

Код Петипа

The Petipa's code

Коротко об авторе

Илларионов Борис Александрович – кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой балетоведения Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой; borisillarionov@rambler.ru

About the author

Boris A. Illarionov – PhD, Head of Ballet Academic Studies Department of the Vaganova Ballet Academy, St.Petersburg, Russia; borisillarionov@rambler.ru

Краткая аннотация на статью

В статье рассматривается форма «большого балета» как ключевое звено творческого наследия Мариуса Петипа, своеобразный код, в котором зафиксирована эстетическая природа театра Петипа. Поднимается вопрос о жанрах балетного театра.

Summary of article

This article considers the “grand ballet” form as a key part of the Petipa heritage. The “grand ballet” form was a “code” which fixed the aesthetic essence of Petipa's creativity. There is also a discussion on the problem of ballet genres.

Ключевые слова:

М.И. Петипа, М.И. Петипа и романтический балет, форма «большого балета», структура хореографического действия, жанры балетного театра.

Key words:

Marius Petipa, M. Petipa and Romantic ballet, the form of “grand ballet”, structure of choreographic action, ballet genres.

Разнообразное творческое наследие Мариуса Ивановича Петипа на протяжении уже более ста лет является фундаментом всего отечественного и зарубежного балетного театра. Анализ творчества Петипа и осмысление его наследия всегда актуальны, как всегда актуальны восприятие, осмысление, интерпретация поэзии Гомера и Пушкина, драматургии Шекспира и Чехова, музыки Баха и Чайковского, живописи Леонардо и Рембрандта.

Творчество Петипа многогранно и многоаспектно. Каждое новое поколение практиков балетного театра осваивает, постигает, интерпретирует его по-новому. Соответственно, и классическое наследие Петипа в его широком понимании остается неизменной основой мирового балетного театра.

Хореографический театр Петипа – это Императорский балет. И дело тут не только и не столько во взаимоотношениях искусства и Двора, не во внимании и любви царственных особ к балету, о чем общеизвестно. Не формально, не по принадлежности к придворному ведомству, а содержательно, эстетически и даже идеологически русский балет становится императорским в последние десятилетия XIX века. Петипа творил в утвердившейся в то время на сцене форме гран-спектакля («большого балета»), которая метафорически, как художественное обобщение, воспроизводила имперскую идею – идею всемогущества власти, ее непоколебимости, благородства и даже эстетической красоты монархии.

Разумеется, никаких императоров на сцене не было, там царили хорошие женщины, там царил культ красоты. Исследователи как бы в оправдание Петипа стараются находить в его созданиях содержательность, назидательные идеи, драматические коллизии (и подчас справедливо находят). Не будем стесняться: главная содержательность и главная идея балетов Петипа – культ красоты.

Конструкция многоактного спектакля, в котором есть сквозной сюжет и драматический конфликт, в котором есть роскошные шествия, развернутые пантомимные эпизоды и экзотические характерные пляски, в котором десятки артистов кордебалета образуют в танце изящные и монументальные группы – вся эта конструкция построена для того, чтобы меж сонма поименованных и безымянных персонажей неожиданно, величественно и эффектно появилась балерина. Ей отданы самые сложные сольные танцы – вариации, ей надлежит царить в сложносочиненных ансамблях кордебалета, она всегда в самом центре и на вершине этой многоголосой хореографической пирамиды.

Балетмейстер уподобляется здесь не литератору – тому важны характеры и жизненная правда, не драматургу, коему необходимы интрига и действие, а архитектору, создающему гармонически уравновешенную во всех частях постройку, и даже ювелиру, ограняющему драгоценный камень так, чтобы он сверкал при любом по-

вороте и в любом ракурсе. А поскольку балет – искусство не только пространственное (как архитектура и скульптура), но и временное (как музыка), на помощь пришли законы построения музыкальной формы – законы симфонизма. Впрочем, самим Петипа эти законы вряд ли осознавались, что не помешало его интуитивному гению воплотить их на сцене в хореографии его лучших балетов и отдельных танцевальных эпизодов.

Нормативную эстетику театра Петипа подробно разбирает В.М. Красовская в «Русском балетном театре второй половины XIX века» [1, с. 226-234]. Она замечает: «Собственно хореографическая структура спектаклей Петипа состояла из смены четко разграниченных пантомимных и танцевальных сцен» [1, с. 227]. Определим точнее: структура постановок Петипа – строго номерная, любой балет Петипа – последовательность обособленных номеров. Большие «номера», как, например, форма Grand pas, могут иметь и внутреннее членение на обособленные «малые» номера, каковыми являются отдельные вариации: «в любых случаях она [вариация – Б.И.] была законченной частью целого, завершенной линией между точкой выхода и точкой финала» [1, с. 229]. Характеристику вариации, данную Красовской, можно полноценно экстраполировать и на любые другие элементы номерной структуры балетов Петипа.

При этом, с нашей точки зрения, к элементам номерной хореографической структуры следует относить и собственно танцевальные номера (различные формы классического танца, танцы характерные etc.), и пантомимные эпизоды, и шествия, и даже развернутые сценорафические эффекты (зарастание дворца, панорама в «Спящей красавице»), когда движущаяся выразительность сводится к минимуму или вовсе обнуляется.

Как мы знаем, структура спектакля для балетмейстера и исполнителей была отчасти подобием конструктора: могли меняться вариации, переставляться, добавляться, купироваться, переноситься из других балетов отдельные номера. Структура была подвижной, это была открытая система. Тем не менее, как заключает Е.Я. Суриц, «построение каждого из актов, последовательность танцев – сольных, групповых, массовых – подчинялись единому порядку» [2, с.10].

Мариус Петипа – дитя и наследник эпохи романтического балета, когда во главу угла ставилась драматическая содержательность хореографического действия. Все многоактные балеты Петипа сюжетны. Но то сюжетность иного плана. У Петипа почти всегда есть «внутреннее» действие и «внешнее» действие. Сюжет структурирован на внешне-фабульный ход событий и внутренний внефабульный сюжет (сверхсюжет, метасюжет), посвященный развертыванию хореографической формы идеально-эстетизируемого порядка с явным тяготением к закономерностям музыкального симфонизма. Взаимодействие внутреннего и внешнего действий скрепляет сложную многоактную конструкцию, внутреннее и внешнее действия обоюдно

необходимы друг другу. «Симфонические» танцы без фабулы превратятся в выхолощенный дивертисмент, в движение формы без цели; чистая мимодрама – путь к художественной односложности. Петипа структурирует хореографическое действие, благодаря чему конфликт переводится в плоскость взаимодействия структурных элементов, танцевально-лексических пластов, хореографических идей. Романтики стремились внести драматическую действенность, фабульность в собственно танец; они делали прививку действенности танцу, получая более или менее успешный гибрид. Петипа подвергает аналитике структуру, а затем синтезирует полученные «чистые» элементы на уровне общей конструкции. И так начиная со своего первого большого балета «Дочь фараона» до конца балетмейстерского творчества.

Конечно, тут важно коснуться вопроса реформы балетной музыки, но эта тема – за пределами проблематики настоящей статьи.

Теория жанров в балете, его – по аналогии с литературоведением – историческая поэтика остается крайне мало разработанной областью балетоведения. Встречающиеся зачастую в афишах и либретто определения «фантастический балет», «трагикомический», «анакреонтический» и даже «балет-феерия», по нашему мнению, относятся преимущественно к жанрам балетных сценариев, нежели к жанру хореографического действия. В.В. Ванслов в статье «Жанры

балетные» в энциклопедии «Балет» называет балет-пьесу и балет-симфонию в качестве особых разновидностей балетных жанров [4, с. 204]. Согласимся и продолжим: балетный театр за несколько веков своего существования, как представляется, создал дихотомическую жанровую систему (двупольную систему жанров хореографического действия) – либо балет-пьеса, либо балет-симфония.

Форма «большого балета» Петипа органически соединяет жанры балета-пьесы и балета-симфонии, подразумевая номерную структуру со сложной системой выразительных средств балетного театра (от разнообразной танцевальной лексики до мудреных сценографических эффектов). В этом, как нам видится, и есть «код Петипа», дарованный великим мастером балету двадцатого столетия. XX век подверг этот «код» анализу и деконструкции. Но это совсем другая история.

Борис ИЛЛАРИОНОВ

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. – Л.: Искусство, 1963. – 534 с.
2. Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. – 360 с.
3. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.

Из опыта реставрации

Осенью 2017 года Юрий Бурлака пригласил меня принять участие в постановке «Эсмеральды» в Самаре. В мои задачи входило возобновление нескольких фрагментов из спектакля Мариуса Петипа (1899), которые планировалось включить в новую редакцию балета.

Главным объектом моей работы было Grand pas des Corbeilles («Танец с корзиночками») – женский ансамбль II акта, исполнявшийся у Петипа Флёр де Лис, двумя ее подругами и женским кордебалетом (в оригинале – 24 танцовщицы, в Самаре, учитывая размер сцены и численность труппы, мы сократили их количество до 16). В 1935 году Агриппина Ваганова заменила это grand pas дуэтом Дианы и Актеона при участии кордебалета нимф. С тех пор прежний ансамбль никогда не шел. Для самарского спектакля мною были восстановлены адажио, аллегро, вариация Флёр де Лис и кода (антре шло в версии Петра Гусева из спектакля Ленинградского Малого театра оперы и балета 1981 года, вариации двух подруг и Феба – в хореографии Юрия Бурлаки). Кроме «Танца с корзиночками» я занимался Испанским танцем Эсмеральды из второй картины и пантомимными эпизодами третьей и пятой картин.

Основной материал дала запись балета по системе В.И. Степанова, сделанная в Мариинском театре в начале XX века и находящаяся сейчас в библиотеке Хаутона (Гарвардский университет). Расшифровать нотацию не составляло труда, но извлеченная из нее информация оказалась различного качества и полноты.

В «Танце с корзиночками» только адажио записано целиком и без проблем сходилось с музыкой. Эта часть grand pas с полностью восстановленным текстом и достроенными мною по смыслу движениями корпуса и рук вошла в балет без каких-либо изменений (несколько мелких нюансов не в счет). Но уже в следующем за адажио аллегро присутствуют элементы гипотетической реконструкции. Кроме того, Бурлака ввел в первый раздел аллегро сольную комбинацию для Флёр де Лис. Вариация Флёр, записанная нотаторами без лакун, имела в оригинале купюру в музыке. Бурлака хотел, чтобы музыка звучала без купюр, поэтому я добавил к хореографии Петипа круг *soutenus en tournant* и *tours chaînés* (предпоследняя часть вариации) и видоизменил последнюю часть. Большую коду grand pas пришлось во многом собирать заново, упорядочивая и «укладывая» в музыку текст из нотации. После того как я закончил эту работу, Бурлака ввел в коду соло Феба (у Петипа не танцевавшего), воздушную поддержку (Феб на плече уносит Флёр де Лис в кулису) и поместил в центр финальной группы обоих героев. Сообща мы слегка усложнили танец кордебалета.

Восстанавливая недостающие детали grand pas, я старался не выходить за пределы использованной Петипа лексики, не нарушать

логику его постановочной мысли. Таким образом, при всех неизбежных допущениях форма ансамбля, его хореографический тематизм соответствуют оригиналу.

Испанский танец Эсмеральды представлен в записи конспективно. Из нее можно понять структуру, расположение фраз, основные па. Чтобы нарастить на этот остов «плоть», я использовал позировки, известные по изображениям балерин романтической эпохи Марии Тальони и Фанни Эльслер в испанских ролях. В спектакле этот номер был значительно усложнен, но общие очертания восстановленного мною текста остались узнаваемыми.

Из пантомимы наиболее полно записан эпизод, разделяющий Grand pas des Corbeilles и Pas de six. У Петипа он включал три раздела: выход Алоизы де Гонделорье – матери Флёр де Лис, выход Феба и его диалог с невестой о пропавшем шарфе, выход Эсмеральды и гадание. По сюжету новой редакции Феб и Алоиза появлялись на сцене до «Танца с корзиночками». Вместо их выходов и диалога о шарфе я поставил благословление Феба и Флёр матерью. В спектакле благословление было перенесено в начало II акта, на своем месте осталась лишь сцена гадания.

От финала II акта нотация сохранила несколько мизансцен без реплик. Используя эти группы, я заполнил их действием по либретто.

Немного подробнее зафиксирован выход Эсмеральды из камеры пыток в последней картине. Ценным источником для этой сцены послужили также записи Е. Гельцер, сделанные ею в процессе работы над ролью в 1926 году и сохранившиеся в домашнем архиве Е. Суриц. В плане стилистики я ориентировался, с одной стороны, на фотографии М. Кшесинской, а с другой – на образцы игровых монологов в романтических балетах (сцена сумасшествия Жизели, сцена смерти Сильфиды).

Работая над пантомимой, я добивался того, чтобы каждый жест, каждая реплика точно попадали в музыку. В спектакле строгое соответствие музыки и действия периодическое нарушалось. Артисты играли свободно, не стремясь точно придерживаться текста. Это доказывает, как много утрачено нами из искусства старинной пантомимы. Сегодня возвращение к ней требует специальных занятий с танцовщиками.

Постановка «Эсмеральды» в Самаре не преследовала цели буквального воссоздания спектакля Петипа. Отсюда не только вынужденные, но и сознательные отступления от документов. Тем не менее восстановленные специально для этой редакции танцы и мизансцены делают ее наиболее близкой к оригиналу из всех существующих.

Андрей ГАЛКИН