

Портнова Татьяна Васильевна,

доктор искусствоведения, профессор кафедры искусства хореографа
института танца ФГБОУ ВПО «Государственная академия славянской
культуры», г. Москва

Infotatiana-p@mail.ru



**Балетмейстерские зарисовки как знаковая система записи танца:
от М. Петипа к М. Фокину**

Аннотация. Автор статьи рассматривает один из важных начальных этапов в творческом процессе работы балетмейстера над хореографическим произведением, связанный с изобразительной фиксацией танца. Посредством анализа эскизной графики, созданной знаменитыми мастерами М. Петипа и М. Фокиным, творчество которых эволюционирует следом от одного к другому, предпринимается попытка выявления и конкретизации тех установок, с которыми подходят хореографы к постановочной работе. Здесь рассматриваются основные вопросы типологии и общие черты визуальных форм, выявляются ключевые схемы знаковой системы записи танца, характерные для каждого из рассматриваемых мастеров. Прослеживается суть и связь узловых понятий, касающихся способов изображения в акте создания хореографического образа и творческой концепции балетмейстера.

Ключевые слова: балетмейстер, хореографическое произведение, постановочная работа, экспозиция, хронотоп, знаковая система, запись танца, М. Петипа, М. Фокин.

Раздел: (05) филология; искусствоведение; культурология.

В многовековой истории балета можно выделить особо две эпохи – XIX и начало XX в., в которые появилось наибольшее число работ, свидетельствующих о стремлении решать проблемы постановочной хореографии. Мы говорим не об объеме и всесторонности произведений, созданных в области балетного театра, а о глубине проникновения в отдельные вопросы изобразительной режиссуры танца, ибо общее количество таких работ и в эти периоды становится разнообразным. До сих пор многие важные области теории хореографии остаются нетронутыми. К ним относится балетмейстерская графика, зачастую связанная с перипетиями практических экспериментов, она, так же как и ее осмысление, не была изложена от начала до конца самими создателями, хотя отдельные положения оговорены в трудах известных хореографов и их учеников, занимавшихся изобразительной деятельностью. Лишь немного сохранилось в воспоминаниях современников, бывших очевидцами творчества мастеров танца. Итак, работа артистов балета и хореографов в области изобразительной фиксации танца менее всего изучена, она никогда ещё не становилась предметом специального исследования. О ней ничего не написано. Оставаясь как бы необязательным, это явление обычно ускользало от искусствоведческих рассуждений. А между тем такая работа представляет особый художественный мир, особую творческую стихию, живущую по своим собственным законам, и использование хореографами изобразительного материала так же правомерно, как и непосредственного материала жизни, с которым имеет дело балетмейстер. Не стоит забывать о том, что балетмейстерская мысль развивается и обогащается с развитием и обогащением изобразительных форм. В балете существует определённая образная система, которая полностью раскрывается не иначе

как средствами изображения. Вот почему в конечном счёте танец обречён своим функциональным, чисто профессиональным предназначением перейти в узкопрофессиональную режиссёрскую разработку. Наибольший интерес в этом плане представляет исследование методов изображения в процессе создания хореографического образа. Изобразительное творчество хореографа рассматривается как процесс, аналогичный конструированию предметов. Однако проблема выразительности образно-пластической формы не снимается, но она ставится в зависимость в первую очередь от функции. Творческий процесс создания хореографического образа рассматривается как бы «изнутри наружу». Исследование изобразительного творчества мастеров танца сопровождается углублённым изучением ими композиционных средств графики с опорой на анализ и экспериментальное изучение свойств художественной формы.

Для мастеров танца изображение – это своеобразная знаковая система. Но так же, как линия и цвет сами по себе ещё не есть художественное изображение, так и первоначальная зарисовка, как и съёмка в этом случае, ещё не художественное творчество. Не профессионально беспристрастное списывание с натуры, но восхождение к новым этапам философско-художественных обобщений, выраженных в многообразии эстетических исканий, есть живая, противоречивая доминанта хореографического процесса XIX – начала XX в. Об этом наше исследование.

Для анализа избраны изобразительные искания двух известных мастеров хореографии: М. Петипа, творчество которого охватывает XIX в., и М. Фокина, реформатора русского балета конца XIX – начала XX в. Исследование предпринимает попытку раскрытия специфики изобразительного творчества балетмейстеров на путях их функционального мышления для конкретного спектакля, а также рассмотрения его как оценочно-императивного способа освоения мира танца. В поле нашего изучения входят в основном графические изображения, в которых неразрывно спаяны глубина мысли и высокая изобразительная культура балетмейстера-постановщика. Они представляют собой зарисовки, схемы, эпизоды рисунков спектакля, уже значимые сами по себе, поскольку речь идёт о рисунках известных балетмейстеров, каждый из которых связан с тем или иным замыслом, постановкой или периодом творчества. Они выстраиваются в ту единственную, закономерную для данного случая последовательность, которая диктуется общим замыслом постановки, его главной определяющей идеей. Иногда они строятся на основе своеобразного дневника балетмейстера-режиссёра, в котором собраны его мысли, рассуждения, сюжеты по поводу собственных спектаклей, иногда они организованы на основе «жесткого» режиссёрского сценария. Это всё то, что совершается ежедневно, вдали от зрительских глаз, во всей своей сложной диалектике, между тем присутствие исторической дистанции помогает обнаружить сущностное, закономерное, скрытое под оболочкой случайного. «Работу Петипа вёл поэтапно. Один из важных периодов – создание и работа над либретто, которое он или писал сам, или перерабатывал согласно вкусам, пониманию и требованиям времени. Изучение эпохи, костюмов, аксессуаров позволяло давать чёткие задания (устные или письменные) художникам спектакля. Наконец, хочется отметить, что свои знаменитые массовые танцы, богатые пластические мизансцены, даже всю сценическую партитуру он сочинил предварительно разрабатывая сложные схемы и фиксируя это в рисунках. Так достигалась ясность “пластической” и эмоциональной мысли, умение рассчитывать на слияние, исключительная простота замыслов в хореографическом рисунке самых сложных танцевальных сочетаний»[1], – заметил один из авторов. Схематические зарисовки М. Петипа и М. Фокина обладают рядом преимуществ, даже по сравнению с опытными фотографами танца. Прежде всего, они гораздо интенсивнее воспринимают пространство в его танцевальной трансформации. Организующим

началом каждой изображенной танцовщицы кордебалета, как правило, обозначенной графически – условно, являются интуитивные особенности постоянного контакта с движением всех остальных, и в этом видится явное присутствие мышления хореографа. Графические рисунки с множеством фигур и предметов разворачивают своё повествование в последовательности, свойственной знаковой письменности. Нередко в ряды изображений вводятся графические значки, напоминающие первобытные петроглифы или египетские иероглифы. Они взаимно дополняют друг друга и в плане смысловом, и в плане композиционном, подчёркивая направленность и последовательность восприятия. Однако временная последовательность изображения почти никогда не отражает его временную протяжённость. Одновременность превращается во временную развертку, чтобы охватить пространственную совокупность фигур и деталей, также данных в развертке. Связи жестов, поз, связи предметов и человека с предметами выступают символами не столько пространственной, сколько топографической связи. Иногда встречающиеся крупномасштабные изображения фигур есть признак их значимости, но никак не указание на соотношение величин в пространстве (подобно египетским рельефам и росписям). Однако в этих балетмейстерских зарисовках не только предполагается изображение пространства, но и сами фигуры-знаки мыслятся в пространстве, они выглядят суммой фасных и профильных изображений, выполненных под прямым углом или при взгляде на них сверху. Весь внутренний механизм рождения сюжета, образа чаще всего отсутствует. Творческий метод М. Петипа и М. Фокина здесь как раз принадлежит к тем механизмам, которые обычно остаются «за кадром». Они не дают развернутой информации о будущих компонентах спектакля, его смысловой и изобразительно-выразительной стороне: сюжете, стиле, манере исполнения, но передают иное – композицию и темпоритм.

Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных хореографами в графике, можно назвать хронотопом (время-пространством). В балетмейстерски-графическом хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь растягивается, становится протяжённым, включает в себя целые ряды и вереницы фигур-знаков; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени танца. Фигуры танца раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется балетмейстерский хронотоп. М. Петипа и М. Фокин разбивают графический материал внутри зарисовок на ритмические блоки, устанавливают их очерёдность, определяют композиционную драматургию каждого эпизода движения танцующих. Принцип динамического равновесия и правильно найденный масштаб произведения позволяют объединить в одно целое достаточно разнообразные структуры и схемы фигур, расположенные на плоскости, создать на их основе многоплановую экспозицию.

Сохранившиеся балетмейстерские зарисовки – экспозиции М. Петипа к сценам из балетов «Царь Кандавл» Ц. Пуни (1868), «Бандиты» Л. Минкуса (1875) (все – ГЦТМ), «Баядерка» (1871, РГАЛИ), «Млада» Н. А. Римского-Корсакова (1879), «Спящая красавица» (1890), «Щелкунчик» (1892) и «Лебединое озеро» П. Чайковского (1895) (все – ГЦТМ). Это планы (виды сверху) и схемы движений к конкретным актам и картинам. Это поиски вариантов групп кордебалета, их перестроения и фигуры. Мы видим планшеты сцены словно с высоты птичьего полета. Необычность авторского взгляда рождает геометрию, которая закономерно переходит в символику. В ряде рисунков, выполненных графитным карандашом и тушью, можно видеть, как приходит нужное решение. Размышляя о балете «Царь Кандавл», Ф. Лопухов отмечал: «Рисунки уже половина спектакля. То есть балет жив не сутью движения, а линейным

построением фигур. С этой точки зрения «Царь Кандавл» мне представляется типичным барокко. Балеты-феерии такого рода безвозвратно ушли в прошлое. Сейчас спектакли строятся иначе. Но искусству создания широких хореополотен, искусству больших фигурных композиций надо учиться у Петипа» [2].

М. Петипа работал не только над схемами кордебалетных групп, массовых сцен. Он делал эскизы собственно танцевальных движений и фигурных поз. Например наброски нескольких танцовщиц с тюлями (тканью) для балета «Млада», наброски дуэтных движений-поддержек для балета «Баядерка» и «Млада», гротескные рисунки скоморохов и характерных движений славянского пляса из балета «Млада», зарисовка заключительной сцены (Одетта и принц), образ хищной птицы к балету «Лебединое озеро». В абстрактных схематических рисунках, напоминающих петроглифы первобытной изобразительной культуры, даётся быстрая фиксация шагов, присядок, ходов, пируэтов и других движений, их переходов, повторений, остановок и т. д. Они значимы для хореографа, в них заключён динамически-технический смысл будущего танца. Профильные рисунки ряда танцовщиц с тюлями из балета «Млада» есть прообраз, заставляющий вспомнить поэтические танцевальные, воздушные сцены «Баядерки».

В рисунках к «Спящей красавице» значительное место занимают графические зарисовки вальса к первому акту. Здесь больше всего, как нигде, цифр, крестов, кружков, точек, дуг, линий, стрелок, показывающих число участвующих (женщин, мужчин, детей), структуру кордебалета, вариации солистов. М. Петипа ищет образ танца, мы видим постепенное сложение фигур вальса. Группировки то свободные, не загромождающие поле листа (планшет сцены), то монолитные и компактные, фигуры то симметричные, уравновешенные то, напротив, асимметричные и динамичные. Участвует в сложении образа бутафория, столь важная в этом балете: корзины, гирлянды, цветы. Балетмейстер Ф. Лопухов замечает: «...в рисунке есть главное: мысль о гирляндах. Из этого родилась очень красивая группа с точной расстановкой исполнителей» [3]. Цифры, обведённые в круги, расположенные в разных точках листов, – это персонажи спектакля: Аврора, Фея Сирени, Фея Карабосс и другие, по которым, конечно, невозможно представить их облик, они обозначают режиссуру кульминационных точек сюжетных ходов, актов и картин спектакля. Интеллектуально-рисующая рука М. Петипа есть живая профессиональная мысль, застывшая на бумаге.

Рисунки-экспозиции балетмейстера М. Фокина схожи с рассмотренными зарисовками М. Петипа, но с художественной точки зрения они профессиональнее, более детально прорисованы. На художественную одарённость М. Фокина в свое время указывал И. Иванов, автор первого издания о хореографе, являющегося сегодня библиографической редкостью: «...он был постоянным посетителем Эрмитажа и картинных галерей Русского музея, где вполне овладел кистью, копировал картины русских и иностранных художников. Впоследствии в его хореографических работах так ярко выступает тот многообещающий художественный фон, который сложился в нём под впечатлением разносторонне развитых эстетических склонностей» [4]. Графика балетмейстера чётко делится на две группы.

Одна представляет собой планы (виды сверху) хореографических построений. Фокинские зарисовки – это не монументальные барочные нагромождения, как у М. Петипа. Зарисовки носят многочастный композиционный характер. Лист делится на части (небольшие форматы) подобно тому, как балетный спектакль изолируется на акты, картины и сцены. В хронологическом порядке под цифрами 1, 2, 3 и т. д. следуют одна за другой зарисовки групп артистов с их композиционным линейным, круговым, овальным, диагональным, сгруппированным или рассеянным построением. Перед нами не итог, а про-

цесс наблюдения, процесс поиска, показывающий одну из нераскрытых, а оттого и особенно притягательных загадок творчества. Именно так решена экспозиция порядка танцев для балета «Жар-птица» на муз. И. Стравинского (1910, ПТМ).

Другая группа рисунков – это профильные зарисовки одиночных, двух- или трехфигурных композиций. Рисунки конкретны, каждый есть обозначение определённого движения динамичной или статичной позы. Это не только схема, но и образ движения – зарисовки к балетам «Синий бог» (1911, ПТМ) и «Египетские ночи» (1908, ПТМ). Их уже на первоначальном этапе отличает глубокое ощущение стилистики хореографического текста, оригинальность его прочтения.

В хронологии рисунков к балету «Синий бог» на муз А. Скрябина мы видим эволюцию движения от одиночных фигур к двухфигурным, затем к трехфигурным построениям. Движение идёт от динамики к статике. Графическая линия карандаша М. Фокина почти без исправлений улавливает пропорции и жесты мужских и женских фигур, в ней чувствуется рука художника.

В набросках танцевальных групп к «Египетским ночам» А. Аренского особенно притягивает стилизованная центральная женская фигура, стоящая на подиуме, словно сошедшая со скульптурных оригиналов Эрмитажного или Каирского музейного собрания. Это указывает на глубокое изучение М. Фокиным памятников египетского искусства.

Образ пышного барочного танца запечатлен в рисунках к балету «Сон маркизы» на музыку В. Моцарта (1921, ПТМ). Три фигуры – короля, королевы и маленького пажа, поддерживающего шлейф королевы, – варьируют фигуры кругового танца, фронтально движущегося на зрителя и горизонтально-линейного. Эти рисунки, виртуозно выполненные чёрной тушью, создают образ пышного и помпезного стиля барокко, так ярко проявившего себя в костюмах XVIII в. Тяжёлые каркасные юбки, стянутый лиф, высокие причёски, напудренные парики, церемониальность движений и замедленная демонстративность поз – всё это прослеживается в столь маленьких, но выразительных хореографических зарисовках М. Фокина. В них заключён сюжетно-образный смысл, они стоят на грани балетмейстерских экспозиций и станковых замыслов.

Таким образом, непосредственный мир балетмейстера, перенесенный на плоскость, требовал иной проработки, иной меры реального. И потому, стремясь сохранить на уровне целого «большой стиль» древнего Египта, античной Греции или французского барокко, М. Фокин следует их стилистической логике и вместе с тем логике либретто. Категория пространства и времени имеет здесь свою специфику. Художник-балетмейстер словно одновременно существует в двух временных пластах: тогда и сейчас. С одной стороны, заданная драматургией поэтика настраивает на стилизацию, предлагает соответственно окрашенный зрительный ряд, с другой стороны, фиксируемый фрагмент спектакля имеет историческую проекцию.

Итак, мы рассмотрели существующий достаточный материал, поднимающий глубокий пласт того скрытого и сокровенного, что таится за внешней оболочкой хореографических образов. Основу нашего анализа составил материал, который не может быть напрямую доступен не специалистам. И в этом заключена некоторая двойственность наших с ним отношений. С одной стороны, известная элитарность предмета исследования, с другой – объективная необходимость сделать его достоянием широкого зрителя. И не случайно, а вполне закономерно то, что сугубо теоретические проблемы развития балетного театра, в том числе сохранности, реставрации и реконструкции спектаклей, мы связываем с практическими аспектами визуального творчества, системой знаковой записи танца. Эта связь лежит в русле плодотворной традиции отечественной балетмейстерской мысли, для которой контакты танца с изобразительным

началом были исходным пунктом, фундаментальным постулатом, живой реальностью художественного творчества и культурного развития.

Ссылки на источники

1. Проблемы наследия в хореографическом искусстве: сб. ст. – М., 1992. – С. 19.
2. Петипа М. Материалы. Воспоминания. Статьи. – Л., 1972. – С. 166.
3. Там же. – С. 193.
4. Иванов И. И. М. Фокин. – П., 1923. – Б. с.

Сокращения

ГЦТМ – Государственный театральный музей им. А. Бахрушина. Москва.

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства. Москва.

ПТМ – Петербургский театральный музей.

Tatiana Portnova,

Doctor of Art Criticism, Professor at the chair of Choreographer's Art, Dance Institute, State Academy of Slavic Culture, Moscow

Infotatiana-p@mail.ru

The semi-final sketches as an iconic dance recording system: from M. Petipa to M. Fokin

Abstract. The author considers one of the most important early stages in choreographer's creative process on the choreographic work associated with iconic detent dance. Through analysis of sketch graphics created by famous masters M. Petipa and M. Fokin, which creativity evolves from one track to another, there is an attempt to identify and articulate those installations, which are suitable for staging work. The author views the main issues dealt with typologies and the common features of visual forms; identifies key schemes of dance records sign system, specific to each of master; traces the essence and link of nodal concepts concerning ways to draw choreographic image in the process and the creative vision of ballet.

Key words: ballet, ballet piece, staged work, exposition, chronotope, sign system, dance record, M. Petipa, M. Fokin.

References

1. (1992) *Problemy nasledija v horeograficheskom iskusstve: sb. st.*, Moscow, p. 19 (in Russian).
2. Petipa, M. (1972) *Materialy. Vospominaniya. Stat'i*, Leningrad, p. 166 (in Russian).
3. Ibid., p. 193.
4. Ivanov, I. I. (1923) *M. Fokin*, Peterburg, b. s. (in Russian).

Рекомендовано к публикации:

Некрасовой Г. Н., доктором педагогических наук,
членом редакционной коллегии журнала «Концепт»



www.e-koncept.ru

Поступила в редакцию <i>Received</i>	03.08.15	Получена положительная рецензия <i>Received a positive review</i>	07.08.15
Принята к публикации <i>Accepted for publication</i>	07.08.15	Опубликована <i>Published</i>	24.10.15

© Концепт, научно-методический электронный журнал, 2015

© Портнова Т. В., 2015