

ПРОБЛЕМЫ ВОЗОБНОВЛЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

ISSUES OF RENEWAL AND PRESERVATION OF CLASSICAL BALLET LEGACY

Коротко об авторе

Д.И. Вишнёва – доцент кафедры «Режиссура балета» Санкт-Петербургской консерватории.

E-mail: info@dianavishneva.com

Диана Вишнёва. Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Театральная пл., 3, литер «А», 190000, Россия.

About the author

Diana V. Vishneva – Ass. Prof. of "Ballet stage direction" chair of St.-Petersburg Music Conservatory.

E-mail: info@dianavishneva.com

Diana V. Vishneva. Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Teatralnaya square, 3, St.-Petersburg, 190000, Russian Federation.

Краткая аннотация на статью

На сегодняшний день у балетного театра множество проблем, одной из которых является вопрос сохранения и возобновления классического наследия. Знатки классического танца (Ваганова, Лопухов, Сергеев, Чабукиани, Гусев, Вихарев) деликатно отредактировали шедевры Мариуса Петипа на Петербургской сцене и сохранили их для всего мира.

В наши дни наблюдается повышенный спрос на балетную классику, однако на Западе практически нет ее хороших редакций. Самыми качественными до сих пор остаются спектакли, созданные в России.

Еще одна проблема – качество исполнения репертуарных спектаклей. Конвейер по выпуску балетов сводит к минимуму репетиционный процесс. Разнообразие репертуара во многом ориентировано на коммерческую успешность. Это зачастую вредит художественным задачам репертуарной политики театра.

Ключевые слова:

балетный театр, классическое наследие, репертуар балетного театра, Мариус Петипа, Федор Лопухов, Петр Гусев, Сергей Вихарев, Алексей Ратманский, Людмила Ковалева.

Summary of article

Nowadays ballet theatre faces up with plenty of problems, one of which is the issue of classical ballet legacy preservation and renewal.

Classical ballet experts (Vaganova, Lopokhov, Sergeev, Chabukiani, Gusev, Vikharev) have made gentle redactions of Marius Petipa's masterpieces on Saint-Petersburg stage and preserved them for the whole world. There is a heightened demand on ballet classics today, nevertheless there is a lack of good reductions in the West. The productions of the best quality are still those created in Russia.

Another problem is connected with the quality of execution of ballet repertoire. A production line of ballets keeps to a minimum the rehearsal process. A repertoire variety is mostly focused on commercial success. This often affects the artistic goals of the repertoire policy of the theatre.

Key words:

ballet theatre, classical ballet legacy, Marius Petipa, ballet repertoire, Fiodor Lopokhov, Piotr Gusev, Sergey Vikharev, Alexey Ratmansky, Liudmila Kovaleva.

Балетный театр, как и многие другие институты, зародившийся в эпоху Возрождения, претерпел с тех пор множество качественных изменений и, пройдя через зоны «турбулентности», успешно выжил и продолжает стремительными темпами меняться в надежде догнать и перегнать завтрашний день. Впрочем, мнения на этот счет расходятся. Но совершенно определенно, балетный театр сегодня испытывает ряд затруднений и сталкивается с проблемами, которые угрожают его идентичности как жанру. Одна из них – проблема возобновления и сохранения классического наследия.

Искусство балета, возникнув в Италии и достигнув невероятных высот во Франции, практически полностью изжило себя в этих странах к началу XX века. И несмотря на французское происхождение балетмейстеров, работавших в Петербурге в XIX веке, на их родине не сохранилось ни одного спектакля Ж. Перро, А. Сен-Леона, М. Петипа и других.

Исторически сложилось так, что Россия на данный момент является единственной хранительницей классического балетного наследия. Непревзойденные шедевры Петипа были созданы в Петербурге и, что более значимо, бережно сохранены и деликатно отредактированы тонкими знатоками классического танца: А. Вагановой, Ф. Лопуховым, К. Сергеевым, В. Чабукиани, П. Гусевым, С. Вихаревым. Они руководствовались постулатом: хореографический текст – неприкосновенен. Благодаря их усилиям мы сохранили для всего мира балетные шедевры прошлого. Необходимо и в дальнейшем сохранять эти оригинальные редакции. И в первую очередь эту миссию должен исполнять Петербург, где были созданы почти все балеты классического наследия. Хорошо, что сейчас сделать это совсем не трудно, так как уже не одно десятилетие существует система видеозаписи, позволяющая зафиксировать хореографическое произведение.

Проблема сохранения классического наследия возникла в 20-х годах XX века. Она была вызвана тем, что «В предреволюционные годы «хозяйничание» Сергеева в Петербурге, перекраивание старых балетов, проводимое Горским в Москве, уступчивость Легата, не брезговавшего порой переделками в интересах исполнителей, привели к изрядным отступлениям от первоначальных постановок. Эти отступления еще усилились в годы гражданской войны: приходилось приравнивать к сократившемуся составу труппы, к купюрам из-за этого целых номеров, к замене прежних исполнителей артистами,

нуждающимися в упрощении партий и т.д.» [1, с. 221]. Фёдор Лопухов, досконально изучивший творческий почерк Мариуса Петипа и возглавивший в 1922 году балетную труппу Государственного академического театра оперы и балета (ныне – Мариинский), возобновлял и реставрировал старые спектакли. В своих редакциях классических балетов он создал неотличимые от стиля Петипа вариации Феи Сирени в прологе «Спящей красавицы», Авроры в сцене нереид, пиццикато Раймонды, до сих пор являющиеся эталоном реставрационной деятельности. Лопухов считал, что «модернизация, как наглядно показала практика, обезличивает наследие, лишает его многообразия стилей, почерков, балетмейстерских манер, делает «Жизель» похожей на «Спящую красавицу», «Шопениану» – на «Лебединое озеро» и т.д.» [1, с. 229]. О проблемах сохранения наследия много писал П. Гусев. Он считал, что менять надо только «то, что явно устарело и мешает современному зрителю правильно воспринимать классическое произведение» [2, с. 86]. Конечно, при возобновлениях надо учитывать, что в соответствии с требованиями времени меняются приемы и техника танца (переход с полупальцев на пальцы, положение ноги во время вращений, рост виртуозности и т.п.). Ваганова в своих редакциях классических балетов учитывала изменения техники танца и усложняла балеринские партии, но делала так, что это не противоречило стилю и замыслу произведения.

И в наши дни репертуар отечественных и многих зарубежных оперно-балетных театров как минимум наполовину укомплектован спектаклями классического наследия. Такие балеты как, «Лебединое озеро», «Баядерка», «Жизель», «Спящая красавица», «Дон Кихот», являются гордостью многих отечественных балетных трупп и основным «экспортируемым» товаром на зарубежных гастролях. Это говорит о повышенном спросе на классику, о неугасаемом зрительском интересе к ней, о том, что творения балетмейстеров прошлого не просто музейная ценность, с которой изредка сдувают пыль, но живые, трогающие зрительские сердца спектакли, стараниями многих поколений мастеров сцены дошедшие до нас через полтора столетия. Поэтому проблема реставрации и сохранения классического наследия не теряет своей актуальности. Приступать к редакции балетов прошлых эпох следует с большой осторожностью. Для такой работы необходимо обладать не только образованием и вкусом, но и пониманием законов драматургии. Последним печатным высказыванием крупнейшего

балетоведа XX века Веры Красовской было: «Работать с классикой надо тихо, спокойно и не объявляя на весь мир, что мы-де возродили Петипа» [3]. Надо отметить, что за последние годы по-настоящему значительных реконструкций и возобновлений не появилось.

На Западе практически нет хороших редакций классических балетов. Там мастером возобновлений считается Рудольф Нуреев, гениальный танцовщик и эпатажная личность. При работе над классическими балетами он часто «исправлял» хореографический текст Петипа, заменяя его комбинации своими. В них он вставлял излюбленные движения (как, например, *double rond de jambe*), не задавая вопрос об уместности этих па в данном танце. Вследствие таких изменений хореография становилась вычурной и лишённой строгой простоты Петипа. Комбинации Нуреева больше подходят классическому экзерсису, чем сценическому пространству. Почти во всех возобновлениях он заменял характерные танцы классическими, не понимая, что тем самым лишает спектакль образности и многомерности смыслов. Так же некорректно он поступал с пантомимными сценами. По его пути следуют и другие «возобновители». Например, недавно в труппе «Хореографические миниатюры»¹ был показан балет «Дон Кихот» в редакции Йохана Кобборга. Великолепная сценография, свет, костюмы, хорошая труппа, а сама редакция полна глупости и несурезицы. Персонажи не знают, как им существовать при отсутствии внятной драматургии. В подобных редакциях часто демонстрируется пренебрежительное отношение к хореографическому тексту балетов наследия, а ведь «именно он главная образная составляющая балетного спектакля» [4, с. 120].

Лучшими редакциями классического наследия до сих пор остаются спектакли, созданные в России, где традиции бережного отношения к переданному предшественниками хореографическому тексту сохраняются. Существует и еще одна интересная тенденция. Сейчас, когда на Западе ушло время абсолютного главенства редакций Нуреева и некоторых работ Натальи Макаровой, театры стараются получить в репертуар постановки Алексея Ратманского. Безусловно, Ратманский один из ведущих и талантливейших хореографов современности. Если анализировать его подход к работе над реконструкциями классических балетов, а именно над недавней премьерой его «Спящей красавицы»² то он сломал ту линию, которую выстроил Ф. Лопухов и П. Гусев, и которую продолжили К. Сергеев и С. Вихарев.

В своей работе, опираясь на записи Н. Сергеева, что в свое время делал и Вихарев, Ратманский не пошел по пути эволюции, а ставил себе задачей обратиться к эпохе Петипа, вернуться к эстетике того времени, добиться аутентичности и показать, какими были балерины и лексика классического танца в конце XIX века. Вопрос о том, насколько было верным такое решение, спорный. На основе своего опыта исполнения «Спящей красавицы» в редакциях К. Сергеева и С. Вихарева могу сказать, что их редакции дали мне огромный рост именно как для балерины. Поэтому участвовать в премьерных спектаклях одноименного балета в редакции Ратманского мне было особенно интересно. Уходить в прошлую эстетику было достаточно любопытно. Особенно это важно с точки зрения исторических выводов и анализа. Это интересно для работы критиков и теоретиков-балетоведов. Возможно, для зрителей точное воспроизведение стиля эпохи Петипа выглядит зрелищно. Ратманский проделал огромную работу, скрупулезно и очень бережно обращаясь с наследием Петипа. Но получившийся спектакль не дает такого эмоционального и профессионального эффекта, той глубины образа и нюансов, что несли в себе предыдущие редакции. У сегодняшних балерин изменилась школа, подходы, физические возможности, амплитуда исполнения движений – абсолютно всё. Поэтому решение балетмейстера о возвращении балерины и балета в целом в эстетику прошлого очень спорно. Также сомнительно и для крупных театров строить планы репертуара, основываясь на подобном археологическом принципе возобновления классических спектаклей. Эта тема, по всей видимости, заслуживает отдельной и продолжительной дискуссии.

Другая не менее важная проблема современного балетного театра, которая также относится к вопросу сохранения классического наследия – качество исполнения репертуарных спектаклей. В условиях высокой конкуренции и внутреннего театрального конвейера по выпуску балетов репетиционный процесс сводится к минимуму, партии готовят на скорую руку и выпускают артистов «сырыми», а между тем единоразово подготовленная партия остается с исполнителем в таком виде на всю жизнь. Ушла, к сожалению, практика длительного, обстоятельного репетиционного процесса, во время которого занимались поисками индивидуальных черт персонажа. Об этой проблеме еще много лет назад говорил и Фёдор Лопухов, резко выступая против замены репетиций «прогонами». В одной из своих книг он писал, что «... и в одном

виде театрального искусства прогона быть не может. В искусстве должно быть упорное повторение, улучшающее, усовершенствующее исполнение. В хореографии это репетиции, что в переводе с французского и значит «повторения», причем не единичные, а многочисленные» [5, с. 156]. Сейчас положение с репетициями еще более усложнилось. Например, Мариинский театр в месяц иногда показывает более 30 балетов! Так и хочется сказать: «Конвейер – остановись!»

Вместе с подобной практикой ушло и поколение репетиторов, которые мыслили как художники. Балетмейстер-репетитор – особая профессия, которой может заниматься далеко не каждый вышедший на пенсию артист или солист балета. Прекрасно понимая значение репетиторской деятельности, Пётр Гусев, сам выдающийся репетитор, писал, что «репетиторство есть высшая форма педагогики в балетном театре» и для нее необходим «такой же божий дар, как исполнителю или сочинителю танца» [2, с. 84]. Сегодня искусство репетитора превратилось в ремесло, а нынешнее поколение танцовщиков инертно и не склонно к самостоятельному поиску. Всё это, к сожалению, не лучшим образом сказывается на художественной стороне спектакля.

Процесс совместной работы над спектаклем, совместного созидания и творчества накладывает отпечаток на всю дальнейшую жизнь. В этом смысле мне повезло, и я очень благодарна моей учительнице и репетитору Людмиле Ковалевой за ее неоценимую помощь в работе над созданием образов моих героинь.

Стоит ли упоминать о том, как важно наличие разных поколений артистов в театре? Это обеспечивает необходимую преемственность традиций, сохраняет школу и помогает артистам совершенствоваться.

Еще одним важным аспектом является разнообразие репертуара. В современном мире репертуарная политика театра куда более ориентирована на коммерческую успешность, чем ранее. Присутствие в репертуаре экспериментальных авангардных спектаклей современных хореографов – это попытка театров найти общий язык с молодежной зрительской аудиторией, привести ее в академический театр. Но подобные спектакли-эксперименты, использующие современные цифровые (и не только) технологии, предлагающие зрителю роль активного участника, создающиеся на стыке разных видов искусств, требуют и другого театра, других условий. А потому такие спектакли должны внедряться точно.

Кроме того, пластический язык современных хореографов с трудом поддается описанию и кодификации в традиционных для балетного театра категориях. В своей исполнительской практике я имела негативный опыт встречи с хореографией Уильяма Форсайта из «вторых рук». Премьеру его спектакля готовил репетитор из его танцевальной компании, но с приездом самого хореографа выяснилось, что выученный материал очень разнился с тем, что Форсайт предложил и требовал от артистов. С тех пор я всегда лично договаривалась с балетмейстерами и готовила новые работы в тесном контакте с ними. Такие представители танцевального авангарда, как Каролин Карлсон и Эдвард Лок, Пол Лайтфут и Соль Леон, Марко Геке и Мауро Бигонцетти, а также и другие, меняющие понимание процесса работы над ролью. Встреча с каждым из них, внедрение в их компании – это всегда определенная ломка, не только изучение экстерном их хореографического языка, техники, но и акт совместного созидания, творчества, без которого невозможно полноценная жизнь артиста. Встречи с такими художниками меняют понимание процесса работы над ролью.

У современного балетного театра проблем немало, впрочем, они были всегда. Каждая новая историческая эпоха предлагает и новые условия для развития искусства, а вместе с возможностями возникают и проблемы. Тем не менее, если каждый из нас, неравнодушных к судьбе балета, будет работать на его благо, вкладывая частичку своей души, то балетный театр обязательно справится со всеми трудностями и впрямь, как и раньше, составит гордость нашего отечества.

Диана ВИШНЁВА

Примечания

1. Театр балета имени Л. Якобсона.
2. Премьера состоялась в мае 2015 года на сцене «Метрополитен Опера» в исполнении артистов Американского театра балета. Диана Вишнёва выступила в партии Авроры в первых премьерных спектаклях.

Литература

1. Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. Искусство. М. 1966. 368 с.
2. Гусев П.А. Понимать, любить и ценить шедевры! // Петр Гусев – рыцарь балета. СПб.: СПб ГК, 2006. 210 с.
3. Розанова О.И. О «Спящей красавице» // Петербургский театральный журнал, № 21, 2000, электронное издание [http://ptj.spb.ru/archive/21/the-petersburg-prospect-21/ospyashhej-krasavice/], дата обр. 10.09.2018.
4. Полубенцев А.М. Проблемы сохранения классического наследия // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С.120-124.
5. Лопухов Ф.В. Хореографические откровения. Искусство. М., 1972. 216 с.