

Бортник К. В.

Харківська державна академія культури

ОСОБЛИВОСТІ НОВАТОРСЬКИХ ТРАКТУВАНЬ БАЛЕТУ  
П. ЧАЙКОВСЬКОГО «ЛУСКУНЧИК»

УДК [792.82]

**Бортник К. В. Особливості новаторських трактувань балету П. Чайковського «Лускунчик».** Проаналізовано особливості драматургічного та хореографічного рішень новаторських версій видатного балету «Лускунчик» П. Чайковського. Доведено, що музика і проблематика цього хореографічного твору актуальні в будь-яку епоху, а кожен балетмейстер пропонував свою оригінальну версію, співвідносячи з власним розумінням музики П. Чайковського свої естетичні пріоритети та вимоги часу. Кожна нова версія являла собою оригінальне прочитання давнього сюжету з цікавими хореографічними знахідками, драматургічним та сценографічним рішеннями, унікальною побудовою фабули та стосунків персонажів, але сучасні інтерпретації класичного «Лускунчика» російськими, європейськими та американськими хореографами в більшості випадків не стали логічним, вдалим й обґрунтованим втіленням задуму композитора.

**Ключові слова:** новаторське трактування, балет «Лускунчик», хореографічне прочитання, втілення задуму композитора.

**Бортник Е. В. Особенности новаторских трактовок балета П. Чайковского «Щелкунчик».** Проанализированы особенности драматургического и хореографического решения новаторских версий выдающегося балета «Щелкунчик» П. Чайковского. Доказано, что музыка и проблематика этого хореографического произведения актуальны в любую эпоху, а каждый балетмейстер предлагал свою оригинальную версию, соотнося с собственным пониманием музыки П. Чайковского свои эстетические приоритеты и требования времени. Каждая новая версия представляла собой оригинальное прочтение древнего сюжета с интересными хореографическими находками, драматургическим и сценографическим решениями, уникальной построением фабулы и отношений персонажей, но современные интерпретации классического «Щелкунчика» российскими, европейскими и американскими хореографами в большинстве случаев не стали логическим, удачным и обоснованным воплощением замысла композитора.

**Ключевые слова:** новаторская трактовка, балет «Щелкунчик», хореографическое прочтение, воплощение замысла композитора.

**Bortnyk E. Features innovative interpretations of P. Tchaikovsky's ballet "The Nutcracker".** It is analyzed the features of the dramatic and choreographic solutions innovative versions of the outstanding ballet "The Nutcracker" by P. Tchaikovsky. It is proved that the music and the problems of the choreographic works are relevant in any era, and each choreographer offered his original version, correlating with their own understanding of music by P. Tchaikovsky, their aesthetic priorities and requirements of the time. Each new version is the original reading of the ancient story with interesting choreographic finds, dramaturgical and scenographic solutions, unique building plot and character relationships, but modern interpretation of the classic "The Nutcracker" by russian, european and american choreographers in most cases were not logical, reasonable and successful incarnation intention of the composer.

**Keywords:** innovative interpretation, the ballet "The Nutcracker", ballet reading, behind this idea of the composer.

**П**остановка проблеми. Розвиток хореографічного мистецтва на сучасному етапі зумовлює звернення багатьох хореографів до переосмислення багатьох видатних класичних балетів, оскільки тематика, ідейна спрямованість та проблематика, закладені в цих хореографічних творах, є акту-

альною і сьогодні. Але нове світосприйняття сучасної людини, творча індивідуальність балетмейстерів, особливості менталітету різних країн, де з'являються такі вистави, сприяють різноманітності їх хореографічного та драматургічного рішення, що потребує наукового обґрунтування, оскільки більшість балетів охарактеризовано рецензентами та авторами журнальних публікацій. Це торкається й сучасних інтерпретацій одного з найпопулярніших балетів — «Лускунчик» П. Чайковського.

**Зв'язок із науковими чи практичними завданнями.** Стаття відповідає темі науково-дослідної роботи Харківської державної академії культури «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер 0109V000511) і темі «Сучасні проблеми хореографічного мистецтва» плану наукових досліджень кафедри бальної хореографії у 2014–2015 н. р., затвердженому рішенням засідання кафедри бальної хореографії факультету хореографічного мистецтва Харківської державної академії культури (протокол № 1 від 28 серпня 2014 р.)

**Актуальність теми.** Сьогодні балет П. Чайковського «Лускунчик» є однією з найпопулярніших вистав, оскільки являє собою унікальний зразок класичної балетної спадщини, що протягом майже двох століть присутня в репертуарі всіх професійних балетних театрів, і є невичерпним джерелом нових бачень сучасних балетмейстерів. На сучасній балетній сцені постійно з'являються новаторські трактування цього балету, але в основі кожної редакції «Лускунчика» обов'язково лежить знаменита партитура П. Чайковського, яка порізному трактується тим чи іншим хореографом. Однак на сьогоднішній день не існує ґрунтового наукового дослідження, присвяченого систематизації або класифікації різних редакцій цього унікального за своєю суттю балетного спектаклю, чим обумовлена актуальність даного дослідження.

**Метою** статті є обґрунтувати особливості хореографічного втілення партитури П. Чайковського «Лускунчик» всевітньо відомими хореографами.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Балет П. Чайковського «Лускунчик» протягом практично двох століть є класикою балетного мистецтва, оскільки втілює в собі традиції класичної балетної спадщини, є одним із перших симфонічних балетів, містить у своїй драматургії роздуми на тему вічного і високі гуманістичні ідеали.

Створення партитури до цього твору в силу трагічних подій у сім'ї композитора стало для нього складним психологічним випробуванням, у результаті чого в музиці «Лускунчика» переважають глибоко психологічні та трагічні мотиви. Загалом в ідейному сенсі партитури «Лускунчика» закладений основний мотив подолання «злих чар» переможною силою любові та людяності. Недобре, вороже в людині уособлено в образах таємничого фокусника Дроссельмейера, якому протиставлено світ боязкої та полохливої дитячої душі. Така проблематика зробила балет актуальним навіть для сучасності.

Першим постановником «Лускунчика» став російський хореограф Л. Іванов, сценаристом — М. Петіпа. Це трактування стало основою, на якій ґрунтуються численні класичні версії цього балету: А. Горського (1919), Ф. Лопухова (1923, 1929), В. Вайнона (1934), Дж. Баланчина (1954), Р. Нурієва (1967), Ю. Григоровича (1966), І. Бельського (1969) та ін. [1]. У радянський час «Лускунчик» був інтерпретований у різних за ступенем успіху та якості варіантах, але все ж став світовою класикою балетного мистецтва і відправною точкою для створення унікальних і радикальних його редакцій. Кожен балетмейстер пропонував свою оригінальну версію, співвідносячи з власним розумінням музики П. Чайковського свої естетичні пріоритети та вимоги часу.

У постановці німецького балетмейстера Дж. Ноймайєра (1971, Франкфурт) немає нічого спільного з сюжетом казки Е. Гофмана. Балетмейстер створює у своїй виставі прообраз балетного світу, в якому дитяча мрія перетворюється на фантастичну реальність, пофарбовану мотивами театральних чудес і пробудженням юності. Тут лялька Лускунчик стає для Марі своєрідним талісманом дитячої любові та ніжності й протягом усієї вистави знаходиться поруч. Дроссельмейєр представлений у балеті в образі балетмейстера. Це своєрідний символ епохи, збірний образ, що несе в собі риси характеру цілого ряду хореографів і педагогів епохи М. Петіпа.

Одна з провідних ролей віддана сестрі юної Марі — Луїзі. Вона прима-балерина театральної трупи. Марі, захоплена нею протягом усієї дії, підкреслює своє бажання стати такою ж, як вона [5].

У подібному ключі вирішено балет керівника трупи Балету Монте-Карло Ж.-К. Майо. Його «Цирковий Лускунчик» (1992) включає театралізований танцювальний клас і казкову феєрію за участю персонажів знакових балетів французького хореографа. Спектакль відроджує історію його трупи, репертуар, творчу діяльність провідних артистів [3].

Балетмейстер переносить дію балету в цирк: «Цирк для мене — ідеальний театр, в якому можна пережити весь спектр емоцій. У ньому є і небезпека, і віртуозна техніка, і легкість, з якою все це робиться. Усі почуття дуже яскраві, справжні. І в ньому для мене якась таємниця і відчуття дитинства» [6], — стверджує хореограф. Хорео-

графія його «Лускунчика» відрізняється експериментальністю, виразністю, грацією, відточеною технікою. Хореограф спирається, в першу чергу, на традиції балету С. Дягілева, проте не просто копіює класичні зразки, а успішно впроваджує в усталені форми сучасні танцювальні тенденції. У «Цирковий Лускунчик» органічно взаємодіють виразні засоби музики, танцю, театру і цирку.

Як і у версії Дж. Ноймайєра, від класичного балету збереглася музика П. Чайковського і кілька персонажів. Лускунчик, Марі, яку він навчас танцювати, і добра фея Дросельмеєр, що здійснює їх мрію.

Задовго до постановки Ж.-К. Майо «Лускунчика» поставив ще один французький хореограф — Р. Петі (1976). Сюжет його версії, з одного боку, тотожний традиційним версіям цього балету, з іншого, — зміщення акцентів у бік образу Дросельмеєра і введення в хореографію і музику вистави джазових мотивів, являють уже іншу концепцію вистави, що відрізняється від класичних трактувань і танцювальною пластикою, насиченою джазовими елементами, і більш невимушеним і легковажним баченням партитури П. Чайковського, що доповнюється введенням у неї маловідомої музики Е. Гофмана. Але джазова музика і хореографія не передбачає глибокого філософського світобачення, закладеного в партитурі «Лускунчика», що дещо спрощує драматургію балету Р. Петі.

У 1991 р. у Бруклінській академії музики американський хореограф М. Морріс показав свою іронічно-пародійну інтерпретацію «Лускунчика» під назвою «Твердий горіх». Спектакль заснований на балеті П. Чайковського, але дія перенесена в Америку 60-х рр. XX ст.. Зберігши музичну партитуру, балетмейстер перетворив героїв різдвяного балету на типову «неблагополучну сім'ю» з конфліктом батьків і дітей, з темними таємницями і духом гофманівської гіркоти й сарказму. У першому акті основну увагу балетмейстера зосереджено на відносинах старшого покоління, яке, будучи зайнятим своїми втіхами, не помічають дітей, для яких таке важливе це свято. Сцена битви вирішена примітивним натуралістичним боєм. Військо Лускунчика (у хокейній масці) — це військовий спецназ у касках, а Мишачий король — танцівники в страшних масках, не схожі на пацюків. Перетворившись на людину, Лускунчик постає копією Дросельмеєра, який з'являється на задньому плані і виконує з ним дует, побудований на класичних арабесках і підтримках, і символізує або роздвоєння особистості Дросельмеєра, що мріє про Клару, або появу його племінника. Вальс сніжинок нагадує «Лебедину» хореографію М. Ека з балету «Лебедине озеро», але сильно поступається в хореографічному рішенні, відрізняючись малим розмаїттям танцювальної лексики і недостатньо високою хореографічною підготовкою виконавців. Другий акт перетворений на історію Дросельмеєра про принцесу Пірліпант, яку він розповідає Кларі

на ранок після її уявної битви з мишами. Головною дійовою особою розповіді стає сам Дросельмеєр, який шукає в різних країнах (Іспанії, Японії, Росії, Франції) чарівний горіх кракатук, який повинен зняти з принцеси закляття. Хореографія дивертисменту досить одноманітна і відрізняє її в основному режисерське рішення, музика та костюми.

Балет М. Морріса — камерний, у ньому відсутній традиційний кордебалет і розкіш Вальсу квітів. Але в спробі подолати сформовані балетні штампи постановнику не вдалося створити ні яскравого хореографічного тексту, ні знайти оригінальне рішення партитури П. Чайковського. Балет скоріше схожий на капусник, ніж на професійний хореографічний твір.

У версії австралійського танцівника, хореографа і режисера Г. Мерфі (1994) «Лускунчик» перетворений на історію колись знаменитої російської балерини, яка після трагічних подій 1917 р., яка відняла в неї коханого чоловіка, змушена була переїхати в Австралію. Балет вирішений у неокласичному стилі та збудований як спогади старої балерини про виконання нею ролі Маші в балеті «Лускунчик».

На рубежі століть — у 1999 р — з'явилася найбільш радикальна версія «Лускунчика» в постановці французького балетмейстера М. Бежара. Хореограф поєднав фрагменти класичного «Лускунчика» з епізодами зі свого дитячого життя, зробивши акцент на аспекті «едипового комплексу», у наслідок чого його спектакль не мав ніякого відношення до традиційного сюжету цього балету, а музика П. Чайковського прозвучала дуже суперечливо.

У «Лускунчику» М. Бежара немає ні Клари (Марі), ні Лускунчика, головним героєм вистави є хлопчик Бім (прообраз М. Бежара). У балеті втілені образи М. Петіпа і батька Біма. Обидва виступають тут у двоїстій ролі — Дросельмеєра і Мефістофеля (з ним часто порівнювали і самого Бежара). Один із провідних образів балету — мати: спочатку вона представлена у вигляді гігантської скульптури, схожої на Венеру Боттічеллі. Бім весь час намагається дістати її обличчя, поцілувати. А батько (Дросельмеєр–Мефістофель) — увесь час намагається його зняти з цієї статуї — у чому яскраво простежуються фрейдистські мотиви. У сцені «Сну» статуя повертається спиною до публіки і стає видно, що це величезний грот з Богоматір'ю, із немовлям, з ангелами, з якого виходить мати героя, і починається їх любовне адажіо [4].

Другий акт балету — велика гала-вистава, яку влаштовує Бім як подарунок матері. Російський танець виконують негритянка і білий танцівник, а Бім розмахує над ними червоним прапором. Адже для юного Бежара Росія асоціювалася саме з червоним прапором, із серпом і молотом і стрімкою танцювальною технікою. І неймовірно, дуже манірні рухи, які він побачив у перших радянських танцівників, що з'явилися

на Заході. Іспанська — це корида, це голова бика на коліщатках, яку використовують тореодори для тренувань. А в Китайському по сцені їздять три китайці на велосипедах і китайка-дівчинка з паличкою регулює рух. У фіналі Бім сидить під ялинкою, а мати приносить величезну коробку з подарунком. Там виявляється така ж статуя Венери — тільки маленька.

У версії «Лускунчика» англійського хореографа М. Боурна, відомого своїми радикальними інтерпретаціями класичної спадщини, представлений суворий світ сирітського притулку, жорстокі власники якого пригнічують і тримають у постійному жаху своїх підопічних. Їм допомагають їх одіозні діти — Цукор і Фріц, які постійно безкарно ображають інших дітей і доносять на них. Музика П. Чайковського, що стала символом затишного сімейного свята, парадоксально поєднується тут із сірими стінами та жалюгідними подарунками. Основна дія балету відбувається у сні головної героїні. Їй бачиться, що її іграшка — Лускунчик, подарована відвідувачами притулку, — після їх спільного успішного бою (замість битви з мишами, розгортається «повстання» сиріт проти вихователів та їхніх дітей) перетворилася на красивого молодого чоловіка, неймовірно схожого на сором'язливого хлопця, який із тугою і надією дивився на Клару в дитячому будинку. М. Боурн тут робить акцент на лібіді: ліричний дует, вирішений у стилі модерн танцю, дуже чуттєвий і щирий. Далі, як і в сновидіннях, виникає розрив послідовності подій, і Клара бачить себе разом із Лускунчиком на ковзанці, де під музику вальсу сніжинок катаються її друзі з притулку, Цукор і Фріц, Дросс з дружиною. Усе відбувається в доброзичливій обстановці, поки Лускунчик не захоплюється Цукром і забуває про Клару.

У другому акті під музику дивертисменту Клара із заздрістю спостерігає за запрошеними, намагаючись долучитися до їх танцю і обманом пройти повз охорону в палац, щоб розладнати весілля Цукру і Лускунчика. Тут іспанський танець — це пафосний фламенко солодких цукерок-асорті; арабський — сольний танець Морозива — нудотно-неприємний, побудований на важких рухах; китайський — танець зефіру, повний показової дотепності, надмірної жіночної солодкавості і легковажності; російський — танець навіжених байкерів. Далі йде низка подій, характерних для страхітливих сновидінь: під музику вальсу квітів виконується загальний, досить вульгарний танець з еротичним підтекстом (жителі Світленда облизують себе, один одного, смочуть льодяники, дегустують солодоші і цілуються), знаменитий дует, який у класичній версії балету виконують Клара (Маша) і Лускунчик, а в редакції М. Боурна — Цукор і Лускунчик. Це Адажіо звучить, з одного боку, велично, стверджуючи любов Лускунчика і принцеси, з іншого — вкрай сумно, тому що те, що відбувається, є нічним кошмаром Клари. На тлі такої дії драматична музика П. Чайковського перебуває в повній взаємодії

із задумом хореографа: розгублений чоловік, який милується чимось невимовно прекрасним і водночас мучиться його недосяжністю.

У фіналі Клара прокидається в притулку на підлозі з лялькою-Лускунчиком у руках, а на неї чекає той самий хлопчик з притулку, з яким вони грали в першому акті.

По-новому трактували «Лускунчика» сучасні російські постановники — О. Ратманський і К. Симонов. Фактично хореографію обох версій створив А. Ратманський, проте в силу його відсторонення від роботи над балетом у 2000 р., постановку закінчував К. Симонов, а О. Ратманський зрештою створив ще одну редакцію у Данії. Основним автором версії 2000 р. став художник М. Шемякін. Балет вийшов надмірно перевантаженим декоративним оформленням і пантомімою, а єдиною сильною сценою став Вальс сніжинок, поставлений А. Ратманським. Крім того, трагедія вистави звелася до того, що Маша і Лускунчик стали цукровими лялечками, яких за помахом Дросельмеєра з'їдають шури.

Свою нову датську постановку «Лускунчика» А. Ратманський позбавив ідеї, спочатку закладеної в партитурі, і перетворив цей серйозний психологічний балет на гумористичний, легковажний спектакль, в який необґрунтовано ввів нового персонажа — веселе мишенятко, що з'являється у всіх сценах. У такому контексті тривожність і містика танцю сніжинок з попередньої версії виявилися недоречними. Досить суперечливим виявився і другий акт, який не став логічним продовженням першого. Такий спектакль під умовною назвою «Лускунчик» може існувати на балетній сцені, але за умови створення для нього нової партитури.

У 2013 р. свою версію «Лускунчика» представив у петербурзькому Михайлівському театрі іспанський хореограф Н. Дуато, втіливши в ній дух Петербурзької культури. Балетмейстер зробив спробу наблизити казку до часу написання партитури П. Чайковським і до створення першої сценічної версії. Основним у балеті став світ фантазій, а провідним мотивом — прагнення героїв вирватися з реальної «механістичності» життя, проти якої повставав Е. Гофман, адже його дійовим особам було тісно в рамках реального життя. Героям ближчий світ поезії, музики, світ казки і фантазій, але повернення до реальному світу було неминучим, в результаті чого наставало розчарування від нездійснених мрій, що позбавляло виставу основної сюжетної колізії. І хоча хореограф досить шанобливо поставився до класичної спадщини П. Чайковського і спробував віддати музиці чільну роль, але, вдавшись до купюр, не зміг утілити філософію задуму композитора: «В постановке Дуато востребованной оказалась только празднично-сказочная сторона музыки, серьезно-философская — нет. Что-то из нее балетмейстер просто купировал. < ... > То же, что осталось, увы, не находит соответствий в происходящем на сцене» [2].

На українській балетній сцені новаторську постановку «Лускунчика» здійснив Р. Поклітару. Ця версія цікава своєю режисерською концепцією і містить філософські роздуми, але хореографічна лексика (стилізовані класичні па, модерний танець, гімнастичні підтримки, елементи акробатики і фігурного катання) часто одноманітна і не завжди чітко висловлює зміст дії, а танцювальне рішення дивертисменту другого акту, побудоване на пародійному класичному танці з надмірним гротеском, робить його схожим на капусник. У такому рішенні балетного спектаклю музика П. Чайковського знаходить своє відображення лише в окремих сценах постановки.

**Висновок.** Отже, проаналізувавши особливості хореографічного прочитання партитури П. І. Чайковського «Лускунчик» різними хореографами, визначено, що остаточного втілення глибоко психологічних і філософських мотивів та високих гуманістичних ідеалів, закладених у музиці, не було в жодному з новаторських трактувань цього балету. Деякі хореографічні й режисерські знахідки заслуговують на увагу, бо являють собою оригінальне бачення, проте остаточної відповідності задумові композитора в сучасних трактуваннях «Лускунчика» не відчувається.

**Перспективи подальших досліджень.** Ми проаналізували основні новаторські трактування балету П. Чайковського «Лускунчик». Дослідження може бути розширено за рахунок обґрунтування його інших версій. Також можливо створити класифікацію інтерпретацій «Лускунчика» для структурування дослідження цього балету.

#### Література:

1. Балет: енциклопедія / [под ред. Ю. Н. Григоровича]. — М. Сов. энциклопедия. — 1981. — 624 с.
2. Галкін А. С. «Щелкунчик» Начо Дуато в Михайловском театре [Электронный ресурс] / А. С. Галкін / — Режим доступа: <http://amaliris.livejournal.com/79448.html>. — Назва к екрану.
3. Ігнатов В. Щелкунчик на юбилейном празднике балета Монте-Карло Лабиринты нового либретто [Электронный ресурс] / В. Ігнатов / — Режим доступа: <http://afficha.info/?p=487>. — Назва к екрану.
4. Кузнецова Т. Бежар полностью обнажается перед публикой / Т. Кузнецова // Коммерсантъ — № 241 — 25.12.1998. — С. 9.
5. Сливинська С. «Щелкунчик» Джона Ноймайера / С. Сливинська // Ballet Art. — 2013. — № 1(44).
6. Супруненко М. «Щелкунчик» в Монте-Карло — сочетание балета, циркового искусства и традиций «Русских сезонов» [Электронный ресурс] / Марія Супруненко. — Режим доступа: <http://www.itv.ru/news/culture/249558>. — Назва к екрану.
7. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія / О. І. Чепалов // Харк. держ. акад. культури. — Х.: ХДАК, 2007. — 344 с.: іл.
8. Чепалов О. І. Щелкунчик История мечты для детей и взрослых [Электронный ресурс] / О. І. Чепалов. — Режим доступа: <http://inform.kharkov.ua/teatr/welkunchik-istorija-techty-dlja-detej-i-vzroslyh.html>. — Назва к екрану.
9. Чернова Т. Обманый мир Раду Поклитару [Электронный ресурс] / Татьяна Чернова // Пермь и Пермский край. — Режим доступа: [http://permnew.ru/news?post\\_id=7901&pda=true](http://permnew.ru/news?post_id=7901&pda=true). — Назва к екрану.

Рецензент статті: Хендрік О. Ю., кандидат мистецтвознавства, ст. викладач, Харківська державна академія культури