



ЗНАЧЕНИЕ СОХРАНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ

Исаева Г.А.

+998909801182

<https://www.doi.org/10.5281/zenodo.8267743>

ARTICLE INFO

Received: 12th August 2023

Accepted: 19th August 2023

Online: 20th August 2023

KEY WORDS

Классическое наследие,
"Баядерка", "Спящая
красавица", реконструкция,
музыка, танец.

ABSTRACT

В данной статье подчеркивается важность изучения классических балетных произведений на примере шедевров русского балетного театра, таких как "Баядерка" Л. Минкуса и "Спящая красавица" П. И. Чайковского, для хореографов и балетмейстеров-репетиторов. В статье подробно рассматривается история этих балетов, проводится анализ хореографического материала отдельных фрагментов. Цель статьи - помочь в понимании такой важной и тонкой работы для современного балетного репертуара, как балетмейстерская редакция.

Как можно определить художественную ценность хореографического спектакля? Общее мнение состоит в том, что для этого необходим талант постановщика, но как определить, что именно делает его талантливым? Оценка "нравится-не нравится" будет слишком субъективной. Для определения критериев оценки можно обратиться к структуре произведения, которая базируется на законах, разработанных деятелями прошлых эпох в области искусства. Что же представляет собой хореографическая структура? В первую очередь, это правильное распределение "светотени" в произведении, т.е. последовательность чередования сложных и простых движений, соответствие этих движений характеру образа, грамотное использование репертуарных подготовок, гармоничное сочетание и чередование сольных и массовых танцев и сцен, сочетание танцевальных и мимических эпизодов в сюжетных спектаклях, а также соответствие всего этого музыкальному материалу. Реализация этих требований позволит грамотно распределить материал для максимального восприятия зрителями.¹

Для понимания хореографической структуры в спектакле необходимо иметь глубокое знание классического наследия в области хореографии. Это включает в себя как целые спектакли, так и фрагменты, которые прошли проверку временем и являются ценными материалами для изучения. Основная задача в изучении классического наследия заключается в том, чтобы полностью и всесторонне изучить

¹ Классический балет: история, техника, репертуар" автора Грэма Мерфи



эти материалы, а в некоторых случаях провести детальный анализ. Только тогда станет понятно, какие идеи руководствовали постановщиков в создании номеров и как сочетались отдельные движения. Также можно обнаружить возможные неточности и недочеты в произведении.

Многие спектакли золотого фонда сохранились для нас уже не в первоначальном виде, а в отреставрированном, из-за того, что в истории России XX века было утрачено много сокровищ искусства, включая хореографию. Однако, балет - едва ли не единственный вид искусства, который сохранился с эпохи императорских театров, прошедший сквозь советское время с наименьшими потерями и приумножившись новыми шедеврами. В первой половине XX века в мире появилось много талантливых хореографов, которые продолжили традиции балетного академизма. Среди них были Михаил Фокин, Федор Лопухов, Агриппина Ваганова, Василий Вайнонен, Вахтанг Чабукиани и Константин Сергеев. Это только некоторые из творцов, которые помогли сохранить золотой фонд предыдущих великих эпох балетного искусства.

К сожалению, многие шедевры русского балета XIX века были изменены с течением времени. Сегодня возобновились споры о том, насколько необходимы были редакции, произведенные советскими постановщиками, и была ли от них польза или вред. Однако, на примере двух шедевров, можно показать, что тонкая, основанная на глубоком знании классического искусства работа балетмейстеров-реставраторов не разрушила первоначальную основу, а позволила показать ее в лучшем свете. Стоит отметить, что этими проблемами и спектаклями заинтересовались и балетоведы, включая Н. Н. Зозулина.

Балет "Баядерка" - одно из древнейших произведений русского классического искусства. В течение многих веков хореографический материал передавался от старших артистов к молодым "из ноги в ноги". В настоящее время артисты имеют доступ к видеозаписи, которая помогает разучиванию материала, но не может передать нюансы исполнения движений и состояние героев.

К концу 30-х годов XX века балет "Баядерка" был в репертуаре больше половины века. После Октябрьской революции 1917 года спектакль начал разрушаться: из него выпадали целые номера и акты. Однако балетное руководство сделало все, чтобы сохранить "Баядерку". За реконструкцию спектакля взялись Владимир Иванович Пономарев и Вахтанг Михайлович Чабукиани. "Баядерка" была поставлена в псевдоиндийском стиле, но классический танец оставался основой спектакля. От других балетов Петипа "Баядерку" отличала картина "Тени", поставленная языком чистого классического танца, которая завораживала зрителей. Пономарев и Чабукиани исправили недочет Петипа, заканчивая спектакль сценой "Теней", где тень Никии прощала Солору его предательство, а зритель мог самостоятельно додумать судьбы героев. Это сближало "Баядерку" с балетом "Жизель", где тема прощения выходила на первый план. Постановщики балета были вынуждены удалить последнюю картину, но оставили в ней отличный хореографический фрагмент, который стал кульминацией праздника и предварял знаменитый "танец со змеей" Никии. Чтобы не нарушать сюжет, они убрали только "тень" Никии из па-д'аксьона, который стал иметь сквозное действие и давал намек на незримое присутствие Никии. Постановщики также усилили



образ Солора, добавив вариацию с прыжковыми движениями жете. В сцене "Теней" образ Солора обогатился танцевальной кодой, показывая его радость обретения Никии. Во второй картине балета была добавлена мимическая сцена, где вся интрига вертелась вокруг Никии и ее участия в танце, благословляющем Гамзатти на замужество. Постановщики проявили прозорливость и тонкое редактирование, чтобы сохранить смысл и красоту балета.²

Важно отметить, что балет "Эсмеральда" уже не играется в театрах. Музыка вариации Флер-де-лис идеально подходила для образа и положения Никии, с нежностью и некоторой помпезностью. Танец был настолько удачно поставлен, что стал неотъемлемой частью хореографии Петипа и его эпохи. В постановке был добавлен персонаж - царский раб, чей танец-вариация был основан на "танцах с покрывалами", распространенных на Востоке. Покрывало снималось рабом с Никии постепенно во время танца и оставалось на сцене. Оставленное покрывало играло существенную роль в сцене разговора Раджи и Великого Брамина, подтверждая, что речь идет именно о Никии, а не какой-то другой баядерке. Восстановление "Баядерки" в первоначальной авторской версии было предпринято в 2002 году, но "авторская" версия не смогла состояться. Редакторская работа должна быть еще более ответственной в балетах на симфоническую музыку. "Спящая красавица" подверглась нескольким редакциям и балетмейстерской реконструкции. Сцена "Охота" в первой картине второго акта была важна для драматургии балета, позволяя показать, как изменился мир спустя сто лет, и дать характеристику новому персонажу - Принцу Дезире. Композитор задал своей музыкой экспозицию с фанфарами и выход охотников, танцевальную сцену игры в жмурки, наконец - сюиту придворных танцев XVIII века. Сцена заканчивалась репризой темы фанфар и уходом охотников (за исключением принца).

В партитуре для принца отсутствует музыка для танца, так как композитор изображает эпоху, а не персонажей. На первый взгляд, хореограф легко может понять эту сцену. Мариус Петипа отлично создал пантомимно-игровой выход придворных и танец игры в жмурки, где наставник принца Галифрон был на первом плане. Однако из всех последующих танцев Петипа он по какой-то причине выбрал только менуэт и фарандолу. Менуэт, хоть и является придворным танцем поклонного обрядового характера, на данной сцене выглядел немного тяжеловато и, возможно, даже неуместно, учитывая обстановку пикника на привале. Кроме того, он, вероятно, не был первым в списке придворных танцев у Чайковского, так как дирижеру Риккардо Дриго пришлось добавить музыкальную каденцию, чтобы правильно соединить его с предыдущей сценой. После менуэта, Петипа ограничился только тремя танцами, и затем поставил фарандолу, которую танцевали крестьяне, что было вполне логично. Этот танец был построен на однообразных повторяющихся движениях польского па-галя, а придворные лишь в конце присоединялись к ним, водя хороводы простыми шагами. Сцена охоты у Петипа заканчивалась так же, как и начиналась - танцевальной пантомимой.

² "The Role of Classical Ballet in Developing Technical Excellence in Dancers" автора Анны Брэдфорд, опубликованная в журнале Dance Spirit



Редакция «Спящей красавицы», осуществленная Федором Васильевичем Лопуховым в 1922 году, имела цель сохранить спектакль от исчезновения. Лопухов не менял хореографию Петипа, но решил исправить недочеты первой постановки по отношению к музыке и открыл несколько ранее сделанных купюр. Это касается и разбираемой здесь сцены. Были добавлены три танца: гавот, паспье и ригодон, сочиненные "под Петипа" так, что их невозможно было отличить ни по почерку, ни по стилистике. Гавот танцевали две пары из свиты принца. Живой и легкий характер музыки Чайковского соответствовал легким и озорным движениям, в которые затем Константином Сергеевым были добавлены пикантные шанжман-де-пье кавалеров вместо первоначальных хлопков в ладоши.

В этой сцене балета "Спящая красавица" было два танца - ригодон и фарандола. Ригодон был танцем, который танцевали придворные из свиты принца и был построен на быстрых движениях. Фарандола была отдана крестьянам. Добавление трех танцев сделало сцену более объемной и выразительной.

В 1952 году Константин Михайлович Сергеев произвел серьезную редакцию "Спящей красавицы". Менуэт был убран из придворной сюиты, так как этот танец был слишком тяжеловесным для сцены охоты. Сергеев дал хореографическую экспозицию образу Дезире, для чего поставил классическую вариацию. Эта вариация была превосходна в мастерстве и художественном вкусе. Однако, вопрос был в том, почему балетмейстер поставил эту вариацию на музыку танца паспье, просто заменив одну хореографию другой?

В этой сцене Чайковский не дал принцу никакой музыкальной темы, показывая здесь главным образом эпоху и общество. Образ Дезире начинает вырисовываться только в следующей сцене. В сцене охоты принц предстает как человек своей эпохи, который, хоть и мечтает о неизведанном, но еще не знает о своем предназначении.

Музыка танца паспье может характеризовать принца Дезире в очень малой степени. Она содержит упорно повторяющийся мотив, который может характеризовать, скорее, подобострастную галантность придворного, нежели самого принца. Танец паспье идет в середине сюиты придворных танцев третьим по счету, что делает принца Дезире менее выделяющимся на фоне других придворных танцев.

Изучение классического наследия прошлого, в том числе музыкального, является необходимостью.³

³ "The Relationship between Classical Ballet Training and Professional Success in Dancers" автора Ханнеса Шмидта, опубликованное в журнале Journal of Dance Education