

## БАЛЕТ «ЖАР-ПТИЦА»: ОТ ПАРИЖА ДО РЕВОЛЮЦИОННОГО ПЕТРОГРАДА

**Полисадова Ольга Николаевна**

кандидат искусствоведения, Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, polisadova2013@mail.ru

### THE FIREBIRD BALLET: FROM PARIS TO REVOLUTIONARY PETROGRAD

**O. Polisadova**

*Summary:* The article is devoted to a unique phenomenon in the art of the twentieth century - the music theater by Igor Stravinsky. The Firebird ballet is one of the most interesting in the composer's work. The most famous choreographers of the twentieth century undertook to stage it: Mikhail Fokin, Fyodor Lopukhov, George Balanchine, Boris Eifman, and each found his own dance and lexical image in the interpretation of Stravinsky's work. The Firebird can be considered as a vivid example of the choreographers' individual view of the representation of the "Russian" theme in choreographic art. An important factor was the socio-political situation, which corresponded to the date of a particular production. The phenomenon of all the productions of The Firebird was due to the fact that they were all completely new readings of Igor Stravinsky's musical score and did not refer in any way to the original source - the famous ballet by Mikhail Fokin.

*Keywords:* The Firebird, M. Fokin, I. Stravinsky, F. Lopukhov, B. Eifman, J. Balanchine.

*Аннотация:* Статья посвящена уникальному явлению в искусстве XX века - музыкальному театру Игоря Стравинского. Балет «Жар-птица» - одно из интереснейших в творчестве композитора. За его постановку брались самые известные балетмейстеры XX века: Михаил Фокин, Федор Лопухов, Джордж Баланчин, Борис Эйфман и каждый находил свой танцевально - лексический образ в интерпретации произведения Стравинского. «Жар-птицу» можно рассматривать как яркий пример индивидуального взгляда балетмейстеров на отображение «русской» темы в хореографическом искусстве. Немаловажным фактором становилась социально-политическая ситуация, которая соответствовала дате той или иной постановки. Феномен всех постановок «Жар-птицы» был связан с тем, что все они были абсолютно новыми прочтениями музыкальной партитуры Игоря Стравинского и никак не обращались к первоисточку - знаменитому балету Михаила Фокина.

*Ключевые слова:* Жар-птица, М. Фокин, И. Стравинский, Ф. Лопухов, Б. Эйфман, Дж. Баланчин.

В истории мировой художественной культуры начало XX века обозначило новые векторы развития хореографического искусства. Расширение стилевых особенностей и поиски выражения внутренней сущности танцевального искусства определили направление для поисков и экспериментов. Новые тенденции были проанализированы балетным критиком Светловым В. Я. в его работе «Современный балет». Центральная мысль этой работы - это развитие европейского хореографического искусства по русскому стилю. Что он понимал под этим? По мнению Светлова, европейские стили в искусстве совершили свой полный круг развития и больше не подлежат эволюции. Теория стиля представляет их взаимосвязанную преемственность каждый заимствует из предыдущего что-то необходимое для дальнейшего развития. Но круг заимствований и преемственных эволюций в Европе, по - мнению Светлова, завершился к началу XX века. Следовательно, должны прийти на смену новые стили и направления. Россия в течение XIX века аккумулировала и развила все новые тенденции в балетном искусстве, которые воплотились в творчестве таких выдающихся балетмейстеров, как Шарль Дидло, Артюрен Сен-Леон, Мариус Петипа, Жюль Перро. «Но Россия все же перерабатывала это по-своему, внося характерные черточки в чужие стили, иногда нечто крайне самобыт-

ное, существенное, свое, чисто русское, и таким образом получался «русский» стиль...» [1, с. 117].

«Русские сезоны» Сергея Дягилева в Париже и стали выражением того самого «русского» стиля. Яркие костюмы, русская музыка, темы русских сказок, особенности исполнительской манеры - все это создало особенную, неповторимую манеру с ее ярким эмоциональным наполнением. В истории европейской культуры первой четверти XX века это явление стало главным феноменом развития музыкально-театрального искусства. Хотя само появление «русского» стиля воспринималось публикой и зрителями довольно неоднозначно. Европейские критики давали восторженные отзывы о спектаклях, которые представлял на их суд Дягилев, русские негативно оценивали все экспериментальные постановки. Несмотря на разногласия во мнениях, значение «Русских сезонов» можно оценить как начало процесса глобализации «a'la russe» в мировом художественном пространстве. На протяжении всей истории XX века российская культура исполняла роль катализатора процесса глобализации благодаря русской театральной и балетной школам, русскому киноавангарду. Стоит особо подчеркнуть, что на формирование стилистической палитры художественной культуры европейского искусства оказали влияние

не только «Русские сезоны» С. Дягилева и известные русские художники-иммигранты, но и идеи М. Чехова, театральные новации В. Мейерхольда, в частности метод биомеханики, нашедший активное применение в театральные системы М. Рейнхардта и Б. Брехта.

В 1909 году Сергей Дягилев написал в письме к Анатолию Лядову: «Мне нужен балет русский – первый русский балет, ибо таковых не существует. Есть русская опера, русская симфония, русская песня, русский танец, русский ритм – но нет русского балета» [2, с.309]. Первым самобытным русским балетом стала «Жар-птица» (1910) И. Стравинского с хореографией Фокина, созданная «для экспорта на Запад» [2, с.309]. Здесь русская тема открыла пути к использованию художественной изобразительности в хореографии. Основой сюжета стали сказки, изданные Александром Афанасьевым, и переработанные под либретто балета. В истории Царевича, влюбленного в царевну, которую держит в плену Кощей, появляется сказочная птица, которая помогает Царевичу разрушить злое волшебство и соединиться с влюбленной. Жар-птица становится главным действующим лицом балета, но не возлюбленной, как было традиционно, а некой силой, идеей, абстрактной и таинственной, обладающей волшебной силой. Такая трактовка главного женского образа в балете была принципиально новой и необычной. «Как сама судьба, она была таинственной, непреклонной и обладала волшебной силой – не «вечной женственностью», а «вечной Руси». Главное, она была Россией, какой ее, по мнению Дягилева, представлял на Западе» [2, с.310].

Премьера «Жар-птицы» состоялась 25 июня 1910 года на сцене Гранд-опера в Париже. Это была новая трактовка русской темы в балете, которая существенно обновляла пути фольклорной стилизации. Истоки «Жар-птицы» можно найти в народно-фантастических поверьях, мотивах восточного фольклора, вплетавшегося в национальную природу русской сказки. Сюжет балета давал большие возможности для сочинения новых лексических смыслов хореографии. Иван-царевич, поймав Жар-птицу, отпускал ее на волю. Она в свою очередь помогала ему победить Кощея и освободить плененных им царевен. В своих воспоминаниях Фокин подробно описывает процесс создания балета, подчеркнув, что Жар-птица стала новым фантастическим образом в русском музыкальном театре, который был резко контрастен с привычными сказочными образами Н.А. Римского-Корсакова. Эстетическая природа Жар-птицы была основана на принципе красоты и гармонии без внутреннего конфликта. Это очень интересный пример того, как авторы балета попытались создать образ, который стал объектом длительного созерцания. Жар-птица стала символом бесценной, недостижимой, абсолютной красоты, принадлежавшей сказочному миру [3].

В данном контексте требовалась своя, новая хореографическая лексика. Взяв за основу академический танец, Фокин интерпретировал его под музыкальное чувство жеста, пластику человеческого тела, созвучную образному строю ритма и тембра. Музыка была подчинена конкретному сценическому заданию, и это стало отличительной чертой Стравинского-композитора, сумевшего сочетать свое музыкальное дарование с пластическими задачами хореографии. Единственный эпизод в партитуре балета был отдан не пластическому варианту, а вокальному – колыбельной Жар-птицы. Здесь на первый план выходил народно-песенный элемент как характеристика фантастического образа. Фокин находил в этом эпизоде совершенно необычные формы *port de bras*, когда танцовщица очерчивает руками вокруг головы колдовские жесты. Именно руки в этом балете стали особым лексическим модулем хореографии Михаила Фокина. Он сочетал чистое классическое движение со своими фантазийными размышлениями, что становилось главной образной сутью персонажей. Например, Фокин использовал редкий прием классического танца, когда в дуэте партнер поддерживает танцовщицу не за талию, а за руки. Тогда появлялись вариации со скрещиванием рук, их быстрой сменой, острыми сгибаниями в локте, что напоминало попытку вырваться из птичьего плена, они складывались извилистым кольцом – все эти приемы шли вразрез с общепринятой традицией классического «*port de bras*». Но в то же время служили главному – характеризовали образ и сочинялись в ключе сказочного стиля, становясь своеобразной, индивидуальной темой именно этого балета [4].

Фокин ни в одной сцене не изменял изобразительному началу, ставшему главной доминантой спектакля. Его царевны играли волосами, бегали друг за другом, перебирали яблоки. Современники говорили о новой роли современной хореографии, ее драматургии, новых символических значениях [5]. Опыты Фокина были исторически необходимы, и каждый его новый балет был ступенью в продвижении реформаторских идей.

«Жар-птица», по мнению балетмейстера, стала произведением, основная идея которого заключалась в стремлении выйти за пределы русской действительности, дать возможность посмотреть на достижения отечественной культуры со стороны, глазами европейцев. Этот балет стал одним из первых, который представил пути, по которым пойдет русское танцевальное искусство в XX веке. Премьера прошла с большим успехом. Стравинский писал: «Парижская публика восторженно приветствовала спектакль. Конечно, я далек от мысли приписывать успех исключительно партитуре: в равной степени он был вызван сценическим решением – роскошным оформлением художника Головина, блестящим исполнением артистов дягилевской труппы и талантом балетмейстера. Должен, однако, признаться, что хореография

этого балета мне всегда казалась слишком сложной и перегруженной пластическими формами. Вследствие этого артисты испытывали, как испытывают и по сей час, большие трудности в координации своих жестов и па с музыкой, что приводило часто к досадной несогласованности между движениями танца и настоящими требованиями музыкального ритма» [6, с. 70].

Интерес к партитуре балета Стравинского сохранился у балетмейстеров. «Жар-птица» стала первой постановкой Федора Лопухова на сцене Государственного театра оперы и балета. (Премьера состоялась 2 октября 1921 года). Для Лопухова идея балета «Жар-птица» носила характер философского рассуждения о торжестве разума. А сама Жар-птица виделась как образ «первоптицы». В работе Лопухова была ярко выражена тема России, на первый взгляд такая же, как и в парижской постановке Фокина. Но в трактовке было принципиальное отличие. Для Фокина – это был взгляд европейского человека, его восприятие «русского» стили. Лопухов акцентировал внимание на исконно русском, своем понимании Родины, исходящее из глубин национального подсознания.

Интересен еще один момент. В постановке 1921 года в Петрограде в свите Кощея танцевал Георгий Баланчивадзе. Как правило, говоря о новаторских балетмейстерских идеях вспоминают тот факт, что будущий балетмейстер Джордж Баланчин участвовал в экспериментальной постановке Лопухова «Величие мироздания». Новые лексические смыслы симфонического танца проявились именно в этой работе Лопухова, и эта работа оставила яркое художественное впечатление у молодого танцовщика и так или иначе повлияло на его танцевальные приоритеты в дальнейшей творческой жизни. А вот участие в «Поганом переплясе» в «Жар-птице» - факт малоизвестный. Через несколько лет, уже танцуя в «Русском балете» Дягилева, Баланчин будет исполнять партию Кощея в фокинской постановке «Жар-птицы» и, возможно, сопоставит разные ракурсы стилистических подходов двух балетмейстеров к созданию образов в балете. Почему возможно? В 1949 году Баланчин поставил в Нью-Йорке собственную версию балета для своей труппы. Главную партию танцевала Мария Толчиф. Постановка имела успех и продержалась в репертуаре театра до 1965 года. Но видимо возможности импровизационного интерпретирования музыкальной партитуры и сюжетной канвы балета настолько интересовали Баланчина, что он вновь обратился к теме Жар-птицы, возобновив балет с некоторыми изменениями в 1970 году. В частности, танцы свиты Кощея были поставлены абсолютно заново Джеромом Робинсоном.

В том же 1970 году, во Дворце спорта в Париже Морис Бежар представит свою версию «Жар-птицы». Для Бежара главной темой стала революционная стихия в борьбе человека за свою свободу. Интересно, что Федор

Лопухов обращаясь к постановке балета в 1921 году отмечал революционный дух России, который отчетливо звучал в партитуре Стравинского как утверждение и как предсказание. Опосредованно, те же звуки услышал в «Жар-птице» Федор Лопухов на заре XX века. В пластической кантилене бежаровской постановки образ Жар-птицы складывался из поэтических метаморфоз поэтов русской революции: А. Блока, С. Есенина, В. Маяковского. И тема Феникса, восстающего из пепла, приобретала очертания поэта-революционера в образе Жар-птицы. Эстетика самого феномена этого образа начала отчетливо приобретать философскую парадигму в метаморфозах изменяющего течения времени на всем протяжении XX века.

Для Лопухова образ Жар-птицы стал символом жизни, тепла, добра, который был прямой противоположностью злу и холоду, носителем которых был образ Кощея. Русский сказочный мир становился многоликим по своей интерпретации. «Сама Жар-птица виделась мне не павлином, а скорее народным образом «первоптицы», и я стремился внести в ее танец нечто от археоптерикса. Для Жар-птицы я отыскал и сочинил такие движения, которые изображали бы поступь этой могучей птицы. Сюда входили и прыжки-жеты всех вариантов, вплоть до «jetes fondu» при растяжке ног, напоминавшие планирующий полет-скачок, и большие шаги-батманы, и качающиеся движения, как качается древняя славянская люлька, не только вправо и влево, но и вниз и вверх. При всем этом я хотел, чтобы движения Жар-птицы были русскими» [7, с.238].

Но вместе с использованием приемов классического танца и традиций народной хореографии, Лопухов широко применил в постановке балета и возможности акробатики. Это было безусловным новшеством и не всеми деятелями музыкального театра того времени приветствовалось. Но Лопухову было интересно экспериментировать в области хореографической выразительности и танцевального симфонизма. «В своих практических предложениях я...отталкивался от Фокина. Хотелось продолжить опыты создания балетов на симфоническую музыку и полностью отказаться от музыки ремесленной – иллюстративной, найти композиторов-современников, которые совместно со мною сочинили бы новые балеты. Следуя за Фокиным, я считал своим долгом в каждом новом спектакле искать новые приемы выразительности. Для меня, как и для Фокина, классический танец, да еще в традиционных формах, не казался единственным выразительным средством современно-го балетного спектакля» [7, с.236].

Так, например, Лопухов строил танец кощеевой свиты на разных видах «pas de basque». Лицом, боком, спиной, с большими и маленькими прыжками, во многом опираясь на национальный татарский танец, дополняя

его движениями рук в разном ритмическом темпе. Музыка Стравинского давала простор таким экспериментам и это было абсолютное иное балетмейстерское видение, принципиально отличное от постановки Михаила Фокина. «...Ноги танцующих выделяли pas de basque в двухдольном размере, а руки действовали в трехдольном. В танце были и различные виды движений бега, но все на том же принципе «pas de basque» [7, с.240]. Лопухов видел в «Жар - птице» некий революционно-политический подтекст, когда кощева свита символизировала старый, разрушающийся мир. В итоге торжество вал разум и свет в контексте революционных перемен. В стране шла гражданская война и сюжетная кантилена балета получила неожиданное прочтение, созвучное духу времени. И это не имело ничего общего с балетом Михаила Фокина, с его интерпретацией музыки Стравинского. Лопухов считал, что «Фокин делал «Жар-птицу» в «общевосточном» стиле, что должно быть приемлемым для парижан» [7, с.239]. А Лопухову было важно показать внутреннюю сущность свиты Кощея, ее агрессивность и силу. Отсюда использование лексических ресурсов монголо-татарских фольклорных танцев в различных ракурсах и метроритмических структурах. Александр Бенуа, прекрасно знавший и помнивший парижскую постановку балета, поддерживал изыскания Лопухова, считая, что это настоящая «славянско- русская» направленность наиболее близка сути балета. Сопоставление двух постановок балета отчетливо противопоставляет сути художественных идей, которые стали основой для балетмейстерских прочтений партитуры Стравинского. Парижская премьера балета шла под лозунгом продвижения русской культуры на Запад. И тогда достаточно было рассматривать образ Жар-птицы, как символ красоты поэтичности русской сказки и мечты. Но стремительное изменение политических парадигм незримо коснулось и творческих проектов, меняя их осмысление в ином направлении и по- особому расставляя акценты. Тема революционной России, борьба старого и нового миров, расставили акценты в иной хореографической плоскости в постановке Федора Лопухова.

По сути, русская тема была главенствующей и в парижской постановке, и в петроградской. «Жар-птица» Дягилева открыла новое видение путей развития русского балета, его ориентацию не на традиции западного искусства, а использовать как приоритет свои фольклорные, исторические национальные особенности и традиции. Через десять с небольшим лет Лопухов придал этой идее философское звучание, добавив танцевальной лексики, созвучной новой революционной эпохе, интерпретируя сюжет с неизданного ранее ракурса. Интерпретация в духе современных идей, апробированные в парижской и петроградской постановках «Жар-птицы», станут новой центробежной силой в переосмыслении традиционных сюжетов. И это создаст новые ресурсы познания в будущем. Борис Эйфман, выпускник балетмейстерской кафедры Ленинградской консерватории, на которой долгие годы преподавал Федор Лопухов, поставил свою версию балета «Жар-птица» в 1972 году. И образы главных героев подверглись еще более неожиданным метаморфозам. Теперь главным героем стал Кощей, который был увлечен идеей создания Жар-птицы как служанки его злой воли. Такой своеобразный «гиперболоид инженера Гарина» - произведения так будоражившего умы тогдашней интеллигенции. Идеино-философское звучание сказочной истории получило совсем другое осмысление.

Феномен всех постановок «Жар-птицы» был связан с тем, что все они были абсолютно новыми прочтениями музыкальной партитуры Игоря Стравинского и никак не обращались к первоисточку – знаменитому балету Михаила Фокина. И как бы завершая столетний полет Жар-птицы, в 1994 году на сцене Мариинского театра в Петербурге прошла премьера балета «по Фокину» в интерпретации Изабель Фокиной и Андрииса Лиепы. «В этой точке и находит логическое завершение история постановок «Жар-птицы» в Петрограде- Ленинграде- Петербурге в XX веке. Путь этот извилист, и, начатый с новаций Лопухова, он завершился возвращением к Фокину, вновь обретенному русской сценой» [8, с.238]

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Светлов В.Я. Современный балет. - СПб.: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. – 288 с.
2. Хоманс Д. История балета. Ангелы Аполлона. - М., Издательство АСТ, 2020. - 592 с.
3. Вершинина И.Я. Ранние балеты И. Стравинского. – М.: Наука, 1967. – 224 с.
4. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. – М. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009. – 495 с.
5. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. В 2 ч. Ч. 1. Хореографы. - Л.: Искусство, 1971. - 526 с.
6. Стравинский И. Хроника моей жизни. - Л., 1963. – 275 с.
7. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера. - М., Искусство, 1966.- 424 с.
8. Кирпиченкова О.В. Из истории балета Игоря Стравинского «Жар-птица» на петербургской сцене: версия Бориса Эйфмана/ Вестник АРБН№30,2013. - С. 232-239.
9. Полисадова О.Н. «Тема русской национальной самобытности в репертуаре «Русского балета» Сергея Дягилева: стиль и жанр. - «Диалоги о культуре и

искусстве»: материалы VII Всероссийской научно- практической конференции с международным участием (Пермь, 25-27.10.2017). В 2 ч.: ч1. - С. 47 – 53.  
10. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. - Л.-М., 1962. – 639 с.

---

© Полисадова Ольга Николаевна (polisadova2013@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»