

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»

Чем больше вдумываешься в балеты Петипа, тем больше дивишься «Спящей красавице» - произведению, в котором театральность, фееричность, парадность удивительно естественно сочетаются с высокой образностью танца. Тонкий расчет балетмейстера в построении спектакля очевиден: достаточно познакомиться с сего музыкально-хореографическим проектом. Огромное здание возводится обдуманно во всех деталях, выверено в частностях, поражает множеством неожиданных находок и завершается таким парадом танца, что преклоняешься перед безудержной хореографической фантазией постановщика.

Наиболее совершенен пролог. Здесь больше всего ярких хореографических удач, здесь сильнее всего то, что так живо интересуется современных балетмейстеров - сквозная танцевальная образность, какой можно только позавидовать.

Великолепие, изобретательность и законченность танцев Авроры, камней и др. не выходят за рамки мастерского утверждения ранее найденных приемов. А танцы пролога открытие. Развитие действия, контрасты, соотношение частей в прологе лучше, чем в последующих картинах. Здесь все взвешено и учтено. Скромное начало, постепенно вводящее зрителя в атмосферу действия. Лирическое антре фей. Почти из

ничего вырастающий первый их танец, в который постепенно вводятся полухарактерные персонажи - пажи. Сознательно упрощенная классика танца фей и свиты феи Сирени. Спокойное по рисунку и подбору движений, лишенное поддержек массовое адажио, совсем необычное. Короткое аллегро кордебалета. Затем шесть женских вариаций подряд, одна лучше другой. Суетливо-радостная кода, прерывающаяся нарастающей тревогой. Кульминация картины - появление и сцена феи Карабосс. Удивительная, редкая по совершенству композиция целого и блестящие частности!

Пожалуй, самое досадное, когда при возобновлении спектакля начинают перекраивать пролог, подгоняя его под обывательское понимание эффектности, успеха и т. п. Умная и талантливая простота пролога Петипа несравнимо выше, чем дешевая игра на кажущихся эффектах, которые Петипа знал в тысячу раз лучше нас. Коли уж он отказывался от них, то, конечно, сознательно, а не по бедности воображения.

Поначалу феи кажутся безликими. Они появляются не очень театрально и совсем не сказочно: выбегают на сцену, делают поклон Королю и Королеве, идут к колыбели новорожденной принцессы Авроры и благословляют ее.

Следует вальс. В нем участвуют все феи, свита феи Сирени (восемь артисток кордебалета) и пажи.

Поставлен вальс очень скромно, сдержанно, с явным расчетом: это всего лишь первый танец спектакля, впереди еще без малого шестьдесят танцевальных номеров. Вальс сочинен как вступление к большому *pas de six*. *Pas de six* - сюжетное, состоит из ряда номеров: вальса, адажио, шести вариаций и коды. В адажио идет обмен подарками. Феи подносят их Авроре, а пажи - феям. Кроме того, фея Сирени благословляет новорожденную, Король и Королева благодарят, придворные ликуют и т. п. В этом адажио подчеркнута ведущая роль феи Сирени. Она - хозяйка. По ее знаку меняются группы и происходят все события. Остальные феи действуют одинаково. Общие движения, общий рисунок - нарочитое отсутствие индивидуальности и какой бы то ни было своей задачи у каждой феи. Хореография адажио, как и предшествующего вальса, сдержанна, чтобы не сказать примитивна. Вместе с тем она официальна, парадна, строга и, при всей простоте, красива. В мою задачу входит только описание и разбор вариаций фей. Поэтому подробное описание адажио в огромном *pas de six* опускается. Рисунок простой - прямые линии или диагонали и один раз круг. Группы показываются подолгу. Их статика ничем не нарушается. Переходы из одного рисунка в другой спокойные, неторопливые. Кульминация - благословение феями королевской семьи.

Прошло шесть женских вариаций. Для каждой найдена точная пластическая характеристика. А из богатства классического танца еще почти ничего не использовано. Петипа расчетливо думал о последующих соло Авроры, о танцах фрейлин, о nereидах, камнях, Голубой птице и т. п. В спектакле, задуманном как парад классического танца, важно было не растратить богатства преждевременно, до центральной симфонической картины nereид и *pas de six* героев в последнем акте.

Вот почему обидно смотреть, как губят порой тонкий расчет великого хореографа, перегружая танцы пролога техникой, стараясь сделать чуть ли не каждую вариацию эффектной, бьющей успех. Однажды в танец феи Виолант включили фуэте. Это прологе-то! Дальше надо было бы вертеться уже на голове, бы хоть как-то впечатлять. Если уж мы рассматриваем спекли Петипа как классические, то надо учиться у него всему - образности, танцевальным контрастам, богатству лексики ее техническому разнообразию и умению приберечь наиболее эффектное к концу, что вовсе немаловажно в боль“ спектакле.

Интересны передвижения фей по сцене. Обычно в классическом балете линейный рисунок примерно таков:

а) диагональ сверху вниз и перебежка на другую сторону сцены,

б) диагональ снизу вверх и перебежка наверх на середину сцены,

в) ход по прямой из центра сцены к рампе,

г) круг.

Или:

а) фраза в центре сцены и перебежка к верхней кулисе,

б) диагональ сверху вниз и перебежка на диагональ тоже сверху вниз, но с другой стороны, а затем еще одна перебежка наверх в центр,

в) ход тремя или четырьмя маленькими диагоналями сверху вниз.

Вариантов много, но правило одно - линейный рисунок каждой части танца меняется, а между частями перебежка, отдых.

Отступал ли Петипа от этих правил? Да, хоть и не часто. Для примера возьмем блистательно сочиненную вариацию Царицы вод в картине подводного царства в балете «Конек-Горбунок».

Вот ее рисунок:

а) ход по плоской диагонали сверху вниз: направо четыре такта и четыре такта налево. Так два раза без перебежки,

б) диагональ снизу вверх (слева направо) тоже без перебежки,

в) ход по маленьким диагоналям сверху вниз по центру сцены двенадцать тактов, туры по диагонали от центра вправо.

В первой и третьей частях вариации рисунок идентичен, а между частями отсутствуют нетанцевальные перебежки - отдых. В «Спящей красавице» отказ от привычного линейного рисунка еще более смел.

Свобода же, с которой сочинены танцы фей в прологе, не имеет себе равных в творчестве Петипа до «Спящей красавицы». Нетрафаретные положения рук, почти сплошь новые для того времени па, комбинации, смелый рисунок - и все ради смысла танца, ради его образности. Деятели «драмбалета», выступая против «бессмысленности» классического дивертисмента, утверждали, что, например, вариации Петипа могут переноситься из одного балета в другой без всякого ущерба. В том-то и дело, что далеко не все и не всюду. Попробуйте танец со змеей Никии из «Баядерки» перенести в «Раймонду», «Спящую красавицу» или «Лебединое озеро». Попробуйте обменять метами вариации Одетты, Одиллии и Раймонды. Попробуйте, танцы фей пролога «Спящей красавицы» вставить в другой балет. Они окажутся чужеродными именно в силу конкретной образности и точного адреса. А вот вариации Золушки или Джульетты на балу, в некоторых наших

театрах, можно без всякого ущерба для дела перенести, куда угодно, как и некоторые дивертисментные танцы балетов Петипа. Однако *grand pas* «Пахиты» и «Раймонды» не спутаешь. Слишком умело и конкретно использован национальный танцевальный материал - испанско-польский в одном случае и венгерский - в другом.

Петипа знал танцевальный фольклор и умел им пользоваться очень тонко, подчиняя стилю спектакля. Да и те большие классические ансамбли, которые лишены национальной окраски, сочинены Петипа каждый в своей манере. Они требуют от исполнителей точного знания и понимания особенностей именно данного танца.

В былое время умели придавать различный характер исполнению ансамблей «Жизели», «Корсара», «Баядерки», «Лебединого озера», «Спящей» и др. К сожалению, в настоящее время их важные стилистические особенности стерлись и уловить разницу между тенями, вилисами, лебедями и сильфидами почти невозможно. Об этом надо, пока не поздно, весьма серьезно подумать руководителям балета, репетиторам и педагогам.

Помню время, когда кордебалет по-разному исполнял партии классического танца в «Жизели», «Корсаре», «Баядерке», «Лебедином озере» «Спящей красавице» и др. Разное их содержание диктовало разную манеру, различие позировок, характера движений, несмотря на общую

природу классического танца и одинаковые, казалось бы, па.

Ограниченность места не позволяет подробно объяснить, что имеется в виду под словами «по-разному», «различие» и т. п., и показать это в рисунках хотя бы статичных поз. Содержание каждого произведения подсказывает вдумчивому репетитору, чувствующему стиль вещи, особенность графики танца.

Тени безразличны к переживаниям ворвавшегося в их мир человека. Они холодны, спокойны. Нет ни страданий, ни жалоб, ни воспоминаний. В них «потусторонняя» красота и привлекательность, как бы зовущая в мир вечного покоя.

Вилисы властны и жестоки. Их кажущиеся холодность и строгость не безразличны к происходящему, они доходят до вакханалии в сцене с лесничим и готовы возобновить ее в сцене с Альбертом. Все позировки немного стилизованы под старинные гравюры, изображающие сальфид и других балетных персонажей романтических спектаклей.

Лебеди покорны, грустны, встревожены, мечтательны. Они - активные участницы событий. Судьба Одетты - их судьба. Позы лебедей, особенно их руки, должны быть предельно выразительны.

Нереиды в «Спящей красавице» нежны, обольстительны чуть кокетливы, неуловимые - почти

реальные. Они танцуют радость и счастье любви. Позы подчеркнута изысканны, как бы барокко.

Участницы оживленного сада в «Корсаре» выступают во вставном дивертисменте. И все же они несут свою эмоциональную краску в танце. Это гимн Жизни, бравурный, яркий.

В заключение отмечу еще одну особенность «Спящей красавицы».

Как правило (точнее, таков закон), хореографическая тема начинается вместе с музыкальной и, сопутствуя ей, завершается несколько раньше: или для отдыха в сольных танцах, или для перестройки рисунка кордебалета. Если, скажем для примера, это вальс - то двенадцать тактов идет развитие хореографической темы, а четыре такта балетмейстер оставляет для перестройки рисунка.

Конечно, можно развить тему и на тридцать два такта, тогда переход совершается в течение четырех-восьми последних тактов фразы.

Единственное известное мне исключение из этого правила большой вальс первого акта «Спящей красавицы». Петипа дважды полностью использует музыкальную фразу, развивая танец в одном рисунке, а перестроение массы начинает с новой музыкальной фразы, с новой темы. А ведь сие, так сказать, неграмотно с точки зрения строгих правил соответствия музыке. Что это -

прихоть гения, каприз, шалость? Или попытка пересмотреть канонические правила? Во всяком случае - не ошибка. Слишком высок профессионализм Петипа, знание законов композиции у него безупречно. Может быть, это позднейшие искажения? Я впервые танцевал вальс еще учеником в 1919 году. Репетиторами тогда были А. Ширяев, А. Монахов, Л. Леонтьев, В. Пономарев - люди, не способные тронуть творения Петипа. Для них Петипа - святыня. А. Ширяев, участник первой постановки «Спящей красавицы», знал балет абсолютно точно. Значит, именно сам Петипа сознательно изменил каноническое построение массового танца с целью, так и не разгаданной нами.

«Энциклопедией классического танца» назвал Ю. Слонимский хореографию «Спящей красавицы». Я бы даже сказал больше: это энциклопедия всего балетного творчества. Всякий раз, когда предстоит ставить новый балет, надо снова и снова вникать в «Спящую красавицу», снова и снова советоваться с Петипа.

ТАШКЕНТСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ВЫСШАЯ
ШКОЛА НАЦИОНАЛЬНОГО ТАНЦА

РЕФЕРАТ

На тему:
«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»

Выполнила:
Мухаммад Лиана

ТАШКЕНТ - 2014