

Александр Максов

От Льва Иванова до Юрия Бурлаки, или Почти детективная история «Щелкунчика»

Собирать материалы по «Щелкунчику» балетмейстер Юрий Бурлака начал в США около трех десятков лет назад, когда ему в руки попала книга о Льве Иванове. Все эти годы Бурлака копал глубже и глубже: когда руководил балетом Большого театра, опрашивал педагога в МГАХ; на гастролях в Лондоне беседовал с англичанами о спектакле Иванова, сохранившемся в репертуаре Ковент-Гардена; изучал историю самого произведения и его сценических версий.

Крайне сложно определить, когда именно балет «Щелкунчик» вышел за пределы единицы обычного наименования театрального репертуара. Герой, выструганный из куска древесины, храбро завоевывал мировое пространство. Вторгся в Европу, Америку, Азию и Австралию. Сколько ни поставь в зимнюю праздничную афишу «Щелкунчиков» – тридцать, сорок, пятьдесят спектаклей, «двойниками», да хоть через каждые три часа, – это не утолит голода публики. И неудивительно: ведь в этой истории сконцентрированы ностальгия по детству и вера в победу добра над злом. Но главное чудо, конечно, – музыка Петра Ильича Чайковского.

Преследуя скорее коммерческие, а не творческие интересы, театры готовы тиражировать на своих подмостках историю деревянного уродца и его прекрасного преображения. У каждого из них есть свой «Щелкунчик», чьи художественные достоинства на деле напрямую зависят от таланта хореографа, численности и профессионального уровня труппы. Поэтому с новым предложением о постановке «Щелкунчика» пробиться сложно. Однако Юрию Бурлаке это удалось¹.

Сказка о Щелкунчике вышла из-под пера Эрнста Теодора Амадея Гофмана в 1816 г. под заголовком «Щелкунчик и Мышиный король». То была история о девочке Мари (Марихен), которая находит под рождественской елкой Щелкунчика. В самом начале он сломан, и заботливая девочка сочувственно перевязывает ему челюсть. То ли во сне, то ли наяву игрушка оживает и отправляется на битву с армией мышей. В 1835-м сказка Гофмана была впервые переведена на русский язык Владимиром Бурнашевым и получила заглавие «Кукла господин Щелкушка». Тогда же вышел анонимный перевод под названием «Сказка о Щелкуне». Совсем уж комично выглядит вариант Ивана Безсомыкина – «Человечек-щелкушка и мышиный королек». Недалеко ушла от него и следующая версия – «Грызун орехов и царек мышей».

У Гофмана был друг – юрист и писатель Юлиус Эдуард Гитциг. Писатель общался с его детьми – Фридрихом и Кларой, которые и послужили прототипами героев, названных Фрицем и Мари. В оригинале Гофмана Кларой зовут любимую куклу девочки. В первой версии балета кукла присутствовала, но автор либретто Мариус Петипа передал ее имя главной героине, перекрестил Мари в Клару. Само же либретто опирается не столько на сказку Гофмана, сколько на Александра Дюма. В 1844 г. жизнерадостный француз рассказал галантную и романтическую историю о силе любви.



П. Чеховских – Клара, П. Сеара – Щелкунчик-принц. «Щелкунчик».

Самарский академический театр оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича. 2024

Итак, свое нынешнее имя история обрела в 1890-е гг. благодаря переводу Зинаиды Журавской. Балет Чайковского, написанный в то же время, окончательно закрепил это название. В 1890-м композитор получил заказ от директора Императорских театров Ивана Всеволожского на одноактную оперу и двухактный балет для постановки в один вечер. По свидетельству брата композитора, Петр Ильич сначала со слов Всеволожского изложил на бумаге сюжет «Щелкунчика» и только затем приступил к совместной работе с хореографом Мариусом Петипа. Маститый балетмейстер написал подробный план-заказ и дал Чайковскому конкретные советы относительно характера музыки. Но в 1891 г. работу прервал отъезд композитора в США на торжественное открытие Карнеги-холла. Даже на пароходе Чайковский сочинял, но, понимая, что не успевает к назначенному сроку, отправил Всеволожскому письмо с просьбой перенести премьеры «Иоланты» и «Щелкунчика» на следующий сезон.

По возвращении работа пошла быстрее. «Главное отделаться от балета», – сетует Чайковский в письме от 8 марта 1891 г.² «Я тщательно напрягал все силы для работы, но ничего не выходило кроме мерзости», – пишет он брату Модесту 3 апреля³.

В процессе сочинительства Петр Ильич, потрясенный известием о кончине любимой сестры Александры, находился в глубоком творческом кризисе. Не потому ли *Adagio* второго акта балета начинается с музыкальной фразы зауспокойной молитвы «И со святыми упокой»?

Однако в течение января-февраля 1892 г. Чайковский закончил и оркестровал балет. В марте в одном из симфонических концертов Русского музыкального общества сюита из музыки к спектаклю была исполнена под управлением самого композитора. Успех был оглушительным: из шести номеров пять были повторены по требованию публики. Но балетные критики отчаянно ругали новинку за неданстантность.

Из-за болезни Петипа за «Щелкунчика» взялся второй балетмейстер Мариинского театра Лев Иванов. Оформление спектакля было выполнено по эскизам Константина Иванова и Михаила Бочарова (сценография), Ивана Всеволожского и Евгения Пономарева (костюмы). Премьера 1892 г. вызвала негодование – постановка показалась глупой. В дальнейшем, когда самого Иванова уже не было в живых, спектакль возобновлялся в родном театре дважды (1909, 1923) и его популярность росла. В середине 1920-х гг. постановка сошла со сцены Мариинского, но о ней вспомнили в Москве. Авторами спектакля «по Иванову» 1923–24 гг. стали два петербургско-ленинградских Александра – Чекрыгин и Монахов, направленных в первопрестольную для укрепления балетной школы и труппы Большого театра. Их «Щелкунчик» увлекал зрителя зимними сновидениями по 1932 г. (было показано девять спектаклей). Роль Клары исполняла одиннадцатилетняя Евгения Фарманянц – в 80-е гг. она стала педагогом и неоценимым источником сведений о спектакле для Юрия Бурлаки.

Тем временем «Щелкунчик» Льва Иванова пересек границу. В 1918-м Николай Сергеев через Ригу и Париж перебрался в Лондон, захватив и зафиксированные на бумаге балетные тексты. К тому времени Европу охватил бум, связанный с русским искусством. В 1934 г. в труппе *Vic-Wells ballet*, прародительнице английского Королевского балета, вышел «Щелкунчик» Сергеева. В том или ином виде его переносили в различные антрепризы и балетные студии, так что Бурлаке и тут повезло: в Лондоне оказалось немало корифеев и солистов, которые танцевали либо репетировали ивановский спектакль и которых он мог расспросить: «В поисках балетных тайн, скрытых завесой времени, невозможно ограничиться чем-то одним. Только совокупность сведений, полученных от тех, кто танцевал и передавал хореографию “из ног

в ноги”, из анализа музейных и библиотечных сокровищниц, позволяет максимально приблизиться к заветной цели»⁴.

Наконец, в английском Королевском балете «Щелкунчика» по Иванову поставил Питер Райт, что также помогло Юрию Бурлаке при восстановлении спектакля.

Свои знания о «Щелкунчике» Льва Иванова Юрию Бурлаке отчасти удалось воплотить в Японии в 2005-м. Спектакль был дан в бенефис его давней партнерши по сцене Масами Чино. Вторую возможность предоставила Мексика, где в «Щелкунчике» танцевали воспитанники местной балетной школы и профессиональные артисты (как, собственно, и было на премьере в Мариинском театре).

Затем одноклассник Бурлаки Владимир Малахов, руководивший берлинским балетом, попросил приятеля реконструировать версию Василия Вайнонена, представленную Большим театром через два года после «Щелкунчика» Иванова. Ее Бурлака досконально не знал, зато имел серьезные наработки, связанные с первой постановкой Мариинского театра. Малахов ухватился за это предложение обеими руками. Однако времени для воплощения столь трудоемкой работы было немного, поэтому к сотрудничеству Бурлака привлек своего петербургского коллегу Василия Медведева.

По оригинальным эскизам, добытым Юрием в Театральном музее Петербурга, «одевали» спектакль художники-постановщики Андрей Войтенко (сценография) и Татьяна Ногинова (костюмы). Светом ведал Александр Наумов.

В четвертый раз хореограф обращается к балету Иванова в 2024-м. Он не замахивается на реставрацию постановки – говорит не об аутентизме, но об образе исторического спектакля, давшего счастливый старт мировому шествию «Щелкунчика». Финал многолетней теоретическо-практической эпопеи обернулся расширенной, наиболее полной редакцией спектакля на сцене Самарского академического театра оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича. Здесь тоже был свой «Щелкунчик», лет пятнадцать назад поставленный Кириллом Шморгонером и сменивший произведение Игоря Чернышева. Время, бесспорно, требует критического пересмотра ходового репертуара, который неизбежно подвергается моральному и физическому износу. Так что, когда директор самарского театра Наталия Макарова посмотрела видеозапись берлинского «Щелкунчика», она загорелась идеей его реализации. Пришлось убеждать начальство, объяснять, чем обоснована замена уже

имеющейся сценической версии. Бурлака выпустил спектакль аккурат к Новому году.

Как сказано выше, много лет назад в руки Бурлаки попал труд американского исследователя Джона Уайли – единственная по сей день монография о выдающемся русском хореографе, соратнике Мариуса Петипа, Льве Иванове. Среди разных приведенных в книге источников обнаружилась информация об архиве Николая Сергеева, хранящемся в библиотеке Гарвардского университета. В частности, перечислялись нотация хореографии, ремарки ряда балетов и танцев, например, «Пробуждение Флоры» Петипа, «Половецкие пляски» и «Щелкунчик» Иванова.

Почувствовав, что, как поет Фигаро, «сыр сам валится в макароны», Бурлака уже не мог выкинуть из головы идею докопаться до истины. На помощь пришла Елизавета Яковлевна Суриц – крупнейший ученый, специалист в области зарубежного балетного театра. Уайли был в круге ее знакомых, так что у Бурлаки появился важный и надежный источник подробностей. Тогда его привлек балет «Пробуждение Флоры», а петербургского коллегу Сергея Вихарева – «Спящая красавица». Оба стали первыми в России специалистами по расшифровке сергеевского архива. В то же время к документам Сергеева обратилась московская исследовательница и хореограф Наталья Воскресенская, занимающаяся забытым хореографическим наследием. Ее интерес фокусировался на знаменитом «Вальсе снежных хлопьев» второй картины «Щелкунчика», который она скрупулезно восстановила.

Итак, записи Сергеева достаточно подробно описали словами мизансцены «Щелкунчика». В то же время эти документы не были столь детальными, как, например, сведения о «Пробуждении Флоры», включавшие даже вынос реквизита на сцену. По «Щелкунчику» это были беглые записи в ходе репетиций, к тому же, сделанные лет десять-одиннадцать спустя после премьеры (ориентировочно в 1902–1904 гг.). Не было приведено нотации по системе Владимира Степанова – нотного стана, где отдельной строкой в соответствии с музыкальными тактами выписывались движения исполнителей.

Более глубокие сопоставления приводили к пониманию, что в балете постоянно происходили различные перемены. Что-то менял сам Иванов, что-то приносилось обстоятельствами. К примеру, известно, что на премьере 1892 г. в «Вальсе снежинок» было занято порядка шестидесяти танцовщиц. Потом их число сократилось до двадцати четырех. Именно столько снежинок кружится сегодня на самарских подмостках.

Помогло Юрию Бурлаке отличное знание музыки, на которую приходилось «накладывать» позы и жесты с учетом понимания характеров персонажей и системы условных знаков пантомимы XIX в. Мало того, балетмейстер сам стал автором концепции музыкальной драматургии. Что нужно под этим понимать? Вообще партитура «Щелкунчика» известна. Изданы клavier и его факсимильная версия. Однако самарский спектакль приготовил сенсации. Раскрыты все музыкальные купюры, а во втором действии зрителей ждет «Марш золотых пажей» из Оркестровой сюиты №1 *d-moll* Чайковского. Из нее и фрагмент музыки марширующих солдатиков (№4 *Marche miniature*), которого никогда не было ни в партитуре «Щелкунчика» 1892 г., ни в изданиях клавира. Скорее всего, танец в «Щелкунчике» появился в 1910-х годах с легкой руки Николая Легата, ибо подобная композиция имеется в его балете «Фея кукол», поставленном в 1888-м. Можно упомянуть и девять ударов часов, с которыми, согласно сценарию Петипа, в доме Зильбергауса появляется Дроссельмейер. Так было в первом представлении 1892 г., но в дальнейшем балетмейстеры эту деталь прихода Дроссельмейера с боем часов упустили.

А главное – в музее Чайковского в Клину Бурлака обнаружил рукописный вариант танца, атрибутированного то ли как Английский, то ли Шотландский, то ли Ирландский. Этот музыкальный номер по какой-то причине не вошел в хореографическую структуру ивановской премьеры. Однако Бурлака не мог пройти мимо находки. По его просьбе оркестровку в стилистике Чайковского выполнил Александр Троицкий, связанный с Юрием работой над «Корсаром» и «Эсмеральдой» в Большом театре. Дополненная партитура зазвучала с подлинно симфоническим размахом (дирижер – Евгений Хохлов).

В существующих ныне вариантах «Щелкунчика» в первой картине неизменно действуют куклы. Либретто Петипа отличалось: танцы разных народов исполняли переодетые детишки-гости. Была в этом дивертисменте и тарантелла, которая в конце концов закрепилась как музыкальный образ вариации (*Tempo di tarantella*) главного героя. Знание предыстории позволило современному балетмейстеру допущение: среди кукол, принесенных Дроссельмейером в подарок детворе, оказался Ирландец. Опираясь на представления о школе Августа Бурнонвиля (в частности, на «Сильфиду»), движения народного ирландского танца, а также виртуозную хореографию знаменитых *Lord of Dance* и *River dance*, Бурлака сочинил удачную развернутую вариацию, основанную



«Щелкунчик». Сцена из спектакля.

Самарский театр оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича

на мелкой технике и включившую *sissonnes fermée, jetés, chaîne, fouettés, pirouettes, ronds de jambe* и *tour en l'air* – отсвет комбинаций школы Энрико Чекетти – прославленного педагога Мариинского театра времен Петипа–Иванова. Эти движения и связки как раз показали Бурлаке лондонские специалисты. Правильность подобного подхода подтвердил исполнитель – ирландец Энтони Остин, работающий в самарской труппе.

Особый интерес вызвал «Вальс снежинок», рисунок которого зафиксирован в записи Сергеева. Критически оценивая варианты, в том числе предложенный Воскресенской, Бурлака склонился к английской версии начала XX в. Он сохранил изысканный хореографический узор Иванова и, увидев композицию, заснятую с верхней точки, понял, почему этот вальс вызвал фурор на премьере. Критик Аким Волынский восторгался снежинками, то сливающимися в клубочек, то закручивающимися вихрем в спирали, то распадавшимися на кружочки с большой снежинкой в центре. Музыкальная картина зимнего леса не казалась балетмейстеру такой уж благодатной. Снежинки для него – образ испытаний, которые суждено пройти Щелкунчику и Кларе. Первые снежинки игривы и добры, но вскоре вьюга разгуляется не на шутку – снежные хлопья морозят, пугают героев. Потом метель стихает, приходит умиротворение.



«Щелкунчик». «Вальс цветов».

Самарский театр оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича

И детки-ангелочки умирительно украшают собой сцену. Чтоб передать все эти эмоциональные перепады, Бурлака ввел Щелкунчика и Клару в активное действие вальса (не нарушая общего рисунка Иванова, хотя в оригинале они появлялись лишь в самом конце картины).

Сложнейшая работа была связана и с «Вальсом цветов». На эскизах Всеволожского бросается в глаза длинная растительная гирлянда. В московском спектакле такая гирлянда и корзинки с цветами (излюбленный аксессуар Петипа, неперменный во всех его балетах) дожили до 1932 г. Однако впоследствии были упразднены.

Восстановление хореографической драматургии потребовало не просто приновить к гирлянде узоры танца, но научить исполнителей владеть ею при калейдоскопической смене танцевального рисунка и стремительных географических перестроениях по планшету. Гирляндами кавалеры опоясывают партнерш. Их раскладывают по сцене, выстраивают из них отдельные маленькие клумбы, затем образуют цветочный круг в центре, поднимают и совершают с ними перестроения фигур вальса. Все это требует изрядной сноровки.

Бурлака-балетмейстер усилил антуражем общую картину грандиозного финального *Adagio*. Хореографию самого дуэта можно с большой

степенью вероятности приписать Иванову. Порядок движений показал Пьер Лакотт, также увлеченный старинными балетами минувшего. Когда-то в Париже ему – ученику – хореографию *pas de deux* передала балерина-эмигрантка Любовь Егорова. Лакотт сам танцевал в «Щелкунчике» и ставил его. К слову, он не скрывал удивления тем, как сильны были балерины во времена Петипа: для исполнения главной женской партии требовались недюжинная техника и выносливость. Этими качествами обладала участница премьеры Мариинского театра (1892) итальянка Антонietta Дель-Эра, которая еще до Пьерины Леньяни освоила шестнадцать *fouettés*, имела стальной апломб, хорошо вращалась с партнером и не боялась сложных поддержек.

Если же говорить об атмосфере ивановского балета, ее можно определить словами «зрелищная», «праздничная», «развлекательная». Спектакль наивный, характеры главных героев он затрагивает довольно поверхностно, без психологической глубины. Зато, как из рога кондитерского изобилия, сыплются имена действующих лиц: Карамели, Монпансье, Макарона, Галеты, Леденца, Фисташки, фей мелодий, фруктов, цветов, кукол, сновидений, плясунов, шоколадных пралине... Именно эту архаичную эстетику балетного театра Бурлака бережно хранит и лелеет. Вдумчивому сегодняшнему зрителю приходится напрячься, чтобы выстроить и как-то оправдать линию бесчисленных преобразений Клары-девочки в Клару-девушку, неожиданно превратившуюся в Фею Драже. Не отстает и главный герой: Щелкунчик-кукла становится Щелкунчиком-принцем, а затем вовсе меняет личину и родовое имя на Принца Оршада. Дроссельмейер оказывается Мажордомом во дворце Конфитюренбурга. Принц Оршад (бывший когда-то Щелкунчиком) назван братом трех дочерей Королевы (они же – солистки «золотого Вальса цветов»). Их родственность практически не обозначена сценически, только строкой в либретто. Да это и не было для Иванова важным.

«Шоколад» (испанский танец) исполняют три пары, одна из них солирующая. Любопытно решен «Кофе» (арабский танец), где солистка предстает перед зрителями плавно летящей на ковре-самолете. В финале партнер заворачивает царевну в этот ковер, вызывая ассоциацию с Клеопатрой, которая – согласно мифу – таким ухищрением попала в покои Юлия Цезаря. «Чай» (китайский танец) поручен двум танцовщикам и исполнительнице. В дивертисменте нашлось место и танцу шутов (Пряники). К премьере по просьбе Иванова его сочинил Александр Ширяев, он же его и исполнил. Хореографию Бурлака сохранил,



«Щелкунчик». Поклоны после спектакля.

Самарский театр оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича

добавив озорному солисту с обручем четырех лихачей. Музыкальный фрагмент, известный как «Танец пастушков», Бурлака отдал пятерым артисткам – Мятным палочкам Мирлитоном. *Mirliton* – французское пирожное, но это еще и музыкальный инструмент, похожий на горизонтальную флейту. Поэтому в руках танцовщиц – миниатюрные сахарные флейты, которые «озвучивают» настоящие в оркестре. Из 1892 г. пришла и Матушка Жигонь, только из-под полы ее широченного кринолина теперь вылезали не паяцы, а драже в количестве шести учениц Самарского хореографического училища.

В Самаре Бурлака продолжил наращивать мускулы спектакля: усложнял мизансцены и хореографический текст, добавлял музыкальные номера, экспериментировал с реквизитом. Так, в Берлине он попытался выполнить проезд Феи Драже на шарфе – как на знаменитой фотографии 1892 г., запечатлевшей Варвару Никитину – Фею Драже на шарфе, один конец которого держит в руках ее партнер Павел Гердт. Бурлака считает это фото постановочным, но все же попытался воспроизвести этот трюк. В Берлине изорвали много ткани, пока не отыскиали твердую парусину, выдерживающую вес артистки и трение о пол. А в Самаре изобрели специальный механизм: Фею, стоящую на кончике пуанта на

невидимой опоре, прокатывают от одной кулисы к противоположной, создавая иллюзию волшебного скольжения.

Бурлака-режиссер раскрасил сценки многими жанровыми красками. Но самым серьезным новшеством, придуманным постановщиком, стали Пролог и Эпилог. В первом эпизоде мы видим уличных мальчишек, предающихся зимним забавам. У каждого – своя пластика и актерская задача: один катается на коньках, другой, шутливо столкнувшись с санями, выпрашивает у взрослого утешающую конфету. Лишь один мальчуган увлеченно вглядывается в оконное стекло, не имея возможности оказаться в теплой богатой зале, украшенной елкой. Пожалев бездомного, дочь Зильбергауса Клара дарит мальчику свою любимую куколку-ангелочка.

Эта мизансцена закольцует спектакль: встреча двух молодых людей в финале происходит в декорациях Самары, скопированной с исторической открытки (польский костел, характерные городские строения – место, узнаваемое самарцами). В знак зародившегося чувства Кадет подарит барышне фигурку ангела. А дальше они как бы шагнут из XIX в. в начало XX-го, сойдут со сцены, пересекут зрительный зал и под аплодисменты зрителей исчезнут в дверях партера. Молодые влюбленные продолжают путь вместе, спустившись в зал, перешагнув время и пространство «Щелкунчика».

¹ Из беседы автора статьи с Ю. Бурлакой 23 декабря 2024 г.

² *Чайковский П.И.* Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. XVI–А. М.: Музыка, 1978. С. 67.

³ Там же. С. 87

⁴ Из беседы автора статьи с Ю. Бурлакой. 23 декабря 2024 г.