

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-71-83
УДК 792.8

А. Г. Колесников
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-5519-2850

Обретение прошлого. К проблеме сценической реконструкции балетного наследия

АННОТАЦИЯ

В статье произведен анализ проблемы реконструкции старинных балетов, она рассматривается на примере постановки Красноярского государственного театра оперы и балета имени Д. А. Хворостовского «Катарина, или Дочь разбойника» (2021). Это сочинение Жюль Перро на музыку Цезаря Пуни принадлежит эпохе романтического балета. Мировая премьера состоялась в Лондоне в 1846 г. Европейская популярность балета длилась около полувека. Сочинение окончательно выпало из репертуара в конце XIX в. Автор приветствует решение постановщиков воссоздать стиль ушедшей балетной эпохи. Он подробно останавливается на методологии и результатах большой и комплексной работы. В ходе ее была заново создана хореография, которая носит преимущественно авторский характер и отражает подходы современных специалистов к проблеме реконструкции. Автором статьи уделяется внимание музыкальной и сценической основе спектакля. Делается вывод о несомненной профессиональной пользе проделанной работы для труппы Красноярского балета. А также ставится проблема вечных смыслов классических сочинений, которые утрачиваются в ходе исторической эволюции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Жюль Перро, Цезарь Пуни, романтический балет, хореография, театральный аутентизм, музыкально-сценическая драматургия.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-71-83
УДК 792.8

Alexander G. Kolesnikov
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5519-2850

Finding the Past. To the Problem of Staged Reconstruction of the Ballet Heritage

ABSTRACT

The article focuses on the problem of reconstructing ancient ballets. The author analyzes it using the example of the production of the Krasnoyarsk Opera and Ballet Theatre named after D. Hvorostovsky, *Katarina, or the Daughter of a robber* (2021). This composition by Jules Perrault to the music of Caesar Puni belongs to the era of romantic ballet. Its world premiere happened in London in 1846. The European popularity of this ballet lasted about half a century. The composition stopped being produced at the end of the 19th century. The author favors the decision of the directors to recreate the style of the bygone ballet era. He dwells on the methodology and the results of the large and complex work. In the course of this work, choreography was re-created, which is mainly of this new creator's style and reflects the approaches of modern specialists to the problem of reconstruction. The author of the article also pays attention to the musical and scenic aspects of the performance. The conclusion he makes concerns the indisputable professional benefits of the work done for the Krasnoyarsk Ballet Company. Also raised is the problem of the eternal meanings of classical works, which are lost in the course of historical evolution.

KEYWORDS

Jules Perrault, Caesar Puni, romantic ballet, choreography, theatrical authenticity, musical and stage dramaturgy.

Балетная реконструкция в профессиональной среде, в критической (или экспертной) и тем более в зрительской, – означает не одно и то же. Профессионалы понимают и, кажется, не обсуждают вопрос о точности воспроизведения старинного хореографического текста – ее нет и быть не может. Это им было ясно еще с середины прошлого века. В критической и научной среде данный вопрос еще обсуждаем, хотя уже и без особого накала борьбы и столкновения позиций. Время от времени оттуда доносятся запальчивые и мало на чем основанные утверждения о подлинниках, аутентике и пр. Это и отдаляет критику (теоретиков) от практиков и от профессионального подхода. И, наконец, зритель вообще меряет увиденное собственными непосредственными впечатлениями, не отягощенными историческими штудиями и новейшими концепциями. Он не оперирует словом «хронотоп», но реагирует, когда на сцене становится скучно или наивно. Он не применяет термин «аутентизм», но различает скорости и техницизм сегодняшнего танца.

Создатели балета «Катарина, или Дочь разбойника» в Красноярском государственном театре оперы и балета имени Д. А. Хворостовского устно и письменно дистанцировались от термина «реконструкция». У них – редакция. Мы бы после просмотра назвали его просветительским проектом, в нем сложены усилия просвещенных мастеров, истинных радетелей за профессию. Они углубляются в прошлое, опытным путем доказывая наличие исторической вертикали своего искусства, преемственные связи и стилистическое своеобразие, способные благотворно влиять на современное цеховое сознание. Может быть, это погружение – отчасти реакция на бесстильность, бессодержательность и формальность современной хореографии (или того, что под ней понимается).

Так или иначе, пред нами воссоздание некогда репертуарного названия, державшегося, и с успехом, на европейских и русских подмостках около полувека, – «Катарина, или Дочь разбойника» композитора Цезаря Пуни (1802–1870) и балетмейстера Жюль Перро (1810–1892). Мировая премьера в Лондоне – 1846 г. Премьера в Красноярске – 10 ноября 2021 г. Премьера в Москве во время гастролей труппы на сцене Большого театра – 29 июля 2022 г. На долгой временной дистанции балет входил в моду и выходил из нее. Искусство делает выбор и отводит из оборота даже успешные некогда сочинения, а то и целые художественные направления. Будучи не поддержанной новым поколением исполнителей и в силу производственных причин, «Катарина» (бывшая в московской и петербургской афише 46 лет) также ушла из мирового репертуара, переселившись в книги по истории балета. Жюль Перро, работавший в России в 1848–1859 гг., оставил императорской Петербургской сцене очередную редакцию балета, она благополучно дождалась до сезона 1871/72 г. и прошла тогда с участием Екатерины Вазем. Возобновлений долго (до 1888 г.) не последовало, несмотря на попытки балерины удержать это название в свой бенефис. Внешняя причина, выдвинутая дирекцией, – нехватка ружей, необходимых для первого акта, они пропали на складах. Серьезный довод – без этого реквизита не сыграть кульминационной сцены, когда отряд горных амазонок-разбойниц держит оборону крепости и, несмотря на отчаянное сопротивление гвардейцам, рассеивается.

«Стратегический танец» с выстрелом всех ружей – какой эффект! Развернутый танцевальный эпизод и сейчас, в версии Красноярского театра, вызывал отклик зала. Трюк Жюля Перро жив, как и многие его действенные сцены, так называемый па д'аксьон (pas d'action), в нем чистый танец слит с выразительным движением (или пантомимой), реализует сюжетный узел, или поворотное событие всей программы балета.

«... «Катарина, дочь разбойника», чрезвычайно увлекательный балет, в котором рисовались приключения известного художника Сальватора Розы, влюбленного в разбойницу Катарину, погоня за последней солдат и козни против художника со стороны помощника Катарины, Дьяволино, – вспоминала Е. О. Вазем. – Все балеты Перро резко отличались от произведений других contemporaneous ему и последующих балетмейстеров преобладанием в них драматической стороны над танцевальной. Перро, сочинявший всегда сам программы для своих балетов, был большим мастером на выдумку эффектных сценических положений, увлекавших и временами даже потрясавших зрителей. Танцев в его балетах было сравнительно немного, куда меньше, чем в спектаклях позднейшего происхождения. При этом, сочиняя эти танцы, балетмейстер заботился не столько о том, чтобы дать исполнителям более выигрышный номер, сколько о том, чтобы танцевальные номера дополняли и развивали драматическое действие (курсив наш. – А. К.). Вообще, Перро можно скорей назвать балетным драматургом, чем хореографом в принятом у нас теперь смысле слова» [1, с. 93–94].

Сергей Бобров и Юлиана Малхасянц, известные в прошлом солисты балета Большого театра России, ныне хореографы, при поддержке музыковедки Елены Черемных и балетоведки Ольги Федорченко (исторические исследования и адаптация балета), изучив все, что можно о «Катарине», искали и представили свой баланс драматической пантомимы и собственно танца, явственно смещая постановку в пользу последнего. Продержаться на пантомиме более двух часов, рассказывая жестами напряженный, динамичный сюжет об итальянском художнике Сальваторе Розе (1615–1673), его романтическом увлечении разбойницей Катариной и в конце концов ее гибели от руки ревнивого Дьяволино, – это было бы неразумно по отношению к активной и сильной труппе, жаждущей танца. Да и жестоко по отношению к современному зрителю. Балетмейстеры поступают с наследием Жюля Перро, хореографа эпохи романтизма, как поступал в свое время Мариус Петипа с доставшимся ему в управление наследием балетных романтиков – он строго растанцовывал их сюжеты, пропускал сквозь призму чистой классической формы, им же культивируемой. Петипа запечатлевал близкое ему балетное прошлое в академической раме, и романтический флер испарялся, текучесть и зыбкость романтического сюжета, пейзажа, самого мироощущения героев обретали устойчивость и определенность. Жертвуя первозданностью и оригинальностью сочинений предшественников, меняя во многом стилиевые настройки в сторону твердых правил канона, он тем самым отвоевал у забвения многие балеты и перебросил дальше, в XXI в. Плывущее по воле фантазии своих создателей не переживает их собственный век, вымывается приливом

новых и новых художественных средств и идей. Только то, что структурно, имеет шанс на выживание в историческом потоке.

Коллизии балетной реставрации сегодняшнего дня имеют вроде бы сходный вектор – выделить из толщи ушедшей культуры что можно. С этим вряд ли кто будет спорить. Дискуссионны же по-прежнему способ оглядки на прошлое и рождающаяся сегодня его эстетическая оценка. Или еще точнее – методология реконструкции. Обопремся здесь на мысль нашего выдающегося историка, реставратора наследия и консультанта постановки Юрия Бурлаки: реконструкции нужны для того, чтобы развить наследие в следующем времени (из выступления Ю. П. Бурлаки на встрече в Музее-квартире М. Н. Ермоловой 21.11.2022). Нам представляется эта формула идеальной. И ключевое слово в ней – *развить*.

Не музефицировать и стенать о величии былых времен. У классиков, скажем, того же Петипа, не говоря о Льве Иванове, и особенно Александре Горском, есть решения, мягко говоря, неактуальные, восторгаться ими неловко. Это видно это как раз по результатам некоторых состоявшихся реконструкций. Они подтверждают справедливые приговоры эволюции, не отобравшей те или иные сценические сочинения в будущее. Вопрос даже не в удавшейся или мало удавшейся реконструкции, а в состоятельности открывшейся при этом сценической реальности. Многое действительно должно пребывать лишь в музейном хранении.

Отсюда и логическое возникновение новой проблематики – все ли можно развить, все ли можно двинуть даже кропотливой реставрацией в сегодняшний день? И что значит развить – прибавить к раритету свое, недостающее, додумать, опираясь на авторскую логику и стиль, и тем сообщить собственный опыт и стать соавтором наследия? Во всех случаях – да.

Мы должны быть благодарны создателям за практическое, наглядное воплощение инициативы с «Катариной». Их многовекторную активность ощущаешь по нескольким направлениям: работа с сюжетом, с музыкой, со сценическим образом и стилем. Конечно, с труппой, принявшей всецело новые для себя условия творчества и растворившейся в поставленных задачах, сочетающих погружение в прошлое с интонированием и собственным отношением к делам давно минувших дней.

Сюжет лежит в основе старинного балета, без нарратива он не существует. Музыка заменима, хореограф и танцы также, художник, исполнители – все варьируемо, но только не литературная основа романтического балета. Балет литературоцентричен донныне, и никакие балетмейстерские попытки абстрагироваться от слова по-прежнему не убедительны. Это удавалось мало кому. Либретто «Катарини» имело версии самого Жюль Перро – лондонскую (одноактную), миланскую, петербургскую, но их автором при жизни выступал сам Жюль Перро, а позже его реставраторы (Энрико Чеккети в Петербурге в 1888 г.). Они понимали вариантность развития романтических перипетий вокруг итальянского художника Сальватора Розы на фоне им же запечатленных горных пейзажей с разбойниками, таинственных и диковатых

обитателей – всей этой утопической живописной гармонии. Жизненные основания либретто в момент мировой премьеры и ближайших десятилетий вряд ли подвергались сомнению, так мастерски Перро смог разработать интригу и представить ее на сцене в динамичной смене эпизодов, действенном танце, с которым сроднился, будучи при этом ярким, если не единственным виртуозом своего времени (ученик Огюста Вестриса). В споре чистой виртуозности и повествовательности танца он выбирал второе и достигал на этом направлении высочайших результатов. Сегодня работа с сюжетом «Катарини» не отменяется, как и он сам, но взгляд на него современных постановщиков активен. Главная интрига ими сохранена: пленение героя разбойниками, его спасение Катариной, их вспыхнувшая любовь, бегство в предместье Рима, чудесная встреча в мастерской художника и гибель героини на карнавале от кинжала ревнивца Дьяволино. Но исход интриги не очевиден и подан сейчас в форме трех разных по содержанию финалов. Они соответствуют трем историческим версиям «Катарини» на разных европейских сценах: гибель героини (Лондон, 1846), уход в монастырь (Милан, 1847), помилованная Катарина находит счастье в любви с художником (Москва, 1856; Санкт-Петербург, 1888). Эти различия наглядным образом демонстрируются красноярцами: спектакль, дойдя до предфинальной точки, на мгновение останавливается, и по первому плану сцены, ближе к колосникам, трижды в старинной ажурной раме (картуши) возникает, словно поясняющий, словесный титр с датой – как анонс предстоящих событий, и они тут же разыгрываются в действенном эпизоде.

Оригинальность нынешнего сценарного хода постановщиков дает ощутить историческую переменчивость судьбы балета и балетов наследия, сходную с «Катариной». Редактирование при переносах со сцены на сцену, вмешательство цензуры, прихоти балерин, постоянные вставки новой музыки и танцев вели к фрагментации целого. И сегодня раскопки истины о первоначальном виде сочинения если и увенчиваются результатом – то есть обретением оригинала, то одновременно и указывают на необязательность его, точнее, вариантность, его тесную привязку ко времени постановки и обстоятельствам ее рождения. Это следует помнить в пафосных разговорах о так называемой точности классических текстов. Отстаивать ее права, конечно, благородно, но при этом не стоит впадать в пафос защиты некоего единственно возможного образца и вменять балетмейстеру злой умысел в отходе от исторической правды. Историческая правда в том, что балеты, относимые сегодня в раздел наследия, были некогда современной хореографией, не содержащей ничего канонического. Канонами они стали потому, что их кто-то сберег и отредактировал на века.

Хореограф Сергей Бобров в интервью перед московской премьерой перечисляет адреса, по которым шли раскопки и обнаруживались находки разных времен: Лондон, Мюнхен, Санкт-Петербург, Москва, Рим. «Однако, чем больше материалов оказывалось в нашем распоряжении, тем понятнее становилось, в каком направлении двигаться, и туманнее, как конкретно это делать. Постепенно с моей коллегой Юлианой Малхасянц мы решили, что в хореографических придумках будем идти в сторону мелкой классической техники, а также

осуществим подробную работу с характерным танцем и по возможности привлечем “азбуку жестов”, которая у Перро являлась важной частью пантомимы» [2, с. 14]. В дальнейшем мы увидим, как воссозданные такими трудами подробности сюжета и действенного танца весьма проблемно скажутся на целом и будут спорить с сегодняшним восприятием событий, лиц и поступков.

Музыка известного и плодовитого балетного композитора Цезаря Пуни к «Катарине» была известна лишь одним постановщикам в нескольких разрозненных фрагментах. Проблему целостности решил композитор и музыковед Пётр Поспелов через развитие имеющихся тем и создание оригинальной музыки, наследующей приемы и стиль автора позапрошлого века. В процессе работы он даже находил свое родство с Цезарем Пуни, при этом отказался от всяческих рефлексий по его поводу и намеренной эстетической дистанции [3, с. 31–32]. Наоборот, он стремился слиться с ним, следовать его логике, старинным оркестровым приемам. Абсолютно плодотворный метод, приведший, скорее, к результату, в чем-то схожему с распространенным в музыке жанром развернутых вариаций на заданные темы (хоть их было и очень мало). Наш слух обласкан приятными созвучиями и переливами тем, более всего – изяществом переходов и чередований настроений; есть в новой партитуре контрасты и характеристичность. Все это не прибавило ей программности, уж не говорю – настоящей драматургии, но все же создало удобство для танца, обновило, структурировало сознание хореографов, в чем-то даже развило их постановочную задачу. При том, что именно они и задавали изначально координаты будущей музыкальной основы «Катаринины», как это делали хореографы прошлого, вплоть до начала XX в. Тогда, наоборот, композиторы начали вести хореографов и ставить им своей музыкой непомерно сложные образные и драматургические задачи. В создании целостности итоговой партитуры большую роль, по словам композитора, сыграли концертмейстер театра Ольга Корнакова, прекрасно ощущающая связь нот со сценическим движением, и дирижер Иван Великанов, чей опыт работы со старинной музыкой обеспечил необходимые отсылки в эпоху Пуни [3, с. 31–32].

В эпоху Сальватора Розы и его современников отсылает нас художник Альона Пикалова. Ее труд над сценографией также пролегал через предварительный искусствоведческий поиск в музеях мира, где распылена живопись художника, и в музее Большого театра, где сохранились листы со сценографией «Катаринины» более позднего периода (1895). Ее итоговый выбор обусловлен столько же обретенными находками, сколько и собственными догадками, а также ее отношением к личности художника, стилю и атмосфере его работ и даже той реальности, с которой он находился в конфронтационных отношениях (он не принимал низких жанров живописи). Отсюда тонкое сочетание цитации первой картины «Сцена в горах» (скопированной с крошечного пейзажа из Смоленского музея), вынос его автопортрета в картину «Студия в Риме» с реконструкцией интерьеров, жанров и пейзажей эпохи (сцены в студии художника, в тюрьме и на карнавале в Риме) [4]. Сценография оказалась самодостаточной, ловишь себя на том, что иногда отвлекаешься от танца.

Костюмами занималась Елена Зайцева, для которой историзм не был самоцелью. Она понимала, что даже найденные Ольгой Федорченко в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства эскизы Евгения Пономарёва к постановке 1888 г. не позволят ничего повторить в новой эпохе с ее изменившимися пропорциями артистов, материалами и сценическим светом. Ее метод вынужденной адаптации оптимально слил воедино исходные образные идеи старой «Катарины» с сегодняшними требованиями классического танца [5].

Все это не потери, а обретения – наглядная эволюция того, что не может стоять на месте, если мы хотим понимать балет как современное искусство.

Общая позиция хореографов-постановщиков проведена ими последовательно в собственном авторском тексте. Он сочетает стиль Жюль Перро (как тот видится им через полтора века) с собственной хореографией, выводящей «Катарину» в поле актуального восприятия. Они сделали все возможное, чтобы не обострять спор чистой виртуозности и повествовательности танца, о которой шла речь выше. Оба направления сосуществуют в спектакле равноправно. Вспомним еще раз Екатерину Вазем: «Танцев было мало...». Танцев теперь много, и разнообразных – от портретных презентаций трех главных героев, их дуэтов и трио до больших ансамблей, в которых буквально блеснула красноярская труппа. Это три гран па в трех действиях балета соответственно – «Стратегический танец», «Танец моделей» в мастерской Розы и финальный римский карнавал, в нем смешиваются все типы танца и как бы итожат стилистический набор «Катарины»: и характерный, и классический, и гротескный танцы, и пантомима. Технический уровень танца со сложными прыжками и вращениями, конечно, подвигает отдельные эпизоды «Катарины» к современному техницизму. Если гран па моделей и граций (второе действие) – тонкая стилизация классического танца с отсылкой к романтическому тальониевскому (близкому по времени), то динамичный, яркий, со многими переменами карнавал и даже лирический дуэт созданы в лексике XX в. с его характерными штриховыми деталями, смещениями и деформациями классических поз, намеренными отходами от канона, как бы говорящие уже не о времени их создания, а о времени их воссоздания. А шире – о самом характере развития танца от Перро к нашим дням. Окажись авторы менее трудолюбивы и торопливы, их спектакль выглядел бы лоскутным одеялом, но ими создан цельный музыкально-хореографический текст.

Даже учитывая использование архаичного языка жестов, подтекстовывающего пластику артиста: «Я (прижимание рук к сердцу) красивый (обводка лица, надевание короны), связан (перекрещенные руки) ...» и т. д. Конечно, все это выглядит пародийно, но мы понимаем, почему и с архаикой балетмейстеры работают как с неотъемлемой частью своей реставраторской программы. Они намеренно откатывают назад, совершают как бы инволюционный отскок в середину XIX в., ко времени, когда танец еще не осознавал себя самодостаточным и ему требовалась подпитка слова или жестового повествования. Постепенно, уже у Петипа на поздних сроках его деятельности,

развивалось убеждение в самодостаточности танца без повествовательного элемента, в XX в. он не сразу, но совсем ушел. И не по чьей-то воле, а по логике прогресса – театр открыл приемы обобщения и символизации, сократил подробности через емкие приемы метафорического мышления. Однажды открытое должно утверждать себя повсеместно, и вот уже навыки сокращения нарратива и абстрагирования художественного языка дошли до таких степеней, что сценический танец перестал им быть. Стал знаковой системой – уже не жестовой, а другой. Он ушел от повествования – в сторону чего? Пустоты на сцене, фактической и, так сказать, программной, как результат последовательного отказа и освобождения от литературной основы, характерности, национальных черт (мультикультурность), от музыки в развитых ее формах (иногда просто перкуссионный ритм), от сценографии и пр. Вот эволюция сценического танца к XXI в., на фоне которой «Катарина» истребовала из исторической толщи свои приемы, и потому смотрится чудно.

В сущности, так я и представлял себе это.

Итоги спектакля, которые надо начинать подводить, общекультурные, эстетические и профессионально-цеховые, настолько очевидны, что трудно выделить в данной работе некий проблемный пласт рассуждений и с чем-то спорить. Все, что можно сказать авторам спектакля, они наверняка знают и чувствуют не меньше автора этих строк. Они – не спор с ними, а необходимая констатация произведенного ими эффекта. Авторы спектакля честно, с опорой на источники и научной поддержкой, воссоздали собственные представления о спектакле эпохи романтизма и времен последующих, когда сам балетный романтизм выветрился (а произошло это быстро по историческим меркам). Или мы принимаем почти двухвековую условность старинной сцены, или нам и в старине нужны сегодняшние чувства. Ибо без них смотреть на все это смешновато. Вот в чем вопрос!

Можно произвести раскопки, сочинить много танцев, нарисовать декорации, одеть красиво, исполнить первоклассно, как это и произошло в Красноярском театре оперы и балета. Однако если за всем этим не будет *драматургии и музыки*, все останется просветительским проектом, но не живым искусством. Вот итог исторических изменений – не балета, а *нашего восприятия балета*. И это специальная, еще не тронутая тема. Мы не можем отменить, обнулить собственный психологический и художественный опыт людей XX и XXI вв. Мы не можем вычленишь из него развитие классики и ее переход к симфоническому танцу, неоклассике, свободному танцу, к совмещению в одном балете нескольких стилевых направлений и пр.

Да, мы видим яснее, благодаря стараниям реставраторов, историческую вертикаль формирования большой хореографической формы у Перро, то, как развивается его ансамбль – гран па, большой дивертисмент, становящийся частью действенного развития. Именно балеты Перро сильно обогащали эту сторону сценического танца, практически стирая грань между собственно танцем и пантомимным жестом. Об этом неоднократно и убедительно писала Ольга Федорченко [6–8].

Это ценно. Но мы также видим, сколь недоступна сегодняшним артистам культура пантомимного, жестового повествования, да и просто развитые навыки драматической игры. Она в их исполнении сильно архаизирована, не стала естественной речью, да и не могла стать. Сцена в таверне насыщена динамикой конкретного действия – прячутся, дерутся, арест, побег и т. д. Все это передается не последовательностью и проживанием поступков и намерений, но суетностью, приблизительностью мимических отыгрышей, словно участники эпизода хотят свернуть все быстрее и перейти к танцам. И когда переходят, все становится на место – правда условного, обобщенного классического па, абстрагированного от реальности, оказывается живее и правдивее жизнеподобия жанровых, действенных сцен. Парадокс в том, что действенный балет Перро здесь мало действен, интрига развивается показным методом и не успевает проживаться. Каждый старательно отыгрывает ситуационный момент (побег, погоня, разоблачение, освобождение и пр.), но действенным это балет не делает. *Ибо действие все же не момент, а процесс – длительность развития.* И это мы также поняли по лучшим балетам XX в. «Катарина» поступательного развития большой авторской мысли или судьбы героини лишена. В «Катарине» нет даже любви, вернее, тема любовная не развита, ее отсутствие не способствует поддержанию интереса к происходящему. Опять-таки по нынешним понятиям. Для зрителей мировой премьеры этого сюжетного движения было достаточно. Думаю, здесь расходуется понятие «действенный балет» с тем, что мы сегодня понимаем под ним.

Наивность материала или наивность постановщиков? Другое: вышеупомянутая утрата культуры повествовательных жестов. Последний раз в чистом виде мы наблюдали ее, наверное, в легендарных спектаклях Леонида Лавровского и Ростислава Захарова, созданных до войны, но проживших долгую и счастливую жизнь вплоть до 1970-х гг., когда известная наивность их сценариев и подходов к драматургии не позволяла им дольше задерживаться на современной сцене. Но сам реалистический способ существования артиста был как раз задан верно и проведен мастерски. Пантомимные сцены не проигрывали танцу. Танца было меньше, но уровень мимирования выше. Сегодня приемы повествовательной пластики все равно будут отвергнуты нашими опытом и знанием, повидавшими боестолкновения и единоборства в кино и театре, в том числе балетном театре. Действенно-повествовательную линию или обобщать надо, или уж играть, как играли мастера драмбалета. Это серьезная проблема, встающая при воссоздании старинных балетов. Кстати сказать, куски драматического действия в иных балетах, до настоящего времени сохранившиеся, успешно и на хорошем уровне воплощаются в большинстве театров – мы имеем в виду игровые эпизоды на площади и в таверне в «Дон Кихоте», на площади и в гроте в «Корсаре» (сцена отравления Конрада), на протяжении всей «Тщетной предосторожности». Первые акты «Жизели» и «Сильфиды» также убедительно воплощаются современными артистами.

Следующий вопрос балетной реконструкции состоит в содержании реконструируемого объекта – точнее, содержании в них вечных вопросов или балетмейстерского подхода к ним. Подхода современного. Напрашивается цитата

нашего мэтра, одного из тех, кто умел реконструировать старинные балеты за письменным столом, в научном жанре – Юрия Слонимского: «В любой сфере художественного творчества (и балет не исключение, хотя это нередко подвергают сомнению) вымысел автора оплодотворяется современностью, как бы она ни была порой глубоко скрыта в произведении, отдаленном от нас более чем столетием. Чувство современности придает произведению богатую внутреннюю жизнь, заражая его “волнениями века”. Не в этом ли разгадка “бессмертия” “Жизели”? Современность сделала ее классической “драмой сердца”, способной стоять в одном ряду с лучшими творениями литературы и искусства той поры» [9, с. 14].

Не мы предъявляем хореографам и композитору красноярского спектакля требования драматургии XX и XXI вв. – наше восприятие его требует, оно уже больше века держится за драматургические опоры, а именно тематизм в музыке и сквозное действие в драме, опере и балете. При том, что музыкальная драматургия балетной партитуры не самоцель – есть балетная музыка, ее лишенная. Главное, чтобы она не была лишена музыкальности. Латанные-перелатанные партитуры «Тщетной предосторожности», тем более «Дон Кихота» и «Корсара» живы. О «Жизели» и «Сильфиде» и говорить нечего – их лирическая природа просто ведет мысль хореографа, опережая свое время.

Таким образом, не номинальное присутствие (или отсутствие) драматургии как таковой становится залогом успешного продвижения и роста сочинения из прошлого в будущее, но заключенные в нем вечные трактовки тем. Тем именно. Не подробно изложенные в деталях и послушно оттанцованные сюжеты обладают жизнеспособностью, но обобщенные до предела, до абстракции вечные темы человечества. И не важно, что это лирическая драма пришедшей к безумию от любви и вероломства неизвестной крестьянской девушки Жизели – важно, что она выросла через танец и стала вровень с драмами души всех времен и народов. Еще раз прибегнем к авторитету Слонимского, отводившему партитурам балета особое место в театральной культуре, особенно тем, что не лишены «драматургической основы, рожденной большой мыслью, – единственного, что придает гимнастике тела качество настоящего искусства» [9, с. 92].

Думаю, на территории большой мысли «Катарина» проигрывает и современному, и старинному балету. В ней вечен лишь авантюрный разбойничий сюжет, но не его авторская трактовка, зависимая от вкусов и правил балетной сцены позапрошлого века. Терпкую экзотику переняли за балетом другие театрально-музыкальные жанры и успешно перебросили в XX в.: оперетта «Княжеское дитя» (в России – «Горный князь») Франца Легара (1909), мюзикл «Чёрный дракон» Доменико Модуньо (российская премьера 1966 г.) и др.

В «Катарине» нет тальониевской лексики как знака короткой поэтической эпохи, уже исчезающей; нет лирического и острого психологизма «Сильфиды» и «Жизели», откликающихся в наших душах вечной болью утраты гармонии; нет эстетических абсолютов Мариуса Петипа, работавшего с наследием так, что оно продолжает волновать сегодня. Думается, что ресурсы вечных идей

в балете прошлого исчерпаны. Если иметь в виду, повторяю, именно сочинения «большой мысли». Все, что может представлять от лица вечности, уже делает это: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Раймонда», «Эсмеральда», остальные названы выше. При этом любые новые опыты нами встречаются с интересом и уважением к затраченным творческим силам. Труппа Красноярского государственного театра оперы и балета имени Д. А. Хворостовского прошла в «Катарине, или Дочери разбойника» путь собственной идентификации как разностороннего современного коллектива. Мы не рассматриваем здесь работы артистов, создавших по-своему замечательные роли, и отсылаем к обзору А. Максова, с оценками которого согласны [10].

Нам важен в данном случае коллективный энтузиазм труппы. В их текущем репертуаре около 40 сочинений разных эпох и стилей! Сергей Бобров оказался человеком идеи и настоящим современным руководителем. Жаль, решил покинуть театр сразу после московских гастролей, подаривших столь яркие впечатления. Рассмотренная нами постановка, безусловно, работает на их профессиональный кругозор, а значит, исчезнувшее способно влиять на будущее.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. – 472 с.
2. Черемных Е. Сергей Бобров: «Ну а чем сейчас, когда создается огромное количество дорожных карт, в балете можно удивить публику?» // Цезарь Пуни. Катарина, или Дочь разбойника: [Буклет спектакля]. М., 2022. С. 14.
3. Черемных Е. Петр Поспелов: «Хотелось добиться результата, когда музыку Пуни и мою не разлепить» // Цезарь Пуни. Катарина, или Дочь разбойника: [Буклет спектакля]. М., 2022. С. 31–32.
4. Черемных Е. Альона Пикалова: «Объяснить эпоху Сальватора Розы нам помогли не только его картины, но и искусство его современников» // Цезарь Пуни. Катарина, или Дочь разбойника: [Буклет спектакля]. М., 2022. С. 22–25.
5. Черемных Е. Елена Зайцева: «Не надо искать в балетном костюме исторической правды» // Цезарь Пуни. Катарина, или Дочь разбойника: [Буклет спектакля]. М., 2022. С. 26–29.
6. Федорченко О. А. Балет Жюль Перро «Катарина, дочь разбойника» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2002. № 11. С. 94–105.
7. Федорченко О. А. Творчество Жюль Перро в Петербурге (1848–1859). К проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета: Дис. ... кандидата искусствоведения. СПб., 2006. – 265 с.
8. Федорченко О. А. Жюль Перро – танцовщик // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 3 / Отв. ред. А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2022. С. 88–111.
9. Слонимский Ю. И. Жизель: Этюды. Л.: Музыка. 1969. – 160 с.
10. Максов А. Выстрел Катарини // Музыкальные сезоны. 2022. 13 сент. URL: <https://musicseasons.org/vystrel-katariny/>.

REFERENCES

1. Vazem E. O. *Zapiski balerini Sankt-Peterburgskogo Bolshogo teatra. 1867–1884* [Notes of a ballerina of the St. Petersburg Bolshoi Theatre. 1867–1884]. Saint Peterburg: Lan; Planeta nuziki, 2009. 472 p.
2. Cheremnykh E. Serej Bobrov: "Nu a chem seichas, kogda sozdaetsia ogromnoe kolichestvo dorozhnikh kart v balete mozno udivit publiku?.." [Sergey Bobrov: "Well, now, when a huge number of road maps in ballet are being created, how can you surprise the audience?..".] In: *Caesar Pugni. Katarina, ili Doch razboinika*: [Caesar Pugni. Catarina or La Fille du Bandit: Performance Booklet]. Moscow, 2022. P. 14.

3. Cheremnikh E. *Piotr Pospelov: "Hotelos dobitsia rezultata, kogda muziku Puni I moju ne razlepit"* ["I wanted to achieve a result when Puni's music and mine cannot be unleashed"]. In: Caesar Pugni. *Katarina, ili Doch razboinika* [Caesar Pugni. *Catarina or La Fille du Bandit: Performance Booklet*]. Moscow, 2022. Pp. 31–32.
4. Cheremnikh E. *Aliona Pikalova: "Objasnit epokhu Salvatora Rosi nam pomogli ne tolko ego kartini, no i iskusstvo ego sovremennikov"* ["To explain the era of Salvator Rosa, we were helped not only by his paintings, but also by the art of his contemporaries"]. In: Caesar Pugni. *Katarina, ili Doch razboinika*. Moscow, 2022. Pp. 22–25.
5. Cheremnikh E. *Elena Zaitseva: "Ne nado iskat v baletnom kostume istoricheskoi pravdi"* ["There is no need to look for historical truth in a ballet costume"]. In: Caesar Pugni. *Katarina, ili Doch razboinika* [Caesar Pugni. *Catarina or La Fille du Bandit: Performance Booklet*]. Moscow, 2022. Pp. 26–29.
6. Fedorchenko O. *Balet Jules Perrot "Katarina, ili Doch razboinika"* [Jules Perrot's ballet "Katarina, the robber's daughter"]. In: *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.J. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]. 2002, no. 11, pp. 94–105.
7. Fedorchenko O. *Tvorchestvo Jules Perrot v Peterburge (1848–1859). K probleme formirovaniya muzikalno-choreographicheskoi strukturi akademicheskogo baleta. Avtoreferat dissertatsii... kandidata iskusstvovedeniya* [Creativity of Jules Perrot in St. Petersburg (1848–1859). On the problem of the formation in the musical and choreographic structure of academic ballet. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies)]. Saint Petersburg, 2006. 265 p.
8. Fedorchenko O. *Jules Perrot– tantsovshik* [Jules Perrot – the dancer]. In: *Musikalniy teatr: spektakl, rol, obraz. Vip. 3; Otv. redaktor A.J. Riaposov* [Musical theatre: performance, role, image Vol. 3 / Ed. by A.Yu. Ryaposov]. Saint Peterburg: Asterion, 2022. Pp. 88–111.
9. Slonimski Y.I. *"Giselle": Etiudi*. Leningrad: Musika, 1969. 160 p.
10. Maksov A. *Vistrel Katarini // Musikalnie sezoni*. 2022. 13th September. Available from: <https://musicseasons.org/vystrel-katariny/>.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Колесников Александр Геннадьевич – доктор искусствоведения, ведущий сотрудник научного отдела Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: ifli@gitis.net

ORCID: 0000-0002-5519-2850

ABOUT THE AUTHOR

Alexander G. Kolesnikov – Dr. Sc. in Art Studies, Leading Researcher of the Scientific Department of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: ifli@gitis.net

ORCID: 0000-0002-5519-2850

Статья поступила в редакцию: 30.07.2022

Отредактирована: 28.10.2022

Принята к публикации: 07.11.2022

Received: 30.07.2022

Revised: 28.10.2022

Accepted: 07.11.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Колесников А. Г. Обретение прошлого. К проблеме сценической реконструкции балетного наследия // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 71–83.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-71-83

FOR CITATION

Kolesnikov A. G. Finding the Past. To the Problem of Staged Reconstruction of the Ballet Heritage.

Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2022, no. 4, pp. 71–83.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-71-83