

Андрей ГАЛКИН

## ХУДО ВОЗРОЖДЕННАЯ «ДОЧЬ»

Каждую весну «Золотая маска» привозит в Москву лучшие работы российских театральных коллективов, созданные за предыдущий сезон. В драме и опере это всегда современные постановки, в балете же – новое нередко оказывается хорошо забытым старым, и потому на балетной афише фестиваля только что сочиненные или перенесенные в Россию спектакли подчас соседствуют с реконструкциями почтенной классики. Не исключение в этом плане и нынешняя «Маска», в программу которой включена «Тщетная предосторожность» в постановке Сергея Вихарева<sup>1</sup>.



Причины, привлекая экспертов премии к екатеринбургскому спектаклю<sup>2</sup>, поначалу малопонятны. На первый взгляд перед нами все та же хорошо знакомая «Тщетная предосторожность». В привычном порядке сменяют друг друга четыре картины (дворик Марцелины, поле, комната в доме и снова поле), заполненные освященными временем поворотами комедийного

сюжета. Сохранены все ключевые мизансцены. В положенных местах возникают дуэты героев, ансамбли солистов, танцы кордебалета. Очень даже хорошо работает женская половина екатеринбургской труппы, во главе с Лизой – Еленой Воробьевой, и чуть-чуть отстает от нее мужская. Словом, как будто бы все в порядке в этой «Тщетной...», не считая одной, оговоренной

Сцена из спектакля.  
Фото Е. Леховой

<sup>1</sup> Спектакль Екатеринбургского государственного театра оперы и балета. Премьера в Екатеринбурге – 15 мая 2015 г., фестивальный показ в Москве – 17 марта 2016 г., Новая сцена Большого театра.

<sup>2</sup> Он выдвинут аж в шести номинациях: балет, спектакль; лучшая

## Pro настоящее

самими авторами проекта<sup>3</sup> вольности: декораций и костюмов, основанных на живописи Винсента Ваг Гога. Непривычное по сочетанию цветов, линий, фасонов оформление на какое-то время оттягивает на себя все внимание, не давая сосредоточиться на самой постановке. И оттягивает с явным расчетом, потому что как только первое впечатление рассеивается, в глаза бросается уж слишком диковинный монтаж хореографических фрагментов, приемов и форм, принадлежащих разным историческим эпохам и плохо сочетающихся друг с другом.

Многосоставность хореографии «Тщетной...» признает и сам балетмейстер. «Это не чистая реконструкция, как, например, “Копелия”, это более свободная вещь. <...> После революции “Тщетная” надолго исчезла из репертуара и возобновилась уже во время войны в Перми, куда был эвакуирован Кировский театр, в редакции Лавровского – решили, видимо, что во время войны комический сюжет придется кстати... А когда Лавровский возглавил балетную школу в Москве, спектакль перенесли в столицу. То, чего не доставало в записях Сергеева (хореографической нотации по системе записи танца В.П. Степанова, зафиксировавшей версию М.И. Петипа и Л.И. Иванова. – **А. Г.**), я заимствовал именно у Лавровского»<sup>4</sup>. В приведенных словах Вихарева не все верно<sup>5</sup>. Не полон список балетмейстеров, фрагменты и отдельные детали из постановок которых вошли в екатеринбургский спектакль<sup>6</sup>. Но главное в авторской характеристике «Тщетной...» обозначено точно. Основной метод работы Вихарева действительно

заключался в заполнении структуры балета заимствованными из разных источников и сочиненными им лично номерами.

Больше всего от такого подхода пострадали главные герои. Их танцы набраны буквально «сбору по сосенке». В первой картине Лиза и Колен исполняют *Pas de ruban*, воспроизведенный в версии Л.И. Иванова и М.И. Петипа. Во вторую для них вставлено *Pas de deux* из «Ярмарки в Брюгге» – типичный бурнонвилевский дуэт с адажио почти без поддержек и обилием заносок в вариациях и коде. В четвертой картине, на свадьбе, они танцуют «московское» *Pas de deux* А.А. Горского, уснащенное в советские годы переносами дамы на вытянутых руках и вихревыми вращениями. Причем беда здесь не в разностильности как таковой, хотя различия между тремя ансамблями определяются на глаз и должны быть очевидны даже неспециалистам. Беда в том, что, перебрасывая героев из русского академизма в датский романтизм, а оттуда – в советскую классику, Вихарев превратил их партии в ряд расположенных друг за другом по сюжету, но ничем не связанных между собой танцевальных номеров.

В качестве ориентира общей композиции спектакля балетмейстер, судя по афише, мыслил дореволюционную петербургскую постановку Иванова и Петипа. Но мыслил совершенно напрасно, так как принципиальные позиции этой редакции в его спектакле утрачены.

Петипа и Иванов, перерабатывая в 1885 г. «Тщетную предосторожность», интуитивно или сознательно почувствовали, что сложившиеся к их времени формы

*работа хореографа; лучшая работа художника; лучшая работа художника по костюму; лучшая женская роль; лучшая мужская роль.*

<sup>3</sup> Автор идеи, координатор проекта Павел Гершензон; хореограф-постановщик Сергей Вихарев; художник Альона Пикалова; художник по костюмам Елена Зайцева.

<sup>4</sup> «Я – пролетарий танцевального труда». Хореограф Сергей Вихарев – о реконструкции классических балетов и о том, что общего у Петипа и Ван Гога. Интервью Л. Барыжиной. // Colta. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/theatre/7712?page=86>, свободный.

<sup>5</sup> В эвакуации «Тщетную предосторожность» с артистами Кировского театра возобновил не Л.М. Лавровский, поставивший свою «Тщетную...» в 1937 г. в МАЛЕГОТе, а В.И. Пономарев. Не имел отношения к постановке Лавровского и московский школьный спектакль, основанный на версии А.А. Горского.

<sup>6</sup> В него следовало бы добавить А.А. Горского (за ним числится *Pas de deux*, исполняемое Лизой и Коленом в четвертой картине), О.М. Виноградова (у которого позаимствованы идеи сольного танца Марцелины и виртуозного мужского ансамбля на свадьбе героев, а также некоторые подробности третьей картины), Фр. Аштона (чья чечетка в сабо отозвалась в том же танце Марцелины). Отдельно Вихаревым назван А. Бурнонвилль, чье *Pas de deux* из балета «Ярмарка в Брюгге» Лиза и Колен танцуют во второй картине.



Сцена из спектакля.  
Фото Е. Lekhova

классических и характерных ансамблей могут утяжелить легкую старинную комедию. Поэтому дивертисмент с цыганским *Danse bohémienne*, *Pas de deux* героев и массовым пейзанским *Valse des bouquets* они расположили во второй картине первого действия, а для финала поставили жанровую сюиту во французском стиле<sup>7</sup>. Таким образом, их «Тщетная...», вобрав в себя все то, без чего был немислим балет конца XIX в., сохраняла камерность добервалевского оригинала.

Иное мы видим у Вихарева. В его редакции в параллель дивертисменту второй картины возник в четвертой еще один, включающий парный танец кордебалета, соло Марцелины, женский квинтет, мужской септет и *Pas de deux* Горского, но заканчивающийся, вопреки логике академического дивертисмента, не общим баллабилем, а куплетами, которые распевают, как в 1789 г. у Жана Доберваля, сами артисты. Остается лишь удивляться, как составивший такую пеструю структуру целого балетмейстер мог позднее говорить, что его

«задача <...> была так вписаться в спектакль, чтобы публика не догадалась, где рука Сергея Вихарева, а где – кого-то из предыдущих авторов»<sup>8</sup>.

Вопросы вызывают и частные моменты хореографии, демонстрирующие подчас немислимые для академической эстетики приемы. Например, в одной из кордебалетных эволюций *Valse des bouquets*, вроде бы восстановленного в версии Петипа, к трем выстроившимся на сцене колоннам артисток присоединяется сбоку выбежавшая из кулис четвертая. Там же для построения финальной группы в женский ансамбль включаются танцовщицы. Но подробный разговор о таких мелких деталях постановки приходится отложить в виду недоступности архивных материалов с записью старинных танцев.

Легче идентифицируется «рука» современного постановщика «в режиссерской разработке спектакля, в новом взгляде на ситуации, мизансцены»<sup>9</sup> – в тех сторонах балета, которыми Вихарев, по его собственным словам, в основном и занимался. Здесь привнесенное

<sup>7</sup> Программу постановки Петипа и Иванова см.: Ежегодник императорских театров на сезон 1894/95 гг. СПб.: Типография Императорских театров, 1896. С. 197–198. (В возобновлении 1894 г. *Pas de deux* героев превратилось в *Pas de deux Лизы и солиста-пейзанана*).

<sup>8</sup> «Тщетная предосторожность» на сайте премии «Золотая маска» [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=1279>, свободный.

<sup>9</sup> Там же.

очевидно. Плодом «режиссерской разработки» явились бесконечные *pas de bourée suivi*, вставленные в партию главной героини в игровых сценах. Пугается ли Лиза бранящейся матери, скучает ли в дождливый вечер дома – все выражается хождением на пальцах. «Новый» же «взгляд на ситуации» сказался в решительном вытеснении из балета поэзии. У Вихарева опростились два лирических центра старинной «Тщетной предосторожности»: *Pas de ruban* (сцена свидания, где юные герои вначале танцуют «взрослое» любовное адажио, а потом переходят к детской игре в лошадки) и пантомимный монолог Лизы о будущей семье. Первый обрел неуместную водевильную бойкость. Второй лишился множества мелких деталей, а с ними и того балансирования на грани между девчачьими фантазиями и девичьими мечтами, составлявшего всю его прелесть. Депозитизация образа Лизы подготавливает «кульминационный аккорд» – финал третьей картины, в котором героиня с ловкостью заправской артистки кабаре разгуливает в присутствии гостей в исподнем.

«Тщетная предосторожность» возникла среди работ Сергея Вихарева по всем правилам перипетии – неожиданно, но закономерно. С виду этот спектакль противоположен всему, что делал Вихарев до сих пор. Вместо хореографии и пантомимы, ориентированных на старинный оригинал, в нем представлен микст из разных редакций, дополненный заново сочиненными номерами. Вместо оформления на основе эскизов театральных художников XIX в. – декорации и костюмы по мотивам картин Ван Гога. С виду как будто бы ничто не

роднит новую «Тщетную...» с предшествовавшими ей «Спящей красавицей», «Баядеркой», «Коппелией», «Пробуждением Флоры», «Раймондой», и все-таки родство между ними самое прямое. Уже в прежних вихаревских реконструкциях классики впечатление исторической подлинности создавали не столько танцы и мизансцены (как и теперь вбиравшие позднейшие наслоения), сколько окружавший их бутафорский и живописный мир. Аналогичную задачу – сцементировать сложносоставной сценический текст – призвано выполнить оформление «Тщетной...». И если источник визуального решения спектакля на сей раз выбран случайно<sup>10</sup>, то вовсе не от желания показать что-то экстравагантное – тут прямая необходимость для этой редакции.

Обмельчавшая в содержании, утратившая последовательно выстроенные хореографические характеристики персонажей и ясные композиционные принципы, новая «Тщетная предосторожность» естественно потребовала внешних театральных трюков. Отсюда возникло и пестрое «вангоговское» оформление, и присочиненная история (в качестве пролога к «Тщетной...» екатеринбуржцы показывают картину танцевального класса из «Консерватории» Бурнонвила, и далее предполагается, что «основной» балет играют артисты, только что закончившие ежедневный урок). Без всего этого редакция Вихарева просто распалась бы на отдельные хореографические и пантомимные фрагменты.

<sup>10</sup> Сложно признать достаточной мотивировкой слова Вихарева о том, что «Ван Гог работал в те же годы, что Петипа делал "Спящую". И если бы Дягилев был директором императорских театров, он обязательно заказал бы декорации к "Тщетной предосторожности" Ван Гогу». См.: «Я – пролетарий танцевального труда». Хореограф Сергей Вихарев – о реконструкции классических балетов и о том, что общего у Петипа и Ван Гога. Интервью Л. Барыкиной. // Colta. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/theatre/7712?page=86>, свободный.