

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

УДК 793

МОСКОВСКИЕ «ЖИЗЕЛИ»

По материалам конференции “Hommage à Petipa” 11-12 марта 2020 года

*Майнице В.*¹

¹ Институт современного искусства, ул. Новозаводская, д. 27 А, Москва, 121309, Россия.

В статье анализируются и сопоставляются четыре редакции балета «Жизель», осуществленные в Большом театре в 1944, 1987, 1997, 2019 годах. Их постановщиками были выдающиеся хореографы Леонид Лавровский, Юрий Григорович, Владимир Васильев, Алексей Ратманский. Каждый из них по-своему пытался обновить старинный балет.

Особое внимание уделяется постановке А. Ратманского, премьера которой состоялась в 2019 году. Хореограф попытался вернуться к первому парижскому либретто балета 1841 года, восстановить, или заново сочинить важные утраченные фрагменты — игровые мизансцены, фугу вилис и т. д. В своей работе он использовал хореографические нотации XIX – начала XX века, включая записи и графические зарисовки Анри Жюстамана, Павла Гердта, Николая Сергеева, архивные документы, изо-, фото- и видеоматериалы. Анализ «Жизели» Ратманского дан в контексте его предыдущих реконструкций балетов «Пахита», «Лебединое озеро», «Спящая красавица».

Ключевые слова: балет «Жизель», балет Большого театра, Леонид Лавровский, Юрий Григорович, Владимир Васильев, Алексей Ратманский, хореографические записи и зарисовки Анри Жюстамана, нотация Николая Сергеева, реконструкции старинных балетов.

MOSCOW “GISELS”

*Mainiece V.*¹

¹ Institute of Modern Art, 27 A, Novozavodskaya, St., Moscow, 121309, Russian Federation.

The author of this article analyses the four recent productions of the

ballet “Giselle” at the Bolshoi theatre (1944, 1987, 1997 and 2019). They were produced by the outstanding choreographers Leonid Lavrovsky, Yuri Grigorovich, Vladimir Vassiliev and Alexey Ratmansky. Each tried to renew this old ballet in his own way. Particular attention is paid to Ratmansky.

Ratmansky has tried to return to the first libretto of this ballet — the one of 1841 — to restore or recompose the important lost fragments — the games, the fugue etc. In his work he used the choreographic notations of the 19th and the early 20th centuries (notes and graphic sketches by Henri Justamant, Pavel Gerdt, Nikolay Sergeyev, archive documents, iso-, photo- and video materials. Ratmansky’s analysis of “Giselle” is given in the context of his previous reconstructions (“Paquita”, “Swan Lake”, “Sleeping Beauty”).

Keywords: ballet “Giselle”, Ballet of the Bolshoi Theater, Leonid Lavrovsky, Yuri Grigorovich, Vladimir Vasiliev, Alexei Ratmansky, choreographic notation and sketches of Henri Justamant, notation by Nikolai Sergeyev, reconstructions of the old ballets.

Неспроста говорят: «То густо, то пусто». Некоторые театры годами мечтают поставить «Жизель». А в Большом их сейчас три! Притом все они вполне традиционные, а не, скажем, классическая и современная версии, как было в Парижской опере, когда, в театре параллельно с признанным шедевром шла постановка Матса Эка. При желании можно смотреть, сравнивать, познавать, что произошло с этой «балетной мифологемой» за прошедшее со дня парижской премьеры (с 1841 года) время.

Мирно уживаться в одном театре московские «Жизели» не собираются. При появлении в репертуаре редакции Алексея Ратманского (2019, ноябрь) одна из них, а именно редакция Владимира Васильева, скорее всего, навсегда исчезнет с афиши театра.

Почему возник такой уникальный, почти анекдотичный случай? Он весьма типичен для богатого и щедрого Большого театра. Было время, когда в театре шло два «Лебединых озера» (А. Горского – А. Мессерера и Ю. Григоровича). Теперь идут одновременно две балетные постановки «Ромео и Джульетты» (Ю. Григоровича и А. Ратманского). Все перечисленные редакции — классические и абсолютно традиционные, в чем-то дублирующие друг друга.

Так случилось и с ныне существующими тремя «Жизелями», в которых гораздо больше общего, чем самобытного. По послевоенным сценическим редакциям «Жизели» можно даже проследить отдельные этапы истории балета Большого театра. В этом плане «Жизель» — очень показательный балет.

Немного фактов из послевоенной истории этих московских «Жизелей». С 1944 года в Большом шла очень удачная редакция Леонида Лавровского,

признанная одной из лучших в мире. Это была первая работа хореографа Лавровского в московском Большом. Став главным балетмейстером главного театра страны, он тщательно перенес в Москву хорошо известный ему вариант Кировского театра. Жизель должна была танцевать Галина Уланова, также приглашенная в Москву. Слегка подредактировав старинный балет, хореограф заново поставил характерные крестьянские танцы в первом действии, укрепил режиссуру спектакля, подобрал другие вариации для вставного (Крестьянского) па де де, изменил финал первого действия (граф оставался у тела умершей Жизели)...

Эта абсолютно правоверная «Жизель» при постановке неожиданно подверглась нападкам со стороны идеологического сектора ЦК КПСС. «Нельзя допускать, чтобы в годы войны покойницы вылезали из могил и танцевали на первой сцене страны!», — возмущались партийные руководители культуры, обсуждая спектакль. Бедному Лавровскому, никак не ожидавшему такой идеологический пассаж, не без труда, при поддержке сверху, удалось отстоять, выпустить и спасти великий романтический балет от гнева партийных идеологов. Впоследствии в этом балете блистали Галина Уланова, Наталия Бессмертнова, Екатерина Максимова, Людмила Семеняка...

Более 40 лет «Жизель» в редакции Лавровского считалась украшением московской сцены. Ее видели и любили во всем мире. За прошедшие десятилетия она не устарела, не потеряла свою красоту и художественную ценность.

Исчезла она в конце 1980-х годов. Почему? Все очень просто. Переделав многие классические балеты, в 1987 году главный балетмейстер театра Юрий Григорович решил показать свой вариант шедевра в новом художественном оформлении Симона Вирсаладзе. Символично, что «Жизель», балет о вечной любви и тайнах смерти, о мистике и встрече «по ту сторону добра и зла», — их последняя совместная работа, «лебединая песня» этого гениального союза хореографа и художника.

Чем же примечательна их «Жизель»? Особенно — ничем. Она более чем традиционна. Постановщики не посягали на достижения и истины, этические и эстетические ценности, накопленные за длинную сценическую биографию балета. Тут все, как в других версиях классических балетов Юрия Григоровича. Сохранена вся традиционная хореография. Почти сведен на нет характерный танец. На пальцах танцуют все — подружки, крестьянки, вилисы, Жизель, Мирта. Слегка обогатилась танцами партия лесничего Ганса. Но характеры персонажей остались прежними. На месте и все хрестоматийные мизансцены. Разве что в первом действии появился намек на праздник уборки винограда: верхом на бочке выносили маленького Вакха, который лихо размахивал кружкой. Ритмично припадая, в полутанце на сцене появлялись охотники и слуги герцога. Несколько историко-бытовых па было в выходе свиты герцо-

га. Невесту графа Батильду теперь исполняла не самая красивая и надменная балетная пенсионерка, как прежде, а более молодая, привлекательная особа. До того в театре шутили: «вполне понятно, почему граф сбежал от такой невесты к прелестной, наивной крестьянке»!

Постепенно из балета исчезли важные романтические «технические чудеса» — полеты, скольжение Мирты по глади озера, появление из могил предводительницы вилис и Жизели. Жизель часто просто выбегала из кулис, чтобы стать у могильного креста (люк в наш век высоких технологий не работал, а на Новой сцене театра его сделать было технически сложно). Никто не задумывался, что он так нужен!

Декорации С. Вирсаладзе были минималистскими и прозрачными, выполненными в бледной осенней гамме. В «Жизели» поблекла столь яркая цветовая палитра этого тонкого художника-колориста. Да и его жизнь подходила к концу, что невольно сказалось на оформлении этого балета, повествующего о тайнах жизни и смерти.

Ровно 10 лет шла редакция Юрия Григоровича в Большом. Она исчезла вскоре после ухода хореографа из театра в 1995 году. Новый директор Большого Владимир Васильев снял ее с репертуара в 1997 году и тут же поспешил показать свою, с роскошными костюмами французского кутюрье Юбера де Живанши, хотя в бедные 1990-е, когда нечем было платить артистам, эта показная роскошь казалась неуместной. Броские, стильные и штучные костюмы, созданные, скорее, для подиума, чем для сцены, абсолютно выпадали из привычного для России романтического колорита балета. Один за другим они постепенно исчезли.

Непривычным по цвету был и наряд Жизели. Ярко-жёлтая юбка, бордово-красноватый бархатный лиф напоминали цвета золотой осени, когда происходит действие балета.

У графа Альберта появился столь стильный и изысканный костюм «под крестьянина», что только слепой или сумасшедший с первого выхода не узнавал в нем аристократа или художника — романтика на пленэре.

На редакцию сильно повлияли личные мечты и пристрастия великого танцовщика Владимира Васильева. Оказалось, что в юности Васильев мечтал танцевать вовсе не графа Альберта, что успешно делал многие годы в постановке Леонида Лавровского, а... лесничего Ганса (!), о чем теперь рассказывал в разных интервью. Именно Ганса он наделил положительной характеристикой, более щедрыми сольными танцами демихарактерного плана как в первом, так и во втором действиях балета. Ганс искренне любил Жизель, глубоко переживал ее отказ, был глубоко потрясен ее гибелью, страстно умолял вилис о пощаде. Он казался более симпатичным и человечным, чем легкомысленный красавчик Альберт, которого на премьере танцевали самые обаятельные

премьеры Большого — Сергей Филин и Николай Цискаридзе. Такой подход к шедевру внес ощутимые изменения в привычную драматургию балета.

Альберту достались не только роскошные наряды, но и новые виртуозные танцы. В первом действии хореограф расширил соло графа. Во второй его части даже появились весьма неуместные двойные ассамбле по кругу в медленном темпе. Васильев — танцовщик, жадный до технических трюков, исполняя партию, сам часто вставлял не очень уместные сложные элементы в вариации и коды второго действия.

В том же русле он переделал и финал балета. После исчезновения Жизели лирически-просветленный игровой эпизод хореограф заменил ничем не оправданным, бурным, очень «васильевским» танцевальным монологом. Буквально срываясь с места, в буйной коде, где были и вихревые шене, и жете ан турнан по кругу, Альберт выражал свое горе, падая на колени в конце этого «взрыва отчаяния»...

Чуть грубоватые народные пляски, заново сочиненные в пике Григоровичу, танцевали крестьяне. Традиционное вставное Крестьянское па де де влюбленной пары в канун их свадьбы было переделано в сложное, но безликое *pas de huit* четырех пар друзей и подруг Жизели. Зачем такие перемены? Ответ хореографа был обескураживающе простым: чтобы молодым ребятам было что танцевать! Благодарная молодежь действительно очень старалась!

Мало изменилась партия Жизели. Ее быстро и весьма сумбурно выбирали королевой праздника уборки винограда, поднимали на повозку. Она даже надевала веночек из ярких полевых цветов!

Жизель на второй премьере трогательно танцевала совсем юная любимица Владимира Васильева и Екатерины Максимовой Светлана Лункина. Ей было всего 17 лет! Она была мила, трогательно наивна, но до балеринского прочтения партии, балеринских танцев ей тогда было далеко.

Удивительно красивым, изысканным, темпераментным графом Альбертом предстал Николай Цискаридзе. Смерть Жизели открывала перед ним «духовную вертикаль», иные ценности и измерения, о существовании которых беспечный, влюбчивый юноша даже не подозревал. Благодаря Цискаридзе в балете неожиданно появилась религиозная христианская тема, которой в советские годы по понятным причинам быть не могло, хотя она изначально присутствовала в парижской премьере, как важная составляющая в драматургии балета. В бархатном берете, украшенном траурным пером «плерёз», с крестом на груди и белыми розами в руках, погруженный в глубокое созерцание, медленно шел к могиле духовно повзрослевший и прозревший граф. Вопреки желанию постановщика, именно он оказался в Большом центральной фигурой новой редакции «Жизели». Подтверждение тому — «Золотая маска», которую за роль графа Альберта получил Николай Циска-

ридзе — лучший принц своего поколения.

Пряничными, резными и белесыми были декорации Сергея Бархина, придавшие спектаклю некую игрушечность и несерьезность. Во втором действии с колосников даже свисали какие-то помпончики, подчеркивающие, что все происходящее — старинный театр.

«Жизель» Владимира Васильева — противоречивый, тяготеющий к пасторали спектакль, в котором актеры, тем не менее, играли настоящую романтическую драму. Эта редакция сохранилась в репертуаре даже после ухода Васильева из театра.

В начале 2000-х годов вместе с Григоровичем в Большой вернулась и его «Жизель». Порой наличие в репертуаре театра двух «Жизелей» было выгодно и удобно. Пока одна «Жизель» путешествовала по миру, участвуя в длительных гастролях, другая благополучно исполнялась в Большом. Существенной разницы между ними не было. Да и оба мастера — Григорович и Васильев — не могли пожаловаться на плохое к себе отношение. Все было тихо и мирно, как положено в благородном семействе!

И тут — гром с ясного неба. В балетных планах на сезон 2019/2020 годов была заявлена «третья Жизель» в редакции Алексея Ратманского. Пасаж неожиданный, но легко объяснимый. В Большом любят Ратманского. А художественный руководитель балета Махар Вазиев, занимая аналогичную должность в миланском театре «Ла Скала», лично способствовал появлению на итальянской сцене новых версий «Спящей красавицы» и «Лебединого озера» в редакции Алексея Ратманского. В Мюнхене Ратманский поставил «Пахиту», в Берлине — «Баядерку». Опираясь на записи Николая Сергеева, другие исторические источники, хореограф показал свои варианты классических шедевров, близкие (с его точки зрения) к спектаклям рубежа XIX–XX веков.

Для меня эти редакции Ратманского, без сомнения, представляют большой интерес. Но в репертуаре театров, где они появились или были перенесены (Американский балетный театр, Балет Цюриха, Милана, Мюнхена), они не удержались по вполне понятным причинам. Любопытные для специалистов, зрительских симпатий они не завоевали. В Милане «Спящую красавицу» и «Лебединое озеро» Алексея Ратманского вскоре заменили более привычными для Запада редакциями Рудольфа Нуреева...

На реставрацию, точнее, создание собственных вариантов старинных балетов, Алексея Ратманского подтолкнул его одноклассник и друг Юрий Бурлака, сейчас — один из крупнейших в мире «архивариусов от балета». В Большом они вместе поставили огромный «Корсар», восстановив, по возможности, «Оживленный сад» Мариуса Петипа и заново сочинив третье действие («Свадьбу паши»). При Ратманском, художественном руководителе балета Большого, была задумана и «Эсмеральда», где Бурлака возобновлял

старые шедевры, а Василий Медведев сочинял новые танцевальные сцены. Пестрый по хореографии балет пользовался любовью зрителей и исполнителей, но не нынешнего руководства Большого. Этот паритет незаслуженно выпал из репертуара.

Обосновавшись в Америке, Ратманский серьезно занялся историей балета, начал тщательно изучать известные записи старинной хореографии, включая гарвардский архив Николая Сергеева [1], другие исторические источники и документы. Он хорошо знаком с работами американского музыковеда и исследователя старой хореографии Дага Фаллингтона. Свои опыты в области реконструкций Фаллингтон регулярно показывал в нью-йоркском центре Гуггенхайма. Расшифровав сергеевские записи, он разучивал этот хореографический текст с танцовщиками. После показа реставраций, для сравнения, демонстрировались наиболее достоверные современные редакции отдельных известных номеров и па де де. Показы Фаллингтон сопровождал интересными лекциями и рассказами. Впечатляющее, поучительное зрелище, интересное и публике, и профессионалам... [2–7].

Поначалу с рвением неопита Ратманский попытался не только расшифровать танцевальный текст по записям Сергеева, но и возродить старинную, давно позабытую манеру танцевания, как он ее понимал (с современной точки зрения — непрофессиональную и небрежную, без надлежащей выворотности, с недотянутыми стопами и висящими коленками, позами, скопированными со старинных фотографий). Появилось шене на низких полупальцах, исчезнувшие поддержки балерины кавалером одной рукой при партерном вращении и т. д.

Странное получилось зрелище. Исполнители очень старались танцевать так, как просил постановщик, но эта нарочитая «старинная манера» казалась неестественной и неуместной. Уже мюнхенская «Пахита» Ратманского (2014) доказала: колесо истории не повернуть вспять. Иначе возникает карикатура на признанный шедевр. Можно лишь создать собственную стилизацию «под старину», чем занимался хореограф Пьер Лакотт, даруя новую жизнь французским балетам XIX века.

Были в очень спорных редакциях Ратманского и положительные моменты. Хореограф старательно, последовательно и логично выстраивал драматургию старых хореографических полотен, взаимоотношения персонажей, которые порой больше напоминали выхолощенную схему, чем живых людей. Он тщательно отрепетировал все пантомимные сцены, имеющие большое значение в балетах XIX века, придал смысл многим знаменитым хореографическим ансамблям, которые давно превратились в красивую, но стерильную классику. Сегодня даже в танцах белых ивановских лебедей больше эстетики, чем эмоций и смысла. Ратманский решил вдохнуть жизнь в эти композиции.

По либретто ночью лебеди превращаются в девушек. Они свободны от колдовских чар и, радуясь, ведут веселые девичьи хороводы. Девушки с косами, которых показал Ратманский, привычными нам балетными лебедями точно не были.

В традиционных версиях балета странным персонажем кажется принц Зигфрид. В кого он влюблен? Неужели он — настоящий зоофил, полюбивший птицу, белого Лебедя, которого так старательно изображают балерины? В редакции Агриппины Вагановой начала 1930-х годов так и было. Но ее Граф был романтическим безумцем, плохо закончившим свою жизнь. В классических версиях балета Одетта по либретто — царица лебедей, заколдованная красавица с лебедиными повадками, но не лебедь. Не птицу, а девушку любит принц. Тут Ратманский абсолютно прав...

С опаской многие ждали, что же Ратманский сотворит с «Жизелью» в Большом, куда его на постановку пригласил Махар Вазиев. Интервью хореограф почти не давал, скупко общался с прессой. Зато с утра до ночи работал в репетиционных залах, «разбирая по косточкам» и объясняя артистам суть и смысл давно известных хрестоматийных сцен, находя в них внутреннюю логику, выстраивая эмоционально достоверную драматургию, далекую от привычных балетных штампов. Он сдвинул, ускорил многие музыкальные темпы, придал динамику первому действию балета.

Пользуясь давним знакомством, я не раз присутствовала на многих его постановочных репетициях, очень убедительных и интересных. Ратманский потрясающе работал со всеми исполнителями и главных, и второстепенных партий. Сотню раз он терпеливо и очень музыкально сам все показывал, рассказывал, объяснял. Так осмысленно в Большом работают не часто.

Ратманский попытался восстановить старую концепцию балета, вернуться к первому либретто и финалу, существовавшему в Парижской опере в XIX веке, стремился придать «Жизели» внутреннюю осмысленность, уйти от штампов и шаблонов, вдохнуть в романтический балет новую жизнь. Для него герои «Жизели» — живые люди со своими страстями, радостями, страданиями. К сожалению, многие классические балеты давно утратили первоначальный смысл, мудрую глубинную суть, превратились в танцевальную схему, в которой нет ничего живого. Даже сами исполнители перестают понимать, что танцуют и кого бездумно изображают...

Ратманский напомнил, что вилисы — не милые воздушные девы «Сильфиды» или поэтические видения «Шопенианы», а весьма страшные языческие сущности, неуспокоенные души, которые сильными страстями (ненавистью — вилисы, любовью — Жизель) привязаны к земле. Вилисы — настоящие энергетические вампиры в прекрасном облике. Заставляя юношей танцевать, они «пожирают» их энергию и, высосав ее до последней капли, «шкурку»

(телесную оболочку) бросают в озеро, как они поступают с Гансом. Жизель не спасает Ганса: она его не любит, его судьба ей безразлична.

Ратманский попросил кордебалет повыше держать скрещенные руки, «как у покойниц». А знаменитому Гран па вилис он придал зловещий, магический оттенок. Когда их хоровод быстро мчится по кругу, на сцене действительно возникает энергетический вихрь, воронка, засасывающая жертву. Очень эффектная, значимая для балета сцена! Хореограф заново удачно поставил давно потерянную и забытую фугу вилис, которые то поодиночке, то сообща бросаются на Жизель и Альберта, нашедших спасение у креста на ее могиле. Тут кончается власть вилис — языческих вампирш (по Теофилю Готье, похожих на древних вакханок), принявших облик соблазнительно прекрасных невест в белых подвенечных платьях.

Были ли белые подвенечные платья вилис данью современной моде или «белотюниковому балету» типа «Сильфиды», сейчас трудно сказать. Думается, и то, и другое. Первой белое подвенечное платье цвета «топленого молока» надела на свадьбу, состоявшуюся 10 февраля 1840 года, английская королева Виктория. С тех пор белое платье невесты стало почти обязательным и очень модным. По чистой случайности мужа королевы Виктории также звали принцем Альбертом. Есть ли тут взаимосвязь — неизвестно. Полтора года спустя, 28 июня 1841 года в Париже состоялась премьера вечно юной «Жизели»...

В этом балете нет мелочей. Тут все чрезвычайно символично и важно, включая «язык цветов». Жизель гадает на ромашке — цветке невинности и первой любви. Избрав ее королевой праздника уборки винограда, девушки надевают венок из цветов и виноградной лозы. Такие в древней Греции носили менады (римские вакханки), растерзавшие Орфея. Этот же венок висел на могильном кресте Жизели. Живая или мертвая, она будет любить и танцевать...

Да и имя повелительницы вилис Мирты, думаю, появилось не случайно. У мирта славное мифологическое прошлое. Мирт — единственное дерево, взятое Адамом и Евой из райского сада. По традиции немецкоязычных стран горшочек с миртом крестная мать дарила новорожденной девочке. Когда ее крестница выходила замуж, из срезанных веток мирта плели свадебный венок невесты. В XIX веке, начиная с бракосочетания королевы Виктории, ветка мирта непременно украшала свадебный букет невесты, а также и бутоньерку жениха.

Из розмарина (перевод — морская роса) сделан волшебный жезл Мирты. Розмарин — символ памяти, бессмертия, верности, брака. В античности ветки розмарина использовались как в свадебных, так и в похоронных обрядах. Амбивалентность розмарина присутствует в балете «Жизель». Ветку розма-

рина держит в руках Мирта — предводительница умерших невест.

В «Жизели» все имеет тайный смысл, подтекст, как часто бывает в великих балетных шедеврах. Просто мало кто обращает на это внимание, придает значение таким важным деталям. А жаль! «Жизель» — не наивная пасторальная история, а умный, бессмертный шедевр, великая «балетная мифологема», которая по-разному заново раскрывается в каждую эпоху...

Еще многое можно рассказать о тайнах и секретах балета. Но вернемся к постановке Ратманского.

Ратманский подчеркнул в «Жизели» давно позабытые в советское время религиозные мотивы, спасительное значение креста. Для хореографа второе действие — романтический балетный парафраз на темы преступления, неизбежного наказания, христианской, мистической любви, которым завершается спектакль. Жизель не только спасает своего убийцу, но и прощает его. Навек растворяясь в эмпиреях, она велит графу жениться на молодой, доброй, ни в чем неповинной невесте Батильде. Она знает: Зло порождает только зло; любовь дарит жизнь, надежду, божественный свет...

«Жизель», без сомнения, — мистериальный балет дня и ночи. В его либретто изначально заложено столкновение ценностей языческих и христианских. А сами события происходят осенью во время уборки урожая, когда праздновались дионисии.

Солнечной дневной мистерией предстает первое действие балета, где Жизель — романтический парафраз на темы древней вакханки, для которой существуют только любовь и танцы. Неспроста первая Жизель (Карлотта Гризи) изображена на гравюрах и литографиях с венком из виноградных листьев на голове и с тирсом с фаллической шишкой в руках. Ратманскому не важно, что у девушки больное сердце, что стало аксиомой. «С кардиологией так не потанцуешь!», — шутит хореограф. Живая, импульсивная и открытая, его Жизель живет только любовью к танцам, матери, Альберту. Это ее «треугольник жизни», залог гармонии. Такие цельные натуры любят раз и навсегда. Без любви Альберта нет жизни...

Хореограф восстановил столь значимую для балета пантомимную «балладу матери Жизели», в которой она рассказывает легенду о вилисах, предупреждая односельчан и невольно предсказывая судьбу дочери. Все в ужасе. И только Жизель ей не верит. В мире Жизели, наполненном любовью, нет места смерти...

Ратманский попытался восстановить многие непривычные для нас детали первого либретто. Использовал все доступные ему источники: литературные, живописные, архивные; фотографии и кинодокументы, записи Николая Сергеева, зарисовки Павла Гердта, словесно-графическую фиксацию «Жизели», осуществленную французским хореографом и педагогом Анри Жюстаманом

[8], год руководившим балетом Парижской оперы. Правда, неизвестно, хореографию какой «Жизели» зафиксировал Жюстаман. По мнению Пьера Лакотта, к парижской «Жизели» эти записи отношения не имеют, скорее, — к постановкам балета в Лионе или Брюсселе, где танцевал сам Жюстаман.

Благодаря дару хореографа-драматурга, каким, несомненно, обладает Ратманский, более логичными предстали многие ансамбли, танцы, мизансцены.

Не все из задуманного ему удалось осуществить, должным образом отрепетировать, показать на премьере. Есть в постановке огорчительные недоделки (сцена с крестьянами в начале второго действия, невнятный финал). Есть откровенные лакуны. Возражения вызывают декорации и костюмы, сделанные по эскизам Александра Бенуа, очень яркие, порой аляповатые. Но постановку в целом можно назвать «Жизелью» Алексея Ратманского, его вариацией на классические темы. Хореограф сохранил лучшие традиционные ансамбли и танцы. Замечательно отреставрировал по записям Крестьянское па де де, которое засияло новыми красками.

Не всегда к лучшему изменены танцы Жизели и Альберта во втором действии, представляющим собой ночную лунную (женскую) мистерию, что в адажио, что в сольных фрагментах героев. Привычная версия кажется более вдохновенной и изящной, у Ратманского — более бытовой, заземленной, но логичной. На этот раз он полностью оказался от попытки воссоздать старую манеру танцевания, что было в его «Пахите», частично — в «Спящей красавице» и «Лебедином озере». Артисты Большого произносят старинный текст с современной интонацией, фразировкой, столь желанной (не только для Ратманского) музыкальностью.

Жизнь покажет, сохранится ли эта редакция в репертуаре Большого, или театр вернется к старым, проверенным временем ценностям. Скорее всего, в богатом Большом одновременно будут жить две «Жизели». За публикой останется право выбора...

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets. URL: <https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/resources/3185> (дата обращения: 01.06.2020).
2. Pacific Northwest Ballet – After Petipa (complete performance). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6xpOVN3cfGc&t=1888s> (дата обращения: 06.06.2020).
3. Works & Process: Pacific Northwest Ballet Livestream URL: <https://www.youtube.com/watch?v=S5L6tiO4Y5o&t=2738s> (дата обращения: 06.06.2020).
4. Doug Fullington (Education Programs Manager). «Unveiling Giselle #1 – The Greatest Romantic Ballet». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LQDkCsWUum8> (дата

обращения: 06.06.2020).

5. Doug Fullington (Education Programs Manager).Unveiling Giselle #2 — New Scenery & Costumes. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3RY7Wq08NlQ> (дата обращения: 06.06.2020).
6. Doug Fullington (Education Programs Manager).Unveiling Giselle #3 — Wilis & the Supernatural. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FbkR68gZ3sg> (дата обращения: 06.06.2020).
7. Doug Fullington (Education Programs Manager). Unveiling Giselle #4 — The Language of Flowers. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6gEcMCxky4> (дата обращения: 06.06.2020).
8. Giselle ou Les Wilis. Ballet Fantastique en deux actes. Faksimile der Notation von Henri Justamant aus den 1860er Jahren. Hildesheim – Zürich – New York, Georg Olms Verlag, 2008. 248 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Майниiece В. — ст. препод. каф. хореограф. искусства, mainiece@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Mainiece V. — Senior Lecturer, mainiece@gmail.com