

А. М. Полубенцев

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

Представим себе, что в один прекрасный день из репертуара театров исчезли балеты «Жизель», «Баядерка», «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Спящая красавица». Что будет с балетным театром? Вопрос во многом риторический. Такое может привидеться только в страшном сне. При всем восхищении и уважении к балетам XX–XXI веков, вряд ли театры смогли бы выжить в таких условиях. Балеты наследия, столь любимые артистами и зрителями — фундамент репертуара балетного театра.

Сценическая жизнь спектакля определяется отнюдь не интересом к музейным раритетам, а тем, что своими идеями и образностью классическое произведение сохраняет эстетическую новизну, продолжая волновать современного человека.

Проблема сохранения классического наследия включает в себя целый круг тем. Одна из них — вымывание содержательных смыслов. Спектакли иногда напоминают гала-концерты, где артисты демонстрируют «спортивный» стиль танца, часто не понимая стилистику и образность балета. Причина этому — наметившийся в последнее время кризис актерской балетной школы, которой по праву гордился русский балет. Другая причина — игнорирование актерского амплуа, что негативно сказывается на творческой судьбе артиста и на качестве спектакля. Эти темы требуют отдельного рассмотрения.

Почти все балеты М. Петипа и Л. Иванова созданы в Петербурге. Здесь же обрели окончательную версию такие известные произведения как «Жизель», «Корсар», «Эсмеральда», «Конек-Горбунок». Именно отсюда шедевры балетного театра разошлись по всему миру. По разным причинам версии этих спектаклей подчас разительно отличаются друг от друга, но анализ этого явления также не входит в нашу задачу.

Балеты всегда передавались «из рук в руки» и «из ног в ноги». При этом если спектакль на несколько лет выпадал из репертуара, то при возобновлении он, как правило, утрачивал ряд нюансов. Сценическая жизнь классических балетов в Петрограде–Ленинграде–Петербурге практически не прерывалась. Поэтому «питерские» версии этих шедевров наиболее близки к первоисточникам. Вот почему особая ответственность за их сохранение лежит на деятелях петербургского балета.

Балеты наследия обладают особой неповторимостью. Их непохожесть заключается не только в сюжете, но, прежде всего, в хореографическом тексте. Именно он — главная образная составляющая балетного спектакля. Это прекрасно понимали такие выдающиеся знатоки классического танца как А. Ваганова, Ф. Лопухов, П. Гусев, К. Сергеев.

Наиболее уязвимым является текст сольных партий. Гораздо меньше подвержены изменениям танцы кордебалета. Хотя, по словам Марины Васильевой¹, еще

¹ Профессор Академии Русского Балета имени А. Я. Вагановой, в прошлом солистка театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

при К. Сергееве в «плавании» виллис произошли некоторые изменения: было отменено *balloté* на 45 градусов и перед *saut de basque* изменилось положение головы. За последнее время, к сожалению, утрачиваются движения в ряде вариаций и дуэтах. Хореографический текст теряет свою образность.

Примеры можно найти в «Лебедином озере».

В первой части вариации Одетты еще не так давно двойной *rond de jambe* заканчивался в позу *écarté* вперед. Сейчас его исполняют *en face*. Зачем? Так легче делать. Но ведь именно на смене *épaulement* строится классический танец. После этого рабочая нога проводилась в широкую четвертую позицию *croisé*. Таким способом подчеркивалась протяженность и певучесть позы, что особенно характерно для Одетты. Теперь четвертую делают узкую, почти рядом с опорной ногой. После третьего *écarté* следовало *pas de bourrée suivi* с остановкой в пятую позицию на пальцах. Это передавало трепетность и взволнованность героини. Сейчас многие балерины это *pas de bourrée* убирают. Не хватает техники или не хотят напрягаться?

Во второй части вариации после маленького *jeté* и *développé cèpeз passé* в первой *arabesque* раньше шло *pas fauilli*, быстрый *glissade* и *attitude croisé*. Затем фраза повторялась с другой ноги. Эта комбинация, поставленная Л. Ивановым предельно музыкально, составляла ритмический контраст предшествующим прыжкам. Она придавала широту и порывистость танцу. Теперь делают что-то одно: или *glissade*, или *pas fauilli*.

Из третьей части практически исчезло *plié* перед турами. Из-за этого танцовщица больше напоминает гусыню, а не лебедя.

Из дуэта с Зигфридом исчезли быстрые подъемы Одетты в позу *écarté*. Вместо этого делают несколько *fermé* в первой *arabesque*, дублируя комбинацию из балета «Жизель».

В годы руководства Константином Сергеевым балетной труппой Кировского театра нельзя было даже представить, что балерина, исполняющая Одиллию, изменит последнюю хореографическую фразу в дуэте с Зигфридом. *Développé à la second* за одну руку, затем *fouetté* в первой *arabesque*, наклон в низ, подъем корпуса в позу *attitude effacé*, не сходя с пальцев, и *pirouettes en dedans* «с руки» — одна из сложнейших комбинаций в балете, требующая от солистки и ее партнера высочайшего профессионализма. Так это исполнялось и не вызывало несогласия у балерин, в числе которых были столь разные в техническом плане, как Инна Зубковская, Ольга Моисеева, Алла Осипенко, Калерия Федичева, Маргарита Алфимова. В последние десятилетия такое заключение дуэта исполняется очень редко. Конечно, это трудно, но, если ты не можешь сделать так, то не имеешь права танцевать эту партию. Не начинается ли это, что сейчас техника танца не улучшилась, а ухудшилась?

Довольно давно из партий Мирты и Жизели исчезло изумительное по оригинальности и поэтичности движение: *pas tombée, pas de bourré en tournant, coupé* и *grand jeté*. Теперь делается стандартное *tombée, coupé* и *grand jeté en tournant*. Это движение обладает эффектной бравурностью, в нем легче показать высоту прыжка и проще исполнить. Оно гораздо уместнее в *grand pas* «Пахиты», чем в «Жизели». Хочу заметить, что и *tombée* потеряло точность исполнения и стало больше похоже на простой шаг.

Сегодня любимым движением балерин является *grand pas de chat*, которое они вставляют практически во все балеты. Теряется разнообразие лексики классического танца, составляющее его богатство. Словарный запас балета скоро приблизится к словарю Элочки-людоедки из «Двенадцати стульев». Может быть, скоро и Жизель в первом акте вместо *ballonné* будет делать *grand pas de chat*?

В начале 2000-х годов в разговоре с Нинель Кургапкиной об изменениях хореографического текста одной из солисток я спросил, почему она изменила текст вариации. Ответ меня обескуражил: «Теперь принято не слушать репетиторов. Они (солистки) заявляют, что так им не удобно танцевать, а заставить их я не могу». Горькое признание! «Мне так неудобно!» — любимая фраза некоторых артистов. Но если мы будем руководствоваться удобством, тогда одна солистка будет везде делать только высокие *développé*, другая — вертеться, где надо и где не надо, и так до бесконечности. Классический танец создавался не для удобства. Следовать по пути наименьшего сопротивления — излюбленный прием некоторых солистов. Но не значит ли это расписаться в своей несостоятельности? Техника танца состоит не только из двойных *fouettés*, большом количестве пируэтов и эффектно поднятой ноге. Координация рук и головы, заноски, все виды прыжков, а не только прыжки в «шпагат», мелкая пальцевая техника, умение танцевать в медленных и быстрых темпах — неотъемлемая составляющая виртуозного танца.

Произвольное обращение с хореографическим текстом артисты оправдывают своей трактовкой роли. Можно ли представить себе, что музыканты будут менять ноты и музыкальные фразы в произведениях композиторов и оправдывать это новой трактовкой музыки? Абсурд! Почему-то в балете такое возможно. Вопрос, конечно, интересный...

Иногда текст меняется по инициативе репетитора и это особенно прискорбно. Примером этому могут быть изменения хореографического текста, сделанные для Галиной Мезенцевой в роли Жизели. Так во втором акте балета в третьей части первой вариации (*entrée*) классические *assemblés* были заменены «итальянскими» с согнутыми коленями, а в следующей вариации, вместо *sissonnes* на пальцах исполнялись *sissonnes* в прыжке. Зачем были сделаны эти изменения? Чтобы было не так как у других? Но индивидуальность Г. Мезенцевой прекрасно проявилась бы и в «казенной» редакции. Несомненно, эти «новации» нарушали образный строй и стиль спектакля. А самое главное и печальное, что такие искажения давали другим артистам «зеленый свет» для свободного обращения с наследием.

Приведу пример другого свойства. Существует старая телезапись балета «Шопениана», где седьмой вальс исполняют Н. Петрова и В. Ухов. Когда на нашей кафедре состоялся просмотр этого материала, Нинель Александровна долго извинялась, что из-за боли в ноге она была вынуждена делать диагональ *relevés* в первой *arabesque* с другой ноги. Удивительное и редкостное отношение к профессии!

За состояние балетного наследия огромная ответственность ложится на плечи репетиторов и педагогов. Им необходимо обладать знанием и пониманием драматургии, стиля и содержания балета, уметь считаться с музыкальными темпами. Их деятельность должна пользоваться непререкаемым авторитетом и поддержкой руководства.

Решать эту проблему надо еще в период обучения юных артистов. В эпоху постмодернизма провозглашается свобода от всяких правил и традиций, проповедуются дилетантизм. Поэтому важнейшая проблема воспитания юного поколения — сохранить и сберечь нравственную и этическую составляющую жизни и творчества.

Уважение к предшественникам, педагогам, репетиторам, балетмейстерам нужно воспитывать с первых дней обучения. Именно в школе необходимо закладывать в учащихся пиетет к балетам наследия. Однако не секрет, что некоторые педагоги, внося изменения в хореографию, руководствуются тем, что это движение не подходит ученице. Что значит не подходит? Не получается? Тогда надо доработать это па или подобрать другое произведение.

Приведу один пример. В 1981 году при постановке современного *pas de deux* «С добрым утром» в Вагановском училище я использовал батман на пальцах в позу *ecarté* спиной к зрителю. Увидев это, педагог категорично заявила, что ее ученице такое *pas* не подходит, и она не будет его делать. Так будущая танцовщица поняла, что ей надо танцевать только подходящие движения. Смешно, но спор пришлось разрешать с помощью художественного руководителя училища. К. Сергеев оказался на стороне балетмейстера.

В бережном отношении нуждается и наследие характерного танца. Характерные танцы оклассичиваются, приобретают не свойственную им выворотность, теряют так называемый «земной» характер. Подчас изменяются отдельные па, уходят акценты — подчеркнутые удары ногой в пол. Это заметно и в сегедилье из «Дон Кихота», и в испанском танце из «Лебединого озера». Вызывает тревогу отсутствие ярких индивидуальностей среди характерных танцовщиков. Ряд шедевров характерного танца по разным причинам выпал из репертуара театров. Среди них — польский бал из «Ивана Сусанина» с хореографией А. Лопухова и С. Кореня, «Венгерская рапсодия» из «Конька-Горбунка» в постановке Л. Иванова, танцы из «Лауренсии» с хореографией В. Чабукиани, танцы Н. Анисимовой из «Гаяне» и танец басков из «Пламени Парижа» В. Вайнонена. Замечательно, что Академия Русского балета сохраняет эти произведения в своем репертуаре и в этом — особая заслуга руководителя Академии Н. Цискаридзе и тончайшего знатока характерных танцев И. Генслер.

Сохранение классического наследия, максимально приближенного к первоисточнику, — одна из приоритетных задач кафедры «Режиссуры балета» Санкт-Петербургской консерватории. Поистине титаническую исследовательскую работу в этой сфере проделали такие мастера балета как Ф. Лопухов, П. Гусев, Н. Камкова, Т. Базилевская и Н. Долгушин.

Приведу малоизвестный факт. В 1930-е годы П. Гусев проводил исследование «*Pas de six*» фей из пролога «Спящей красавицы». Он писал о последней части вариации феи Кандид, что Е. Вазем «считала почему-то “неприличным” и не “танцевальным” настойчивое шестикратное повторение *développé*» [1, с. 290–291]. Далее он пишет, что она «показывала другую редакцию: мягко подняться на пальцы в первый арабеск, затем, падая вперед, перейти на другую ногу тоже в первый арабеск (шесть раз). С Вазем отчаянно спорили А. Чекрыгин и И. Кшесинский, утверждавшие, что у Петипа первоначально было иначе: шаг в сторону на пальцы

и одновременно через *passé*, проходящее *développé* вперед на *croisé* на 45 градусов, заканчивается на *plié*, за тем то же в другую сторону с другой ноги. Руки в момент *développé* проводились вперед и скрещивались в кистях» [1, с. 291].

Как видим, три версии различны, но очень близки по своей образной сути. «Эталонной» стала нынешняя версия третьей части и ничего «неприличного» никто в ней не усматривает.

Сегодня, к счастью, можно зафиксировать хореографию на видео и не опасаться, что хореографический текст безвозвратно исчезнет. Можно только сожалеть, что этого нельзя было сделать раньше.

В начале 1970-х Гусев писал: «К сожалению, и раньше, и теперь некоторые репетиторы недостаточно строги и требовательны к охране спектаклей наследия: меняют в угоду исполнителям движения, комбинации, акценты, манеру, предлагают свои трактовки», и далее — «Злоупотребляя техническими усложнениями, мы только потакаем плохому вкусу. И, конечно, демонстрируем свое неуважение к Мариусу Петипа» [1, с. 291].

Полностью присоединяюсь к его мнению.

В следующем году весь мир будет праздновать 200-летие М. Петипа и хочется верить, что его хореография будет жить вечно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гусев П. А. Заметки о хореографии «Спящей красавицы» // Мариус Петипа: Воспоминания. Материалы. Статьи. Искусство: сб.: Л. Искусство. 1971. 420 с.