



ISSN 1681-8962

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 2(49)

2017

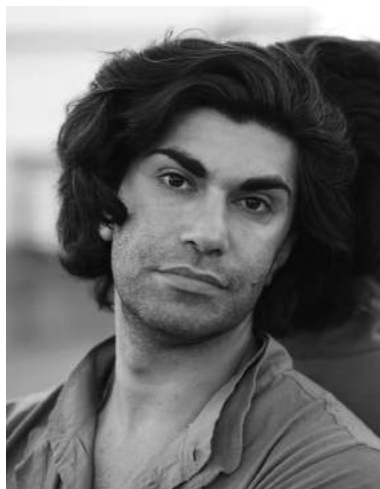


Наши школы могут работать, лишь опираясь на солидный теоретический фундамент. Мы должны создать научно-исследовательский центр по хореографии и, в первую очередь, журнал по вопросам балетного искусства, на страницах которого мы имели бы возможность обсуждать и разрабатывать педагогические, творческие и исторические проблемы нашего искусства.

А. Я. Ваганова

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО РЕКТОРА
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ
Н. М. ЦИСКАРИДЗЕ

Дорогие читатели!



Предстоящий 2017 год богат юбилейными датами и культурными событиями мирового масштаба: мировая общественность отмечает 135 лет со дня рождения великого композитора Игоря Стравинского, а также 145-летие Сергея Дягилева, в творческом тандеме которых был создан феномен «Русских сезонов», триумфально шествующих по миру уже 110 лет.

Не менее значимы как для Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, так и для всего хореографического искусства, другие памятные даты 2017 года: 75-летие со дня рождения Дж. Ноймайера, 125-летие со дня рождения К. Я. Голейзовского, 130-летие со дня рождения Ф. Лопухова, 90-летие со дня рождения Ю. Н. Григоровича, 90-летие со дня рождения М. Бежара, 140-летие со дня рождения А. Дункан и М. Вигман, и 90-летие со дня рождения Дж. Кранко. Без сомнения, что эти события станут тематическими ориентирами для авторов «Вестника» в этом году.

В продолжение редакционной политики прошлых лет, «Вестник» будет придерживаться общей установки на междисциплинарное, комплексное изучение и освещение актуальной искусствоведческой повестки, расширение тематических и географических горизонтов науки о балете в целях ее дальнейшего всестороннего развития и обретения самостоятельности.

С искренними пожеланиями научного и творческого вдохновения!

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'N. M. Tsiskaridze'. The signature is stylized and fluid.

Ректор,
Народный артист России,
Н. М. Цискаридзе

ОТ РЕДАКЦИИ

Уважаемые читатели, авторы!

Рады представить вам новый номер нашего журнала. Так же, как и предыдущие выпуски, этот выпуск Вестника обладает тематическим разнообразием. Вы найдете в нем широкий спектр материалов по хореографическому искусству. Статья И. А. Пушкиной, основанная на архивных материалах, открывает неизвестные страницы истории Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой вместе с ее героиней — инспектрисой Санкт-Петербургского Императорского театрального училища Варварой Ивановой Лихошерстовой.

В роли тематической доминанты предстаёт тема творчества Мариуса Петипа. Несмотря на то, что юбилейный год Петипа ещё впереди, навстречу этому знаменательному событию направлен наш тематический блок.

Красной нитью проходит тема балета «Спящая красавица» М. Петипа, его многочисленных постановок и структурных особенностей (публикации Б. А. Илларионова, Н. Н. Зозулиной, Г. Н. Емельяновой). Обращает на себя внимание глубокий сравнительный анализ grand pas из балета «Пахита» и grand pas «Оживленный сад» из балета «Корсар», сделанный Ю. П. Бурлака. В статье Я. В. Седова прослеживается эволюция хореографических образов Мариуса Петипа в редакциях Юрия Григоровича и Симона Вирсаладзе.

Рубрика «Теория и практика современного искусства» на этот раз представляет результаты исследований возможностей хореографических интерпретаций новой музыки, а также истории известного американского регионального некоммерческого театра «Арена Стейдж» (статья Д. Г. Самитова).

Желаем вам приятного прочтения!

*Главный редактор,
кандидат искусствоведения
С. В. Лаврова*

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Вступительное слово ректора Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе	2
От редакции	3
АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА	
<i>И. А. Пушкина.</i> Инспектриса Санкт-Петербургского Императорского театрального училища Варвара Ивановна Лихошерстова	6
ПОСВЯЩЕНИЕ ПЕТИПА	
Материалы III Научно-теоретической конференции «Homage à Petipa»	
<i>Б. А. Илларионов.</i> Структура хореографического действия в «Спящей красавице» М. И. Петипа	16
<i>Н. Н. Зозулина.</i> «Спящая красавица» М. Петипа в редакциях Мариинского — Кировского — театра	31
<i>Г. Н. Емельянова.</i> «Спящая красавица» П. И. Чайковского и М. Петипа в редакциях К. М. Сергеева и Ю. Н. Григоровича	61
<i>Ю. П. Бурлака.</i> Grand pas из балета «Пахита» и grand pas «Оживленный сад» из балета «Корсар»: Сравнительный анализ	69
<i>А. П. Груцынова.</i> «Дон Кихот» московский: На пути в Петербург	80
<i>Я. В. Седов.</i> Хореографические образы Мариуса Петипа в редакциях Юрия Григоровича и Симона Вирсаладзе	111
<i>А. М. Полубенцев.</i> Проблемы сохранения классического наследия	120
<i>А. К. Козлова.</i> Жизнь и творчество балетмейстера Льва Иванова в исследовании Роланда Джона Уайли	125
<i>А. А. Соколов-Каминский.</i> Ю. И. Слонимский — родоначальник советского балетоведения	131
<i>К. А. Мелейкина.</i> Игорь Моисеев: От авангарда к хореодраме	136
<i>Т. Н. Горина.</i> Л. Д. Блок в Петербурге	143
ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	
<i>И. Л. Кузнецов.</i> Традиции преподавания мужского классического танца	149
<i>О. Н. Макарова.</i> «Золотой век» Шостаковича. Хроника воспитания молодых хореографов советского балета	161
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА	
<i>С. В. Лаврова.</i> Трилогия «Professor Bad Trip» Фаусто Ромителли в хореографической интерпретации Мод ле Пладек	165
<i>Д. Г. Самитов.</i> Эволюция американского театра «Арена Стейдж»	173
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ	
<i>А. В. Оленева.</i> Применение методики трехфазного дыхания Е. А. Лукьяновой в системе подготовки артистов балета	183
РЕЦЕНЗИИ И ОТЗЫВЫ	
<i>В. А. Шекалов.</i> Рецензия на учебное пособие Г. А. Безуглой «Новый концертмейстер балета»	189
<i>И. Н. Димура.</i> Как собрать хайку из песка (О премьеры балета «Женщина в песках»)	192
ХРОНИКА СОБЫТИЙ	
<i>Л. И. Абызова.</i> Хроника III Научно-теоретической конференции «Homage à Petipa»	197
Выставки, встречи, презентации, экскурсии в Мемориальном кабинете (музее) истории отечественного хореографического образования. Март-апрель 2017 года	200
Аннотации	204
Сведения об авторах	214
Перечень требований и условий, предъявляемых к материалам, предоставляемым для публикации	217
К сведению подписчиков	219

CONTENTS

Greetings from the Rector	2
Editor's preface	3
VAGANOVA BALLET ACADEMY: EXPERIENCE, TRADITIONS, PRACTICE	
<i>Irina A. Pushkina.</i> Varvara Likhosherstova, inspector of the St. Petersburg Imperial Theater School	6
DEDICATION TO PETIPA: PAPERS FROM THE THIRD ANNUAL HISTORICAL AND THEORETICAL CONFERENCE 'HOMMAGE À PETIPA'	
<i>Boris A. Illarionov.</i> The structure of choreographic action in Marius Petipa's <i>The Sleeping Beauty</i>	16
<i>Natalia N. Zozulina.</i> <i>The Sleeping Beauty</i> by M. Petipa in Mariinsky (Kirov) productions	31
<i>Grafira N. Emelyanova.</i> P. Tchaikovsky's and M. Petipa's <i>The Sleeping Beauty</i> in K. Sergeyev's and Yu. Grigorovitch's versions	61
<i>Yuri P. Burlaka.</i> <i>Paquita</i> Grand pas and <i>Le Corsaire</i> Grand pas: comparative analysis	69
<i>Anna P. Grutsynova.</i> Moscow <i>Don Quixote</i> : on the way to St. Petersburg	80
<i>Yaroslav V. Sedov.</i> Marius Petipa's choreographic images in versions by Yuri Grigorovich and Simon Virsaladze	111
<i>Alexander M. Polubentsev.</i> Problems of preserving classical ballet heritage	120
<i>Karina. A. Kozlova.</i> Roland John Wiley's monograph on the life and choreography of Lev Ivanov	125
<i>Arkadiy A. Sokolov-Kaminsky.</i> Founder of Soviet ballet studies, Yuri I. Slonimsky	131
<i>K. A. Meleykina.</i> Igor Moiseyev: from avant-garde to choreographic drama	136
<i>Tatyana N. Gorina.</i> Lubov D. Blok in St. Petersburg	143
PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL ASPECTS OF CHOREOGRAPHIC ART	
<i>Ilya L. Kuznetsov.</i> Traditional classical workout for male ballet dancers	149
<i>Olga N. Makarova.</i> The <i>Golden Age</i> by Shostakovich. The chronicle of education of the Soviet young choreographers	161
THEORY AND PRACTICE OF MODERN ART	
<i>Svetlana V. Lavrova.</i> Fausto Romitelli's <i>Professor Bad Trip</i> trilogy in choreographic incarnation of Maud le Pladec	165
<i>Dmitry G. Samitov.</i> Evolution of the American Arena Stage Theatre	173
CURRENT ISSUES OF BIOMETRICAL SUPPORT OF CHOREOGRAPHY	
<i>A. V. Oleneva.</i> E. A. Lukyanova's three-phase method of breathing in a system of ballet training	183
REVIEWS	
<i>Vladimir A. Shekalov.</i> A review of the manual by G. A. Bezuglaya called <i>The New Concertmaster of the Ballet</i>	189
<i>Irina N. Dimura.</i> How to make a haiku from sand (On the premiere of the ballet <i>A Woman in Sands</i>)	192
CHRONICLE OF EVENTS	
<i>Larisa I. Abyzova.</i> Chronicle of the third annual historical and theoretical conference 'Hommage à Petipa'	197
Exhibitions, meetings, presentations, excursions in the Memorial cabinet (Museum) of the history of the national choreographic education. March-April 2017	200
Abstracts	204
List of authors	214
Requirements for author's manuscripts	217
Subscriptions	219

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА

УДК 792

И. А. Пушкина

ИНСПЕКТРИСА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ИМПЕРАТОРСКОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА

ВАРВАРА ИВАНОВНА ЛИХОШЕРСТОВА

Большинство людей, деятельность которых интересует исследователей и историков театра, — это творческие, безраздельно посвятившие себя искусству художники: артисты, танцовщики, музыканты, поэты, композиторы, живописцы, декораторы...

Героиня нашего исследования не являлась танцовщицей труппы Мариинского театра, не была известной драматической актрисой, не сочиняла стихов и музыки. На протяжении полувека Варвара Ивановна Лихошерстова (см. рис.)¹ состояла сначала классной дамой, а потом — инспектрисой Санкт-Петербургского Императорского театрального училища.

С конца XIX века и до 20-х годов XX века под её бдительным оком прошли воспитание все танцовщицы Мариинского театра. Её знала вся балетная группа, а для Дирекции Императорских театров она была своим человеком: понимающим с полуслова, верным и исполнительным.

Ростислав Захаров, вспоминая свою школьную жизнь в первое десятилетие после революции 1917 года, писал: «...штат воспитателей в училище был подобран очень хорошо. То были люди широко образованные, получившие в прошлом прекрасное воспитание. Принадлежали они к разным слоям общества, но все, как видно, пришли в театральное училище потому, что очень любили искусство» [1, с. 14].

Документальные сведения об этой даме, которыми мы располагаем на сегодняшний день, скудны и противоречивы. Даже даты рождения и смерти пришлось уточнять, сверяя опровергающие друг друга в этом вопросе именные указатели. [2; 3; 4; 5; 6]. Ее имя упоминают многие авторы воспоминаний и кратких записок о жизни школы и Мариинского театра рубежа XIX–XX вв. С В. И. Лихошерстовой были знакомы: Вл. Теляковский и А. Ваганова, М. Фокин и Т. Карсавина, Е. Лю-

¹ Лихошерстова (урожд. Хижевская) Варвара Ивановна (1854–1935) — классная дама, инспектриса Театрального училища с 1884 по 1924 гг. (всего — 40 лет).



Рис. В. И. Лихошерстова. 1872.

ком и Н. Лисовская, В. Костровицкая и Т. Серебрякова, М. Семенова и Т. Вечеслова, Р. Захаров и даже многие балетоманы.

Первые впечатления о нашей героине оставила А. Я. Ваганова. Она училась как раз в то время, когда Варвара Ивановна только начинала свою деятельность в училище: «Шесть классных дам относились к разным типам воспитательниц. Варвара Ивановна Лихошерстова — спокойная, величественная вдова, воспитывавшая двух сыновей, считалась наиболее справедливой. Говорила она с нами не так-то много» [6, с. 31]. Как следует из документов того времени, В. И. Лихошерстова после ранней смерти мужа, «гвардейского подпоручика», от которого имела двух сыновей, поступила в 1884 году на службу в Театральное училище «надзирательницей при воспитанницах» [7, с. 55]. В этой должности она служила в течение 10 лет. В ее обязанности входило: наблюдение за нравственным и общим развитием девочек, суточные дежурства, сопровождение воспитанниц в театр на спектакли и репетиции, фиксация внутренних происшествий в специальные журналы, общение с родителями о недостойном поведении или невыполнении уроков девочками.

В подтверждение того, что она добросовестно исполняла все возложенные на неё служебные обязанности, приведем впечатления воспитанниц разных лет:

Т. Карсавина, например, писала, что при виде Лихошерстовой «всегда робела» [3, с. 66]. Е. Люком отмечала, что «боялись, (её – И. П.) как огня» [8, с. 146], а Н. Лисовская уточняла, что боялись просто «ужасно, и не так наказаний, которые она предписывала направо и налево, как взгляда сквозь лорнет ее прищуренных ледяных глаз» [9, с. 20]. Более того, чувство робости при её появлении испытывали все, даже «сами воспитательницы» [8, с. 146]. Особенно после того, как Варвара Ивановна по просьбе администрации [10] с 1888 года стала периодически исполнять обязанности инспектрисы училища. В 1894 году, т. е. через 10 лет после начала служения в школе, ее назначили исполняющей² эту начальственную должность:

«Госпоже классной даме В. И. Лихошерстовой,

На освободившуюся вакансию Инспектрисы СПб-го Театрального Училища, по предписанию г. Директора Императорских театров, <...> ...Вы назначены с 15 числа текущего марта, впредь до утверждения новых штатов, исправляющею должность Инспектрисы с производством с этого же числа положенного по означенной должности содержания в год: жалованья 750 руб., столовых 750 руб., а всего 1500 руб. в год при казенной квартире.

Управляющий училищем, И. Рюмин» [11].

Почему Дирекция остановила свой выбор на ней? Все знали, что В. И. Лихошерстова окончила Институт Воспитательного общества благородных девиц³, т. е. она – выпускница Смольного института [12]. Это значило, что она имеет особое воспитание, образование и общую культуру. Смолянок готовили не только для придворной жизни во фрейлинах, но и для светской жизни вообще. Также они могли преподавать и занимать начальственные посты в женских учебных заведениях.

Дирекция, в лице Лихошерстовой, приобретала человека, знающего специфику работы, исполнительного и добросовестного. Её должностные обязанности и полномочия простирались от наблюдения за нравственностью воспитанниц и благополучием учебного процесса до решения вопросов по хозяйству, а также дел, связанных с набором и увольнением персонала на женской половине балетного училища.

А. Ваганова вспоминала: «Когда Варвара Ивановна заняла место инспектрисы, мы еще сильнее почувствовали ее бдительность и строгость» [6, с. 31]. Некоторые бывшие воспитанницы писали, что даже встреч с инспектрисой старались избежать⁴. У Е. Люком находим такие строки: «достаточно было издали заметить медленно плывущую по коридору высокую фигуру в черном платье, как сердце начинало трепетать. Так и стараешься, бывало, нырнуть куда-нибудь в щелочку, с глаз долой» [8, с. 146]. Девочки, увидевшие инспектрису первыми, «предупреждали

² Была утверждена окончательно 1 мая 1897 года (через 3 года).

³ Существует знак выпускницы Смольного института на имя Лихошерстовой В. И., выпущенный в 1871 году. В её архиве хранятся 2 письма на имя Лихошерстовой В. И. от комитета бывших смолянок с предложением сдать 5 руб. / год на Убежище для увечных воинов 1915–1916 гг.

⁴ В статье мы не даем эпизодов конкретных происшествий, хотя каждая мемуаристка вспоминает и описывает такие случаи.

других о появлении на горизонте Варвары Ивановны поднятием открытой ладони — знак понятный всем от младших до выпускных воспитанниц. Вмешивалась она во все уголки нашей жизни, посещала наши завтраки, обеды и ужины, прогулки, прием врача и лазарет, уроки танцев и репетиции, посещение церкви. Даже ночью обходила ряды кроватей...» [9, с. 21].

Самый живописный и выразительный портрет пожилой инспектрисы оставила в своих воспоминаниях Т. Вечеслова: «Варвара Ивановна была личностью незаурядной. Бывшая воспитанница Смольного института, <...>, она не ходила, а плыла по школе. Ее появление нагоняло страх. Высокая, стройная, с абсолютно серебряными волосами и строгим, словно выточенным носом, она была очень красива. Но леденили душу ее глаза, смотрящие на провинившегося. Они были прозрачно-голубые, а в момент гнева сразу выцветали, делаясь почти белыми, и только торчали в них, как два гвоздика, черные зрачки. Когда Варвара Ивановна отчитывала «преступницу», её излюбленным словом было выражение «душенька», которое она цедила сквозь зубы. И столько неприступного презрения сквозило в голосе и во взгляде, что, казалось, лишь воспитание Смольного института мешало ей излить все свое красноречие на голову обвиняемой» [13, с. 25].

Воспитанницы сравнивали ее с Екатериной II на памятнике в садике перед Александринским театром: «крупная женщина, представительной наружности с холодными светлыми глазами. Одевалась она всегда строго, носила платья исключительно синего цвета, как, впрочем, и другие классные дамы. <...> Держалась она очень прямо и надменно (как будто действительно играла роль Екатерины II), руки почти всегда были сложены ладонями вместе, на нас она смотрела в лорнет, висевший у нее на шее. Она любила действовать окриками и держать всех вокруг в страхе» [9, с. 20].

Т. Вечеслова вспоминает любопытные подробности жизни маленьких воспитанниц, когда в этом закрытом учебном заведении ещё сохранялся старый дореволюционный, налаженный и проверенный десятилетиями порядок: «Беготня, громкие разговоры и прочие вольности не разрешались. При встрече с Варварой Ивановной мы должны были глубоко присесть, делая почтительный реверанс, здороваться и прощаться по-французски. Добиться похвалы от нее было очень трудно, почти невозможно, но если это случалось, то запоминалось на всю жизнь» [13, с. 25]. Почти такие же строки нашлись в воспоминаниях Е. Люком, старшей современницы Т. Вечесловой: «Зато за хорошую работу она умела похвалить так, как редко кто другой» [8, с. 146]. Вопрос («А как?») возникает сам собой, но пока ответа на него найти не удалось. Никто из известных нам мемуаристок и современниц Варвары Ивановны не уточнял, что это были за поощрения воспитанниц.

И тем не менее, Директор Императорских театров В. Теляковский в ноябре 1903 года записал в своем дневнике: «Лихошерстову не любят за то, что она строга, будто так ограничивает волю своих воспитанниц, что, выходя из Училища, они бросаются в жизнь очертя голову»⁵ [5, с. 80].

Далее в дневниковых записях Директора за сентябрь 1905 года читаем: «Очень плохо ведут на сцене вновь выпущенные воспитанницы Театрального училища.

⁵ 18 ноября 1903.

Уже с первого года их службы приходится делать им выговоры. По-видимому, строгое воспитание Лихошерстовой мало действует на них...»⁶ [5, с. 510].

Здесь приведем совершенно противоположные впечатления Т. Карсавиной, выпускницы 1902 года: «Хотя правила и запреты училища уже не были властны надо мной, все же сохранялась привычка к известной сдержанности и скромности поведения. Мне все время слышался грозный шелест шелковых юбок Варвары Ивановны» [3, с. 122].

А она действительно старалась педантично исполнять возложенные на нее многочисленные обязанности и это, как видим, ей более чем удавалось.

К ней обращались за разрешением практически всех вопросов, связанных с жизнью женского отделения. В ее архиве, к сожалению, нет записных книжек и дневниковых тетрадей, где бы Варвара Ивановна фиксировала свои мысли, особые впечатления и, может быть, факты внутри училищной жизни. Зато в нем собраны письма от разных лиц и самого разного содержания — «сухие» деловые по службе, родительские просьбы и объяснительные записки, любовные послания воздыхателей вверенных ей учениц, многочисленные визитки, благодарности и поздравления. Все это эпистолярное наследие, как оказалось, может преподнести немало сюрпризов и способствовать проникновению в смысл деятельности инспектрисы.

Первое и самое раннее послание датировано 1895 годом. В нем содержится, более чем странная просьба:

«Покорнейше прошу театральную дирекцию объяснить воспитаннице Станиславе Белинской⁷, что Александра Ульяновна Цвицинская⁸ не её мать и поэтому запретить ей называть меня мамашей...» [14].

Ситуация в самом деле необычная, и письмо из Театральной Дирекции было передано инспектрисе женского отделения училища В. И. Лихошерстовой. Можно не сомневаться, что все возможные меры были ею приняты. Ученица С. Белинская благополучно закончила Театральное училище.

Ценна и любопытна записка на французском языке:

«Мадам!

Я Вас прошу быть любезной сообщить мне день и час, чтобы выбрать девочек и мальчиков для маленького балета «Роман бутона Розы»⁹.

С искренними пожеланиями, М. Петипа. 1903 19 окт.» [15].

Эта коротенькая просьба дополняет эпистолярное наследие М. Петипа и свидетельствует, что и в малых своих балетах для Придворного театра, М. Петипа

⁶ 12 сентября 1905.

⁷ Белинская Станислава Станиславовна (1880–1916) — «незаконнорожденная» дочь девицы Г. Белинской. Первая исполнительница девочки Клары в балете «Щелкунчик» (1892). Артистка балета, выпуск 1899 г. Часто болела, в 1904 г. была помещена в психиатрическую лечебницу как больная преждевременным слабоумием.

⁸ К моменту публикации статьи сведений об А. У. Цвицинской найти не удалось.

⁹ «Роман бутона розы» — балет в 1 действии, 3 картины. Музыка Р. Дриго, хореография М. Петипа. Премьера балета в сезон 1903–1904 гг. в Эрмитажном театре не состоялась.

стремился занимать воспитанников училища, что идеи и планы постановок, пусть даже казавшиеся некоторым старомодными, в начале XX века у него были. К сожалению, премьера спектакля «Роман бутона Розы», намеченного к постановке в Эрмитажном театре, не состоялась.

Письмо без даты (предположительно 1904–1907 годов — И. П.):

«Многоуважаемая Варвара Ивановна, письмо это Вам передаст режиссер моего театра барон Унгерн и расскажет Вам в чем заключается моя большая, большая просьба к Вам. Буду бесконечно признательна, если не откажете. Простите, что тревожу, уповаю на Ваше всегда милое ко мне отношение. Крепко жму Вашу руку. (Нрзб. Уважающая? — И. П.) Вас. В. Комиссаржевская» [16].

Здесь можно только предположить, что «большая, большая просьба» Комиссаржевской была связана с запросом нескольких воспитанников (1–2 девочек, 2 мальчиков) для спектакля «Кукольный дом» Генрика Ибсена.

Письмо от известного балетного критика и историка Валериана Яковлевича Светлова, который был собирателем разных балетных редкостей, афиш, программ и либретто:

«Глубокоуважаемая Варвара Ивановна

Пересмотрел все собрание имеющихся у меня либретто, и не нашел «Жертвы Амуру». Есть «Шалость Амура» (бал. Л. Иванова, муз. А. Фридмана), но это не то. Не найдете ли Вы его в Типогр[афии] Импер[аторских] Театров, или может быть случайно у г-жи Горшенковой¹⁰ или Е. П. Соколовой¹¹, потому что «Жертвы Амуру, или Радости любви» (бал[ет] М. Петипа, муз[ыка] Минкуса) был поставлен в 1886 г. парадным спектаклем в Петергофе с этими балеринами. <...> Сюжет балета пасторально-аллегорический в духе XVIII века. ...Но содержание балета я нигде не мог найти...

Искренне преданный и уважающий Вас, В. Светлов. 24 февр. 1914 г.» [17].

В ее архиве хранится несколько писем кавалеров-воздыхателей к старшим воспитанницам. Эти письма, возможно, передавали ей классные дамы после осмотра девичьих тумбочек или швейцар, которого иногда просили исполнить роль «голубя»:

«21 Марта 1904 г.

Моя жизнь, моя радость!

Вчера видел Вас на балетном испытании в Михайловском театре и не нахожу себе теперь нигде покоя. Сердце разрывается на части, хочется на крыльях любви лететь к дорогому существу, но о ужас! — это невозможно. Вы может быть удивитесь, прочитав эти строки, и подумаете, что я ненормальный человек, но, если бы Вы знали, что переживает мое сердце, Вы бы, наверное, не так строго осудили меня.

¹⁰ Горшенкова Мария Николаевна (1857–1938) — дочь артиста и режиссера Н. И. Горшенкова. Училище окончила в 1876 г., танцевала в Мариинском театре до 1893 г. Первая исполнительница партии Гамзатти (1877, «Баядерка»). В 1890-х гг. преподавала в училище.

¹¹ Соколова Евгения Павловна (1850–1925) — училище окончила в 1869 г., балерина Мариинского театра до 1886 г. Балет «Жертвы Амуру, или Радости любви» стал прощальным бенефисом балерины (25.11.1886).

Как только я Вас увидел, что-то защемило в моем сердце и в то же время какое-то радостное, чудное чувство охватило его. Весь балетный спектакль я ни на кого не смотрел, ни о ком не думал, как только о Вас, везде искал Вас глазами и к моему великому счастью Вы опять выступили в дивертисменте... <...>.

Ваш раб Карлуша»¹² [18].

И снова письма и записки от родителей:

«Милостивая Государыня, Варвара Ивановна!

Не нахожу слов выразить Вам свою благодарность, за Ваши любезные хлопоты о моей дочери Клавдии Горевой¹³. Надеюсь, что она постарается оправдать их. Я сочла долгом поблагодарить Вас лично и приехала в среду, но, к сожалению, не застала дома. Еще и еще раз благодарю Вас, добродетельная Варвара Ивановна. Это благодеяние никогда не изгладится из моего сердца.

С истинным почтением, всегда готовая к услугам Вашим.

Александра Горева.

27 июня 1911 г.» [19].

На редкость удивительная объяснительная записка:

«Глубокоуважаемая Варвара Ивановна!

Сегодня утром моя дочь, Ольга¹⁴ так сладко спала, что я пожалел её будить. Принимаю на себя вину и остаюсь в ожидании наказания.

Уважающий Вас Д. Бочаров. 5 октября 1911 г.» [20].

Ещё одна январская записка за 1912 год:

«Милостивая Государыня Варвара Ивановна!

Благодарю Вас за сообщение о болезни моей дочери Лидии¹⁵, которое я получила сейчас.

Благодарная Вам А. Тюнтина. 24.01.1912» [21].

После начала Первой мировой войны именно инспектриса Лихошерстова ведала сбором посылок для простых воинов и господ офицеров. На страницах нескольких тетрадей отражена ее большая работа по фиксации, распределению и отправке для воинов махорки, папирос, нижнего носильного белья, шарфов, варежек (которые некоторые артистки балета и воспитанницы вязали) и денег. Здесь же хранится благодарность от воинов.

¹² Имя воспитанницы, которой написано это письмо, не обозначено самим автором письма, как и его собственная фамилия.

¹³ Горева Клавдия Матвеевна (род. 1899–??) — дочь мещан. Училище окончила в 1918 году. Выступала только в кордебалете. Прекратила службу в театре в 1921 г.

¹⁴ Бочарова Ольга Дмитриевна — окончила Театральное училище в 1919 г. Более подробных сведений о ней нет. Записка отца с обозначенной датой (5 окт. 1911 г.) написана в первый год обучения дочери в училище.

¹⁵ Тюнтина Лидия Михайловна (1899–1989) — окончила Театральное училище в 1917 г. (пед. К. М. Куличевская), артистка балета и педагог.

Письмо из действующей армии от 26 февраля 1916 года:

«Простите может быть мы своим письмом не вовремя потревожим Вас, но мы не можем не высказать той глубокой благодарности Вам, которую Вы больше чем заслужили своею к нам любовью, заботой и трудом, положенным на то, чтобы (Нрзб. Доставить? — И. П.) такие милые для нас подарки. Сердечно благодарим Вас от всего нашего 3 Горско-Моздокского полка, за эти подарки, за Вашу память и любовь к нам — воинам. Как дорога эта связь, как это действует на нас ободряющим образом, что нас помнят, заботятся о нас и любят нас, что мы не одни, а и Вы и с Вами весь тыл с нами заодно. Вы надейтесь на нас воинов: нас много, мы крепки и сильны, ничто не сломит нас, мы победим. Турок уже бежит и бежит без оглядки. Да поможет нам Бог.

От души желаем Вам всех благ и крепкого здоровья.

Казачи 3 Горско-Моздокского полка» [22].

Варвара Ивановна вела регулярную переписку с некоторыми артистками Мариинского театра (Е. Смирновой, Ю. Седовой). В её архиве хранятся многочисленные письма-ответы от этих балерин, которых инспектриса знала с самого их поступления в училище. Также сохранилось одно послание от О. Преображенской. На наш взгляд, это — любопытнейшее письмо, которое характеризует настроения людей после Февральской революции:

«19.03.1917.

Многоуважаемая Варвара Ивановна,

Как-то Вы поживаете и что будет и как будет с нашей школой. К экзаменам мне приехать не удастся очень уж я далеко забираюсь к (этому? — И. П.) времени (Закаспийск[ий] край).

В провинции все хорошо, ликование сплошное. Но Боже мой можно ли было думать уезжая, что вернешься и не найдешь ничего прежнего!

Душа и радуется, и болит.

Целую Вас крепко, искренне Вас любящая и уважающая О. Преображенская» [23].

Мысли, высказанные в письме, оказались пророческими: «С начала революции и особенно в сезоны 1918–19 и 1919–20 гг. школа переживала чрезвычайно тяжелый кризис в своем существовании, и были моменты, грозившие даже совсем прекратить бытие этого единственного в своем роде учреждения и лишь благодаря титаническим усилиям директора школы А. А. Облакова, инспектрисы В. И. Лихошерстовой и инспектора Г. Г. Исаенко — училище сохранилось» [24, с. 403].

И после революции она оставалась на своем посту и стала хранительницей лучших традиций бывшего Императорского училища. Хотя это было совсем не просто. Проверки и комиссии от новой власти, собрания педагогического коллектива, перебои со снабжением, добыча одежды и белья для учащихся — всё это также ложилось на плечи начальницы...

А. В. Теляковский писал в «Воспоминаниях»: «Петербургскому балетному училищу надо пожелать на долгие годы еще иметь во главе женского отделения совершенно исключительную по своим качествам инспектрису В. И. Лихошерстову,

находящуюся и поныне на службе, женщину умную, тактичную, знающую и тонко наблюдательную: она принесла немало пользы петербургскому балету за тридцать лет своей службы» [2, с. 160].

Она старалась быть полезной всегда, даже когда обстоятельства были против неё. После революции жизнь стремительно менялась, а уже пожилая инспектриса продолжала нести вахту в вверенном ей учебном заведении. Удивительный эпизод вспоминает Т. Карсавина, которая после революции ещё оставалась в Петрограде, работала в театре и была выбрана председателем одного из нескольких театральных комитетов: «В введении комитета находилось и балетное училище, и в роли просительницы пришла ко мне Варвара Ивановна. Такая перемена ролей казалась мне отвратительной; я попросила пожилую женщину, чтобы она посылала за мной, когда у нее возникнет какая-либо необходимость... В следующий раз я пришла к ней. Впервые я увидела ее комнаты. Так вот из каких приятных и уютных комнат появлялась пугающая фигура, облаченная в черный шелк. Мне было искренне жаль, что грозная «бука» моей юности лишилась своего бывшего престижа. Кроткая, слегка ссутулившаяся пожилая дама просила меня уберечь училище от предполагаемых реформ» [25, с. 282].

Т. Вечеслова в воспоминаниях писала: «В последние годы пребывания в училище она значительно изменилась — стала мягче, сердечнее» [13, с. 25]. Действительно, последние ее воспитанницы обращались к ней без страха и робости, даже посылали коллективные письма:

«Дорогая и любимая Варвара Ивановна!

Извините нас за наше долгое молчание, мы никак не могли собраться с мыслями, до того все здесь было ново и необыкновенно для нас. Вот уже 1 1/2 (полторы) недели как мы находимся в Совхозе, а время пролетело так быстро и незаметно. Целые дни мы проводим на воздухе, поэтому все очень загорели и чувствуем себя прекрасно. Природа у нас очень красива и разнообразна и нам страшно жалко, дорогая Варвара Ивановна, что нельзя наслаждаться природой вместе с Вами. У нас здесь во всех отношениях хорошо. <...> Будет масса ягод земляники, брусники, черники и малины, которые скоро поспеют. <...> Все мы часто вспоминаем Детское село, наш красивый сад и ясно представляем себе гуляющую по аллеям нашу дорогую и любимую Варвару Ивановну и нам искренно жаль, что мы не можем быть вместе с Вами. Хочется написать Вам так много интересного и нового, порадовать Вас, но в письме всего не выскажешь. Ждем с нетерпением весточки о Вас из Детского села и целуем Вас крепко-крепко.

Искренно любящие Вас, Ваши воспитанницы: Н. Анисимова, Г. Березова, Л. Ширпина, Н. Виноградова, В. Каминская, В. Воробьева I¹⁶, З. Зайончковская, М. Семенова, В. Вахрушева, Т. Вечеслова, О. Берг II¹⁷, М. Блинова.

25-го июня 1924 г.» [26].

¹⁶ Римская цифра означает, что упомянута одна из двух или более воспитанниц с аналогичной фамилией. Воробьева Валентина (?) — выпуск 1928 г.

¹⁷ Упомянута одна из двух или более воспитанниц с аналогичной фамилией. Берг Ольга Максимилиановна (1907–1991) — выпуск 1925 г.

Это письмо одно из последних, полученных ею в должности. В 1924 году Варвару Ивановну Лихошерстову уволили по возрасту — ей шел уже 71 год. Она еще некоторое время продолжала жить на казенной квартире, а затем переехала в Дом Ветеранов сцены им. М. Г. Савиной, где и скончалась в возрасте 81 года в 1935 году. На Смоленском кладбище, где по документам [27, с. 236] покоится ее прах, могилы найти не удалось.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захаров Р. Слово о танце. М.: Молодая гвардия, 1977. 158 с.
2. Теляковский В. А. Воспоминания. Л.-М.: Искусство. 1965. 484 с.
3. Карсавина Т. П. Театральная улица. Л.: Искусство. 1971. 248 с.
4. Фокин М. М. Против течения. Л.: Искусство. 1981. 510 с.
5. Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. СПб. 1903–1906. М.: А.Р.Т. 2006. 928 с.
6. Ваганова А. Я. Статьи, воспоминания, материалы. Л.-М.: Искусство. 1958. 344 с.
7. Гордеев П. Н. Петроградское Театральное училище в марте — августе 1917 г. // Революция 1917 года в России: Новые подходы и взгляды: сб. науч. ст. СПб.: ЭлекСис. 2016. 121 с.
8. Люком Е. М. Воспоминания // Борисоглебский М. Материалы по истории русского балета: в 2-х т. Л.: Лен. гос. хореограф. училище. 1939. Т. 2. 356 с.
9. Лисовская Н. Л. Воспоминания о петроградском театральном училище // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. СПб. 1995. № 4. С. 18–26.
10. СПбГМТиМИ. Ф. 130. № ГИК. 7713/379.
11. СПбГМТиМИ. Ф. 130. № ГИК. 7713/383.
12. СПбГМТиМИ. Ф. 130. № ГИК. 7713/55; № ГИК 7713/56.
13. Вечеслова Т. М. Я — балерина. Л.-М.: Искусство. 1964. 272 с.
14. СПбГМТиМИ. Ф. 130. № ГИК. 7713/102.
15. СПбГМТиМИ. Ф. 130. № ГИК. 663/62.
16. СПбГМТиМИ. Ф. 130. № ГИК. 7713/200.
17. СПбГМТиМИ. Ф. 130. № ГИК. 663/74.
18. СПбГМТиМИ. Ф. 130. № ГИК. 7713/367.
19. СПбГМТиМИ. Ф. 130. № ГИК. 7713/168.
20. СПбГМТиМИ. Ф. 130. № ГИК. 7713/130.
21. СПбГМТиМИ. Ф. 130. № ГИК. 7713/330.
22. СПбГМТиМИ. Ф. 130. № ГИК. 663/70.
23. СПбГМТиМИ. Ф. 130. № ГИК. 7713/256.
24. БИРЮЧ Петроградских государственных театров: сб. II. 1921. Изд-во Петроград. гос. театров. 424 с.
25. Карсавина Т. П. Театральная улица. Воспоминания. М.: Центрополиграф. 2004. 319 с.
26. СПбГМТиМИ. Ф. 130. № ГИК. 7713/347.
27. Дом ветеранов сцены им. М. Г. Савиной // Учетная книга. Уч. запись № 35.

ПОСВЯЩЕНИЕ ПЕТИПА

Материалы III Научно-теоретической конференции «Homage à Petipa»

УДК 792.8

Б. А. Илларионов

СТРУКТУРА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ В «СПЯЩЕЙ КРАСАВИЦЕ» М. И. ПЕТИПА

Общепризнанно, что «Спящая красавица» — один из главных шедевров М. И. Петипа. Об истории создания, музыке, драматургии, хореографии, сценографии, общекультурном значении этого балета написано достаточно много и ответственными, и зарубежными исследователями. Однако эта тема неисчерпаема. И мы попытаемся рассмотреть «Спящую красавицу» Петипа в аспекте организации (структуры) собственно хореографического действия, разумеется, во взаимосвязи с другими элементами художественной структуры балетного спектакля как синтетического произведения искусства.

Оговоримся сразу, что предметом рассмотрения является балет, сочиненный (как известно, не только хореографически) и поставленный Мариусом Ивановичем Петипа в 1888–1989-х годах (преьера на сцене Мариинского театра состоялась 3 января 1890 года). Есть масса исследований; была реконструкция спектакля, выполненная в Мариинском театре в 1999 году под руководством Сергея Вихарева. Но стопроцентно верифицированного источника, какой была «Спящая красавица» при Петипа, нет! Поэтому за основу анализа берётся «Спящая красавица» в редакции К. М. Сергеева в версии 1989 года, с учетом понимания редакторских правок К. М. Сергеева и предшественников, прежде всего, Ф. В. Лопухова. Такой подход сознателен и основывается на том, что редакция К. М. Сергеева является результатом сценической жизни спектакля в месте его создания, при безусловно пиететном отношении к классическому наследию, которое, при всех потерях и возможных оговорках, культивировалось в петроградском — ленинградском — петербургском балете.

Важным материалом также является и упомянутая реконструкция спектакля в версии С. Г. Вихарева 1999 года (на основе так называемых «Гарвардских нотаций»), так как в ней в основном чётко воспроизведена структура сценического действия, номенклатура и численность персонажей; выдержана исторически точная система выразительных средств — условная пантомима, группировки, «эволюции» персонажей и т. п. — (за исключением, быть может, вариации и коды Дезире в последнем акте). Также в версии С. Г. Вихарева весьма обстоятельно и грамотно реконструирована сценография спектакля. Это важно, так как помимо сценарной,

музыкальной и хореографической драматургий в балете Петипа имеется и самостоятельная сценическая драматургия.

Разумеется, в процессе работы использовались разнообразные письменные источники. Среди исследований (кроме тех, которые будут упомянуты позднее) назовем, прежде всего, монографию о «Спящей красавице» Марины Константиновой [1] и книгу «Балеты Чайковского» Роланда Джона Уайли [2] — американского музыковеда, глубоко вникшего в специфику балета, и, как представляется, самого крупного специалиста по Петипа за рубежом сегодня. Главными фактическими свидетельствами о замысле, процессе работы и премьерном спектакле рассматриваются широко известный План-заказ Петипа Чайковскому, опубликованный в сборнике «Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи» 1971 года [3, с. 129–136] и афиши премьерного и последующих спектаклей (где подробно перечислялись эпизоды представления, исполнители всех танцев и сцен).

За рамками нашего рассмотрения остаётся вопрос, танцевала ли Фея Сирени в Прологе (была ли там у неё вариация на премьере 1890-го года, и какая), так как с точки зрения тех вопросов, которые будут затрагиваться, эта проблема не представляется существенной. Хотя она и чрезвычайно важна для истории балета.

В балетоведческой литературе при разговоре об этапности «Спящей красавицы» всегда подчеркивается сотрудничество Чайковского и Петипа — небывалое прежде сотрудничество двух гениев, давшее исключительно плодотворный результат. Также часто говорится о внедрении, по европейской моде и по заказу Дирекции Императорских театров, «балета-феерии» как новой формы спектакля. Однако без должного акцента остается фактическое начало нового периода в творчестве Петипа, который «Спящая красавица» и определила.

До «Спящей красавицы», до конца 1880-х годов, ведущим жанром у Мариуса Ивановича оставался большой драматический балет с разработанным сюжетом, интригой (в литературном и театрально-драматическом смысле этих понятий), персонажами, характерами, их взаимоотношениями, сюжетными перипетиями, драматическими конфликтами. Были и танцы, масса танцев (зачастую сложно структурированных), таких, к примеру, как «Тени» в «Баядерке», «Оживленный сад» в «Корсаре», Grand Pas в «Пахите». Драматические сюжеты в балетах раннего и зрелого Петипа — это, безусловно, наследие романтизма, которым он пользовался и которым дорожил. Но, если одним из идеалов балетного романтизма был действенный танец, — танец, которым живописуется драматическое содержание и движется драматическое действие¹, то, уже начиная со своего первого оригинального большого балета («Дочери фараона»), Петипа разделял, структурировал фабульное содержание² и танцевальное действие. Он раскрывал фабулу, главным образом, средствами пантомимы, условной жестикуляции; танец же классический, да и характерный, приближал по своей выразительности к музыкальным формам.

¹ В данном случае термины «драматическое» и «действие» употребляются в том значении, в каком они понимаются в драматическом, прежде всего, реалистическом театре.

² Здесь и далее мы будем употреблять термин «фабульное содержание» при разговоре о сюжетном содержании в его литературном значении.

Для современников (артистов, коллег, зрителей, Дирекции) фабульность, «драматизм», экзотические страсти были признаком содержательности, а танцы — орнаментом, бутоньерками к этим страстям; признаком пресловутой «изящностной» сути балетного искусства. Петипа честно верил в идеалы балетного романтизма, но подспудно в его творчестве фабульное действие становилось «внешней» оболочкой спектакля, внешним его действием, а танцевальное — действием внутренним.

Тем не менее, до «Спящей красавицы» в общедраматургическом построении спектакля у Петипа главенствовал романтико-драматический принцип со скрупулезным вниманием к внешнему действию. «Спящая красавица» уже на уровне организации действия, замысла, проекта (о чем свидетельствует План-заказ) обозначает переход к новому этапу; обнажает наличие собственно хореографического — внефабульного, *внутреннего* действия, хотя и фабульное там безусловно есть.

Таким образом, этапность «Спящей красавицы» для творчества Петипа и для истории балетного театра заключается:

1. в переходе Петипа к новому типу спектакля;
2. в счастливом возвращении Петра Ильича Чайковского в балетный театр;
3. в том, что попытка внедрить форму феерии в русский балет оказалась поводом для вывода на первый план симфонической сущности:
 - действия в балете,
 - хореографии в балете,
 - музыки в балете.

В отечественном балетоведении есть традиция рассматривать музыкально-хореографическую драматургию балетного спектакля как единую, к тому же, основанную на сценарной драматургии. Получается некий неразделимый конгломерат, имеющий лишь стороны или даже аспекты: музыкальный, хореографический, сценарный. Наиболее четко эта позиция формулируется в трудах московского исследователя В. В. Ванслова [4; 5; 6; 7; 8]. Мы основываемся на том, что у каждой из составных частей спектакля — сценария, музыки, хореографии, сценографии — был свой автор. И здесь не столь важно, что в «Спящей красавице» Петипа даже чисто формально был и одним из авторов сценария (вместе с И. А. Всеволожским), и автором хореографии, а сценографов было шестеро, и работали они сепаратно. Важно, что каждый из элементов имеет свою собственную функцию, логику композиции, внутреннюю структуру — фактически свою собственную процессуальность, то есть драматургию. Примечательно, что музыковед, признанный специалист по балетной музыке Е. Н. Дулова, отмечает наличие «трех (по крайней мере!) художественных текстов» [9, с. 63] в балете, соответствующих трем компонентам «балетного жанра»: драме, хореографии и музыке. Она также размышляет о синтетической природе жанра, но сам факт выделения «трех (по крайней мере!)» разных художественных текстов чрезвычайно важен.

Таким образом, с точки зрения анализа, целесообразно выделить четыре самостоятельных вида драматургии в балетном спектакле — сценарную, музыкальную, хореографическую, сценографическую; рассматривать их отдельно, отмечая впо-

следствии их взаимодействие, логику и принципы взаимофункционирования в конкретном произведении.

Также, с точки зрения анализа целесообразно и обоснованно рассматривать в первую очередь хореографическую драматургию «Спящей красавицы». Здесь мы имеем в виду аргументацию этиологическую (Петипа сочинял, проектировал балет без музыки, давая указания П. И. Чайковскому, какая нужна музыка) и конкретно-историческую (означенные принципы работы, принципы создания балетного спектакля были общеприняты в данный период), и имманентно-структурную (балет делает балетом наличие хореографии, пластической организации действия).

Справедливости ради нужно заметить, что физически музыку от танца отделить невозможно. Однако в рамках данной работы мы рассматриваем общие принципы организации хореографического действия, а не анализируем собственно хореографический текст. Сугубо аналитическое отделение хореографического действия и хореографической драматургии от драматургии музыкальной поможет нам впоследствии точнее определить, какие образные задачи решают хореография и музыка, в чем они сходятся, а в чем расходятся.

Так же как «содержание драмы — в самом действии», внутреннее и главное содержание балета — в танце, в движении, развитии танцевальных форм. Важное замечание относительно хореографического действия и танцевальных форм. Под ними мы понимаем всю «пластическую ткань» спектакля — от сложноорганизованных форм на основе классического танца до простого шествия участников спектакля и пластики персонажей в мизансценах, разумеется, с включением всех форм мимирования, жестикуляции и условной пантомимы.

Конструктивные особенности построения актов «Спящей красавицы» образно описывает В. М. Красовская: «Музыкально-танцевальное развитие каждого действия «Спящей красавицы» имеет свой центр-кульминацию, не всегда совпадающий с кульминацией сценария. В прологе такой вершиной симфонической разработки темы становятся адажио и вариации фей, одаряющих новорожденную Аврору. В первом акте — адажио Авроры с четырьмя принцами. Во втором акте — grand pas нереид, имеющее свой собственный центр — адажио Дезире и Авроры. В последнем, третьем акте — свадебное адажио героев» [10, с. 299].

Все акты «Спящей красавицы» построены единообразно. На это также обращают внимание Ю. И. Слонимский и В. В. Ванслов.

Слонимский в книге «Драматургия балетного театра XIX века» [11] отталкивается от драматургии сценарной. Именно она — основной предмет рассмотрения в его книге. Но в отношении «Спящей красавицы» он неминуемо переходит к разговору о хореографических формах и драматургической обусловленности использования различных выразительных средств балетного театра. Юрий Иосифович наглядно сравнивает принципы построения Пролога, I и II актов [11, с. 327]. Они процитированы в прилагаемой ниже таблице.

Относительно III акта есть замечания в тексте, но его структуру Слонимский не расписывает по шаблону. В крайней правой столбце таблицы курсивом дается

Структура актов «Спящей красавицы» (по Ю. И. Слонимскому)

Пролог	1 акт	2 акт	
а) введение в ситуацию и в спектакль – выход персонажей;	а) Сцена вязальщиц, издаലെка готовящая экспозицию предстоящего.	а) Выход персонажей, составляющих экспозицию предстоящего, – принца и его окружения.	<i>Экспозиция (завязка)</i>
б) развертывание вытекающего из ситуации подступа к узловому пункту действия – выход фей и танцы благословления новорожденной;	б) Крестьянский вальс, снимающий возникшее напряжение и готовящий узловую пункт действия.	б) Сюита видений, готовящая узловую пункт – любовный дуэт Авроры и принца.	<i>Подготовка узлового пункта (развитие действия)</i>
в) узловый пункт действия – дары фей, – выводящий в	в) Узловой пункт – Аврора и женихи.	в) Путешествие в спящее царство.	<i>«Узловой пункт» (характеристика героини) – кульминация хореографическая (не фабульная!)</i>
г) развитый финал – появление Карабоса, столкновение с Феей Сирени, заключение.	г) Финал – укол, смерть – сон Авроры, погружение в сон царства, зарастание его.	г) Финал – пробуждение Авроры.	<i>Финал (развязка) – как правило, фабульная кульминация</i>

комментарий-резюме автора настоящей статьи о том, как укладывается структурирование действия в схему драматургического развития «завязка – развитие действия – кульминация – развязка».

Налицо четкое и логичное четырехчастное членение каждого из рассматриваемых актов. Слонимский использует термин «экспозиция», который, по нашему мнению, правильнее заменить термином «завязка». Развитие действия – это подготовка «узловой точки». Сам «узловой пункт» для Слонимского принципиален, так как именно он «в каждом акте ... так или иначе дает характеристику героини» [11, с. 328]. Финал–развязка является кульминацией фабулы.

Относительно Пролога Слонимский указывает, и мы также придерживаемся этой точки зрения, что ансамбль фей является прообразом (прологом) хореографического образа Авроры. Во II акте, по Слонимскому, есть некоторое смещение: «узловой пункт» фигурирует под буквой «б» (а не «в», как в Прологе и I акте), но это не нарушает общую логику построений.

Более полные схемы единообразного построения актов дает В. В. Ванслов в статье 1973 года, посвященной новой редакции балета, созданной Ю. Н. Григоровичем [5]. Кроме анализа нового спектакля, в статье имеется теоретическая вводная часть, где автор размышляет о музыкально-хореографической драматургии балета в целом. Он дает две схемы – первоначальную (см. рис. 1) и уточненную (см. рис. 2).

Интродукция				
Пролог:	Вступление	Дивертисмент (придворные, феи)	Ансамбль (па-де-сиз)	Финал
I акт:	Вступление	Дивертисмент (большой вальс)	Ансамбль (гран па)	Финал
II акт:	Вступление	Дивертисмент (танцы на пикнике)	Ансамбль (па д'аксьон)	Финал
III акт:	Вступление	Дивертисмент (драгоценности, сказки)	Ансамбль (па-де-де)	Финал
Апофеоз				

Рис. 1. Схема «Логика драматургии балета» (по В. В. Ванслову) [5, с. 39]

Общее построение:	Вступление	Дивертисмент	Ансамбль	Финал
Драматургия:	Подготовка действия	Фон действия	Внутреннее действие	Внешнее действие
Музыка:	Марш-шествие	Жанровые танцы	Симфонизированные танцы, адажио	Сквозное симфоническое развитие
Хореография:	Преобладание пантомимы	Преобладание характерных танцев	Классический танец	Действенная сцена
прелюдия – fuga (гомофонность – полифоничность)				

Рис. 2. Схема дополненная (по В. В. Ванслову) [5, с. 40]

В. В. Ванслов основывается на единстве музыкальной, хореографической, сценарной драматургии и в дополненной схеме приходит к весьма стройной композиции балета. Вансловым используются понятия внутреннего и внешнего действия, но в нашем изложении они трактуются несколько иначе (более концептуально) и охватывают все элементы спектакля. Также Виктором Владимировичем Апофеоз (вместе с Интродукцией) вынесен за рамки основного действия, с чем мы не можем согласиться, и к этому вопросу вернемся позднее. Придерживаясь четырехчастного членения каждого акта, Ванслов выделяет «сердцевину» действия (на схемах она обозначена рамкой), при этом последование второй и третьей частей уподобляет циклу прелюдии и фуги (с их соответственно гомофонностью и полифоничностью) как в музыке, так и хореографии.

Структурность, единый принцип построения актов, единый принцип построения действия в «Спящей красавице» очевидны, описаны и не могут подвергаться сомнению. Наиболее чётко структура хореографического действия «Спящей красавицы» прослеживается в I акте, к которому мы и обратимся для более подробного рассмотрения. Но прежде — уточним терминологию.

В. В. Ванслов использует определения «Дивертисмент» и «Ансамбль». Нам они представляются неточными. Строго говоря, дивертисмент в «Спящей красавице»

наличествует только в III акте, а ансамблем можно назвать любой не сольный номер. В практике Петипа (не только в «Спящей красавице») широко использовались два рода больших танцевальных форм, которые условно можно назвать «Большой многофигурной композицией» (далее — БМФК) и «Классической формой». Рассмотрим их характеристики и отличия.

БМФК отличается:

- сложной иерархической структурой исполнителей (структурированный кордебалет);
- относительно несложной хореографией, основанной на повторении лейтмотивных движений, без существенной разработки;
- многочисленными перестроениями, прихотливым рисунком групп, изобразительностью;
- использованием разнообразных аксессуаров.

Примерами БМФК являются: Танец с веерами и гирляндами во II акте «Баядерки», Адажио «Оживленного сада» в «Корсаре», Вальс в I картине «Лебединого озера» (в первоначальной постановке Петипа 1895 года — с табуретами и лентами).

«Классическая форма»:

- строится, как правило, на основе классического танца в наиболее виртуозных формах;
- это устоявшаяся форма «Большого Па» (Pas de deux/trois/quatre/..., Grand pas, Pas d'action): антре — адажио — вариации — кода;
- отличается стремлением к усложняющейся разработке хореографических тем (лейтмотивов), к хореографической полифонии;
- отличается приматом собственно хореографического рисунка над группировками и «эволюциями» исполнителей, их иерархией.

Структура I акта в драматургическом последовании «завязка — развитие действия — кульминация — развязка», использование хореографических форм и выразительных средств, разделение действия на внутреннее и внешнее представлены на рис. 3.

Принципиально, что внутреннее действие относится к образу, характеристике, танцу Авроры и ассоциированных с ней персонажей (не родителей, не жениха, не покровительствующей ей феи (у них другая функция), а именно её дальнего и ближнего окружения, её «большой» свиты). Здесь тот самый «узловой пункт» по Слонимскому. Много говорилось, что в центре спектакля — Аврора как образ расцветающей красоты, женственности, в общем, банальные слова, которые в литературном тексте и заменить-то нечем; ничего более определенного, тем паче научного, здесь не скажешь. Но это тот случай, когда содержание произведения искусства — в самом произведении искусства. Его гениальность именно в том, что ничем другим это содержание не выразить: только теми средствами, тем способом, той художественной структурой, теми «красками», которыми «написана» эта «картина». В драматическом смысле Аврора ничего не делает³: она танцует на собствен-

³ Только лишь берет веретено и им случайно укальвается. Даже от поцелуя она пробуждается не своей воле.



Рис. 3. Схема «Структура I акта»

ном совершеннолетия, чуть кокетничая с потенциальными женихами, она танцует, являясь в видении суженому, и она танцует на собственной свадьбе. Можно говорить, что Петипа показывает нам Аврору с разных сторон, поворачивая как изящную статуэтку. Можно говорить, что он создает последовательность сложных архитектурных композиций, в центр или на вершину которых помещает Аврору. Всё так! Но это обязательно надо видеть.

Кстати об архитектурных композициях. «Спящая красавица», как и большинство балетов Петипа, с точки зрения иерархии персонажей подобна пирамиде: миманс, кордебалет, корифеи, солистки и солисты — пьедестал для балерины. И это тоже важная характеристика действия в большом балете Петипа. Балерина не может начать танцевать, как бы случайно зайдя на сцену. Её появление готовится, действие **разворачивается** неторопливо, по «ступеням пирамиды», прежде чем наступит очередь балерины и случится «узловой пункт».

Об экспозиционно-изобразительной сущности балета подробно размышляет П. М. Карп в «Балете и драме». Он пишет, что в балетном театре «по преимуществу время вовсе не означает времени действия, но лишь время **развертывания** (курсив и выделение шрифтом мои — Б. И.) представляющего зрителю пространства, время его

обозрения зрителем. Друг за другом, а подчас и чередуясь друг с другом, нам демонстрируются лица, существующие в изображаемой картине как бы одновременно. Экспозиционная, живописная, пространственная стихия балета предшествует действенной, динамической, временной. Время обозрения отличается от времени действия⁴ [12, с. 111]. «Экспозиция», «обозрение», «развертывание» по Карпу — основной способ существования, процессуализации сценического танца. Нам эти замечания важны, так как они полностью смыкаются с нашим пониманием внутреннего действия в «Спящей красавице», равно как и во многих других балетах Петипа.

Кульминация I акта — Па Авроры — тоже имеет свою внутреннюю структуру (см. рис. 4).

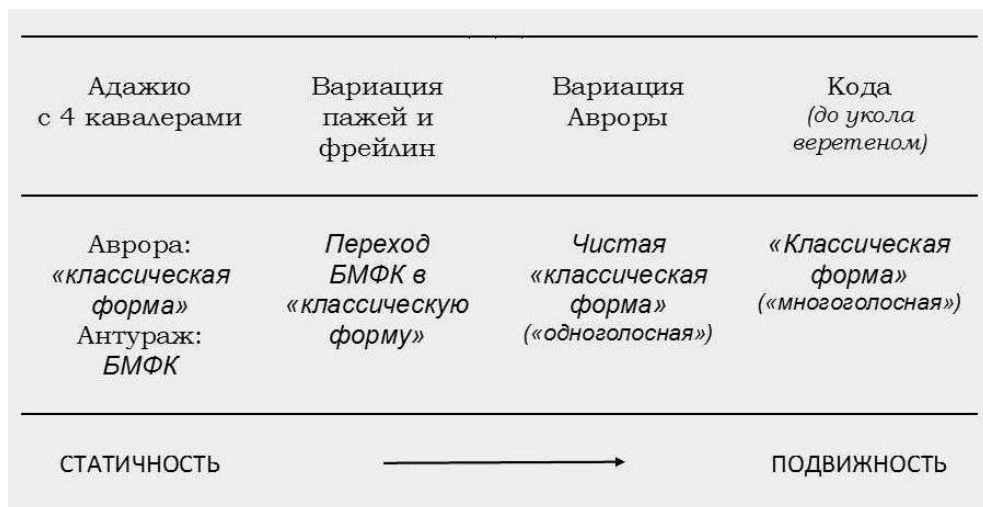


Рис. 4. Схема «Структура Па Авроры — I акт»

Па Авроры предшествует Большой пейзажный вальс — типичная БМФК. Черты БМФК содержатся и в Па Авроры. Оно начинается с адажио с четырьмя кавалерами, в котором участвуют не только кавалеры, но и четверка фрейлин, четверка молодых девиц, восемь пажей. Аврора, её танец, её партия — уже классическая форма, а антураж — это всё ещё БМФК, так как они прихотливо группируются вокруг танцующей Авроры. Далее идет вариация пажей и фрейлин: БМФК начинает более активно танцевать, начинает «распадаться». Вариация Авроры — уже чистая классическая форма, но форма одноголосая, потому что Аврора танцует одна. Наконец в коде (в данном случае мы подразумеваем чисто хореографически, не музыкально) до укола веретеном — многоголосый, весьма развернутый

⁴ П. М. Карп употребляет здесь термин «действие» в фабульном, «драматическом» значении.

и по преимуществу классический танец, пажей, кавалеров и фрейлин, Авроры. На протяжении всего Па Авроры мы видим последовательный, поступательный переход от статичности к подвижности.

Рассматривая структуру Па Авроры в I акте, мы видим миниатюрное повторение структуры всего акта — аналогичное членение, кульминация (хореографическая, эмоциональная) в сольном танце (вариации) Авроры, и главное — такое же разворачивание действия; то же движение от статичности к подвижности.

«Рок» внешнего действия настигает Аврору в момент наивысшей виртуозности, достижения полноты, полнокровности, разнообразия, максимальной развернутости танцевального — внутреннего действия. Расхожий оборот «сбили на взлете» здесь имеет чисто хореографическое воплощение: действие резко сворачивается, укол веретеном вызывает агонию и обездвижение героини, засыпание всего роскошного, разнообразно танцевавшего царства.

С учетом выявленной фундаментальной характеристики хореографического действия в I акте «Спящей красавицы» — движения от статичности к подвижности и обратно — предлагаем дополненную схему I акта (см. рис. 5).

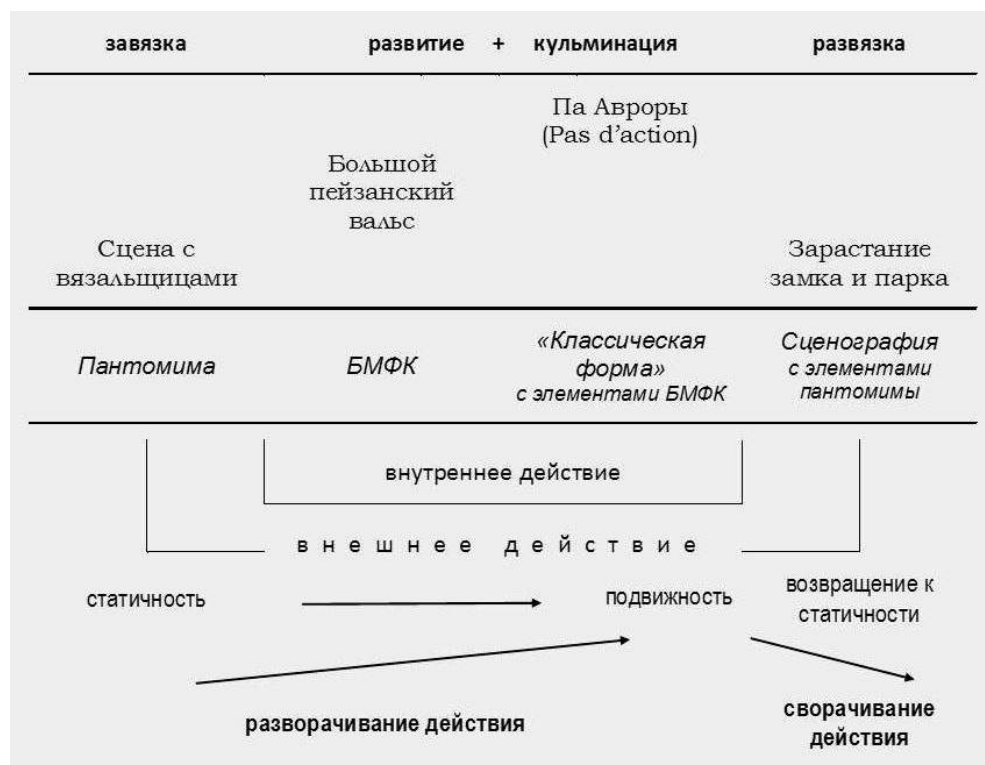


Рис. 5. Схема «Структура I акта (дополненная)»

Хореографическое действие в «Спящей красавице» строится по принципу пластического разворачивания и сворачивания. Сворачивание тоже очень важно. Поскольку действие разворачивалось неторопливо, последовательно, постепенно, враз всё остановить невозможно; необходим пусть не такой длительный, но всё же — процесс, а не точечная «вспышка». При этом основным выразительным средством раздела «Сворачивание действия» в I акте становится сценография и сценические эффекты — зарастание замка и парка кустами сирени и непроходимыми дебрями.

Таким образом, разворачивание и сворачивание хореографического действия вскрывает основной драматургический конфликт внутреннего и внешнего действий.

Разворачивание обозначает:

- стремление к «классической форме»;
- переход от статичности к подвижности;
- тяготение к полифонии.

Внешнее действие — это:

- по преимуществу реализация сценарной драматургии;
- изложение литературного сюжета / фавулы;
- действия персонажей — «двигателей» фавулы (Фея Сирени, Карабос, Дезире);
- в части выразительных средств — пантомима и сценография.

Внутреннее действие это:

- «узловой пункт» хореографической драматургии (по Ю. И. Слонимскому) и его активная, хореографическая подготовка;
- «движение» внутри хореографической формы;
- действия (танец) Авроры и связанных с ней персонажей;
- в части выразительных средств — классический танец.

Необходимо прокомментировать отнесение Феи Сирени к области внешнего действия и, соответственно, решения её партии средствами пантомимы. Пантомимность Феи Карабосс у Петипа известна (зловещая, посреди шабаша нечисти «вертушка» с размахиванием палкой в Прологе — позднее нововведение). Также общеизвестны исключительно пантомимный рисунок роли и партнерские функции Принца Дезире в старинном спектакле (за вычетом, быть может, нескольких тактов сольной мазурки в коде свадебного *pas de deux*, точнее — *pas de quatre*). Повторимся: мы не касаемся проблемы вариации Феи Сирени в Прологе (по этому поводу, в частности, подробно высказалась Н. Н. Зозулина [13, 14]). Свою фавульную функцию в Прологе (смягчение предсказания Карабосс) Сирень выполняет мимикой и жестикующей. И далее, в I и последующих актах, она действует только пантомимно, в костюмах, никак не подразумевающих классические танцы. Это нам кажется принципиальным. Поскольку, если Аврора ничего не делает в фавульном плане, то действуют, работают на развитие сюжета именно эти персонажи: Сирень, Карабосс, Дезире. Благодаря их взаимодействию завязывается, развивается и разрешается сценарный драматургический конфликт. Они являются субъектами и двигателями фавульного (сюжетного), то есть внешнего действия.

Хореографическое действие остальных актов спектакля (Пролога, второго и третьего) в основном повторяют структуру I акта. Все основные принципы вполне на них

экстраполируются. Разумеется, в каждом есть свои особенности. Экстраполяция не может быть буквальной. О том, что канон в искусстве при «дословном» повторении «засушивается» и о неточностях формы у настоящих художников замечательно написал Дмитрий Сергеевич Лихачев: «В самом деле, известно, какую большую роль играет в искусстве некоторая доля неточности. <...> В подлинных произведениях романского искусства правая и левая сторона портала, особенно со скульптурными деталями, слегка различаются. <...> Однако общий архитектурный модуль и пропорции в целом не нарушаются», — и далее о «неприятной сухости» Кёльнского собора [15, с. 161–162].

Пролог по строению аналогичен I акту. Феи как персонажи и как участницы главного танцевального эпизода (Па фей) являются прообразом, хореографическим прологом партии Авроры. Петр Андреевич Гусев в статье «Заметки о хореографии “Спящей красавицы”» в сборнике «Мариус Петипа» 1971 года [3, с. 287–303] подробно разобрал все вариации Пролога, привел важные сведения из практики исполнения, ценные замечания из воспоминаний «стариков». Феи Пролога в своих вариациях намечают те движения, которые впоследствии появятся в хореографии партии Авроры, на что подробно обращает внимание и Ф. В. Лопухов в «Хореографических откровениях» [16, с. 86–90].

Заключительная сцена Пролога — сцена Карабосс и всех других персонажей, относящихся к внешнему действию (в т. ч. Сирени и Королевской четы), решена, в отличие от I акта, главным образом условной пантомимой. Сценографические эффекты (затемнение) имеют вспомогательный характер.

II акт имеет несколько иное членение, чем Пролог и Первый акт. Здесь три больших самостоятельных эпизода:

- «Охота»: выходы, пантомима, жанровые танцы⁵;
- «Нереиды»: ⁶ «классическая форма», с элементами *действенности* (в адажио нереид фея Сирени показывает Аврору; Аврора ускользает; кордебалет ее заслоняет — романтический элемент действенности здесь явно присутствует);
- Панорама и «Комната»⁷ (сценография, мизансценирование, пантомима).

В III акте основное танцевальное действие — Дивертисмент, как представляется, построен по принципу музыкального рондо: «Камни» начинают Дивертисмент, они же присоединяются к Авроре и Дезире в свадебном *Pas de deux (quatre)*, «закольцовывая» хореографическое действие. Феи драгоценностей (Бриллиантов,

⁵ В более поздней (по сравнению с премьерой 1890 года) версии спектакля Петипа сцена «Охоты» сократилась: выходы персонажей, «Жмурки», Менуэт и Фарандола. На премьере у Петипа было больше танцев. Это мы можем выяснить по программе спектакля. Кроме означенных танцев, были вариации Герцогини и ее партнера (одного из охотников), Баронесс, Графинь и Маркиз.

⁶ Название кордебалета свиты Авроры и всей сцены «Нереидами» условно. Вероятно, это произошло из-за нарядов танцовщиц «цвета морской волны». В программе премьеры данные персонажи обозначены «Нимфами».

⁷ Сцена в спальне Авроры, где поцелуем её будит принц Дезире. В театральном обиходе используется обозначение «Комната».

Золота, Серебра, Сапфиров — «Камни») ассоциируются с Авророй. «Камни» ей дарятся, озаряют волшебным светом ее дальнейшую судьбу. И далее у Петипа в свадебном *Pas de quatre* (это был именно *pas de quatre*, а не *pas de deux*) вместе с Авророй и Дезире участвовали Феи Золота и Сапфиров, они же танцевали вариацию-дуэт на музыку мужской вариации. Таким образом, Дивертисмент начинают персонажи, которые четко ассоциируются с Авророй. Внутри этой «рамки» — дивертисмент сказок — разнохарактерный дивертисмент, своего рода аттракцион. Основные его персонажи — герои сказок Перро и сказок современницы, коллеги великого французского сказочника — графини д'Онуа.

Важно подчеркнуть, что *pas de deux* Голубой птицы и принцессы Флорины мы воспринимаем как классическое. В контексте спектакля и в историческом контексте оно не должно восприниматься как чисто классическое. Это эпизод-аттракцион в серии других аттракционов. Голубая птица — виртуозный танцовщик-мужчина. Дезире и другие персонажи-мужчины не танцуют. И друг — *brisé, entrechat-six, soubressaut* — показное трюкачество в мужском танце, совсем не характерное для этого периода театра Петипа. Неслучайно, что Голубую птицу танцевал Энрико Чекетти — итальянский виртуоз почти акробатического плана (в противоположность благородному жанру танца у основных героев балета Петипа).

Апофеоз, которому обычно и внимания особого не уделяют, решен как грандиозный сценографический финал, и это также укладывается в общую структуру хореографического действия с завершением «в статике».

Исходя из всего вышеизложенного, предлагаем следующую структурную схему хореографического действия в «Спящей красавице» (см. рис. 6).

«Охота», как видим, занимает место переходное и чуть выходит из стройной структуры. То же и у Ю. И. Слонимского. Очень хорошо всё объясняет приведенная цитата из работы Д. С. Лихачева.

На схеме проведена прерывистая линия между первым эпизодом каждого акта и второй частью (развитие и кульминации), потому что граница здесь подвижна. Действие разворачивается. Где-то мы видим разграничение, а где-то перетекание. При переходе к развязке мы видим более четкую границу. Здесь явный конфликт, всегда динамичное сворачивание. Таким образом, внутреннее действие — в центре композиции, внешнее действие его обрамляет.

«Спящая красавица» — это произведение искусства, и как любое другое, оно не сводимо ни к каким, даже очень логичным и стройным, схемам. Предлагаемые схемы лишь помогают яснее понять внутренние связи, архитектонику целого. И, честно говоря, ясность общей конструкции, которая виделась в самом начале, в финале наших рассуждений, может быть, не столь очевидна. Очевидна **подвижность** художественной структуры. Так, например, сценарная и сценографическая драматургия во многом видятся частью, компонентами драматургии хореографической.

Также возникает вопрос: структура спектакля (в основной своей матрице) трехчастная или четырехчастная? Нам видится превалирование трехчастности. В первых, аристотелевы (из «Поэтики») «начало, середина и конец» любого целого. Поэтому в наших схемах мы даём «развитие действия + кульминация» единым

экспозиция и завязка		развитие + кульминация		развязка
Пролог	Марш	Scène dansante	Па фей	Сцена Карабосс и финал
I акт	«Вязальщицы»	Вальс	Па Авроры (Pas d'action)	Зарастание
II акт		«Охота»	«Нереиды»	Панорама и «Комната»
III акт	Марш и полонез	Рондо: «Камни» – разнохарактерный дивертисмент – Pas de deux (quatre)		Апофеоз
<i>Шествие, мизансценирование, пантомима, частично жанровые танцы</i>		<i>БМФК / Дивертисмент</i>	<i>«Классическая форма»</i>	<i>Сценография, в т.ч. с элементами пантомимы</i>
внешнее действие		внутреннее действие		внешнее действие
		↑		
		Граница подвижна: разворачивание действия		Граница более чёткая: явный конфликт, сворачивание действия

Рис 6. Схема «Структура хореографического действия «Спящей красавицы»»

блоком. Далее может быть несколько уровней структуры, из которых первый – отмеченный В. В. Вансловым цикл «прелюдия-фуга» [5, с. 40]⁸. Во-вторых, приходится поспорить с Верой Михайловной Красовской, которая в «Русском балетном театре второй половины XIX века» хореографическое строение «Спящей красавицы» сравнила с четырехчастным циклом романтической симфонии [10, с. 298]. С нашей точки зрения «Спящая красавица» более похожа на инструментальный концерт, где есть солирующий инструмент – балерина – и антураж. Кроме того, и название самого первого действия Прологом вряд ли случайно. Это нечто «до» основного действия (героини еще нет). Основное (хореографическое, внутреннее) действие начинается позже, в официальном I акте; и с него начинается четко читаемая трехчастность.

Но главная проблема: о чем музыка и о чем хореография? Хореография – об Авроре. Она посвящена идее балерины, и все раскрывающие эту идею конфликты, ход действия, противопоставления, оппозиции, коллизии, по сути, формальны и никак не эмоциональны. В музыке – противопоставление и конфликт (прежде всего, на тематическом, то есть легко слышимом уровне) – эмоциональные, страстные: это конфликт Сирени и Карабосс, их противоборство, борьба добра и зла, света и тьмы, цветения и увядания. Музыкальная и хореографическая драматургия

⁸ В случае с I актом: цикл Вальс (БМФК) – Па Авроры («Классическая форма»).

в «Спящей красавице» взаимодействуют по принципу музыкального контрапункта: в образном (не технологическом!) плане музыка и хореография имеют самостоятельные траектории развития, соединяясь лишь в ключевых моментах действия. В музыке чрезвычайно важны, в отличие от хореографии, изобразительно-характеристичные эпизоды. Зачастую партнером музыки остается только сценография (сцена зарастания в I акте, Панорама во II акте), и здесь нет надобности «отанцовывать» музыку.

Драматургии в «Спящей красавице» чередуются, образно говоря, отступают друг перед другом, давая возможность «коллеге» высказаться. При этом старшей сестрой всё равно остаётся хореографическая драматургия Мариуса Ивановича Петипа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Константинова М. Е. Спящая красавица. М.: Искусство, 1990. 239 с.
2. Wiley Roland John. Tchaikovsky`s ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker. Oxford: Clarendon Press, 1985. 430 p.
3. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи: сб. ст. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
4. Ванслов В. Балет в ряду других искусств / Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 2. Л.: Музыка, 1977. С. 5–32.
5. Ванслов В. В. «Спящая красавица» Чайковского и новый спектакль Большого театра / Сов. музыка. 1973. № 10. С. 38–45.
6. Ванслов В. В. Балет и симфония / Сов. музыка. 1962. № 2. С. 62–66.
7. Ванслов В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. Второе изд. М.: Искусство, 1971. 304 с.
8. Ванслов В. В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 192 с.
9. Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII – начала XX века). М.: Изд-во «Четыре четверти», 1999. 378 с.
10. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. 552 с.
11. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. М.: Искусство, 1977. 343 с.
12. Карп П. М. Балет и драма. Л.: Искусство, 1979. 246 с.
13. Зозулина Н. Проблемы аутентичности «Спящей красавицы». Ч. 2. Пролог / Балет Ad Libitum. 2009. № 3 (17). С. 57–64.
14. Зозулина Н. Проблемы аутентичности «Спящей красавицы». Ч. 3. Пролог. Вокруг Феи Сирени / Балет Ad Libitum. 2009. № 4 (18). С. 52–64.
15. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и др. работы. СПб: Алетейя, 1997. 508 с.
16. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1971. 215 с.

Н. Н. Зозулина

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» М. ПЕТИПА
В РЕДАКЦИЯХ МАРИИНСКОГО — КИРОВСКОГО — ТЕАТРА

Премьера балета «Спящая красавица», прошедшая в январе 1890 года, не давала гарантии долгой его жизни. Оценки критиков были весьма неоднозначными, с сильным перевесом в недовольство: хвалили в основном только оформление, ругали действие (вернее, его отсутствие), танцы, музыку, скуку первых актов, пустопорожнота всего зрелища.

«Для глаз сделано все, а для хореографии ровно ничего. Феерия так и напоминает книгу в роскошном переплете с пустыми страницами. Музыка г. Чайковского вовсе для танцев не подходит. Под нее даже и танцевать нельзя. <...> Есть две-три музыкальные фразы, но их композитор повторяет без конца. В общем “Спящая красавица” будет интересовать тех, кто в балете не ищет хореографа, а лишь развлечение для глаз в виде декораций да костюмов» [1, с. 3]. Столь же строгим было суждение «Русских ведомостей»: «В балете нет интриги, драматизма и действия. Все сводится только к эффектам и картинам феерического свойства. Танцы не отличаются оригинальностью, характерностью и не дают благодарного материала балерине (г-же Брианца)» [2, с. 2]. Редкий защитник балета, анонимно отписавшийся в трех изданиях («Сын Отечества», «Минута» и «Артист»), выдавал себя одними и теми же фразами: «Первые два действия нового балета не особенно богаты танцами, но третье — замечательно по богатству фантазии и разнообразию. Музыка написана к балету прекрасно, и почтенный композитор с честью выполнил свое дело. Костюмы замечательно роскошны, богаты и разнообразны. Декорации написаны художественно и вообще постановка балета достойна внимания» [3].

Критика не слишком входила в подробности хореографии, ограничивалась общими фразами и оценками в основном также нелицеприятными. «В новом... хореографическом (?) произведении М. Петипа, танцы-то именно и отведены на последний план, а все вдохновение, творчество (?), фантазия (?) балетмейстера сводятся к курьезным и несуразным выходам и появлениям то фей, то котов, то птиц, то зверьков. Оригинальных по замыслу, художественных по идее групп, ансамблей и общих поз нет; для балерины не придумано ни одного нового ни адажио, ни вариации, ни эффектного па соло или *pas de deux*» [1, с. 3]. Автор другого издания также был разочарован: «Хореографическая его часть невелика: во всем балете 14 номеров танцев, из которых балерина танцует три *pas d' action*. Танцы г-жи Брианца были исполнены ею блестяще по отчетливости, силе и грации, хотя в композиции их ни нового, ни особенно красивого ничего нет. Такой же бедностью замысла отличаются и большое общее па пролога, вариации в *allegro* шести фей пролога и *pas de quatre* четырех фей последнего акта: давно знакомые кабриоли и антраша, но на этот раз без тех изящно художественных приемов, которыми всегда отличается талант нашего балетмейстера» [4, с. 3]. Среди танцев, которые



Рис. 1. Мариус Петипа

все-таки удостоились похвалы, были: вальс I акта, фандола и «вариации» придворных дам на охоте, дивертисмент сказочных персонажей из последнего акта.

Зрители-современники, однако, вопреки критике, постоянно наполняли зал. Стабильный успех «Спящей красавицы» у публики, и, как следствие, ее регулярные появления в афише переподпитали и прессу. Спустя несколько лет отзывы на балет стали исключительно хвалебными, словно так всегда и было: «Вообще благодаря удачной постановке танцев этот балет, несмотря на свою заигранность (он шел в 81 раз), оставляет прекрасное впечатление. Нельзя не признать, что «Спящая красавица» — один из удачнейших балетов, поставленных за последнее десятилетие балетмейстером М. И. Петипа» [5, с. 653] (см. рис. 1).

Задачей данной статьи не является разбор самого произведения Петипа в пору его премьеры. Опираясь на прессу и другие свидетельства, хотелось посмотреть на сценическую жизнь спектакля в течение десятилетий и проследить изменения, затронувшие «Спящую красавицу» 1890 года.

История балета, связанная с его дальнейшими возобновлениями и новыми редакциями, имеет несколько важных этапов. Так, первым следует считать десятилетие после премьеры (до конца XIX века), когда за спектаклем следил Петипа, и любые изменения в нем происходили с его ведома. Следующий этап длился еще десятилетие: с начала XX века, когда «Спящая красавица» перешла на попечение самой труппы (под руководством уже Н. Легата) и режиссера Н. Сергеева — до 1913 года, после которого балет на время исчез с афиши Мариинского театра. Новой вехой его истории стало возобновление 1914 года, когда «Спящая красавица» приобрела новый облик в связи с переменой оформления. Будь это возобновление отложено еще на сезон, оно бы могло не состояться: началась Первая мировая война, затем революция...

Октябрьская революция 1917 года нанесла значительный урон возрожденному спектаклю: вынужденная эмиграция балетной труппы за границу сделала невозможной демонстрацию балета с необходимым для него размахом. Однако в 1922 году глава Мариинского балета Ф. Лопухов принял решение вернуть «Спящую красавицу» в репертуар, частично закрепив, частично отредактировав извест-

ный на тот момент облик и текст спектакля. «Редакция Лопухова»¹, как стали называть ту версию «Спящей красавицы», просуществовала на ленинградской сцене (на сцене бывшего Мариинского театра, затем — Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ), с 1935 — им. Кирова) до начала Великой Отечественной войны. «Спящая красавица» не была «эвакуирована» вместе с балетной труппой в Молотов. Там в 1943 году балет заново возобновил В. Пономарев, приравливая его к реалиям небольшой молотовской сцены. В постановке Пономарева, которая, безусловно, была модификацией краеугольной редакции Лопухова, балет и вернулся в 1944 году обратно на сцену Кировского театра. В 1951 году было принято решение о новой постановке балета М. Петипа, которую осуществил К. Сергеев, создав свою редакцию спектакля. Она оказалась самой долговременной в его истории, идущей на сцене Мариинского театра по сей день (за исключением десятилетия, 1999–2009, когда представлялась историческая реконструкция «Спящей красавицы» С. Вихарева).

Таковы основные вехи сценической жизни петербургской — ленинградской «Спящей красавицы», о которой и пойдет разговор далее.

Изменчивость балета обуславливалась следующими факторами: во-первых, — сменой художника, от которого зависела зрелищность спектакля; во-вторых, — сложностью сохранения балетных текстов (что оборачивалось их нередкими утратами и вынужденными заменами); в-третьих, — авторскими новшествами постановщиков, бравшихся за редактирование балета; в-четвертых, в-пятых и т. д. — влиянием кардинальных изменений исполнительской школы и эстетики, развитием танцевальной техники, волеизъявлением артистов и многими другими факторами. На примере «Спящей красавицы» столетняя практика показывала, что балетный спектакль не может остаться неприкосновенным: он — не картина, а живая, впитывающая новые идеи, художественная материя. Об этом (по поводу «Спящей красавицы» 1890 года) писал А. Бенуа, подтверждая временность и зыбкость существования балета в изначально данном ему виде: «Каким-то чудом столько первоклассных художников оказались собранными для создания подлинного шедевра, ценного во всех своих деталях и однако, увы, эти люди покинули один за другим жизнь, декорации вылиняли, костюмы обветшали, и шедевр рассыпался, исчез через какие-то 10–15 лет. И никакие реконструкции помочь не могут. Все условия, все приемы техники меняются, забываются, даже при самом, казалось бы, пиететном соблюдении традиций» [6, с. 606].

Театр, однако, выбирал путь, при котором само сохранение сокровища Чайковского — Петипа, столь любимого публикой, оказывалось важнее издержек на этом пути. Две редакции «Спящей красавицы» на сцене Мариинского — Кировского театра продлили ей жизнь на многие десятилетия. Коллективная мысль балетных поколений улучшила, отточила, привела в идеальный вид первоисточник Петипа, и это нисколько не умаляет создания гения. Приращенное танцевальное богатство «Спящей красавицы» заслуживает признания и сохранения в качестве таких же классических ценностей. Произведенная С. Вихаревым в 1999 году реконструкция

¹ Второй этап работы над ней относится к 1923 году.

(во многом неточная) оригинала «Спящей красавицы»² со всей очевидностью доказала, что наследники и соавторы Петипа в своих редакциях приблизились к идеальному идеалу, переработав изначально уязвимые моменты балета в духе новых открытий XX века в понимании музыки, хореографии и сценографии. Возвращение в прошлое ударило по важнейшим завоеваниям балетного театра. После десятилетнего представления редакции С. Вихарева театр вернулся к прежней, признанной временем, редакции балета К. Сергеева — С. Вирсаладзе.

«Спящая красавица» 1890 года

В постановке Мариуса Петипа, представленной в январе 1890 года, оказалось несколько проблемных зон, которые в дальнейшем потребовали новых решений.

Первая из них — вариация Феи Сирени в Прологе, с которой связана долгая история.

Вариация была сочинена для дочери балетмейстера Марии Петипа, назначенной на роль Сирени, при этом не являвшейся классической танцовщицей (см. рис. 2, 3).

Простейший, если не сказать, примитивный, текст вариации³ отражал ее скромные возможности в пуантовом танце⁴. До 1905 года Мария была единственной исполнительницей роли Феи Сирени, но танцевать вариацию в *pas d'ensemble* фей артистка перестала намного раньше (вероятно, во второй половине 1890-х, когда ей было уже за 40 лет).

В отзыве на 100-е представление «Спящей красавицы», относящемся к 1903 году, имя исполнительницы партии Сирени Марии Петипа отсутствует в перечне исполнительниц, танцевавших вариации: «В прологе с большим успехом были исполнены классические вариации фей Павловой 2-й, Седовой, Трефиловой, Егоровой и Вагановой» [7, с. 356]. Конец 1890-х — начало 1900-х годов было временем, к которому относятся воспоминания петербургских танцовщиков (Ф. Лопухова, Б. Нижинской, Е. Гердт). Они не помнили вариации Феи Сирени в «Спящей красавице» и потому пришли к выводу, что она вовсе не была поставлена Петипа⁵. Вызывает удивление, что вину за исчезновение вариации из Пролога возложат в дальнейшем на... балетмейстера Ф. В. Лопухова, который во времена Марии Петипа был только воспитанником Театрального училища: «...Он (Лопухов. — Н. З.) позволил себе

² Реконструкция была произведена на основе нотации балета М. Петипа «Спящая красавица», записанного в начале XX века в Мариинском театре под руководством режиссера Н. Сергеева. Увезенные Сергеевым после революции за границу, все нотации балетного репертуара Мариинского театра в дальнейшем оказались в библиотеке Гарвардского университета (США).

³ Лист с записью вариации по системе В. Степанова был обнаружен в нотации «Спящей красавицы», хранящейся в Гарварде (фонд Н. Сергеева). Вариация была расшифрована и воссоздана в реконструкции балета С. Вихаревым.

⁴ Выходы Феи Сирени в первом и втором актах были уже чисто пантомимными: менялся костюм, вместо пуантов надевались туфли.

⁵ Эти утверждения, однако, по разным причинам стали известны балетному сообществу только в поздние советские годы.



Рис. 2. Мария Петипа в роли Феи Сирени. Первый акт балета «Спящая красавица». Костюм И. Всеволожского. Фотография из фондов музея Мариинского театра



Рис. 3. Мария Петипа в роли Феи Сирени. Второй акт балета «Спящая красавица». Костюм И. Всеволожского. Фотография из фондов музея Мариинского театра

переделать текст Петипа — убрал из Пролога вариацию, сочиненную Петипа, и поставил вместо нее свою» [8, с. 4].

Дело с вариацией запутывало еще несколько обстоятельств. Во-первых, около 1905 года уже не исполнявшаяся вариация Феи Сирени попала в осуществленную в то время нотацию балета⁶. Показать ее режиссеру Н. Сергееву и его помощникам могла только Мария Петипа. Тогда странным выглядит то, что, записав вариацию, ее не вернули в партию Феи Сирени, когда с ноября 1905 года она перешла к молодой Л. Егоровой⁷. Последняя, очевидно, выступала в спектакле без вариации (пока не найдено ни одного свидетельства обратного).

⁶ Дирекция императорских театров организовала группу для записи всех репертуарных балетов по системе В. Степанова, которую в то время изучали в Театральном училище все балетные воспитанники. Возглавил эту работу режиссер балета Н. Сергеев, имевший несколько помощников.

⁷ Возможно, причиной тому была негласная монополия на эту вариацию Марии Петипа, которой она ни с кем не захотела делиться.

Любопытно и то, что когда партию Сирени (помимо Л. Егоровой) стали исполнять Т. Карсавина (с 1907 года) и А. Павлова (с 1908 года), то в рецензиях неожиданно появились упоминания о вариации Феи Сирени в Прологе! В частности, было сказано, что, дебютируя в роли, Т. Карсавина протанцевала «в прологе свою вариацию с великолепными антраша-six и отчетливыми пируэтами» [9, с. 8]. Из описания видно, что это не вариация Марии Петипа, где не было подобных движений. Но тогда, что это за вариация? (Кто в театре мог вмешаться в хореографию балета? Н. Легат? Едва ли. Его фамилия в связи со «Спящей красавицей» никогда не упоминалась.) О дебюте А. Павловой тот же критик, В. Светлов, писал, что «в этой роли нет танцев, кроме одной небольшой и трудной вариации» [10, с. 5]. Он также сообщил, что балерина ее бисировала. Характеристика могла относиться к той же вариации в исполнении Карсавиной (едва ли вариация поменялась за разделявший оба дебюта сезон). Эпитет «трудная» объясняется наличием в вариации пируэтов, которые в то время еще не были расхожим элементом. Однако у Светлова есть важное уточнение: вариация названа «небольшой». Небольшой вариации, музыке которой подходят не только «отчетливые пируэты», но и неоднократные «антраша-six», плохо соответствует широкая вальсовая музыка, написанная Чайковским для Феи Сирени по заказу Петипа. Может быть, «карсавинская» («павловская») вариация Феи Сирени шла на какую-то другую музыку⁸? Или то был танцевальный кусок героини в коде *pas d'ensemble* фей? К сожалению, найденные пока рецензии не дают ответа на эти вопросы. Также неясно, стала ли, посмотрев на товарок, танцевать эту «небольшую и трудную вариацию» в спектакле Егорова, или она по-прежнему выступала без вариации?

Что-то эту балерину все же смущало в установившемся порядке вещей с данной партией. По свидетельству Ф. Лопухова, именно Егорова попросила его в 1914 году поставить вариацию Феи Сирени под ее изначальную музыку для исполнения в летнем красносельском спектакле⁹, что он и сделал. И далее, сообщает балетмейстер, эта вариация перешла на сцену Мариинского театра уже с другой новой исполнительницей партии — Елизаветой Гердт, чей отец, Павел Гердт, ходатайствовал перед руководством балета о включении этой вариации в пролог, приписав ее Мариусу Петипа [11, с. 92–93].

Воспоминания Лопухова неточны. Здесь стоит довериться самой Е. Гердт, писавшей в 1963 году в письме к критику Ю. Слонимскому, что когда она «получила эту роль... (примерно в 1910–1912-е гг.), попросила Любовь Николаевну показать... вариацию» [12, с. 19]. Е. Гердт дебютировала в партии Сирени 2 ноября 1911 года, и, следовательно, к тому времени (а вероятно, летом 1911 года, когда шли красносельские спектакли) вариация была уже поставлена Лопуховым и исполнена Егоровой. Понадобилось, однако, влияние солиста Его Императорского Величества

⁸ Косвенным свидетельством этого служит утверждение Ф. Лопухова, что музыка вариации Феи Сирени не звучала в спектакле.

⁹ Трудно представить, чтобы в летний сезон в Красносельском театре «Спящая красавица» шла целиком. Возможно, исполнялся тот или иной акт из балета, или вариация могла быть показана в концерте.

Павла Гердта, чтобы вариация проникла в балет. Есть только одно обстоятельство, вносящее долю сомнения в эту версию. Критика, освещавшая первое выступление Гердт, не заметила исполнения в Прологе большой, новой, прежде неизвестной вариации! Такой опытный балетный рецензент, как В. Светлов, оценил дебют одной фразой: «Гердт была очень хороша в фее Сирени...» [13, с. 5]. Только спустя несколько лет в рецензии А. Вольнского (написанной на третий спектакль по возобновлению «Спящей красавицы» 1914 г.¹⁰) возникает образ этой вариации — шестой после перечисления пяти вариаций других фей: «Вальс Егоровой (Сирень) с мягкими фигурами en dedans и ритмической пластикой рук отливает благородством тихой минуты настроения» [14, с. 5]. Трудно более узнаваемо и точно охарактеризовать вариацию Лопухова, начинающуюся с мягких выбросов *grand rond en dedans* и словно обвеваемую движением рук.

Таким образом, начиная, вероятно, с 1911-го и уж точно с 1914 года, вариация Лопухова стала неотъемлемой частью партии Феи Сирени. Полвека никто не задавался по этому поводу никакими вопросами, пока в середине 1960-х годов Лопухов в книге воспоминаний «Шестьдесят лет в балете» не открыл своего авторства. К сожалению, вместе с этим, балетмейстер преподнес также читателям придуманную им версию о причине предыдущего отсутствия вариации в Прологе: «Петипа, поручив роль феи Сирени своей дочери Марии Мариусовне, вынужден был отказаться от постановки вариации для нее: Мария Петипа классики не танцевала. Из-за этого сюита танцев фей не имела заключения — ни музыкального, ни танцевального» [12, с. 226]. В том, что вся балетная наука оказалась в плену его версии, хотя лежащие на поверхности факты могли мгновенно ее опровергнуть, был повинен, прежде всего, громадный пиетет, выказываемый в балетных кругах Федору Васильевичу.

Принятая на веру версия Лопухова породила множество теорий, объяснявших, почему Петипа «отказался» от шестой вариации в па де сис фей. Самым удручающим примером служат страницы из монументальной и в целом прекрасной монографии «Спящая красавица» М. Константиновой (1990). В книге помещен эскиз костюма Феи Сирени в Прологе: фигура в удлиненной пачке, с открытыми от колен ногами, с необозначенной обувью (но без туфель на каблуках). Один беглый взгляд на рисунок позволяет понять, что эскиз выполнен под «танцевальный заказ» хореографа, в отличие от костюмов Сирени для первого и второго актов — для пантомимных выходов. И все-таки автор повторяет вслед за Лопуховым, что «...Мария Петипа, танцевавшая эту роль, вариации не танцевала» [15, с. 72]. И далее выстраивает целую концепцию на этот счет: «Величавая осанка М. Петипа и красота ее крупных черт придавали ей сходство с могучей валькирией, царственно сошедшей на землю. В такой ситуации представляется закономерным, что она [Сирень] не имела классической вариации, как другие феи. В этом было ее отличие. <...> Еще одна классическая вариация мало что добавляет спектаклю в целом,

¹⁰ Вряд ли будет ошибкой предположить, что Егорова танцевала эту вариацию не с третьего, а с первого спектакля по возобновлению, в котором она также исполняла партию Феи Сирени.

особая же отмеченность феи Сирени пропадает, если она танцует, как и другие феи, как танцует потом Аврора...» [15, с. 72].

Но все эти умозрительные построения обрушиваются тем простым фактом, что Петипа как раз поставил эту вариацию, и что и на премьере, и в течение первых лет Мария Петипа ее танцевала. Об этом можно прочесть в отзывах на премьеру 1890 года: «Такой же бедностью замысла отличаются и ... вариации в allegro шести фей пролога...» [4, с. 3]; «В прологе соревновались г-жи Петипа, Куличевская, Недремская и др.» [16, с. 419]. Аналогичный отзыв относится к спектаклю 1895 года: «Для начала бенефиса [Марии Андерсон] дали пролог из «Спящей красавицы», где состязались наши лучшие танцовщицы г-жи Петипа, Иогансон, Преображенская, Носкова, Куличевская и Рыхлякова» [16, с. 481]. Есть и другие свидетельства...

Развязка этого сюжета случилась в 1999 году, когда в реконструкции «Спящей красавицы» Вихарева на свет явилась воссозданная по обнаруженной в нотации балета записи вариация Феи Сирени Петипа. Именно после этого стала очевидна правота истории, создавшей такую ситуацию, при которой эта вариация когда-то канула в лету, а вместо нее родилась на свет роскошная вариация Лопухова.

Второй сценой в «Спящей красавице», которой коснулись перемены еще при Петипа, была «Охота принца Дезире». На премьере она включала пантомимно-игровую сценку «Жмурки», в которой участвовали Галифрон и 8 дам, фарандолу, которой завершались танцы, и между ними — несколько небольших старинных французских танцев: «Менуэт», «Гавот», «Паспье» и «Ригодон». Однако в программке к премьере этих названий не было, а вся часть называлась «Вариации» [17, с. 6]. С первых же рецензий «Охота» получала только положительные отзывы: «Наиболее интересны номера, носящие печать эпохи, знания и вкуса Петипа: фарандола и вариации придворных дам на охоте принца Дезире...» [4, с. 3]. «Во втором действии укажем на «Игру в жмурки», эффектный танец баронесс, некоторые вариации тоже очень интересны» [18, с. 3]. Среди вариаций, как известно из прессы, было «па с хлыстиком», которое исполняла М. Кшесинская — одна из двух маркиз.

16 апреля 1897 года по случаю приезда в Петербург австрийского императора в парадном спектакле давали первый и второй акты из «Спящей красавицы». Тогда впервые сюита танцев на «Охоте» была сокращена: после игры в жмурки сразу начиналась фарандола¹¹. Из этого и последующих спектаклей придворные танцы оказались изъяты, за исключением менуэта (идушего после жмурок). Менуэт и попал в нотацию балета, тогда как другие исторические танцы Петипа записаны не были и практически канули в лету. «...Спектакль “Спящая красавица”, полученный в наследство от императорских театров, не досчитывался... танцев принца Дезире на охоте (гавот, паспье и др.)», — писал Ф. Лопухов. — «...Мне пришлось делать их в манере Петипа, оглядываясь на его же танцы в “Испытании Дамиса”» [12, с. 226–227]. Так, благодаря Лопухову в 1922 году сюита вновь зазвучала в балете целиком, а стилизованные под «почерк Петипа» и галантный стиль XVIII века гавот, паспье и ригодон вновь взяли на себя функцию «машины времени», перено-

¹¹ Этот факт любезно сообщил московский балетовед А. Галкин.

сившей зрителя через сто лет во время принца Дезире. Менуэт у Лопухова исполнили шесть пар (одним из кавалеров был Дезире), в гавоте среди прочих артистов солировали одна баронесса и одна герцогиня; паспье танцевала маркиза и ее кавалер, а ригодон, который Лопухов называет «Ручеек» — все находившиеся на сцене придворные.

Однако в последующей редакции К. Сергеева (1952) сюита танцев стала выглядеть несколько по-другому. После жмурок, как и у Лопухова, танцы начинались с менуэта, но впоследствии он был сокращен, и сюита открывалась изящным гавотом на две пары. Следующая музыкальная пьеса — паспье — перешла к принцу, сопровождая его появившуюся здесь классическую вариацию. Затем все придворные устремлялись в подвижный ригодон — группа дам слева и группа кавалеров справа (от зрителя), продвигаясь, встречалась, соединяясь в парах, в колонке по центру. Судя по рисунку, танец повторял лопуховский «Ручеек». А вот фарандолу — прежнюю совместную пляску господ и слуг — Сергеев полностью пересмотрел, создав новый номер четырех музыкантов и пейзажной пары. Дирижер Ю. Гамалей, видевший прежний вариант фарандолы, писал в своих воспоминаниях: «Одно изменение хореографии в этом же акте было бесспорно интереснее оригинала Петипа. Я имею в виду крестьянский танец — фарандолу. Новую хореографию танца с вводом в номер солирующей пары можно считать удачей Сергеева» [19, с. 146].

Выпущенная под конец XX века реконструкция «Спящей красавицы» 1890 года С. Вихарева (1999) отменила новшества предыдущих редакций и вместе с ними сюиту старинных французских танцев Лопухова — Сергеева, но воскресить «прекрасные пляски... (сцена охоты с вариациями)», по выражению критика 1890 года [20, с. 3], как обещалось в декларациях постановщика, оказалось невозможно. Поэтому все свелось к варианту конца XIX века, зафиксированному в гарвардских записях: менуэт и массовая фарандола.

Идущая у Петипа за «Охотой» сцена нерейд с участием Дезире, Феи Сирени, Авроры и кордебалета в своем первоначальном варианте (1890) не вызывала у критиков каких-либо нареканий. Впрочем, без уколов не обошлось. Один «злостный критик» премьеры насмешничал:

«Появляется Аврора и нимфы; они, скорее всего, танцуют руками.

— Ну а где же «балет»?

— Будет в следующей картине» [1, с. 3].

В начале сцены Петипа сократил музыку Феи Сирени, обойдясь только ее вступлением, когда волшебница выплывает в ладье к Дезире, и еще несколькими тактами для пантомимного диалога и показа избраннику спящей Авроры. Видение открывалось в гроте (в скале), где в окружении нимф (нерейд) возлежала принцесса, по знаку палочки Феи Сирени оживавшая и выпархивавшая на сцену со своей свитой нимф. Ее диагональ *jeté en tournant* и стремительные перебежки и позировки кордебалета были первым этапом большой сложносоставной формы *pas d'action* — антре.

Следующий этап формы — адажио — решался Петипа как действенная композиция Феи Сирени, Авроры, Дезире и ансамбля, посвященная теме любви принца,

его погоне за ускользящим видением. Претензию критика, что «танцуют руками» и «нет балета», могло вызвать именно это адажио, в котором Принц и Сирень «переговаривались» жестами, Аврора стояла в позах или перебегала с места на место между линиями кордебалета, разделявшими ее с Дезире. Единственная танцевальная фигура — *grand développé-ballotte* Авроры, раскачивавшейся в руках Дезире — при всей своей красоте не отменяла мизансценического, малотанцевального в целом характера адажио, в котором таилась причина его будущего столкновения с хореографическим мышлением XX века. Сама музыка Чайковского здесь, по словам Б. Асафьева, — «красивая область “балетного мелоса”, ...лирический пафос которой соответствует пафосу балетного *Adagio* — своего рода сонатной формы в балете» [21, с. 370] — подсказывала возможность протяженного развертывания танца. С другой стороны, решение Петипа было чрезвычайно выразительно и доходчиво по своей драматургии с положенной в ее основу темой недостижимости идеала. Ансамбль *нерейд* служил образом кущ, в аллеях которой исчезал призрак Авроры.

Написанную Чайковским для *pas d'action* лирическую вариацию Авроры Петипа заменил на музыкальный номер, взятый из третьего акта — помпезную по звучанию вариацию Феи золота (из *pas de quatre* драгоценных камней). Возможно, оригинальная музыка для этой вариации, идущая в протяженных темпах, не подходила для первой исполнительницы партии Авроры — Карлотты Брианца, подвижной миниатюрной танцовщицы, вряд ли приспособленной к легатированным танцам. Петипа поставил для нее вариацию с активным выкидыванием ног в сторону — *батманами a la second*, с прыжками *saut de basque* и вращениями. Частичное описание ее хореографии (сквозь призму исполнительского искусства Ольги Спесивцевой) можно встретить в статье А. Вольнского: «Исполняемая же Спесивцевой старая вариация является настоящим шедевром классического искусства. <...> Танцовщица исполняет партерное *ballotte*, делая большие и широкие, пластически выразительные закидывания ноги и пятую позицию с щедрым, дивным захватом пространства. Это центральное место в старой вариации и я не знаю артистки, которая могла бы тут поспорить с искусством молодой балерины» [22, с. 4]. При всей хореографической ценности номера в XX веке, с его кардинально изменившимся в балете отношением к музыке (у Фокина, Лопухова, Балланчина и др.), уже трудно было не заметить, что перенесенная из третьего акта вариация, по словам Лопухова, «не вполне органично сочеталась с музыкальной тканью [*pas d'action*]» [11, с. 98]. В дальнейшем именно это станет причиной обращения постановщиков к подлинной музыке Авроры-нерейды. Но до 1922 года, когда Лопухов приступил к редактированию балета, никто из критиков не знал этой «внутренней кухни», касавшейся музыкальных купюр и замен. Поэтому вариация на музыку Феи золота воспринималась в сцене *нерейд*, как действительно здесь находившаяся.

Последний эпизод, который необходимо осветить в связи с исторической постановкой Петипа, — это свадебное *па де де* Авроры и Дезире в третьем акте «Спящей красавицы». В программе на премьеру оно называлось не *па де де*, а *pas de quatre* из-за числа участников: две феи драгоценных камней выходили после адажио Авроры и Дезире исполнить вариацию (на музыку нынешней вариации Дезире).

Возможно, выбор в пользу двух фей из четырех был сделан Петипа потому, что в предыдущем *pas de quatre* камней уже были продемонстрированы и сольный Бриллиант, и вариация «тройки» (на музыку Серебра). Вариация «двойки» — Золото и Сапфир (позднее Золото и Серебро) — замещала собой ожидаемую, но отсутствовавшую вариацию героя. Критика премьеры констатировала, что «в новом балете Гердт вовсе не танцевал, а только поддерживал в некоторых группах балерину» [23, с. 196]. В коде *pas de quatre* Гердт исполнял-таки короткое соло — мажурочный ход *pas gala* через сцену, но оно никак не могло компенсировать отсутствие вариации.

Этот изъян танцевальной формы позже объясняли по-разному: ссылались на солидный возраст Павла Гердта, которому уже на премьере было 46 лет, или обращали внимание на главенствующее положение в театре Петипа балерины, имевшей своеобразную монополию на танец. Между тем, мужская вариация была задумана Петипа еще на этапе планирования балета, поскольку в его заказе Чайковскому сказано: «Вариация кавалера на 6/8, 48 т[актов] (*forte*)» [24, с. 136]. В какой момент его замысел изменился? Когда он услышал музыку симфонизированной вариации с затяжной третьей частью? Или на постановочных репетициях с Гердтом, чей возраст, действительно, не позволял осилить интенсивный, в темпе аллегро, текст? Идея передать вариацию «двойке» фей в этом случае была спасительной. Музыка должна была прозвучать, так как выйти сразу после адажио на вариацию балерина не могла. Но вряд ли можно отрицать, что решение все же выглядело искусственным, хотя бы потому, что феи уже оттанцевали в своем *pas de quatre*, и художественная необходимость в их новом появлении отсутствовала.

«Спящая красавица» 1914 года

Возобновление «Спящей красавицы» в 1914 году было продиктовано, с одной стороны, настоящей производственной необходимостью, а с другой — желанием Дирекции императорских театров в лице В. Теляковского ответить на художественные вызовы дягилевской антрепризы, с 1909 года имевшей шумный успех в Париже и формировавшей новые вкусы и предпочтения в балетном искусстве.

Уже в 1904 году глазу зрителей стало заметно, что «Спящая красавица» потеряла свой лоск. «“Спящая красавица” шла в 104 раз. Несмотря на красоту декораций, надо признать, что они изрядно обветшали. Обветшала и бутафория и многие из костюмов» [25, с. 700]. Спустя еще несколько лет критик В. Светлов писал: «За все эти долгие годы ни постановка, ни обстановка балета ни разу не менялись и надо правду сказать, что в настоящее время “Спящая” напоминает нам дворец Флорестана, покрытый пылью веков и паутиной времени, настоятельно требуя основательного ремонта» [13, с. 3].

Развитию критического взгляда на петербургский балет, в том числе и на состояние «Спящей красавицы», способствовали «Русские сезоны» в Париже, отделенные от старого императорского балета эстетической пропастью, которая становилась заметной по возвращению зрителей «Сезонов» в Петербург. Так, один из критиков, попав после первого «Русского сезона» в Париже (1909) на открытие

очередного петербургского балетного сезона, как раз на «Спящую красавицу», описал печальную картину: «...Атмосфера безнадежного и абсолютного равнодушия к искусству на спектаклях Мариинского театра не представляет ничего нового. Но после энтузиазма парижских постановок она ощущается особенно удручающим образом. Шла “Спящая красавица”, незаслуженно прославленная в широкой публике — надо думать, исключительно благодаря музыке Чайковского. Этот балет давно пора снять с репертуара или поставить совсем заново. В настоящем своем виде это классический образец постановки, совершенно лишенной объединяющего стиля, объединяющего чувства. <...> Я не говорю уже о художественности и стильности этих декораций и костюмов в наши дни, особенно после постановки “Армиды” (имеется в виду балет М. Фокина в оформлении А. Бенуа «Павильон Армиды». — Н. З.). К ним можно относиться не иначе как к курьезу» [26, с. 5].

В. Теляковский принимает решение привлечь к переоформлению «Спящей красавицы» очень ценимого им художника-колориста К. Коровина, в 1902 году оформившего вместе с А. Головиным на Мариинской сцене новую постановку «Дон Кихота», а позже — «Конька-Горбунка». Директор поручает Коровину создание и декораций и костюмов к «Спящей красавице», тем самым ратуя (не без влияния дягилевцев) за единую визуальную концепцию спектакля, отличающуюся от прежней практики императорской сцены, когда над ней работали разные художники. 16 февраля 1914 года состоялась премьера возобновленной «Спящей красавицы», «сменившей свои наряды». Этот случай продемонстрировал сложность привыкания публики к новому облику привычного для нее спектакля. Непосредственно и некоторое время после премьеры оформление Коровина, преимущественно, критиковалось. Исключение составил голос изнутри театра — балерины Т. Карсавиной, танцевавшей в новой постановке Аврору. За день до премьеры она дала интервью «Биржевым ведомостям», где сказала: «“Спящая красавица”, как известно, идет в новых декорациях и костюмах академика К. А. Коровина. Полная гармония декораций с костюмами изумительна. Остальное в постановке абсолютно не изменено. И танцы остались те же» [27, с. 4]. Напомню, что Карсавина — важнейшая персона дягилевской антрепризы, участница всех премьер «Русских сезонов» — вращалась все эти годы среди ведущих деятелей «Мира искусства» и танцевала в балетах, оформленных А. Бенуа и Л. Бакстом. И ее оценка работы Коровина значима уже в силу того, что мирискусники и формировали ее вкус, воплощая на балетной сцене искомую «гармонию декораций с костюмами».

Очевидец обеих премьер (и оригинала Петипа с костюмами И. Всеволожского, и возобновления в оформлении К. Коровина), танцовщик Н. Соляников, который к тому же остался в истории «Спящей красавицы» легендарным королем Флорестаном, объяснил в своих воспоминаниях разные подходы двух художников ко времени действия балета как раз через этот образ: «...Всеволожский решил короля Флорестана XIV отправить к Франциску I¹² с тем, чтобы через сто лет проснуться в царстве настоящего короля-солнца¹³, — такой логический подход к сказочной

¹² Французский король Франциск I де Валуа (1494–1547).

¹³ Французский король Людовик XIV де Бурбон (1643–1715), известный как «король-солнце».

фантастике... создал совершеннейшую путаницу в стилях костюмов и декоративных деталей; что касается самой сказки, то резкий стилиевой разрыв разбил единство действия и сделал совершенно нелепым перевоплощение несчастного Флорестана XIV то в Франциска, то в Людовика XIV. <...> Вторая редакция 1914 г. Коровина возвращает “Спящую красавицу” на подобающее место, а именно — вторая половина XVII века, и сколько бы король ни спал, он так и остается Людовиком XIV. Балет, как говорится, сразу стал на место: в характере эпохи оказалась и пышная фееричность и апофеоз с Аполлоном. <...> В центре оказался Людовик — Флорестан XIV, которому художник придал сходство с портретом Риго¹⁴ (по костюму). Короля-солнце подчеркивал круг прожектора, выделяя его из массы участвующих, — остальные действующие лица поддерживали общий стилиевой ансамбль. Правда, Коровин несколько заострил грим Карабосс, что создает опасность впасть в образ русской Бабы-яги. У Всеволожского костюм Екатерины Медичи¹⁵ был весьма удачен для зловещей волшебницы. В постановке 1914 г. Коровин оставил головной убор почти без изменения, но без эпохи Франциска подобие заостренного на лбу чепца потеряло свой смысл» [28, с. 218].

Уточнив, что оформление балета у Коровина придерживается «стиля французского классицизма», Соляников описывает некоторые его решения:

«Занавес — сине-черного тона с мелким золотым орнаментом. Интерьер с видом в парк, в глубине которого бьет фонтан; серовато-лиловые тона характерны для творчества Коровина-декоратора.

Оформление I акта напоминает старинную французскую графику — это, конечно, уголок Версаля. Хороша лесная чаща у nereид, лес — стихия Коровина.

Что касается костюмов, то художник разделил их на танцевальные и сюжетные. Первые — легкие, воздушные, не выпадающие однако из общего характера спектаклей; сюжетные — из парчи, бархата, шелка в блеклой серовато-лилово-золотистой гамме — создавали колорит и стиль. В дивертисменте “сказки” Коровин оставил часть костюмов Всеволожского в неприкосновенности, например, Люоеда, мальчиков, белую кошечку. Синяя птица в коровинской редакции, стала легче, изящнее» [28, 218–219].

Ни А. Волынский, ни А. Левинсон — два ведущих балетных критика того времени — не приняли нового оформления «Спящей красавицы». Сразу после премьеры Волынский написал, что «новый художник, столь даровитый вне балета, оказался тут значительно слабее своего предшественника (Всеволожского. — Н. З.) как иллюстратор танцев...» [29 с. 4–5]. Прошедшие несколько лет не примирили Волынского с изменившимся обликом балета. В 1923 году он по-прежнему был раздосадован бледной гаммой костюмов («У Коровина же все вянет и блекнет») и приданными женским персонажам (Фее Сирени, фрейлинам, nereидам) «злополучными париками с локонами, спускающимися чуть ли не до пояса», вспоминал

¹⁴ Французский художник Гиацинт Риго, мастер находящегося в Версале парадного барочного портрета Людовика XIV (1701).

¹⁵ Екатерина де Медичи (1519–1589), королева Франции, известная как «черная королева».

«прежде чудесную панораму», которая «теперь окончательно потускнела», и делал вывод: «Нет сказки, нет феерии, а потому нет и Авроры в ансамбле цветущего и поющего летнего окружения» [30, с. 7–9] Левинсон высказывался подобным образом не один раз. «...Не стало легчайшей магии сказки... прозрачные ризы мечты обратились у Коровина в грузную и крикливую прозу пестрого маскарада», — писал он в 1914 году [31, с. 5]. Спустя год Левинсон возвращается к теме, явно переживая утрату прежней «Спящей»: «Возможно ли не любить “Спящей красавицы”, этой последней на нашей сцене феерии: fairy tale, фейной сказки? <...> Правда, время и люди наложили на прекрасный балет явственный отпечаток; особенно тяжелой рукой придавил его призрачное бытие художник К. Коровин... <...> Пряная и грубоватая московско-восточная роскошь этой постановки — промах, очевидный для каждого» [32, с. 5].

Об утрате прежней атмосферы балета печалился и Д. Лешков — критик-балетоман, возглавивший в 1920-е годы архив бывшей Дирекции императорских театров и начавший выступать в печати. «Для определения степени значения монтировки в балете имеется чрезвычайно яркий пример — “Спящая красавица”, которая при абсолютном сохранении музыкальной и хореографической композиции, при том же составе исполнителей, в монтировочном возобновлении 1914 года потеряла значительную часть своей прелести. Благодаря крайне неудачным декорациям и костюмам пропала чарующая сказка, так поэтично продуманная в мельчайших деталях при первоначальной постановке. Исчез оживающий в камине огонь, грот с каскадом, из которого появлялась фея Сирени и дивная панорама Бочарова, а пыльная паутина в спальне Авроры заменена несуразным плющом, который мог вырасти снаружи, но никак не внутри дворца» [33, с. 37].

Сторону критиков Коровина принял и балетмейстер Ф. Лопухов, который осуществил свою редакцию «Спящей красавицы», используя его оформление, но, видимо, так и не сроднившись с ним. Спустя десятилетия мастер написал в своих воспоминаниях: «Многое потерялось в 1914 году, когда спектакль одели в новые декорации и костюмы К. Коровина. Люблю этого художника, но разделяю критику его работы в “Спящей красавице”. Новое оформление обеднило и исказило спектакль. Не стало феерии, звучавшей в музыке и создававшей поэзию спектакля. Царство фантастического Флорестана XIV приобрело точный адрес и стиль — эпоху Людовика XIV. Вместе с адресом усилились акценты парадности, пришло подчеркивание придворной жизни, возвеличивание королевской власти, чему Петипа и Всеволожский придавали меньше значения» [12, с. 226].

Однако парадокс состоял в том, что когда настало время для замены обветшавшего коровинского оформления «Спящей красавицы», многие зрители и балетные артисты, оказались в ситуации таких же критиков по отношению уже к новому оформлению С. Вирсаладзе (в редакции К. Сергеева), отдавая предпочтение ставшему вполне привычным оформлению Коровина. В свою очередь, замена в последующей реконструкции С. Вихарева вирсаладзевской сценографии «Спящей» на прежние старинные декорации академических художников и костюмы по эскизам И. Всеволожского (как в бытность Петипа), при всем историческом интересе, выглядела движением вспять, возвращением к той зрелищной эклектике, которую балет весь XX век успешно преодолевал. После знакомства со сценическим воспроизведением

костюмов Всеволожского, ни один из которых не входил в цветовой и смысловой союз с другим, а создавал часть композиционного хаоса, стали понятны странные утверждения современников премьеры, что танца-то в «Спящей красавице» и нет. Действительно, танец буквально исчезал в этой мешанине красок и произвольности фасонов. По-другому начали выглядеть и претензии к «Спящей красавице» Коровина (особенно в части костюмов), свидетельствующие, скорее, о пребывании ее критиков в плену привычек и стереотипов. Ведь, как стало очевидно, «ухудшить» дилетантскую работу такому высокопрофессиональному художнику, как Коровин, было невозможно. Главным достоинством в его оформлении «Спящей красавицы» была общность живописных решений декораций и костюмов, проработка всех образов и их аксессуаров в стиле всего целого, утонченная палитра цветовой гаммы, как, например, на эскизе Феи Сирени (для второго акта). С учетом решения Петипа она являлась к принцу в новом облике, в платье до пола, в сиреневых изящных туфельках, благоухающая от цветов сирени, словно рассыпанных по ее наряду...

«Спящая красавица» 1922–1923 годов

Новая редакция «Спящей красавицы», принадлежавшая Ф. Лопухову, имеет непреходящее историческое значение. Премьера состоялась 8 октября 1922 года. Так же как и возобновление 1914 года, ее можно назвать спасительной для шедевра Петипа, оказавшегося после Октябрьской революции 1917 года и разгоревшейся после нее гражданской войны, на грани исчезновения. Тогда были утрачены «Царь Кандавл», «Дочь фараона», «Пахита», «Камарго», «Щелкунчик», последний акт из балета «Баядерка» и многие другие постановки. Такая же участь могла постичь и «Спящую красавицу». Но важно не только то, что Лопухов предотвратил утрату, включив «Спящую красавицу» в список обязательных восстановлений и взяв на себя ответственность за то, каким будет спектакль. Важным оказался избранный им принцип работы над балетом, исходя, прежде всего, из музыки Чайковского. Впервые после Петипа другой балетмейстер заглянул в партитуру «Спящей красавицы» и сравнил ее с тем, что он видел в спектакле. Таким образом, перед его глазами оказались страницы, с одной стороны, неиспользованные автором балета, с другой — сокращенные при дальнейшей эксплуатации спектакля. Внимательно в них всмотревшись, Лопухов счел необходимым дать их услышать и увидеть зрителям. Вследствие этого его работа редактора расширилась и усложнилась.

Перечень того, что утратила первоначальная «Спящая красавица» к 1920-м годам, Лопухов дал на страницах своей книги воспоминаний «Шестьдесят лет в балете» [12, с. 225–229]. Балетмейстер, обратившись к этим лакунам, реставрировал их в духе старого стиля, о чем было сказано ранее. Здесь же назовем те чисто лопуховские новшества, дополнившие оригинал Петипа и в той или иной степени украсившие его. К ним относятся: вариация Феи Сирени в прологе (поставленная ранее¹⁶), адажио Феи Сирени и Дезире перед встречей с призраком Авроры,

¹⁶ Рассказывая о работе над «Спящей красавицей» в книге «Шестьдесят лет в балете», Лопухов говорит о сочинении вариации Феи Сирени как будто в период своего редактирования балета, что на самом деле не соответствует действительности.

вариация Авроры в *pas d' action* nereид, симфонический «музыкальный антракт» («*Andante sostenuto*»), картина с феей Карабосс в преддверии проникновения Дезиры в замок Спящей красавицы, антре драгоценных камней и пажей перед свадебным па де де героев, сарабанда перед финальной мазуркой.

12 сентября 1922 г., перед открытием сезона, в газете «Жизнь искусства» появилась информация с одной удивительной подробностью. Педагог и репетитор В. И. Пономарев сообщал: «Сезон откроем балетом “Сольвейг” и “Ночь на Лысой горе” в пост. Лопухова. *Репетируем “Спящую красавицу”, которую ставит Ширяев* (курсив мой. — Н. З.). Как пойдет дело дальше, сказать не могу, т. к. все только намечается и в очень неопределенных контурах» [34, с. 2]. В дальнейшем имя Александра Ивановича Ширяева никогда не упоминалось в отношении данного возобновления «Спящей красавицы» — ни как постановщика, ни как консультанта. Однако Ф. Лопухов рассказывал, что он общался с разными балетными артистами, кто мог помочь вспомнить тексты, и, безусловно, Ширяев, работавший еще при М. Петипа, был в их числе.

Из вышедшей вскоре после премьеры статьи художника А. Бенуа под броским названием «Пиетет или кощунство?» можно узнать, что вокруг Ф. Лопухова и его «Спящей красавицы» развернулась острая дискуссия — первая из характерных будущих дискуссий на тему возобновления старых балетов. «Сейчас балетный мир взволновал один вопрос, который обсуждается на всех собраниях при всех встречах. Можно ли касаться классических произведений хореографии, вносить в них изменения, “исправлять” их, украшать? Или же надо сохранять их в полной неприкосновенности, как забальзамированные останки, завещанные славным прошлым? Возник этот вопрос в связи с теми изменениями, которые внес, позволил себе внести Ф. Лопухов в двух балетах Петипа («Спящая красавица» и «Раймонда» — Н. З.). И нашлось немало людей, как среди артистов, так и в публике, которые усмотрели в этих поступках своего рода кощунства, требующие немедленного пресечения» [35, с. 31–35]. Бенуа к последним не принадлежал. Напротив, на вопрос, вынесенный в название статьи, он ответил недвусмысленно: «Поправки и изменения были продиктованы самым пиететным чувством к этим произведениям, реконструкция была произведена с величайшим вниманием. <...> Я отлично помню “Спящую” такой, какой она шла в первое время, только что выпущенная из “мастерской” Петипа. <...> И вот я отлично помню, что тот балет был иным по самому смыслу, нежели позднейшая его редакция, просто утратившая (отчасти из-за бездушно-блестящей постановки Коровина) всякий смысл. <...> Лопухову было невыносимо тяжело видеть, что чудесная музыка сопровождает бессмысленное действие на сцене, что прекрасные чисто балетные куски чередуются с нелепейшим рутинным “размахиванием” рук, всегда заменяющим в мертвеющих произведениях настоящую пантомимную драму. <...> Лопухов дерзнул освободить все еще живое тело балета от наросшей гнили. “Спящая” от этого выиграла и заблестала прежней свежестью — она словно отошла от феерии и вернулась к хореографической драме, к ней в значительной степени вернулась ее поэтичность» (35, с. 34).

Далеко не все детали и новинки постановки, особенно, что касается хореографического текста, попали в поле зрения рецензентов. Однако последние с удовольствием описывали действенные сцены, к которым приложил руку Лопухов, заставив их заиграть новыми режиссерскими красками. «Так, в финал первого акта введено участие толпы придворной челяди, устремляющейся в ужасе за танцующей принцессой при виде в ее руках прялки, этого рокового для нее по предсказанию Карабоса и запретного под страхом казни... предмета», — описывает Н. Н. [36]. Другой критик, К-рин (Кудрин), словно продолжал: «Восстановлена мистическая сцена ужаса и оцепенения во дворце Флорестана после того, как Аврора, уколов руку веретеном, падает замертво. Группа вокруг лежащей принцессы скомопована красиво. <...> Сказочно красиво иллюстрирована картина «сна». Дворец в тумане, таинственно под сурдинки что-то шепчут скрипки; злая фея Карабос, окруженная свитой из мышей и прочей нечисти, при красном свете прядет свою прялку, убежденная, что зло восторжествовало, что Аврора мертва. Но вот появляются лиловые тени. Мрак рассеивается. Добродетельная фея Сирени приносит жизнь. В прежней постановке хореографической иллюстрации вовсе не было» [37, с. 7].

В числе танцевальных номеров обсуждалась новая вариация Авроры в царстве нереид, которая не была оценена ее первыми очевидцами, невзирая на звучание незнакомой ранее и чудесной музыки. «Постановка Лопухова дешева, вычурно-холодна, пустынна по содержанию и неуместно раскинута по всей сцене», — констатировал А. Волынский, никогда не симпатизировавший Лопухову-хореографу [22, с. 4]. Мы видим, что Волынский здесь прямо написал об авторстве Лопухова. Одновременно рецензент «Н. Н.» выглядел жертвой какой-то очередной мистификации, рассказывая в своей статье историю (которую автор вряд ли мог сам придумать) о принадлежности новой вариации Авроры руке Петипа: «Обычно, исполнявшаяся до сих пор в *pas d' action* второго действия, вариация балерины (то есть вариаций на музыку из третьего акта. — Н. З.) заменена другой, *сочиненной первоначально для этого па*; ее танцевали: первая исполнительница роли Спящей красавицы Брианца, а за нею Дель-Эра и Кшесинская, по желанию которой около пятнадцати лет тому назад и была произведена замена ее другой. Мы, тем не менее, эту реставрацию удачной признать не можем: *восстановленный* номер, длинный и трудный для балерины, неинтересен по фактуре и для исполнительницы мало выигрышен. Нам неизвестно, насколько близка к первоисточнику композиция па..., но если оно воспроизведено в точности *по первоначальному замыслу балетмейстера Петипа*, то произведенную им впоследствии замену можно всецело одобрить (курсив мой. — Н. З.)» [35, с. 3].

Лопухов оставил балеринам право выбора между «старой» и «новой» вариациями. Так, Аврора — Е. Гердт исполнила на премьере «новую», а О. Спесивцева на следующем спектакле 15 октября 1922 года показала «старую». Впоследствии балерины также разделялись по предпочтению той или иной вариации и музыки. В любом случае лирическая вариация Лопухова прожила на сцене Кировского театра долгое время (до перестановки «Спящей красавицы» в 1952 году).

Уникальный случай произошел на юбилейной «Спящей красавице», показанной 22 мая 1947 года¹⁷. «Во II акте Аврору танцевала Уланова. <...> “Взрыв” аплодисментов произошел в начале вариации (трехчетвертной, поставленной Петипа взамен двухчетвертной, предназначенной Чайковским для Авроры). <...> После вариации зал “стонал”. Уланова..., выйдя к дирижеру, показала рукой просьбу сыграть на “бис”. Однако на “бис” Уланова... станцевала двухчетвертную [вариацию], поставленную Лопуховым» [19, с. 125].

В наше время увидеть лопуховскую «нереиду» было можно в версии «Спящей красавицы» на сцене Пермского театра оперы и балета им. Чайковского и в редакции балета, созданной Н. Боярчиковым, на сцене Малого театра оперы и балета. Эту вариацию сохраняют также в курсе классического наследия на балетмейстерской кафедре Консерватории в Петербурге.

В 1923 году Лопухов произвел последние коррективы, касавшиеся танцев на «Охоте принца Дезире», постановки интродукции (антре) перед па де де героев, воссоздания сарабанды. Одному из критиков последнее показалось излишним: «В одном можно упрекнуть балетмейстера: в последнем акте “па де де” (Е. П. Гердт и М. Дудко) заканчивается в мажоре, с большим брио — настроение повышенное и вдруг, совершенно неожиданно в миноре начинается сарабанда, и все нарастание пропадает. Это обстоятельство, очевидно, было в свое время учтено М. И. Петипа, чем и объясняется сделанная им купюра» [38, с. 3]. Послушался ли Лопухов критика, но сарабанда впоследствии исчезла из финала балета.

Лопухов первым назвал в своем спектакле танец Авроры и Дезире в третьем акте «па де де». В программке указывались теперь фамилии двух главных исполнителей, без фей. К сожалению, рассказывая о своей редакции спектакля, Лопухов ни словом не обмолвился о том, что танцевали феи у Петипа, что стало с музыкой мужской вариации, исчезли ли две феи из номера или только из его названия. Некоторые сомнения в их исчезновении из вставной вариации в па де де может заронить отзыв И. Соллертинского 1925 года, написавшего после одного из представлений «Спящей красавицы»: «Надлежит отметить способных молодых танцовщиц, Архипову и Долинскую, дебютировавших в роли двух фей в третьем акте. Последней несколько свойственна известная доля жеманства и манерности... Сдержанный танец Архиповой производит более законченное впечатление» [39, с. 7]. Вряд ли такой отзыв мог относиться к этим же танцовщицам, исполняющим в *pas de quatre* «драгоценных камней» совместно с третьей феей быстрое антре и стремительную вариацию «Серебра». Кажется, будто критик видел двух фей отдельно и достаточное время, чтобы уловить характер танца каждой артистки. Не означает ли это, что пара фей продолжала исполнять в па де де вариацию (пока на эту музыку отсутствовала мужская вариация)?

¹⁷ Спектакль в Театре им. Кирова был посвящен 125-летию со дня рождения М. Петипа и 100-летию со дня его работы в Мариинском театре. Исполнить партию Авроры приехали из Большого театра М. Семенова (в первом акте) и Г. Уланова (во втором акте). В третьем акте выступила Н. Дудинская.

Ф. Лопухов, в качестве редактора «Спящей красавицы», не стал указывать свое имя рядом с Петипа. Программка гласила, что «постановка и танцы соч. Петипа». Авторские тексты и мизансцены Лопухова вросли в ткань балета и растворились в ней; подробности переделок скоро позабылись, так что спектакль считали полностью петиповским, ведущим свое происхождение от премьеры 1890 года. Вынужденный перерыв в его представлении, а потом и исчезновение из репертуара, оказались связаны с Великой Отечественной войной и эвакуацией ГАТОБ им. Кирова в Молотов.

«Спящая красавица» 1943 года

О капитальном возобновлении «Спящей красавицы» в военное время, происходившем во время эвакуации труппы на сцене Молотовского театра, известно очень мало. Премьера состоялась 6 октября 1943 года. Спектакль прошел около 15 раз, последний показ был 7 мая 1944 года, незадолго до возвращения Кировского театра в Ленинград.

В конце 1942 года (в ночь с 20 на 21 декабря) в хранилище для декораций и костюмов при молотовском театре случился страшный пожар, из-за которого балетная труппа лишилась возможности показывать спектакли, составлявшие основу ее эвакуационного репертуара («Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан», «Дон Кихот», «Лауренсию», «Эсмеральду», «Пламя Парижа» и др.). Огонь не добрался только до декораций недавней премьеры «Гаянэ». Этот балет чаще всего и показывали наряду с концертными программами в первые месяцы 1943 года, пока шло восстановление сгоревшего реквизита. Но решение сделать местную версию «Спящей красавицы» не было связано с происшествием. Причиной была запланированная ранее на осень 1943 года «Декада в ознаменование 50-летия со дня смерти П. И. Чайковского», где нужно было представить балеты на музыку композитора. Поэтому художница Т. Г. Бруни, находившаяся с театром в Молотове, работала над эскизами декораций уже в 1942 году. В программке к молотовской «Спящей красавице» сказано: «Художник Т. Г. Бруни. Костюмы по эскизам академика К. Коровина». Однако, по крайней мере, один эскиз «Костюма герцогини», продемонстрированный однажды на выставке в Мариинском театре, принадлежит самой Бруни (1942, Молотов) и выдает ее почерк чрезвычайным изяществом изображения.

В оформлении Бруни алый цвет нависающего сверху бархата убранства трона, низких кушеток, а также камзолов стоящих у врат дворца двух стражников и перьев, развевающихся на их черных шляпах, доминирует на эскизе открывающей балет декорации пролога¹⁸, придавая ей праздничность и великолепии, оттененные воздушными белыми гирляндами, сбегаящими к таким же белым вазам (см. рис. 1 на вклейке между с. 58 и 59).

Еще ни разу в отношении к «Спящей красавице» не были применены художниками столь яркие краски. Возможно, они символизировали внутреннее сопротивление

¹⁸ Эскиз находится в музее Мариинского театра.

Бруни «черному времени» войны и безотрадности окружающей действительности. Молотовский рецензент, отозвавшийся о постановке, явно не ожидал такой живописной экспансии: «...Декорации Бруни пестры, но в первом и втором действии мало интересны. Костюмы чрезвычайно яркие, в них почти нет мягких тонов и полутонов, чудесно расписаны, но также очень яркие ткани. Все это создает почти вакханальный хоровод красок» [40, с. 2].

Небольшая и лишенная необходимого технического оборудования сцена молотовского театра не позволяла создавать феерические чудеса спектакля. В частности, в нем не было движущейся панорамы. На сцене с трудом размещались сложные танцевальные ансамбли, которые нужно было исхитриться развести по пространству. В отсутствие Лопухова возобновление осуществлял В. И. Пономарев, имевший большой опыт постановок старинных балетов, досконально знавший классические тексты. «В постановке, возобновленной Пономаревым... много чудесных, живых, увлекательных танцев, особенно в последнем действии, в сцене торжественной свадьбы принцессы Авроры (Балабина) и пробудившего ее от сна принца Дезире (Сергеев)» [40, с. 2].

В статье того же автора было отмечено, что «Сергеев вновь и вновь радуется своими блестящими прыжками, точностью, пластичностью движения» [40, с. 2]. Впервые за всю историю «Спящей красавицы» в оценке исполнителя партии Дезире было использовано слово «прыжки», что определенно говорит в пользу нового танцевального качества роли. Неужели Дезире затанцевал у К. Сергеева уже тогда, в 1943 году, а не в 1952-м? Это предположение подтверждается и критиком В. Прохоровой в ее монографии об артисте (1974): «Первые балетмейстерские коррективы он внес в постановку балета «Спящая красавица» в 1942 году (ошибка в дате — Н. З.), в Перми, когда поставил вариацию принца Дезире в последнем акте. Ф. В. Лопухов утвердил это нововведение артиста, и с той поры все исполнители партии Дезире танцуют эту вариацию» [41, с. 137–138]. Прохорова была критиком, особенно близким к Сергееву, поэтому она могла из первых уст знать то, что не афишировалась ни в каких изданиях, в частности, про постановку вариации для свадебного па де де Авроры и Дезире в эвакуации. Но, думается, что в последней фразе из цитаты Прохоровой по поводу Лопухова и других исполнителей вариации Дезире есть неточность. Лопухов мог просмотреть и утвердить вариацию только уже в Ленинграде, где в 1944 году он принял руководство труппой Кировского театра. Однако какие-либо упоминания вариации Дезире возникают только в связи с новой редакцией «Спящей красавицы» К. Сергеева, то есть с 1952 года: о ней говорят, как о новшестве именно этой редакции, а не как о вариации, будто бы уже исполнявшейся. «Спящая красавица» открывала сезон после возвращения театра из эвакуации, и в партии Дезире выступал Сергеев. Но нигде не упомянуто, что он танцевал вариацию в свадебном па де де. Не могли танцевать ее и другие исполнители, означенные в программке молотовского возобновления: Б. Шавров, М. Михайлов, А. Пушкин, С. Каплан. По крайней мере, первые три танцовщика были уже не первой молодости, и по возвращении театра из эвакуации в партии Дезире не выступали. Вариация была слишком сложной. С ее техническими «наворотами» мог в то время справиться только Сергеев, однако послевоенные художественные руко-

водители Кировского балета (Лопухов, затем Гусев) не допускали в «Спящей красавицы» вольности одного премьеры¹⁹.

Понятно, что возобновление «Спящей красавицы» в Молотове освещалось в прессе скудно. Но один из печатных отзывов принадлежал... Г. Улановой, высоко оценившей своих коллег по театру: «Виртуозное мастерство Ф. Балабиной (Аврора) и К. Сергеева (Дезире) заставляет забыть очевидные трудности, перед которыми оказались исполнители спектакля» [42]. Уланова сама значилась в составе исполнительниц Авроры (вместе с Н. Дудинской, Т. Вечесловой, Г. Кирилловой и А. Шелест). На премьере 6 октября 1943 года Шелест выступила в партии Феи Сирени, а Кириллова — в партии принцессы Флорины. «Каким благородством, какой простотой художественной формы проникнут образ феи Сирени в исполнении Шелест», — отозвалась Уланова в той же статье.

В «Спящей красавице» 4 ноября 1943 года, шедшей в рамках «Декады П. И. Чайковского», Уланова единственный раз в жизни станцевала Красную шапочку. Свидетельница выступления пишет: «В балетном театре есть хорошая традиция — поручать на парадных спектаклях маленькие эпизодические роли крупным актерам. <...> Как забыть, например, выступление Галины Улановой в роли Красной Шапочки... Эту незатейливую полечку Уланова протанцевала с хрустальной чистотой, с милой детской непосредственностью. Весело подпрыгивали в такт каждому па полечки светлые локоны, выбивавшиеся из-под красного капора. Им актриса заменила блестящую, с перышком, напоминающую цирковые, красную шапочку. Какой-то необыкновенной доверчивостью, ласковостью веяло от хрупкого, обаятельного облика Красной Шапочки — Улановой. Никому и никогда потом не удалось хотя бы частично повторить прелесть этого минутного озарения. Только цирковая шапочка исчезла из гардероба театра. И красный капорок, который... надевают теперь исполнительницы этой роли, напоминает об улановской Красной Шапочке тем, кому посчастливилось видеть этот незабываемый спектакль» [43, с. 83–84]. Партию Авроры в том спектакле исполняла Н. Дудинская.

Театр вернулся из Молотова в июне 1944 года, а уже 31 августа труппа исполняла «Спящую красавицу» на сцене отремонтированного после попадания фашистской бомбы Кировского театра. В. И. Пономарев вновь взял на себя возобновление балета, который опять шел в декорациях и костюмах К. А. Коровина и вернулся к своим масштабам согласно размерам Мариинской сцены.

«Спящая красавица» 1952 года

Примерно с конца 1940-х годов пошли разговоры о плохом или даже недопустимом состоянии «Спящей красавицы». «Спящая красавица» в то время была самым сохранившимся в репертуаре театра спектаклем эпохи Петипа. <...> Балет шел

¹⁹ По словам И. Г. Генслер, неоднократно видевшей послевоенную «Спящую красавицу», еще одним исполнителей партии Дезире был В. Ухов, но и он не имел достаточной техники для исполнения сергеевской вариации и ограничивался в па де де только репликой в коде. Поэтому впервые, как говорит Ирина Георгиевна, она увидела эту вариацию лишь на премьере «Спящей красавицы» 1952 года в исполнении К. Сергеева.

в оформлении К. Коровина, очень живописном и сохраняющем дух императорского театра. <...> Конечно, спектакль изрядно обветшал...» [44, с. 191]. Еще в 1946 году В. Красовская писала после посещения балета: «Величественный и плавно замедленный темп действия — органическая и своеобразная особенность “Спящей красавицы” — переродился в тягучесть и вялость, ставшие главным недостатком спектакля. В Театре им. С. М. Кирова “Спящая красавица” превратилась в своеобразный музейный экспонат, антикварную редкость. Это не живой организм...» [45, с. 3]. Через два года художественный руководитель балетной труппы П. Гусев также признал, что «режиссура “Спящей красавицы” архаична, спектакль смотрится и воспринимается не как художественное целое, а как концертные отрывки» [46, с. 3]. Художественный руководитель училища Н. П. Ивановский уточнял, в чем же было дело: «Постановка, несмотря на высокие хореографические достоинства, страдала очень существенными недостатками. Главные из них были: разрыв между музыкальным содержанием и сценическим действием балета, отсутствие режиссерского раскрытия многих страниц музыкальной партитуры композитора и поэтому недостаточная динамичность сценического действия. Музыка говорила и требовала значительно большего, чем давала режиссура старой постановки, обратившая центр своего внимания на внешнее богатство декораций и костюмов, помпезность королевских выходов. <...> Хореографическая сущность спектакля все менее и менее интересовала зрителя — это явно грозило старому спектаклю опасностью перехода на положение музейной ценности» [47, с. 3].

В 1951 году было принято решение сделать новую постановку «Спящей красавицы» на основе балета Петипа. К тому времени главным балетмейстером балетной труппы, после недолгого руководства Ф. Лопухова и П. Гусева, был назначен ведущий солист театра К. Сергеев, уже попробовавший свои силы в возобновлении «Раймонды» (1948) и занимавшийся возобновлением «Лебединого озера» (1951). Он и приступил к осуществлению поставленной задачи.

В отличие от всех предыдущих постановок балета, редакция К. Сергеева была наиболее освещена, описана, разобрана в прессе (и премьера — 25 марта 1952 года — и последующие ее возобновления). Эта редакция продолжает оставаться у нас «на глазах», хотя за всю долгую жизнь ее также не обошли разного рода трансформации. Именно она в своей художественной сути запечатлела образец консенсуса нового уровня в развитии балета с балетными традициями прошлого.

В печатных отзывах на премьеру засвидетельствован огромный успех спектакля. Восторженные мнения объединяют буквально все статьи, фамилии под которыми самые авторитетные: Богданов-Березовский, Ивановский, Красовская и др. Это не означает, что не было критики, подчас весьма острой. Но она касалась отдельных моментов, конкретных сцен и танцев, а не постановки в целом, в которой возник праздничный и гармоничный образ балета-феерии, неразрывно слитый с чарующим оформлением С. Вирсаладзе. Вспомним, как сорок лет назад многих не устраивало предыдущее оформление «Спящей красавицы» К. Коровина: резал глаз не кричащий живописный разнобой всех актов, а иной, единый взгляд на сценографию. В 1950-х годах большинство уже смогло оценить живописную концепцию художника, объемлющую частности и целое. «Фантазия Вирсаладзе щедро

и неожиданна. Его кисть свободна, порой дерзка, но в то же время не расточительна. <...> Есть в «Спящей красавице» вальс, который Вирсаладзе называет зеленым (в первом акте. — Н. З.). На фоне весеннего пейзажа, целомудренного и свежего, скользят пары. Они одеты в зеленое. Сотни зеленых костюмов на фоне расцветающей зелени. Ни одного яркого пятна, но в богатстве оттенков пробегающих фигур — от бледно-салатного до насыщенного густозеленого — видится радостный, обещающий хоровод весны» [48, с. 3]. Во время обсуждения новой редакции балета на худсовете в театре критик Л. Энтелис сказал: «Я хотел бы, чтобы все спектакли Кировского театра были такие же, как «Спящая красавица». Здесь все дано, и главное, дана изумительная оптимистическая концепция. То, что Ленинград получил такой спектакль — очень большая радость. Спектакль завоевывает и своим красочным оформлением. <...> Вирсаладзе у всех на устах, и это справедливо: великолепнейшая работа художника» [49, лист 2]. В 1988 году, готовясь к капитальному возобновлению «Спящей красавицы» в редакции К. Сергеева, (последнему при его жизни) балетное руководство театра решило сменить художника спектакля. После обсуждения первых эскизов декораций и костюмов было принято решение, записанное в протокол: «Работу художника... считать выполненной на первоначальном этапе подготовки. <...> Однако, принимая во внимание, что предложенный художником новый вариант сценического оформления не соответствует общему стилю, эстетике спектакля, поставленного М. И. Петипа, рекомендовать дирекции театра... вернуться к оформлению художника Вирсаладзе С. Б., выполненному в 1953 году (ошибка в дате. — Н. З.), тщательно и капитально отреставрировав его. (Принять единогласно)» [50, л. 57].

Работа, проделанная над «Спящей красавицей» Сергеевым, охватывала весь корпус балета и касалась не только внешних, но и глубинных слоев спектакля — его драматургической концепции и выразительных начал танца и пантомимы для каждой группы персонажей и центральных образов. К. Сергеев объяснял цели и принципы своей работы над балетом: «Музыкально-хореографическое действие, прежде всего, выражено в борьбе добра со злом (Фея Сирени с Карабосс), темы которых развиваются Чайковским в интродукции к балету. Отказываясь от условного жеста старого балетного театра, при помощи которого Петипа развивал сюжет, строил пантомимные сцены, длинные рассказы двух спорящих фей, мы стремимся найти танцевально-действенное решение этих сцен. <...> Мы хотим, чтобы борьба добра и зла была более подчеркнута сценически и зритель не знал бы уже в прологе, как в старом спектакле, исхода этой борьбы. <...> Пересматривая драматургию балета, сценическое действие, отдельные образы, танцы, мы стремимся к верному раскрытию глубоко волнующей, страстной, наполняющей все наше существо волшебными звуками музыки. Желание решить музыкально-хореографическое действие в соответствии с симфоническим звучанием оркестра и поднять музыкальную культуру балетного спектакля — такова задача, стоящая перед нами» [51, с. 2].

Протагонист конфликта — Фея Сирени — в редакции Сергеева окончательно изжила свою «родовую» двойственность характерно-классического персонажа, сменив во всех своих выходах каблуки на пуанты. Вместе с ней и ее фантастический

мир «сиренек» приподнялся «над землей», в своем основном лейтходе — плывущем *pas de bourrée suivi* на пуантах. Эта принципиальная перемена меняла содержание Пролога. Теперь под сочиненную Чайковским «небесную» мелодию во дворец действительно проникала волшебная стихия добрых духов, а не огромная процессия прибывших из другого, будто бы соседского, замка господ с челядью (фрейлинами, пажамы, слугами), как это было в прежней версии спектакля в решениях Петипа и Лопухова. Сергеев сохранил вариацию Феи Сирени Лопухова и сочинил для нее танцевальные куски в классическом стиле в вальсе и коде *pas d'ensemble* фей. У Сирени также появилось классическое соло в сцене засыпания дворца в конце первого действия и дуэт с принцем Дезире во втором действии перед сценой nereid. Эти новшества удивительным образом высветили предрасположенность музыки к языку танца там, где героиня прежде расхаживала и жестикулировала.

Внимание редактора к образу Сирени, как ведущей силе в противостоянии добра и зла, потребовало усиления сценического «я» и поддержания драматургической роли героини на том этапе действия, где прежде ее у Петипа не было (то есть в третьем действии, на празднике). Здесь Сергеев подхватил отличную идею московского балетмейстера А. Мессерера, который первым осознал важность явления здесь главной виновницы торжества — Феи Сирени — явления не пантомимного, не статуарного, а в отдельном, гимническом, победном танце. Так, в московской редакции «Спящей красавицы» (1936) Фея Сирени впервые затанцевала в третьем акте. Вопрос стоял в подборе музыки. И Сергеев нашел отличное решение, «опознав» нужную музыку в той вариации, которая была перемещена Петипа в сцену nereid, а на самом деле, написана Чайковским для третьего акта к танцу Феи золота. Если Лопухов не решился изъять ее из nereid, оставив выбор за танцовщицами, то Сергеев музыкально оказался более последовательным. Авроре-нереиде осталась только вариация, которую здесь написал Чайковский, исходя из общего лирического строя сцены, а музыка «Золота», абсолютно противоположная в своем характере, вернувшись в третий акт, идеально подошла для пафосного танца доброй феи, собственно, написанная для свадебного торжества (как подошла Фее Сирени первая часть танца от бывшей вариации Авроры-нереиды, сочиненной Петипа). Сергеев сохранил эффектное продвижение танцовщицы вперед в двенадцати *grands battements développés à la seconde*, но для второй части поставил новую выразительную комбинацию с поочередной сменой большого кабриоля и гордого выстаивания в арабеске. Последняя третья часть была традиционной для женских вариаций диагональю с пируэтами, завершавшейся несколькими *emboîtés en tournant*. Таким образом, полу-пантомимная роль Феи Сирени у Сергеева переродилась в полноценную балеринскую хореографическую партию.

Решение оставить Авроре в *pas d'action* nereid лирическую вариацию имело свое продолжение. Ранее уже говорилось, что первым эту вариацию поставил в своей редакции Лопухов. Теперь в ее новом сочинении оказался заинтересован Сергеев, возможно, неудовлетворенный хореографией Лопухова (ведь вариацию Сирени он не переставлял). Это было честное соревнование со старшим мастером, в котором бесспорно выиграл Сергеев — его вариация идеально легла на музыку,

интересней смотрелась по хореографии (включая такие изюминки, как многократные стелющиеся *pas de chat* на пуант в арабеск), широко захватывала пространство. Пронизывающее ее чувство лирической взволнованности со временем не утратило своего воздействия, продолжая трогать под стать музыке вариации.

Радикальным новшеством сергеевской редакции, безусловно, была переработка образа Дезире. «На сцене появился совсем новый герой — живой, смелый, энергичный человек с сильным и цельным характером. В сцене охоты... у Дезире появилась новая вариация, осуществленная на музыку пасье. <...> Утонченно-изящный и приветливый юноша в сцене охоты равнодушен к играм и забавам веселящихся придворных, но он тонко чувствует природу, душа его распахнута навстречу ее красоте», — пишет В. Прохорова [41, с. 140]. Танцующий принц не мог уже выглядеть как герой Петипа и Всеволожского — важно расхаживающим по сцене в ботфортах, громадной шляпе, тяжелом, до колен, камзоле. Вирсаладзе создал стилизованный под придворный облегченный костюм теплого охристого тона, который прекрасно гармонировал с наброшенным через руку алым плащом. Новая танцевальная природа героя, выказанная в первой вариации, позволила сделать кульминацией второго акта момент исчезновения призрака Авроры и происходящий в тот же миг взрыв эмоций принца. Выражающая его музыка прежде оставалась в одиночестве, поскольку «ходячий» герой не мог ответить звучащему страстному волнению души, тогда как Дезире Сергеева в своих полетах по сцене, опоясывающих круг сцены *jeté en tournant*, сливался с вихрем музыки.

Еще одна сочиненная Сергеевым вариация для Дезире (возможно, подготовленная и опробованная в Молотове) закрыла наконец лауну в свадебном па де де третьего акта. Хореографический текст вариации зафиксировал технику мужского танца середины XX века (к тому же — технику Сергеева-премьера). Но и сегодня, спустя 60 лет, она остается эталоном сложности, музыкальности, элегантности и вкуса. Вариация и кода Сергеева стали хрестоматийным текстом, идущим по всему миру, и это признание можно считать высшей наградой для редактора балета.

В. Прохорова сообщает, что само наличие вариации (точнее, необходимость сохранить для нее силы танцовщика) привело к замене в свадебном адажио подъемов Авроры на плечо (шесть раз, как было у Петипа) [41, с. 144]. Вместо них появилась партерная комбинация (развороты балерины из высокого арабеска *allonge* в высокое *effacée développée*), которая кажется не менее, а, может быть, и более выразительной фигурой танца.

Пересмотру, хореографической коррекции, режиссерской ретуши подверглись многие сцены, что, по мнению профессионалов и критиков того периода, пошло на пользу большинству из них. Решения обладали чрезвычайной искусностью и свежестью. Важные сюжетные моменты действия получили сценическое разъяснение (например, по-новому — с появлением «маленькой Авроры» — решенная сцена предсказания феи Карабосс). Всем образам давались ясные экспозиции: так, в Прологе танцевально портретировались феи, а в третьем акте — гости и «сказки» на балу. Танцевальные структуры выкристаллизовались в пространстве, получившем больше воздуха, благодаря (в том числе) продуманным мизансценам

антуража. От этого хореографические тексты стали «звучать» звонко и отчетливо, превращаясь в сгустки танцевального симфонизма. Сергеева даже упрекали, что какие-то сцены не дождалась его вмешательства: «Есть в спектакле отдельные места, требующие доработки. Это длительное стояние лодки во время движения панорамы, это оставшиеся от старой редакции неинтересные по хореографии танцы фрейлин (1-й и 2-й четверки) в первом акте» [52, с. 3]. «Жаль, что Сергеев оставил нетронутым массовый танец в финале (так называемая Сарабанда). На фоне остальных пересмотренных танцев Сарабанда выглядит архаически» [47, с. 3].

Единственной сценой в редакции Сергеева, вызвавшей горячую дискуссию и резкую критику в адрес постановщика, было адажио из *pas d' action* нереид второго акта. «Я оберегал весь акт нереид с его замечательной концовкой как значительнейшее творение Петипа, — написал Лопухов в «Хореографических откровениях». — Поэтому я был глубоко потрясен, когда К. Сергеев выбросил всю сцену нереид и поставил вместо нее адажио, в котором Дезире носил Аврору по всей сцене на руках. А ведь по замыслу Петипа принц не может и коснуться ее, ибо это не принцесса, а видение, призрак, созданный Феей Сирени, чтобы вызвать у Дезире желание найти Аврору. Замена танца нереид дуэтом Авроры и Дезире вызвала решительные возражения в кулуарах и в прессе, и это заставило Сергеева вернуться к старой постановке» [11, с. 99].

Действительно, первоначальное адажио в редакции Сергеева впоследствии было переделано, а в возобновлении «Спящей красавицы» 1989 года и вовсе исчезло из балета, в который вернулась действенная композиция Петипа. Переделанным компромиссным вариантом, шедшим долгое время до этого возобновления и предпочтенным театром ныне, было адажио, состоящее из двух частей: оно начинается сергеевским дуэтом, а со второй половины музыки продолжается как ансамбль нереид Петипа, где Дезире пытается догнать призрак Авроры, устремляясь за ним сквозь линии кордебалета.

Дуэт, в котором Дезире, почти не дыша, боясь спугнуть, медленно обходит, созерцает прекрасное видение, сразу дает понять, почему балетмейстер вдохновился этой идеей. Именно дуэта, общения героев тет-а-тет жаждет музыка — парящая над сценой проникновенная скрипичная мелодия, нуждающаяся в хореографическом легато. Асафьев отмечал, что у Чайковского «Adagio насыщено любовной истомой и резко отличается от предшествующих (адажио. — Н. З.), как любовный дуэт — от ласковых пожеланий или от пышной восторженной лести» [53].

Мы видим только начало прежнего большого дуэта, сочиненного Сергеевым. Завораживающее своей хореографической красотой, оно лишь намечает тему пробуждения Авроры к любви, освобождения ее из плена сна, которому был посвящен дуэт в его полном виде, когда он шел на всю музыку номера (как было на премьере и почти десять лет после нее). От того дуэта осталось несколько фотографий и отзывы очевидцев в премьерной прессе и в книгах. Вот что писала В. Красовская после премьеры возобновленной «Спящей красавицы»: «В интерпретации К. Сергеева этот дуэт — одна из романтических кульминаций спектакля... <...> Образ Авроры является принцу, и он порывается к ней, недостижимой, словно парящей в воздухе. Тут балетмейстер использует цепь поддержек, чрезвычайно сложных в своем кан-

тиленном чередовании. Художественные приемы таковы, что рисунок танцевальных поз создает образ невесомого полета» [54, с. 3].

В отличие от постановки Петипа, у которого Аврора-видение появлялась с первыми нотами антре, взлетая по диагонали в стремительных жетене турнан, Сергеев отдал музыку антре кордебалету²⁰, затем убежавшему со сцены. В опустевшем пространстве сцены на дальнем ее плане вырисовывалась неподвижная фигура Авроры. К ней шел Дезире.

Воспользуемся далее прекрасным описанием дуэта в уже упоминавшейся монографии В. Прохоровой. «Дезире поднимает на руки принцессу и, медленно покачивая, несет, отступая к рампе, спиной к зрительному залу, поглощенный созерцанием ее красоты» [41, с. 142]. Сегодня этот ход Дезире с Авророй на руках отсутствует; балерина сама движется вперед, приближаясь к принцу сзади. «Так начинается адажио. Поддержки вначале невысокие, надземные, медленные обводки. <...> Сергеев едва касался пальцев Авроры, не кисти рук, как обычно, а только кончиков ее пальцев, и оттого прикосновение казались зыбкими, неосязаемыми — Аврора выглядела прекрасной мечтой. <...> Чуть прикасаясь к ее талии одной рукой, на которую она легко откидывалась, принц медленно обходил вокруг полудремавшей принцессы. Иногда Аврора возникала где-то у него за спиной, легко опиралась на его плечо. <...> Постепенно... балетмейстер переходит от партерных к воздушным поддержкам. Высоко подняв Аврору, Дезире несет ее на вытянутых руках, а она, недосягаемая, замирает, как мечта, которая вот-вот исчезнет, растворится в воздухе» [41, с. 142].

Но до «верхней» была еще поддержка на «среднем» уровне²¹: Сергеев поднимал Дудинскую на высоту своей груди и его руки буквально становились «креслом», в котором Аврора сидела со скрещенными ногами и откинувшись назад, точно заснув или утомившись (см. рис. 2, 3 на вклейке между с. 58 и 59).

«Танец Авроры исполнен покоя, движения ее медленны, как бы заторможены. Постепенно они чуть-чуть “оттаивают”, словно в сердце ее зарождается неосознанное и неясное чувство. <...> В третьей части дуэта ожидание чуда звучит особенно взволнованно, почти драматично. Танец обретает эмоциональность..., но любовное смятение едва угадывается в этом адажио. Энергичные, решительные волевые поддержки принца растревожили безмятежный сон принцессы, пробудив в ней едва заметный ответный отклик. В заключение дуэта Сергеев ввел очень сложную поддержку — легкое, стрелой взметнувшееся в воздухе тело принцессы — Дудинской замирало в парящем полете над застывшим в скульптурной позе Сергеевым — Дезире. Эту поддержку Сергеев впоследствии снял...» [41, с. 143].

Поддержка была уникальна тем, что Дезире удерживал Аврору вскинутой вверх одной рукой, а она находилась не в горизонтальном, а в диагональном, положении. Она точно летела к нему откуда-то сверху, по воздушной косой и, казалось, должна была пролететь по диагонали дальше вниз, но вдруг на миг зависала в воздухе, упираясь в его руку, и все-таки затем летела вниз, когда партнер сбрасывал

²⁰ Саму комбинацию — пролет Авроры по диагонали — Сергеев в точности перенес в коду *pas d'action*, где она, конечно, исполнялась под другую музыку.

²¹ В статьях на премьеру 1952 года имелись запечатлевшие ее фото.

ее с высоты и перехватывал на низкой «рыбке». В таком виде поддержку могли делать только Сергеев и Дудинская, что, в первую очередь, и стало причиной ее последующей отмены.

Ситуация с сергеевским дуэтом, породившим острые споры, отражала сложность и двоякость самого процесса возобновления старых балетов на каждом новом современном этапе и касалась проблемы их приспособления к меняющимся вкусам, взглядам, мышлению, актерской и танцевальной технике. Никто не может отменить и авторских амбиций балетмейстеров-возобновителей. Возможно, что Сергеев, сочинивший экстраординарный дуэт, на наш взгляд, украшавший балет, был исторически не прав, заменяя им сохранившийся действенный ансамбль Петипа, принадлежащий этому балету. Однако жизнь показала, что современные танцовщики, которым в возобновлении 1989 года было предписано исполнять мало-танцевальное адажио Петипа, почувствовали себя обделенными по сравнению с предыдущими, танцевавшими дуэт или даже укороченный дуэт (в найденном компромиссе с Петипа) Сергеева. По их желанию в сцене нерейд опять воскресла часть сергеевского адажио. Остается только сожалеть, что полное адажио не перешло в концертный репертуар артистов и не дошло до нашего времени.

«Спящая красавица» 1999 года

Спектакль в редакции С. Вихарева, объявленный исторической реконструкцией первоисточника — «Спящей красавицы» 1890 года — с большей или меньшей точностью воссоздал облик балета, каким его задумал и воплотил Петипа и его оформители. Таким образом, круг замкнулся, явив точку отсчета и прошедший спектаклем путь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Театральный курьер. Новый балет // Петербургский листок. 1890. № 3. 4 января. С. 3.
2. Буква. Петербургские наброски // Русские ведомости. 1890. 14 января. № 13. С. 2.
3. Театр, музыка и зрелище. Балет «Спящая красавица» // Сын Отечества. 1890. № 3. 4 января. С. 3; Театр и Музыка. Балет «Спящая красавица» // Минута. 1890. № 3. 4 января. С. 3; Хроника. Петербург // Театральный, музыкальный и художественный журнал «Артист» (Москва). 1890. Книга 5. Январь. С. 189.
4. Театр и музыка. Новый балет // Новости и биржевая газета. 1890. № 5. 5 января. С. 3.
5. Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1897. № 37. С. 653.
6. *Бенуа А.* Мои воспоминания. В пяти книгах. Книги первая, вторая, третья. М.: Наука, 1993. 712 с.
7. Ф[едоров] Н. 100-й спектакль // Театр и искусство. 1903. № 17. С. 356.
8. *Вихарев С.* Мне удалось сделать то, что необходимо было сделать // Мариинский театр. 1999. № 5–6. С. 4.
9. *Светлов В.* Балет «Спящая красавица» // Биржевые ведомости. 1907. № 9838. 8 апреля (утренний выпуск). С. 8.
10. *Светлов В.* Балет. «Спящая красавица» с М. Кшесинской // Петербургская газета. 1908. № 48. 18 февраля. С. 5.

*Приложение к статье Н. Н. Зозулиной «Спящая красавица» М. Петипа
в редакциях Мариинского — Кировского — театра*



*Рис. 1. Декорация к балету «Спящая красавица».
Молотов. 1943. Эскиз Т. Г. Бруни из фондов музея Мариинского театра*



Рис. 2, 3. Н. Дудинская (Аврора) и К. Сергеев (Дезире) в адажио второго акта Балет «Спящая красавица» в ред. Сергеева. 1952.
Фото Е. Лесова из фондов Музея Мариинского театра

11. Лопухов Ф. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 216 с.
12. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. М.: Искусство, 1966. 358 с.
13. Светлов В. Театральное эхо. Балет // Петербургская газета. 1911. № 302. 3 ноября. С. 5.
14. Вольнский А. Танцы в «Спящей красавице» // Биржевые ведомости. 1914. № 14065. 21 марта (вечерний выпуск). С. 5.
15. Константинова М. Спящая красавица. Шедевры балета. М.: Искусство, 1990. 240 с.
16. Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. СПб.; М.; Краснодар: «Лань», «Планета музыки», 2009. 576 с.
17. П. Чайковский и М. Петипа. «Спящая красавица». Балет-феерия в 3-х действиях с прологом: программа балета. СПб. 1889 (1890). С. 6.
18. Фантазия на мотивы из балета «Спящая красавица» // Нувеллист. 1890. № 2. Февраль. С. 3.
19. Гамалей Ю. В. Мариинка и моя жизнь. СПб.: ПапиРус, 1999. 454 с.
20. Театральное эхо // Петербургская газета. 1890. 16 января. С. 3.
21. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. С. 362–371.
22. Вольнский А. Две школы классического танца. «Спящая красавица» (Аврора – Спесивцева) // Жизнь искусства. 1922. № 42. 24 октября. С. 4.
23. Скальковский К. Сезон 1890/91 // Ежегодник императорских театров. СПб: типография СПб император. театров, 1892. 330 с.
24. Петипа М. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 434 с.
25. Ф[едоров] Н. Балет // Театр и Искусство. 1904. № 39. С. 700.
26. О-р[ъ] Н. Театр и Музыка. Открытие балетного сезона // Речь. 1909. № 242. 4 сентября. С. 5.
27. Д. У рампы (интервью с Т. Карсавиной) // Биржевые ведомости. 1914. № 14007. 15 февраля. С. 4.
28. Соляников Н. А. Большое и малое. Авторская рукопись // Библиотека ЛО ВТО, 35-р, 1948. С. 218–219.
29. Вольнский А. У рампы. Коровин и Всеволожский // Биржевые ведомости. 1914. № 14009. 17 февраля. С. 4–5.
30. Вольнский А. Спящая красавица // Жизнь искусства. 1923. № 48. С. 7–9.
31. Левинсон. А. Театр и Музыка. Балет. Спящая красавица // Речь. 1914. № 280. 17 октября. С. 5.
32. Левинсон. А. Театр и Музыка. Балет. Спящая красавица // Речь. 1915. № 268. 29 сентября. С. 5.
33. Лешков Д. Постановка и реставрация балетов // Еженедельник Петроградских гос. академических театров. 1922. № 11. С. 37.
34. Пономарев В. И. Академический театр оперы и балета // Жизнь искусства. 1922. 12 сентября. С. 2.
35. Бенуа А. Пиетет или кошунство // Еженедельник Петроградских гос. академических театров. 1922. № 11. 26 ноября. С. 31–35.
36. Н. Н. Спящая красавица // Обзорение театров и спорта. 1922. 10 октября. № 7.
37. К-рин (Кудрин). Музыка и театр. Новое в Спящей красавице // Музыка и театр, 1923, № 44, 5 ноября. С. 7.
38. С. Н-ов. «Спящая красавица» // Красная газета. 1923. 2 ноября (вечерний выпуск). № 262 (343). С. 3.

39. Соллертинский И. Спящая красавица // Новая вечерняя газета. 1925. 11 мая. № 39. С. 7.
40. Гинц С. «Спящая красавица» в Театре им. Кирова // газета «Звезда» (г. Молотов). 1943. № 209. С. 2.
41. Прохорова В. Константин Сергеев. Л.: Искусство, 1974. 248 с.
42. Уланова Г. Спящая красавица. Премьера в театре им. Кирова // газета «Литература и искусство». 1943. 23 октября. № 43. С. 3
43. Кремишевская Г. Наталия Дудинская. Л.; М.: Искусство, 1964. 120 с.
44. Черкасский Д. Записки балетомана. Пятьдесят лет в партере Кировского театра. М.: АРТ, 1994. 274 с.
45. Красовская В. Состарившийся спектакль // Вечерний Ленинград. 1946. 19 апреля. С. 3.
46. Традиции и культура ленинградского балета // За советское искусство. 1948. 19 апреля. № 8. С. 3.
47. Ивановский Н. Спящая красавица // Ленинградская правда. 1952, 19 апреля, № 94. С. 3.
48. Беньяш Р. Художник балетного театра // Вечерний Ленинград. 1955. 17 января. С. 3.
49. Протокол приема спектакля «Спящая красавица» от 22 марта 1952 г. // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Д. 539. Л. 2.
50. Документы на капитально возобновленную постановку «Спящая красавица» / Выписка из протокола № 11 (2 октября 1988 года) заседания Художественного совета театра оперы и балета им. Кирова // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 12. Д. 188. Л. 57.
51. Сергеев К. Завершающий этап работы // За советское искусство. 1952. № 4. 2 марта. С. 2.
52. Учсть замечания по спектаклю // За советское искусство. 1952. 23 апреля. № 7. С. 3.
53. Игорь Глебов (Б. Асафьев). Спящая красавица // Еженедельник Петроградских гос. академических театров. 1922. № 5.
54. Красовская В. Возвращение «Спящей красавицы» // Советское искусство. 1952. 19 апреля. С. 3.

УДК 792.8

Г. Н. Емельянова

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО И М. ПЕТИПА В РЕДАКЦИЯХ К. М. СЕРГЕЕВА И Ю. Н. ГРИГОРОВИЧА

Проблема сохранения классического наследия наиболее актуальна в наше время и волнует деятелей русского и мирового балетного искусства. Какова миссия классического наследия в мировой культуре и искусстве? Как сохранять спектакли, завещанные нам великими предками? Ведь передать балет классического наследия следующему поколению необходимо не в деформированном виде, а наиболее близко к авторскому замыслу.

«Спящая красавица» — один из наиболее значимых и поистине вершинных балетов в сокровищнице классического наследия. Данный спектакль наиболее полно символизирует суть реформы Чайковского в балете, связанной в симфонизацией балетной партитуры. В балетах П. И. Чайковского была создана широко развитая музыкальная драматургия. «Спящую красавицу» нужно не только «смотреть», но и «слушать».

Обратимся к «Спящей красавице» П. И. Чайковского-М. Петипа в редакции К. Сергеева (1989), содержащей в себе многие находки балетмейстера Ф. Лопухова, и сравним последнюю с редакцией Ю. Григоровича (2011), живущей на сцене Большого театра Москвы. Далее обе упомянутые редакции будут сопоставлены с редакцией «Спящей красавицы» Парижской оперы Р. Нуреева (1989). Сравним наиболее значимые сцены балета в редакциях этих балетмейстеров, чтобы выявить наиболее ценную из них.

Основной конфликт балета завязывается уже в Интродукции на уровне музыкальной образности. Звучат лейттемы феи Карабосс и феи Сирени как музыкальная экспозиция антагонистических образов.

Пролог и каждый из трех актов балета начинается в редакции К. Сергеева с пантомимных сцен. Действие разворачивается неторопливо, подводя к кульминационным фрагментам балета, решенным с помощью классического танца. Именно состояние гармонии и покоя разливается по сцене в первой картине «Спящей красавицы». Один из лучших исполнителей партии принца Дезире — К. Сергеев — словно находится внутри спектакля; он живет и восхищается творением М. Петипа.

В редакции Ю. Григоровича спектакль начинается с небольшой паузы: Каталябют в окружении придворных замирает на сцене. Балетмейстер словно демонстрирует зрителю старинную картину, которую ему предстоит оживить. Ю. Григорович видит спектакль снаружи, любит его и приближает к видению современного зрителя¹. Темпоритм этого спектакля ускорен, приближен к динамике балетов XX века. Пантомимные движения поставлены, как правило, строго под музыку,

¹ См.: видеофильм «Спящая красавица» П. И. Чайковского и М. Петипа в редакции Ю. Григоровича. BEL AIR MEDIA. 2011.

и выходы придворных ассоциируются с бальными танцами. Такое решение, безусловно, интересно. Но атмосфера галантного века Людовика XIV исчезает со сцены...

В постановке Р. Нуреева темп этой сцены ускоряется настолько, что создается эффект некоего стремительного церемониального дворцового шествия². Таков был внутренний темпоритм этого выдающегося танцовщика. Он словно спешил выполнить то, что ему было предназначено судьбой.

Таким образом, каждый из рассмотренных фрагментов имеет свою художественную ценность. Но именно редакция К. Сергеева наиболее приближена к духу балетов М. Петипа, к спектаклям «дома Петипа».

В центре Пролога — классическая сюита фей. Классические сюиты уводят действие «вглубь», раскрывая чувства, мысли и характер героев.

Сюита состоит из Выхода фей (№ 2) и Pas de six фей (№ 3). В Pas de six фей входят: *adagio*, короткое *allegro* фей, вариации фей и кода.

С появлением фей музыка становится просветленной и затаенно-волшебной, тепло-ласковой. Сцена выхода фей в редакции К. Сергеева решена с помощью классического танца. Феи появляются при приглушенном свете, словно из дымки марева. В хореографии главенствует хореографический мотив *pas de bougée*, мягкие *port de bras*, *arabesque*, *attitude* и *tour en dehors*. Графика круга фей завершается появлением из люка, словно вырастающего цветка, феи Сирени.

№ 3 Pas de six. Торжественное звучание трубы возвещает начало таинственного обряда, который устанавливает магическую связь Авроры и добрых фей — ее покровительниц. Это *Adagio* было создано К. Сергеевым на материале сцены, поставленной М. Петипа. Это редчайший в балете пример торжественного ритуала, решенного посредством симфонического развития в музыке и хореографии.

Музыка *Adagio* полна таинственности (звучание кларнета вносит состояние некоей неясности, зыбкости). Акцент в этом фрагменте смещается с чисто внешних моментов во внутреннее действие. Интересно графическое решение начала *Adagio*: на сцене пять кругов фей³. Феи движутся в *pas de bougée* по кругу подобно загадочным звездам. Такое решение уводит к истокам балетного искусства, в XVII век, когда рисунки придворных балетов имели магическое значение (рисунки порой воспроизводили кабалистические знаки). В хореографии в это время происходит развитие темы выхода фей. Доминирует здесь поза *arabesque*, которая как бы олицетворяет собой образ феи Сирени и добрых фей.

В репризе звучание музыки достигает необыкновенного драматизма. В хореографии в это время, в момент *crescendo*, в музыке феи принимают из рук королевы маленькую Аврору, благословляя ее. Кордебалет фей торжественно выстраивается в две диагонали по направлению к колыбели принцессы Авроры — в позе *arabesque* с ногой на полу. Затем у кордебалета фей — *relevée* в *arabesque* с руками в III позиции в *alangée*. Далее следует *jeté entrelacé* у солисток-фей и поза на колене

² См.: видеофильм «Спящая красавица» П. И. Чайковского и М. Петипа в редакции Р. Нуреева. La Sept ART Opéra National de Paris Telmondis France. 2000.

³ Графика круга имеет большое значение в драматургии данного балета.

у всех фей; у феи Сирени возникают два *relevés* в *arabesque* по направлению к маленькой принцессе. В этом фрагменте в редакции К. Сергеева за позой *arabesque* закрепляется состояние, знаменующее некую предопределенность и драматизм судьбы Авроры, которое получит свое дальнейшее развитие в первом акте, в *Adagio* Авроры и четырех кавалеров. Хореография, также как и музыка, создает состояние торжественности и волшебства: словно вся природа узрела маленькую принцессу, от судьбы которой зависит судьба всего королевства.

Таким образом, *Adagio* предвещает отнюдь не безоблачную судьбу принцессы Авроры. К. Сергеев поднял на более высокий уровень музыкально-хореографическую образность *Adagio*, завершил симфонизацию хореографического текста этой сцены. Поистине, «обновление и преданность открытиям прошлого в душе и деятельности Сергеева никогда не враждуют, но питают друг друга, существуют в нерасторжимом единстве» [1, с. 83].

В редакции Ю. Григоровича в этом *adagio* пажики (партнеры) поддерживают фей, и сцена носит некий дивертисментный характер. Феи воспринимаются не столь самостоятельными. Связь фей и принцессы Авроры не содержит той глубины, которую она получила в редакции К. Сергеева.

В редакции Р. Нуреева акцент еще более смещается на дивертисментность. Уже в первой сцене выхода феи появляются красивыми группами в сопровождении партнеров и воспринимаются скорее как придворные дамы, нежели как волшебные загадочные существа.

Да, безусловно, феи в редакциях Ю. Григоровича и Р. Нуреева приносят в атмосферу дворца красоту и гармонию. Но не только в этом суть музыкально-хореографической драматургии этого фрагмента. Мы понимаем, что судьба юной принцессы далеко не безоблачна, ведь Чайковский внес драматическое звучание в музыку этой сцены.

Появление феи Карабосс (№ 4. Финал)

В музыке в кантилену плавной музыки добрых фей врывается дискретность, крикливые, отрывистые угрожающие интонации. В сцене предсказания Карабосс музыка обретает грозно-трагическое, напряженное звучание, вызывая в памяти моцартовское воплощение сил ада, — неумолимую и холодно-величественную тему Командора из оперы «Дон-Жуан» Моцарта. Этот фрагмент становится музыкальным прообразом предсмертного танца Авроры.

Фею Карабосс по замыслу Петипа исполнял мужчина, чтобы противопоставить грацию и изящество классического танца добрых фей грубой гротескно-пантомимной пластике феи Карабосс. Пластика Карабосс в постановке М. Петипа противопоставит классическому танцу добрых фей. Эту традицию сохранили в своих редакциях К. Сергеев и Ю. Григорович. Здесь очень важен исполнительский талант танцовщика, умение не выйти за рамки замысла Чайковского-Петипа. Ведь так называемые «шаги Командора» отчетливо и грозно звучат в музыке, и бессмысленное метание исполнителя по сцене в этот момент создает впечатление полного

непонимания образа и беспомощности артиста. Необходимо упомянуть выдающихся исполнителей партии феи Карабосс: Э. Чекетти, Б. Шаврова и В. Лопухова.

В спектакле Парижской оперы и фея Сирени, и фея Карабосс становятся женскими партиями, созданными средствами пантомимы. Здесь неожиданно возрождается поистине «новерровское» понимание роли пантомимы в балете. Это решение вызвало одобрение прессы; «драматический диалог двух могущественных фей» увидела в этой сцене искусствовед И. Склярская [2, с. 44]. Однако в отдельных фрагментах этой сцены усиление балетмейстером «злой силы Карабосс» приводит к нарушению эстетики спектакля, к неким реставраторским чрезмерностям. Так, в редакции Р. Нуреева в финале Пролога злые карлики из свиты феи Карабосс бесцеремонно кружат добрых фей из свиты феи Сирени, ослабляя тем самым этот важнейший лирический образ.

В центре первого акта — классическая сюита, названная Чайковским *Pas d'action*, состоящая из *Adagio* Авроры и четырех кавалеров, танца фрейлин и пажей, вариации Авроры и коды, которая непосредственно переходит в финал. Здесь раскрывается внутренний мир юной Авроры, полный юношеского порыва и духовной глубины. Это *Adagio* можно назвать «Радостью юности на пороге жизненных бурь». К. Сергеев бережно сохранил в этом акте хореографию, созданную М. Петипа. В финале первого акта К. Сергеев углубляет хореографический тематизм сцены с помощью классического танца. Выход фей основан на теме феи Сирени: *pas de bourrée*, II *arabesque* в *demi plie*, *pirouette* I *arabesque en dedans*, *attitude*, *chennés*.

В редакции Ю. Григоровича *Adagio* фей, конец первого и второго актов балета завершаются высокой поддержкой в *attitude* у феи Сирени. Такое решение вовсе не является нарушением музыкально-хореографической драматургии балета, ведь тема феи Сирени в музыке П. И. Чайковского является основой и источником всего музыкального облика спектакля. Но, акцентируя партию доброй феи, балетмейстер нарушает общую эстетику балета М. Петипа, в котором в центре спектакля всегда находится партия главной героини. Художественное видение выдающегося балетмейстера XX века «перевешивает» здесь его реставраторские задачи.

Характерной особенностью редакции Р. Нуреева становится усиление драматизма в сцене смерти Авроры. Здесь появляются плакальщицы в черных одеждах, скрывающие принцессу от феи Карабосс. Такое решение интересно, но оно также выводит этот фрагмент из общей эстетики «Спящей красавицы».

Первая картина второго акта — это экспозиция образа принца Дезире. Здесь М. Петипа создана сюита старинных танцев. На музыку Паспье (танец графинь) К. Сергеев в своей редакции поставил вариацию принца Дезире. Эта вариация передает несомненное понимание постановочного стиля М. Петипа, в отличие от других редакций. Так, например, виртуозная вариация Дезире в редакции Ю. Григоровича выбивается, на наш взгляд, из хореографического текста М. Петипа и ассоциируется в некоторой степени с образом Принца из балета «Щелкунчик». Ведь зрительский ассоциативный ряд, несомненно, необходимо учитывать балетмейстерам-реставраторам в собственных редакциях.

Усиление хореографической партии принца в редакции Р. Нуреева, введение в нее множества технических чрезмерностей также нарушает порой эстетику М. Петипа.

В центре второго акта — классическая сюита — видение принцессы Авроры принцу Дезире, названная Чайковским *Pas d'action*. Здесь происходит зарождение любви Авроры и Дезире. Аврора еще находится в плену заклятия Карабосс.

Эта сцена была поставлена К. Сергеевым в 1952 году. В этой редакции *adagio* шло без кордебалета дриад. В 1962 году К. Сергеев добавил кордебалет дриад, начиная с разработки в музыке. Возникает вопрос: почему хореограф решил исключить кордебалет и фею Сирени из этого фрагмента? Ответить на этот вопрос можно, сопоставив редакцию К. Сергеева со спектаклями Ю. Григоровича и Р. Нуреева, в которых фея Сирени и дриады находятся на сцене на протяжении всей сцены.

Экспозиция в музыке (*Andante cantabile*) — элегически грустная — отличается сдержанностью.

В редакции К. Сергеева видение принцессы возникает вдалеке, а затем приближается, словно по воле феи Сирени. В хореографическом решении основная поза Авроры *attitude* словно вуалируется дымкой *arabesques* и *port de bras*. Низкие *port de bras* в *arabesque* и необычные ракурсы поз создают впечатление парящего вокруг Дезире видения. Словно нет ни земли, ни неба, а герои оказались в некоем нереальном измерении. Даже волшебство доброй феи воспринимается в таком решении более значимым и вселенским. Ведь постоянное движение дриад и феи Сирени на сцене отвлекало бы внимание зрителей от торжественной и поистине волшебной сцены встречи принца Дезире и Авроры. Здесь постановщику удалось постичь глубину музыки П. И. Чайковского.

В средней части, в разработке, музыка обретает тревожный и взволнованный характер. Сдержанность первой части контрастирует с эмоционально открытой средней частью. Тема солирующей виолончели воспринимается как страстная речь героя — принца Дезире. В ответ на романтически-возвышенные порывы и возгласы Дезире звучат холодные, как бы истаивающие пассажи флейты. Почти зрительно встают перед глазами образы пылкого принца и исчезающего призрака Авроры.

И именно здесь (на разработку в музыке в редакции К. Сергеева) появляются фея Сирени и дриады, скрывающие от принца видение принцессы Авроры. В соединении с этим музыкальным эпизодом появление фей еще более усиливает тревожный и взволнованный характер этой сцены. Неразрывная связь музыкально-хореографической образности — вот в чем суть драматургического решения в редакции К. Сергеева.

Симфонический антракт между первой и второй картинами второго действия (№ 18. *Andante sostenuto*) написан для скрипичного соло Л. Ауэра⁴.

Это своего рода философское, лирическое размышление автора перед развязкой действия. Здесь словно происходит духовное соединение Авроры и Дезире еще до их реальной встречи. Такова сила этого чисто музыкального эпизода, демонстрирующего возможности музыки в балете, ее особую, самостоятельную функцию в общей концепции спектакля. В этом антракте зарождается тема любви, которая получила затем свое развитие в опере «Пиковая дама» — тема любви Германа и Лизы и в «Щелкунчике» — тема роста елки.

⁴ На премьере 1890 года этот фрагмент был купирован.

К. Сергеев в своей редакции балета возвратил скрипичный антракт и тем самым восстановил музыкальную драматургию спектакля, ведь «Спящая красавица» — это не только энциклопедия классического танца, но и энциклопедия музыкально-хореографической образности классического балета, некий нетленный образец для последующих поколений балетмейстеров.

В двухактной редакции Ю. Григоровича скрипичный антракт купирован, что, несомненно, соответствует общей концепции этого балетмейстера.

В «Спящей красавице» в редакции Р. Нуреева на первую часть антракта проходит пантомимная сцена принца Дезире и феи Сирени, а на вторую часть поставлена вариация-монолог принца Дезире. Мужская партия в балете становится более значимой, что отражает тенденции развития современного балета и общую направленность балетмейстерского «почерка» Р. Нуреева. Такое решение, безусловно, выводит спектакль за рамки эстетики М. Петипа, и отдельные балетные критики осудили Нуреева за подобное отношение к музыке П. И. Чайковского [2, с. 44].

Однако парадоксальным образом этот монолог органично вписался в данную редакцию «Спящей красавицы» и запечатлел не только образ очарованного принца Дезире, но и некий автопортрет самого Р. Нуреева, влюбленного в классический танец.

Симфонический антракт «Сон» (Картина вторая. Andante misterioso)

Здесь вновь происходит вход в музыкально-хореографическую образность балета. Это драматургический центр произведения. Именно в Симфоническом антракте окончательно побеждает фея Сирени: она приводит в спящее королевство принца Дезире. Поцелуй принца уничтожает заклятие феи Карабосс.

Здесь важно отметить значение художественного решения этой сцены, созданного С. Вирсаладзе. Дезире спускается по лестнице в темное марево. Этот спуск подобен вхождению в царство мертвых. Не видно ничего кроме призрачного свечения, исходящего от ложа Авроры, путь к которому преграждают летучие мыши из свиты Карабосс. В постановке М. Петипа в свите феи Карабосс были крысы и уродцы-карлики, лишённые хореографической характеристики.

К. Сергеев делает более активной и действенной свиту злой феи: он добавляет хореографически разработанный образ летучих мышей. В такой редакции и образ принца Дезире становится более активным, действенным. Он не просто пробирается сквозь череду комнат спящего королевства и стремится пробудить придворных⁵, а активно сражается со свитой Карабосс.

В постановке Ю. Григоровича принц Дезире, сопровождаемый феей Сирени, устремляется в спящее королевство стремительными *grand jetés* и *jetés entrelacés*, что органично вписывается в архитеконику данного спектакля.

В центре третьего акта — *Pas de quatre* драгоценных металлов и камней (№ 23) и *Pas de deux* принцессы Авроры и принца Дезире (№ 28).

⁵ Так решена эта сцена в редакции Р. Нуреева.

Сюиту фей драгоценностей К. Сергеев начинает с вариации феи Сирени, поставленной на музыку вариации феи Золота, превращая тем самым *Pas de quatre* в *Pas de cinq*. Это один из удачных моментов в реставраторских находках балетмейстера. В хореографическом тематизме вариации феи Сирени соединились как лейт-движения принцессы Авроры: *esartée* вперед, так и *sabrioie* на *effacée* (из тематизма принца Дезире). Фея Сирени словно соединяет руки новобрачных.

Pas de deux принцессы Авроры и принца Дезире в редакции К. Сергеева состоит из выхода пажей и фей драгоценностей, *adagio* Авроры и Дезире, вариации принца Дезире, вариации принцессы Авроры и коды.

В редакции Р. Нуреева и Ю. Григоровича выход фей и пажей перед *adagio* Авроры и Дезире купирован, что, безусловно, нарушает эстетику балета М. Петипа.

В финале данного *adagio* в постановке М. Петипа у принца Дезире и принцессы Авроры обводка — в позе *attitude efface*, что переключается с финалом *adagio* Авроры и четырех кавалеров из первого акта.

Р. Нуреев заменяет позу *attitude* (лейтпоза принцессы Авроры) на *arabesque* (лейтпоза феи Сирени), что нарушает сквозное развитие музыкально-хореографической драматургии балета. Неоднократно повторяющиеся у Авроры и Дезире в спектакле Парижской оперы поддержки в «рыбку» в течение всего *adagio* также выводят балет из авторской эстетики.

В редакции К. Сергеева все *adagio* выдержано с пиететом к авторскому «почерку» М. Петипа. Балетмейстер создал в данном *Pas de deux* собственную редакцию вариации принца Дезире. В постановке хореографа передан радостный порыв торжествующей молодости и любви, преодолевшей зло. Хореография здесь развивает тематизм вариации принца Дезире, созданной К. Сергеевым во втором акте. В ее основе — *sabrioie* вперед на *effacée* и *tour* в воздухе, в обрамлении *essemblé*, *grand jeté en tournent*, *jeté entrelacé*. Лейтдвижением принца Дезире становится в таком решении ликующий *tour* в воздухе.

В постановке Ю. Григоровича в Большом театре и в Парижской опере идет также вариация, созданная К. Сергеевым. Это говорит о влиянии редакции К. Сергеева на спектакли других балетмейстеров-реставраторов классического наследия и признании редакции К. Сергеева как базовой и наиболее значимой в хореографическом искусстве.

Апофеоз (*Andante molto maestoso*) купирован в редакции Р. Нуреева. Балет завершает вихрь светящейся счастьем мазурки (№ 30. Финал). Словно вся вселенная наполнялась радостью от обретенной, наконец, любви и гармонии.

К. Сергеев и Ю. Григорович — приверженцы традиции. Они не могли купировать Апофеоз, являющийся заключительным аккордом этого поистине симфонического действия.

В финале спектакля Ю. Григоровича центр композиции устремлен вверх, к высокой поддержке в *attitude* у феи Сирени. Здесь неожиданно возникает ассоциация с финальной спиралью «Величия мироздания» Ф. Лопухова.

К. Сергеев делает в этой сцене акцент на центре композиции — позе принцессы Авроры, склоненной в *port de bras* в *arabesque* к принцу Дезире. С одной стороны эта поза ассоциируется с *adagio* из *Pas de deux* третьего акта, с другой стороны — как бы символизирует и прославляет любовь, возродившую гармонию мира.

* * *

Таким образом, каждая из рассмотренных редакций балета «Спящая красавица» обладает несомненной художественной ценностью. Эти спектакли отразили в себе общие тенденции развития балетного театра второй половины XX века.

Редакция Р. Нуреева продолжает свою жизнь во времени на сцене Парижской Оперы. Она полюбилась французским зрителям. Труппа бережно сохраняет творение, созданное Р. Нуреевым. Даже балетные рецензенты, критически воспринявшие этот спектакль, вынуждены были признать, что «на “Спящую красавицу” парижане ходят как на рождественскую мессу — с сознанием выполненного долга и чувством просветления» [3, с. 13].

«Спящая красавица» Большого театра отразила в себе основную черту хореографического «почерка» Ю. Григоровича: новое — на базе лучших достижений предшественников. Этот спектакль получил высокую оценку балетных критиков и вызвал большой зрительский интерес.

Однако из всех рассмотренных спектаклей, по нашему мнению, именно редакция этого балета, созданная К. Сергеевым, имеет наибольшую художественную ценность, так как балетмейстеру удалось сохранить в этом балете эстетику спектакля П. И. Чайковского и М. Петипа и в рамках такой эстетики обогатить музыкально-хореографическую драматургию «Спящей красавицы», наполнить ее поистине русской глубиной и содержательностью. И балет подобно цветку раскрыл сокрытые в нем доселе возможности жанра лирико-эпического балета-феерии с симфонически развитой музыкально-хореографической драматургией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Луцкая Е. *Andante cantabile* // Театр. 1990. № 6. С. 82–84.
2. Скляревская И. «Спящая красавица». Версия Нуреева // Петербургский театральный журнал. 1993. № 1. С. 42–44.
3. Кузнецова Т. Когда спящие пробуждаются // Коммерсант. 2000. № 2. С. 13.

Ю. П. Бурлака

GRAND PAS ИЗ БАЛЕТА «ПАХИТА»
И GRAND PAS «ОЖИВЛЕННЫЙ САД»
ИЗ БАЛЕТА «КОРСАР»: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

***История создания и сценическая жизнь Grand pas «Paquita»
(Большое классическое па из балета «Пахита»)***

Балет «Пахита» был поставлен Жозефом Мазилье в Парижской опере в 1846 г. Осенью 1847 г., благодаря Мариусу Петипа и Фредерику (П.-Ф. Малавернь), его увидел Петербург, а в 1848 г. — Москва. [3, с. 377].

В 1881 г., в Санкт-Петербурге, Петипа решил возобновить «Пахиту» и дополнить старинный пантомимный балет с мелодраматическим сюжетом новыми номерами. Екатерина Вазем, на которую делалось это возобновление (см. рис. 1), вспоминала: «...Петипа очень хотелось снова поставить его [балет “Пахита” — Ю. Б.] на сцене, и он писал мне об этом за границу уже летом, уговаривая взять “Пахиту” в свой бенефис и соблазняя меня обещанием сочинить новые, интересные танцы. <...> Петипа заново поставил все сцены и танцы, исключая разве лишь один кордебалетный “танец с плащами” — любопытный образец парижских массовых танцев, в которых функции кавалеров исполняются танцовщицами-“травести”. <...> Петипа удлинил балет, растянув его на три действия, — до тех пор “Пахита” была двухактным балетом, причем второе действие состояло из двух коротких картин» [1, с. 173–174].

В постановке 1881 г. Петипа расширил Pas de trois первого акта, исполнявшееся двумя солистками и солистом, а также вставил в третий акт (бывшую третью картину) детские полонез и мазурку для воспитанников Петербургского Императорского театрального училища (см. рис. 2) и Grand pas с участием



Рис. 1. Е. Вазем — Пахита. «Пахита», Мариинский театр, 1881 г. Фото из архива Московской государственной академии хореографии



Рис. 2. Детская мазурка. «Пахита», Мариинский театр, конец XIX века.
Фото из архива Московской государственной академии хореографии

балерины, первого танцовщика, шести солисток и двенадцати корифеек — роскошный подарок для бенефициантки.

Эти номера исполнялись после единственной в третьем акте пантомимной сцены, завершавшей сюжет, и двух существовавших ранее в дивертисменте балных танцев — контраданса и гавота.

Музыку для новых хореографических фрагментов писал штатный композитор петербургского балета Людвиг Минкус. «Постоянный сотрудник Петипа, он досконально постиг стиль хореографа. Не потому ли музыка Grand Pas так прочно спаяна с движениями танца, что кажется написанной под диктовку Петипа? Безусловно, балетмейстер, по своему обыкновению, предварительно ознакомил композитора и с общим планом постановки и с ее конкретными особенностями. И все же своим заразительным брио, эффектной сменой темпов и ритмов, чеканностью фразировки хореография Петипа во многом обязана музыке Минкуса», — писала историк балета Ольга Розанова [4, с. 57].

Grand pas состояло из антре, большого адажио, второго антре, серии вариаций, венчаемой вариацией балерины, и коды.

Ансамбль имел внутренний сюжет, который возникал как бы сам собой. В антре разворачивался парад участниц свадебной церемонии. В большом адажио эти прекрасные дамы, лучшие из лучших, выстраивались в диагональ. Вдоль нее проходил кавалер, выбирая ту, которая ему по сердцу. Даже если не знать, что это

финальная сцена большого спектакля, и воспринимать *Grand pas* отвлеченно, можно сложить другую историю: танцовщик выбирает лучшую, виртуозную, идеальную балерину себе в партнерши. Это ее бенефис, который другие участницы превращают в настоящий праздник, исполняя свои коронные вариации из других балетов.

В оригинальной постановке вариации строились по принципу контраста. Балетмейстер Ф. В. Лопухов отмечал, что в них «Петипа последовательно разрабатывал драматическое, лирическое и комическое настроения. Первая вариация, под соло скрипки, была драматически-волевой; ее хорошо исполняла А. Ваганова; Т. Карсавина танцевала эту вариацию также хорошо, но более женственно. Вторую — лирическую, под аккомпанемент арфы, — прекрасно исполняла Л. Егорова и третью — комедийную, тер-а-терную, своего рода хореографическое скерцино, — превосходно исполняла Э. Виль» [2, с. 60].

Венчала *Grand pas* развернутая кода, включающая в себя многочисленные соло корифеек, солисток и балерины.

«Это “большое па” имело у публики чрезвычайных успех, — вспоминала Вазем. — Действительно, Петипа оно очень удалось, начиная с импозантного выхода всех участниц, продолжая декоративным адажио всей массы, расположенной на сцене по диагонали от первой правой кулисы к последней левой (от зрителей), и кончая разнообразными вариациями солисток» [1, с. 174].

В Петербурге еще при жизни Петипа третий акт «Пахиты», а иногда одно *Grand pas*, шли отдельно от самого спектакля. Петипа не возражал по поводу включения в *Grand pas* сольных фрагментов из других спектаклей (например, возникший позднее Котильон из своего балета «Приказ короля» А. Вицентини, называвшийся ранее «La Rondena», дополнивший сюиту бальных танцев третьего акта), но настаивал, чтобы вариации танцевали *только* балерины. Он был категорически против того, чтобы их исполняли корифейки. Осенью 1904 г. балетмейстер с негодованием записывал в дневнике: «30 сентября. Репетируют “Пахиту”. Комиссия сунула в *grand pas* третьестепенных танцовщиц. Не иду в училище. <...> 1 октября. В Мариинском театре оркестровая репетиция “Пахиты”. Не иду из-за распределения комиссией исполнителей в *grand pas* последнего акта. Меня мутит от таких вещей. Бедный балет катится под гору» [3, с. 99]. Далее, о спектакле 24 октября Петипа уже с удовлетворением отметил: «Вариации в *grand pas* последнего акта, где г-жи Чумакова, Макарова и Офицерова потерпели великое фиаско, на этот раз будут исполняться г-жами Рыхляковой, Егоровой, Вилль с Кякшт и Павловой» [3, с. 100].

В 1889 г. обновленную постановку перенес в Москву балетмейстер Н. А. Богданов.

В 1919 г. указом советского правительства из репертуара бывшего Мариинского театра исключили «за малой художественной ценностью» некоторые балеты Петипа, в том числе и «Пахиту».

С этого времени балет «Пахита» существовал в виде отдельного *Grand pas*. Большая часть зрителей сегодня даже не предполагает, что у этого ансамбля есть какая-то предыстория, что это — финальная точка детективного сюжета про красавицу,

похищенную в детстве цыганами, но, в конце концов, узнавшую свое истинное происхождение и нашедшую свою любовь...¹

В мае 1922 г. в петроградском ГАТОБ состоялся вечер, посвященный 25-летию творческой деятельности А. Я. Вагановой. В нем она сама выступила в Grand pas из «Пахиты», позже переданном «ею поколениям учениц» [5, с. 92]. Именно благодаря усилиям Вагановой, а также Ф. В. Лопухова, лучшие постановки Петипа не были забыты. Крупнейшие педагоги, понимая профессиональную значимость классического наследия для его изучения в балетной школе, сберегли шедевры русского балетного театра XIX в. для последующих поколений.

Ваганова не просто удержала в репертуаре великолепное Grand pas. Именно в ее руках оно начало приобретать современный облик. Многие «связки» и комбинации были отредактированы ею с учетом заметно возросшей в те годы исполнительской техники. Одновременно она продолжила традицию использования вставных вариаций, сочиняя для своих учениц новые, выигрышные для их данных сольные фрагменты. За основу новых соло Вагановой брались вариации из старых, сошедших с репертуара балетов, которые ранее в «Пахите» не исполнялись. Главной заслугой Вагановой стало сочинение вариаций именно в *стиле* оригинальной хореографии Петипа, благодаря чему сохранялся общий дух старой постановки.

Из рук Вагановой Grand pas «Пахиты» получила ее ученица Наталия Дудинская и позднее возобновила его в своей редакции для Ленинградского хореографического училища.

А в Москве, в 1934 г., в Хореографическом техникуме ГАБТ Союза ССР (так тогда называли Московское хореографическое училище), переехавшие в Москву ленинградцы, воспитанники петербургской школы — А. М. Монахов, М. А. Кожухова и А. И. Чекрыгин — возобновили детскую «Мазурку» и «Большое классическое па из балета “Пахита”». Они возвратили московскому балету шедевры Петипа, перенесенные А. Н. Богдановым на сцену Большого театра еще в 1889 г.

И еще один интересный факт в сценической истории «Пахиты»: весной 1941 г. для учеников Московского хореографического училища (чей выпуск предполагался в 1943 г.) художественный руководитель МХУ Петр Гусев возобновил «Большое классическое па из балета “Пахита”», главные партии в котором исполняли 15-летняя Майя Плисецкая и Май Власов.

После войны Grand pas из «Пахиты» «вспомнил» для своих балетных программ Ленинградский Малый оперный театр (МАЛЕГОТ). Балетмейстер Константин Боярский в 1957 г. возобновил шедевр Петипа для ведущих солистов театра — Галины Пирожной и Адоля Хамзина. На следующий год Grand pas было впервые экранизировано Ленинградским телевидением². Запись демонстрировалась под названием «Пахита», и с тех пор в советских театрах Grand pas стали называть просто «Пахитой», хотя в самом МАЛЕГОТе редакция Константина Боярского обозначалась в афише как Большое классическое па из «Пахиты».

¹ Основные контуры сюжета «Пахиты» были позаимствованы из новеллы М. Сервантеса «Цыганочка».

² 1958 г., режиссер М. Шапиро, «Лентелефильм» по заказу Гостелерадио СССР.

В 1975 г. Никита Долгушин показал в Ленинградском Малом театре оперы и балета свою версию *Grand pas*.

Чуть позднее, в 1978 г. в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова по просьбе главного балетмейстера театра Олега Виноградова редактурой *Grand pas* из «Пахиты» начал заниматься Петр Гусев. Потом к нему подключились Лидия Тюнтина (танцевавшая *Grand pas* еще в 1920-е гг.) и Георгий Конищев. Для программы «Вечер старинной хореографии» они создали новую композицию под названием «Пахита», включавшую в себя *pas de trois* из первого акта, детские полонез и мазурку из третьего акта и само *Grand pas* с семью вариациями.

С каждой последующей редакцией хореографический текст *Grand pas* видоизменялся. Предыстория героев уже делалась не особенно важной. Порой даже забывалось, что у этих персонажей есть имена. Сейчас в практике театров и училищ принят вариант «под общей редакцией Олега Виноградова», который содержит больше всего наслоений, привнесенных в постановку Петипа за XX век.

В 1990-е гг. началось научное исследование текста *Grand pas* из «Пахиты». Первоначально для этого использовались не документы, а свидетельства живых людей, очевидцев редакций Вагановой и Гусева — прежде всего, Натальи Дудинской и Константина Сергеева. По результатам собранных материалов издана книга [5], задачей которой было впервые собрать нотный и хореографический материал (зафиксированный самым простым из всех возможных методов: описательным с разбивкой по тактам), чтобы закрепить тот текст, который достался нам в наследство.

Следующий этап изучения хореографического текста относится ко времени постановки *Grand pas* из «Пахиты» на сцене Большого театра в 2008 г.³ В спектакле ставилась задача воссоздать образ старинной «Пахиты», придать героям испанский национальный колорит, увести ансамбль от абстрактности, с которой *Grand pas* преподносили в XX веке (помещая его в условное пространство) — и в декорациях, и в манере танца, восстановить, насколько это возможно, оригинальную композицию Петипа, включая детский полонез и мазурку, но сохранить и «золотое» *Pas de trois* из первого акта, вошедшее в состав *Grand pas* уже в советское время. Использовать по максимуму вариации, когда-либо исполнявшиеся в «Пахите», чтобы показать возможности балерин Большого театра. Усилить мужскую партию, не забывая о том, что на премьере кавалер не танцевал, а только лишь поддерживал балерину, не нарушая эстетики *Grand pas* XIX века (см. рис. 3).

Для достижения поставленных целей был привлечен ряд новых материалов, прежде всего записи оригинальной хореографии Петипа из фонда Николая Сергеева, хранящиеся в Гарвардской театральной коллекции. Достаточно много документов, позволяющих понять оригинал, нашлось и в России. Например, в Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина в конце 1910-х гг.

³ «Большое классическое па из балета “Пахита”». Хореография М. И. Петипа. Хореография мужской вариации Л. М. Лавровского. Постановка и новая хореографическая редакция Ю. П. Бурлака. Дирижёр-постановщик П. Е. Клиничев. Художник-постановщик А. Ю. Пикалова. Художник по костюмам Е. В. Зайцева.



Рис. 3. Сцена из спектакля «Большое классическое па из балета «Пахита»», Большой театр, 2009 год. Фото Е. Фетисовой (Большой театр)⁴

попали рисунки Павла Гердта. Знаменитый премьер, солист Его Императорского Величества, выступавший едва ли не во всех спектаклях Петипа, конечно, не был выдающимся графиком, но адажио из Grand pas зарисовал чрезвычайно наглядно. Уникальные сведения о хореографии Grand pas дали воспоминания Анастасии Соколовой — балерины из плеяды вагановских учениц, перетанцевавшей массу «двоек», «четверок», вариаций, и обладавшей исключительной памятью. В Ленинграде постановщики часто обращались к ней за советами и уточнениями. К сожалению, лишь малая часть ее знаний нашла применение в театре. Петербургский балетовед Наталия Зозулина зафиксировала рассказы Анастасии Соколовой на домашнюю видеокамеру, что и позволило воспользоваться ими для постановки в 2008 г.

К сожалению, ни одного эскиза оформления третьего акта, каким оно было в спектакле 1881 г., не сохранилось: только карандашный рисунок в монтажной книге (она хранится в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства), на котором изображен зал третьего акта «Пахиты» с колоннами и тремя арками. Планировка зала, зафиксированная на этом рисунке, была воспроизведена в декорации спектакля Большого театра.

Проанализировав все собранные за долгие годы материалы, можно сформулировать существо отличий многочисленных редакций Grand pas от оригинала XIX в.

⁴ Автор благодарит фотографа Елену Фетисову за разрешение опубликовать фотографии для иллюстрации данной статьи.

По фотографиям видно, что изменилась эстетика тела исполнителей. *Grand pas* иначе преподносилось артистами, знавшими судьбу своих героев и чувствовавшими национальную природу хореографии, тогда как в XX веке мало кто из исполнительниц стремился подчеркнуть «жгучий коктейль» из испанского, польского и бального танца XIX века, поставленный Петипа. Изменилась и чисто танцевальная подача движений: во времена Петипа амплитуда движений была не такой широкой как в XX веке, и сейчас, в веке XXI.

В советские годы происходило непрерывное усложнение техники. Увеличилось число женских вариаций: у Петипа их было четыре; сегодня принято исполнять семь. Сочинялись новые мужские соло, ранее отсутствовавшие (эту задачу выполняли, каждый по-своему, балетмейстеры Л. М. Лавровский, Н. В. Долгушин, О. М. Виноградов и др.).

Многие важные стилистические детали композиции Петипа, к сожалению, нивелировались и исчезли. В расшифрованном варианте *Grand pas* некоторые комбинации казались технически гораздо проще, но композиционно разнообразнее. Хореографический текст отличался большей плотностью и насыщенностью по сравнению с советскими версиями, где его прореживали и сокращали.

Grand pas из «Пахиты» давно вошло в золотой фонд классического наследия. Во все времена оно имело успех и смотрелось с интересом именно потому, что такой чисто танцевальный, мастерски поставленный Петипа «текст», всегда современен. В старину *Grand pas* из «Пахиты» называли «фабрикой драгоценностей». Не только потому, что балерины обильно украшали себя бриллиантами; прежде всего это был парад профессионального мастерства, парад женственности во всех ее проявлениях, позволявший балеринам блеснуть арсеналом своих выразительных средств. В разные годы *Grand pas* исполнялось на выпускных спектаклях хореографических училищ: оно позволяло выпускницам показать все приобретенное за время обучения мастерство. Присутствует *Grand pas* и в нынешнем репертуаре Московской государственной академии хореографии и Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Возобновленная Мариусом Петипа в 1881 г. «Пахита» Жозефа Мазилье, явилась одной из вершин Мастера и всего русского балетного театра XIX века. Наряду с картиной «Оживленный сад» в «Корсаре» (1868) и картиной «В царстве теней» в «Баядерке» (1877), *Grand pas* из «Пахиты» стало важной ступенью Петипа на пути к симфоническим балетам П. И. Чайковского и А. К. Глазунова.

***Grand pas* «Оживленный сад» из балета «Корсар»**

Не менее прихотливо, чем судьба «Пахиты», складывалась сценическая жизнь другого детища Мазилье — «Корсара» (музыка А. Адана). Этот балет увидел свет рампы в Парижской опере 23 января 1856 г. Два года спустя Жюль Перро перенес спектакль в Петербург. Его премьера в Большом каменном театре состоялась 9 января 1858 г., в бенефис балетмейстера, игравшего комическую роль Сеида-паши.

Первая петербургская постановка хранила самую непосредственную связь с парижским оригиналом. По мнению исследователя творчества Перро О. А. Федорченко, хореограф, «ежегодно проводивший во Франции продолжительное время и использовавший эти месяцы отпуска для знакомства с театральными новинками,

несомненно, мог видеть парижскую балетную премьеру, наделавшую много шума в Европе» [7, с. 195]. Оба спектакля воспринимались современниками как действенные пантомимные драмы. «В новом балете преобладает мимическая часть, так важная в хореографическом искусстве и составляющая главное его основание, но, к сожалению, у нас недостаточно еще оцениваемая, — писал рецензент и тут же замечал: — Вот почему большинство находит в новом балете недочет в хореографическом отношении: — жаль, говорят мало танцев. Действительно, танцев немного, но согласитесь, что и по содержанию, и по обстановке тут должна преобладать мимика, и, повторяем, в этом отношении Корсар вполне достиг своего назначения» [8, с. 28].

В афише петербургского «Корсара», наряду с Аданом, упоминался второй композитор — Цезарь Пуни, постоянный соавтор Перро, который заново оркестровал партитуру и дописал несколько вставных номеров, позволивших хореографу расширить танцевальную сторону спектакля. Особенно удались Перро массовые пляски корсаров. Как отмечала историк балета В. М. Красовская, «эти пляски были героичны и по-своему сюжетны: они рассказывали о прекрасном и неверном море, о вольной жизни, о корабельных буднях и удалых набегах» [9, с. 315].

Танцевальные вставки Перро не противоречили содержанию спектакля Мазилье. Но вскоре после премьеры «Корсар» стали пополнять совсем другими по духу фрагментами.

Уже весной 1858 г. Петипа сочинил для первого акта классический дуэт невольников — *Pas d'esclaves* на музыку принца П. Ольденбургского (из балета «Роза, фиалка и бабочка»). В 1863 г., ставя спектакль заново, Петипа включил во второй акт новый *Pas de six* для Медоры, солиста и четырех танцовщиц на музыку Пуни, а также деми-характерный танец «Маленького корсара», исполнявшийся балериной в мужском костюме. В третьем акте было расширено *Pas de trois* одалисок. Ранее оно состояло из одного антре, теперь у каждой участницы появилась собственная вариация, а завершала ансамбль общая кода.

Все эти разрозненные и на первый взгляд делавшиеся «к случаю» вставки были частями единого творческого процесса. Петипа переосмыслил постановку Мазилье в канонах собственной театральной эстетики. Действенный романтический *ballet d'action* превращался в его руках в *grand ballet*, в котором главенствовал женский классический танец. Логическим завершением этого процесса стало появление в третьем акте грандиозного *grand pas* «Оживленный сад» (1868 г.).

История «Оживленного сада», как и история всего балета, началась в Париже. Там в 1867 г. Мазилье возобновил «Корсар» для новой европейской знаменитости — Адели Гранцовой. В этой редакции спектакль был дополнен классическим дивертисментом на музыку ученика Адана — Лео Делиба. Прекрасные одалиски, которых Сеид-паша созывал с тем, чтобы позабавиться над смущением навестивших его дворец паломников, теперь не только приподнимали свои вуали⁴, но и тан-

⁴ «Корсар». Балет-пантомима в трех актах гг. де Сен-Жоржа и Мазилье. Либретто парижского спектакля 1856 г. // Балетные либретто: Россия, 1880–1917 годы. В 2-х т. / Авт. — сост. Бурлака Ю. П., Груцынова А. П. М.: МГАХ, 2015. С. 275.

цевали перед ними большое «Pas des fleurs». Возглавляла женский ансамбль исполнявшая партию Медоры Гранцова. Через несколько месяцев и сама балерина, и новый номер добрались до Петербурга.

Как ранее Перро, Петипа сохранил без изменений основную постановочную идею Мазилье, но значительно расширил масштабы ее воплощения. В 1868 г. в «Оживленном саду» (такое название «Pas des fleurs» получило в России) участвовали 80 артистов: балерина (Медора), первая танцовщица (Гюльнара), шесть вторых солисток, 12 корифеек, 12 воспитанниц, 12 воспитанников, 12 фигуранток, 12 фигурантов и еще 12 фигурантов с корзинами. Калейдоскопические перестроения артистов подводили к вариации балерины — она танцевала среди разложенных по сцене гирлянд, исполняя сложные для того времени пальцевые движения [10, с. 249]. В коде балерину поднимали из люка в середину большой цветочной корзины, а остальные исполнители располагались среди расставленных по сцене клумб. Их общую финальную группу скрывал падающий занавес [10].

Достоверных сведений о хореографии «Оживленного сада» в версии 1868 г. нет. Самые ранние из обнаруженных к настоящему времени документов датированы 1880-м г., когда «Корсар» был в очередной раз возобновлен на петербургской сцене (теперь для балерины Евгении Соколовой). Это возобновление Петипа готовил так же тщательно, как и другие свои спектакли. Для кордебалетных композиций, он заранее составлял группы, передвигая на рабочем столе фигурки танцовщиц, а найденные оптимальные варианты зарисовывал на больших листах. Часть таких листов находится сейчас в фонде Петипа в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, и по ним можно составить общее представление о ранней редакции «Оживленного сада».

В 1880-м г. Петипа сократил число участников *grand pas* до 68. Определилась основа общей композиции, состоявшая в непрерывной симметрии фигур, в строго вычерченных линиях кордебалетных построений, сочетающихся с диагональю и кругом. Поровну была распределена нагрузка двоих занятых в ансамбле героинь: в антре преобладали танцы Гюльнары, в адажио — Медоры. Густонаселенная танцевальная композиция временами напоминала слоеный пирог. Ее развитие строилось на постепенном освоении сценического пространства: от первого выхода шести корифеек до двух массовых кульминаций. В одной из них все участники выстраивались по диагонали, самый дальний ее план заполняли фигуранты с корзинами, стоявшие на табуретах. Медора двигалась вдоль диагонали, перешагивая из гирлянды в гирлянду и опираясь на руку Гюльнары. Непривычная на современный взгляд поддержка балерины второй танцовщицей показывает, что Петипа в какой-то мере шел от традиции романтического балета, когда танцовщицы выступали в паре. В этом можно увидеть и определенную связь с сюжетом балета: во втором акте Гюльнара знакомится с новой невольницей Сеида-паши. В описанной мизансцене она служит опорой Медоре, чувствующей себя, в отличие от Гюльнары, в ненавистном плену.

В другой кульминации (последняя группа адажио) возникал наглядный образ французского регулярного парка. Его расчерченные дорожки «изображали» линии танцовщиц, державших в руках различный реквизит — от единичного цветка



Рис. 4. Корсар. Оживленный сад.
Мариинский театр. 1899.
П. Леньяни, О. Преображенская

до жестких проволочных дуг, оплетенных цветочными гирляндами. Балерина прилежала на колени шести воспитанниц, как бы отдыхая в тени пышных клумб и кустарников.

Еще одна версия «Оживленного сада» была создана Петипа в 1894 г. для Анны Йогансон и Клавдии Куличевской, а последняя авторская редакция — в 1899 г. для Пьерины Леньяни и Ольги Преображенской (см. рис. 4).

Это единственный вариант, записанный полностью по системе В. И. Степанова. В нотации зафиксированы положения головы, корпуса и ног, а также выполнены рисунки перемещений. К записи танца подведена музыкальная строка. Нотация позволяет расшифровать хореографию *grand pas*. Из нее видно, что двадцатиминутную композицию Петипа построил всего на семи простых движениях в разных их сочетаниях. Многочисленны и разнообразны были непрестанно менявшиеся груп-

пы: например, в адажио участники перестраивались шесть раз. Интересен трюк Петипа с вариацией на ограниченном пространстве авансцены, рассчитанной на идеальную точность и филигранную технику балерины-итальянки.

Сравнение различных редакций «Оживленного сада» свидетельствует о том, что Петипа неустанно смотрел на свою хореографию свежими глазами. И в 1868 г., и в 1880 г., и в 1894 г., и в 1899 г. он использовал идею Мазилье («танец с цветами») как основу для большой академической композиции. От варианта к варианту на петербургской сцене усложнялись рисунок и хореография *grand pas*. Танцы Медоры и Гюльнарны переделывались в расчете на возросшую технику балерин. Неизменным признаком всех авторских версий оставалось богатство танцевальной фантазии и строгая продуманность общей конструкции — эти два закона балетного театра Петипа.

* * *

Сравнивая *Grand pas* из балета «Пахита» и *grand pas* «Оживленный сад» из «Корсара», можно выделить несколько внешних и внутренних черт, определяющих сходство этих номеров:

1. И свадебное *Grand pas*, и «Оживленный сад» были вставлены балетмейстером в спектакли, изначально не включавшие развернутых танцевальных

структур. С появлением новых ансамблей изменилась сама драматургия «Пахиты» и «Корсара». Романтический пантомимный балет превратился в *grand ballet* второй половины XIX в.

2. Оба *grand pas* имели много общего в самой своей хореографии. Речь идет не только о сложившейся структуре подобного рода номеров, но и о близком сходстве отдельных хореографических фрагментов (например, антре обоих номеров начиналось с выхода корифеек, выстраивающихся клином; в обоих случаях использовались движения вальса).
3. Будучи чисто танцевальными композициями, оба *grand pas* сохраняли связь с сюжетом балетов: в «Пахите» внутри классического ансамбля завершалась линия, связанная с историей главных героев, в «Оживленном саду» развивались взаимоотношения Медоры и Гюльнары, завязавшиеся при знакомстве этих персонажей в гареме Сеида-паши.

В зрелых постановках Петипа содержание спектакля раскрывалось не только в пантомиме, но и через танец. Классические ансамбли, сочиненные балетмейстером для возобновлявшихся им балетов других авторов, «подтягивали» старинные постановки к эстетике русского балетного театра второй половины XIX в. и, тем самым, продлевали их сценическую жизнь еще на долгие десятилетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. Л.-М.: Искусство, 1937. 244 с.
2. *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровения. М.: Искусство, 1971. 215 с.
3. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 446 с.
4. *Розанова О.* «Пахита» // Танцуй, Испания: буклет. М.-Л.: Госконцерт СССР, 1990. 280 с.
5. *Красовская В. М.* Агриппина Яковлевна Ваганова. Л.: Искусство, 1989. 223 с.
6. *Минкус А. Л., Петипа А. В. М.* Большое Классическое Па из балета «Пахита» с приложением 14 вариаций и *Pas des trois* / сост. Г. Н. Прибылов. М.: Планетум, 2000 г. 216 с.
7. *Федорченко О. А.* Творчество Жюль Перро в Петербурге (1848–1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета: дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 2006. 195 с.
8. *Раппапорт М.* Большой театр. Бенефис г. Перро. — Корсар. Концерт Филармонического Общества // Театральный и музыкальный вестник. 1858, № 3 (19 января). С. 27–28.
9. *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. СПб: Лань, Планета музыки, 2008. 384 с.
10. *Шишков М.* Письмо к Вальцу, Фед. Карл. 1868 г. Февр. 7 // ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Архивно-рукописный отдел. Ф. 43. № 163216.
11. *Скальковский К. А.* Балет. Его история и место в ряду изящных искусств. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1882. 280 с.

А. П. Груцынова

«ДОН КИХОТ» МОСКОВСКИЙ: НА ПУТИ В ПЕТЕРБУРГ

Балет М. Петипа «Дон Кихот», пожалуй, — один из самых известных и ставящихся почти на всех сценах балетов. История его возникновения хорошо известна и проанализирована многими уважаемыми исследователями [1; 2; 3; 4]. Путь героев одного из эпизодов романа Сервантеса на балетной сцене, начинающийся ещё в XVIII веке, прослежен уже во всех подробностях. Много написано как о знании Петипа подлинных испанских танцев, так и о его стремлении воплощать их на балетной и оперной сценах.

Чуть меньше внимания обычно достаётся личности композитора — автора партитуры. Ко времени написания музыки к «Дон Кихоту» Л. Минкус уже почти двадцать лет жил и работал в нашей стране, приехав в Петербург в начале 1850-х годов. Сначала (в 1853–1856-м годах) он руководил домашним оркестром князя Н. Б. Юсупова, выступал как скрипач-солист, давал уроки. С 1862 года Минкус был солистом оркестра московского Большого театра, чуть позже стал инспектором оркестров московских Императорских театров, а в 1866 году, с открытием Московской консерватории, стал профессором по классу скрипки в новом учебном заведении. Для Минкуса, написавшего к 1869 году несколько партитур для балетов Ж. Мазилье и А. Сен-Леона, «Дон Кихот» стал первым балетом, написанным им для Петипа, и открывшим череду других сочинений этого же жанра, созданных в содружестве с хореографом.

Известно, что «Дон Кихот» стал редким примером балетной партитуры, созданной одним композитором в двух вариантах (московском и петербургском). Большинство исследователей указывает на номинальную их разницу в количестве действий и картин, делая естественный, на первый взгляд, вывод о том, что «для петербургской постановки Минкусу пришлось дописать пятое действие, состоявшее из трёх картин» [1, с. 253]. Однако, сравнивая либретто обеих постановок, трудно поверить, что композитор лишь автоматически добавил к уже созданному сочинению ещё одно действие.

Попробуем рассмотреть московскую версию балета «Дон Кихот» не с точки зрения развития сюжета и его связи с произведением Сервантеса и, даже, не оценивая его как «материал» для считающегося более известным и понятным¹ петербургского варианта, а с точки зрения музыкальной драматургии, которая была заложена в первоначальном замысле. Потому что, как бы исследователи балетного театра не относились ныне к «Дон Кихоту» Московскому, слишком простым и в корне неверным был бы вывод, что его авторы заранее предполагали дальнейшую рабо-

¹ Правильнее было бы сказать «доступным», так как, в отличие от московской версии, петербургский вариант был издан Ф. Стелловским, а затем без каких-либо изменений перепечатан в Москве в издательстве А. Гутхейля.

ту по изменению, расширению, трансформации своего произведения. И, если Петипа, будучи человеком амбициозным, возможно, и мог задумываться об этом (тем более что испанская тема была для него максимально выигрышной), то предположить, что Минкус писал «московскую» партитуру только как набросок (своего рода предварительный вариант грядущей основной, уже петербургской, партитуры), было бы, по меньшей мере, странно. Как и любой другой композитор, он создавал музыку конкретного балета с конкретно выстроенной музыкальной драматургией. И не учитывать этого при анализе и оценке балета 1869 года, — значит, категорически отрицать какую бы то ни было роль композитора в появлении нового спектакля.

Если взглянуть на музыку московского «Дон Кихота» и сопоставить её с либретто, то можно прийти к выводу, что это музыкально-сценическое решение было весьма уравновешенным, логически развивающимся и содержащим необходимые для зрителя контрасты. В **первой картине первого действия** (в доме Дон-Кихота²) зрители знакомились с образами старого рыцаря и Санхо-Пансы (так имя этого персонажа было прописано в «московском» либретто), во **второй картине** того же действия (площадь в Барселоне) — впервые встречались с Китри и Базилем. Так же «делилось» и **второе действие**, в котором **третья картина**³ (привал комедиантов), несмотря на присутствие в ней Китри и появляющихся в самом конце Лоренцо и Гамаша, посвящена развитию истории Дон-Кихота, а **четвёртая** (сцена в гостинице) — линии Китри. **Третье действие** (чрезвычайно краткие, содержащие по одному номеру, **пятая и шестая картины** и относительно небольшая **седьмая картина**) было связано с традиционной в балете XIX века сценой сна, где в воображении Дон-Кихота присутствовала и фантастическая картина битвы с чудищами, и танцы в волшебном саду Дульцинеи. Восьмая картина четвёртого действия продолжала и завершала историю любви Китри и Базиля, одновременно проводя в дальнейший путь Дон-Кихота и Санхо-Пансу.

Разумеется, количество номеров в этих картинах было разным, и говорить о математической соразмерности картин (прежде всего — соразмерности временной) не приходится, однако, некоторая драматургическая уравновешенность в спектакле присутствовала. Не давая зрителю устать от развития одной линии, Петипа и Минкус предоставляли его взгляду другую, создавая тем самым спектакль по принципу постоянно возникающего более или менее яркого контраста.

Если продолжить обобщённый анализ картин, составлявших московскую версию балета, то следует признать, что в тех из них, которые были связаны с образами Китри и Базиля, танцевальных номеров в силу объективных обстоятельств было больше, тогда как картины, где большее внимание уделялось Дон-Кихоту, тяготели к номерам пантомимным.

² Здесь и далее имена и названия даны согласно их написанию в либретто, изданном в Москве в 1869 году [5].

³ Нумерация картин в балете была сквозной (1 действие — 1-я и 2-я картины, 2 действие — 3-я и 4-я картины, 3 действие — 5-я-7-я картины, 4 действие — 8-я картина); отсчёт номеров начинался заново в каждом из действий, вне зависимости от его деления на картины.

В балете присутствовали три музыкальных «мира»: стихия испанского танца, связанная с драматургической линией Китри, Базиля и всех, кто их окружал; музыкальный мир Дон-Кихота, обрисовывавший облик и поведение этого героя; и мир волшебный, относящийся к мечте Дон-Кихота о Дульцинее, а, потому, охарактеризованный наиболее «общепалетно», как лишённый любой конкретики идеал⁴.

Эти основные музыкальные «миры» демонстрировались уже в **Интродукции**, которой открывался балет⁵. Впрочем, название не должно нас обманывать⁶. Её прямое значение аналогично традиционной увертюре, что подтверждалось и строением Интродукции. Наличие в ней трёх разделов, где последовательно появлялись знаковые для балета темы (что создавало впечатление попури), было напрямую связано с «мирами», воплощёнными в музыке балета и на сцене.

Первый раздел был связан с темой Дон-Кихота, последовательно отмечавшей появление этого персонажа в действии.

Пример 1 (Интродукция)



Во втором разделе звучала тема «испанская», характеризующая мир Китри и Базиля (далее она появлялась во второй картине первого действия — № 12 *Avant le combat de taureaux*). Учитывая множество испанских по характеру тем, наполнявших связанные с историей Китри и Базиля картины, можно только догадываться, почему именно она была выбрана на роль своеобразного «символа» этого мира.

⁴ Такая «общепалетность» отличает и редкие большие ансамбли, встречавшиеся в балете.

⁵ В качестве отвлечённой ремарки, но, не рискуя делать далеко идущие выводы, можно указать на Интродукцию из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, также построенную из трёх разделов, посвящённых трём лейтмотивам оперы. Добавим, что композитор очень любил балет и в 1869 году жил в Москве.

⁶ Точного разделения в определении структуры и коренных различий балетных «увертюр», «симфоний» («синфоний») и «интродукций» нет. При попытках научного определения интродукции оно делается, как правило, «от противного», то есть, в сравнении с увертюрой. Чаще всего указывается, что интродукция более краткая и свободнее построена (хотя попытки поисков чёткой, повторяемой в большинстве примеров балетного жанра, формы увертюры представляются утопичными). Но различия между увертюрой и интродукцией лишь на первый взгляд кажутся более или менее внятными. На самом деле, они настолько неуловимы, что в русской традиции интродукция в музыкально-театральных произведениях упоминается как самостоятельная форма (с тем уточнением, что это — род оперной или балетной увертюры, и что в немецкой традиции она принимает название Vorspiel). Вместе с тем, в западных источниках идентичные примеры сопровождают статьи, посвящённые не интродукции, а собственно увертюрам.

Пример 2 (Интродукция)



Наконец, третья тема, завершавшая Интродукцию, и, в некотором смысле «отвечавшая» теме Дон-Кихота, — это музыкальный образ, связанный с волшебным миром Дульцинеи, — одна из чрезвычайно редких по-настоящему лирических тем этого яркого, энергичного, пёстрого даже в музыкальном отношении балета (№ 4 седьмой картины).

Пример 3 (Интродукция)



Как уже было сказано, в Интродукции звучал единственный лейтмотив балета — тема Дон-Кихота, которая в дальнейшем появлялась в балете неоднократно, каждый раз — вместе с героем. Вероятно, не случайно тема звучала последовательно в каждом из трёх действий балета (первая картина первого действия, третья картина второго действия, пятая картина третьего действия). Тем самым композитор, с одной стороны, добивался соотнесения её с конкретным персонажем, а, с другой, избегал излишней назойливости её звучания. Кроме того, наличие лейтмотива лишний раз подчёркивало значимость Дон-Кихота в интриге балета в целом⁷.

Если продолжить рассматривать музыку московской версии согласно пунктиру, прочерченному в Интродукции, то можно прийти к выводу, что испанским темам и ритмам Минкус отвёл одно из важнейших мест в партитуре. К этому вынуждала и тема балета, и запрос публики, и желание балетмейстера.

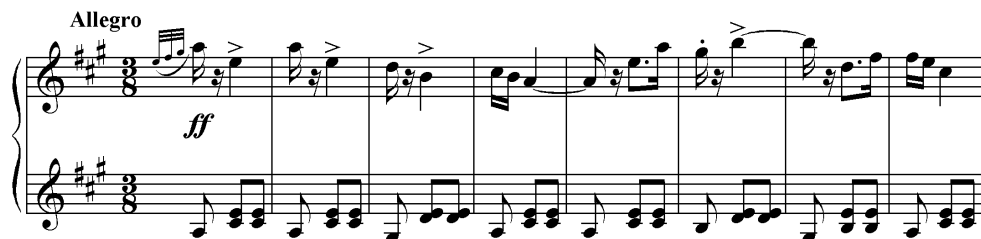
Испанские танцы самого разного характера в большинстве своём были сконцентрированы во второй картине первого действия (площадь в Барселоне) и в четвёртой картине второго действия (зала гостиницы). Действительно, содержание этих картин predisполагало к целой россыпи национальных танцев.

Во **второй картине первого действия** они образовывали целую развёрнутую последовательность (№ 12–18), рисовавшую атмосферу оживлённой Барцелоны в ожидании боя быков. Первый из них — № 12 *Avant le combat de taureaux* — предварял всё веселое действие и служил своеобразным маленьким вступлением к большой танцевальной сцене, оказывавшейся смысловым центром картины

⁷ В московской версии образ Дон-Кихота был действительно центральным, несмотря на выстраиваемую параллельно любовную интригу.

(именно эту тему Минкус выбрал в качестве основы второго раздела Интродукции). Её вступительный характер связан и с диктуемой либретто сюжетной необходимостью. В нём повествовалось о том, как «сцена наполняется народом — сначала показываются мальчишки, потом мужчины и женщины с кастаньетами и тамбуринами. Нунец, Гвереро, Альгвазилы, Пикадоры, Шулос, Эспада⁸, все кадрили; продавцы воды перебегают от кадрили к кадрили, предлагая пить воду» [5, с. 16].

Пример 4 (1 д. 2 к. № 12)



Затем на сцене разыгрывалась в танце сцена боя быков (та самая обещанная в предыдущем номере *Combat de taureaux*). № 13, наполненный острым пунктирным ритмом, напоминал одновременно и марш, и танец.

Пример 5 (1 д. 2 к. № 13)

⁸ Читая либретто и знакомясь со списком действующих лиц, который помещён на первых страницах, можно предположить, что наименование персонажа «Эспада», обычно трактуемое как имя, скорее всего, является простым обозначением рода его занятий («эспада» — тореедор). В противном случае, придётся (по аналогии с «Эспадой») признать то, что «Альгвазилы, Пикадоры, Шулос» и прочие, упомянутые как в тексте либретто, так и в списке действующих лиц, — это тоже имена собственные.

Пример 6 (1 д. 2 к. № 13)



Танцы продолжались и в № 14, мелодию которого отличали неожиданные синкопы.

Пример 7 (1 д. 2 к. № 14)



Далее веселье на площади Барселоны на краткое время прерывается, когда «Лоренцо появляется у дверей своей гостиницы и объявляет, что обед готов» [5, с. 16]. Если рассматривать отражение этого замечания либретто в музыке, то можно прийти к выводу, что ему соответствует вступление к № 15.

Пример 8 (1 д. 2 к. № 15)



Впрочем, очень скоро танцы возобновлялись, потому что толпа на сцене решила: «прежде порасправим свои кости и перед закуской повеселимся» [5, с. 16].

Пример 9 (1 д. 2 к. № 15)

Allegro

Следующий номер (№ 16) продолжал этот небольшой неотмеченный в репериторе общим заголовком дивертисмент и прибавлял очередной испанский ритм к череде ему подобных.

Пример 10 (1 д. 2 к. № 16)

Здесь следует заметить, что, вероятно, последовательность из четырёх танцевальных номеров (№ 13–16), связанных сюжетом, трактовалась как сценический аналог заявленного боя быков. Косвенным подтверждением тому служат появляющиеся в конце № 14, 15 и 16 идентичные фанфары, объединяющие всю эту пёструю последовательность подобно проложенным стежкам.

Пример 11 (1 д. 2 к.)

Lento

Впрочем, № 17 был последним в этой череде и уже давал выход на дальнейшее развитие действия. Начинаясь он как ещё один танец:

Пример 12 (1 д. 2 к. № 17)

Moderato

Второй его раздел, видимо, становился пантомимной сценой, где «пикадоры затевают ссору с бандерилеросами и угощают друг друга кулаками; ссора доходит до такой степени, что даже ножи пускают в действие» [5, с. 16].

Пример 13 (1 д. 2 к. № 17)

Piu mosso

Упорядоченность танца сменялась гневными восклицаниями оркестра, слышались тревожные тремоло, строго выдерживаемая тональность исчезала, оставляя место тональным блужданиям. И в тот момент, когда разноголосица оркестра достигала своей кульминации, появлялся новый музыкальный образ — в номер вторгалась повелительная фанфара, своим рисунком напоминавшая решительно вздетую руку.

Пример 14 (1 д. 2 к. № 17)

Если обратиться к либретто, то действительно можно прочесть, что в это время «во время общего смятения, среди хаоса, внезапно показывается Дон Кихот, держа пик на перевес. Он воображает себя в неприятельском лагере и приказывает толпе положить оружие и смириться» [5, с. 17].

Судя по № 18, так и происходило потому, что по своей сути это уже — стремительная Кода, во время которой вновь возникали уже знакомые испанские ритмы, звучавшие несколько скомканно и почти смущённо, словно все участвовавшие в этой сцене оглядывались и спрашивали друг друга, как такое могло с ними произойти.

Пример 15 (1 д. 2 к. № 18)

Musical notation for Example 15, showing piano accompaniment in two systems. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef with a forte (f) dynamic marking, and the lower staff is in bass clef. The second system also has two staves in the same clefs. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Этой Кодой и завершился большой испанский дивертисмент, начинавшийся в № 13.

Вторая последовательность национальных танцев, правда, менее длительная, (впрочем, и сама четвёртая картина была меньше по объёму) встречала зрителей в **четвёртой картине второго действия**. Открывалась она вступительным номером (№ 5), рисующим залу в гостинице, где «по случаю праздника <...> собираются крестьяне, крестьянки, погонщики мулов с жёнами» [5, с. 25]. Появление этой весёлой толпы сопровождало танцевальное движение, сразу задающее тон всему происходившему.

Пример 16 (2 д. 4 к. № 5)

Allegro

В следующем номере (№ 6) это движение перерастало в настоящий танец, когда перед праздничным угощением все «начинают пляску под звуки кастаньет, сопровождаемые чоканьем стаканов» [5, с. 26]. В танце было несколько тем, основной ритм и характер которых закладывался в самом начале номера.

Пример 17 (2 д. 4 к. № 6)

В № 7 продолжалось развитие сценического действия⁹, а танцы возобновлялись чуть позже, когда, после спасения Китри от преследования Гамаша и Лоренцо, в № 8 «Жуанитта продолжает прерванный танец» (прерывался он появлением Китри), напоминавший быстрый галоп.

Пример 18 (2 д. 4 к. № 8)

⁹ О пантомимных сценах мы скажем далее.

Радуюсь своему избавлению, из-под цветов, где она пряталась, появлялась Китри, присоединявшаяся к подругам, и последний номер картины (№ 9) также становился танцевальным, а финал его «накладывался» на пантомимную сцену, когда вернувшиеся Гамаш и Лоренцо замечали девушку и увлекали её с собой. Следует заметить, что № 9 представлял собой сокращённое повторение № 6 этой же картины.

Отдельно следует сказать о двух номерах **третьей картины второго акта**, которые также образовывали последовательность национальных танцев (правда, в этом случае не испанских, а цыганских, исполнявшихся комедиантами для наивного Дон-Кихота). **Номер 2 и номер 3** были тем, что в либретто называлось «разнообразный дивертисемент из танцев». Первый представлял собой своеобразную цыганскую пляску, обрамлявшуюся темой умеренного движения, но с острым ритмом и неожиданными акцентами, которая далее оживлялась, приобретала размах и активность.

Пример 19 (2 д. 3 к. № 2)



Пример 20 (2 д. 3 к. № 2)



Если проанализировать пометки, сделанные в репетиторе и относящиеся к постановкам разного времени, можно сделать вывод, что, несмотря на единство номера, на зрителя он действительно мог производить впечатление «разнообразного дивертисемента из танцев» (его начальная сравнительно медленная тема была отдана танцовщицам, более быстрые и энергичные фрагменты — танцовщикам).

Следом за этим танцем в первой постановке исполнялось *Pas des alouettes*, поставленное в балет, как писала Е. Суриц, «чтобы показать исполнительницу роли Китри Анну Собежанскую в классике» [3, с. 49]. В репетиторе этого *pas* нет, наличествует только пометка, сделанная после № 2 картины и указывающая на необходимость его исполнения («*Le Pas des alouettes*»). Это лишний раз доказывает и то, что танец имел вставной характер, и то, что он не принадлежал Минкусу (это было одно из сочинений Ц. Пуни). Впрочем, *Pas des alouettes* в постановке надолго не задержался, будучи вскоре даже в Москве заменён иным танцем. Свидетельство тому — новый номер, перекочевавший в московский репетитор уже из петербургской версии. Это — знаменитая Шика (*La Chica*), предназначавшаяся для Л. Радиной. Если рассматривать её в контексте сложившейся здесь последовательности двух номеров, то она кажется естественным продолжением многотемного № 2 и напоминает своеобразную вихревую Коду «дивертисемента из танцев», которая, благодаря своему размаху и музыкальной «бесшабашности», тоже получает некий «цыганский» оттенок.

Пример 21 (2 д. 3 к. *La Chica*)



Лишённые национальной окраски ансамбли в большей степени относились к миру Дульцинеи, а потому, самый яркий их пример находился в **седьмой картине третьего действия** и возникал после того, как Дон-Кихоту давалась возможность пройти в волшебный сад, «где отдыхает прекрасная Дульцинея, окружённая своими прислужницами» [5, с. 31]. Четыре номера седьмой картины (№ 4–7) составляли большую танцевальную сцену.

Номер 4 представлял собой нежное *Andante*, переносившее зрителя вместе с Дон-Кихотом в мир мечты.

Пример 22 (3 д. 7 к. № 4)



Номер 5 продолжал сцену танцем солисток и кордебалета¹⁰, который, в противоположность испанскому колориту, наполнявшему предыдущие картины, был лишён какого-либо национального или жанрового оттенка. Кроме того, он содержал несколько тем.

¹⁰ Такой вывод можно сделать, изучив пометки в репетиторе.

Пример 23 (3 д. 7 к. № 5)

Allegretto

Пример 24 (3 д. 7 к. № 5)

№ 6 в этой версии балета был вариацией¹¹. Бесконечное моторное движение шестнадцатых даёт возможность предположить, что это была вариация тегге-à-тегге Дульцинеи. Хрустальное сверканье темы дополнялось тембром солирующей флейты.

Пример 25 (3 д. 7 к. № 6)

Далее следовала Кода (№ 7) с повторением ритмической фигуры, напоминающей об одной из тем № 5.

¹¹ Судя по пометке в репетиторе, по крайней мере, в версии 1887 года (в постановке А. Богданова) эту вариацию исполняла Китри (Л. Гейтен).

Пример 26 (3 д. 7 к. № 7)



В финале этого номера вновь возвращалась «ведущая за руку» восходящая мелодическая линия, заимствованная из финала № 4 этой же картины и сопровождаемая пометкой в репетиторе («ведёт Дон-Кихота за руку»), имеющей отношение к Дульцинее.

Пример 27 (3 д. 7 к. № 7)



Ещё один большой ансамбль, если и делавший намёк на национальный колорит, то намёк весьма прозрачный, это – большое *Pas de trois* (№ 5), венчавшее **восьмую картину третьего действия**. Оно рисовало счастливую развязку, окончательно завершавшую интригу спектакля, и было финальной точкой – картиной праздника¹².

Начало *Pas de trois*, судя по отметкам в репетиторе, было отдано (по крайней мере, в постановке А. Богданова) подругам Китри¹³. Их подвижный танец задавал общий тон дальнейшему движению.

Пример 28 (3 д. 8 к. № 5)

Allegro non troppo



¹² Праздник начинался с самого начала картины, но то, что начиналось как свадебное шествие Китри и Гамаша, завершалось как свадьба Китри и Базиля.

¹³ В репетиторе значится: «Бармина, Калмыкова».

Далее следовало *Andante* — дуэт¹⁴ Китри и Базиля. Этот фрагмент удивительным образом синтезировал элементы отличавшего музыкальный мир этих персонажей испанского колорита и некое вненациональное движение, необходимое для создания классического ансамбля.

Пример 29 (3 д. 8 к. № 5)



Далее следовала первая вариация, которая была бы абсолютно невыразительной и традиционной¹⁵, если бы не возникающие неожиданно акценты в мелодии.

Пример 30 (3 д. 8 к. № 5)

Allegro

Вторая вариация, судя по пометкам в репетиторе, предназначалась для Базиля и, по крайней мере, одной подружки Китри¹⁶. В этой вариации, если и можно обнаружить приметы испанского колорита, то, пожалуй, только в ритмическом рисунке мелодии, отдалённо напоминающем о болеро.

Пример 31 (3 д. 8 к. № 5)

Allegro

¹⁴ В репетиторе значится: «Гейтен, Манохин».

¹⁵ Вероятно, поэтому при последующих постановках этот фрагмент хореографы не пользовались (в репетиторе он был вычеркнут).

¹⁶ В репетиторе значится: «Бармина, Манохин».



Третья вариация, лишённая испанского оттенка, напоминала о другом танце — вальсе¹⁷.

Пример 32 (3 д. 8 к. № 5)

Allegro



Завершающую *Pas de trois* Коду иначе, как многосоставной, не назовёшь. Несколько её разных по характеру фрагментов, следующих друг за другом, объединялись единым моторным движением, заданным первой темой.

Пример 33 (3 д. 8 к. № 5)

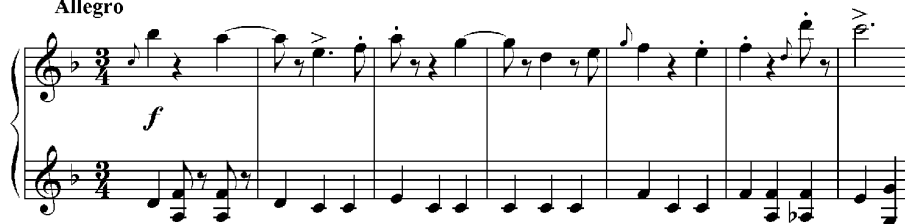
Allegro



Следующий фрагмент был похож на размашистый венский вальс с традиционной для него гемиолой.

Пример 34 (3 д. 8 к. № 5)

Allegro



¹⁷ В какой-то из последовавших за постановкой 1869 года версий, эта вариация была замещена вариацией из балета «Папоротник» (вероятно, это было сделано с учётом пожелания исполнителей).

И все эти фрагменты, скорее, рассматривались как вступительные к финальному, вихревому.

Пример 35 (3 д. 8 к. № 5)



Именно на фоне этого весёлого праздника, вероятно, и происходило прощание героев: «По окончании празднества все присутствующие окружают Дон Кихота и Санхо, машут шляпами и славят рыцаря за его подвиги и победы» [5, с. 35]. Таким образом, две линии развития в последний раз пересекались, чтобы затем разойтись навсегда (в этом балете — точно).

Не менее важны в балете были и сцены, в музыке которых описанное в либретто действие получало точное и подробное воплощение.

Таковы, например, № 7–9 второй картины первого действия, служившие экспозицией образов Китри и Базиля. В № 7 появлялись сначала Китри, потом Базиль. Несмотря на то, что номер носил наименование *Pas de deux*, в этот танец чрезвычайно тонко были вплетены элементы пантомимы, на которую провоцировало либретто¹⁸. Иногда начинает казаться, что Минкус даже слишком «дословно» воплощал его текст в музыке.

Первые такты этого номера — портрет стремительно вбегающей на сцену Китри:

Пример 36 (1 д. 2 к. № 7)



Далее «заметив отца, она старается отгадать причину его визита к Гамашу; некоторые подозрения закрадываются в её голову, и она делается печальною...», но «вскоре принимает свой обычный весёлый вид» [5, с. 13].

¹⁸ Либретто, как известно, писал сам Петипа, и трудно себе представить, что хореограф упоминал все перемены настроения героев исключительно для развлечения читателей, не намереваясь каким-либо образом воплотить их на сцене.

Пример 37 (1 д. 2 к. № 7)

Отмечая эту перемену настроения Китри, в этот момент возвращается первая тема. Затем девушка «старается рассеяться, танцуя с опахалом в руке».

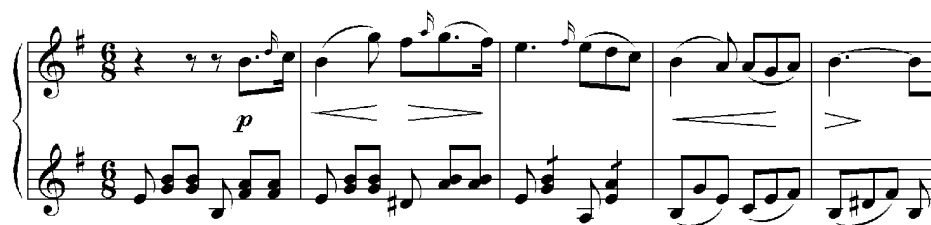
Пример 38 (1 д. 2 к. № 7)

И, наконец, «влюблённый в неё, Базиль подкрадывается потихоньку и вырывает опахало. Удивлённая Китри выражает неудовольствие и убегает от него» [5, с. 14]. В долгой фермате, завершающей третьёе проведение основной темы, можно увидеть даже неожиданное движение Базиля. Тогда как «неудовольствие Китри» слышится в резких «жестах» стремительных шестнадцатых и словно отталкивающих кого-то трелей.

Пример 39 (1 д. 2 к. № 7)

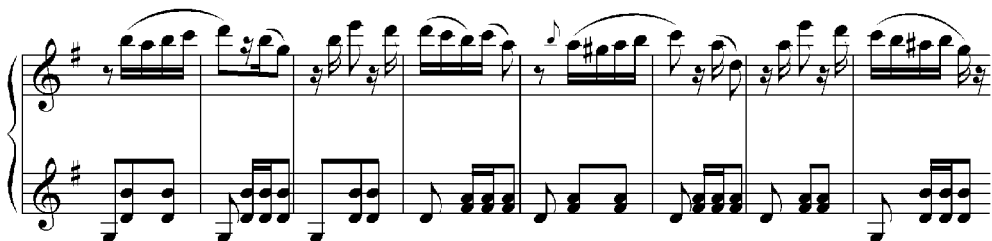
Однако это только начало демонстрации взаимоотношений персонажей. Своеобразная «размолвка» получала своё продолжение в № 8, где «Базиль, не обращая внимания на дурное расположение духа любимой им девушки, привязывает опало к гитаре и начинает наигрывать любимые её мотивы» [5, с. 14]. Судя по краткому и выразительному номеру, «любимый мотив» у Китри был один, но весьма проникновенный, почти романсовый¹⁹.

Пример 40 (1 д. 2 к. № 8)



Наконец, облако недопонимания рассеивается окончательно: «при первых звуках Китри делается веселее, обнимает Базилья, и они начинают национальный танец» (№ 9).

Пример 41 (1 д. 2 к. № 9)



В той же картине можно встретить и пантомимную сцену, связанную с включением в действие только что появившихся Дон-Кихота и Санхо-Пансы.

После череды национальных танцев, завершившихся размолвкой участников, было необходимо развитие действия, выписанного в либретто, а потому № 19 представлял собой пантомимную сцену, где соседствовали самые разнохарактерные музыкальные эпизоды.

После вмешательства Дон-Кихота в разгоревшуюся ссору и её прекращения вначале, звучал гармонически неустойчивый, с короткими переключками, фрагмент, во время которого «все спешат подойти к Дон Кихоту с низким поклоном, втихомолку подсмеиваясь над ним и признавая его за сумасшедшего» [5, с. 15]. Действительно, наполняющие эту часть номера мотивы похожи на нестройно склоняющиеся в насмешливом поклоне головы.

¹⁹ Эта тема может заставить вспомнить о «Баядерке» того же Минкуса.

Пример 42 (1 д. 2 к. № 19)

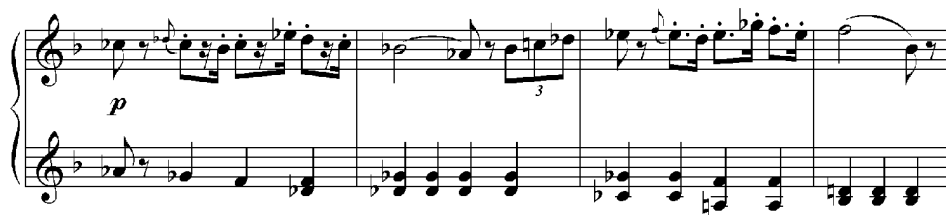
Далее следовала строгая в своей графичности мелодическая линия, явственно рисующая величественную фигуру Дон-Кихота, принимающего все это наигранное почтение за искреннее проявление уважения.

Пример 43 (1 д. 2 к. № 19)

После этого возвращались насмешливые мотивы, рисовавшие недоумённые взгляды («Дон-Кихот подходит к гостинице и принимает этот дом за богатый рыцарский замок»), и возобновлялось действие. По приказанию Дон-Кихота Санхо трубил в рог, «чтобы возвестить об их прибытии».

Пример 44 (1 д. 2 к. № 19)

Далее «выходит трактирщик Лоренцо, которого Дон-Кихот принимает за владетельного принца, проживающего в этом замке» [5, с. 17–18] и который приглашает нового гостя к столу.

Пример 45 (1 д. 2 к. № 19)*Meno mosso*

Оживлённая суматоха продолжалась в следующем номере (№ 20), когда «девушки насмеваются над Санхо, заигрывают с ним и просят поиграть с ними в жмурки. Санхо завязывает глаза, и с ним начинается целый ряд комических приключений и столкновений» [5, с. 18]. Веселье, сопровождавшееся незатейливой оркестровой полькой, внезапно прерывалось вмешательством Дон-Кихота, которому казалось, что с его другом обращаются невежливо.

Пример 46 (1 д. 2 к. № 20)

Он «встаёт из-за стола, вооружается вилкой вместо пика, схватывает тарелку, которая заменяет ему щит, бросается на толпу и освобождает своего друга» [5, с. 18]. Это решительное действие героя тоже получало своё отражение в финале этого номера.

Пример 47 (1 д. 2 к. № 20)

Окончание этой картины снова было посвящено национальным танцам, которые предусматриваются либретто, и которые возобновляются после пантомимной сцены.

Не менее яркую пантомимную сцену Минкус поместил в **четвёртую картину второго действия**, когда в её № 7 «в самый разгар общего веселья вбегает Китри

и умоляет присутствующих дать ей пристанище, спрятать от преследования Гамаша и Лоренцо» [5, с. 26].

Отчаяние Китри давало композитору редкую возможность ввести в партитуру минорный фрагмент. Здесь для обрисовки состояния девушки Минкус использовал основные и очевидные музыкальные «знаки» — неустойчивость гармонии и основу её на доминанте (причем, к минору), тревожное тремоло и постоянное повторение на его фоне «дрожащего» мотива.

Пример 48 (2 д. 4 к. № 7)



Несчастливая Китри словно начинала метаться в разные стороны в поисках убежища, когда «Жуанитта советуется с подругами, придумывая средство для спасения Китри; наконец засыпают беглянку цветами и букетами, чтобы скрыть присутствие беглянки» [5, с. 26].

Один пантомимный эпизод перерастал в другой, когда появлялись Гамаш и Лоренцо, спрашивавшие у трактирщика, «не видал ли он молодую девушку-путешественницу». Их размеренные, и уже слегка уставшие после долгих поисков, шаги также звучали в оркестре.

Пример 49 (2 д. 4 к. № 7)

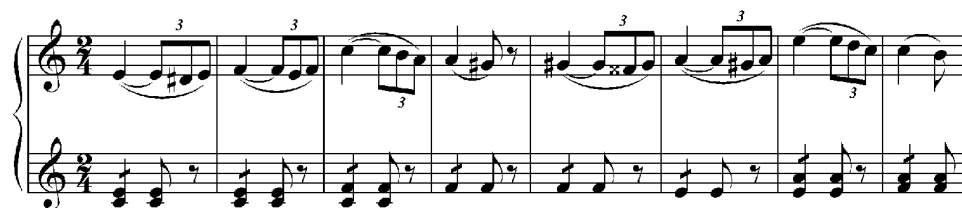
Allegretto



Наконец, в **восьмой картине третьего действия** именно в пантомимной сцене получала счастливый исход история Китри и Базиля. Картина открывалась **№ 1**, который служил и музыкальным вступлением, и началом сценического действия, так как рисовал большую свадебную процессию Гамаша и Китри. Она должна была произвести весьма яркое впечатление, но это церемонное движение внезапно прерывалось пантомимным действием. В **№ 2** появлялся «неизвестный юноша в чёрном плаще с пунцовыми лентами, в руках он держит длинную трость, на голове у него печальный венок (Ciprès)» [5, с. 32]. В этом загадочном незнакомце все узнавали Базиля.

Трагическое явление получало своё отражение в первом фрагменте номера, когда в музыку балета внезапно вторгалось нечто наигранно-патетическое, с тревожным, предвещающим недоброе, ритмом аккомпанемента.

Пример 50 (3 д. 8 к. № 2)



Базиль «укоряет Китри в неверности», а затем «втыкает в землю трость свою, с острым железным наконечником, быстро вынимает из трости шпагу и кидается на острие, которое пронзает его и выходит в спине, он, обессилив, падает на землю» [5, с. 33]. Эта случившаяся трагическая «развязка» в музыке вполне традиционно передавалась замиравшей в ужас ферматой. И далее события развивались стремительно и неожиданно для всех главных героев. Базиль просил соединить его с любимой хотя бы перед смертью. Китри над ним рыдала; Лоренцо колебался, и только Гамаш был решительно против.

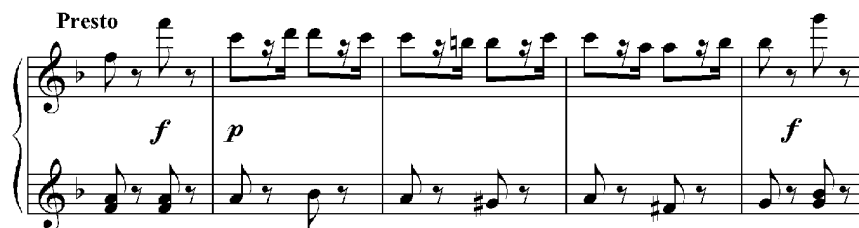
Притворно скорбящая Китри в это время вспоминала о том, как Базиль во второй картине первого действия играл её любимую мелодию (и здесь возвращалась тема из № 8 второй картины первого действия);

Пример 51 (3 д. 8 к. № 2)



бормочущие фразы Лоренцо казались сбивчивыми и напоминали какую-то скороговорку,

Пример 52 (3 д. 8 к. № 2)



а музыкальная «речь» Гамаша, напротив, была вполне определённа и категорична.

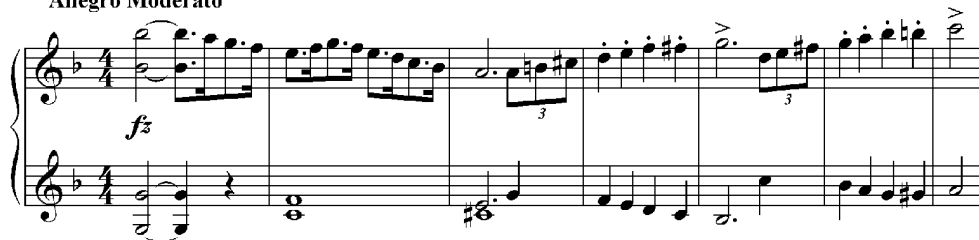
Пример 53 (3 д. 8 к. № 2)



Однако в их беседу вмешивался новый участник — Дон-Кихот, который «объясняет, что Базиль безнадёжен и только поэтому Гамаш соглашается исполнить желание несчастного» [5, с. 33]. Речь старого рыцаря была убедительна. Он не желал слышать никаких возражений. Протяжённые линии музыкальных фраз (как и других случаях, связанных с образом Дон-Кихота) снова служили аналогом его устаревшего, смешного, на взгляд окружающих, выпяченного слога: здесь возвращался музыкальный материал из второй картины (см.: **Пример 44**).

Пример 54 (3 д. 8 к. № 2)

Allegro Moderato



Завершался № 2 возвращением фрагмента, связанного в этом номере с образом и настроением Лоренцо. «Приблизившись к Базилю, Алькад соединяет его руку с рукою Китри и благословляет их» [5, с. 33].

Благодаря таким сценам партитура теряла облик некоего попури из необходимых в балете танцев и приобретала музыкальную выразительность и действенность.

Отдельно следует упомянуть о «фантастических» сценах, имеющих также свой специфический музыкальный облик и вносящих в яркую «национальную» партитуру элемент звучащего волшебства. Эти сцены, разумеется, были связаны с Дон-Кихотом и находились в пятой и шестой картинах третьего действия.

В единственном номере (№ 1), составляющем **пятую картину третьего действия**, содержались два раздела, максимально точно обрисовывающие сценическую ситуацию, изложенную в либретто.

Первый раздел практически целиком был построен на теме Дон-Кихота и повествовал о рыцаре и его оруженосце, которые, утомившись, решали отдохнуть в лесу под большим дубом. Это был единственный фрагмент пятой, шестой и седьмой картин, связанный с реальностью. Всё, что происходило далее на сцене и в оркестре, относилось уже к миру фантастическому, волшебному, который Дон-Кихот видит во сне.

Если вновь обратиться к либретто, то можно узнать, что далее герою мнились всевозможные препятствия на пути к волшебному саду Дульцинеи. «Он углубляется в лесную чашу, но целая армия лесных кактусов преграждают ему дорогу. Выдержав нападение и одержав победу, он снова продолжает путь, но встречает новые препятствия: кустарники срстаются и образуют непроходимый барьер. Вместо цветов на деревьях показываются совиные глаза; шипы и колючки превращаются в громадные клыки и причудливые рога, являются разные страшилища, змеи, драконы и крокодилы, извергающие пламя...» [5, с. 30].

Все эти причудливые события получали своё воплощение во втором разделе номера, наполненном резкими сменами динамики, многочисленными ходами, охватывающими «немелодичные» пустоватые кварталы и острые секунды. Тут виделись и угрожающие Дон-Кихоту колючки, и клыки, в которые они превращались, и шипы, и рога... Эта звукоизобразительная сцена составляла яркий контраст как с ярким солнечным миром испанских танцев, которые зритель уже слышал, так и с грядущими танцами в мире Дульцинеи, которые только ожидалось.

Пример 55 (3 д. 5 к. № 1)

Presto

Шестая картина третьего действия также состояла из одного номера (№ 2) и была посвящена продолжению фантастических подвигов Дон-Кихота, но теперь это были не страшилища и кактусы, а «гигантской величины паук, свивший гигантских размеров паутину». Увидев его, «рыцарь сначала останавливается в испуге, но, придя в себя, начинает упорную борьбу со страшным чудовищем. Паук то поднимается, то ползёт вниз по паутине, чтобы укусить противника. Дон Кихот и тут остаётся победителем, он закалывает паука и рассекает паутину» [5, с. 30]. После «колющих» мотивов № 1 в оркестре появлялись «ползущие» и «опутывающие» интонации, таинственные и пугающие одновременно.

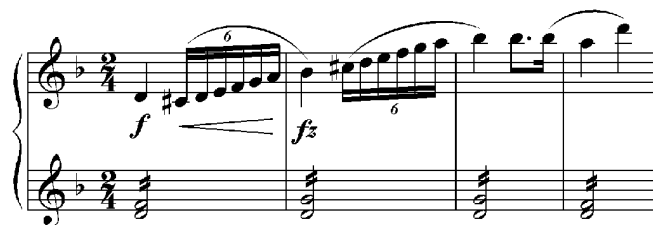
Пример 56 (3 д. 6 к. № 2)

Отчасти к «волшебным» сценам звукоизобразительного характера можно отнести сцены с луной и с мельницами, которые находились в **третьей картине второго действия**.

Беседа Дон-Кихота с луной, в которой он видел «портрет грустной Дульцинеи», сменяла в № 4 картину героической битвы рыцаря с марионетками. «Дульцинея» во время разговора со своим рыцарем плакала, улыбалась и смеялась, а в оркестре в это время возобновлялась, получая каждый раз новое завершение, одна и та же музыкальная фраза, которая в третий раз оказывалась наиболее протяжённой.

Пример 57 (2 д. 3 к. № 4)

Завершался номер и вся картина сценой битвы Дон-Кихота с мельницами, где было место и взлетающим взмахам мельничных крыльев,

Пример 58 (2 д. 3 к. № 4)

и атаке героя, бросающегося на великанов,

Пример 59 (2 д. 3 к. № 4)

и краткой констатации свершившегося несчастья.

Пример 60 (2 д. 3 к. № 4)

Помимо всего прочего, партитуру московской версии «Дон-Кихота» отличала и **продуманная музыкальная драматургия**, связанная не только с объединением, например, нескольких номеров в единую сцену, но и с возвращением в конце картины прозвучавших ранее фрагментов. Они образовывали тематические арки, которые, создавая дополнительный «каркас», поддерживали это большое музыкальное «здание».

Во **второй картине первого действия в № 28** композитор в качестве основной темы использовал тему **№ 12 Avant le combat de taureaux**, которая до того уже появлялась в Интродукции. Вследствие этого большая картина дополнительно объединялась, не разваливаясь на последовательность многочисленных танцев и сцен. В финале **четвёртой картины второго действия**, когда Лоренцо и Гамаш, не найдя Китри среди танцующей толпы, уходили из зала гостиницы, девуш-

ка появлялась из-под скрывающих её цветов, присоединяясь к подругам. Последний номер картины (№ 9) здесь тоже создавал переключку с прозвучавшим музыкальным материалом, представляя собой сокращённое повторение № 6 этой картины, что опять (как и во второй картине) образовывало музыкальную арку. О возвращении восходящей мелодической линии, «ведущей за руку» Дон-Кихота в конце **седьмой картины третьего действия** мы уже упоминали. Кроме того, следует ещё взглянуть в последний фрагмент Коды *Pas de trois* **восьмой картины третьего действия**, чтобы прийти к выводу, что его тема отдалённо напоминает эпизод, относящийся к Гамашу (из № 3 той же картины).

Пример 61 (3 д. 8 к. № 5)

Allegro con fuoco



Пример 62 (3 д. 8 к. № 3)



Таким образом, бегло взглянув на «Дон-Кихота» московского, можно прийти к выводу, что музыкальная драматургия партитуры была продумана и максимально логично выстроена²⁰. Обилие «национальных» тем и ритмов уравновешивалось наличием пантомимных сцен и традиционно написанных ансамблей, а «фантастические» сцены не уступали своей яркостью сочинениям этого жанра других композиторов.

Однако спустя два года композитор был вынужден вновь обратиться к своему сочинению, чтобы предоставить балетмейстеру версию, соответствовавшую новому замыслу. Достаточно прочесть либретто петербургской версии, чтобы понять, что Минкусу предстояло практически «взорвать изнутри» уже построенное здание, чтобы из «обломков» и новых фрагментов сложить вторую версию партитуры. И «некоторыми изменениями» [б, с. 54], о которых упоминала исследовательница

²⁰ Насколько это мог себе позволить балетный композитор того времени.

петербургского варианта «Дон Кихота», в данном случае композитор ограничиться не мог. Бросим же короткий взгляд на вторую версию этого балета.

Первое, что переработал Петипа, было либретто. Из уравновешенного, построенного на параллельном развёртывании двух драматургических линий, оно стало в некотором смысле «перекошенным». **Первая картина первого действия**, как и раньше, начинала историю Дон-Кихота. **Вторая картина** продолжала ту же линию, перенося зрителя к привалу комедиантов²¹. Далее **третья картина второго действия** (площадь в Барселоне) и **четвёртая картина третьего** (гостиница) были посвящены развитию истории Китри и Базиля. Эта линия интриги внезапно возникала посреди уже развивавшегося в течение целого акта действия и столь же стремительно получала своё завершение в виде счастливого разрешения на брак, данного влюблённым Лоренцо (причём, при этом исключалась пантомимная сцена мнимого самоубийства Базиля). Следующие пять коротких картин, составляющих четвёртое действие, снова возвращали зрителю историю Дон-Кихота, а десятая картина пятого действия представляла собой праздник у Герцога и Герцогини, отсутствующий в московской версии; равно как отсутствовала в ней и последняя, одиннадцатая, картина, традиционно именуемая «Смерть Дон-Кихота», а в либретто получившая лаконичное название «Эпилога».

В соответствии с изменённым либретто, изменилась и музыкальная партитура. Причём, если внимательно проследить за линиями этой трансформации, можно заметить, что Минкус старался максимально сохранить сделанные в московской версии находки, однако, удавалось это ему не часто.

Несколько сократилась **первая картина первого действия** (М²²), из которой выпала пантомимная сцена погони женщин за Санхо-Пансой (**№ 4 М**). Бульшая часть номеров, за исключением нескольких танцев²³ **второй картины первого акта** (М), «перекочевала» в соответствующую третью картину второго акта (СПб), потеряв при этом повтор номера в конце картины, а, значит, лишившись упомянутой тематической «арки». **Третья картина второго акта** (М) превратилась во вторую картину первого (СПб). Из неё был изъят **№ 2** (М), но добавились новые танцы Дивертисмента. **Четвёртая картина второго акта** (М) целиком перешла в четвёртую же картину третьего акта (СПб), но снова без финального повторения. «Волшебные» **пятая, шестая и седьмая картины третьего акта** (М) преобразовались в пять картин четвёртого акта (СПб), несмотря на увеличение количества картин, несколько сократившись фактически. Уменьшились в объёме битвы с чудищами и пауком, став, скорее, констатацией факта, нежели развёрнутыми пантомимными сценами. И даже «выпал» один из танцев в волшебном саду Дульцинеи. Добавился лишь финальный фрагмент **№ 4**, завершающего девятую картину чет-

²¹ Станным в данном случае выглядит замечание В. Красовской, что здесь «теряли свою конкретную характерность бродячие актёры, в большинстве заменённые трафаретными цыганами» [1, с. 252], так как цыгане фигурировали в этой сцене ещё в московском либретто, а комедианты остались в петербургском.

²² Здесь и далее, при необходимости, мы будем делать следующие пометки рядом с номером. «М» — московская версия, «СПб» — петербургская версия.

²³ Фактически они были заменены иными, менее национально окрашенными.

вёртого акта (СПб), связанный с появлением охоты Герцога и Герцогини. Особенно сильно переработанной и купированной оказалась **восьмая картина четвёртого акта** (М). Большая часть номеров из этой картины оказалась «выброшена» и заменена новыми. Минкус лишь воспользовался несколькими вариациями (в новой последовательности) и последним фрагментом Коды, которая в петербургской версии дополнительно сократилась и (за отсутствием № 2 М) перестала образовывать музыкальную арку с началом картины. Впрочем, почему во второй вариант перешли именно вариации, объяснить нетрудно: вероятно, Петипа собирался сохранить их хореографию в новом ансамбле.

Особенный интерес в данном случае вызывает одиннадцатая картина пятого акта (СПб), отсутствующая в петербургском издании клавира [6]. Мы прекрасно знаем по либретто, что именно там должно было происходить, однако, на какую именно музыку продолжалось действие, сказать невозможно. В. Красовская лишь констатировала факт присутствия эпилога в связи с переакцентировкой сюжета («эпилог и вовсе противоречил первоначальной комедийной природе спектакля» [1, с. 253]). В уже процитированной нами статье Е. Демьянович также не обращалась к этому вопросу, снова подтвердив пересказом фрагмента либретто наличие подобного трагического послесловия:²⁴ «Лишь одному Дон Кихоту было не до веселья. Опечаленный, он возвращался домой, где и умирал среди вновь нахлынувших на него видений» [6, с. 61]. В данном случае мы можем лишь построить несколько версий решения проблемы (предположение, что одиннадцатая картина по какой-либо причине просто не была напечатана в полном клавира, кажется нам несколько смелым, тем более, что на его титульном листе значилось: «Балет в пяти актах с прологом и эпилогом и в одиннадцати картинах»). Во-первых, эпилог мог быть сценически трактован как «второй план» финала завершавшего балет весёлого праздника (что, с другой стороны, видится скорее современным режиссёрским решением²⁵, нежели практикой спектакля того времени). Во-вторых, для одиннадцатой картины могла быть повторена Интродукция (или какой-либо номер из первой картины балета, целиком относящейся к образу Дон-Кихота). В-третьих, Петипа мог воспользоваться практикой выстраивания «живых картин», создав нечто подобное для трагического финала балета (впрочем, в таком случае придётся предположить, что спектакль завершался в тишине, что было бы слишком смелым для практики третьей четверти XIX века).

Партитура, созданная Минкусом для московской версии «Дон-Кихота», представляет собой пример мастерски выполненного сочинения, полностью отвечающего задачам, поставленным хореографом. Сверх того, в нём композитор постарался максимально воспользоваться возможностями, предоставляемыми ему

²⁴ К сожалению, автор, ссылаясь на репетитор петербургской версии балета, использует его как источник текстовых пометок об исполнителях того или иного номера, не обращаясь собственно к музыкальному тексту.

²⁵ Впрочем, можно вспомнить финал «Аиды» (1871) с двумя планами, на которых параллельно разворачивалось действие.

жанром, для создания произведения с выстроенной музыкальной драматургией, с яркими музыкальными образами и контрастными музыкальными мирами. Этот вариант балета, сбалансированный и тщательно продуманный композитором, достоин того, чтобы его рассматривали отдельно, не соотнося с последующей версией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. 551 с.
2. Дон Кихот // Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века: Очерки: Либретто: Сценарии. М.: Искусство, 1977. С. 242–266.
3. Суриц Е. Я. Московская редакция балета «Дон Кихот» (1869) // Балетмейстер Мариус Петипа: сборник статей. Владимир: Фолиант, 2006. С. 45–54.
4. Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. М.: Музиздат, 2012. 327 с.
5. Дон-Кихот. Балет в 4 действиях и 8 картинах [либретто балета]. М., 1869. 35 с.
6. Демьянович Е. Ю. Петербургская редакция балета «Дон Кихот» (1871) // Балетмейстер Мариус Петипа: сборник статей. Владимир: Фолиант, 2006. С. 54–61.
7. *Mincous L.* Don-Quichotte. Ballet en cinq actes avec prologue et epilogue et onze tableau [клавир балета]. S. Petersbourg: Th. Stellovsky [s.a.] 166 pp.

Я. В. Седов

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 предоставляет 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 rose 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, сбегаая 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 иссыкает.

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 предьявляется 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 уколочейся 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 отстранения. 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.

А. М. Полубенцев

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

Представим себе, что в один прекрасный день из репертуара театров исчезли балеты «Жизель», «Баядерка», «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Спящая красавица». Что будет с балетным театром? Вопрос во многом риторический. Такое может привидеться только в страшном сне. При всем восхищении и уважении к балетам XX–XXI веков, вряд ли театры смогли бы выжить в таких условиях. Балеты наследия, столь любимые артистами и зрителями — фундамент репертуара балетного театра.

Сценическая жизнь спектакля определяется отнюдь не интересом к музейным раритетам, а тем, что своими идеями и образностью классическое произведение сохраняет эстетическую новизну, продолжая волновать современного человека.

Проблема сохранения классического наследия включает в себя целый круг тем. Одна из них — вымывание содержательных смыслов. Спектакли иногда напоминают гала-концерты, где артисты демонстрируют «спортивный» стиль танца, часто не понимая стилистику и образность балета. Причина этому — наметившийся в последнее время кризис актерской балетной школы, которой по праву гордился русский балет. Другая причина — игнорирование актерского амплуа, что негативно сказывается на творческой судьбе артиста и на качестве спектакля. Эти темы требуют отдельного рассмотрения.

Почти все балеты М. Петипа и Л. Иванова созданы в Петербурге. Здесь же обрели окончательную версию такие известные произведения как «Жизель», «Корсар», «Эсмеральда», «Конек-Горбунок». Именно отсюда шедевры балетного театра разошлись по всему миру. По разным причинам версии этих спектаклей подчас разительно отличаются друг от друга, но анализ этого явления также не входит в нашу задачу.

Балеты всегда передавались «из рук в руки» и «из ног в ноги». При этом если спектакль на несколько лет выпадал из репертуара, то при возобновлении он, как правило, утрачивал ряд нюансов. Сценическая жизнь классических балетов в Петрограде–Ленинграде–Петербурге практически не прерывалась. Поэтому «питерские» версии этих шедевров наиболее близки к первоисточникам. Вот почему особая ответственность за их сохранение лежит на деятелях петербургского балета.

Балеты наследия обладают особой неповторимостью. Их непохожесть заключается не только в сюжете, но, прежде всего, в хореографическом тексте. Именно он — главная образная составляющая балетного спектакля. Это прекрасно понимали такие выдающиеся знатоки классического танца как А. Ваганова, Ф. Лопухов, П. Гусев, К. Сергеев.

Наиболее уязвимым является текст сольных партий. Гораздо меньше подвержены изменениям танцы кордебалета. Хотя, по словам Марины Васильевой¹, еще

¹ Профессор Академии Русского Балета имени А. Я. Вагановой, в прошлом солистка театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

при К. Сергееве в «плавании» вилис произошли некоторые изменения: было отменено *balloté* на 45 градусов и перед *saut de basque* изменилось положение головы. За последнее время, к сожалению, утрачиваются движения в ряде вариаций и дуэтах. Хореографический текст теряет свою образность.

Примеры можно найти в «Лебедином озере».

В первой части вариации Одетты еще не так давно двойной *rond de jambe* заканчивался в позу *écarté* вперед. Сейчас его исполняют *en face*. Зачем? Так легче делать. Но ведь именно на смене *épaulement* строится классический танец. После этого рабочая нога проводилась в широкую четвертую позицию *croisé*. Таким способом подчеркивалась протяженность и певучесть позы, что особенно характерно для Одетты. Теперь четвертую делают узкую, почти рядом с опорной ногой. После третьего *écarté следовало pas de bourrée suivi* с остановкой в пятую позицию на пальцах. Это передавало трепетность и взволнованность героини. Сейчас многие балерины это *pas de bourrée* убирают. Не хватает техники или не хотят напрягаться?

Во второй части вариации после маленького *jeté* и *développé cèpeз passé* в первой *arabesque* раньше шло *pas fauilli*, быстрый *glissade* и *attitude croisé*. Затем фраза повторялась с другой ноги. Эта комбинация, поставленная Л. Ивановым предельно музыкально, составляла ритмический контраст предшествующим прыжкам. Она придавала широту и порывистость танцу. Теперь делают что-то одно: или *glissade*, или *pas fauilli*.

Из третьей части практически исчезло *plié* перед турами. Из-за этого танцовщица больше напоминает гусыню, а не лебедя.

Из дуэта с Зигфридом исчезли быстрые подъемы Одетты в позу *écarté*. Вместо этого делают несколько *fermé* в первой *arabesque*, дублируя комбинацию из балета «Жизель».

В годы руководства Константином Сергеевым балетной труппой Кировского театра нельзя было даже представить, что балерина, исполняющая Одиллию, изменит последнюю хореографическую фразу в дуэте с Зигфридом. *Développé à la second* за одну руку, затем *fouetté* в первой *arabesque*, наклон в низ, подъем корпуса в позу *attitude effacé*, не сходя с пальцев, и *pirouettes en dedans* «с руки» — одна из сложнейших комбинаций в балете, требующая от солистки и ее партнера высочайшего профессионализма. Так это исполнялось и не вызывало несогласия у балерин, в числе которых были столь разные в техническом плане, как Инна Зубковская, Ольга Моисеева, Алла Осипенко, Калерия Федичева, Маргарита Алфимова. В последние десятилетия такое заключение дуэта исполняется очень редко. Конечно, это трудно, но, если ты не можешь сделать так, то не имеешь права танцевать эту партию. Не означает ли это, что сейчас техника танца не улучшилась, а ухудшилась?

Довольно давно из партий Мирты и Жизели исчезло изумительное по оригинальности и поэтичности движение: *pas tombée, pas de bourré en tournant, coupé* и *grand jeté*. Теперь делается стандартное *tombée, coupé* и *grand jeté en tournant*. Это движение обладает эффектной бравурностью, в нем легче показать высоту прыжка и проще исполнить. Оно гораздо уместнее в *grand pas* «Пахиты», чем в «Жизели». Хочу заметить, что и *tombée* потеряло точность исполнения и стало больше похоже на простой шаг.

Сегодня любимым движением балерин является *grand pas de chat*, которое они вставляют практически во все балеты. Теряется разнообразие лексики классического танца, составляющее его богатство. Словарный запас балета скоро приблизится к словарю Элочки-людоедки из «Двенадцати стульев». Может быть, скоро и Жизель в первом акте вместо *ballonné* будет делать *grand pas de chat*?

В начале 2000-х годов в разговоре с Нинель Кургапкиной об изменениях хореографического текста одной из солисток я спросил, почему она изменила текст вариации. Ответ меня обескуражил: «Теперь принято не слушать репетиторов. Они (солистки) заявляют, что так им не удобно танцевать, а заставить их я не могу». Горькое признание! «Мне так неудобно!» — любимая фраза некоторых артистов. Но если мы будем руководствоваться удобством, тогда одна солистка будет везде делать только высокие *développé*, другая — вертеться, где надо и где не надо, и так до бесконечности. Классический танец создавался не для удобства. Следовать по пути наименьшего сопротивления — излюбленный прием некоторых солистов. Но не значит ли это расписаться в своей несостоятельности? Техника танца состоит не только из двойных *fouettés*, большом количестве пируэтов и эффектно поднятой ноге. Координация рук и головы, заноски, все виды прыжков, а не только прыжки в «шпагат», мелкая пальцевая техника, умение танцевать в медленных и быстрых темпах — неотъемлемая составляющая виртуозного танца.

Произвольное обращение с хореографическим текстом артисты оправдывают своей трактовкой роли. Можно ли представить себе, что музыканты будут менять ноты и музыкальные фразы в произведениях композиторов и оправдывать это новой трактовкой музыки? Абсурд! Почему-то в балете такое возможно. Вопрос, конечно, интересный...

Иногда текст меняется по инициативе репетитора и это особенно прискорбно. Примером этому могут быть изменения хореографического текста, сделанные для Галиной Мезенцевой в роли Жизели. Так во втором акте балета в третьей части первой вариации (*entrée*) классические *assemblés* были заменены «итальянскими» с согнутыми коленями, а в следующей вариации, вместо *sissonnes* на пальцах исполнялись *sissonnes* в прыжке. Зачем были сделаны эти изменения? Чтобы было не так как у других? Но индивидуальность Г. Мезенцевой прекрасно проявилась бы и в «казенной» редакции. Несомненно, эти «новации» нарушали образный строй и стиль спектакля. А самое главное и печальное, что такие искажения давали другим артистам «зеленый свет» для свободного обращения с наследием.

Приведу пример другого свойства. Существует старая телезапись балета «Шопениана», где седьмой вальс исполняют Н. Петрова и В. Ухов. Когда на нашей кафедре состоялся просмотр этого материала, Нинель Александровна долго извинялась, что из-за боли в ноге она была вынуждена делать диагональ *relevés* в первой *arabesque* с другой ноги. Удивительное и редкостное отношение к профессии!

За состояние балетного наследия огромная ответственность ложится на плечи репетиторов и педагогов. Им необходимо обладать знанием и пониманием драматургии, стиля и содержания балета, уметь считаться с музыкальными темпами. Их деятельность должна пользоваться непрерываемым авторитетом и поддержкой руководства.

Решать эту проблему надо еще в период обучения юных артистов. В эпоху постмодернизма провозглашается свобода от всяких правил и традиций, проповедуются дилетантизм. Поэтому важнейшая проблема воспитания юного поколения — сохранить и сберечь нравственную и этическую составляющую жизни и творчества.

Уважение к предшественникам, педагогам, репетиторам, балетмейстерам нужно воспитывать с первых дней обучения. Именно в школе необходимо закладывать в учащихся пиетет к балетам наследия. Однако не секрет, что некоторые педагоги, внося изменения в хореографию, руководствуются тем, что это движение не подходит ученице. Что значит не подходит? Не получается? Тогда надо доработать это па или подобрать другое произведение.

Приведу один пример. В 1981 году при постановке современного *pas de deux* «С добрым утром» в Вагановском училище я использовал батман на пальцах в позу *ecarté* спиной к зрителю. Увидев это, педагог категорично заявила, что ее ученице такое *pas* не подходит, и она не будет его делать. Так будущая танцовщица поняла, что ей надо танцевать только подходящие движения. Смешно, но спор пришлось разрешать с помощью художественного руководителя училища. К. Сергеев оказался на стороне балетмейстера.

В бережном отношении нуждается и наследие характерного танца. Характерные танцы оклассичиваются, приобретают не свойственную им выворотность, теряют так называемый «земной» характер. Подчас изменяются отдельные па, уходят акценты — подчеркнутые удары ног в пол. Это заметно и в сегедилье из «Дон Кихота», и в испанском танце из «Лебединого озера». Вызывает тревогу отсутствие ярких индивидуальностей среди характерных танцовщиков. Ряд шедевров характерного танца по разным причинам выпал из репертуара театров. Среди них — польский бал из «Ивана Сусанина» с хореографией А. Лопухова и С. Кореня, «Венгерская рапсодия» из «Конька-Горбунка» в постановке Л. Иванова, танцы из «Лауренсии» с хореографией В. Чабукиани, танцы Н. Анисимовой из «Гаяне» и танец басков из «Пламени Парижа» В. Вайнонена. Замечательно, что Академия Русского балета сохраняет эти произведения в своем репертуаре и в этом — особая заслуга руководителя Академии Н. Цискаридзе и тончайшего знатока характерных танцев И. Генслер.

Сохранение классического наследия, максимально приближенного к первоисточнику, — одна из приоритетных задач кафедры «Режиссуры балета» Санкт-Петербургской консерватории. Поистине титаническую исследовательскую работу в этой сфере проделали такие мастера балета как Ф. Лопухов, П. Гусев, Н. Камкова, Т. Базилевская и Н. Долгушин.

Приведу малоизвестный факт. В 1930-е годы П. Гусев проводил исследование «Pas de six» фей из пролога «Спящей красавицы». Он писал о последней части вариации фей Кандид, что Е. Вазем «считала почему-то “неприличным” и не “танцевальным” настойчивое шестикратное повторение *développé*» [1, с. 290–291]. Далее он пишет, что она «показывала другую редакцию: мягко подняться на пальцы в первый арабеск, затем, падая вперед, перейти на другую ногу тоже в первый арабеск (шесть раз). С Вазем отчаянно спорили А. Чекрыгин и И. Кшесинский, утверждавшие, что у Петипа первоначально было иначе: шаг в сторону на пальцы

и одновременно через *passé*, проходящее *développé* вперед на *croisé* на 45 градусов, заканчивается на *plié*, за тем то же в другую сторону с другой ноги. Руки в момент *développé* проводились вперед и скрещивались в кистях» [1, с. 291].

Как видим, три версии различны, но очень близки по своей образной сути. «Эталонной» стала нынешняя версия третьей части и ничего «неприличного» никто в ней не усматривает.

Сегодня, к счастью, можно зафиксировать хореографию на видео и не опасаться, что хореографический текст безвозвратно исчезнет. Можно только сожалеть, что этого нельзя было сделать раньше.

В начале 1970-х Гусев писал: «К сожалению, и раньше, и теперь некоторые репетиторы недостаточно строги и требовательны к охране спектаклей наследия: меняют в угоду исполнителям движения, комбинации, акценты, манеру, предлагают свои трактовки», и далее — «Злоупотребляя техническими осложнениями, мы только потакаем плохому вкусу. И, конечно, демонстрируем свое неуважение к Мариусу Петипа» [1, с. 291].

Полностью присоединяюсь к его мнению.

В следующем году весь мир будет праздновать 200-летие М. Петипа и хочется верить, что его хореография будет жить вечно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гусев П. А. Заметки о хореографии «Спящей красавицы» // Мариус Петипа: Воспоминания. Материалы. Статьи. Искусство: сб.: Л. Искусство. 1971. 420 с.

К. А. Козлова

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА ЛЬВА ИВАНОВА В ИССЛЕДОВАНИИ РОЛАНДА ДЖОНА УАЙЛИ

Во второй половине XIX века русский балет вступил в период высшего расцвета, в свой «Золотой век», именуемый иначе эпохой Петипа. Однако несправедливо было бы упустить из внимания личность второго балетмейстера — Льва Ивановича Иванова (см. рис. 1), при жизни недооцененного, только через десятилетия после смерти признанного одним из главных реформаторов балета рубежа веков.

Редкие попытки создания личностного и творческого портрета балетмейстера Иванова уже предпринимались в XX веке, главным образом в работах Ю. И. Слонимского («Мастера балета», 1937) [1, с. 170–199] и В. М. Красовской («Русский балетный театр второй половины XIX века», 1963) [2, с. 337–401]. Лишь в 1997 году, почти сто лет спустя после смерти Иванова, была создана первая монография «Жизнь и балеты Льва Иванова, хореографа “Щелкунчика” и “Лебединого озера”» на английском языке [3], опубликованная издательством Оксфордского университета. Автором книги стал американский музыковед Роланд Джон Уайли (см. рис. 2).

Роланд Джон Уайли родился 27 января 1942 года в Калифорнии; получил степень бакалавра музыки с отличием по классу хорового дирижирования в Стэнфордском университете. В 1974 году Уайли защитил докторскую диссертацию, посвященную балету «Лебединое озеро», в Гарвардском университете; тогда же начал преподавать в Мичиганском университете, где и продолжает работать по сей день. Известно, что Уайли принимал участие в восстановлении постановок «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» в Королевском театре Ковент-Гарден в качестве консультанта. К его заслугам также относят написание статьи о Чайковском для музыкального словаря Гроува 2001 года издания [4].

Среди его публикаций следует выделить особо биографическое и критическое исследование балетной музыки Петра Ильича Чайковского [5], а также книгу под названием «Век русского балета: документы и свидетельства очевидцев. 1816–1916» [6].



Рис. 1. Л. И. Иванов



Рис. 2. Р. Дж. Уайли

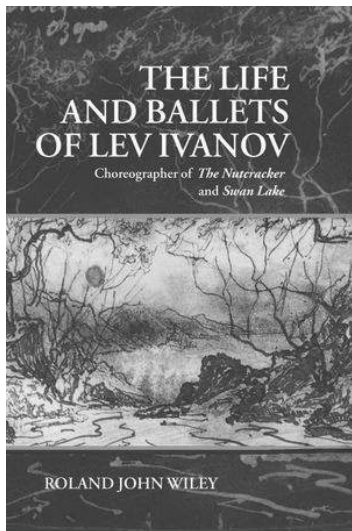


Рис. 3. Обложка монографии Р. Дж. Уайли

хранилищах. В Соединенных Штатах это были театральная коллекция и библиотека Гарварда. Автор обращался за консультацией к доктору Джин Т. Ньюлин из Гарварда и Джорджу Вердаку из «Балета Индианаполис». В России, в Санкт-Петербурге, Уайли консультировался с профессором–театроведом и балетоведом Игорем Ступниковым и работал в библиотеке Академии наук, Государственном историческом архиве, Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербургской театральной библиотеке, Центральной музыкальной библиотеке, библиотеке Союза театральных деятелей Российской Федерации и Российской национальной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина. В Москве он собирал материалы в Российской государственной библиотеке, в Центральном государственном архиве литературы и искусства, в библиотеке Большого театра, а также в Государственном театральном музее имени А. А. Бахрушина.

Монография о Льве Иванове имеет строгую и ясную структуру. Книга снабжена объемным справочным аппаратом: авторским предисловием и послесловием, комментариями, примечаниями, списком избранной библиографии, иллюстрациями и аннотированным указателем имен. Также имеется четыре приложения: список спектаклей, в которых танцевал Иванов, список его постановок. Приведены десять либретто балетов Иванова и запись Евгении Соколовой, посвященная партии Лизы в балете «Тщетная предосторожность».

В первой части первого раздела книги впервые публикуется полный текст сохранившихся воспоминаний, написанных самим Ивановым, переведенных Уайли на английский язык. Рукопись и машинописный текст находятся в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства [8]. На русском языке частичная публикация была произведена в «Петербургской газете» в 1901 году [9, с. 5].

Сегодня, по данным официального сайта Мичиганского университета [7], его текущие исследования сфокусированы на творчестве балетмейстера Мариуса Петипа.

Самым значительным достижением американского исследователя в области мирового балетоведения можно считать сам факт написания монографии о Льве Иванове (см. рис. 3), которую, по ряду явных и неявных причин, так и не создали на родине выдающегося хореографа.

Автор монографии взял на себя непростую задачу заняться кропотливым подбором, сопоставлением и систематизацией целого ряда отдельных документов, для составления наиболее полного портрета балетмейстера Льва Ивановича Иванова — личности неоднозначной как в жизни, так и в творчестве.

Поиск необходимого материала для исследования автор проводил в американских и российских

Содержание монографии

List of Illustrations xv	Список иллюстраций xv
Abbreviations xvii	Аббревиатуры xvii
Preface	Предисловие
I THE LIFE OF LEV IVANOVICH IVANOV	I ЖИЗНЬ ЛЬВА ИВАНОВИЧА ИВАНОВА
1 Ivanov's Memoirspage 3	1 Воспоминания Иванова 3
2 Lev Ivanov's Life 21	2 Жизнь Льва Иванова 21
II THE BALLETS OF LEV IVANOV	II БАЛЕТЫ ЛЬВА ИВАНОВА
3 <i>Ivanov's First Ballets</i> 73	3 <i>Первые балеты Иванова</i> 73
4 <i>The Tulip of Haarlem</i> 92	4 «Гарлемский тюльпан» 92
5 <i>Krasnoe Selo</i> 112	5 <i>Красное село</i> 112
6 <i>Operatic Interludes</i> 121	6 <i>Оперные интерлюдии</i> 121
7 <i>The Nutcracker</i> 132	7 «Щелкунчик» 132
8 <i>Between The Nutcracker and Swan Lake</i> 150	8 <i>Между «Щелкунчиком» и «Лебединым Озером»</i> 150
9 <i>Swan Lake</i> 170	9 «Лебединое озеро» 170
10 <i>Ivanov's Last Ballets</i> 184	10 <i>Последние балеты Иванова</i> 18
Conclusion 210	Заключение 210
Appendices	Приложение
A Works in which Lev Ivanov Danced 217	A Работы, в которых танцевал Иванов 217
B The Compositions of Lev Ivanov 222	B Постановки Льва Иванова 222
C The Libretti of Lev Ivanov's Ballets 226	C Либретто балетов Льва Иванова 226
D Evgenia Pavlovna Sokolova's Notes on the Part of Lise in La Fille mal gardée 280	D Записи Евгении Соколовой, посвященные ее партии Лизы в балете «Тщетная предосторожность» 280
<i>Select Bibliography</i> 287	Избранная библиография 287
Index 293	Указатель имен 293

Во второй части того же раздела, озаглавленного как «Жизнь Льва Иванова», автор пытается придать портрету Иванова, намеченному и частично созданному до него советскими балетоведами, более четкие и ясные очертания. Эта часть, в свою очередь, делится на 6 параграфов:

1. Первые десять лет службы
2. Контракт первого танцовщика
3. В глазах общественности: Иванов на сцене
4. Отношения Иванова танцовщика и Дирекции
5. Режиссер
6. Второй балетмейстер
7. Личные дела Иванова

Изучение балетных постановок, много лет назад видоизмененных или исчезнувших, является специфической проблемой балетоведения, когда отсутствует предмет изучения, первоисточник — сам спектакль и его сценический текст. Практически все спектакли, приведенные во втором большом разделе, озаглавленном

«Балеты Льва Иванова», исследуются автором на основе материалов периодических изданий (кроме «Лебединого озера» и «Щелкунчика», изученных гораздо тщательнее в работах других исследователей, результаты которых частично приведены в монографии). Уайли не стремится создать условную реконструкцию балетов. Он выискивает любое упоминание в прессе имени балетмейстера, любые сведения о его постановках, которые хроникально вписывает в свое повествование.

Помимо «Щелкунчика» и «Лебединого озера», обзор которых составляет весомую часть всей книги, во втором большом разделе автор повествует о характерных особенностях балетов Иванова, поставленных в разное время. В первом параграфе, посвященном его ранним работам, Уайли обстоятельно рассказывает о восстановлении в 1885 году «Тщетной предосторожности» Ж. Доберваля на музыку П. Гертеля и о балете «Очарованный лес» Р. Дриго, поставленном Ивановым в 1887 году специально для выпускного спектакля Театрального училища.

Отдельного параграфа удостоился балет «Гарлемский тюльпан» Б. Шея (1887), по всей видимости, из-за значительного количества источников, имеющихся у Уайли, а не из-за выдающейся художественной значимости спектакля.

В третьем параграфе Уайли выделяет работы, поставленные Ивановым в летнем театре в Красном селе «Севиальскую красавицу» на сборную музыку (1888), «Шалости амура» на музыку А. Фридмана в 1890 году, и «Праздник лодочников», также на музыку А. Фридмана в 1891 году.

В следующем подразделе автор дает характеристику двух значительных работ Льва Иванова в операх: первой постановки «Половецких плясок» в опере «Князь Игорь» А. Бородина в 1890 году и славянских танцах первого и второго актов оперы-балета «Млада» Н. Римского-Корсакова в 1892 году.

В шестом параграфе исследователь рассматривает творчество Иванова в период между постановками «Щелкунчика» и «Лебединого озера». В нем он выделяет четыре балета: «Волшебную флейту» Р. Дриго (1893), «Жертвоприношение Амуру» Л. Минуса (1893), второй акт «Золушки» Б. Шея (1893) и «Пробуждение Флоры» в соавторстве с Петипа на музыку Р. Дриго (1894). Ко всему прочему, Уайли приводит краткую информацию о танцевальной системе нотации Степанова.

В восьмом заключительном параграфе автор пишет о поздних работах балетмейстера Иванова: «Ацисе и Галатее» на музыку А. Кадлеца (1896), «Дочери Микадо» В. Врангеля (1897), впервые исполненной как вставной номер в балете «Конёк-горбунок» «Венгерской рапсодии» на музыку Второй рапсодии Листа (1900), задуманной Ивановым (но осуществленной только М. Фокиным) постановке «Египетских ночей» А. Аренского, последнем, оставшемся незавершенным, балете «Сильвия» Л. Делиба.

Обладающее многими достоинствами, исследование Роланда Уайли, тем не менее, не лишено недостатков.

По итогам прочитанного, напрашивается вывод, что на исследование Роланда Уайли оказали влияние работы двух советских балетоведов — Ю. И. Слонимского и В. М. Красовской, — посвященные жизни и творчеству Льва Иванова. Однако в книге американского исследователя о заслугах российских специалистов умалчивается. Более того, им обоим вменяется зависимость от советской идеологии.

По этой причине Уайли считает многие аргументы Слонимского и Красовской сомнительными.

Подобные голословные обвинения определили необходимость сравнения этих трех работ. Сравнительно-сопоставительный анализ текстов Красовской, Слонимского и Уайли позволяет сделать вывод о том, что Уайли довольно часто аргументирует свое мнение заимствованными цитатами, а также пересказывает мысли и идеи Красовской и Слонимского, выдавая их за свои собственные.

Тем не менее, нельзя считать исследование Уайли полностью скомпилированным. Новыми фактами, доступными только ему биографическими сведениями, он дополнил сформированный предшественниками корпус автобиографического знания об Иванове.

Новые «штрихи к портрету» балетмейстера, в частности, дает следующий далее фрагмент-описание из книги Уайли. Известно, что Иванов был творчески разносторонним человеком — танцовщиком, постановщиком, и педагогом одновременно. К тому же, обладая абсолютным слухом, Иванов сочинял музыку. Однако настоящим композитором он так и не стал. Основным препятствием была его неспособность записывать собственные сочинения. В подтверждение этого факта Роланд Уайли приводит пространную цитату из воспоминаний времен обучения в Императорском театральном училище, принадлежащую сотоварищу Иванова — Николаю Александровичу Солянникову: «Однажды, после довольно долгой репетиции, я кружил по школе. Серый сумрак стремительно наступал, вскоре превратившись в непроглядную тьму дождливой, беснежной осени. Проходя мимо одного из классов, я услышал звук пианино. Я был изумлен. В такое позднее время было не принято давать уроки. Балетные концертмейстеры подобным образом не аккомпанировали танцам. Я тихонечко приоткрыл дверь. В почти полной темноте, виднелся слабо обрисованный силуэт сутулившегося Льва Иванова. Он играл заключительный аккорд, который звучал душераздирающе, полный страдания в этой уединенной комнате, склонив мечтательно голову. Его пальцы рассеянно металась в полубессознательном арпеджио. Я боялся его отвлечь от его композиционной медитации, и хотел аккуратно прикрыть дверь. Но тонкая полоска света из коридора проскользнула в комнату, и Лев Иванов поднял голову.

— Это ты, Николаша? Входи, входи, не стесняйся.

— Лев Иванович, я и не знал, что вы так играете! Сыграйте еще немного, это доставляет мне большое удовольствие, — я упрашивал его.

— Я не могу ... Я не могу... Я все забыл...

— Но вы ведь только что играли!

— Я забыл все, что играл сейчас, и не могу вспомнить ничего.

Иванов пробормотал это с грустной, очень грустной улыбкой. «Никто не может это изменить, никто не сможет помочь... и так много идей...так много мыслей. Именно таким образом это выливается из моего сердца: разгорается и угасает. Это тяжело, Николаша... очень тяжело...» [10, с. 44–45]. Но, как мы узнаем далее из книги, благодаря помощи своих коллег-музыкантов, Иванов все-таки оставит для истории четыре музыкальных сочинения своего авторства, названия которых можно найти в приложении (в списке постановок Иванова).

«Мечтатель и идеалист в жизни, робкий и покорный на службе» [1, с. 182]. Во многих воспоминаниях, запечатленных на страницах монографии, говорится о прекрасных душевных качествах, о скромности и простоте Иванова, о любви к нему товарищей и подчиненных, о том, что он не подчеркивал собственных заслуг, ни разу не жаловался, ни на начальство, ни на критические замечания в прессе. У него не было секретов и злых умыслов. Он держался в стороне от театральных интриг; зарекомендовал себя не словами, а делами. И возможно именно в этом заключен ответ на вопрос, почему, даже после такого глубокого исследования, проведенного Роландом Уайли, некоторые тайны из жизни и творчества балетмейстера Льва Иванова остаются неразгаданными.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Слонимский Ю. И.* Мастера балета. К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа. Ленинград: Искусство, 1937. С. 170–199.
2. *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. С. 337–401.
3. Roland John Wiley. *The Life and Ballets of Lev Ivanov, Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake.* Oxford and New York: Oxford University Press, 1997. 306 pp.
4. Музыкальный словарь Гроува. М.: Практика, 2001. 1095 с.
5. Roland John Wiley. *Tchaikovsky's Ballets.* Oxford and New York: Oxford University Press, 1985. 429 pp.
6. Roland John Wiley. *A Century of Russian Ballet: Documents and Eyewitness Accounts, 1816–1916.* Alton, Hampshire, UK: Dance Books Ltd., 2008. 444 pp.
7. Roland John Wiley. Official site University of Michigan // URL: <http://www.music.umich.edu/departments/musicology/RolandJohnWiley.htm> (дата обращения: 02.03.2017).
8. Лев Иванов. Мои Воспоминания. Посвящаются моим товарищам и сослуживцам // СПб ГМТМИ. ОРЦ 5430. КП № 7154/76.
9. Петербургская газета. 1901. № 342. 13 декабря. С. 5.
10. *Соляников Н. А.* Воспоминания / в пер. К. Козловой // СПб отд. СТД (ВТО) РФ. № 35-р.

А. А. Соколов-Каминский

СЛОНИМСКИЙ — РОДОНАЧАЛЬНИК СОВЕТСКОГО БАЛЕТОВЕДЕНИЯ

13 марта исполняется 115 лет со дня рождения Юрия Иосифовича Слонимского. В истории советского балета Слонимский занимает особое, весьма значительное место. Он — первый, он многое начинал. С него исчисляется история советского балетоведения, а не только балетной критики. Ему удалось соединить научные интересы с чисто практической деятельностью, чрезвычайно успешной, отозвавшейся реальными событиями в жизни советского балета. Широтой интересов и плодотворностью вряд ли кто с ним может в этом сравниться. И все сложности идеологического толка — неотъемлемая часть того времени — отразились на его судьбе тоже.

Театр и балет стали его страстью с юности. Получая юридическое образование в Петроградском университете, он одновременно учился в Школе русской драмы и брал уроки классического танца у профессиональных артистов балета, в том числе у таких будущих знаменитостей как В. И. Вайнонен и Г. М. Баланчивадзе (последний стал впоследствии основателем американского балета Джорджем Баланчиним). Такая жадность к искусству — характерная черта времени: 1920-е годы — взрыв творческой энергии во всех слоях общества.

Острая заинтересованность в судьбах балета заставила его взяться за перо. Так, в 1919 году студент, изучающий юриспруденцию, написал свою первую статью, посвященную Хореографическому (тогда Театральному) училищу. Слонимский все активнее включался в художественную жизнь родного города. Уже в следующем году он начал выступать с лекциями о балете, горячо пропагандируя это искусство, открывая непосвященным его тайны. А затем последовало участие в «Петроградском академическом Молодом балете», объединившем группу энтузиастов не удовлетворенных состоянием дел в балете, искавших выход собственной нерастраченной творческой энергии. Главным хореографом тут считался Баланчивадзе, но ставили и другие, пробующие силы в сочинительстве, театром не поддержанные. Здесь сотрудничали выпускники училища с талантливыми представителями других творческих профессий, в частности, с художниками: В. В. Дмитриевым, Б. М. Эрбштейном, Т. Г. Бруни, Г. Н. Коршиковым. Среди них был и Слонимский. Общение обогащало, дарило новые силы, поддерживало интерес к эксперименту. Участие потому артистов этой группы в новаторской и дерзкой постановке «Танц-симфонии» Ф. В. Лопухова (1923) было естественно и органично.

Начальные годы выявили еще одно направление творчества этого талантливого человека: Слонимский пробовал себя как сценарист, взявшись за сочинение вместе с Д. Д. Шостаковичем либретто балета «Маленькая русалочка». И хотя задуманное не было осуществлено, начинающий сценарист приобрел здесь главное — бесценный опыт и понимание в предпринятом огромных трудностей. Это помогло

ему в будущем стать самым плодотворным балетным сценаристом советского (а, может быть, и не только) времени.

Укреплялись его связи с Институтом истории искусств (Зубовским институтом), ставшим впоследствии его главным пристанищем на многие годы. Тут объединились учебное заведение с научно-исследовательским; площадка для творческих дискуссий об искусстве того времени с акциями просветительскими. Слонимский участвовал во всем, завоевывал авторитет эрудированного знатока танцевального искусства. С 1922 по 1924-й годы, будучи студентом, состоял научным сотрудником этого института. А в 1932-ом вернулся сюда уже надолго — до 1961 года. Работа в стенах института обогащала общением с ведущими театроведами, музыковедами, искусствоведами того времени, погружала в жаркие споры о путях развития советского искусства.

Исследователь, критик, сценарист в Слонимском счастливо сочетались, позволяя глубже проникнуть в суть балетного театра. Свой путь в балетоведение он начал двумя блестящими работами о романтическом балете — спектаклях «Жизель» (1926) и «Сильфида» (1927). Небольшие по объему, они поражают масштабом, содержательностью, информационным богатством. Вот образец для будущих поколений исследователей — образец исторического и морфологического анализа! Материал этих исследований, несмотря на появление позднее более обстоятельных работ, до сих пор остается бесценным.

Основу его творческого наследия составляют, прежде всего, фундаментальные труды по истории балета, в которых прослежены судьбы крупнейших хореографов предшествующего периода, связанных с русским искусством. Перечень имен впечатляет: К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа. Глубоко содержательны также монографии о «золотом фонде» балетного репертуара. Тут, кроме уже упоминавшихся, такие шедевры как: «Тщетная предосторожность» (1961), «Лебединое озеро» (1962), расширенная и дополненная «Жизель» (1969). А книга «Чайковский и балетный театр его времени» (1956) вводит в фундаментальные проблемы природы этого искусства — те, что определили развитие балетного театра всех последующих эпох.

Особняком здесь стоит пресловутая книга «Советский балет: Материалы к истории советского балетного театра» (1950). Сталинская эпоха еще не кончилась, но даже тогда навязчивое желание автора угодить идеологической доктрине времени в применении к балетному искусству выглядело нелепо и раздражало. Ссылки на труды вождя и партийные документы в таком прямолинейном применении в контексте балетного искусства воспринимались инородными. Книга вызвала резко отрицательную оценку современников.

В этом уничижительном погромном жаре забылось то, безусловно, полезное, что в книге содержалось. Прежде всего, это была панорама событий — основных событий, составивших историю советского балета более чем трех десятилетий, — рассказ о премьерах, их участниках, об исполнителях новой эпохи, и даже описание спектаклей¹! Исторический интерес представляет иконография, приведенная

¹ Эти описания, по просьбе Ю. И. Слонимского, выполнила В. М. Красовская (со слов Красовской).

в книге — редкие документальные свидетельства об исчезнувших постановках. Раздел «Список балетных премьер на сценах Москвы и Ленинграда (1917–1949)» (выполнен А. Мовшенсоном) вводил в научный обиход данные, которыми пользовались все последующие исследователи.

Бурная отрицательная реакция на это произведение заслонила то чрезвычайно ценное, даже новаторское, что в творчестве Слонимского, бесспорно, содержалось. В итоге — устойчивая недооценка значимости этого уникального исследователя в истории отечественного балетоведения.

Интерес к прошлому у Слонимского не отменял внимания к современности. Собственно говоря, погружение в историю помогало ему лучше понять сложные процессы преобразования танцевального искусства, происходившие у него на глазах. Он активно участвовал в этих процессах и как критик, и как сценарист. Более того, два весомых события в жизни Училища в 1930-е годы связаны с его именем: начало издательской деятельности и первые шаги в обучении хореографов. И там, и тут советы Слонимского, его литературный опыт, богатая практика общения с хореографами (включая «Молодой балет») способствовали успешной реализации самых смелых и неожиданных проектов.

Слонимский преуспел в оживлении методической работы в Хореографическом училище: он возглавил ее, руководя Методическим кабинетом (1932–1936). И весьма вовремя: преподавание в советское время перестраивалось и кардинально преобразовалось. Формировалась советская школа классического танца, уже начавшая подтверждать свои весомые преимущества. Совместно с И. И. Соллертинским и Б. В. Шавровым Слонимский издал пересмотренные и систематизированные программы по всем профессиональным дисциплинам²: классическому, характерному, историко-бытовому танцу, пантомиме, поддержке, даже основам анатомии и физиологии движения. Здесь приводились также программы по методике преподавания основных танцевальных дисциплин, необходимые для педагогического отделения, созданного в 1933 году. Репертуар, который следовало освоить в школе, назывался конкретно (в будущем это нарекут классическим наследием). «Основы записи танца» указывались тоже. В таком комплексном виде программы появились впервые (прежде ограничивались лишь одним классическим танцем).

Слонимский поддержал идею начать профессиональную подготовку хореографов и преподавал на балетмейстерских курсах при Училище (тогда Техникуме) анализ балетного спектакля (1937–1941). Затем идею подготовки балетмейстеров-постановщиков подхватили в Москве. Таких специалистов стали обучать после войны в ГИТИСе. И тут не обошлось без петербургского ученого: его как признанного знатока танцевального искусства приглашали читать лекции и вести семинары. А позднее вместе с Ф. В. Лопуховым он участвовал в учреждении кафедры балетмейстеров при Петербургской консерватории (1962).

К опыту балетмейстеров Слонимский был особенно внимателен и пропагандировал их достижения с первых же шагов на поприще историка балета. Уже в юности

² Учебные программы / отв. ред. Е. И. Чесноков. Л.: Ленинград. хореограф. техникум, 1936.

переводил фундаментальный труд Ж. Новерра «Письма о танце», позднее изданные с его предисловием. Был редактором многих основательных изданий, значащих для судеб отечественного балета. Сопровождал их вступительными статьями, спорившими по содержательности с целыми книгами. Тем самым готовил почву для следующих поколений исследователей, занявшихся последовательным рассмотрением истории русского балета.

Слонимский остался непревзойденным мастером балетного сценария. На его счету девять полноценных многоактных спектаклей, имевших чаще всего длительную и успешную сценическую историю! Среди них такие принципиальные удачи как: «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Весенняя сказка», «Юность», «Семь красавиц», «Тропюю грома», «Берег надежды», «Икар». Тут особый интерес представляет «Берег надежды» — спектакль-манифест. Происходил слом, рождалось принципиально новое в искусстве отечественного балета, и Слонимский в собственном творчестве воплотил этот переход от традиционного сюжетного спектакля к новаторскому типу драматургии — программной.

Свой опыт сценариста Юрий Иосифович изложил в книге «Семь балетных историй: Рассказ сценариста» (1967). Это кладезь ценнейших сведений из истории создания каждого приведенного здесь балета, Тут представлены плодотворные поиски специфики балетного искусства.

Столь же глубокой и поучительной стала его книга «Драматургия балетного театра XIX века» (1977). Можно считать, что здесь воплощен опыт целого поколения теоретиков и практиков танцевального искусства.

Мемуарный раздел его творчества знакомит с захватывающими деталями становления советского балета, рождения его как самостоятельного художественного явления.

А вот совсем незнакомая страница его биографии — творчество в годы войны. Как выяснилось уже после создания Библиографического указателя его трудов³, Юрий Иосифович под псевдонимом (пока не установлен) публиковал в полевых многотиражках сочиняемые им рассказы патриотического характера.

В 1948 году защитил кандидатскую диссертацию. В 1959 году Парижский университет танца удостоил его звания почетного доктора.

Творческая судьба Слонимского не была простой. На его долю выпало участие в сложных процессах становления советского балета. С его именем связаны также первые шаги науки о танце в противоречивую послереволюционную пору. Желание откликнуться на запросы времени нередко приносило впечатляющие плоды в виде замысла нового сценария или книги. Изредка преходящие требования подминали индивидуальность исследователя, как то случилось в издании «Советский балет» — первой попытке осмыслить и систематизировать развитие послереволюционного искусства. Сейчас и эта книга, и вся биография Слонимского интересны нам как отражение особенностей конкретной эпохи, как знак времени. Заслуга ис-

³ Юрий Иосифович Слонимский (1902–1978). Библиографический указатель трудов. СПб.: Академия рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2002. Сост. Н. А. Котова, А. А. Соколов-Каминский. Науч. ред. А. А. Соколов-Каминский.

следователя заключается в том, что в большинстве своих работ он оставался верен чисто научным интересам.

Слонимский развивался вместе с советским балетом: переживал те же увлечения, разочаровывался во вчерашнем, искал новые ориентиры в творчестве. Как большинство отечественных художников, он прошел сквозь искусства хореодрамы. На этапах ее восхождения сценарии Слонимского выразили лучшие черты этого направления. И в числе первых Слонимский-критик осознал исчерпанность идеи, необходимость новых путей. На рубеже 1950-х — 1960-х годов он был с теми, кто оспаривал ближайшее прошлое и предлагал новые художественные идеалы. Сделать такой шаг сложившемуся художнику было весьма трудно. Тем ценней одержанная им победа.

УДК 792.8

К. А. Мелейкина

ИГОРЬ МОИСЕЕВ: ОТ АВАНГАРДА К ХОРЕОДРАМЕ

И. А. Моисеев (1906–2007) — выдающийся деятель хореографического искусства, артист балета, хореограф и педагог. За свою многолетнюю творческую деятельность он обращался к самым разным сценическим жанрам: ему принадлежат постановки многоактных сюжетных балетов и танцев в операх, режиссура грандиозных физкультурных парадов... Особой главой в его жизни и в истории нашей страны стало создание в 1937 году Государственного ансамбля народного танца СССР.

Между тем, творчество Моисеева неразрывно связано с историей Большого театра, на сцене которого проходило его профессиональное становление. В 1930–1950-е годы Моисеев поставил ряд оригинальных балетов: «Футболиста» (совместно с Л. А. Лащилиным) и «Трех толстяков» В. А. Оранского, «Саламбо» А. Ф. Арендса, «Спартак» А. И. Хачатуряна, редакцию балета «Тщетная предосторожность» П. Гертеля (совместно с А. М. Мессерером), танцы в операх «Загмук» А. А. Крейна, «Турандот» Дж. Пуччини, «Демона» А. Г. Рубинштейна, «Любовь к трем апельсинам» С. С. Прокофьева, «Кармен» Ж. Бизе. К этому же периоду относятся замыслы неосуществленных балетов «Таинственная шкатулка», «Конек-горбунок» и «Сон в летнюю ночь».

Юность И. А. Моисеева пришлось на 1920-е годы — расцвет студийного движения и авангардистских экспериментов на академической балетной сцене. В Большой театр он, выпускник хореографического техникума, был принят в 1924 году — год смерти его легендарного учителя А. А. Горского. Впоследствии творческие принципы Горского, такие как приближение хореографического произведения к проблематике эпохи, стремление к историческому и жизненному правдоподобию, обогащение лексики классического танца элементами народной хореографии претворились в драматургии балетов И. А. Моисеева.

Оказавшись в сложной обстановке конфронтации консерваторов и новаторов, нередко в ущерб самому себе, Моисеев смело отстаивал новые направления в хореографическом искусстве, боролся со всем косным и отжившим. Среди первых успехов молодого танцовщика было исполнение ведущих партий в новаторских спектаклях К. Я. Голейзовского и участие в премьере балета «Красный мак».

Эстетика ранних спектаклей Моисеева тяготела к авангарду, а стремления начинающего хореографа были созвучны художественным поискам ведущих представителей этого направления.

Уже в первой постановке Моисеева — балете «Футболист», поставленном в 1930 году, — проявились черты его хореографического почерка, отличающегося острым ощущением современности, использованием оригинальной, новоизобретенной лексики.

Спектакль-ревью рассказывал о жизни четырех героев индустриального города — Футболисте и Метельщице, Даме и Франте. Первоначально постановка была поручена опытным балетмейстерам — Л. А. Лащилину и Л. В. Жукову. Но вскоре стало очевидно, что, используя традиционные постановочные приемы, воплотить данную тему на балетных подмостках невозможно. Художественный комитет театра раз за разом отклонял спектакль, переносил сроки премьеры. Тогда к работе пригласили И. А. Моисеева, которому доверено было поставить картину футбольного матча из первого действия, а также второй акт и финал балета (номер «Снятие паранджи», танец Метельщицы и Футболиста и парад физкультурников).

Выдвижение молодого солиста (на тот момент ему исполнилось всего 24 года) на позиции хореографа было нелегким. Многие участники постановочной группы высказывали сомнения в успехе ввода в репетиционный процесс нового балетмейстера: хореограф Л. А. Лащилин, в частности, указывал на то, что «если т. Моисеев чувствует себя, что он не осилит задания, то лучше сейчас об этом заявить, дабы не было казусов»; дирижер Ю. Ф. Файер, в свою очередь, признавал «как ненормальность этот короткий срок, который дан Моисееву, принимая во внимание, что Моисеев впервые приступает к такой ответственной работе» [1, л. 5].

Сам И. А. Моисеев впоследствии вспоминал: «Мне предстояло войти в чужую, почти готовую работу. В процессе репетиций пришлось перекроить весь сценарий. Мое вмешательство задевало и музыку. Композитор Виктор Оранский поначалу воспринимал мои предложения в штыки. Но результат моего вторжения в музыкальную ткань превзошел все ожидания» [2, с. 20].

Позднее балетмейстер оценил идею сценария «Футболиста» достаточно критически: «Тенденциозная, бездарная агитка с такими действующими лицами, как Метельщица и Футболист, которым противопоставлялись Нэпман и Нэпманша. <...> В сценах футбола исполнялись классические па — туры, пируэты, поддержки. Это было похоже на карикатуру. Сцены вновь и вновь переделывали, но ничего не получилось. Тогда обратились ко мне» [3, с. 16].

Естественно, что при участии нескольких балетмейстеров «Футболист» получился невероятно эклектичным по стилю. В нем классический, народно-характерный и гротескный танцы тесно сплетались с бытовой пантомимой, а традиционные приемы соседствовали с новаторскими.

Особым успехом у публики пользовалась картина футбольного матча, завершающая первый акт балета. Показ современности был оценен рецензентами спектакля, один из которых, в частности, отмечал: «...великолепен финал первого акта, в сцене на футбольной площадке, где, помимо необычной напряженности и полного совпадения музыки и движения, вся она проникнута ощущением необычайной радости» [4, с. 13]. Позднее этот фрагмент из дебютного балета И. А. Моисеева вошел в репертуар созданного им ансамбля народного танца.

В 1932 году хореограф обратился к спектаклю «Саламбо» — программной постановке своего учителя, реформатора балетного театра А. А. Горского. В версии И. А. Моисеева музыкальная партитура А. Ф. Арендса дополнилась произведениями А. К. Глазунова, В. В. Небольсина и А. Н. Цфасмана. В статье «Уход от условностей»

Моисеев конкретизировал задачи новой постановки, отмечая, что главное здесь — «...замена условного жеста реальным, понятным “непосвященным”, отказ от условного стиля танца и замена его таким же стилем, который подсказывается содержанием балета и его историческим рисунком, проработка собирательных образов, исполняемых массой, достижение выразительности и цельности их, повышение роли и значения в спектакле массовых эпизодов как самостоятельно-го элемента сценического действия и, наконец, борьба за должную роль режиссуры в балете для достижения четкости и последовательности в развитии сценического действия» [5, с. 4]. В действительности, этот спектакль, по утверждению биографа И. А. Моисеева Л. А. Шаминой, явил собой «манифест хореографической режиссуры» [6, с. 4].

Первоначальное подробное либретто «Саламбо» Горского было сокращено до трех действий; кроме того изменился финал балета.

И. А. Моисеев пересмотрел трактовку произведения Флобера в духе своего времени, благодаря чему любовная драма в его интерпретации превратилась в социальную. Ритм современности спектаклю придавало также оформление П. И. Соколова, выполненное художником в конструктивистской манере.

В 1935 году состоялась премьера балета «Три Толстяка» В. А. Оранского, в котором И. А. Моисеев после своей первой работы вновь обратился к жанру балетной комедии. По своему сценическому воплощению данная постановка существенно отличалась от всех спектаклей, составлявших репертуар Большого театра 1930–1950-х годов.

Интересно, что первоначально этот балет задумывался как детский и создавался для учащихся Московского хореографического училища. Однако благодаря содействию дирижера Ю. Ф. Файера, спектакль решили ставить для Большого театра. Тем не менее, в нем участвовало около сотни юных воспитанников училища, выступавших как в самостоятельных номерах, так и в совместных сценах с артистами. В самом массовом номере балета — «Танце поварят» — на сцене вместе с главным поваром (Л. А. Лащилиным) появилось сразу 64 юных артиста.

Аллегорическая сказка современного писателя Ю. К. Олеши повествовала о противостоянии друзей народа (оружейника Просперо, гимнаста Тибула, доктора Гаспара и цирковой артистки Суок) Трем Толстякам, олицетворяющим власть капитала. За обманчивой наивностью сюжета скрывались острые мотивы борьбы против социального неравенства, противостояния злу и несправедливости, стремления к обретению мирной, благополучной жизни.

Показ двух противоборствующих групп представлялся в двух планах: враги народа показывались через ироническую условность, а друзья интерпретировались через героизм. Отталкиваясь от этого, хореограф дал развернутые пластические характеристики главным героям сказки (Суок и Тибулу), которые исполняли в спектакле несколько вариаций и адажио. В противоположность им отрицательные персонажи — Три Толстяка — были лишены танца. Их движения скрывались массивными костюмами, сильно увеличивающими фигуры артистов. Хореографическому произведению была свойственна сказочная поэтичность и жизнерадостность, а также органичное слияние сюжета и танца [7, с. 4]. И в тоже время балет «Три Тол-

стяка» воплощал необходимый для театра того времени революционно-героический пафос, который, впрочем, не являлся ключевым элементом [8, с. 3].

Этот спектакль, предназначенный для детской аудитории, и пользовавшийся большой зрительской любовью, впоследствии дважды возобновлялся в 1938 и 1941 годах.

В 1958 году И. А. Моисеев после значительного перерыва вернулся в Большой театр для постановки балета «Спартак» А. И. Хачатуряна. В череде многочисленных хореографических версий этого произведения спектакль И. А. Моисеева наиболее полно воплотил и масштабную партитуру Хачатуряна, и драматургический замысел либреттиста Н. Д. Волкова. По словам участницы премьеры этого балета Н. Д. Касаткиной¹, «Игорь Александрович подходил к созданию нового спектакля как к написанию научной диссертации. Он приносил артистам книги, рассказывал нам историю Рима. Мы очень много узнали от него, а самое главное — научились» [9].

О ходе постановочной работы балета «Спартак» можно судить по многочисленным заметкам, опубликованным в газете «Советский артист» за 1958 год. На этапе разработки драматургической основы спектакля предлагались различные коллизии, в которых проявлялись бы лучшие качества героя — смелость, сила, отвага. Например, рассматривалась возможность включения сцены, в которой Спартак самоотверженно спасал ребенка из горящего дома (позже этот вариант был отклонен).

Тот организаторский метод, который практиковался в постановке этого балета, во многом повторял опыт создания отечественных спектаклей периода драмбалета. И. А. Моисеев, в частности, посетил Италию с целью более детального изучения античной культуры. Перед началом постановочной работы специалист из Московского государственного университета прочитал артистам цикл лекций.

Этот балет хореограф представил как грандиозную панораму античного мира. Кроме реальных исторических героев для оживления действия в балет были введены два новых персонажа — греческая танцовщица Эгина и юноша Гармодий. Их отношения составляли мелодраматическую линию спектакля. Трагический мотив любви и предательства был одним из главных в первоначальном варианте либретто.

В спектакле были показаны самые разноплановые персонажи: начальник школы гладиаторов Лентулл Батиат, Глашатай, Египтянка, Африканец, Нумидиец, Галл, Афинский шут, этруски, гадитанские девы, рабы, мимы, центурионы...

Спектакль включал в себя более тридцати сольных и массовых номеров, а также множество эпизодических танцевальных фрагментов. В них хореограф в полной мере проявил свой исключительный талант в создании жанровых миниатюр. Сцены «Вакханалия», «Египетский танец змей», «Волк и овечка», «Фавн и нимфы» носили дивертисментный характер и были, по сути, завершенными концертными номерами. Объединенные впоследствии в балетную сюиту, эти фрагменты

¹ Касаткина Наталья Дмитриевна — народная артистка РФ, балетмейстер, солистка балета Большого театра в 1954–1976 годах.

продлили сценическую жизнь балету «Спартак» уже в репертуаре ансамбля Моисеева.

Наконец, особым вкладом И. А. Моисеева в практику балетного театра и логическим продолжением художественных поисков хореографа стала разработка им учебной дисциплины «Хореодрама», преподававшейся в Московском хореографическом техникуме в 1930-е годы.

Идея предмета возникла у Моисеева в период работы над спектаклем «Красавица с острова Люлю» в студии Р. Н. Симонова, в котором целый акт был решен лишь средствами сценической пантомимы. Этот интересный эксперимент начинающий хореограф продолжил в последующих постановках, в которых добивался от человеческого тела «содержания» и выразительности, сопоставимой с артикуляцией человеческой речи.

Цели и задачи «Хореодрамы» были схожи с современной учебной дисциплиной «Актерское мастерство», однако способы их решения предпринимались особые.

На уроках И. А. Моисеева создавались разнообразные актерские этюды, основанные на идее претворения в хореографии отдельных принципов сценического искусства К. С. Станиславского. Прежде всего в практике нашли отражение тезисы, связанные с аспектом движения. Позднее хореограф пояснял: «Свой предмет я назвал “хореодрама”. Я перенес систему Станиславского на балетный язык, чтобы научить артиста делать свои движения не абстрактно, а вкладывая в них чувства, мысли и целесообразность. Станиславский называл это верностью чувств и поведения в предлагаемых обстоятельствах» [2, с. 28].

Молодой наставник добивался от воспитанников предельной выразительности, осмысленности, «звучания» каждого движения, руководствуясь, в частности, одним из принципов знаменитого режиссера о том, что «...всякое физическое упражнение должно предварительно быть мотивировано или оправдано внутренним психологическим действием или задачей» [10, с. 209].

И. В. Тихомирнова, солистка балета Большого театра, вспоминала: «То были очень своеобразные, интересные уроки: молодой педагог ставил перед детьми задачи актерского мастерства. Мы должны были разыгрывать различные этюды. Помню, особой любовью нашего учителя пользовались басни Крылова: например, надо было изображать ворону и лисицу, соединяя актерскую игру с хореографической интерпретацией» [11, с. 4].

Опыт введения в учебный процесс дисциплины «Хореодрама» оказался настолько успешным, что отдельные учебные этюды вошли в сценическую практику концертных учащихся в Большом театре.

Изучение драматургии балетов И. А. Моисеева позволяет оценить разнообразие применяемых хореографом постановочных приемов, прекрасное владение различными формами сценического танца, универсальность его таланта.

Этого мастера вдохновляла окружающая жизнь и характерные приметы действительности. В спектаклях И. А. Моисеева нашли отражение значимые художественные события и социальные процессы того времени. В связи с этим, биограф хореографа Е. Д. Коптелова отмечала, что основой его художественных форм

являлась «содержательность, основа драматургическая и, наконец, острота сценического действия, верховный пласт комического и трагического во имя отображения жизни во всей ее глубине, противоречивости, пестроте, многообразии» [12, с. 32].

Даже в работе с крупной формой — сюжетным многоактным балетом, — ведущим жанром для Моисеева оставалась миниатюра. Насыщенная, изобилующая техническими элементами, сложная в координационном отношении, его хореография способствовала совершенствованию исполнительской традиции своего времени.

Вопреки постановочной традиции 1930–1950-х годов, И. А. Моисеев не прибегал в работе к помощи драматических режиссеров. Он пользовался методами, наработанными практикой балетного театра. Он также считал, что «Балетмейстер — это режиссер, мыслящий хореографически» [2, с. 195].

Отличительная черта хореографического стиля Моисеева — предельная точность в деталях и законченность формы. Моисеев обладал неиссякаемой изобретательностью в плане сочинения танцевальных движений. Он создал собственный оригинальный пластический язык, отличающийся эклектикой привнесенных хореографических стилей. Бытовой жест был доведен хореографом до предела, укрупнен и насыщен. Он требовал от исполнителей усиленной амплитуды движения, благодаря которой все сценическое пространство заполнялось энергетикой танца.

Хореограф являлся превосходным репетитором своих постановок. Благодаря неустанному повторению танцевальных фрагментов, раз за разом оттачивалась и кристаллизовалась его пластическая мысль. В процессе исполнения обнажались все недочеты. Доскональный, предельно точный повтор поставленной хореографии был его особым приемом. По воспоминаниям Г. М. Апанасовой², «Игорь Александрович шел шаг за шагом — сначала ставил один фрагмент, потом второй, добиваясь выразительности и чистоты исполнения от артистов с самого начала. Важно было не просто исполнить движение, а сделать его со смыслом» [13].

Этот мастер преломлял в своем творчестве театральные традиции А. А. Горского и эстетику нового советского балета, хореографическую образность и конкретность идеологии искусства своего времени. Моисеев добивался почти дословного перевода «слов» на язык хореографии, благодаря чему его искусство было удивительно близко и понятно зрителям.

Балетмейстерская работа И. А. Моисеева в Большом театре способствовала рождению и последующему развитию феномена театральности, ярко проявившемся в хореографическом наследии уникального коллектива — Государственного академического ансамбля народного танца.

² Апанасова Гюзель Махмудовна — народная артистка РФ, с 1972 по 2000 годы — артистка Государственного академического ансамбля народного танца под руководством И. А. Моисеева. С 2000 г. по настоящее время — директор Школы-студии при ГАИТ им. И. А. Моисеева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Протокол заседаний постановочно-технической комиссии Большого театра 28 августа 1926. 5 марта 1930 // РГАЛИ. Ф. 2579. Оп. 1. Ед. хр. 1522. 5 л.
2. *Моисеев И.* Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. М.: Согласие, 1998. 224 с.
3. *Моисеев И.* Хозяин — это звучит уважительно // Культура. 2004. 17–23 июня. С. 16.
4. Равич. Футболист. Большой театр на переломе // Рабочий и театр. 1930. 21 апреля. С. 12–13.
5. *Моисеев И.* Уход от условностей. Принципы постановки «Саламбо» // Советское искусство. 1932. 15 апреля. С. 4.
6. *Шамина Л.* Игорь Моисеев — 80 лет в искусстве // Линия. 2004. № 6. Июнь. С. 4–5.
7. *Третьякова Л.* Три Толстяка. Спектакль Государственного академического Большого театра Союза ССР // Комсомольская правда. 1941. 19 января. С. 4.
8. *Корев С.* Три Толстяка // Московский Большевик. 1941. 15 января. С. 3.
9. *Касаткина Н.* Запись беседы от 27 августа 2016 года // Личный архив автора.
10. *Станиславский К.* Из записных книжек: в 2-х т. М.: ВТО, 1986. Т. 2. 448 с.
11. *Тихомирнова И.* Смелый талант // Советская Россия. 1966. 25 февраля. С. 4.
12. *Коптелова Е.* Игорь Моисеев — академик и философ танца. СПб.-М.-Краснодар: Лань, 2012. 416 с.
13. *Аланаева Г.* Запись беседы от 2 ноября 2016 года // Личный архив автора.

Т. Н. Горина

Л. Д. БЛОК В ПЕТЕРБУРГЕ

Призрачно-величественный город у моря — Петербург строился быстро и на века, «назло надменному соседу». В этом была его сила и слабость. Основатель города Петр Великий задал ему жесткий планировочный каркас, классические каноны еще более усилили его «строгий, стройный вид», но миражи белых ночей, невские наводнения размыли петровские чертежи. Столичный эталонный Петрополь внезапно представал инфернальным городом, где, как замечал Н. Гоголь, «все ложь и обман».

Петербург — мера успеха и поражений. Оставаясь самим собой, Петербург был открыт миру. Конечно, немало надежд и судеб разбилось о гранитные невские берега. Но в молодой столице империи рождалась новая каста людей — русских европейцев, умевших в предлагаемых петербургских обстоятельствах соединить самые противоположные начала.

Двойственность изначально свойственна «петербургской модели», как и жителям Петербурга. Героиня этого очерка — Любовь Дмитриевна — женщина Серебряного века, историк балета 1930-х годов гордо пронесла по жизни две фамилии — Менделеева и Блок (см. рис.).

От отца, ратника русской науки, гениального систематика Д. И. Менделеева, дочь унаследовала своеобразный рационализм, академические правила, столь пригодились ей в написании капитального труда — «Возникновение и развитие техники классического танца (опыт систематизации)». Став женой самого петербургского поэта рубежа веков, блоковской Прекрасной дамой, его музой, она оставалась в этом браке, несмотря на все перипетии в их отношениях.

Двойственность преследовала Любовь уже с момента появления ее на свет в Петербурге в 1881 году [1, с. 216]. Люба была незаконнорожденной. Только после венчания ее родителей девочку, наконец, окрестили в Адмиралтейской церкви [1, с. 512]. Неверная дата ее рождения (1882) выбита и на мраморном надгробии [2, с. 332].



Рис. Л. Д. Менделеева-Блок.

Детство старшей дочери счастливо протекало в казенной профессорской квартире отца при Петербургском университете (ныне Музей-квартира Д. И. Менделеева). Во дворе бывших Петровских коллегий гулял с няней и внук ректора А. Бекетова — Саша Блок. С Любой их «поженили» еще до рождения. «Ваш принц что делает? А наша принцесса пошла гулять», — сообщал Д. Менделеев бабушке А. Блока [3, с. 50].

Саша Блок приходил и в другую служебную квартиру Менделеевых на Забалканской (ныне Московском пр., 19) при Палате мер и весов. «Здесь он декламировал стихи, а Любовь слушала, сидя на диване в свете низкой лампы, — крупная, статная, в черной суконной юбке и светлой шелковой блузке, золотистые волосы — ореолом вокруг лица. В воздухе терпкий аромат духов «Сердце Жанетт» [4, с. 209].

Закончив с серебряной медалью частную женскую гимназию Эмили Шаффе (В. О., 5 линия, д. 16), Л. Менделеева поступила на Высшие женские (Бестужеские) курсы, что фактически приравнялось к университетскому образованию. Ее соученица по словесно-историческому отделению, будущая этуаль Александринки Е. А. Тиме вспоминала о Менделеевой-курсистке: «В аудитории сидела румяная блондинка с пышными волосами и чудесным цветом лица — настоящая русская красавица» [5, с. 22].

А. Блок частенько провожал ее с курсов (от 10 линии, 33), оставаясь незамеченным. Этот маршрут он зашифровал в стихотворении «Пять изгибов сокровенных». Уже открыто Блок встречал Любовь после занятий на частных актерских курсах Марии Читау, что располагались в ее квартире на Гагаринской, 32. Тогда в 1901 году Блок тоже видел себя актёром, вторым Далматовым. Он тщательно брился, артикулировал слова, держался как франт. Любви Дмитриевне молодой Блок долго казался «фатом с рыбьим темпераментом и глазами» [6, с. 47]. Начитанной курсистке интересней было общаться со студентами-технологами или с будущими инженерами из Горного института. Но Блока и Любовь соединил театр, точнее любительский спектакль в имении Менделеевых Боблово. Эти сцены из «Гамлета» потом выльются в блоковские стихи, в событие русской культуры. В приподнятой атмосфере, в ролях-масках — он датский принц, она Офелия — окончательно завязался их роман, ставший со временем не самым счастливым браком.

Долгие прогулки по Петербургу были свидетелями поворотов, коллизий в их духовной жизни. Любовь отдалась странной прелести их отношений — морозные поцелуи, разговоры, стихи. Любовь даже сравнивала блоковские строки с сочинениями А. Фета (он считался авторитетом). Тогда «начались соборы — сначала Казанский, потом и Исаакиевский» [6, с. 61]. Особенно Любовь и Александр любили сидеть вместе в сумраке Казанского храма. Посещать залы синематографа было, вероятно, не в их вкусе.

По договоренности, Блок снял для их встреч меблированную комнату на Серпуховской, 10. Покидая это убежище, Блок замуровал под полом «мистическую записку». Другую — «предсмертную записку» он носил в кармане пальто и отдал Любви, когда признался в любви на набережной Фонтанки. Невеста в свадебных хлопотах писала жениху, что чувствует себя его послушной Дианкой. «У Блока в Шахматове была собачка с такой кличкой» [7, с. 76]. Обручение состоялось в ве-

домственной церкви Петербургского университета, а венчались уже в Подмоскowie, но после свадебного обеда сразу возвратились в Петербург.

Семейные адреса Блоков были связаны с Петроградской стороной. Культурный ребенок Сашура настоял, чтобы его мать жила с ними. Это означало, что молодожены поселятся в Гренадерских казармах (ныне Петроградская наб., 44), в офицерской квартире отчима Блока — полковника Ф. Кублицкого. Гости, приходившие к Блокам, должны были миновать часового. Любовь, обученная рукоделию, коллекционирующая ткани, оклеила окна их спальни на первом этаже восковой бумагой с изображениями рыцаря и дамы. Обстановку дополняли бекетовская мебель, на которой когда-то сживали М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. М. Достоевский.

Саму Любовь Блок соратники, окружение поэта, объявили Прекрасной дамой. В символистской поэзии она представляла Офелией, Владычицей Вселенной. Отныне все ее наряды, прически, слова истолковывались в свете философских категорий. Даже в чертах «Скорбящей Мадонны» Дж. Б. Сальви (Сассоферрато), репродукция которой висела у них в спальне, Блок находил сходство с Любовью Дмитриевной.

Но обожествленная возлюбленная, дочь гениального отца, писала о себе: «Я северянка, а темперамент северянки — шампанское замороженное... Только не верьте спокойному холоду прозрачного бокала... К тому же по матери я казачка» [7, с. 83].

Игры в Прекрасную даму Любви Дмитриевне, живой, душевно здоровой, скоро наскучили. Умозрительная холодность мужа подталкивала ее то к Г. Чулкову, то к А. Белому. Мать, продолжавшая ревновать сына к невестке, вынудила супругов снять отдельное жилье на Лахтинской улице, 3 (1906). Этот уголок Петербурга был связан с именем легендарной Ксении Петербургской. Но квартира была демократически маленькой на последнем этаже, окна выходили в глубокий и узкий двор.

В 1910 г. Блоки опять станут жителями Петроградской стороны, въехав в дом № 9 на Малой Монетной улице. С балкона здесь открывался вид на Петербургские Елисейские поля, как называли модный Каменноостровский проспект — образчик северного модерна.

В 1907 г. Блоки поселяются на Галерной, 41. Четырехкомнатная квартира окнами во двор во втором этаже была обычным петербургским жилищем. Обстановка была скромной, хотя после получения отцовского наследства Любовь Дмитриевна купила «стулья красного дерева и книжный шкаф, понравившийся тем, что к его резной дверце словно прицепился трогательный обнаженный амурчик» [4, с. 212].

Адрес на Галерной был близок к Коломне, к Драматическому театру Веры Комиссаржевской на Офицерской улице. А. Блок тогда увлекался театром символизма. Вс. Мейерхольд ставил его «Балаганчик», «Незнакомку» — пьесы, выросшие из стихов. Его циклы «Снежная маска», «Кармен» посвящались актрисам.

Театр постоянно отнимал у Блока жену, которая искала себя как актриса, то воображая себя второй Айседорой Дункан, то финансировала актерские товарищества

во главе с режиссером Вс. Мейерхольдом. Конечно, она мечтала об Александринке или хотя бы о коллективе Л. Б. Яворской в Суворинском театре на Фонтанке, но служить приходилось в непрестижных антрепризах. Совсем последними были провинциальные вояжи в Оренбург, в Псков. Добавим, что Любовь Дмитриевна, играя в спектаклях, помогала шить костюмы, готовить реквизит.

С очередных гастролей 1908–1909 гг. она возвратилась беременной. Нежеланный ребенок Митя прожил 8 дней, но Блок был готов принять его как родного.

Концертными площадками Л. Блок в Петербурге были артистические театрики-клубы «Привал комедиантов», «Бродячая собака». Ее репертуаром были стихи А. Блока. «Любови Дмитриевне не суждено было окончательно отшлифовать свой талант, достигнуть настоящего мастерства, потому что она играла с перерывами», — свидетельствовала ее подруга, актриса В. П. Веригина. [8, с. 164]

Когда началась Первая мировая война, пацифист А. Блок не готов был ни к каким военным действиям. От их семьи воевал отчим, а сестрой милосердия, закончив специальные курсы, стала Любовь Дмитриевна.

Последний адрес (с 1912 г.) А. Блока, его жены, а затем и матери оказался на Офицерской улице (ныне Мемориальный музей А. А. Блока на улице Декабристов, 57). Коломна была многоликим районом. В гоголевские времена ее населяли отставные чиновники. Рядом с Театральной площадью жильцами квартир становились актеры, музыканты, театральные служащие. «В Петербурге, — писал О. Мандельштам, — есть еврейский квартал: он начинается как раз позади Мариинского театра... Там... синагога с коническими своими шапками и луковичными сферами, как пышная чужая смоковница, теряется среди... строений» [9, с. 361]. Жители Коломны ощущали близость моря, благодать Николы Морского, молились за узников Литовского тюремного замка.

Угловой дом Блоков смотрел окнами на Пряжку (речка с мутной водой в городском фольклоре ассоциировалась с Психиатрической больницей Святого Николая Чудотворца). Квартира под № 21 (с водопроводом, телефоном, ванной) находилась на последнем четвертом этаже.

Летом 1917 г. Любовь Дмитриевна, покинув Псковскую антрепризу, навсегда вернулась в Петроград. Наступали времена, когда им уже нельзя было разлучаться. После Октябрьских событий вместе с В. Маяковским, Вс. Мейерхольдом, К. Петровым-Водкиным, Н. Альтманом, Александр Блок пришел на известную встречу с наркомом А. Луначарским в Смольный. Когда Блок закончил поэму «Двенадцать», многие коллеги готовы были объявить ему бойкот. М. Пришвин называл его «большевиком из балаганчика». Но рядом с поэтом была Любовь Дмитриевна. Именно она в своей характерной площадной манере читала эту поэму о вздыбленном Петрограде в зале Тенишеского училища, в Мариинском театре.

Блок пытался, конечно, зарабатывать, где было можно. Он входил в директорию БДТ, председательствовал в репертуарной секции Наркомпроса, был главным редактором «Всемирной литературы», читал лекции по литературе в Петербургском университете. Но главной кормилицей в их семье являлась Любовь Дмитриевна. Из обеспеченной Прекрасной дамы она, пользуясь термином Нины Берберовой, превратилась в Железную женщину времен военного коммунизма.

Она продала свою коллекцию шалей, фарфора. За продовольственный паек Любовь Дмитриевна играла в Театре народной комедии у режиссера С. Радлова. Андрей Белый вспоминал: «От нее прежней ничего, решительно ничего не осталось. Ее узнать нельзя. Прекрасная дама, Дева радужных высот. Я ее на прошлой неделе встретил... Несет кошелку с картошкой. Ступает тяжело пудовыми ногами. И что-то в ней грубое, почти мужское появилось. Я распластался на стене дома, как будто сам себя распял, пропуская ее. Она взглянула на меня незрячим взглядом. И прошла. Не узнала меня. А я все глядел ей вслед...» [7, с. 340]. А. Белый словно забыл, что Любовь Дмитриевна страдала от болезни сердца.

После смерти мужа (1921) и свекрови (1923) Любовь Блок осталась совсем одна. Она работала корректором в Госиздате. Конечно, Любовь Дмитриевна занималась наследием поэта, подготовив к передаче в Пушкинский дом его архив.

Последнее десятилетие своей жизни Л. Блок посвятила балетному искусству. Она писала рецензии, балетные сценарии, разработала программу курса поддержки в классическом танце для Ленинградского хореографического училища. Параллельно Л. Блок писала труд, посвященный развитию балетной техники. В 1931 г. она даже просила влиятельного Вс. Мейерхольда помочь ей приобрести из-за границы несколько книг по вопросам балета.

Такой «неожиданный поворот Л. Д. Блок к истории балета на самом деле явился естественным продолжением ее театральных штудий, занятий танцем под руководством В. Преснякова. Он был связан с ее рано проснувшимся чувством телесной красоты, и с увлечением Дункан, интересом к системе Далькроза, к занятиям у Мейерхольда и Соловьева по основам сценического движения в Студии на Троицкой...» [10, с. 327]. Отстаивая специфику балетного театра, она исследовала обширный иконографический материал (гравюры, скульптуру, нотные репетиторы, костюмы). Сблизившись с А. Я. Вагановой, Любовь Дмитриевна оказала ей профессиональную помощь в создании ее учебника «Основы классического танца» (1934). К сожалению, начиная с четвертого переиздания вагановской книги, исчезло ее предисловие с благодарностью в адрес Л. Блок.

Любовь Дмитриевна опекала учениц А. Я. Вагановой — Галину Кириллову и особенно Талю Дудинскую. Последней она сама сшила бальное платье для выпускного вечера, подарила модную сумочку из крокодиловой кожи. Дудинская жила на той же улице Декабристов. Любовь Дмитриевна старалась почаще приглашать ее на обед. «Вся квартира, — вспоминала Н. Дудинская, — буквально утопала в цветах. Значительную часть комнаты занимал огромный письменный стол, на стене висел большой портрет Александра Блока» [11, с. 30].

В квартире на Пряжке Любовь Дмитриевна скончалась 27 сентября 1939 г. Это случилось на глазах ее близкой подруги, актрисы В. Веригиной. Мать и сестра Мария хлопотали о захоронении Любви Дмитриевны на семейном участке Менделеевых на «Литераторских мостках». Но телеграмма в Москву В. Молотову осталась без ответа.

Л. Д. Блок обрела покой на Волковом лютеранском кладбище. В годы блокады могилу никто не посещал. В 1944 г. кладбищенский сторож указал музейному хранителю Н. В. Успенскому это место.

Все возвращается на круги своя. Любовь Дмитриевна по праву покоится в национальном пантеоне рядом с мужем и родными людьми, составившими клан Бекетовых-Менделеевых, гордости России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Летопись жизни и деятельности Д. И. Менделеева. Л.: Наука, 1984. 531 с.
2. Кудрявцев А. И., Шкода Г. Н. Волковское православное кладбище и Некрополь-музей Литераторские мостки // Исторические кладбища Санкт-Петербурга. СПб.: изд-во Чернышева, 1993. 639 с.
3. Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке. М.: Правда, 1999. 670 с.
4. Линникова А. А. Там — в улице стоит какой-то дом // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. СПб. 2002. № 11. 276 с.
5. Тиме Е. И. Дороги искусства. М.: ВТО, 1967. 230 с.
6. Блок Л. Д. И были и небылицы о Блоке и о себе // Две любви, две судьбы: Воспоминания о Блоке и Белом. М.: Новое слово, 2000. 305 с.
7. Сеничев С. Ю. Александр и Любовь. М.: Вагриус, 2007. 398 с.
8. Веригина В. Памяти Л. Д. Менделеевой-Блок // Звезда. 1980. № 10. 164 с.
9. Мандельштам О. Э. Собр. соч.: в 4 т. М.: Сов. Писатель, 1993. Т. 2. 703 с.
10. Галанина Ю. Е. Л. Д. Блок: Судьба сцена. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. 432 с.
11. Дудинская Н. М. Жизнь в искусстве. СПб.: изд-во Санкт-Петербург. Гуманитар. ун-та профсоюзов, 1999. 424 с.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 372.8

И. Л. Кузнецов

ТРАДИЦИИ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЖСКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Свет прошлого освещает все.
Прошлое всегда рядом с нами.
Оно, вывернутое наружу, изнанка жизни.
И поэтому, я всегда буду тобой в твоей жизни,
а ты всегда будешь рядом со мной.
Наши семьи будут с нами, и семьи наших родных...
Я посылаю тебе эту рукопись,
потому что мы разделили с тобой то,
ради чего стоит жить и на случай,
если кто-то надумает искать.

Джонатан Сафран Фоер

Скоро будет десять лет, как П. А. Пестов увлек меня историей преподавания мужского классического танца. Передавая тетради с бесчисленными уроками, он произнес: «Только не утони». Напутствие не помогло. Я тону с удовольствием и неиссякаемым интересом!

На сегодняшний день выпущены сборники с уроками Н. И. Тарасова и А. М. Мессерера. В печати уроки А. А. Писарева. Продолжаю работу над педагогическим наследием Ю. И. Плахта.

Признаюсь, что до сих пор сомневаюсь в интересе профессионалов к моему увлечению. Ведь если бы на такого рода литературу был спрос, то она бы издавалась и до меня. Однако библиотечная полка профессиональных балетных изданий с экзерсисами давно не пополнялась. Последней серьезной работой была книжка П. А. Пестова «Уроки классического танца. Первый курс» [1]. А одним из первых был издан, приуроченный к двухсотлетию юбилею существования русской хореографической школы, сборник «Классики хореографии» [2].

«Книга “Классики хореографии” кладет начало укрепления в старейшей школе подлинной науке о балете. Мы не исключаем “изустности”, мы считаем даже, что благодаря сохранению и “изустной” передаче из поколения в поколение основных традиций, мы обязаны блестящему успеху Ленинградской Хореографической школы, но приходим на помощь “изустности” и пытаемся создать теоретические границы для педагогических изысканий и сломать узкие рамки знаний о теории и истории балета. Появление этой книги не только расширит представления о “тайнах”

искусства для учащихся, но она понудит и учителей повысить свою педагогическую квалификацию. Теперь руководителю уже недостаточно сказать: “Внимай, так меня учил Иван Петрович”, — он уже не будет довольствовать учащихся только своим артистическим авторитетом. Нет, он будет заглядывать в более солидное прошлое и обращаться к документальным данным классического наследия» [1, с. 8].

Благодаря Л. Д. Блок, творчески переведшей фрагменты «*Théorie de la danse théâtrale*» Леопольда Адиса, у нас есть возможность познакомиться со школой и методами Филиппа Тальони. «Ученик Филиппа Тальони, Леопольд Адис, один из последних представителей плеяды блестящих учителей французской школы классического танца, в своей книге, посвященной “гимнастике театрального танца”, зафиксировал весь урок своего учителя и прямо, не оставляя никаких сомнений говорит: “надо помнить, что этот урок служил ежедневным упражнением первому образцу французской танцевальной школы — Марии Тальони”» [2, с. 185].

Важность изучения педагогического наследия мастеров прошлого века постараюсь показать на примере первого и простого учебного задания экзерсиса у палки — *plié*.

Наверное, каждый учитель пробовал экспериментировать с методами комбинирования учебных заданий. Ниже, я собрал несколько учебных примеров, отличающихся от традиционного построения.

Простейшим приемом комбинирования *plié* следует признать схему из двух *grand plié* исполняемых по I, II, IV и V позициям.

В. И. ПОНОМАРЕВ

Пономарев предлагал своим ученикам необычное начало экзерсиса, в котором *plié* начиналось не по традиционной I позиции, а по II: «...учитывая специфику строения мужского организма (его более грубую по сравнению с женской мускулатуру, менее эластичные связки), Пономарев предложил начинать *plié* не с I позиции (как предписывает традиция), а со II позиции, что, по его мнению и опыту, более рационально для разогрева танцовщиков» [3, с. 38]. «Пономарев считает, что II позиция при правильном исполнении является одной из самых трудных и для мужских ног одной из полезных. На II позиции пятки при *plié* не поднимаются от пола. Ноги стоят на расстоянии одной ступни от другой. В момент *plié* танцовщик втягивает, а не распускает ягодичные мышцы, вес своего тела передает на тазобедренные суставы, поддерживая все время выворотность, доходит до крайней точки *plié* и медленно выпрямляется. II позиция, учитывая плотность мужской мускулатуры, прекрасно разминает, размягчает мышцы и связки ног. При исполнении II позиции чувствуешь в ногах упругость мускулов, мышцы спины натянуты. Как ни странно, I и V позиции этих ощущений не дают. И вполне естественно, что Пономарев, в прошлом хороший танцовщик, выбрал именно такой порядок позиций ног на *Plié* для артистов в экзерсисе у палки как быстрейший ввод тела и связок, мышц в тренаж классического танца» [3, с. 54].

Интересно комментирует эксперимент Ваганова: «То, что *plié* начинают проходить в порядке позиций, то есть с I позиции, — вовсе не случайная и не глупая традиция. Хотя и раздавались голоса, предлагающие начинать со II позиции,

но я к ним присоединиться не могу. Плиэ на II позиции легче проделать, делая его *кое-как*. Но выучить *правильному* плиэ на I позиции легче. Когда вы стоите на I позиции, ваше положение менее устойчиво. Вы должны уже делать некоторые усилия, чтобы держаться вертикальной оси, вокруг которой строится все равновесие танцующего. Это заставляет сдерживать мускулы, приседая не выпячивать ягодицы, вся фигура более сконцентрирована, положение правильное, дается основа всякого плиэ. Всего этого гораздо труднее добиться на II позиции, даже и у более подвинутых учениц; тем более мы рискуем с начинающими детьми — легко их приучить к распушенности мускулатуры, тогда как мы добиваемся сдержанности всей фигуры при расправлении ног для начального *demi-plié*» [4, с. 31].

Жаль, что вышеперечисленные цитаты о работе Пономарева не подтверждаются примерами. В книге [3], в приведенных примерах уроков Пономарева, задания *plié* начинаются не со II, а с I позиции. Более того, авторами указан не вполне традиционный ход рук в *port de bras* в *demi-pliés*: «Правая рука во время первого *demi-plié* из II позиции опускается в подготовительное положение, во время второго *demi-plié* из подготовительного положения переводится через I позицию во II позицию» [3, с. 90]. В учебном задании на с. 90 указан этот же прием. Традиционным для русской школы классического танца можно назвать способ указанный Н. И. Тарасовым: «...при этом в самой глубокой точке *demi-plié* кисть находится над коленом, чуть впереди него. С началом выпрямления ног рука переводится в подготовительное положение и, не останавливаясь в нем, продолжает свой путь. Движение ее начинается строго одновременно с приседанием и заканчивается строго с выпрямлением ног» [5, с. 109]. Так или иначе, ниже приведены примеры из книги «Мужской танец в петербургской балетной школе. Педагогическое наследие В. И. Пономарева».

Пример 1. *Plié* [3, с. 104]. Музыкальный размер 4/4

1	demi-plié I	П-Пп-I-II
2	relevé на полупальцы	
3-4	grand plié I	
5-8	повторить по II	
1-4	повторить по IV	
5-8	повторить по V (II спереди)	
1-4	повторить по V (II позади)	

Пример 2. *Plié* [3, с. 115]. Музыкальный размер 4/4

1	2/4	demi-plié I	П-Пп-I
	2/4	relevé на полупальцы	П-II
2		повторить	
3		grand plié	П-Пп-I-II
4		port de bras	П-Пп-I-III-II
5-8		повторить по II	
1-4		повторить по IV	
5-8		повторить по V	

Оба задания усложнены *relevé* на полупальцы по всем позициям. Прием помогает акцентировать внимание исполнителей на полное вытягивание ног: то есть в бедрах, в коленях и в голенях. Думаю, что прием особенно полезен классу, в котором отмечается недостаточное владение вытягиванием в прыжках.

Второе задание усложнено наклонами корпуса с *port de bras*. В источнике не уточняются наклоны корпуса. По I позиции традиционным считается третье *port de bras*. По II позиции может быть третье *port de bras*, а могут быть и наклоны к палке и от палки. Причем второй вариант — труден, так как связан с потерей устойчивости и, следовательно, полезен (заставляет исполнителей сдерживать мышцы, сохранять выворачивание, контролировать вертикальную ось нижней части тела).

Н. И. ТАРАСОВ

Комбинирование уроков, разделов и заданий Тарасовым не имеет аналогов. Его смело можно назвать новатором уроков классического танца. Не приветствовавший рутины, он легко мог «отправить» *plié* в середину или даже финал экзерсиса у палки, комбинируя с *rond de jambe par terre* или *adagio*. Он мог вообще пропустить задание *plié*, необычно насыщая приседаниями весь урок, а мог дать две комбинации *plié* (как, например, в первом экзерсисе [6, стр. 11], первое традиционно идет в самом начале, а второе — после заданий *battement tendu*).

Ниже приведены варианты комбинирования и усложнения *plié* Н. И. Тарасовым.

Пример 3. *Plié с battement tendu* [6, с. 104]. Музыкальный размер 3/4

1–4 5–8	3 <i>tendus</i> в сторону I, закончить <i>demi-plié</i> повторить	П–П
1–8	2 <i>grands pliés</i> I	П–I–П
1–2 3–4 5–8	2 <i>tendus</i> в сторону I <i>demi-plié</i> II <i>par dégagé</i> 22° в сторону повторить	
1–8	2 <i>grands pliés</i> II	П–I–П
1–4 5–8	3 <i>tendus</i> в сторону V, закончить <i>demi-plié</i> повторить	
1–8	2 <i>grands pliés</i> V	П–I–П

Простое, но, тем не менее, интересное комбинирование, в котором соединяются *battement tendu* с *grand plié*. Стоит отметить, что Тарасов часто прибегает к единому комбинированию двух заданий.

Исполнение *battement tendu* только в сторону — отличительная особенность педагога, встречающаяся почти во всех его уроках. Часто мастер давал несколько отдельных заданий на *battement tendu* по I позиции. Первое *battements* только в сторону, второе — только вперед и назад.

**Пример 4. Необычная пауза на plié по II позиции.
Battement tendu с plié [6, с. 45]. Музыкальный размер 2/4**

1–2	4/4	4 tendus	П-П
3–4	1/8	dégagé 22° в сторону	
	1/8	plié II	П-I
	2/4	пауза сохраняя plié	
	1/8	вытянуться из plié	П-П
	1/8	поставить I	
5–16		повторить 3 раза	

Все battements исполняются в сторону по первой позиции.

Комментарии Н. И. Тарасова:

Аккуратная вторая позиция — дотянуть все до предела, работает пауза, конечно известные мизинцы. Ставить в первую всей подошвой и отгибать пальцы вверх в первой не надо! Суфлера не надо, надо воспитывать чувство собственного контроля [6, с. 45].

Задание интересно тем, что автор пользуется необычной, нарушающей рутинность пластической паузой в plié по II позиции. Внимание исполнителей волей-неволей акцентируется на усилиях к отведению колен в стороны, на правильности положения подошв на полу, на идеальной вертикали корпуса.

Пример 5. Комбинирование plié с наклонами корпуса и руками в III позиции [6, с. 55]. Музыкальный размер 3/4

1–8	2 grands pliés I	П-I–П
1	dégagé 22° в сторону	
2	перегнуть корпус к станку	Р-III
3	вернуть корпус	
4	перейти на П, Л 22° в сторону	
5	гнуть от палки	
6	вернуть корпус	Р-П
7	П	П-П
8	пауза	
1–16	повторить II	
1–16	повторить IV	
1–16	повторить V	

Перед этим заданием у Н. И. Тарасова следуют два battement tendu, т. е. plié — не первое в экзерсисе. Комбинация усложнена наклонами корпуса к палке и от палки с руками в III позиции, что сложно, и заставляет учащихся собраться ради хорошего исполнения. Усложнение выполняется по всем позициям. В апробации учащимся потребовалась дополнительное внимание для контроля наклонов. При первом исполнении многие не справились, потеряв устойчивость. В результате, класс моментально «вошел» в урок; мышцы стремительно «разогрелись» и приобрели необходимые для урока качества.

**Пример 6. Неординарное port de bras с plié [6, с. 90].
Музыкальный размер 3/4**

1–4	grand plié I	П-Пп-Пп-П (Руки только отводить к колену и обратно)
5–7 8	grand plié I dégagé 22° в сторону II	П-П-Пп-П
1–8	повторить II	
1–8	повторить V II позади	
1–8	повторить V II впереди	
1–8	повторить IV II спереди	

В этом «классическом» задании нетрадиционным оказался ход рук. После привычного опускания руки из II позиции в подготовительное положение, рука по тому же пути поднимается обратно во II позицию. В процессе апробации выявились две положительные особенности. Во-первых, у студентов с ошибками постановки корпуса на plié успехи стали лучше, а во-вторых, из-за необычности приема внимание класса усилилось, и рабочая обстановка обострилась.

**Пример 7. Комбинирование plié с элементами adagio [6, с. 156].
Музыкальный размер 4/4**

1–2	2 grands pliés I	П-Пп-И-П
3–4	2 grands pliés II	П-Пп-И-П
5–6	2 grands pliés V	П-Пп-И-П
7–8	2 grands pliés IV	П-Пп-И-П
1	développé вперед	П-И-П
2	développé в сторону	П-И-П
3	développé назад	П-И-П
4	développé в сторону	П-И-П
5–8	повторить с relevé на полупальцы	

Интересно, что в уроке уже есть plié, традиционно являющееся первым заданием в уроке (хоть и не совсем привычное — три tendus в сторону по I позиции, grand plié по II позиции и demi-plié по I позиции. Рисунок повторяется восемь раз подряд).

После данного задания идет полноценное adagio, и это, не смотря на то, что здесь уже исполняется два «креста» développé.

**Пример 8. Комбинирование plié с элементами раздела аллегро на центре зала. Pas échappé и grand plié на центре зала [6, с. 50].
Музыкальный размер 3/4**

1–2	grand plié II par échappé	P-I-II
3–4	grand plié V par temps sauté (<i>Échappé на II и прямо с этого demi-plié grand plié по II продолжить, снизу прыжок в V demi-plié и т. д. повторить 3 раза</i>)	P-I
5–8	с другой	
1–24	повторить 3 раза	

Комментарии Н. И. Тарасова:

Упражнение для крестца. Единоборство с собой — самая тяжелая борьба. Мужество и терпение [6, с. 50].

Задание предельно тяжелое, вырабатывающее выдержку, силу воли, терпение и, конечно, силу ног и корпуса. Прием, в котором grand plié исполняется, не поднимаясь после приземления из прыжка, рассчитан на постановку спины, на работу над супинацией (усилием, направляющим ноги изнутри к наружи), на работу над музыкально-пластической слитностью. В апробации выявилось, что между приземлением, постановкой пяток на пол и последующим grand plié появляются лишние, ошибочные паузы.

Восьмой урок необычен — в нем целых четыре задания, посвященные plié. Он начинается дежурной комбинацией из grands pliés. Далее следует задание с паузой на plié по II позиции. Затем, в центре зала идет проработка grand plié в сочетании с pas écharpé и, наконец, завершает урок повторное задание grand plié.

Помимо приведенных выше таблиц, сборник уроков Тарасова интересен тем, что содержит комментарии и замечания педагога. Выделим те, что касаются plié:

...Полное, постепенное, пятки не поднимать сразу, но и задерживать их нельзя... [6, с. 11]. Важные уточнения об исполнении Grand Plié по I, IV и V позициям. «Полное» — замечание относится к тем, кто не добирает глубину приседания. «Постепенное» — замечание для тех, кто теряет единый темп исполнения, приобретая паузы при отрывании пяток от пола или в глубокой точке приседания, или в момент постановки пяток на пол. «Пятки не поднимать сразу» — исполнитель должен исполнить предельное demi-plié, как часть grand plié, т. е. «изучить предел» своего demi-plié. «Но и задерживать их нельзя» — иначе получается пауза и теряется единый темп движения.

...Plié, снова на всю стопу, колено смотрит прямо на носок. Пятки невысоко, не задерживая их, а просто, сразу не поднимая, упор на все фаланги [6, с. 12]. «Снова на всю стопу» — это о правильных позициях классического танца, исключая «навалы» на большие пальцы. «Колено смотрит прямо на носок» — основа правильного исполнения Plié и техники безопасности артистов балета. «Пятки невысоко» — исключение досадной ошибки, когда в глубокой точке приседания исполнитель встает на высокое relevé, тогда как необходимо сохранить усилие постановки пяток на пол. «Упор на все фаланги» — правильная позиция в момент отрыва пяток от пола, т. е. исключение ошибки опоры только на большие пальцы или на мизинцы.

...Пятки, стопы, мизинцы, пузырьки. Оттягиваться нельзя. У детей demi-plié держат пятки, а после уже plié, а у нас надо слить [6, с. 14]. «Пузырьки» — ошибка в постановке грудной клетки. «Оттягиваться нельзя» — ошибка в постановке корпуса, когда, цепляясь за палку, исполнитель теряет вертикальную ось. «У детей demi-plié держат пятки, а после уже plié, а у нас надо слить» — Н. И. Тарасов говорит о том, что в начальных классах, при изучении grand plié, необходимо акцентировать внимание учащихся на правильной работе стоп, т. е. пауза, акцентирующая внимание на пределе demi-plié, необходима. В средних и старших классах паузу необходимо убрать, нивелировать.

...Не задерживайтесь нигде, — все ровно [6, с. 310]. Вновь речь идет о сглаживании паузы, о единстве темпа.

Пусть пятки не сбивают темпа движения фигуры [6, с. 310] — еще раз говорится о лишней паузе на *demi-plié*.

Надо, чтоб вы не висели на ногах, а ноги бы были опорой [6, с. 38] — это призыв к сопротивлению слабости, к умению сохранять выворачивание.

На ноги! Найдите собственные ноги [6, с. 38] — о том же.

Ровность. Идем вниз — сдерживаем, а вы, когда поднимаетесь, теряете силу [6, с. 41]. «Ровность» — это о темпе исполнения без пауз. «Идем вниз — сдерживаем» — говорится об умении сохранить должные усилия в каждом миллиметре приседания. «А вы, когда поднимаетесь, теряете силу» — вновь Н. И. Тарасов предостерегает от потери должных усилий к сопротивлению и выворачиванию.

Бойтесь, если вы меня слушаетесь, я сяду на вас верхом и попробуйте меня поднять [6, с. 41] — прекрасное напоминание о пределах сопротивления и способе напряжения мускулов.

Напряжение дать там, где оно к месту — ну это же, друзья, избитые истины [6, с. 44]. Хотя точно и не прозвучало, но со слов П. А. Пестова, объяснившего данную деталь, известно, что напряжения в коленях не должно быть; работает верх и низ ног.

*Чтобы в любое время *plié*, я сказал “стоп”, и вы бы остановились так же устойчиво, как и во всех точках. Прочно, как клешни [6, с. 44].* Точные по образности наставления о способах напряжения мышц.

Plié — стройность спины, причем:

1. лопатки, (расправленные и не торчащие из спины),
2. затем, что под лопатками (ибо это место нужно для *pirouettes*, оно связано с руками); По-тарасовски, в этом месте необходим дополнительный прогиб, поддерживающий красивый, мужской скат линии груди,
3. затем прогиб поясницы [6, с. 66] (во многих замечаниях Н. И. Тарасов предупреждал, что напряжение ягодич не должно менять правильной постановки корпуса. Нельзя вжимать копчик так, что поясница становится с горбинкой).

*Спина, — стройность ее сохранить во всех точках *pas*, — она работает далее в танцах [6, с. 203].* Это важное указание о том, что *plié* есть основа многих движений.

И главное, — я буду преследовать вас до конца, чтобы “добить”, — это пятки, вертлужные впадины, а самое главное “хвост” всаживать в пятки — это залог таких вещей как вращение, прыжок. Это основа и она с трудом медленно воспитывается [6, с. 203]. «Вертлужные впадины» — максимальная супинация бедра в каждой точке приседания, т. е. нельзя терять усилие выворачивания. «“Хвост” всаживать в пятки» — речь идет о точности вертикали приседания; крестец не должен оказаться позади пяток. «Это залог таких вещей как вращение, прыжок» — Тарасов напоминает о важности приема, как о составляющей последующей техники.

Сохранить фигуры. Спина на пятки. Руки мимо колена, не задевая [6, с. 210]. «Руки мимо колена, не задевая» — о правильных пространственных точках *port de bras*.

Рука слегка сокращается, чтоб палкой не лезла по точкам позиций [6, с. 203] — замечание педагога о “сокращающейся” руке — это не что иное, как указание исправить форму при движении из II позиции в подготовительную. Досадная неточность некоторых студентов — выключенный, вытянутый локоть или нехватка мягкости линий руки.

Рука идет только вниз, вначале ее не надо вздывать, чтобы приучить к норме [6, с. 427]. В этом замечании идет речь о форме *allongé* во второй позиции. Например, в американской балетной школе дети уже с первых классов исполняют эту форму, поднимая кисть выше уровня середины головы. Н. И. Тарасов призывает не поднимать ее выше плеча.

Рука пока не делает взмаха. Она идет вниз от точного уровня плеча, и все с головой [6, с. 432] — в этом месте речь идет о положении *allongé* во второй позиции. По Тарасову, в мужском классе кисть в этом положении не превышает линии плеча.

Дети-plié по четвертой, — это залог к pas chassé — это о сохранении супинирующего усилия по IV позиции. Оно даст чистоту и правильность исполнения элементов *allegro* с проходящей IV позицией. И следом — о работе тазобедренных суставов:

Приготовить заготовки: проверьте площадь опоры (имеется ввиду положение стоп, прижатие мизинцев к полу и, соответственно, исключение “навалов” на большие пальцы); *самое главное у палки, это уничтожение вертлужных впадин* [6, с. 114] — о максимальной супинации в тазобедренных суставах. Эмоциональное “уничтожение” помогает акцентировать внимание исполнителей.

Рычаги должны быть готовы не только в стопе, но и выше. А кстати, ноги у артиста балета должны расти от лопаток! Вот тогда и ведите к поднебесью своих учеников [6, с. 114]. «Уничтожение вертлужных впадин, рычаги готовые выше стопы» — имеется в виду постановка и работа тазобедренного сустава. «Ноги у артиста балета должны расти от лопаток». П. А. Пестов довольно часто повторял это выражение, и, по его мысли, это касалось работы вертлужных впадин. Он всегда добавлял, что колени у артиста балета находятся выше, там, где зад, ноги надо вытянуть именно там, вот и получается, что в балете ноги “растут” от лопаток.

П. А. ПЕСТОВ

Говорят, что у значимых педагогов классического танца урок всегда узнаваем, есть свой стиль. Так *plié* Пестова отличалось удвоенным количеством приседаний и интересной работой рук при вытягивании из *plié*. Абсолютно всегда и у всех учеников *plié* в классе П. А. Пестова заканчивается вместе с *port de bras*. Последний сантиметр вытягивания колен точно совпадает с завершением хода рук из I позиции во II.

Представленные ниже комбинации взяты из книги Пестова «Уроки классического танца. I курс» и из экзаменационного урока 1992 г. Уточню важный момент: задания из книги (1980-х гг.) музыкально-пластически комбинированы гораздо

сложнее, чем примеры 1992–1996 гг. Со временем не только отдельные задания, но и уроки мастера целиком и полностью становились проще, понятнее, лаконичнее.

Пример 8. Plié [8, с. 91]. Музыкальный размер 3/4

1–4 5–8	2 demi-pliés I grand plié I	П-Пп-I-II П-Пп-I-II
1–7 8	повторить dégagé 22° в сторону, II	
1–2 3–4 5–8	наклон к палке выпрямить корпус с одновременным demi-plié grand plié II, закончить relevé на полупальцы	П-III П-II П-Пп-I-II
1–2 3–4 5–7 8	наклон к палке на полупальцах выпрямить корпус с одновременным demi-plié grand plié II поставить V назад, dégage 22° вперед Л IV	П-III П-II П-Пп-I-II
1–7 8	2 grands pliés IV Л спереди passé par terre IV П спереди	П-Пп-I-II
1–7 8	2 grands pliés IV П спереди поставить V	П-Пп-I-II
1–8	3-e port de bras	
1–8	2 grands pliés V	П-Пп-I-II

Задание комбинируется по привычной схеме: pliés по I, по II позициям. По IV позиции левая нога находится спереди, по IV — правая нога спереди и по V позиции. Однако эта схема “украшается” несколькими деталями. По I позиции исполняется не два grands pliés как во всем задании, а два demi-pliés и одно grand plié. Блок повторяется дважды, что противоречит мнению авторов учебника «Школа классического танца»: «В первом классе полуприседание и полное приседание изучаются отдельно и исполняются по два раза на всех позициях каждое. Позднее возможны соединения двух полуприседаний с одним полным приседанием. В последующих классах количество приседаний сокращается наполовину» [7, с. 24].

Далее, по II позиции автор комбинирует наклон к палке, demi-plié и grand plié, а при повторении задача усложняется наклоном к палке на полупальцах. Это очень напоминает некоторые примеры Тарасова, отрабатывающие устойчивость. Два grands pliés, традиционные для Пестова, исполняются по двум IV позициям, а затем, перед двумя grands pliés, по V позиции следует третье port de bras. В результате, это и следующие задания вдвое превышают количество музыкальных тактов в сравнении с общепринятым театральным вариантом.

Пример 9. Plié [8, с. 195]. Музыкальный размер 3/4

1–7 8	2 grands pliés I dégagé 22° в сторону II	П-Пп-I-II
1–8	2 grands pliés II	П-Пп-I-II

1–2	наклон корпуса к палке, П 22° в стороне	П-III
3–4	выпрямить корпус с одновременным demi-plié II, закончить relevé на полупальцы	П-II
5–6	наклон к палке на полупальцах	П-III
7	выпрямить корпус с одновременным demi-plié	П-II
8	поставить V назад	
1–7	2 grands pliés V	П-Пп-I-II
8	dégagé 22° назад IV	
1–4	2 demi-pliés, закончить relevé на полупальцы	П-Пп-I-II
5–6	пауза	4 arabesque
7	опуститься IV	П-II
8	passé par terre IV П впереди	
1–7	2 grands pliés IV	П-Пп-I-II
8	поставить V	
1–4	grand plié V, закончить relevé на полупальцы	П-Пп-I-II
5–6	пауза	4 arabesque
7–8	demi-plié V, корпус прямо	П-III-II
1–8	повторить	

Данное задание построено по схеме два grands pliés по I, II, V (левая нога спереди), IV (левая нога спереди), IV (правая нога спереди) и V (правая нога спереди). Опять повторяется наклон в сторону к палке, но с ногой, вытянутой на носок (22° в стороне). Предельным усложнением (причем не только для студентов шестого года обучения, но и для любого исполнителя) является port de bras в позе четвертого arabesque стоя на полупальцах по IV и V позициям.

Пример 10. Plié из государственного экзаменационного урока 1992 г.
Музыкальный размер 3/4

1–2	demi-plié I	П-Пп-I
3–4	demi-plié	П-II
5–8	grand plié	П-Пп-I-II
1–7	повторить	
8	dégagé 22° в сторону	
1–7	2 grands pliés II	
8	поставить V назад, dégagé 22° вперед Л	
1–2	demi-plié IV	П-Пп-I
3–4	demi-plié IV	П-II
5–7	grand plié IV	П-Пп-I-II
8	passé par terre вперед, IV	
1–7	повторить по IV	
8	поставить V	
1–2	demi-plié V	П-Пп-I
3–4	demi-plié V	П-II
5–8	grand plié V	П-Пп-I-II

Задание построено на схеме, в которой по I позиции исполняется два *demi-pliés* и одно *grand plié* (повтор 2 раза); по II — два *grands pliés*; по IV — левая спереди два *demi-pliés* одно *grand plié*; по IV — правая спереди два *demi-pliés* одно *grand plié* и, наконец, по V — два *demi-pliés* и одно *grand plié*. Усложнения отсутствуют, тем не менее, количество *pas* вдвое превышает норму.

* * *

Подводя итог сказанному, мне бы хотелось привести еще одну цитату из книги «Классики хореографии». Она показывает, что искание есть необходимая часть балетной педагогики. Когда-то один из мастеров мне сказал: «Бойся уверенности, что все знаешь. Это явный сигнал к деградации»!

«Прошлое балета показывает нам, что почивавшие на лаврах “сидни” и рутинеры утрачивают даже свои первоначальные способности. Они становятся деревьями, перестающими приносить сладкие плоды — они дичают как яблони, на которых вместо когда-то ароматных яблок вызревают только горькие коросты одичания. Нельзя пренебрегать исканиями, но нельзя и забывать законы лучших достижений в области искусства. В особенности все это важно теперь, когда хореографическое образование и хореографическое искусство становятся достоянием широких масс. Мы не имеем право ограничиваться только “изуственностью”» [2, с. 8].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Пестов П. А.* Уроки классического танца. I курс. М.: Вся Россия, 1999. 428 с.
2. *Классики хореографии: сб.* / под ред. Е. И. Чеснокова. Л.-М.: Искусство, 1937. 358 с.
3. *Громов Ю., Звездочкин В., Каплан С.* Мужской танец в петербургской балетной школе. Педагогическое наследие В. И. Пономарева. СПб.: ГУП, 2004. 140 с.
4. *Ваганова А.* Основы классического танца. Л.: ОГИЗ-ГИХЛ 1934. 192 с.
5. *Тарасов Н.* Классический танец. М.: Искусство, 1981. 479 с.
6. *Кузнецов И. Н. И. Тарасов — 95 уроков классического танца.* М.-СПб.: Рос. ин-т театр. искусства, Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2016. 464 с.
7. *Костровицкая В., Писарев А.* Школа классического танца. Л.: Искусство, 1976. 264 с.

УДК 792.8

О. Н. Макарова

«ЗОЛОТОЙ ВЕК» ШОСТАКОВИЧА.
ХРОНИКА ВОСПИТАНИЯ МОЛОДЫХ ХОРЕОГРАФОВ
СОВЕТСКОГО БАЛЕТА

Сегодня многие театры реализуют проекты, направленные на подготовку молодых хореографов, организуют творческие мастерские, чтобы дать начинающим возможность высказаться, получить профессиональный опыт. Идея о необходимости «давать дорогу молодым» в балете не нова. Ее озвучивали еще в 1920-е годы. Постановка балета «Золотой век» 1930-го стала первым опытом привлечения молодых хореографов к работе над балетными спектаклями на сцене Государственного академического театра оперы и балета.

Время создания первого балета Шостаковича отнюдь не было «Золотым веком» для балетного искусства. «Засилью уже обветшалого классического репертуара» [1, с. 4] был объявлен бой. Стараясь идти в ногу со временем, театр взял курс на создание принципиально нового репертуара. Театр не миновала охватившая страну эйфория строительства коммунизма с идеей всеобщего равенства, свободы высказывания и совместного построения новой жизни. Советы стали управлять не только государственной, но и сценической жизнью. На заседаниях Художественно-политического совета театра всерьез обсуждалась необходимость не отстать от фабрик и заводов в выполнении промфинплана. Далекие от балета представители комитетов по охране труда высказывали свои предложения по редактированию хореографии новых спектаклей, представители введенных внутрицеховых структурных подразделений (*с а lа* военным названием «бригады») рассуждали об обязанностях руководителей и правах подчиненных. Весь этот сумбур вокруг музыки зафиксировали сохранившиеся протоколы заседаний, и они позволяют воссоздать атмосферу, в которой рождалось сценическое воплощение ранней балетной партитуры Шостаковича.

Музыку композитор сочинял по либретто, победившему в конкурсе написание сценария нового советского балета, который бы давал «материал для пантомимно-хореографического эксперимента» [2, с. 2]. Лучшим в конкурсе был признан придуманный оперным режиссером Александром Ивановским политический памфлет о приключениях советской футбольной команды во время поездки в капиталистическую страну. «Золотым веком» по сюжету именовалась индустриальная выставка, которую посещала делегация из страны Советов.

Непривычной для балетной сцены была история о современниках, в которой буржуазная Дива соблазняла советского спортсмена, комсомолка вступалась за притесняемого Негра, коварный Фашист переодевался в советскую форму, честному футболисту подсовывали в карман фальшивки, а фашисты, приняв за бомбу мяч в руках советских спортсменов, бросались на пол. Но эта история давала возможность для создания зрелищного и ироничного спектакля.

Вырабатывать «экспериментальным путем приемы, знаменующие поиски нового хореографического стиля, близкого советской действительности» [1, с. 4], призвали молодых хореографов. Руководство неопытными, не ставившими еще на тот момент больших спектаклей хореографами Вайноненом, Якобсоном и Чеснаковым поручили оперному режиссеру Эммануилу Каплану (практика приглашения режиссера для работы над балетным спектаклем в дальнейшем закрепились в театре, а в «Золотом веке» ее применили впервые).

«Мы не хотели выдавать нашу работу ни за образец советского балета, ни за решение проблемы современной хореографии, а только подготавливали переход через современную тематику к советской» [1, с. 7], — так формулировали свою задачу постановщики. И этот «переход» к новой тематике и новому статусу для артистов, которым предстояло в роли хореографов работать со своими зачастую старшими коллегами, получился весьма драматичным.

Далеко не все артисты, ранее выступавшие против монополии одного хореографа и говорившие, что «для экспериментальной работы предоставят свои спины, руки и ноги», на деле не «очень охотно их подставляли» [3, л. 16]. Шостакович с горечью отзывался о репетиционном процессе, с возмущением свидетельствовал, что «как-то на репетиции Ивановский назвал Якобсона не то прохвостом, не то сапогом» [3, л. 16 об.]. Вайнонен жаловался, что артисты не являлись вовремя на репетиции и отказывались от партий. Якобсон сетовал на отсутствие помощи со стороны актеров [3, л. 12 об. — 13 об.].

Управляющая балетной труппой на собраниях высказывала подозрения в недоброжелательном отношении к постановке и Федора Васильевича Лопухова (художественного руководителя балета): «Он стоит в стороне, занимает позицию наблюдателя, абсолютно ничем не хочет помогать молодежи» [3, л. 8]. Ей вторили другие участники заседания Художественно-политического совета: «Подготовка молодых балетмейстеров лежит на его обязанности. За “Золотой век” он должен отвечать, и его позиция к “Золотому веку” преступна!», «Лопухову нужно спуститься со своего балкончика и помогать молодежи» [3, л. 8–9]. И в резолюции совещания использовали угрожающую формулировку о «совершенно недопустимой политике Лопухова по отношению к “Золотому веку”, которая носит в сущности характер саботажа и пассивного вредительства» [3, л. 10].

Ф. В. Лопухов, который только через семь лет организует в Хореографическом техникуме первые в мире балетмейстерские курсы, уже тогда внятно формулировал свою педагогическую позицию, парируя обвинения: «Мое руководство должно сводиться к тому, что я должен прийти и сказать, вот это может пойти, а это не может. Вот так я понимаю художественное руководство, я не должен вести репетиционную работу, а должен только наблюдать за работой, или, когда подходит молодой балетмейстер и спрашивает моего совета, я должен высказать ему свое мнение, пожелание и т. п. Я беседовал несколько раз с Чеснаковым и с Вайноненом, которые приходили ко мне посоветоваться, но когда ко мне обращался Якобсон, то я ему отказывал. И причина этому та, что к художественному руководителю за советом можно обращаться только в том случае, когда вы ему верите, верите в то, что он вам скажет, а если вы ему не верите, то тут бесполезно давать какие-либо советы.

Яacobсону на той основе, что он не считает меня работником, знающим свое дело, а всюду и везде вплоть до печати говорит, что Лопуховская работа никуда не годится и вообще Лопухов его самый настоящий враг. Так что я не могу давать никаких советов, ибо знаю, что все, что я скажу, будет переиначено» [3, л. 13 об.].

В непростой атмосфере рождался спектакль с таким оптимистичным названием «Золотой век». Тем не менее, молодые хореографы реализовывали свои задумки. В высоких, порой акробатических подержках, придуманных экспериментаторами, смело взлетали как молодые, так и опытные артисты. Такое представление советского человека отвечало замыслу Шостаковича. «Советские танцы я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта. Иначе я не мыслю себе развитие советского танца» [1, с. 4], — писал композитор.

Однако рискованность отдельных элементов вызывала опасения инспекции охраны труда, которая призывала изъять из «Золотого века» несколько номеров: «Маятник», «Чечетку», «Канкан» и часть танцев Дивы. «Со времени работы над “Золотым веком” случаи травм увеличились, — возмущалась представительница инспекции. — После премьеры у одной обострился туберкулез. После “Чечетки” я считала пульс у одного участника — 192. <...> Раз пульс у Улановой был 170, нахожу “Маятник”, безусловно, вредным» [3, л. 29 об. — 30]. На защиту пластических находок, а «Маятник» (или танец комсомолки и четырех спортсменов), по мнению Шостаковича, был одним из самых запоминающихся в спектакле [4, л. 1], были призваны исполнители. Стенограммы обсуждений спектакля сохранили утверждения Галины Улановой, Ольги Мунгаловой и Елены Люком: «“Маятник” не вреден и не опасен», «Не чувствую ни вредности, ни опасности в исполняемых мною танцах» [3, л. 30].

В спектакле были активно задействованы дети, и, во многом из-за их права на летние каникулы, премьеры, первоначально намеченная на 28 июня, была отложена на осень. Пионерский танец в постановке Яacobсона, которого на обсуждениях ругали за грубость на репетициях с детьми [3, л. 9], особенно запомнился Шостаковичу, хотя в процессе репетиций композитор сильно критиковал номер и требовал его переделок: «Ученики знаменитого ЛХУ, участвовавшие в этом балете, изображали игру, в которой один из них одевался в капиталистика во фраке и цилиндре и вдруг растворялся в общей массе, так как с него неожиданно и незаметно был сорван костюм, под которым скрывался пионер. Хохот зрительного зала был наградой этой интересной выдумке» [4, л. 1].

Овациями обычно встречала публика придуманный Яacobсоном прием «Лупа времени», когда после динамичного танца представителей разных видов спорта вся масса исполнителей вдруг останавливалась и плыла медленно — как в рапиде.

Живо реагировали зрители и на музыку: дирижер Александр Гаук вспоминал, что оркестровый антракт «Таити-трот» часто бисировался [5, с. 125]. Этим номером — транскрипцией одноименной пьесы В. Юманса — Шостакович дополнил партитуру уже в процессе работы над спектаклем [6, с. 71].

Задачи поиска новой выразительности ставила перед собой и художник спектакля, Валентина Ходасевич: «Самый сюжет обязывает порвать с традиционными приемами оформления старых балетов (живописные изобразительные декорации

и т. д.) Максимальное вовлечение декоративного оформления в действие. Развлекательность. Быстрая смена впечатлений. Характеристика места действия и драматургических положений посредством бутафории и костюмов, обыгрываемых актером» [1, с. 8]. Опытная по части оформления на сцене драмы, Ходасевич в балете одевала персонажей, вслушиваясь в музыку. Задуманный Шостаковичем «характер нездоровой эротики» [1, с. 4] буржуазных западных танцев находил отражение в остроумных и удобных для танца костюмах.

Премьера прошла 26 октября с шумным успехом у зрителя, хотя накануне на обсуждении генеральной репетиции новинку называли «несоветским балетом», отдельные танцы — «жалкими и убогими», работу постановщиков — «плохой». Зрители же оказались солидарны со спикером, заявившим, что «старый балет в значительной мере постановкой “Золотого века” положен на обе лопатки» [3, л. 22]. И в ноябре спектакль даже показали на торжественном заседании Ленинградского совета.

Но уже в 1931 году, после 18 представлений, спектакль «Золотой век» исчез с афиш Ленинградского театра оперы и балета. Сыграл ли роковую роль неуспех «Болта» или начавшаяся в стране борьба с «классовыми врагами» и формализмом, но «Золотой век» первого (да и последующих) балетов Шостаковича заканчивался, едва начавшись. А «Золотой век» для молодых хореографов вступал в свои права.

ЛИТЕРАТУРА

1. Золотой век: балет в 3-х действиях. Л.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1931.
2. Условия конкурса на либретто советского балета // Жизнь искусства. 1929. 6 января. С. 2.
3. Протоколы заседаний Художественно-политического совета балета. 15 февраля 1930–16 марта 1931 // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 71. Л. 8–10; 12–13 об.; 16; 16 об.; 22; 30.
4. Шостакович Д. Воспоминание о Якобсоне. Статья, машинопись // ЦГАЛИ. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 271. Л. 1.
5. Гаук А. В. Творческие встречи: Д. Д. Шостакович // Александр Васильевич Гаук: Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников / сост. Л. Гаук, Р. Глезер, Я. Мильштейн. М.: Советский композитор, 1975. С. 123–132.
6. Якубов М. «Золотой век»: Подлинная история премьеры // Д. Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения / сост. Л. Ковнацкая. СПб: Композитор, 1996. С. 68–87.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.067

С. В. Лаврова

ТРИЛОГИЯ «PROFESSOR BAD TRIP» ФАУСТО РОМИТЕЛЛИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МОД ЛЕ ПЛАДЕК

Творчество итальянского композитора Фаусто Ромителли (1963–2004), в своих изысканиях выходящего далеко за пределы академического музыкального авангарда, погранично. Этот факт объясняет всесторонний и всевозрастающий в настоящее время интерес к его творчеству, обращенному к множеству внешних источников: психоделической литературе, рок-музыке, изобразительному искусству Френсиса Бэкона, а также к современным технологиям, преобразующим художественную реальность с помощью современных средств коммуникации. Выход за пределы академического понимания звука, равно как и за границы собственно музыкального искусства, в полной мере характеризует одну из важных работ в творчестве композитора — трилогию «Professor Bad Trip» (1998–2000).

На создание этой пьесы композитора вдохновили три художественных источника: серия «Три наброска к автопортрету» Фрэнсиса Бэкона, психоделическая поэзия мескалиновых экспериментов Анри Мишо — книга «Познание через пучины» (*Connaissance par les gouffres*, 1961) — и образ художника-карикатуриста Джанлука Леричи, прозванного Professor Bad Trip. Деформация реальности, преломленной через «психоделические фильтры» сознания, отражает пристрастие композитора к фантазмагорической интерпретации реальных событий в вымысел. Эпиграф, предпосылаемый читателю А. Мишо, заимствуется из «Искусственного рая» Бодлера: композитор обращается за особыми состояниями сознания и психики, делая шаг навстречу безумию. В книге «Великое испытание рассудка» (*Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, 1961) А. Мишо пишет о своем желании «рассекретить нормальность», с неведомой силой которой поэту удалось «познакомиться благодаря ее обратной стороне — «ненормальности»: «даже зауряднейший из людей в минуту самой полной расслабленности осуществляет громадное число операций, причем не подозревая об этом, не обращая на это никакого внимания, для него это рутинные операции, в них его интересует лишь результат, а не механизм их действия, совершенно, между прочим, удивительный — в отличие от мыслей этого же человека, которыми он так дорожит и которые часто оказываются самыми посредственными, банальными и недостойными того неординарного аппарата, который выдает их наружу и с ними работает» [1, с. 202]. Стремление А. Мишо к трансформации восприятия времени, пространства, цвета и звуков, обусловлено поисками новых ощущений, спровоцированных различными

экспериментами над собой при помощи определенных препаратов. Пограничные состояния, разгерметизирующие сознание, интересовали и Ф. Ромителли, однако композитор никогда не применял методов, подобных А. Мишо. Его трагический ранний уход из жизни в возрасте 41 года, причиной которого послужила неизлечимая болезнь, возможно, объясняет его интерес к пограничным состояниям и стремлению к прорыву в область «бессознательного».

Высвобождение сознания и нарушение привычных связей между телом и сознанием «нормального» человека — общая точка для всех трех источников: Ф. Бэкона, А. Мишо и Дж. Леричи. Обретение новой телесности звуковой материи через обострение слуховых ощущений «высвобожденного сознания», к которому стремится Ф. Ромителли, оказывается одной из основных причин интереса к триптиху «Professor Bad Trip» со стороны хореографа, заинтересованного, в свою очередь, в возможности телесной реинтерпретации уже четырех источников: трех вышеупомянутых в интерпретации и четвертого в музыкальной композиции Ромителли. «Отражение отражений», «проекция проекций» создают своеобразную зеркальную анфиладу интерпретаций, преобразующую первоначальный объект до неузнаваемости. И эта идея для итальянского композитора является весьма эстетически привлекательной. При этом особый эффект возникает в тесной взаимосвязи разнородных элементов, где, как писал М. Ботюр об А. Мишо: «Живопись — средство продвинуть вперед язык, а язык — средство достичь успехов в живописи. Только во взаимосвязи между ними можно распутать некоторые узлы» [1, с. 202]. В 1951 году для поэтического сборника «Движения» Анри Мишо нарисовал 64 рисунка — «псевдоидеогаммы», в которых исчезает грань между графикой текстового знака (иероглифом и абстрактным изображением) (см. рис. 1).

Равнозначность визуального и «слышимого» для Ромителли аналогична принципам Мишо. В литературном творчестве и рисунках Мишо, по словам композитора, его привлекла идея исчезновения видения и цвета: он нашел нечто общее между слуховыми процессами и формой «внутреннего слышания» [2, с. 15]. Ис-



Рис. 1. «Псевдоидеогамма»
А. Мишо

следование перцептивных механизмов сознания стало проводником к освобождению от академизма, разгерметизации культивированного и структурированного звука, в котором, по словам Ромителли, «нет ни тела, ни плоти, ни крови» [2, с. 15].

Эстетика итальянского композитора также является продуктом синтезированного слышания, где сплавляются элементы субкультуры популярной англосаксонской музыки с 1960–2000-х годов (Sonic Youth и Aphex Twin), спектральная технология с немзыкальными ассоциациями представленных выше источников. Во взаимоотношениях этих источников для Ромителли, так же как и для Ф. Бэкона, по словам Ж. Делёза, важны в первую очередь ощущения в качестве композиционной коммуникации, так как «свойство ощущения — переходить с уровня на уровень под действием сил.

Но иногда два ощущения, каждое на своем уровне, в своей зоне, встречаются, и их уровни вступают в коммуникацию. И из области простой вибрации мы переходим в область резонанса» [3].

Триптих «Professor Bad Trip» троичен, так же как и портретная серия Ф. Бэкона. Повествовательность, которая проявляется в симметричности и в самой идее раскадровки киноленты, не пугала ни художника, ни композитора Ф. Ромителли. Взаимосвязь музыкальной и изобразительной композиций очевидна: согласно утверждению Ж. Делёза, «триптих — одна из самых музыкальных картин Бэкона» [3]. Бэкон пытается отойти от статичного, фотографического представления о человеке. Он стремился отразить впечатление, возникающее при живом общении с выражением эмоций, мимикой и жестами. Ромителли, не опасаясь некоторой повествовательности, в трехчастной структуре композиции уходит от фрагментарности мышления, ставшего, начиная с сериализма 1950-х годов, академической чертой. «В “Professor Bad Trip” преобладает гипнотическое — ритуальное начало, пристрастие к деформированному и искусственному материалу, где в процессе искажения возникает череда навязчивых повторений, преобразующихся во времени — сжимающихся и скручивающихся, дрейфующих в направлении шумового хаоса и белого шума» [2, с. 22]. Не менее значителен этот аспект и для автора портретного триптиха: у Бэкона внешние деформации — следствие не только агрессивного влияния окружающей среды, когда мир — источник коррозии тела, но также и невозможности жесткой фиксации изменчивого, находящегося в постоянном движении объекта. При этом, у обоих (и у художника, и у композитора) в работе с материалом (как визуальным, так и звуковым) присутствует строгий композиционный расчет.

В основе ромителлевского триптиха лежит следующая симметричная гармоническая структура: [4] Рис. 2.

В использовании спектрального метода Ф. Ромителли гармония становится инструментом, который генерирует звук и временные процессы, через определение границы между гармоническими и шумовыми компонентами. Использование в качестве материала элементов, заимствованных из психоделического рока, позволяет ему привлечь внимание слушателя к пограничным звучаниям и культурам, где границы между элитарным и массовым, воображаемым и реальным размыты, и музыка обитает именно на этих пограничных территориях.

Музыкальная форма триптиха основывается на специфических свойствах времени. Она направлена на управление восприятием, даже в том случае, когда речь идет о его дестабилизации. Общая композиция складывается из трех частей, обозначенных автором как «Урок-1» (lesson I), «Урок-2» (lesson II) и «Урок-3» (lesson III). Первый урок, состоит из интродукции, четырех разделов и коды; второй — из интродукции, четырех разделов, виолончельной каденции и коды, аналогичный по строению, и третий урок также включает 4 эпизода. В целом, конструкцию «Professor Bad Trip» можно интерпретировать не только как «урок»,

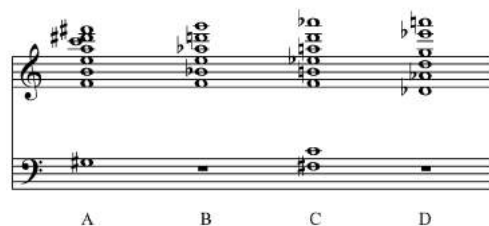


Рис. 2. Гармоническая структура «Professor Bad Trip»

но и как экзистенциальную метафору, в которой часто бывает трудно различать разницу между моделированием и реальностью и где синтетический продукт оказывается более близким и понятным, чем естественный» [6, с. 6].

«Вот спорные утверждения профессора Vad Trip, который, очевидно, питает пристрастие к психоделическому року, в той же степени, что и к авангарду техно вселенной. Я думаю, что популярная музыка изменила наше восприятие звука, установив новые формы коммуникации. Композиторы классической музыки отказались от роли “последних защитников искусства” в результате тесного взаимодействия с коммерческой музыкой, в результате чего понятия о “чистоте музыкального материала” оказываются нейтрализованы. Сегодня потребностью для музыкантов моего поколения становится осознанный отказ от абстракции в поисках новых форм восприятия, которые приводят нас к изобретению новых звуковых элементов и к принятию моделей электроакустической и даже популярной музыки. Необузданная энергия новых созвучий способна открыть “двери восприятия”: большинство этих инновационных аспектов выразительности кажется достаточным для того, чтобы удовлетворить спрос некоторых современных композиторов. Я пытался интегрировать в мое творчество звуковые архетипы рок-музыки в сложном взаимодействии с инструментальной и электроакустической обработкой звука и инструментальным жестом. Однако для меня не представляют интерес ни гармонические, ни мелодические структуры рок-музыки, которая так и не смогла “вырваться на свободу” и уйти от тональных клише» [2, с. 24].

При том, что общая композиционная схема «Professor Bad Trip» не выглядит слишком сложной; цель Ромителли состоит в том, чтобы «подорвать» стихийной энергией ритмо-временных трансформаций предустановленную им же самим форму. Аналогичен и подход к форме Ф. Бэкона: в двух «противопоставляемых ритмах», — утверждает Ж. Делёз, «каждый является «ретроградацией» другого, в то время как общую постоянную величину представляет ритм-свидетель, ретроградный по отношению к самому себе. Однако эта относительность триптиха не исчерпывает его закон. Ведь если нам кажется, что один из противостоящих ритмов — «активный», а другой — «пассивный», у этого должна быть причина, даже если мы назначаем два эти термина с очень неустойчивой точки зрения, меняющейся от картины к картине, и даже от одной части триптиха к другой» [3, с. 29]. Так же как и у Бэкона, в творчестве Ромителли мы наблюдаем сложные отношения между собственно техникой и процессом ее трансформации в чистую энергию. Воображаемая, а не реальная «фигуративность», размывающая форму до основания, в конечном счете, трансформирует повествовательность в абстракцию. Активный и пассивный ритмы, описанные у Ф. Бэкона Ж. Делёзом, чередуются и в музыке «Professor Bad Trip». Накал возрастающего возбуждения сменяет аморфные фазы. Это неравномерное чередование сопротивляется существующим законам музыкальной драматургии, основывающимся на принципах контраста, или равновесия, вступающая в резонанс с «ожидаемым». Нелинейный принцип драматургии, свойственный современной музыкальной композиции в целом, отмечал и Ромителли: «композитору сегодня приходится иметь дело с широчайшим спектром элементов современного музыкального ландшафта. В этом смысле современность не имеет линейной траектории и не обладает свойствами одностороннего движения: чтобы двигаться вперед, она

должна быть в состоянии восстановить картину прошлого, оставляя его позади и по сторонам, при этом двигаясь вперед» [5, с. 75]. Итальянский композитор признает важность современных технологий, предопределившую развитие принципов управления звуком и эмансипированным шумом. Вместе с тем, композитора не привлекает получение «стерильного» «лабораторного» звука, который не является отражением личности автора. Его концепция искаженного, деформированного звука — проекция культивированного звука сквозь фильтры массового сознания, призванная к слуховой «де-макдональдизации». При этом, так же как итальянский карикатурист Джанлука Леричи, на которого Ромителли ссылается в названии своего сочинения, композитор стремится создать художественную альтернативу миру всеобщей глобализации, реализованную при помощи его же инструментария. У Леричи — это психоделические комиксы, обладающие метафоричностью и образностью мышления, присущими подлинному искусству, однако созданные в массовом жанре, пригодном для тиражирования на футболках (см. рис. 3).

Средства выражения у Леричи аналогичны ромителлиевским: он стремился к масс-культурному псевдо-примитивизму, таким образом, выражая экзистенциальный ужас через детское восприятие.

У Ромителли — это реминисценции психоделического рока, использование акустических искажений и ссылки на литературные и художественные источники «икон» поколения битников: У. Берроуза, философа-эссеиста Сьорана, а также на поэзию А. Мишо. «Композиторское творчество — это для меня объективизация через звук, которая проецируется через композиторскую технику и становится представлением. То, что я хочу выразить, должно обладать направленной силой воздействия, поэтому звуку необходимо материализоваться через ту среду, продуктом которой он является. Этот звук “грязный”, искусственный — метафорический» [5, р. 87]. Так же как Ж. Грize и другие композиторы-спектралисты, Ф. Ромителли стремился к отражению «лиминальных» (пороговых) состояний звука. Однако в его творчестве «пограничный эффект» реализуется несколько иначе: композитора привлекают звуковые объекты из мира массовой культуры, которые обмениваются свойствами с академическими «культивированными» звуками, меняют свои свойства под воздействием вездесущих и искажающих технологий. Этот метод несет в себе двоякую функцию: это — огранка и обработка звуков из области техно и рок-культуры за счет формализации композиторского процесса, стирающая грань между письменной академической и бесписьменной — массовой музыкальной культурой, и одновременно «вливание» свежей стилистической струи, обогащающей



Рис. 3. Комиксы Джанлука Леричи

весьма академизированную новую музыку. Композитор утверждал, что сегодня, в эпоху новых технологий, применение компьютера в творческой деятельности становится аналогом письменной фиксации и нотации. При этом стоит также отметить, что сам Ф. Ромителли работал с партитурой исключительно «вручную», и сейчас все его партитуры, которые можно обнаружить — рукописные. «Концентрированный материал», используемый в качестве гармонической основы и источника трансформаций, подлежит постепенному рассеиванию за счет множества повторов. Этот процесс, генерирующий циклическое повторение материала, продуцирует эффект транса. Он берет на себя два значения эстетики Ф. Ромителли: с одной стороны, — это вихрь звуковых ощущений, в котором тело участвует в акте слушания, с другой, — это бегство от реальности посредством прорыва в «бессознательное» через бесконечность репрезентаций энергетических вибраций звука, наподобие мантры. Психоделический характер рок-музыки и техно в своих повторных структурах становится одним из главных средств в достижении «лиминального» эффекта. Размываются границы между реальным и воображаемым, культивированным и «грязным», порожденным технокультурой, звуком, между элитарностью и продуктами массового потребления. Современный мир для композитора — это метафора всеобщего тщеславия и ничтожности каждого из нас в отдельности. Индивидуальные экзистенциальные проблемы только усиливаются: эпоха не предлагает никакой точки отсчета в общем движении к дегуманизации, где музыка также берет на себя негативные контуры распада и вырождения. «Сегодня музыка должна быть жестокой и таинственной, — говорил Ф. Ромителли, — только так она может отразить насилие массового отчуждения и окружающих нас процессов стандартизации» [7, с. 90].

Идея «размывания телесной чувствительности к звуку, опровержения музыкального интеллекта в пользу его немедленного физического восприятия» [6, р. 75] вдохновила французского хореографа Мод Ле Пладек (Maud Le Pladec) на создание хореографического спектакля на музыку Ф. Ромителли. Он шел на различных площадках (таких как Национальный театр Бретани, Национальный центр хореографии в Монпелье) с 2010 года¹. В русле профессиональных интересов Мод Ле Пладек — исследование органики взаимоотношений тела и музыки, и этим обусловлено ее обращение к Ромителли. В 2010–2011-е годы она создает два спектакля («Professor» и «Poetry»), которые образуют диптих на музыку Фаусто Ромителли. Первоначально хореографа заинтересовала композиция «Trash TV Trance» Ромителли, на которую также поставлен спектакль. В своем хореографическом решении автор стремился обрести новый сенсорный опыт акустического погружения танцора в материю звука, в котором, по ее словам, необходимо «вступить в диалог с видениями и представлениями звука, играя одновременно роль слушателя и визуализатора звучания»².

¹ Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon; Les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis; Théâtre National de Bretagne / Rennes; Musée de la Danse — CCNRB / Rennes; Le Triangle / scène conventionnée danse à Rennes; Centre Chorégraphique National Le Havre — Haute Normandie.

² Maud Le Pladec. Professor Live // URL: <http://www.maudlepladec.com/wp-content/uploads/2013/07/FR-Professor-Maud-Le-Pladec.pdf> буклет (дата обращения: 13.04.2017).

Основополагающей художественной установкой в спектакле Мод Ле Пладек становится визуальная проекция слушательского восприятия; его формализация и структурирование. Это взаимодействие позволяет выйти на новый рецептивный уровень. Следуя творческим идеям Ф. Ромителли, вдохновляясь творчеством Анри Мишо, хореограф стремилась к «лиминальной» хореографии, существующей на грани взрывной энергии рок-музыки и сдержанного академизма. В литературных опусах и рисунках Мишо, по словам Ромителли, композитор нашел особый вид взаимоотношений между «развернутыми перспективами» галлюцинаций и звуковыми территориями, которые всегда очаровывали его: «механика возникновения звука, трансформация и исчезновение зрительных образов и цвета, которые были чрезвычайно близки к формам его собственного слухового воображения» [7, с. 89].

Композиционная идея постановки трилогии «Professor Live» математически выверена. В спектакле задействованы три исполнителя: два танцора (Жюльен Галле, Феликс Отт) и один музыкант — Том Пуэлс. Хореографу было необходимо перевести звук в физическую плоскость, выразив телесными средствами то, что эфемерно улавливается слухом и одновременно зафиксировано в нотном тексте. Этот процесс материализации эфемерной звуковой субстанции проходит сквозь лабиринты хореографической графики двух танцоров к музыканту. В процессе взаимодействия они в какой-то момент меняются ролями. Их актерское мастерство заключается в перевоплощении друг в друга, растворении индивидуального создания в общем, и в их взаимообмене. Ф. Ромителли придерживался мнения, что «телесность снова должна быть поставлена в центр музыкального опыта, так как музыка — это, в том числе, и, прежде всего, физиологические реакции тела» [7, р. 86].

Еще одним весьма значительным источником для Мод Ле Пладек стали рисунки Мишо, отраженные в графическом решении хореографических жестов (см. рис. 4, 5).

Спектакль начинается из тишины. Начальные жесты танцора напоминают дирижерские. Далее вступает музыка и движения переходят из рациональных в иррациональные, навязчивые и повторяющиеся. Идею навязчивых и одновременно, вводящих в трансное состояние, повторов Мод Ле Пладек спроецировала в хореографическую плоскость из музыки Ромителли. Перенос специфики развития музыкальной композиции в русло хореографической драматургии основывается на идее сенсорного погружения танцора в материю звука. Один из главных вопросов, который задает себе хореограф в этой постановке: что дает телу свободу или, напротив, сковывает ее больше, чем ритм и пульсации? Необходимо подчиниться ритмической стихии, приблизиться к состоянию транса, под действием вибраций осуществить трансформацию рационального в иррациональное и трансцендентное, попытаться изменить его изнутри. Именно эту идею поставил в центр концепции и композитор (Фаусто Ромителли). Для Ромителли, так же как и для Мод Ле Пладек, художественная практика становится оптикой анализа реальности, позволяющей фиксировать мутации перцептивных реакций. Для композитора звук — это отражение искусственной синтетической природы окружающей действительности в мире, который перегружен новыми технологиями, разрушающими идентичность личности. Хореограф передает эту идею средствами движения, жестов, перевода в физическую реальность того, что звучит.



Рис. 4. Идеограммы Анри Мишо



Рис. 5. Сцена из спектакля
Мод Ле Пладек

ЛИТЕРАТУРА

1. Мишо А. Портрет А. // Симпозиум. Серия: Ex Libris. 448 с.
2. Romitelli F. Notas al programa de Professor Bad Trip, Festival de Música de Estrasburgo, 2000. 14 pp.
3. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. URL: <http://vkist.ru/francis-bacon-l-og-i-q-u-e-de-la-s-e-n-s-a-t-i-o-n-frensis/index8.html> (дата обращения 12. 03.2017).
4. Michel P. Professor Bad Trip (Lessons I, II, III) // Conférences de la Universidad Marc Bloch de Estrasburgo // URL: <http://www.tallersonoro.com/antioresES/14/Professor%20Bad%20Trip.pdf> (дата обращения: 12.03.2017).
5. Denut E. Produrre uno scarto: low-fi e scrittura in Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli // Trieste Stella 2003. Quaderni di cultura contemporanea IV. P. 50–106.
6. Le Pladec M. Professor Live: buklet // URL: <http://www.maudlepladec.com/wp-content/uploads/2013/07/FR-Professor-Maud-Le-Pladec.pdf> buklet (дата обращения: 12.03.2017).
7. Arbo A. (éd.). Le corps électrique. Voyage du son de Fausto Romitelli. Paris: L'Harmattan, 2005. 200 pp.
8. Лаврова С. В. «Vortex Temporum» Жерара Грize в хореографической интерпретации Анны Терезы Де Кеерсмакер // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 5 (47) С. 80–86.
9. Лаврова С. В. Феномен трансмедийности в творчестве Фаусто Ромителли // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 4 (46). С. 101–106.
10. Лаврова С. В. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дис. ... докт. искусствovedения. Казань, 2016. 535 с.

УДК 792.2

Д. Г. Самитов

ЭВОЛЮЦИЯ АМЕРИКАНСКОГО ТЕАТРА «АРЕНА СТЕЙДЖ»

Знаменитый театр «Арена Стейдж», созданный в 1950 году, возглавляет движение региональных театров США.

Пятнадцать лет театр «Арена Стейдж» жил в основном только на доходы от продажи билетов. Это стоило непрерывной работы. За эти годы было поставлено 55 спектаклей. В 1955 году обветшавшее здание было закрыто, и пришлось искать новую сценическую площадку. Обосновались в здании бывшего пивного завода. В этом уютном прибежище зал был уже на 500 мест. Здесь «Арена Стейдж» провела следующие пять лет. Работать стало экономически эффективнее, так как большая вместимость зала существенно повысила доходы от кассы театра.

Через два года театральный коллектив получил статус некоммерческого предприятия, что, конечно, облегчило финансовое положение. Но еще долгие восемь лет «Арене Стейдж» в ее развитии предстояло рассчитывать в основном только на сборы от продажи билетов.

В «Арене Стейдж» строго выдерживались принципы художественного театра: высокий уровень репертуара, постоянная, хотя и очень небольшая, труппа, диалог со зрителем. Репертуар всегда строился в соответствии с требованиями исходной программы: во-первых, классика, известная и редко появляющаяся на сцене, во-вторых, новая драма и оригинальные пьесы, написанные современниками. Зельда Фичендлер считала, что только постановка новейших пьес, собственные репертуарные открытия смогут удержать ее театр от скатывания к провинциализму, сделают настоящим художественным центром города и всего региона. В «Арене Стейдж» никогда не показывались откровенно коммерческие спектакли, хотя вашингтонская публика не отличалась утонченностью вкусов, и для многих театр довольно долго ассоциировался с бродвейским боевиком.

Нужно было менять вкусы зрителей, и театр делал это последовательно, сталкиваясь с сопротивлением и преодолевая трудности. Вашингтон, как столица государства, имел свои преимущества. С одной стороны, в городе было много людей с большими доходами: государственных служащих, конгрессменов, сенаторов, дипломатов. Но все же этот зритель не мог стать постоянной основой контингента посетителей в силу его сменяемости. С другой стороны, в Вашингтоне очень велика прослойка постоянных жителей с небольшими доходами и невысоким уровнем образования, препятствующим пониманию классики. И в этих условиях театр неутомимо работал, расширял подписку на абонементы, увеличивал зрительскую аудиторию.

«Арена Стейдж» развивалась быстрее, чем другие региональные театры, благодаря мудрой и длительной работе своего руководства, его способности предвидеть трудности, и умению вовремя и правильно решать художественные и организационные задачи. Зельда Фичендлер, занимая должности художественного руководителя или директора-продюсера, твердо вела свой театр, имея возможность опереться

на полное понимание и единомыслие директора-распорядителя Томаса Фичендлера.

Конечно, деятели региональных театров, и Зельда Фичендлер в том числе, помнили о «попытках наших собственных идеалистов» [1, с. 4] — «Гражданском репертуарном театре» Евы Ле Гальенн, театре «Груп», Марго Джонс. Именно оттуда пришла идея постоянной труппы и репертуарной системы. И хотя полностью ее осуществить оказалось невозможно, Зельда Фичендлер с самого начала уделяла самое большое внимание организации труппы.

В театр не просто набирали талантливых актеров, но искали единомышленников, понимая, что главное в театре — это актер и труппа, как «естественное обиталище актера» [1, с. 4].

Такое отношение к труппе и актеру не могло не сказаться на деятельности театра. Многие актеры работали в «Арене Стейдж» долгие годы (иногда более десяти лет), часто возвращались в театр после триумфов и «каторги» кино, телевидения. Привлечению хороших актеров в региональные театры, в «Арену Стейдж», например, содействовал Фонд Форда, который, в частности, в 1960 году дал деньги на создание труппы и на доплату известным актерам до бродвейского минимума. Всего этого небольшой вашингтонский театр в те времена, безусловно, не мог достичь самостоятельно.

Зельда Фичендлер, будучи художественным руководителем театра, ставя много постановок, никогда не боялась конкуренции и приглашала наиболее талантливых режиссеров и в качестве постановщиков отдельных спектаклей, и как режиссеров на сезон, и как художественных руководителей. Много лет проработал в «Арене Стейдж» крупнейший режиссер Алан Шнайдер; часто ставил спектакли весьма популярный Эдвин Шерин.

В результате такой художественной и организационной политики театр «Арена Стейдж» стал лидером в движении региональных театров и возглавил сценическое искусство всей страны.

И хотя в середине 1960-х годов кризисная ситуация в стране была налицо — антивоенное движение, борьба чернокожих за гражданские права, выступления «новых левых» — театру пришлось пойти на компромисс со своими постоянными зрителями, отказавшись от острых тем и формальных экспериментов. Планируя новый сезон, руководство увеличило количество классических спектаклей и признанных авторов («Макбет» У. Шекспира, «Ревизор» Н. Гоголя, «Суровое испытание» А. Миллера, «Оглянись во гневе» Д. Осборна) и добавило в репертуар уже опробованную и признанную в Нью-Йорке острую политическую пьесу «Андерсонвилльский процесс» С. Левита. В результате количество держателей абонементов снова увеличилось, зал наполнился, зрители были довольны. Зельда Фичендлер также включила в репертуар посвященную негритянской проблеме американскую пьесу Г. Сэклера «Великая надежда белых», ставшую не только лучшей премьерой сезона 1967–1968-го годов, но также признанную наиболее важной и впечатляющей пьесой, поставленной в региональных театрах. О спектакле писали во всех газетах страны. Ее слава была так велика, что пьеса была закуплена одной из голливудских кинокомпаний, а сам спектакль повторен режиссером на Бродвее.

В 1969 году в «Арене Стейдж» была поставлена пьеса «Индейцы» молодого драматурга Артура Копита, обратившегося к истории и пытавшегося с ее помощью объяснить современность: расовые проблемы, насилие, войну во Вьетнаме. Премьера пьесы состоялась не в Америке, а в Лондоне, на сцене театра «Олдвич», так как автор понимал, что на Бродвее его произведение обречено на провал. В своей пьесе А. Копит проводил мысль, что в американской цивилизации есть особая традиция — традиция насилия, которая идет от «границы», от завоевания «Дикого Запада» и уничтожения индейцев. На примере истории легендарного разведчика прерий Буффало Билла и его «Шоу Дикого Запада» драматург, нарушая привычные театральные клише, развенчивает миф о границе как о «хранительнице зерен демократии», показывая, как белая Америка уничтожила своего первого врага. Много лет спустя А. Копит говорил: «Мои “Индейцы” вышли из джунглей Вьетнама» [2, с. 15].

Современность пьесы, ее связь с событиями, потрясавшими страну, все, что делало невозможной постановку на Бродвее, как раз и привлекли вашингтонский театр. Ставил пьесу Д. Франкель, которого очень заинтересовала необычная театрализованная манера пьесы, решенной как сон Буффало Билла, коллизии жизни героя, в которой добрые намерения, мечта «помочь людям» все время вступают в противоречие с его поступками, а драма колонизации индейцев превращается в зрелищное и фантастическое шоу. Буффало Билл хочет быть защитником индейцев, но, освободив их из тюрьмы, он может предложить им только выступление в своем шоу, где они могут лишь обратить былую славу в унижение.

Пьеса А. Копита представляет собой не столько изложение и развитие событий, сколько предлог для театральной игры, трагический балаган. И режиссер полностью использовал эти возможности, упразднив занавес, с самого начала открыв сцену и наполнив зал странной музыкой, исходящей из непонятного источника. Актеры появляются не только на полу сцены, но и на платформах, сконструированных на каркасах. Импульсивно, вне зависимости от временной последовательности сменяют друг друга сцены этой горькой фантазмагии. Их приводят в действие память и совесть Буффало Билла. Пьеса также является пародией на народного эпического героя. Она была блестяще исполнена актером Стейси Кичем, впервые именно в этой роли продемонстрировавшего свою редкую способность соединять величие с пародией, историзм с современностью.

В «Великой надежде белых» Г. Сэклера и в «Индейцах» А. Копита театр «Арена Стейдж» продемонстрировал как, не доходя до шокирующих крайностей, он откликается на требования времени, не только обращаясь к важнейшим проблемам современности, но и эстетически осваивая более широкие театральные формы. Именно поэтому один из самых влиятельных нью-йоркских театральных критиков того времени, Клив Барнс, написал о премьере «Индейцев»: «Когда региональный театр своей премьерой производит сенсацию, он заслуживает внимания всей нации» [3, с. 4]. Независимость театра от вкусов Бродвее привела к тому, что театр из Вашингтона стал устанавливать новые ценности на Бродвее, куда вслед за «Великой надеждой белых» были перевезены и «Индейцы». Знаменитый кинорежиссер Р. Олтмен снял по пьесе фильм «Буффало Билл и индейцы», пригласив на главную роль Пола Ньюмена (не только из-за его статуса «суперзвезды» Голливуда), бывшего одним из руководителей антивоенного движения Америки.

Руководитель театра «Арена Стейдж» З. Фичендлер не раз говорила о влиянии российской культуры на ее творчество. Еще в начале 1920-х годов К. С. Станиславский в интервью предрек, что будущее американского театра лежит на пути создания национальной реалистической школы актерской игры и режиссуры. Его система и его советы оказались плодотворными для всего реалистического театрального искусства. По этому пути шел и становился успешным театр «Арена Стейдж», уверяют исследователи.

В годы учебы в Корнельском университете З. Фичендлер изучала русский язык и литературу. Она признавалась, что прочитала Чехова в оригинале раньше, чем в переводе на английский язык. Тема ее магистерской работы в Университете Джорджа Вашингтона — «Шекспир в Советском Союзе». Много лет спустя Фичендлер увидела чеховские спектакли во МХАТе, что произвело на нее сильное художественное впечатление. Еще позже, в 1985 году, она писала о том, что все еще видит и чувствует долгую паузу в начале «Вишневого сада», когда семья возвращается из Парижа.

Профессионально, как режиссер и продюсер, благодаря этим спектаклям она «открыла полностью новый уровень возможного сценического поведения», который «изменил нашу работу» [1, с. 4]. Традиции русского углубленного психологического реализма во многом отвечали ее давнему и все более усиливающемуся с годами интересу к проблеме формирования американского профессионального актера. Огромный опыт руководителя театра и постановщика, знание приемов работы лучших американских режиссеров, знакомство с деятельностью знаменитых театральных коллективов мира позволили ей усовершенствовать подготовку молодых актеров как в Школе искусств Нью-Йоркского Университета, так и в Джульярдской школе исполнительских искусств, где она долго преподавала.

С точки зрения Зельды Фичендлер, в процессе формирования актера важную роль играют вопросы внутренней техники (как добиться жизненного поведения), физической техники (голос, речь, движение), что вполне обычно. Но она от этих двух аспектов не отделяет и третий: ее также интересуют ум и психика молодых актеров, то, как они оценивают свою роль в развитии и формировании американского театра. Одна школа не может полностью сформировать молодого актера. Мера развития его таланта определяется тем, поможет ли ему далее развиваться труппа, в которую он попадет, ибо «труппа — это естественное обиталище актера» [1, с. 4] (как любит говорить Зельда Фичендлер). Так строила она работу в собственном театре, создавая максимально благоприятные условия для развития каждого индивидуального таланта, воспитывая ансамбль артистов, объединенных единым стилем и общей точкой зрения.

Уже в середине 80-х годов XX века, в период благоденствия региональных театров, их повсеместного развития и институционализации, Национальный Фонд искусств (видимо не без влияния З. Фичендлер) создал специальную Программу развития ансамбля. Тем самым удалось вернуться назад к периоду развития и формирования трупп, сосредоточившись, на этот раз, на созидании ансамбля внутри каждой труппы. Гарантируя актерам ряда региональных театров круглогодичную заработную плату, Программа Национального Фонда искусств создает условия для их творческого роста. В своем театре З. Фичендлер направляла деньги на летние

репетиции, давая возможность труппе заняться творчеством, экспериментированием, не связанным с подготовкой определенного спектакля. Три из шести недель летних экспериментов были проведены в Колледже Колорадо, где актеры, помимо собственных групповых опытов, проводили занятия со студентами. Такая работа чрезвычайно оживила творческий дух в труппе, поэтому З. Фичендлер настоятельно рекомендует и другим региональным коллективам использовать ее опыт.

Реноме театра было уже столь высоко, что вполне закономерным оказалось присуждение в 1976 году «Арене Стейдж» специальной премии «Тони» за театральные достижения. За все время существования «Тони», премия в этой номинации во второй раз (после первого вручения легендарному театру «Бартер» в 1948 году) была вручена региональному, а не нью-йоркскому театру.

Активная участница и свидетельница создания профессионального регионального театра, Зельда Фичендлер во всех своих выступлениях, беседах, статьях всегда подчеркивала, что ей и другим руководителям приходилось строить свои театры, не имея готовых моделей и каких-либо образцов; искать свои пути и решения, исходя из поставленных задач и местных условий, учась на собственных ошибках. Конечно, они знали о традициях западноевропейских, особенно немецких городских театров, использовали опыт движения английских репертуарных театров, а также в какой-то мере опирались на принципы послевоенного движения «народных» постоянных театров во Франции, Италии. Помнили и о собственных «идеалистах», пытавшихся в 1920–1930-е годы внедрить в сложившуюся и отлаженную машину театрального бизнеса принципы театра как искусства, театра художественного. Разумеется, интересовало их и то, что происходило во внебродвейских театрах. Однако, в организационном, практическом смысле это мало помогало.

В некоторой мере положение переменялось после появления в 1951 году закона о присвоении статуса «неприбыльный» (non-profit) некоммерческим организациям, не имеющим своей главной целью получение прибыли, а именно: учреждениям образования, здравоохранения, сферы искусства. Именно тогда внебродвейские театры получили возможность не предоставлять первоначальный капитал и не платить налоги по финансовым итогам своей деятельности. Однако этот закон не распространялся на постоянные профессиональные театры, которые были включены в систему некоммерческих организаций США только после принятия закона о неприбыльных организациях 1956 года. Согласно законодательству США, некоммерческие театры, как и другие неприбыльные организации, должны были отвечать следующим требованиям:

- стремиться к служению общественным целям;
- быть организованными как благотворительные или неприбыльные организации;
- исключить в системе административного управления личную заинтересованность работников в получении собственной финансовой прибыли;
- иметь юридический статус, позволяющий получать благотворительные средства, на которые уже уплачены налоги.

Одним из организационных условий существования благотворительных организаций являлось наличие Попечительского Совета, гарантирующего его

финансовую устойчивость и подтверждающего следование социальной миссии. Именно Попечительский Совет исполнял роль нанимателя художественного руководителя и управляющего директора; ему же принадлежало право увольнять их. В свою очередь, художественный руководитель и управляющий директор имели право нанимать актеров, технический и административный персонал.

В этом положении дел таилась причина возможных разногласий между руководством художественной частью и администрацией. В «Арене Стейдж» подобных разногласий не было, так как управляющий директор Томас Фичендлер полностью разделял взгляды и представления о целях и средствах развития театра его художественного руководителя, Зельды Фичендлер, использовал свой богатый опыт бизнесмена во благо всего коллектива. Любой Попечительский Совет был бессильен противостоять этому тандему.

Наблюдая за движением региональных театров, Зельда Фичендлер уже в 1960-е годы видит первые признаки грозящей беды, а в 1980-е годы угроза обретает название «художественного дефицита». З. Фичендлер вполне обоснованно считает, что «художественный дефицит» (если его понимать, как нечто, разделяющее намерение и осуществление, как расстояние между тем, что художник хотел бы сделать в театре и что он смог бы сделать) — весьма подходящий термин для болезни, которая поразила американский театр на пике его славы и успеха.

«Художественный дефицит» — побочный результат успешного развития региональных театров, рост их числа и общественного значения, превращение их в обязательный общественный городской институт подобный музею, публичной библиотеке, учебному заведению, учреждениям культуры. Так называемая институционализация привела к тому, что внутри театра значимость творческих структур уменьшилась по сравнению со значимостью организационных, финансовых, маркетинговых, фандрайзинговых структур. Именно об этом Фичендлер предупредила в своей творческой статье, написанной для специального юбилейного издания справочника «Театральные профили» с трудно переводимым названием «Institution as Artwork» («Театральная организация как произведение искусства»).

В этой статье З. Фичендлер, опираясь на 35-летний опыт работы, выдвигает следующие направления анализа проблем, стоящих перед региональным театром:

1. об особенностях учреждений (institutions);

2. обо всех художниках и особенно об актерах;

3. о художественном руководстве и его взаимоотношениях с коллективом и Попечительским Советом.

Эти важнейшие вопросы, неизменно возникают в ходе развития каждого регионального театра.

С большим успехом основательница театра работала в нем до конца сезона 1990–1991-го года, то есть пятьдесят лет. Правда, последние годы ей в качестве директора-продюсера помогал Дуглас Уэйджер — верный единомышленник и последователь. Став руководителем театра, Уэйджер продолжил политику культивирования художественных ценностей, строгого отбора репертуара и сохранения ядра труппы, несмотря на то, что для региональных театров наступали суровые времена.

В сезон 1998–1999-го года Молли Смит, опытный режиссер, энергичный и стойкий деятель регионального театра, создавшая в городе Дугласе (штат Аляска, 1979) «Театр Стойкости» (Perseverance Theatre), сменила Уэйджера на посту художественного руководителя. О характере Молли Смит говорит название, которое она выбрала для своего детища. В течение многих лет она настойчиво растила и развивала среди снегов и льдов Аляски оазис сценического искусства. После закрытия старейшего, основанного в 1976 году Советом по искусству штата Аляска Репертуарного театра Аляски, работавшего в двух городах (Анкоридже и Фэрбенксе) при университете Аляски, театр Молли Смит с его небольшими залами на 150 и 82 места в течение 19 лет показывал разнообразный репертуар. Это были: древнегреческие трагедии, шекспировские комедии, самые замечательные западноевропейские драмы XIX и XX веков, антологии лучших драматургических произведений Америки, включая созданные в последние годы, и, конечно, эпизодически — мюзикл. После перехода Молли Смит в «Арену Стейдж» коллектив аляскинского «Стойкого театра» успешно продолжил свою деятельность.

Приняв руководство знаменитым столичным театром, Молли Смит, кроме присущих ей организационных и волевых качеств, обнаружила незаурядные и глубокие познания в американской драматургии, как классической, так и новейшей, тонкое понимание и хороший вкус при отборе репертуара. В отличие от своих предшественников она строит репертуарную политику главным образом на национальных пьесах.

Обычно на двух сценах в «Арене Стейдж» планируется в каждый сезон 12–15 новых спектаклей, которые последовательно сменяют друг друга. При Молли Смит в театре установилась примерно такая формула построения репертуара: 1) одна-две пьесы, входящие в канон национальной классики; 2) один или два мюзикла; 3) одна незаслуженно забытая пьеса; 4) две-три лучшие пьесы текущего десятилетия, поставленные в других театрах; 5) неограниченное количество (сколько наберется) интересных новых пьес известных и особенно неизвестных авторов, то есть того, что определяется в Америке термином «мировая премьера». Следует отметить, что при всем увлечении «американскими голосами», руководитель театра не забывает регулярно включать в репертуар и зарубежные пьесы, преимущественно английские.

В доказательство приведем небольшую выборку из репертуара за пять сезонов с 2004 по 2009 годы. Из национальной классики было поставлено шесть пьес: «Анна Кристи» Ю. О'Нила, «Проснись и пой» К. Одетса (в постановке Зельды Фичендлер), «Смерть коммивояжера» и «Вид с моста» А. Миллера, «Неустойчивое равновесие» Э. Олби. Из незаслуженно забытых, но воскрешенных театром, произведений следует назвать: пьесу «Указания для саксофона» (необычайно популярной в 1930-е годы С. Тредуэлл); сатирическую комедию 1940-х годов Г. Канина «Рожденный вчера»; популярную в 1960-е годы пьесу Р. Нэша «Продавец дождя».

Что же касается «институционализации» театра, то уже давно «Арена Стейдж» считается, если не самым уважаемым из региональных театров, то определенно входит в первую тройку таковых.

Закончилась реконструкция театра, и в октябре 2010 года сезон открывается во вновь созданном театральном комплексе «Арена Стейдж» (Arena Stage Mead Center for American Theatre), названного в честь главных меценатов — супружеской

пары Гилберта и Джейли Мид. Это огромное здание в 19 тыс. кв. м, стоимостью в 125 млн. долларов, включает в себя два прежних зрительных зала («Сцену Филендлер» на 680 мест и «Театр Кригера» на 514 мест) и вновь построенный (вместо разрушенной «Старой бочки») камерный зал «Колыбель» на 200 мест для экспериментальных работ. Все три зала объединены большим входным фойе. Также в комплексе разместились репетиционные и учебные помещения, офисы и кафе. К сожалению, планируемые ранее апартаменты для приглашенных актеров и режиссеров не были построены.

Обращение к незаслуженно забытым талантливым и выдающимся произведениям весьма неожиданно для американского театра сегодня. Глубокие познания Молли Смит в национальном драматургическом наследии помогают ей формировать репертуар, отличный от других, и находить, воскрешать значительные произведения и в не столь уж давней истории.

Особое место в театре занимает постановка мюзиклов. Она также во многом отличается от общей тенденции. Прежде всего следует отметить, что управляющий директор «Арены Стейдж», Эдгар Доби, является одним из самых знающих специалистов в этой области. Начав свою карьеру в качестве исполнительного директора в известном региональном театре «Тринити Репертори Компани» в Провиденсе, штат Род-Айленд, он затем работал преимущественно в организациях, связанных с продюсированием мюзиклов, в том числе на Бродвее, а также в течение шести лет был президентом Реалли Юзфул Компани (Really Useful Company) Эндрю Ллойда Уэббера. В связи с этими обстоятельствами понятно, что возможности постановки мюзиклов в театре, где оба руководителя являются большими знатоками и специалистами, могут ограничиваться лишь финансовыми соображениями. Обычно региональные театры, учитывая растущую популярность мюзикла среди зрителей, с одной стороны, и высокую стоимость его постановки, с другой, выбирают произведения попроще, с меньшим количеством действующих лиц, словом, — мюзиклы отнюдь не «первого ряда». Руководители «Арены Стейдж» избрали совершенно другой путь. Они предпочитают обращаться к самым известным, знаменитым образцам этого жанра, но давать свою художественную интерпретацию взятым произведениям, приглашая талантливых исполнителей. Конечно, такой путь требует очень больших затрат на постановку. Поэтому очень часто мюзиклы в «Арене Стейдж» делаются как совместное производство (co-production).

Опытный взгляд театрального менеджера видит, что где-то появляется талантливая постановка, которая при определенной доработке обещает стать выдающимся хитом. Так, например, в сезоне 2004–2005-го годов знаменитый когда-то мюзикл «Аллилуйя, бэби» (музыка Ж. Стайна, стихи Б. Комден и А. Грина) в постановке самого автора, маститого Артура Лорентса, написавшего «Вестсайдскую историю», был показан на сцене «Арены Стейдж» как совместная ко-продукция с нью-йоркским «Джордж Стрит Плейхаус». В сезон 2007–2008-го годов вышла еще одна совместная с театром «Альянс» из Атланты ко-продукция — мюзикл «Женщины с Брюстер Плейс» (автор музыки и текста Тим Эйсато, режиссер Молли Смит). Эта постановка была полной противоположностью предыдущей, так как являлась «мировой премьерой», представлявшей еще малоизвестного автора. А в течение двух сезонов между ними были поставлены знаменитые «Кабаре» по пьесе Д. Ван Дру-

тена (музыка Д. Кендера, стихи Ф. Эбба) и «Проклятые янки» (музыка и стихи Р. Адлера и Дж. Росса, авторы — Дж. Эбботт и Д. Уоллон, режиссер — Молли Смит).

Если обычно театр включал ежегодно один мюзикл, то в преддверии открытия нового здания осенью 2010 года, когда театру приходилось играть в чужих помещениях, художественный руководитель театра объявила на два последних сезона проведение цикла «Арена возобновляет» — фестиваля американских спектаклей, поставленных в последнее время. В сезоне 2008–2009-го годов было показано десять спектаклей, и особое внимание было уделено музыке и хореографии. Среди них следует упомянуть особо: рок-мюзикл Т. К. Бука и Б. Уорки «Почти нормальный» (тут же перешедший на Бродвей), фантазию Р. Родерика и М. Беркли на музыку и стихи Ирвинга Бермана «Я люблю фортепиано», в постановке и хореографии Р. Родерика. К этому еще можно добавить «Короны» Р. Тейлор, где в качестве режиссера и хореографа выступил К. Л. Робертсон.

Второй сезон цикла «Арена возобновляет» был менее насыщен. Прошло всего шесть постановок, так как потребовалось высвободить время для подготовки к достойному открытию «Arena Stage Mead Center for American Theatre». Половину этих постановок составляли мюзиклы. Первым был показан легендарный мюзикл «Мечтатели» (музыка Х. Шмидта, стихи и текст Т. Джонса), который имел успех на офф-Бродвее в течение 42-х лет, очаровывал зрителей нескольких поколений вечной историей чистой и нежной любви юноши и девушки. Молодая, но уже ставшая знаменитым режиссером, Аманда Деперт нашла замечательный поворот в истолковании этой вечной темы, перенесла действие в заброшенный парк развлечений. Следующий мюзикл, наоборот, является почти новинкой, хотя завоевал шесть премий Тони, и по нему снят фильм. Относительная неизвестность «Света на пьядце» (музыка и стихи А. Гуэттеля, текст К. Лукаса) объясняется тем, что он был создан и показан в небольшом Интимном театре в городе Сиэтле, и к нему пришла слава лишь через несколько лет. Это тоже история чистой и нежной любви, только с нотами горечи и страдания. Поставила спектакль Молли Смит, подчеркнув камерность, проникновенность и человечность этой истории. Наконец, третий мюзикл (вернее, музыкальное ревю) — концерт «Изысканные леди» Дьюка Эллингтона в концепции Д. Маккейли и постановке Ч. Рэндольф-Райта с хореографией М. Хайнса. Спектакль представляет собой стилизованную ретроспективу истории американских песен и танцев от 20-х годов прошлого века с его чарльстонами до эры свинга и виртуозов чечетки, а также последовательности всех наиболее памятных классических мелодий и песен этого периода.

* * *

Попытаемся подвести итоги шестидесятилетней деятельности театра «Арена Стейдж», обратившись к тем критериям, которые предлагала для оценки значения и продуктивности любого профессионального сценического учреждения Зельда Фичендлер.

Первый критерий: театр как общественный институт. В этом смысле все в порядке. К юбилею театр приходит обновленным, расширенным, прославленным, активно работающим, одним из самых крупных и уважаемых в стране.

Следующий критерий: художественное руководство и его взаимодействие с Советом попечителей. Зельда Фичендлер руководила театром долгие годы (она умерла в июле 2016 года) и даже после этого оказывала значительное влияние на его творческое развитие. Но время шло, эстетические взгляды и настроения, социальные интересы и предпочтения менялись: З. Фичендлер чутко их улавливала и менялась вместе с ними. Нынешний художественный руководитель театра Молли Смит в целом продолжает эту линию, соблюдая верность традиции, основным задачам некоммерческого театра. Конечно, личные предпочтения существуют: она придает большее значение новой американской драматургии. Но ведь и во времена З. Фичендлер главные достижения театра были связаны с новейшими американскими пьесами того времени! Новые времена — новые песни и, добавим, пьесы. Разумеется, М. Смит в большей степени учитывает влияние финансовых, маркетинговых и других обстоятельств, и во многом зависит от них. Но в определении репертуарной политики она не капитулирует под давлением деловых соображений, исходящих от Совета попечителей, и никогда не опускает планку требовательности и вкуса, выбирая для постановок на своей сцене смелые и талантливые произведения. Так что и в этом отношении верность замыслам и целям основателей театра соблюдена.

Однако, в соблюдении верности в отношении еще одного критерия — художественного уровня актерского состава, актерского ансамбля — имеются, к сожалению, большие вопросы. Иными словами, актерского ансамбля в «Арене Стейдж» уже давно не существует. Если при Зельде Фичендлер, в самом начале, создание и формирование труппы было главной задачей, то в последующие годы эта задача трансформировалась в стремление сохранить ядро лишь ее постоянной части. В 1980-е годы стало ясно, что американская репертуарная система не просто мешает работе постоянной труппы, а исключает ее существование.

За прошедшие годы эта тенденция еще больше усилилась, захватив абсолютное большинство театров. Обращение региональных коллективов к постановке мюзиклов окончательно утвердило развал и исчезновение постоянных трупп по всей стране. Только считанные единицы театров остаются верными идеалу ансамблевой труппы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Fichandler Z.* Institution as Artwork // *Theatre Profiles*. 1986. Vol. 7. P. 4–30.
2. *Симонов В.* Конец света с последующим симпозиумом // *Литературная газета*. 1985. № 31 (31 июля). С. 15.
3. *Barnes C.* The Theatre: “Indians” in Washington: New Version Presented by Arena Stage Changes from London All for the Best // *The New York Times*. 1969. (May 27). P. 15.
4. *Novick J.* Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres. New York: Hill & Wang, 1968. 444 pp.
5. *Bartow A.* The Director’s Voice: Twenty-one Interviews. New York: Theatre Communication Group, 1993. 360 pp.
6. *Zeigler J. W.* Regional Theater: The Revolutionary Stage. MN: University of Minneapolis Press, 1973.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 792.8, 372.879.6

А. В. Оленева

ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДИКИ ТРЕХФАЗНОГО ДЫХАНИЯ Е. А. ЛУКЬЯНОВОЙ В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ АРТИСТОВ БАЛЕТА

Вопрос постановки дыхания в хореографии сегодня приобретает все большую актуальность. Необходимость его разработки подчеркивается преподавателями хореографических учебных заведений и артистами балета [1]. Правильная организация процесса дыхания включает в себе огромный физиологический потенциал: уменьшает напряжение мышц, улучшает снабжение организма кислородом во время повышенных физических нагрузок, повышает выносливость и работоспособность организма. Однако каким способом добиться всего этого? Как работать над постановкой дыхания, какие дыхательные упражнения использовать? В каждом отдельно взятом виде физической активности на эти вопросы существуют свои ответы. На сегодняшний день в программе подготовки будущих танцовщиков в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой такой предмет, как дыхательная гимнастика не преподается. Но так было не всегда. Известно, что в 50–80-е годы XX века в хореографических училищах Советского Союза существовал предмет «Дыхательная гимнастика». С конца 1980-х он постепенно был исключен из программы обучения. Дольше всего (до начала 2000-х годов) эта дисциплина просуществовала в Московской государственной академии хореографии.

Дыхательная гимнастика, которая преподавалась в хореографических училищах, основывалась на системе трехфазного дыхания, разработанной во второй половине XIX века Леонардом Кофлером (1837–1909), немцем по происхождению, оперным певцом, а затем профессором пения. Изучать дыхание человека его вынудил туберкулез гортани, которым он заболел в период расцвета своей карьеры оперного певца. Сцену пришлось оставить, поскольку голос начал тускнеть, а вскоре пропал совсем. Кофлер лечился в Европе и Америке, однако безрезультатно; ни один из существующих методов лечения туберкулеза ему не помогал. Тогда он начал самостоятельно изучать анатомию и физиологию человека, строение горла, принципы его работы, и пришел к выводу, что сможет выздороветь с помощью дыхания. Наблюдая за дыханием человека в разное время, в том числе и во сне, и, сопоставляя эти наблюдения с имеющимися у современной ему европейской науки данными, Кофлер разрабатывает собственные дыхательные упражнения, проверяя

их результативность на себе. Большое влияние на его работу оказала книга профессора Фридриха Генле «Очерк анатомии человека». Генле провел в Индии несколько лет, за это время подробно ознакомился с принципами йоговского дыхания пранаямы, и тщательно проанализировал их, исходя из современных ему положений западноевропейской науки. Эта работа помогла Л. Кофлеру в систематизации и детальной проработке придуманных им дыхательных упражнений [2, с. 21].

Занимаясь по самостоятельно составленной системе, Леонард Кофлер полностью излечился от туберкулеза. В 1865 году он открывает в Америке первую школу правильного дыхания при движении, речи и пении. В 1882 году такая школа появляется и в Европе, под Берлином, руководят ей ученицы Л. Кофлера: Клара Шлафхорст (1863–1945) и Хедвиг Андерсен (1866–1957).

В 1910–1914 годах в этой школе занималась Ольга Георгиевна Лобанова, впоследствии ставшая первым преподавателем системы трехфазного дыхания в России [2, с. 22]. Длительное и тяжелое легочное заболевание вынудило ее оставить карьеру математика и заняться поисками лечения, поскольку справиться с болезнью известными в России методами не удалось. Лобанова едет в Германию в школу Шлафхорст-Андерсен, и в результате занятий по методике Л. Кофлера полностью избавляется от бронхиальной астмы и эмфиземы легких. Вернувшись на родину, Ольга Георгиевна все свои силы отдает пропаганде и распространению системы правильного дыхания Леонарда Кофлера. Она знакомит с трехфазным дыханием отечественную медицину, помогает в лечении астмы, туберкулеза, эмфиземы и других легочных заболеваний [2, с. 23]. Артисты и певцы обращаются к ней за помощью в постановке голоса. О. Г. Лобанова долгое время преподает в Государственном институте ритмического воспитания и Московской ассоциации ритмистов. В 1930-е годы у нее было много последователей и учеников. Одна из ее учениц, Елена Яковлевна Попова, музыкант по профессии, внесла в систему трехфазного дыхания упражнения, связанные с пением [2, с. 23]. Она начала преподавать правильное дыхание в Московском хореографическом училище, где работала аккомпаниатором. Зная, как хорошо гимнастика Л. Кофлера помогает справиться с усталостью, Елена Яковлевна организовала в училище дополнительные занятия по системе трехфазного дыхания для всех желающих [2, с. 23]. Очевидно занятия имели результат, поскольку в конце 1950-х годов дыхательная гимнастика по методу Л. Кофлера была введена в программы всех хореографических училищ страны. Инициатива этого нововведения принадлежала именно дирекции Московского хореографического училища [2, с. 24].

После кончины Е. Я. Поповой преподавателем дыхательной гимнастики стала ее ученица, Евгения Адольфовна Лукьянова, которая также была музыкантом по профессии, преподавала фортепьяно и сольфеджио в музыкальной школе в Москве. Систему трехфазного дыхания она освоила под руководством Е. Я. Поповой, чтобы справиться с последствиями туберкулеза. Е. А. Лукьянова продолжила начатую Е. Я. Поповой линию и дополнила методику большим количеством вокальных и дикционных упражнений, связанных с речью и движением [2, с. 26]. Ею было разработано методическое пособие «Дыхание в хореографии» (1979), в котором был освещен опыт преподавания системы трехфазного дыхания в хореографиче-

ском училище. По сравнению с книгами предшественниц, в пособии Евгении Адольфовны содержатся методические рекомендации по освоению упражнений и указания на типичные ошибки, допускаемые учениками. Однако следует подчеркнуть, что, поскольку автор была профессиональным музыкантом, связанным, прежде всего, с вокалом, то эти методические рекомендации касаются только вокальных и дикционных упражнений. Что касается упражнений, связанных с танцем, то их предлагалось обсуждать с преподавателем специальных танцевальных дисциплин.

Нам не удалось обнаружить достоверных результатов эффективности применения данной гимнастики для будущих артистов балета, но сохранившееся пособие позволяет нам проанализировать саму гимнастику, с целью выявления её эффективности для системы хореографического образования.

Гимнастика Е. А. Лукьяненко рассчитана на 4 года обучения. Из контекста следует, что занятия проводились 1 раз в неделю по 45 минут (в предисловии автор рекомендует при работе с большими классами разделять их на две группы и работать с каждой группой по 20–25 минут).

Предлагаемый комплекс содержит 175 упражнений, изучение которых распределено на все 4 года. Их можно условно разделить на следующие группы:

1. упражнения, направленные на тренировку трехфазного дыхания;
2. упражнения, направленные на тренировку мускулатуры зева, гортани, губ, языка;
3. упражнения, направленные на тренировку собственно дыхательной мускулатуры;
4. вокальные упражнения;
5. дикционные упражнения;
6. упражнения, нацеленные на связь с движением, в том числе и с движениями классического танца.

Таблица 1

Процентное соотношение различных групп упражнений, представленных в гимнастике Е. А. Лукьяновой [3]

	1 год обучения	2 год обучения	3 год обучения	4 год обучения	Среднее
Тренировка трехфазного дыхания, %	10	10	12	18	12,5
Дикционные упражнения, %	14	35	29	33	28
Вокальные упражнения, %	27	16	27	21	23
Развитие мускулатуры зева гортани, губ, языка, %	29	13	9	2	13
Развитие дыхательной мускулатуры, %	0	0	5	8	3
Упражнения, связанные с движением, %	20	26	18	18	20,5
Из них — с движениями классического танца, %	4	13	2	5	6

В табл. 1 представлен анализ процентного соотношения различных групп упражнений в гимнастике Е. А. Лукьяновой, как по каждому году обучения, так и в среднем за 4 года программы. Видно, что самый обширный раздел гимнастики — это упражнения на дикцию (28 %), далее — вокальные упражнения (23 %) и только потом — дыхательные упражнения, связанные с движением (20,5 %). Основную часть этой группы составляют упражнения, в которых движение сочетается с пением и декламацией; на движения классического танца в сочетании с дыханием приходится лишь 6 %.

Рассмотрим подробнее каждый раздел.

1. Упражнения, направленные на тренировку трехфазного дыхания

Основная задача занимавшихся данной дыхательной гимнастикой заключалась в освоении методики трехфазного дыхания (выдох — пауза — возврат дыхания), умения петь, не прерывая дыхания, и использовать этот тип дыхания при движении. Акцент делается на длинном экономном выдохе и паузе после него. К концу обучения учащиеся должны были овладеть техникой трехфазного дыхания и применять его при физических нагрузках и при помощи длинного выдоха снимать усталость после нее.

2. Упражнения, направленные на тренировку мышц зева, языка, гортани

Гимнастика Е. А. Лукьяновой содержит упражнения, направленные на тренировку мышц языка, зева, гортани путем произнесения гласных звуков и соблюдения правильного положения губ, языка и челюсти при этом. «Подвижность гортани и мягкого неба имеет огромное значение для скорейшего развития длинного выдоха на гласных звуках. Образование гласных в речи и пении при развитой мускулатуре зева создает ровный и естественный выдох и хорошее резонирование» [3, с. 18]. Однако хорошее резонирование представляется нам не слишком необходимым для артиста балета качеством, поскольку не требуется в ежедневной сценической практике.

3. Упражнения, направленные на тренировку дыхательной мускулатуры

В гимнастике Е. А. Лукьяновой сохранились всего 4 упражнения, направленные на тренировку непосредственно дыхательной мускулатуры. Подобных упражнений, заимствованных из пранаямы, в методике Кофлера было значительно больше. «Задача данных упражнений — развитие дыхательного аппарата. Однако в данном случае это делается без звуковой тренировки» [3, с. 120]. В процессе работы над всеми предлагаемыми Е. А. Лукьяновой упражнениями дыхательная мускулатура тренируется опосредованно. Однако нам представляется необходимым сосредоточить внимание на тренировке собственно дыхательной мускулатуры, причем делая акцент на развитии всех отделов, включая нижний, как самый объемный. Таким образом, в дыхательной гимнастике артиста балета желательно систематически использовать подобные дыхательные упражнения, разработанные в соответствии с задачами хореографического искусства и программой подготовки будущих танцовщиков.

4. Вокальные упражнения

Е. А. Лукьянова отмечает, что «пение в хореографическом училище, помимо развития дыхания, развивает слух и музыкальность, что необходимо артистам балета» [3, с. 25]. Вокальные упражнения в ее гимнастике занимают около 1/3 всей программы; с ними соединены почти все упражнения, связанные с движением. Между тем, на первое место она ставит именно пение, а уже после — движение, что также вызывает ряд вопросов в связи со спецификой хореографического искусства.

5. Упражнения на дикцию — самый обширный раздел гимнастики

Такое большое количество упражнений на голос и дикцию подходит, скорее, певцам и драматическим актерам, но не артистам балета, особенно сегодня, в условиях их большой занятости в училище по специальным и общеобразовательным дисциплинам.

6. Упражнения, связанные с движением

Уже на первом году обучения предлагаются упражнения, связанные с движением (элементы ритмической гимнастики, бег, прыжки, движения классического танца, народные танцы — армянский, чардаш). Это, по нашему мнению, — верное направление, поскольку одной из задач дыхательной гимнастики для танцовщика является задача формирования устойчивого условного дыхательного рефлекса и борьба с задержкой дыхания во время исполнения. Е. А. Лукьянова упоминает об этом: «...автоматизм заставляет подсознательно использовать длинный выдох во всех случаях, когда от нагрузки может сбиться нормальный ритм дыхания» [3, с. 150].

Однако как мы видим, что количество упражнений, связанных с движением, по сравнению с остальными группами упражнений, незначительно. Кроме того, внушительная часть этих упражнений объединена с пением или декламацией, и, соответственно, не может быть применена в ежедневной учебной и сценической практике. Поскольку Евгения Адольфовна была в первую очередь музыкантом, то основное внимание уделяла работе над голосом и дикцией. Элементы танца были включены в ее методику опосредованно: приоритет отдается пению, а не движению. Методических указаний в пособии по дыханию о процессе движения очень мало. Кроме того, многие из них довольно спорные. «Одна из особенностей трехфазного дыхания в том, что оно независимо от движения. Выдох–пауза–возврат дыхания чередуются, никак не связываясь с положением тела» [3, с. 24], и далее: «смена темпов движения не должна отражаться на ровном длинном выдохе», [3, с. 87] — утверждает автор. Но ведь многие упражнения классического танца препятствуют свободному дыханию, как, например, скручивание или перегиб корпуса назад, более того, сложнейшие классические вариации также не оставляют возможности сохранить ровное, спокойное дыхание (поэтому данные рекомендации вызывают сомнения) или же: «выполняются элементы классического танца <...> с полной независимостью дыхания от движения» [3, с. 32]. Представляется необходимым как раз связать движение с дыханием, уметь грамотно чередовать небольшие паузы со спокойным вдохом и выдохом, или наоборот, — коротким быстрым выдохом/вдохом.

Однако некоторые основополагающие принципы дыхания, предлагаемые Е. А. Лукьяновой, по нашему мнению, несомненно, можно и нужно использовать в разработке курса дыхательной гимнастики для будущих артистов балета. В первых, один из важнейших моментов, отмеченных Е. А. Лукьяновой в самом начале занятий дыхательной гимнастикой, — это отсутствие навыка правильного глубокого вдоха. Она отмечает, что при необходимости вдохнуть, ученики поднимают плечи и грудную клетку, тогда как при правильном вдохе должны расширяться нижние ребра. С целью недопущения этой грубой ошибки она предлагает заменить слово вдох на термин «возврат дыхания». Данная практика проверена и нами и представляется действительно эффективной [4]. Принципиально

важным моментом является борьба с задержкой дыхания во время движения, о чем также упоминает Е. А. Лукьянова: «Очень часто... ученики затаивают дыхание, зажимают губы, а сними шею и плечи. При этом быстрее наступает утомление, сильно учащается биение сердца, нарушается ритм дыхания» [3, с. 39]. Правда, автор считает, что чаще всего это происходит на прыжках, тогда как непроизвольная задержка дыхания у младших учеников начинается с самого первого движения у палки. Это обусловлено рефлексом задержки дыхания в момент максимальной концентрации внимания, выполнения сложной, непривычной работы, в нашем случае — освоения движений экзерсиса классического танца. Именно формирование обратного рефлекса представляется нам основной задачей дыхательной гимнастики для артиста балета.

Далее, важная часть тренировки по Е. А. Лукьяновой — необходимость держать мышцы брюшного пресса подтянутыми при выполнении дыхательных упражнений. Эта практика также полезна для артиста балета, поскольку особенность балетной осанки предполагает подтянутые мышцы туловища. Также Евгения Адольфовна отмечает, что дыхание способствует расслаблению тела, «учит освобождать мускулатуру, что помогает на уроках классического танца избавляться от ненужных зажимов» [3, с. 37].

Таким образом, можно сделать вывод, что, хотя дыхательная гимнастика Кофлера-Лобановой-Лукьяновой имела несомненные положительные результаты, она, однако, подходит более для применения в театральных и вокальных учебных заведениях. Дыхательная гимнастика для хореографического училища, при этом, должна быть сориентирована в первую очередь на танцевальное искусство. На эту особенность обратил внимание выдающийся педагог отечественной хореографической школы Н. И. Тарасов. В своей книге «Классический танец: школа мужского исполнительства» (2008) он пишет: «Очень хорошо, что в некоторых хореографических училищах изучаются основы дыхания, но преподавание этих основ еще недостаточно связано с учебными приемами и практикой танца. Поэтому хочется пожелать, чтобы в хореографических училищах преподавалось не просто дыхание, а специально разработанный курс, который можно было бы назвать, например, «Дыхание танцовщика» [5, с. 60].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Масленников П. Ю.* Экспертная оценка преподавателями классического танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой физического развития воспитанников исполнительского факультета // *Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой.* 2014. № 6 (35). С. 51–56.
2. *Ермолаев-Томин О.* Профилактическое исцеляющее дыхание. М.: Флинта, 2014. 291 с.
3. *Лукьянова Е. А.* Дыхание в хореографии: уч. пос. для высших и средних уч. заведений искусства и культуры. М.: Искусство, 1979. 184 с.
4. *Оленева А. В.* Оценка функционального состояния дыхательной системы учащихся младших классов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // *Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой.* 2015. № 5 (40). С. 122–126.
5. *Тарасов Н.* Классический танец: школа мужского исполнительства. СПб.: Планета музыки, 2008. 492 с.

РЕЦЕНЗИИ И ОТЗЫВЫ

В. А. Шекалов

РЕЦЕНЗИЯ НА УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ Г. А. БЕЗУГЛОЙ «НОВЫЙ КОНЦЕРТМЕЙСТЕР БАЛЕТА»

Вышло в свет учебное пособие «Новый концертмейстер балета» заведующей кафедрой музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Галины Александровны Безуглой¹. Это, несомненно, — событие, не только для пианистов, обучающихся и работающих в Академии, но и для всех музыкантов, прямо или косвенно связанных с балетом, интересующихся историей, теорией и практикой балетного искусства.

Книга многоаспектна, как многоаспектна и личность автора. Г. А. Безуглая — высокопрофессиональная пианистка, опытный балетный концертмейстер, выпустившая полтора десятка компакт-дисков с записями балетного репертуара и музыкой для уроков классического танца, кандидат искусствоведения (диссертация на тему: «Особенности импровизационного фортепианного сопровождения урока классического танца»). Она является инициатором и создателем кафедры музыкального искусства, много лет готовит концертмейстеров балета в Академии, ведет курсы повышения квалификации, мастер-классы в разных странах. Поэтому и книга ее соединяет в себе черты серьезного научного исследования и учебно-методического пособия, обобщающего как собственный опыт, так и опыт не одного поколения концертмейстеров балета.

В учебнике две части. Первая часть — «Традиции европейской танцевальной культуры и жанры танцевальной музыки» — выполняет учебную функцию и одновременно представляет собой вполне самостоятельное исследование. Здесь автор в историко-теоретическом ключе прослеживает эволюцию взаимодействия музыкального и хореографического начал в разные эпохи в исторической последовательности, начиная с Античности. В отдельных параграфах большинства глав этой части рассматривается музыкальный инструментарий, использовавшийся для сопровождения танцев; танцевальные жанры сменяющихся эпох; особенности ритмического согласования музыки и танца; а с появлением собственно балета — особенности сотрудничества балетмейстера и композитора. Также прослеживается эволюция этого сотрудничества от простого подчинения композитора балетмейстеру до нового типа взаимоотношений и методов работы в XX веке, связанных с различными стилистическими и жанровыми поисками. Это исследование представляет интерес не только для аудитории, к которой обращено учебное пособие, — для пианистов, изучающих искусство фортепианного аккомпанемента в балете, но и для всех, интересующихся балетным искусством, проблемами синтеза музыки и хореографии, музыки и движения. Ракурс рассмотрения всех вопросов здесь иной,

¹ *Безуглая Г. А.* Новый концертмейстер балета: уч. пос. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. 432 с.

чем в сугубо балетоведческих или музыковедческих трудах: это взгляд высококомпетентного в вопросах хореографии музыканта.

Вторая часть также содержит немало исследовательского, исторического и методического материала. Первая глава — «История развития фортепианного аккомпанемента уроку классического танца в нотных образцах». Подробно рассмотрены пособия Ф. А. Цорна, записи импровизаций Н. Легата, нотные иллюстрации С. Бродской и М. Пальцевой к книгам А. Я. Вагановой и Л. Яромлович, соответственно. Но наибольшая ценность этой части, ее сердцевина, состоит в раскрытии перед будущими концертмейстерами балета сущности, «таинства» уроков классического танца в их изменчивости, импровизационности, в смене элементов, отчасти непредсказуемости, необходимости глубокого знания этой специфики аккомпанирования и «способности отражать в импровизационном сопровождении характер движения» (Безуглая Г. А. Новый концертмейстер балета. 2017. С. 239).

Не секрет, что для обычного музыканта-профессионала, даже самого высокого уровня, искусство хореографии, балета гораздо менее открыто, знакомо, понятно, чем искусство оперы. И в музыкальных училищах, и в консерваториях пианисты непременно учатся аккомпанировать вокалистам, понимать законы дыхания, вокальной фразировки, дикции, читают с листа, транспонируют, играют клавиры опер. Но кто из них хоть раз в процессе учебы аккомпанировал живому танцу? Кто из выпускников лучших консерваторий знает хотя бы названия основных элементов классического танца?

Г. А. Безуглая постепенно, шаг за шагом, раскрывает особенности задач пианиста на разных занятиях, специфику балетной терминологии и многое другое. Для того, кто начинает работать в балетном классе, в первую очередь необходимыми будут главы: «Счет и организация времени на уроке танца» («Размеренность и акцентность», «Танцевальная “четверть” как мера измерения долготы», «Музыкальный пульс музыки и “дольность”», «Темп хореографический и музыкальный»); «Организация движений на уроке танца и принципы хореографической комбинаторики»; четыре главы, посвященные музыкальному сопровождению уроков классического танца (особенно параграф «Ритмоформулы экзерсиса» с описанием выполнения того или иного движения танцовщиком и вариантами их музыкального сопровождения). В отдельной главе рассматриваются принципы музыкального сопровождения занятий по специальным хореографическим дисциплинам — дуэтному, характерному, историческому танцам, уроков актерского мастерства.

Одна из центральных глав посвящена импровизации — одному из важнейших умений пианиста, сопровождающего уроки классического танца. В ней рассматриваются не только проблемы психологии импровизации, но и вопросы методики обучения этому искусству, в том числе и методики овладения импровизационным сопровождением уроков хореографии. Множество ценных практических советов, изложенных здесь, помогут начинающему концертмейстеру.

Две главы посвящены работе с клавирами балетов. Здесь освещается проблема многовариантности (следовательно, аутентичности) как хореографического, так и музыкального текстов балетов. Эта многовариантность, вызванная разными причинами (также раскрытыми в работе), приводит к парадоксальной ситуации, при которой авторский текст композитора, зафиксированный в академических изда-

ниях партитур и клавиров, может во многом не соответствовать тому, что мы слышим при восприятии сценической постановки балета. Это создает дополнительные трудности для концертмейстера: ему «нужно иметь ясное представление о сценической версии спектакля и о том, в какой степени нотный текст, которым он располагает, способен отобразить музыкальное содержание конкретного театрального произведения» (там же, с. 372).

Интересные страницы посвящены истории создания и особенностям различных клавиров балетов П. И. Чайковского. Рассмотрены также принципы переработки фактуры фортепианного изложения в клавире с целью как его облегчения, так и приближения к реальному оркестровому звучанию, тому звучанию, которое и будет слышать танцовщик во время оркестровой репетиции и спектакля.

Поскольку балет является синтетическим искусством, в учебнике речь идет не только о хореографической компетентности пианиста, работающего в балете, но и о музыкальной компетентности хореографа. Не раз возникает и тема границ компромисса между требованиями, вытекающими из особенностей выполнения того или иного балетного па, и закономерностями музыкальной выразительности.

Неоднократно говорится в работе о *музыкальности* как одной из центральных категорий хореографического искусства, и роли концертмейстера в воспитании этого качества у юных артистов балета:

«Музыкальности танца учат мастера хореографического искусства. Именно они прививают ребенку способность к воплощению музыкального начала в своем танцевальном творчестве.

И только концертмейстер на уроке танца и репетиции сможет помочь им сосредоточиться на решении этих важных пластических задач» (там же, с. 225–226).

Учебник довольно объемен. Но, учитывая широту и разнообразие затронутых в нем аспектов, этот объем мог бы быть и недостаточным, если бы не еще одно достоинство книги — хорошее литературное изложение: ясное, логичное, четко структурированное и при этом достаточно *лаконичное*.

Издание снабжено нотными примерами. Их немного (это не нотная хрестоматия), но все они появляются в нужных местах, существенно разъясняя положения текста. Многие из них уникальны, представляют собой расшифровки импровизаций концертмейстеров Академии Русского балета: М. Цареградской, А. Тиме, самой Г. Безуглой.

Чрезвычайно полезными являются завершающие книгу список литературы из 146 источников (из них 20 иностранных), интернет-ресурсов, и особенно ценный для концертмейстера перечень «Хрестоматии и сборники для музыкального сопровождения уроков танца» (56 наименований).

Конечно, было бы преувеличением полагать, что можно стать хорошим концертмейстером балета (как и хорошим пианистом, танцором, певцом, артистом, живописцем) лишь опираясь на любую, самую лучшую книгу. Для совершенствования во всех этих областях нужен и учитель, нужен «наглядный показ». Но хороший учебник, учебное пособие (а таковым и является «Новый концертмейстер балета») может существенно облегчить этот процесс, дать стимул для собственной работы, путеводную нить в собственных поисках.

Нужно поздравить автора и издательство с выпуском такого полезного издания. Безусловно, оно будет широко востребовано.

И. Н. Димура

КАК СОБРАТЬ ХАЙКУ ИЗ ПЕСКА

(О премьерe балета «Женщина в песках»)

Я пролился как вода.

21 Псалом Давида

Кажется, что в суете дневной не хватает остановок: пауз, молчания, брошенного вверх взгляда. Увидеть небо, ширь... Соотнести себя с космосом? Наверное. В такие мгновения возникает чувство песчинки среди других, подобных мне.

О чем балет «Женщина в песках»? О сложности современного мира. О переплетении единичного и всеобщего, множественного и частного. Как любая притча, он многозначен, и, как песок, впитывает мировые мифы. Притча о всеобщности и единичности, хаосе и упорядоченности. О том как засасывает зыбь мелочей. О том как женщина сохраняет, а мужчина завоевывает. О том как труден, подчас невозможен, *контакт*. Жители мегаполиса носят маски, охраняют органы чувств гаджетами, хотя те навязывают свои измерения.

Почему Хайку о песке? Хайку владеет недосказанностью, незавершенностью, многосмысленным толкованием и послечувствованием, тем самым побуждающим зрителя к сотворчеству в процессе развертывания цепочки образов. Хайку создается, в том числе, и образом, знаком, иероглифом...

Этот одноактный балет — вязь знаков. Знаков чей-то тоски по несбывшемуся, по невозможному. Это притча о том, как, вооруженные аппаратами, снабженные мощными инструментами, мы оказываемся беззащитными перед соринкой в прорыве, прорывом сети, коротким замыканием...

Я не стала бы вспоминать Ролана Пети, руководителя и хореографа Марсельского балета, и его одноактный балет «Гибель розы» на музыку «Адажиетто» Густава Малера, если бы не поток размышлений об экологии нашего дома, будоражащий в последние дни. Малер послал партитуру своей возлюбленной без сопроводительной записки, и та сразу поняла, что это — признание. Пети видел в своей постановке призыв к человечеству о сохранении природного мира, грядущей опасности утраты его («В спектакле важно было показать, что человечество ищет путь к свету, к свободе, к гармонии»), о том червячке возможной катастрофы в яблоке, «эхе невидимых миру горестей и блаженств». То, что спектакль показан в Страстную неделю, симптоматично. В эту неделю верующее человечество осмысляет тему жертвы и искупления, самоотдачи и предательства.

В основе любой мифологии лежит дуальный принцип: столкновение стихий и рождение нового мира. Современные мифы дублируют тот же принцип: распря противоположностей порождает новое качество. Редуцировать всю мифологию в несколько мифов не удастся. Хотя подобные попытки предпринимали и Борхес, и Ж. Польти. Эта развернутая мифология прочитывается с успехом кинематографом, но в балетных спектаклях редка, поскольку в них эксплуатируется лишь несколько архетипических сюжетов.

«Полуабстрактная, полусюрреалистическая поэзия хореографии лишь намеком указывает на литературный источник, куда более согласуясь с музыкальным текстом». Произведение Кобо Абэ — лишь повод, а не движитель сюжета «Женщины в песках», хотя его идеи одиночества и свободы нашли достойное пластическое воплощение.

Первая часть балета — «**Хаос**», символизируемый Хором, создает медитативное состояние, не только кругообразной композицией, но и властью электронной музыки (композитор Влад Быстров). И приходят времена, и уходят времена, и расплзается ветшающее время. Атомы, песчинки, круговращение планет. Мощный *regretium mobile* природы подготавливает вторую часть — «**Инициацию**». Тщательно выверенные жесты и позы главных героев, оркестрированные фризом Хора, смотрятся как заглавные буквы или иероглиф на свитке. Особенно хороши дуэтные поддержки, свежие и запоминающиеся. Они кульминируют отдельные мотивы балета. Иногда они выстроены фронтально и отсылают к изображениям древних богов, многоруких и всесильных, находящихся вне человеческих страстей.

Герой примеряет разные стратегии обращения с новым: схватку, агрессию, спор, подчинение, взаимодействие, крушение, паразитирование и осознание личности. Учитель Ники Дзюмпэй, Павла Виноградова (артист балета Михайловского театра, студент продюсерского отделения Академии Русского балета), закован в мундирчик стереотипов большого города. Он — один из толпы, той, что из *The Wall* Pink Floyd. Они — нигде, и он — никто. Песок мелочей, обыденностей, почти неразличимых, создает препятствия, бесит и... заставляет пробиться росткам ощущений в машиноподобном существовании клерка — учителя — классификатора — энтолога.

Встреча учителя с Женщиной (Е. Штанева, экс-солистка театра Якобсона и артистка Ленинград-центра) читается как противоборство цивилизации и природы, попытка овладения ее силой. Обыкновенно такие пробы заканчиваются неудачей. Классификатор обращается с ней как с объектом, камнем в стене преграды. Но она выскальзывает, просачивается песком сквозь пальцы, привыкшие к инструментам, а не непосредственному прикосновению. Природа безразлична к нашим желаниям, потугам и надеждам. Камила Палья: «Наша телесность — мучение, тело — древо природы, и ...мы на нем распяты». Поэтому так органично возникает в канве движений дуэта фигура Пьеты, той самой, известной, из Собора Св. Петра. Микеланджело, делая столь юной мадонну, показывает, как слиты воедино скорбь и надежда, рождение и утрата.

Природа немеет без человеческого голоса. Нужно договариваться. Не антропоморфизировать природу, но познавать, иногда приспособливаться, иногда уступать... Классические руки и академический торс Павла Виноградова в мире *contemporary dance* Хора — как вторжение упорядоченности классического балета в мир танца модерн. Он замечательно ведет свою партию «винтика системы», оказавшегося один на один с беспредельным, непознаваемым. С самим собой? Он пытается классифицировать, воевать, бунтовать. Тщетно.

Героиня Евгении Штаневой — Природа в Женском облике — всемогуща и непознаваема, таит угрозу и обволакивает покоем. Вечным покоем. Кибела, порождающая и отбирающая. В позах танцовщицы есть что-то от изображений египетской богини Исида. Обобщенное совершенство. Умное тело ее покорно и удивительно пластично, но в тоже время обладает внушающей силой. Женщина — Природа, несущая на себе человеческий мир: «Куда плывете вы, когда бы не Елена, что Троя вам, ахейские мужи»?!

Хореографическая линия адажио строится как континуально ветвящийся поток движений, переплетений и поддержек, в которых балерина и танцовщик неразрывны, но одиноки. Они взаимодействуют, но не контактируют. Их движения предметны и внеличностны. Они познают, но не узнаваемы.

Третью часть балета — «**Сотворение мира**» — я бы назвала «Обретение мира». Только осознав тщетность стереотипных попыток победить природу, учитель начинает чувствовать, распознавать звуки, запахи, принимает песчаный дом как свой. Возникает Взгляд «глаза в глаза». Знак контакта... Звук капель.

Очень важен свет, его постановка в экзистенциально ориентированных спектаклях. Он выступает в качестве одного из архетипов, предопределяющих подачу хореографического материала. Недаром Микеланджело до сантиметра выверял пространство размещения своих скульптур. Свет — деятельный участник художественного действия, его доминанта. Здесь же светоподача отнюдь не относится к удачам спектакля. То же относится к аскетичному заднику сцены и вообще к колористическому решению спектакля.

Полно и продуктивно используется пространство сцены. Музыканты (кларнет — композитор Влад Быстров и ударные — Александр Рагазанов), расположились на просцениуме, как бы соединяя сцену и зрительный зал (мир современности). Главные герои представляют центр человеческого мира, юдоли страданий и размышлений, а Хор — Мир вечный, круговорот сезонов, природных явлений, вращения светил. Благодаря умелому расположению мизансцен, художественное пространство обретает многомерность и глубину. Притчевость проявляется в многозначности финала, его открытости.

В этом одноактном балете явно просматривается динамика развития хореографа Ольги Алферовой от «Демона» 2012 года, «Полудницы» 2014 года к «Медее» 2015 года и «Женщине в песках». В каждой из постановок Ольги Алферовой явен интерес к экзистенциальной проблематике. Хореограф сталкивает зрителя с сакральным, задавая вопросы, на которые каждый их услышавший отвечает судьбой. Избежать ответа на эти вызовы нельзя. Ее работы воспринимаются как «Его-документ» и личное послание.

Сотворчество хореографа с композитором, музыкантом, мультиинструменталистом Владом Быстровым (Германия, г. Брауншвейг) задает новые измерения ее постановкам. Композитор, виртуозно используя духовые инструменты, владеющий в совершенстве техниками импровизации, создает пространство Духа, вертикаль, в которой самоосуществляется человеческое тело — иногда слабое, тщедушное, иногда переполненное соками земли, мощное прорывом прорывом. Музыка балета «Женщины в песках» завораживающе-медитативна. Говорю об экзистен-

циальности музыкального материала. Эта музыка космична и до мурашек по спине передает холод одиночества.

Предположу перспективы развития творчества хореографа Ольги Алферовой:

Во-первых, — это многозначное обращение к телу — маргинальному, «некондиционному».

Ей ли, бывшей артистке балета, не знать телесных болей и страданий? Виртуальной пластикой она воссоздает тела разного возраста, комплекции, состояния, в разной среде: воздушной (напр., «Валькирия», 2017), водной, виртуальной, духовной...

Во-вторых, — это расширение сонма мифологических героев.

Хотя в них прослеживается архетипическое единство, это борьба противоположностей и ее различные стратагемы — способы справляться с судьбой.

В-третьих, — это углубление экзистенциальной проблематики, явленной ощутимо «Знаками зодиака» (2014).

Из пяти известных экзистенциальных вызовов в данной постановке автора притягивает ответ человека на абсурд, хаос, непознаваемость. В планах хореографа — балет по Василию Кандинскому и развитие импровизационных номеров. Ее ювелирная, прецизная проработка темы Женского начала характеризуется мощью женских образов в «Медее» и прихотливостью их проявлений в подготовленном совместно со студентами РГПУ им. А. И. Герцена балете по лирике А. А. Блока «Незнакомка» (2016).

Сильной чертой «Женщины в песках» является и то, что балет делался энтузиазмом ее бывших и нынешних учеников и соратников по Театру авторской хореографии, что особо отмечено зрителями старшего поколения, восторженно принявшими спектакль.

Балеты Алферовой замечательно смотрелись бы в античном амфитеатре. Чтобы вдали были: море и песчаная арена, дальние колокольцы овечьих отар и ветер времени. Ольга удивительно стилизует рисунки античных скифосов и киликов, где каждая часть балета — глоток, опустошающий чашу, благодаря которому виден новый слой рисунка на сосуде для питья. Чем глубже глоток, тем причудливее изображения бессознательного, маргинального, вечного.

Позы ее героев хочется рассматривать так же как вертят чашу-тяван во время чайной церемонии, наслаждаясь ее своеобразием. Но до этого, вынимают сосуд из ларца, на котором написана биография чашки, ее имя, распеленывают из шелка, в котором она хранится, рассматривают все отметины времени на ободке, потемнения от многократного использования. Это требует остановки, созерцания, медитации.

Однако данная постановка ставит и новые вопросы. Недавно транслировавшийся из Марининского театра вечер молодых хореографов оставил чувство неудовлетворенности. Крайне интересен был бы в нашем городе конкурсный фестиваль молодых хореографов различных направлений с подробным критическим разбором их работ такими же молодыми критиками...

Другая ассоциация с балетом «Женщина в песках»: хайку, жанр поэтической миниатюры, где отсутствуют глаголы, но каждый иероглиф — целое понятие,

концепт, запечатлевающий состояние в движении. В нем передано время года и загадка. Как протянутая рука через бездну. Зритель–читатель может в ответ протянуть свою руку, достроив, тем самым, связку в своем воображении. Хайку не существует вне отклика. Откликнемся?

*Биение ресницы
Просыпалась ли звезд труха
Или соринка из часов песочных?*

12 апреля 2017 г. Санкт-Петербург,
сцена дома Союза театральных деятелей Российской Федерации,
Одноактный балет по одноименному роману Кобо Абэ
в постановке Ольги Алферовой
(Театр авторской хореографии Ольги Алферовой)

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

Л. И. Абызова

ХРОНИКА III НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «HOMMAGE À PETIPA»

В Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой 11 марта 2017 года — в 199-й день рождения великого балетмейстера — прошла III Ежегодная научно-теоретическая конференция *Hommage à Petipa* (Посвящение Петипа).

Конференция молода, но традиции имеет. Она началась с ежегодного возложения цветов к могиле Мариуса Петипа в Некрополе мастеров искусств Александровской Лавры (см. рис. 1). По традиции в мемориальном кабинете (музее) Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой конференцию всегда открывает ректор Академии — народный артист России Николай Максимович Цискаридзе. В этом году в момент начала конференции он был за пределами страны (представлял наших воспитанников в Лондоне), но традиции не нарушил. Сердечное приветствие Н. М. Цискаридзе и его оценка творчества Петипа прозвучали в видеообращении к участникам ученого собрания.

Со вступительным словом выступила проректор по научной работе и развитию, доктор искусствоведения С. В. Лаврова. Вела конференцию кандидат искусствоведения, и. о. зав. кафедрой балетоведения Л. И. Абызова (см. рис. 2).

Хотя тематика докладов не ограничивалась «темой Петипа», большинство выступлений были посвящены именно его наследию. Об этом свидетельствует программа конференции (http://www.vaganovaacademy.ru/vaganova/science/conferences/Petipa/Conf_Petipa_2017.pdf). Всего было прочитано 24 доклада (включая 3 доклада от заочных участников конференции).

Проблема сохранения классического наследия нашла отражение во многих докладах конференции. Вот что по этому поводу сказала главный редактор журнала «Балет» В. И. Уральская: «Тема сохранения спектакля в балетном театре неисчерпаема и вечна. Казалось бы, всё ясно: есть балет, его знают исполнители, передают эти знания следующему поколению, и жизнь продолжается. Но каждому, когда-нибудь занимавшемуся упражнениями по актерскому мастерству, известно, что предложенная поза одним (исполнителем) никогда не будет повторена в точности другим, не говоря уже о третьем, четвертом и т. д. Тем более, если речь идет о движении. Да и сами хореографы — авторы хореографического текста, — имея перед собой разных исполнителей, как правило, корректируют элементы текста, сохраняя главное. Что главное? Если говорить непосредственно о тексте, то сохраняется стиль хореографа. В случае с классическим наследием — творением мастеров — сохраняется авторский язык.

Другой вопрос: насколько на этом «языке» смогут говорить люди через 100–200 лет? Ведь «пластический язык» меняется, так как меняются те, кто должен



Рис. 1. Участники возложения цветов к могиле Мариуса Петипа в Некрополе мастеров искусств Александро-Невской Лавры



Рис. 2. Выступление с докладом на конференции

воплотить этот текст; меняется ритм жизни, технические возможности сцены, материалы, из которых создаются костюмы, декорации и т. п. И что немаловажно, меняются зрители, то есть те, во имя которых живет театр и творят его жрецы.

Вопрос в следующем: кто имеет право на воссоздание балетов-шедевров? Кто владеет Его Величеством Классическим танцем так, чтобы, подобно Ф. Лопухову, восстановить потерянное (сцена Феи сирени в «Спящей красавице», к примеру), или, подобно П. Лакотту, создать ряд версий давно забытых спектаклей, дав им жизнь в «живом» театре.

Видимо, честно и целесообразно разделить проблему сохранения классического наследия на две подтемы, связывающие, во-первых, научный подход в изучении с попыткой восстановить подлинник. Это требует от исследователей определенных знаний и умений, а именно: находить источники в литературе, рецензиях, материалах архивов, различных фондов, анализировать музыкальные партитуры, их нахождение (в случае потери целого или частей). Это огромный, кропотливый и бесценный труд.

Во-вторых, сохранение классического наследия требует создания версий для современного живого театра, в который придет зритель XXI века, желающий получить художественное, а, значит, эмоциональное впечатление и радость от встречи с прекрасным.

Что же мы фактически сохраняем в «живом» театре? Мы создаем версии авторского спектакля, причем версии, также, авторские. Сохраняется концепция, сюжет (если таковой имеется), точнее, фабула, структура, предложенная первым автором, и стиль хореографической лексики.

Потому нельзя не указать, что «Тщетная предосторожность» (под другим названием — «Худо сбереженная дочь»), принадлежащая Ж. Добервалю, — это самый известный должитель на балетной сцене. То же можно сказать о более поздних образцах и о сегодняшних авторских спектаклях.

К счастью, появилась возможность записывать спектакли на электронные носители. Но и в этом случае не гарантирована точность передачи авторского текста соавторами, т. е. актерами. Также, не всегда съемка в состоянии передать пространственное решение сцены (т. е. рисунки композиций), так как ведется с определенных позиций. Есть и другие опасности искажения авторского замысла, связанные с закономерностями разных видов искусств, сцены театра, кино или видеосъемки.

Живой театр — это непосредственное мерило связи между традицией и современным зрителем. Это важно понять, и не спорить бесконечно, а попытаться соединить как охраняемые научно-этические интересы, так и практику жизни — т. е. интересы зрителей своего времени».

ВЫСТАВКИ, ВСТРЕЧИ, ПРЕЗЕНТАЦИИ, ЭКСКУРСИИ В МЕМОРИАЛЬНОМ КАБИНЕТЕ (МУЗЕЕ) ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ МАРТ-АПРЕЛЬ 2017 ГОДА

01.03.2017. Ректор Академии Н. М. Цискаридзе дал интервью корреспонденту 1-го телеканала в связи с подготовкой программы «Наедине со всеми» (ведущая Ю. Меньшова), посвященной Павлу Дмитриченко.

Мемориальный кабинет пополнился новым экспонатом — скульптурой Владимира Бродарского «Н. М. Цискаридзе в образе Демона» (2014. Гипс, тонированный под бронзу. Дар автора).

06.03.2017. С постоянной экспозицией Мемориального кабинета познакомились участники Международного балетного конкурса Валентины Козловой из Румынии (Бухарест).

09.03.2017. Ректор Академии Н. М. Цискаридзе дал интервью корреспонденту 1-го телеканала в связи с подготовкой программы «Наедине со всеми» (ведущая Ю. Меньшова), посвященной Надежде Павловой.

С постоянной экспозицией Мемориального кабинета ознакомились гости Академии — преподаватели Театрального института им. Б. Щукина: Евгений Владимирович Князев (ректор, проф. кафедры мастерства актера, народ. артист России), Людмила Васильевна Максакова (проф. кафедры мастерства актера, народ. артистка РСФСР), Елена Александровна Дунаева (д-р искусствоведения, проф., зав. кафедрой искусствоведения).

10.03.2017. Лекцию-экскурсию «Петербург — колыбель русского балета» прослушали студенты-филологи из Токийского Университета, изучающие русский язык.

Зав. кафедрой методики преподавания классического и дуэтно-классического танца Мария Александровна Грибанова дала интервью для документального фильма компании «Thea Films» (режиссер Доля Гавански) под рабочим названием «Супер Женщины Столетия».

11.03.2017. В Мемориальном кабинете Академии прошла церемония открытия III ежегодной научно-теоретической конференции «Homage à Petipa / Посвящение Петипа», приуроченная ко дню рождения великого балетмейстера. Перед конференцией сотрудники кафедры балетоведения Академии возложили цветы на могилу Мариуса Ивановича Петипа в Некрополе Мастеров искусств (Тихвинское кладбище Александро-Невской Лавры).

13.03.2017. Мемориальный кабинет пополнился ценными экспонатами, привезенными из Великобритании ректором Н. М. Цискаридзе: Роберта Лозарини передала в дар Академии икону Анны Павловой с образом Спасителя (вышивка по канве) и книгу мужа балерины Виктора Дандре «Анна Павлова» с автографом автора; Наталья Дизанаева подарила четыре оригинальные фотографии Марии Петипа и Сергея Легата, вставленные в декоративные картонные листы из старинного альбома.

14.03.2017. Ректор Н. М. Цискаридзе дал интервью корреспонденту телеканала «Санкт-Петербург», в котором рассказал о выступлении воспитанников Академии на Гала-концерте «Иконы русского балета» в лондонском театре «Coliseum» 12 марта 2017 года.

В вестибюле Академии открылась фотовыставка, посвященная юбилярам марта.

17.03.2017. С постоянной экспозицией Мемориального кабинета ознакомились стажерка МГАХ из Италии Александра Веронезе-Милин с матерью.

Проведена экскурсия для учеников и педагогов студии «Арабеск» из Москвы, которые затем посмотрели концерт производственной практики учеников средних классов Академии в школьном театре им. А. В. Ширяева.

20.03.2017. В рамках международного сотрудничества с зарубежными хореографическими школами Академия Русского балета приняла группу учащихся Академии балета Гринвич («Greenwich Ballet Academy», США, художественный руководитель Юрий Водолага). Американские студенты посетили Мемориальный кабинет и прослушали экскурсию на тему «История русского хореографического образования», которую переводил Ярослав Фадеев, выпускник 1989 г., проживающий ныне в Америке.

22.03.2017^э В Мемориальном кабинете было записано интервью с педагогом модерна из Португалии Даниэлем Кардозо (ведет курс «Модерна» в Академии с 2009 г.) для Международной научно-практической конференции «Дягилев: искусство продюсирования. Вчера, сегодня, завтра!», посвящённой 145-летию со дня рождения С. П. Дягилева и 110-летию первых музыкально-театральных «Русских сезонов».

23.03.2017. С экспозицией Мемориального кабинета познакомилась ученица «Балетной школы им. П. И. Чайковского» из г. Тойота (Япония), которые 24 марта выступили в Эрмитажном театре на концерте «Японская весна в Санкт-Петербурге».

24.03.2017. Состоялся визит в Академию китайской делегации, ознакомившейся с экспозицией Мемориального кабинета.

Коллекция сценической балетной обуви пополнилась пуантами Майи Плисецкой из балета «Кармен», которые преподнесла в дар Музею Академии Катерина Новикова — начальник пресс-службы Большого театра.

28.03.2017. С коллекцией Мемориального кабинета ознакомились ученики балетной школы из Японии.

29.03.2017. В Мемориальном кабинете прошла церемония открытия Международной конференции «Балет на перекрестке культур: Россия — Франция», посвященной 135-летию со дня рождения И. Ф. Стравинского, 145-летию со дня рождения С. П. Дягилева, 155-летию со дня рождения К. Дебюсси.

В холле перед Мемориальным кабинетом открылась фотовыставка, посвященная юбилярам апреля.

30.03.2017. В рамках конференции «Балет на перекрестке культур: Россия — Франция» в Мемориальном кабинете прошла презентация книги зав. кафедрой музыкального искусства Галины Александровны Безуглой «Новый концертмейстер балета».

31.03.2017. В Мемориальном кабинете состоялась церемония открытия Международной научно-практической конференции «Дягилев: искусство продюсирования. Вчера, сегодня, завтра!», посвящённой 145-летию со дня рождения С. П. Дягилева и 110-летию первых музыкально-театральных «Русских сезонов». Перед началом конференции для ее участников проведена обзорная экскурсия по Мемориальному кабинету.

05.04.2017. Мемориальный кабинет посетила Нонна Николаевна Звонарева — выпускница Ленинградского хореографического училища 1952 г. (класс О. Г. Иордан), артистка театра им. С. М. Кирова.

06.04.2017. С экспозицией ознакомились проф. славистики университета Бордо (Франция) Паскаль Мелани и проректор по научной работе Санкт-Петербургской консерватории Н. А. Брагинская.

07.04.2017. Состоялся визит племянницы О. Г. Иордан — Т. В. Ерофеевой.

10.04.2017. В Мемориальном кабинете состоялось открытие курсов повышения квалификации по дополнительной образовательной программе повышения квалификации «Урок классического танца как форма промежуточной аттестации» и прошла регистрация его участников.

Мемориальный кабинет посетила госпожа Карен Мартин — директор Redland Ballet and Dance Academy (Сидней, Австралия).

11.04.2017. В Мемориальном кабинете на заседании межкафедрального научного совета прошло обсуждение кандидатской диссертации А. Янкаускаса «Литовский балет как феномен национального искусства».

12.04.2017. Состоялась благотворительная экскурсия для актеров и сотрудников Дома ветеранов сцены им. М. Г. Савиной.

Для участников IV-ой Международной научно-практической конференции «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии и спорта» была проведена экскурсия.

13.04.2017. Для слушателей дополнительной образовательной программы повышения квалификации «Урок классического танца как форма промежуточной аттестации» была проведена лекция-экскурсия на тему «Выдающиеся педагоги петербургской / ленинградской Школы».

14.04.2017. Слушатели образовательной программы повышения квалификации «Урок классического танца...» провели «круглый стол», за которым обсудили проблемы методики преподавания классического танца.

17.04.2017. Состоялся визит сотрудников Генерального консульства Франции в Санкт-Петербурге, которые ознакомились с экспозицией Мемориального кабинета.

18.04.2017. Мемориальный кабинет посетили ведущие солистки Большого театра: заслуженная артистка России Елена Андриенко и Анастасия Яценко.

19.04.2017. Прошла тематическая экскурсия для группы детей и педагогов специализированной музыкальной школы из Донбасса.

Проведена экскурсия для Марины Эдуардовны Багдасарян (зав. отделом «Музея-студии Радиотеатра» Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина, театрального критика и обозревателя, автора и ведущей программ радио «Культура»).

Мемориальный кабинет посетила Тамара Владимировна Косова, выпускница Ленинградского хореографического училища 1955 г., заслуженная артистка РСФСР.

20.04.2017. Мемориальный кабинет посетила искусствовед Ирина Березина.

24.04.2017. Для спонсоров Киевского хореографического училища — сотрудников японской компании «Koransha» — была проведена экскурсия по теме «История русского профессионального хореографического образования».

Гости из Мексики (ученица балетной школы Сахара Маркес Акоста с матерью) ознакомились с коллекцией Мемориального кабинета и прослушали лекцию об истории русской балетной школы.

Мемориальный кабинет посетила Лихая Мария Андреевна, художник-монументалист. Она передала в дар Академии серию живописных полотен «Дягилевские сезоны».

В Мемориальный кабинет после длительной реставрации вернулась деталь (юбка) бытового костюма балерины, заслуженной артистки Императорских театров М. Ф. Кшесинской. Реставрация проведена при содействии Татьяны Михайловны Шамаловой и модельера, генерального директора Модного дома «Таня Котегова» Татьяны Котеговой.

25.04.2017. В Мемориальном кабинете прошли заседания секций научной конференции Студенческого Научного Общества Академии.

Музей посетила группа французских студентов балетной школы Клер Бриант (выпускницы педагогического факультета Академии 2015 г.). Экскурсию на французском языке провела доц. кафедры балетмейстерского образования, канд. искусствоведения О. И. Розанова.

26.04.2017. Гостем Мемориального кабинета стал архитектор и скульптор Вячеслав Борисович Бухаев, работающий над проектом создания мемориальной доски, посвященной Мариусу Петипа. Доску планируется установить на здании Академии к 200-летию великого балетмейстера.

27.04.2017. Балетный фотограф Валентин Барановский подарил Музею свой фотоальбом «Дивертисмент» (2015).

В фойе Мемориального кабинета открылась фотовыставка, посвященная юбилеям мая.

Составитель — Е. Р. Адаменко

АННОТАЦИИ

Ю. П. Бурлака

GRAND PAS ИЗ БАЛЕТА «ПАХИТА» И GRAND PAS «ОЖИВЛЕННЫЙ САД» ИЗ БАЛЕТА «КОРСАР»: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

В статье прослеживается история создания и сценическая судьба выдающихся творений Мариуса Петипа — Grand pas из балета «Пахита» и Grand pas «Оживленный сад» из балета «Корсар». В результате анализа доказано, как с появлением этих хореографических структур романтический пантомимный балет превратился в grand ballet второй половины XIX в. В зрелых постановках Петипа содержание спектакля раскрывалось не только в пантомиме, но и через танец.

Ключевые слова: Мариус Петипа, балет «Пахита», балет «Корсар», история русского балета, драматургия балета.

А. П. Груцынова

«ДОН КИХОТ» МОСКОВСКИЙ: НА ПУТИ В ПЕТЕРБУРГ

Статья посвящена «Дон Кихоту» — одному из самых известных балетов М. Петипа, показанному хореографом в двух версиях (в Москве в 1869 году и в Петербурге в 1871 году). Внимание автора статьи сосредоточено на первоначальной, московской, постановке. В статье предоставлен анализ музыкальной драматургии балета, прослежены ее связи с драматургией сюжета. Кроме того, в статье представлен краткий сравнительный анализ музыки московской и петербургской версий «Дон Кихота».

Ключевые слова: балет, постановка, музыка, музыкальная драматургия, либретто, «Дон Кихот», М. Петипа, Л. Минкус.

Г. Н. Емельянова

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО И М. ПЕТИПА В РЕДАКЦИЯХ К. М. СЕРГЕЕВА И Ю. Н. ГРИГОРОВИЧА

В статье исследуется проблема сохранения классического наследия в балете на примере балета «Спящая красавица» М. Петипа и П. Чайковского в редакциях К. Сергеева, Ю. Григоровича и Р. Нуреева. Автор проводит сравнительный анализ наиболее значимых сцен балета в редакциях этих балетмейстеров и выявляет наиболее ценную из них. В данной работе автор опирается на проведенные им исследования хореографической драматургии и хореографического текста «Спящей красавицы».

Ключевые слова: балет, классическое наследие, «Спящая красавица», М. Петипа, К. Сергеев, Р. Нуреев.

Н. Н. Зозулина

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» М. ПЕТИПА В РЕДАКЦИЯХ МАРИИНСКОГО — КИРОВСКОГО — ТЕАТРА

В статье рассматриваются редакции балета «Спящая красавица» за сто лет существования спектакля в Мариинском театре — Театре им. Кирова. Вехи сценической

жизни балета — это премьера 1890 года в постановке М. Петипа и дальнейшие возобновления «Спящей красавицы»: в оформлении К. Коровина (1914), в редакции Ф. Лопухова (1922–1923), в эвакуации в Молотове ((Перми) 1943), в редакции К. Сергеева (1952) и в реконструкции С. Вихарева (1999).

Ключевые слова: «Спящая красавица», П. Чайковский, М. Петипа, Ф. Лопухов, К. Сергеев, С. Вихарев, И. Всеволожский, К. Коровин, С. Вирсаладзе, Фея Сирени, Аврора, Дезире.

Б. А. Илларионов

СТРУКТУРА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ В «СПЯЩЕЙ КРАСАВИЦЕ» М. И. ПЕТИПА

В статье приводятся различные подходы к анализу драматургии балета «Спящая красавица». Определяется этапность «Спящей красавицы» в творческой судьбе М. И. Петипа и истории балетного театра; выявляется наличие четырех видов драматургии в балетах М. И. Петипа; рассматриваются различные выразительные средства, виды танцевальных форм; дается поактный анализ спектакля. Предложены схемы организации сценического действия. Делается вывод о ведущей роли хореографической драматургии в общем построении «Спящей красавицы».

Ключевые слова: «Спящая красавица», М. И. Петипа, П. И. Чайковский, хореографическая драматургия, сценарная драматургия в балете, музыкальная драматургия в балете, сценографическая драматургия в балете, выразительные средства балетного театра.

К. А. Козлова

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА ЛЬВА ИВАНОВА В ИССЛЕДОВАНИИ РОЛАНДА ДЖОНА УАЙЛИ

В статье представлен обзор монографии американского исследователя Роланда Джона Уайли, посвященной жизни и творчеству балетмейстера Льва Ивановича Иванова. Попытки создания биографии Льва Иванова предпринимались до Уайли, в том числе — двумя советскими балетоведами — В. М. Красовской и Ю. И. Слонимским. Сравнительный анализ биографий позволил увидеть достоинства и недостатки (политизацию оценочных суждений, в первую очередь) монографии Уайли.

Ключевые слова: балетоведение, монография, балетмейстер, хореограф, Лев Иванов, Роланд Джон Уайли, Вера Красовская, Юрий Слонимский.

С. В. Лаврова

ТРИЛОГИЯ «PROFESSOR BAD TRIP» ФАУСТО РОМИТЕЛЛИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МОД ЛЕ ПЛАДЕК

В статье анализируется трилогия итальянского композитора Фаусто Ромителли «Professor Bad Trip» в хореографической интерпретации французского хореографа Мод Ле Пладек. Автор утверждает, что пограничная специфика творчества Ромителли выводит его художественные изыскания за пределы академического музыкального авангарда, обращает к психоделической литературе, рок-музыке, изобразительному искусству Френсиса Бэкона, а также к современным технологиям,

преобразующим художественную реальность через современные средства коммуникации. основополагающей художественной установкой хореографа Мод Ле Пладек в ее спектакле становится визуальная проекция слушательского восприятия, его формализация и структурирование. Это взаимодействие позволяет выйти на новый рецептивный уровень.

Ключевые слова: Ромителли, Мод Ле Пладек, современная хореография, хореографическое искусство.

О. Н. Макарова

«ЗОЛОТОЙ ВЕК» ШОСТАКОВИЧА.

ХРОНИКА ВОСПИТАНИЯ МОЛОДЫХ ХОРЕОГРАФОВ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА

Статья посвящена истории создания балета «Золотой век» в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета в 1930 году. Эта постановка стала первым опытом привлечения молодых хореографов к работе над спектаклями на советской академической сцене. Цитируемые автором протоколы заседаний Художественно-политического совета театра позволяют воссоздать атмосферу, в которой рождалось сценическое воплощение ранней балетной партитуры Шостаковича.

Ключевые слова: балет, молодые хореографы, Дмитрий Шостакович, Федор Лопухов, Валентина Ходасевич, Леонид Якобсон, Василий Вайнонен.

К. А. Мелейкина

ИГОРЬ МОИСЕЕВ: ОТ АВАНГАРДА К ХОРЕОДРАМЕ

В статье рассматриваются особенности постановочного метода И. А. Моисеева в создании оригинальных балетов на сцене Большого театра. Автор исследует сценическую историю и хореографическую драматургию спектаклей «Футболист» и «Три Толстяка» В. А. Оранского, «Саламбо» А. Ф. Арендса, «Спартак» А. И. Хачатуряна.

Ключевые слова: Большой театр, хореодрама, отечественное хореографическое искусство, И. А. Моисеев, балет «Футболист», балет «Три Толстяка», балет «Саламбо», балет «Спартак».

А. В. Оленева

ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДИКИ ТРЕХФАЗНОГО ДЫХАНИЯ Е. А. ЛУКЪЯНОВОЙ В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ АРТИСТОВ БАЛЕТА

Статья содержит анализ дыхательной гимнастики, преподававшейся в 1950–1990-е годы в хореографических училищах страны, включая Ленинградское хореографическое училище. Приводится история создания этой системы, ее развития в России и применения в системе хореографического образования. Подробно рассматривается методическое пособие Е. А. Лукьяновой «Дыхание в хореографии». Оценивается эффективность использования данной дыхательной гимнастики в современной системе подготовки артистов балета.

Ключевые слова: дыхание в хореографии, дыхательная гимнастика, система трехфазного дыхания, артист балета, классический танец, система хореографического образования.

А. М. Полубенцев

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

В статье поднимаются вопросы сохранения классического балетного наследия. Утраты подлинной хореографии рассматриваются на конкретных примерах из шедевров классического наследия: «Жизели», «Лебединого озера», «Спящей красавицы», «Шопенианы» и др.

Ключевые слова: Классическое балетное наследие, проблемы сохранения классического наследия в балете, Мариус Петипа, Михаил Фокин, Константин Сергеев, Федор Лопухов.

И. А. Пушкина

ИНСПЕКТРИСА САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ИМПЕРАТОРСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА ВАРВАРА ИВАНОВНА ЛИХОШЕРСТОВА

Статья посвящена жизни и деятельности инспектрисы Театрального училища В. И. Лихошерстовой, которая прослужила в нем 40 лет. На основе воспоминаний и дневниковых записей разных деятелей балетного театра воссоздается образ классной дамы и начальницы балетного училища. В статье дан краткий обзор архива В. И. Лихошерстовой, использованы некоторые письма, как примеры многочисленных обязанностей инспектрисы, а также её широких контактов.

Ключевые слова: история, Санкт-Петербургское театральное училище, В. И. Лихошерстова, классная дама, инспектриса, М. Петипа, А. Я. Ваганова, В. А. Теляковский, Т. П. Карсавина, М. М. Фокин, В. Светлов, петербургский балет на рубеже XIX–XX вв.

Д. Г. Самитов

ЭВОЛЮЦИЯ АМЕРИКАНСКОГО ТЕАТРА «АРЕНА СТЕЙДЖ»

В статье проанализированы страницы истории известного американского некоммерческого театра «Арена Стейдж» — одного из первых региональных театров США. Художественно-творческая и организационная деятельность коллектива представлена как эволюция театра в стремлении к служению общественным целям. Приведены примеры того, как основательница «Арены Стейдж», З. Фичендлер, в своей творческой стратегии старалась противостоять «художественному дефициту», отказываясь от компромиссов для привлечения массового зрителя.

Ключевые слова: «Арена Стейдж», Зельда Фичендлер, театральное продюсирование, совет попечителей, некоммерческий театр.

Я. В. Седов

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ МАРИУСА ПЕТИПА В РЕДАКЦИЯХ ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА И СИМОНА ВИРСАЛАДЗЕ

В статье рассмотрены редакции балетов («Спящая красавица», «Жизель», «Раймонда», «Баядерка») классического наследия из репертуара М. Петипа, сделанные Ю. Н. Григоровичем. Основа спектаклей Григоровича — острые драматические конфликты на уровне фундаментальных проблем бытия, требующие крупной формы многоактного спектакля. Хореограф конвертирует старинный танец в параметры

современного спектакля, заставляет его звучать как танец сегодняшнего дня. Дана оценка творческому союзу Ю. Н. Григоровича с выдающимся театральным художником С. Б. Вирсаладзе.

Ключевые слова: наследие М. Петипа, творчество, редакции балетов, Ю. Н. Григорович, С. Б. Вирсаладзе, русский балет.

А. А. Соколов-Каминский

Ю. И. СЛОНИМСКИЙ – РОДОНАЧАЛЬНИК СОВЕТСКОГО БАЛЕТОВЕДЕНИЯ

В статье дается характеристика деятельности Юрия Иосифовича Слонимского — крупнейшего историка, теоретика и сценариста советского балетного театра, автора фундаментальных трудов о великих хореографах XIX века и спектаклях-шедеврах, в том числе — романтических балетах «Сильфида» и «Жизель». Автор считает Слонимского причастным к рождению балетмейстерского образования в Ленинградском хореографическом училище и в ГИТИС-е, где он преподавал драматургию балета; дает новую оценку книге Слонимского «Советский балет: Материалы к истории советского балетного театра» (1950) как первому обзору первых трех десятилетий истории советского балета.

Ключевые слова: Слонимский, советский балет, балетмейстерское образование.

Т. Н. Горина

Л. Д. БЛОК В ПЕТЕРБУРГЕ

В статье рассматриваются петербургские-ленинградские адреса, связанные с рождением Любви Дмитриевны в семье гениального русского ученого Д. И. Менделеева, годы ее учебы, роман и брак с петербургским поэтом Александром Блоком. Дается анализ научного вклада Л. Блок в балетоведение, отслеживаются контакты с А. Я. Вагановой и Ленинградским хореографическим училищем.

Ключевые слова: Л. Блок, А. Блок, Санкт-Петербург, А. Ваганова, Ленинградское хореографическое училище.

И. Л. Кузнецов

ТРАДИЦИИ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЖСКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Статья посвящена особенностям комбинирования учебных заданий с лейтмотивным движением plié педагогами-мужчинами классического танца середины XX века. Даны табличные примеры и комментарии к урокам В. И. Пономарева, Н. И. Тарасова и П. А. Пестова.

Ключевые слова: педагог-мужчина, танцовщик, преподавание мужского классического танца, лейтмотив plié, Пономарев, Тарасов, Пестов.

ABSTRACTS

Yuri P. Burlaka

PAQUITA GRAND PAS AND LE CORSAIRE GRAND PAS: COMPARATIVE ANALYSIS

The article explores the origin of creation and the production history of such masterpieces as Grand pas from *Paquita* and Grand pas *Le Jardin Animé* from *Le Corsaire* by Marius Petipa.

The analysis proves the fact that with the invention of these choreographic structures the Romantic Pantomime Ballet turn into the Grand Ballet of the second half of the 19th century. In Petipa's mature works the plot of the ballet is revealed not only in pantomime but through dance as well.

Keywords: Marius Petipa, *Paquita*, *Le Corsaire*, history of Russian Ballet, ballet dramaturgy.

Anna P. Grutsynova

MOSCOW DON QUIXOTE: ON THE WAY TO ST. PETERSBURG

The article is devoted to one of M. Petipa's the most famous ballets called *Don Quixote* which was shown in Moscow and St. Petersburg versions in 1869 and 1871 respectively. The primary Moscow choreography is in a focus. Musical dramaturgy of the ballet is analyzed as well as connections between musical dramaturgy and drama plot are traced. Besides, the article contains a brief comparative analysis of music from Moscow and St. Petersburg choreographies of *Don Quixote*.

Keywords: ballet, performance, music, musical dramaturgy, libretto, *Don Quixote*, M. Petipa, L. Minkus.

Grafira N. Emelyanova

P. TCHAIKOVSKY'S AND M. PETIPA'S THE SLEEPING BEAUTY IN K. SERGEYEV'S AND YU. GRIGOROVITCH'S VERSIONS

The article is focused on preservation of the classical ballet heritage. An example of this theme is *The Sleeping beauty* ballet by M. Petipa and P. Tchaikovsky in K. Sergeyev's, Y. Grigorovich's, and R. Nureyev's versions. The author compares the most significant scenes of the ballet versions and also identifies the most valuable ones. The comparative analysis of the ballet versions is based on *The Sleeping Beauty's* studies conducted in the aspects of choreographic dramaturgy and text.

Keywords: ballet, classical heritage, *The Sleeping Beauty*, M. Petipa, K. Sergeyev, R. Nureyev.

Natalia N. Zozulina

THE SLEEPING BEAUTY BY M. PETIPA IN MARIINSKY (KIROV) PRODUCTIONS

The article summarizes the history of *The Sleeping Beauty* ballet had been performing for over a hundred years in the Mariinsky, formerly Kirov, Theatre. The author describes the most important theatrical productions which are milestones of *The Sleeping Beauty*

scenic life. *The Sleeping Beauty* productions are traced from the beginning, namely the first M. Petipa's premiere presentation in 1890, to the final reconstruction by S. Vikharev in 1999. A new ballet design by K. Korovin (1914) as well as its new edition by F. Lopukhov (1922–1923), then the evacuation Molotov (Perm)-sity version of the ballet (1943), and a ballet edition by K. Sergeev (1952) are also observed.

Keywords: *The Sleeping Beauty* ballet, P. Tchaikovsky, M. Petipa, F. Lopukhov, V. Ponomarev, K. Sergeev, S. Vikharev, I. Vsevolozhsky, K. Korovin, S. Virsaladze, Fairy of the Lilac, Aurora, Desire.

Boris A. Illarionov

THE STRUCTURE OF CHOREOGRAPHIC ACTION IN MARIUS PETIPA'S *THE SLEEPING BEAUTY*

The author studies different approaches to analysis of dramaturgy of *The Sleeping Beauty*, defines the significance of this ballet for biography of Marius Petipa as well as for the development of the ballet theatre itself. The author gives definition of four types of dramatic action in Petipa's ballets and describes varied means of expression in the ballet theatre as well as various dancing forms. The article contains act after act analysis of the ballet. The author presents schemas describing scenic action of *The Sleeping Beauty*. He comes to a conclusion about the leading role of choreographic dramaturgy in general structure of *The Sleeping Beauty*.

Keywords: *The Sleeping Beauty*, Marius Petipa, Pyotr Tchaikovsky, choreographic dramaturgy, scenario ballet dramaturgy, music dramaturgy, scenography's dramaturgy in ballet, means of expression in the ballet theatre.

Karina. A. Kozlova

ROLAND JOHN WILEY'S MONOGRAPH ON THE LIFE AND CHOREOGRAPHY OF LEV IVANOV

The article presents a critical review of the monograph written by an American researcher Roland John Wiley. It is devoted to the life and ballets of Lev Ivanovich Ivanov, a Russian choreographer. Several experiences of Lev Ivanov's biography creating were made before Wiley, including two Soviet ballet experts, namely V. M. Krasovskaya and J. I. Slonimsky. A comparative analysis of the three monographs written by the above-mentioned authors made it possible to reveal the advantages and disadvantages (the politicization of value judgments, first of all) of Wylie's scientific work.

Keywords: ballet studies, monograph, ballet master, choreographer, Lev Ivanov, Roland John Wiley, Vera Krasovskaya, Yuri Slonimsky.

Svetlana V. Lavrova

FAUSTO ROMITELLI'S PROFESSOR BAD TRIP TRILOGY IN CHOREOGRAPHIC INCARNATION OF MAUD LE PLADEC

The article analyzes the *Professor Bad Trip* trilogy of Fausto Romitelli, a composer of Italian origin, staged by French choreographer Maud le Pladec. The author comes to conclusion that borderline specificity of Romitelli's creativity takes his works beyond the boundaries of academic avant-garde music. It also trends to psychedelic literature, rock

music, Francis Bacon's fine arts, as well as to modern technologies that transform artistic reality by means of modern communication. There is a visual projection supplemented by formalization and structuring of listener's perception that create an artistic foundation of Maud le Pladec's performances. It is this interaction that allows the choreographer to reach a new receptive level.

Keywords: Fausto Romitelli, Maud le Pladec, contemporary choreography, choreographic art.

Olga N. Makarova

THE GOLDEN AGE BY SHOSTAKOVICH.

THE CHRONICLE OF EDUCATION OF THE SOVIET YOUNG CHOREOGRAPHS

The article tells the history of the creation of the ballet *The Golden Age* in the Leningrad State Academic Theatre of Opera and Ballet in 1930. This production became the first experience of attracting young choreographers to work on the Soviet academic scene. The records of the sessions of the Theatre Artistic and Political Council cited by the author allow us to recreate the atmosphere in which the stage embodiment of the early ballet score of Shostakovich was born.

Keywords: ballet, young choreographers, Dmitry Shostakovich, Fyodor Lopukhov, Valentina Khodasevich, Leonid Yakobson, Vasily Vainonen.

K. A. Meleykina

IGOR MOISEYEV:

FROM AVANT-GARDE TO CHOREOGRAPHIC DRAMA

The article deals with Igor A. Moiseyev's creative method which is a characteristic of original ballets staged at the Bolshoi Theater. The author studies stage history and choreographic drama on the example of such ballet versions as *The Footballer* and *Three Fat Men* by Victor. A. Oransky, *Salammô* by Andrey F. Arends, *Spartacus* by Aram I. Khachaturian.

Keywords: the Bolshoi Theater, choreographic drama, national choreographic art, Igor A. Moiseyev, *The Footballer* ballet, *Three Fat Men* ballet, *Salammô* ballet, *Spartacus* ballet.

A. V. Oleneva

E. A. LUKYANOVA'S THREE-PHASE METHOD

OF BREATHING IN A SYSTEM OF BALLET TRAINING

The article analyzes breathing exercises had been teaching from 1950s to 1990s in choreographic schools of Russia, including Leningrad Choreographic School. The article describes the origin of the breathing technique, as its application in a ballet training system. A methodical manual by E. A. Lukyanova called *Breathing in choreography* is considered in details. The effectiveness of breathing exercises for improving modern ballet training systems is evaluated.

Keywords: breathing exercises, breathing techniques, three-phase method of breathing, ballet dancer, ballet training system.

Alexander M. Polubentsev

PROBLEMS OF PRESERVING CLASSICAL BALLET HERITAGE

Preservation of classical ballet heritage is discussed in the article. The loss of the authentic choreography is observed on particular examples related to such ballet masterpieces as *Giselle*, *Swan lake*, *The Sleeping Beauty*, *Les Sylphides* etc.

Keywords: classical ballet heritage, preservation, Marius Petipa, Michel Fokine, Konstantin Sergeyev, Fyodor Lopukhov.

Irina A. Pushkina

VARVARA LIKHOSHERSTOVA, INSPECTOR OF THE ST. PETERSBURG IMPERIAL THEATER SCHOOL

The article is devoted to the life and work of the Theater School Inspector V. I. Likhosherstova, who served in it for 40 years. The image of a tutor and, then, the head of a ballet school are recreated based on memoirs and diary entries of various figures of the ballet theater. The article gives a brief overview of the archive of V. I. Likhosherstova and some of her letters are used as examples of inspector's numerous responsibilities, as well as her extensive contacts.

Keywords: *history* of St. Petersburg Theater School, V. I. Likhosherstova, a tutor, an inspector, M. Petipa, A. Y. Vaganova, V. A. Telyakovskiy, T. P. Karsavina, M. M. Fokine, V. Svetlov, the history of St. Petersburg ballet at the turn of the 19th and 20th centuries.

Dmitry G. Samitov

EVOLUTION OF THE AMERICAN ARENA STAGE THEATRE

The article analyses the history of the famous American non-profit theatre *Arena Stage*, one of the first regional theatres in the United States. The artistic, creative and organizational activity of the company is presented as the evolution of the theatre in the pursuit of serving public goals. Examples are given of how the founder of *Arena Stage*, Z. Fichandler, in her creative strategy, tried to resist the "artistic deficit", refusing the compromises to attract mass audience.

Keywords: *Arena Stage*, Zelda Fichandler, theatre producing, board of trustees, non-profit theatre.

Yaroslav V. Sedov

MARIUS PETIPA'S CHOREOGRAPHIC IMAGES IN VERSIONS BY YURI GRIGOROVICH AND SIMON VIRSALADZE

This paper considers how some classical ballets (viz. *The Sleeping beauty*, *Giselle*, *Raymonda*, *La Bayadere*) from Marius Petipa's repertoire were reproduced by Yuri Grigorovich. Sharp dramatic conflicts related to fundamental problems of existence as well as to major forms of multiacted performances are basis of the Grigorovich's works. The choreographer changes the old dance in accordance with the parameters of the modern performance. The estimation is given to the creative collaboration between the ballet master Yuri Grigorovich and the outstanding theater artist Simon Virsaladze.

Keywords: heritage of Marius Petipa, versions, creativity, Yuri Grigorovich, Simon Virsaladze, Russian ballet.

Arkadiy A. Sokolov-Kaminsky

FOUNDER OF SOVIET BALLET STUDIES, YURI I. SLONIMSKY

The article describes the activities of the largest historian, theorist and screenwriter of the Soviet ballet theater, Yuri I. Slonimsky, also known as the author of some fundamental monographs about great choreographers of the 19th century and theatrical performances, including *La Sylphide* and *Giselle* romantic ballets. The author considers Slonimsky related to the emergence of choreographic education in Leningrad Choreographic School and in The Russian University of Theatre Arts (GITIS), where he taught drama in ballet. Slonimsky's book called *The Soviet Ballet. Materials for the History of the Soviet Ballet* (1950) which was the first review of the first three decades of Soviet ballet history is newly valued in the article.

Keywords: Slonimsky, Soviet ballet, choreographic education.

Tatyana N. Gorina

LUBOV D. BLOK IN ST. PETERSBURG

The article deals with St. Petersburg-Leningrad addresses associated with the birth of Lyubov Dmitrievna in the family of the brilliant Russian scientist D. I. Mendeleev, the years of her studies, the novel and marriage with the St. Petersburg poet Alexander Blok. The analysis of the scientific contribution of L. Blok to ballet studies is given as well as the contacts with A. Ya. Vaganova and Leningrad Choreographic School are tracked.

Keywords: L. Blok, A. Blok, St. Petersburg, A. Vaganova, Leningrad Choreographic School.

Ilya L. Kuznetsov

TRADITIONAL CLASSICAL WORKOUT OF MALE BALLET DANCERS

The article is devoted to the peculiarities of combining study assignments with plié leitmotifs movement by male teachers of classical dance of the middle of the 20th century. Using tables, examples are given from the lessons of V. I. Ponomarev, N. I. Tarasov and P. A. Pestov.

Keywords: male teacher, male ballet dancer, classical workout, plié leitmotifs, Ponomarev, N. I. Tarasov and P. A. Pestov.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ЛАРИСА ИВАНОВНА АБЫЗОВА — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

LARISA I. ABYZOVA — PhD of Arts, Associate Professor at the Department of Ballet Studies of Vaganova Ballet Academy.

E-mail: abyzova17@yandex.ru

ЮРИЙ ПЕТРОВИЧ БУРЛАКА — доцент кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, Заслуженный артист Российской Федерации.

YURI P. BURLAKA — Associate Professor at the Department of Choreography and Ballet Studies of Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Honoured Artist of the Russian Federation.

E-mail: juriyb@mail.ru

ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА ГОРИНА — преподаватель кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

TATYANA N. GORINA — lecturer at the Department of Ballet Studies of Vaganova Ballet Academy.

E-mail: science@vaganovaacademy.ru

АННА ПЕТРОВНА ГРУЦЫНОВА — доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

ANNA P. GRUTSYNOVA — Full Doctor of Arts, Professor at the Department of Interdisciplinary Musicologist Specializations of Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

E-mail: anna_gru@mail.ru

ГРАФИРА НИКОЛАЕВНА ЕМЕЛЬЯНОВА — кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографического искусства Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов.

GRAFIRA N. EMELYANOVA — PhD of Arts, Associate Professor at Choreography Department of Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences.

E-mail: grana.ballett@mail.ru

НАТАЛИЯ НИКОЛАЕВНА ЗОЗУЛИНА — кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

NATALIA N. ZOZULINA — PhD of Arts, Professor at the Department of Ballet Studies of Vaganova Ballet Academy.

E-mail: zonatzu2@mail.ru

БОРИС АЛЕКСАНДРОВИЧ ИЛЛАРИОНОВ — кандидат искусствоведения.

BORIS A. ILLARIONOV — PhD of Arts.

E-mail: science@vaganovaacademy.ru

КАРИНА АЛЕКСАНДРОВНА КОЗЛОВА — аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Научный руководитель: ЛАРИСА ИВАНОВНА АБЫЗОВА — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

KARINA A. KOZLOVA — Postgraduate of Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser: LARISA I. ABYZOVA — PhD of Arts, Associate professor at the Department of Ballet Studies of Vaganova Ballet Academy.

E-mail: karisha25k@inbox.ru

ИЛЬЯ ЛЕОНИДОВИЧ КУЗНЕЦОВ — кандидат искусствоведения, декан факультета повышения квалификации в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

ILYA L. KUZNETSOV — PhD of Arts, Dean of the Professional Development Faculty of Vaganova Ballet Academy.

E-mail: science@vaganovaacademy.ru

СВЕТЛАНА ВИТАЛЬЕВНА ЛАВРОВА — кандидат искусствоведения, проректор по научной работе и развитию Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.

SVETLANA V. LAVROVA — PhD of Arts, Vice-rector for Science and Development of Vaganova Ballet Academy.

E-mail: science@vaganovaacademy.ru

ОЛЬГА НИКОЛАЕВНА МАКАРОВА — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры пластического воспитания Российского государственного института сценических искусств.

OLGA N. MAKAROVA — PhD of Arts, Senior Lecturer at the Department of Plastic Education of Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: bailaolga@mail.ru

КРИСТИНА АЛЕКСАНДРОВНА МЕЛЕЙКИНА — аспирант Московской государственной академии хореографии. Научный руководитель: ЕКАТЕРИНА ПЕТРОВНА БЕЛОВА — кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения.

KRISTINA A. MELEYKINA — postgraduate of Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy). Scientific adviser: EKATERINA P. BELOVA — PhD of Arts, Professor at the Department of Choreography and Ballet Studies of Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy).

E-mail: koppelial@mail.ru

АНАСТАСИЯ ВЛАДИМИРОВНА ОЛЕНЕВА — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Научный руководитель: ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА СТЕПАНИК — кандидат медицинских наук, доцент кафедры философии, истории и теории искусств Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

ANASTASIYA V. OLENEVA — postgraduate of Vaganova Ballet Academy. Scientific adviser: IRINA A. STEPANIK — PhD in medicine, Associate Professor at the Department of Philosophy, History and Theory of Art of Vaganova Ballet Academy.

E-mail: paulmasel1975@gmail.com

АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ ПОЛУБЕНЦЕВ — профессор, заведующий кафедрой режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

ALEXANDER M. POLUBENTSEV – Professor, Head of the Ballet Directing Department of Saint-Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, Honoured Art Worker of Russian Federation.

E-mail: polubentsev@mail.ru

ИРИНА АЛЕКСЕЕВНА ПУШКИНА – старший преподаватель кафедры балетоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

IRINA A. PUSHKINA – senior lecturer at the Department of Ballet Studies of Vaganova Ballet Academy.

E-mail: i.pushkina.spb@yandex.ru

ДМИТРИЙ ГЕННАДЬЕВИЧ САМИТОВ – кандидат социологических наук, доцент кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств Российского института театрального искусства, Заслуженный работник культуры Российской Федерации.

DMITRY G. SAMITOV – PhD in Sociology, Associate Professor at the Department of Management of Performing Arts of the Russian Institute of Theatre Arts, Honoured Worker of Culture of the Russian Federation.

E-mail: goodluck@bk.ru

ЯРОСЛАВ ВИКТОРОВИЧ СЕДОВ – кандидат искусствоведения, начальник отдела театрального искусства Министерства культуры РФ.

YAROSLAV V. SEDOV – PhD of Arts, Head of the Theatre arts Department of the Ministry of Culture of the Russian Federation.

E-mail: slsedov@yandex.ru

АРКАДИЙ АНДРЕЕВИЧ СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ – кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

ARKADIY A. SOKOLOV-KAMINSKY – PhD of Arts, Associate Professor at the Department of Ballet Studies of Vaganova Ballet Academy.

E-mail: sokolovkaminsky@gmail.com

ВЛАДИМИР АЛЕКСАНДРОВИЧ ШЕКАЛОВ – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

VLADIMIR A. SHEKALOV – Doctor of Arts, Professor at the Musical Art Department of Vaganova Ballet Academy.

E-mail: shekalov@inbox.ru

ИРИНА НИКОЛАЕВНА ДИМУРА – кандидат педагогических наук, доцент кафедры общей педагогики Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

IRINA N. DIMURA – PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the General Pedagogy Department of Vaganova Ballet Academy.

E-mail: dimoora@mail.ru

ПЕРЕЧЕНЬ ТРЕБОВАНИЙ, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫХ К МАТЕРИАЛАМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

1. К публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» (далее – Вестник) принимаются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях материалы.

1.1. Авторы присылают материалы, оформленные в соответствии с настоящими «Требованиями», по электронной почте или обычной почтой.

1.2. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

1.3. В соответствии с пп. 4, 5, 7 «Положения о научном журнале “Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой”», предоставляемые к публикации материалы рецензируются на предмет их научной актуальности, ценности и теоретического уровня.

2. Комплектность и форма представления авторских материалов

2.1. Рекомендуемый объем статьи: 17–23 тыс. печатных знаков (включая пробелы).

2.2. Представляемый к публикации в Вестнике материал обязательно должен содержать следующие элементы:

- индекс УДК, отражающий тематику статьи;
- фамилия и инициалы автора (соавторов);
- название статьи (на русском и английском языках);
- основная часть;
- примечания и библиографические ссылки;
- аннотация статьи (50–100 слов) и ключевые слова (5–10 слов) на русском языке;
- аннотация статьи (в т. ч. ФИО автора/соавторов и название статьи) и ключевые слова на английском языке;
- сведения об авторе на русском и английском языках (ФИО полностью, основное место работы, ученая степень, полное официальное название ВУЗа, факультет, кафедра, должность, e-mail, номер телефона с указанием кода города);
- рецензия доктора/кандидата наук соответствующего направления (для аспирантов и соискателей Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой – рецензия или отзыв научного руководителя/консультанта), заверенная печатью факультета, администрации ВУЗа или отдела кадров ВУЗа (См. Приложение № 2).
- Перечисленные материалы (текст статьи, аннотация, рецензия, сведения об авторе) предоставляются в виде отдельных текстовых файлов, с наименованием по форме: фамилия первого автора + «Ст» (например: «Иванов Ст.rtf», «Иванов. Ан.rtf»).
- Одновременно с авторскими материалами в виде отдельного файла с наименованием по форме: фамилия первого автора + «Договор» (например: «Иванов Договор.pdf» высылается заполненный с помощью трафаретной формы, размещенной на сайте вуза по адресу: <http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511> лицензионный договор о предоставлении права использования произведений.

Контактное лицо по вопросам оформления лицензионного договора:

Васильев Игорь Владимирович, ведущий специалист научно-издательского отдела, канд. полит. наук.

E-mail: fpk@vaganovaacademy.ru

Телефон: +7 (812) 456-07-65, добавочный 204

2.3. Общие правила оформления текста

- Авторские материалы представляются в электронном виде с установками размера бумаги А4, набранными в текстовом редакторе Microsoft Word в формате rtf; шрифт Times New Roman; кегль 12 pt, через 1,5 интервала; цвет шрифта — черный; форматирование по левому краю.
- Параметры страницы: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле — 30 мм. Отступ красной строки в тексте — 12 мм (в постраничных и затекстовых сносках/примечаниях отступы и выступы строк не даются). Страницы нумеруются, колонтитулы не создаются.
- Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста и вольное форматирование нежелательны.

2.4. Иллюстрации

- Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIF; размер min — 90×120 мм, max — 130×120 мм; разрешение 300 dpi).
- Все иллюстрации должны быть пронумерованы (арабские цифры, сквозная нумерация), иметь наименование и, в случае необходимости, пояснительные данные (подрисовочный текст).

2.5. Таблицы

- Все таблицы должны иметь наименование, отражающее их содержание. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.
- При подготовке таблиц следует учитывать, что «Вестник» не имеет технической возможности изготавливать вклейки для многоколоночных таблиц, не уместающихся на полном развороте журнального формата.

2.6. Примечания, ссылки и библиографическое описание источников

- **Примечания** выносятся из текста документа вниз полосы (постраничные сноски).
- **Ссылки** на источники литературы (в т. ч. электронные ресурсы локального и удаленного доступа) оформляются в виде **затекстового** перечня библиографических описаний в соответствии с ГОСТ 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка».
- Нумерация сквозная по всему тексту, **в порядке упоминания**. Порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа: [10]. Указывая номер страницы, на которой помещен объект ссылки, сведения разделяют запятой: [10, с. 81].

Примеры оформления затекстовых библиографических ссылок:

1. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Исследование. М.: Реал, 2002. 352 с.

21. Евсеева Т. П. Джон Мартин, Уильям Хогарт, Джованни Пастроне, Давид Гриффит и Сергей Эйзенштейн: взаимосвязь эстетических взглядов // Науч. труды ин-та им. И. Е. Репина. Вып. 23: Вопросы теории культуры. СПб., 2012. С. 277–287.

7. Modernism in Dispute: Art since the Forties / P. Wood, F. Francina. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 267 p.

10. Ценова В. Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум. Джон Кейдж — Валерия Ценова (интервью, которого не было). URL: <http://www.21israel-music.com/Cage.htm> (дата обращения: 30.03.2012).

3. Редакция оставляет за собой право отклонить предлагаемую к публикации статью на основании несоблюдения автором настоящих требований.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» на 2017 г. можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

<http://www.vaganovaacademy.ru>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 2 (49) 2017

Ответственный редактор *С. В. Лаврова*
Научный редактор *Ю. О. Новик*
Технический редактор, макет и верстка *О. В. Пугачева*
Дизайн обложки *Т. И. Александровой*

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.
Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
<http://www.vaganovaacademy.ru>

Адрес редакции: 191023, СПб, ул. Зодчего Росси, д. 2
тел. (812) 456-07-65, e-mail: science@vaganovaacademy.ru

При перепечатке ссылка
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 00.00.2017. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. 13,75 + 0,125 вкл. Тираж 300. Заказ № 0000000.

Отпечатано в типографии