

УДК 792.82

*Перова Ганна Олексіївна,
заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-0722-9775*

БАЛЕТ «ЛУСКУНЧИК» В РЕДАКЦІЇ В. ВАЙНОНЕНА: ГЕНЕЗИС ТА КОМПОЗИЦІЯ

Мета статті – прослідкувати генезис та виявити особливості композиції редакції В. Вайнонена балету П. Чайковського «Лускунчик». **Методологія.** Аналіз наукової літератури та джерел, систематизація, застосування хронологічного принципу дозволили провести науково об'єктивне дослідження. **Наукова новизна.** Виявлено передумови створення, основи балетмейстерського методу, композиційні особливості редакції «Лускунчика» В. Вайнонена. **Висновки.** Стимулом для втілення редакції В. Вронським балету «Лускунчик» П. Чайковського-Л. Іванова стали соціокультурні (зміна політики державних органів по відношенню до класичного балету з категоричного заперечення до визнання його важливості у справі культурного будівництва) та мистецькі (поява у перші роки після Жовтневого перевороту 1917 р. ряду авангардних вистав на основі класичної спадщини, що не відповідали художній образності музики та ідеї балет) фактори. У виставі реалізована тенденція повернення до класичного танцю в редакціях у відповідності до сучасного розвитку танцювальної лексики, виконавської техніки артистів балету. Балетмейстер оновив партитуру, сценарне рішення, надав образам нового сенсу. Джерелом образності для В. Вайнонена стала музика П. Чайковського, яка зумовила поєднання в танці зовнішньої структурної впорядкованості та внутрішнього настрою, збереження строгих класичних форм. Головна риса поетичного узагальнення балетмейстера, реалізована у «Лускунчику», – достовірність подій і характерів, та попри реалістичність трактовки наближення до естетики дитячої вистави, врахування особливостей сприйняття дитячою глядацькою аудиторією.

Ключові слова: балет «Лускунчик», Вайнонен Василь, редакція балету, балетний театр, балетмейстер, хореографія, танець.

Перова Анна Алексеевна, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры хореографии Киевского национального университета культуры и искусств

Балет «Щелкунчик» в редакции В. Вайнонена: генезис и композиция

Цель статьи – проследить генезис и выявить особенности композиции редакции В. Вайнонена балета П. Чайковского «Щелкунчик». **Методология.** Анализ научной литературы и источников, систематизация, применение хронологического принципа позволили провести научно объективное исследование. **Научная новизна.** Выявлены предпосылки создания, основы балетмейстерского метода, композиционные особенности редакции «Щелкунчика» В. Вайнонена. **Выводы.** Стимулом для воплощения редакции В. Вронским балета «Щелкунчик» П. Чайковского-Л. Иванова стали социокультурные (изменение политики государственных органов по отношению к классическому балету с категорического отрицания к признанию его важности в деле культурного строительства) и художественные (появление в первые годы после Октябрьского переворота 1917 г. ряда авангардных спектаклей на основе классического наследия, которые не соответствовали художественной образности музыки и идеи балет) факторы. В спектакле реализована тенденция возвращения к классическому танцу в редакциях в соответствии с современным развитием танцевальной лексики, исполнительской техники артистов балета. Балетмейстер обновил партитуру,

сценарное решение, предоставил образам новый смысл. Источником образности для В. Вайнонена стала музыка П. Чайковского, которая обусловила сочетание в танце внешней структурной упорядоченности и внутреннего настроения, сохранения строгих классических форм. Главная черта поэтического обобщения балетмейстера, реализованная в «Щелкунчике», – достоверность событий и характеров, и несмотря на реалистичность трактовки приближение к эстетике детского спектакля, учет особенностей восприятия детской зрительской аудиторией.

Ключевые слова: балет «Щелкунчик», Вайнонен Василий, редакция балета, балетный театр, балетмейстер, хореография, танец.

Perova Hanna, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreography of the Kiev National University of Culture and Arts

Ball "The nutcracker" in edition of V. Vainonen: genesis and composition

Purpose of the article – to trace the genesis and reveal the peculiarities of the composition of V. Vainonen's editors Ballet P. Tchaikovsky's The Nutcracker. **Methodology.** Analysis of the scientific literature and sources, systematization, application of the chronological principle allowed to conduct a scientifically objective study. **Scientific novelty.** The prerequisites for the creation, the basics of the ballet master method, and the compositional features of the editors of The Nutcracker by V. Vainonen are revealed. **Conclusions.** The impetus for the incarnation of V. Vronsky's version of the Nutcracker ballet by P. Tchaikovsky-L. Ivanov became sociocultural (changing the policy of state bodies in relation to classical ballet from categorical denial to recognizing its importance in cultural construction) and art (appearing in the first years after the October 1917 coup of a number of avant-garde performances based on classical heritage figurative music and ideas ballet) factors. The performance has a tendency to return to classical dance in the editorial in accordance with the modern development of dance vocabulary, performing technique of ballet dancers. The ballet master updated the score, the scenario solution, provided the images with a new meaning. The source of figurativeness for V. Vainonen was the music of P. Tchaikovsky, which caused a combination of external structural orderliness and internal mood in the dance, preservation of strict classical forms. The main feature of the poetic generalization of the choreographer, realized in The Nutcracker, is the authenticity of events and characters, and despite the realistic interpretation of the approach to the aesthetics of a children's play, taking into account the peculiarities of the perception of the children's audience.

Key words: The Nutcracker ballet, Vasily Vainonen, ballet editorial, ballet theater, ballet master, choreography, dance.

Актуальність теми дослідження. Наукове та творче переосмислення балетної спадщини є природним процесом, притаманним всім етапам розвитку балетного театру ХХ – початку ХХІ ст. Особливої актуальності сьогодні набуває питання мистецької цінності балетних вистав, створених у радянські часи. Але мова йде не лише про балети, просякнуті ідеологічними настановами «радянського реалізму», «героїки» тощо, але й про перегляд підходів до редакції класичної спадщини – тієї тенденції, яка активно розпочалася в СРСР з 20-30-х рр. ХХ ст. Саме в цей період В. Вайнонен створив редакцію балету П. Чайковського-Л. Іванова «Лускунчик». Пожвавлення процесів критичного осмислення інтерпретаційних підходів до балетної спадщини додатково свідчить про злободенність теми дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Діяльність В. Вайнонена відіграла важливу роль у розвитку балетного театру СРСР, її не оминає жодне дослідження, присвячене загальним проблемам радянського балетного театру, наприклад, Ф. Лопухова [5], Ю. Слонимського [6] тощо. В. Вайнонену присвячено монографію К. Армашевської [1], де прослідковано життєвий та творчий шлях балетмейстера, розглянуто постановочну діяльність в контексті ідейно-художніх принципів радянського

балетного театру. Ця праця визнана фундаментальною у дослідженні балетмейстерської творчості В. Вайнонена, більшість сучасних науковців звертаються до неї, переосмислюючи різні аспекти доробку митця. Так, Ю. Смирнова [8] аналізує характерний танець у постановці В. Вайнонена, С. Тарасова [9] присвячує дослідження балету «Полум'я Парижу» тощо. Однак балет «Лускунчик» В. Вайнонена не ставав предметом спеціального розгляду з сучасних позицій.

Мета дослідження – прослідкувати генезис та виявити особливості композиції редакції В. Вайнонена балету П. Чайковського «Лускунчик».

Виклад основного матеріалу. Василь Вайнонен – один з небагатьох радянських балетмейстерів середини ХХ ст., чия спадщина залишається актуальною і сьогодні. Свідченням багатогранності балетмейстерського таланту стала його творчість і в постановці хореографічних мініатюр («Фінська полька», «Прогульники» тощо [5, 275]), і в створенні масштабних героїко-революційних балетів («Полум'я Парижу», «Партизанські дні» [5, 276–277]), і в редакції класичної спадщини, серед якої найпомітнішим є балет «Лускунчик». В. Вайнонен писав: «Основний принцип моєї роботи полягає у тому, що я абсолютно свідомо користуюся усіма формами танцю – від суто класичних до ультрасучасних... Важливо лише одне: донести до глядача образ мого героя і зробити це мовою танцю» [7, 143].

Попри широкий діапазон хореографічних виразних засобів, якими володів балетмейстер, класичний танець він вважав чи не найуніверсальнішим з них. Вайнонен був вихованцем петербурзької школи класичного балету (1919 року закінчив хореографічне училище), знавцем класичного танцю. На думку Ю. Смирнкової, балетмейстер вважав, що «людське тіло, пластика танцівника володіють більш потужними виразними засобами, які не можна закувати хоч і в прекрасні, але до певної міри обмежені в стилістичних можливостях форми класичного танцю. Однак для Вайнонена... саме класична хореографія була основою розвитку нових можливостей танцю [8, 98].

Період радикального експериментування на ниві класичних балетів, зокрема М. Петіпа та Л. Іванова, припав на період після Жовтневого перевороту 1917 р., коли йшла боротьба між різними точками зору щодо балету, виникали пропозиції повністю його знищити. Тоді було створено ряд балетів, що не збереглися через неприродність підходів до трактування класики (наприклад, версія «Лускунчика» Ф. Лопухова 1929 р.). Ф. Лопухов визнавав свої помилки: «Прийоми сценічного рішення – а вони були конструктивістськими у постановника та художника “Лускунчика” 1929 року – вступили в повне протиріччя з музикою Чайковського... “Лускунчик” мій швидко пішов у вічність, але досвід його – негативний та позитивний – знадобився В. Вайнонену...» [5, 233].

Балет П. Чайковського-Л. Іванова «Лускунчик» був поставлений Вайноненом у 1934 р. в Театрі опери та балету ім. Кірова (Ленінград), а 1938 р. – на сцені Большого театру (Москва) [1, 275]. Василь Вайнонен у постановці «Лускунчика» виходив із свого розуміння реалізму як «поетичної правди почуттів» [1, 110]. Основне, що хотів зробити хореограф – якомога логічніше пов'язати сценічну дію балету з його музичним змістом. В. Вайнонен писав: «Саме виходячи з музики, я і

створив заново сценарій... Музика підказала мені ділення спектаклю на три частини, замість минулих двох актів...» [1, 109].

Сценарій «Лускунчика» Петіпа написав за мотивами казки Гофмана, яку переклав О. Дюма-син, але від гофманської філософії залишилась лише поверхова зовнішня схема – стирання кордонів між фантастичним та реальним, фантастичні події відбуваються наяву, відсутнє повернення від фантастики до реального. У сценарії Вайнонена світ реальний і фантастичний чітко розмежовані, хореограф відчуває певну емоціональну логіку, відповідно до якої буде розвиток дії: спокійний перший акт – свято ялинки; крещендо і кульмінація в першій картині другого акту – перемога над королем мишей, світле вирішення напруженості в його другій картині – адажіо і сніжинки; грандіозний апофеоз в третьому акті – радісне свято в царстві знайомих і улюблених ляльок разом з перетворенням принца Лускунчика; фінал – пробудження Маші в своїй кімнаті, яке знову повертає нас до реального світу, що оживає в дитячій душі мрією про прийдешню юність.

Усі події балету Вайнонен прагне показати глядачу крізь призму внутрішнього світу та душевних переживань Маші, які стають основою всієї дії вистави. Дію першого акту він намагається зробити якомога реальнішою, жива портретність характеристик досягається без жодного танцювального па (пролог – прихід гостей до будинку Штальбаумів). В сцені ялинки ігрові моменти тісно переплітаються з танцем, танці дітей та батьків вирішені хореографом за тим самим принципом реалістичності та природності. Індивідуальні риси кожного гостя, що охарактеризовані постановником в пролозі, при цьому зберігаються.

Душа цієї компанії в постановці Вайнонена – Дросельмейер. Цей персонаж у Вайнонена позбавляється рис таємничості і підступності, він стає другом дітей, який у сні Марії представляється їй добрим чарівником. Старий майстер в розумінні Вайнонена – улюбленець дітей, що досконало розуміє їхні душі, тому і ляльок своїх Дросельмейер робить так, щоб в них відчувалося тепло, яке люблять бачити діти у своїх іграшках [1, 116].

Танці ляльок постановник прагне побачити очима самого Дросельмейера, кожна лялька (паяц, рожева лялька тощо) – невеликий, але завершений художній образ. Серед ляльок не танцює лише Лускунчик. Абсолютно свідомо Вайнонен не одразу представляє нам головного героя вистави в якості дієвого персонажа, його Лускунчик – не іграшка для забави, а лялька, що має своє призначення. Балетмейстер хоче підкреслити цей контраст, представляючи Лускунчика після демонстрації хитромудрих механізмів звичайною іграшкою: «ляльку дитина в своїй уяві наділяє життям, тоді як механізм, наділений життям штучним, не може дати такого багатого простору для дитячої фантазії» [1, 117].

Сцена Дросельмейера, Лускунчика і Маші у балетмейстера стає не лише сюжетною зав'язкою, але й експозицією внутрішньої логіки характерів і дії.

У другому акті балету Вайнонен так само виходить із уявлень і асоціацій, характерних для глядачів-дітей. Балетмейстер розвиває тему ліричних взаємовідносин Маші і Лускунчика, їхні образи отримують більш розгорнуті танцювальні характеристики. У першому адажіо Маші та Лускунчика

пробуджується юне чисте почуття. Поступовому розвитку почуттів Марії та Лускунчика відповідає таке ж поступове ускладнення їхніх танцювальних партій.

Суворої логіки хореографічної образності Вайнонен прагне дотриматись і у вальсі сніжинок. Важлива особливість використання класики у Вайнонена – збереження однорідності рухів в кожному танці. У «Сніжинках» Вайнонен строго витримує принцип єдності, цілісності та однорідності [1, 122]. У чотирьохкратному повторенні першої теми присутній момент нагнітання, балетмейстер втілює його мовою хореографії шляхом послідовного збільшення кількості виконавців. Малюнок танцю визначається подібним до форми сніжинки, «геометричний та багатообразний в своїй симетрії» [1, 123]. Аналізуючи творчість Вайнонена, один з відомих діячів радянського балету К. Сергеев писав: «Його “Сніжинки” – це урочистість танцю, те разуче точне і гармонічне злиття музики і хореографії, що народжує дещо неповторне. Перед нами художній образ вічно прекрасної природи. Я б назвав “Сніжинки” Вайнонена найпрекраснішою з поем, створених людським натхненням» [2, 101].

Танці третього акту і в сценарії Петіпа, і в музиці Чайковського задумані і вирішені як дивертисмент, але Вайнонен осмислює дивертисмент по-своєму. Лускунчик за допомогою чарівної палички оживляє нерухоме царство ляльок, він і Марія – не просто гості зачарованого острова, вони друзі його мешканців, що бажають нагородити їх за великодушність і мужність. Дивертисмент фактично отримує сюжетне осмислення. Тут присутні іспанський, східний російський, китайський танці, па-де-труа маленьких пастушків [3, 128].

Образами оживих пар фарфорових фігурок, витончених, легких та ніжних постає «Рожевий вальс», що контрастує з вальсом «Сніжинок». Руки в рухах і позах підкреслено округлі, пом'якшені, певною мірою манірні.

У побудові партії Маші, віддаючи належне найскладнішим повітряним підтримкам, обертам, великим стрибкам, застосовуючи найкрасивіші пози жіночої класики і ефектні рухи на пальцях, хореограф максимально використовує сценічний простір, прагнучи передати і в па, і в композиції враження вільної широти танцю.

При створенні па-де-де Маші та Принца, як апофеоз кохання, Вайнонен дотримується кращих традицій Петіпа: його варіації прості за композицією, містять мінімум суворо відібраних у відповідності до музики та характеру ролі рухів. Така економність побудови хореографії дозволяє цілісно сприймати образність па.

У створенні хореографічної партитури «Лускунчика» Вайнонен прагне дотриматися традицій М. Петіпа та Л. Іванова, але це не означає відмову від власного балетмейстерського стилю – постановник багато в чому збагачує виразну мову класичного танцю. При цьому Вайнонен виходить із власного розуміння балетної умовності, добре усвідомлюючи, що хореографічну дію, особливо в картинах реального життя, не можна втілювати без пантоміми. Розмірковуючи над характером хореографічної пантоміми Вайнонен писав: «Гра актора – суто емоціональна, без умовних жестів» [1, 115].

Вайнонен досить категорично висловлювався на рахунок пантоміми в балеті, якою були перенасичені вистави Петіпа та Іванова: «Вважаю, що необхідно знищити пантоміму, як шифр, як умовні знаки глухонімих, замінивши її мовою

емоційних рухів, що йдуть від життя реальної людини. Танець повинен бути єдиною мовою хореографії. У нього можуть бути різні форми – і найскладніші па класики, і простий крок. Але і останній повинен бути продовженням танцю, зберігаючи всі його основні властивості – ритм, темп, пластику, емоційну насиченість і смислову виразність» [3, 78].

Сучасники захоплювалися поетичною танцювальністю постановки В. Вайнонена. «І ось, нарешті, після акробатичних дослідів Лопухова, – в повній відповідності музиці Чайковського Вайнонен повертає цьому балету його поетичну природу, його класичний танець. Маленька Маша хоробро бореться з мишами, захищаючи свого Лускунчика, танцює з ним уві сні прекрасне ліричне па-де-де...», – згадує Л. В. Євментьєва [4, 105].

Вайнонен інтерпретував виставу класичної спадщини як симфонію дитинства, що передає процес дозрівання дівочої душі від гри ляльками до першого кохання. Тому, «Лускунчик» Вайнонена не варто вважати наївною ляльковою виставою, це хореографічна поема, що сповнена глибокого змісту.

Упродовж багатьох років на сцені філіалу Большого театру «Лускунчик» Вайнонена йшов як шкільна вистава хореографічного училища, що сприяло розвитку професійної культури учнів різного віку. Ця традиція збережена і у Маріїнському театрі – учні Академії російського балету ім. А. Ваганової і нині мають можливість презентувати «Лускунчик» В. Вайнонена.

Після прем'єри вдала постановка «Лускунчика» В. Вайнонена надовго закріпилася в репертуарі найкращих театрів СРСР, а також була поставлена на закордонній сцені. 16 лютого 1950 року відбулася прем'єра «Лускунчика» Вайнонена на сцені Державного угорського театру опери в балету в Будапешті. 1959 року О. Тангієва-Бірзнієк відтворила виставу на сцені Латвійського академічного театру опери і балету. В період 1959–1960 рр. Варлаамов та Мессерер займалися постановкою «Лускунчика» Вайнонена в Японії, Токіо [1, 275].

Попри те, що Рудольф Нурєєв позиціонував свою постановку в листопаді 1967 р. для Королівського шведського балету як авторську, вона багато у чому спиралася на редакцію В. Вайнонена 1934 р., яку Нурєєв виконував багато разів.

І до сьогодні редакція В. Вайнонена популярна на багатьох сценах світу, на її основі створюються й наступні редакції. Однією з найрезонансних редакцій останніх років стала постановка 2001 р. на сцені Маріїнського театру Санкт-Петербургу балетмейстера К. Симонова та лібретиста, сценографа М. Шемякіна, яка зберігала основні моменти версії В. Вайнонена, хоча М. Шемікін декларував орієнтацію на М. Петіпа. Балет користується стійкою популярністю у глядачів, знаходиться у постійному репертуарі театру, разом з редакцією В. Вайнонена [10].

Наукова новизна. Виявлено передумови створення, основи балетмейстерського методу, композиційні особливості редакції «Лускунчика» В. Вайнонена.

Висновки. Стимулом для втілення редакції В. Вронським балету «Лускунчик» П. Чайковського-Л. Іванова стали соціокультурні (зміна політики державних органів по відношенню до класичного балету з категоричного заперечення до визнання його важливості у справі культурного будівництва) та мистецькі (поява у перші роки після Жовтневого перевороту 1917 р. ряду

авангардних вистав на основі класичної спадщини, що не відповідали художній образності музики та ідеї балет) фактори.

У виставі реалізована тенденція повернення до класичного танцю в редакціях у відповідності до сучасного розвитку танцювальної лексики, виконавської техніки артистів балету. Балетмейстер оновив партитуру, сценарне рішення, надав образам нового сенсу. Джерелом образності для В. Вайнонена стала музика П. Чайковського, яка зумовила поєднання в танці зовнішньої структурної впорядкованості та внутрішнього настрою, збереження строгих класичних форм. Головна риса поетичного узагальнення балетмейстера, реалізована у «Лускунчику», – достовірність подій і характерів, та попри реалістичність трактовки наближення до естетики дитячої вистави, врахування особливостей сприйняття дитячою глядацькою аудиторією.

Література

1. Армашевская К. Балетмейстер Вайнонен. Москва : Искусство, 1971. 278 с.
2. Бочарникова Э. В. Большой театр: краткий исторический очерк. Москва : Московский рабочий, 1987. 190 с.
3. Вайнонен В. Заметки о языке хореографии // Театр: ежемесячный журнал театрального творчества и критики. 1940. № 9. С. 48.
4. Евментьева Л. В. Записки балерины. Ленинград, 1991, 160 с.
5. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Москва : Искусство, 1966. 367 с.
6. Слонимский Ю. А. Советский балет. Москва-Ленинград : Искусство, 1950. 365 с.
7. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера : учеб. пособие. Москва : Просвещение, 1986. 192 с.
8. Смирнова Ю. С. Характерный танец в раннем творчестве В. Вайнонена и Л. Якобсона // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. №1(36). С. 98–105.
9. Тарасова С. В. Отголоски советского искусства на современной балетной сцене // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 3А. С. 78–84.
10. Щелкунчик // Мариинский театр. URL : <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/shelkun1> (дата звернення: 12.09.2017).

References

1. Armashevskaiia, K. (1971). Ballet master Vainonen. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Bocharnikova, E.V. (1987). Bolshoi Theater: a brief historical essay. Moscow: Moscow worker [in Russian]
3. Vainonen, V. (1940). Notes on the language of choreography. Theater: a monthly journal of theatrical creativity and criticism, 9, 48 [in Russian].
4. Evementeva, L.V. (1991). Ballerina's notes. Leningrad [in Russian].
5. Lopukhov, F. (1966). Sixty years in ballet. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
6. Slonimski, Iu.A. (1950). Soviet ballet. Moscow-Leningrad: Iskusstvo [in Russian]
7. Smirnov, I. V. (1986). Art of Ballet master. Moscow: Prosveshchenie [in Russian]
8. Smirnova, Iu.S. (2015). Character dance in the early works of V. Vainonen and L. Jacobson. Bulletin of Vaganova Ballet Academy, 1(36), 98–105 [in Russian]
9. Tarasova, S.V. (2018). Echoes of Soviet art on the modern ballet scene. Culture and civilization, Vol. 8, 3A, 78–84 [in Russian]
10. The Nutcracker. (2017). Mariinsky Theatre. Retrieved from <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/ballet/shelkun1> [in Russian]