

МАРИУС ПЕТИПА И П.И. ЧАЙКОВСКИЙ: СОЮЗ ИСКУССТВА

Работу выполнила:

Еличкина Виктория Александровна,
6 класс, фортепиано.

Руководитель: Кириллова Т.Н.

Что такое балет? Неискушенный обыватель скажет – танец. Эрудированный ценитель прекрасного уточнит: один из видов искусства, где чувства и эмоции находят воплощение в танце. Словарь Ожегова гласит: «Балет, -а, м. 1. Искусство сценического танца...» [3; 28]. Определения разнятся, но в каждом верховодит одно смысловое ядро – танец. Казалось бы, вывод однозначный, предсказуемый, прозрачный. Но такой ли уж абсолютный? История создания таких шедевров балета, как «Лебединое озеро», «Спящая красавица», убеждает: балет не просто танцевальные движения, а результат взаимодействия разных форм искусства, отраженный сквозь призму исторических событий.

Рассуждать об истории создания чего-либо невозможно без оглядки на личность создателя. Потому-то в начале доклада хочется обратиться к биографическим ссылкам.

Мариус Петипа, танцор, балетмейстер и педагог, родился во Франции, в 1818 году. Его отец, Жан-Антуан Петипа, был профессиональным балетмейстером, и сына к танцевальной жизни приучал сызмальства. Удивительно, но Мариус танцами не грезил, занимался «из-под палки» - в прямом и переносном смысле. Природные упорство и усердие, тем не менее, помогли ему добиться значительных успехов на танцевальном поприще. Танцевал Петипа, что называется, «не сердцем, а разумом». Возможно, это стремление к анализу высоких сфер искусства и помогло ему впоследствии прослыть «реформатором».

Путь к «реформам» был тернистым. В шестнадцать лет Петипа получил место первого танцовщика в Нантском театре. А по

совместительству еще ставил одноактные балеты собственного сочинения, придумывал танцевальные номера – словом, еще будучи юношей, примерял роль настоящего балетмейстера.

Через пять лет Петипа становится тесно в Нантском театре. Он отправляется в творческое путешествие – Нью-Йорк, Париж, Бордо, Испания. В Испании француз проводит три года, изучает национальные танцы, ставит небольшие спектакли – обзаводится тем самым культурным багажом, из которого впоследствии и выросли ярчайшие шедевры русского балета.

В страну, ставшую ему второй родиной, Мариус Петипа уехал, когда ему не было и тридцати лет. В России его ждали выгодная должность и сформированные традиции, так не похожие на традиции Европы, где, по воспоминаниям балетмейстера, главную роль отводили «всевозможным прыжкам, бессмысленным кружениям» [2; 169]. Петипа такое отношение не устраивало, он видел будущее балета в совершенствовании пластики и грации. И в полной мере воплотил эту танцевальную философию в российских реалиях.

Вскоре после переезда Петипа стал учеником балетмейстера Перро. Мастер щедро делился знаниями, а также требовал, чтобы Петипа посещал музеи, много читал, изучал историю и этнографию. Молодой француз следовал этому совету, впитывал новые знания и, возможно, уже тогда задумывался о глубинной связи балета с прочими сферами искусства, историческими реалиями. По крайней мере, в основу первой своей самостоятельной работы в России, дивертисмента «Звезда Гренады», француз положил традиционные испанские танцы, которые успел как следует изучить за годы жизни в это южной стране.

Следующим «ученическим» этапом для Петипа стало сотрудничество с балетмейстером Сен-Леоном. Впрочем, в эту пору Мариус уже брался за многоактные работы, требовавшие серьезной подготовки. Первый серьезный успех пришел к французскому балетмейстеру, когда он в поисках вдохновения обратился к

литературе, взял за основу модную в ту пору новеллу Готье «Роман мумии». Захватывающая литературная основа вкупе с экзотическими тонкостями первоисточника (известно, что к постановке Петипа готовился в том числе и собирая исторический материал), помноженные на способность балетмейстера видеть сцену «насквозь», воплотились в мастерски скомпонованных танцевальных номерах. Петипа словно делил сцену на секторы, каждый наделял особенной ролью, которую исполняли актеры. Их танцы были одновременно самостоятельными и взаимосвязанными. Эта особенная драматургия организации постановки впоследствии и наградила Петипа славой «симфониста».

В последующие годы Петипа не раз обращался к литературным сюжетам в своих постановках («Дон Кихот», «Царь Кандавл»), по-творчески остро реагировал на исторические события («Рокасана, краса Черногории» как отклик на Русско-турецкую войну 1877-1878 гг., «Дочь снегов» - на экспедицию Норденшельда к Северному полюсу), не оставил без внимания возросший интерес публики к славянской культуре («Млада»).

Те, кому доводилось работать с Петипа, замечали, что постановки балетмейстера были наполнены идейным содержанием, которое и скрепляло воедино элементы, выстраивало тем самым композицию. Но принципы Петипа шли вразрез со вкусами публики, которая желала видеть со сцены исключительно развлекательное, легкое, как сказали бы сейчас – шоу. На фоне этих настроений всеобщий интерес к балету охладевал. Обрусевший француз даже подумывал уйти в отставку – настолько не хотел мириться с модными веяниями. Но в этот момент, в лучших традициях драматических перипетий, театральное руководство приняло решение сотрудничать с профессиональными композиторами (в то время как ранее музыку к балетам писали скорее не мастера, а подмастерья, исключительно на подобных заказах и специализирующиеся).

Петипа от грядущих перспектив пришел в восторг. Работа предстояла грандиозная, на стыке нескольких жанров искусства: сценарий по сказке

«Спящая красавица» (его написал директор императорских театров Иван Александрович Всеволожский), музыка гениального Чайковского, танцы Петипа. Грандиозная – и совершенно новаторская. Чайковский и Петипа осваивали ее осторожно, точно боялись спугнуть эту, невероятно смелую для своего времени, идею. Петипа отправил Чайковскому подробный план будущей постановки с перечислением характеров танцев, с указанием их продолжительности и прочими нюансами. Композитор отнесся к столь детальной подготовке с должным уважением и писал музыку в точности с пожеланиями балетмейстера. Изменения и дополнения вносились не раз, Петипа и Чайковский много и плодотворно общались. И общались на равных, не выпячивая собственные заслуги, творили подлинное, не разделенное условностями жанров, искусство.

Публика приняла на ура невиданную доселе постановку, где музыка и танец, поставленные на литературную основу, не соперничали, вырывая друг у друга пальму первенства, а дополняли, усиливали друг друга.

Через год Петипа и Чайковский снова решают сотрудничать. В основу либретто опять легла сказка – «Щелкунчик». Петипа опять представил Чайковскому подробный план постановки с детальным описанием танцевального рисунка. К сожалению, болезнь не позволила балетмейстеру лично присутствовать на репетициях. Руководство взял на себя второй балетмейстер Лев Иванович Иванов, но действовал он в соответствии с пожеланиями Петипа. Критик Аким Львович Волынский писал: «Нет в музыке "Щелкунчика" ни одного ритма, ни одного такта, который не перелился бы в танец» [1; 56].

Но вершиной совместного творчества Петипа и Чайковского по праву считается «Лебединое озеро». Сейчас трудно в это поверить, но первая постановка (еще до триумфа «Спящей красавицы», в 1877 году) на сцене провалилась. Лишь двадцать лет спустя постановку решили возродить.

За новый сценарий взялся Петипа, убежденный, что провал двадцатилетней давности – полностью вина постановщика, загубившего

гениальную музыку.. Петипа с Чайковским общались давно отработанными принципами: через подробное описание каждой сцены, через гармонию танца и музыки. Кончина композитора в 1893 году чуть замедлила, но не остановила работу. На вечере памяти Чайковского, в 1894 году, была исполнена вторая картина «Лебединого озера». Эту постановку и называют новой страницей в истории русского балета. А с 1895 года балет начал триумфальное шествие по всему миру.

Прошло более века, а совместные детища Мариуса Петипа и Петра Ильича Чайковского не сходят со сцен величайших театров мира, обретают новых поклонников. Имена создателей давно «забронзовели», как и полагается гениями, обросли привычными ныне терминами, как, например, «принципы симфонизма». Но они навсегда останутся в памяти почитателей как люди не только одаренные, но и отважные, решившиеся нарушить каноны, снести межжанровые границы искусства. И время, самый строгий судья, показывает, насколько правыми они оказались.

Список литературы:

1. Волынский А.Л. Книга ликований. Проблема русского балета/А.Л. Волынский. – СПб: «АРТ», 1992.
2. Красовская В.М. История русского балета/ В.М. Красовская. – М.: Планета музыки, 2010. – 312 с.
3. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. – 4-е изд., М., 1997. – 94 с.