

КЛАССИЧЕСКИЙ БАЛЕТ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

С. А. Гродникова,

*соискатель ученой степени кандидата наук
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств»*

Современная художественная культура характеризуется существенными изменениями, связанными с глобальной универсализацией всех сфер человеческой жизни. Данный процесс способствует формированию новых ценностных ориентаций, во многом утрачивающих предыдущие эстетические и нравственные значения в культуре. В этих условиях особенно остро встает вопрос сохранения уникальности и своеобразия традиционных духовных ценностей, несомненным хранителем которых является классическое искусство в целом и классический балет в частности.

С 1930-х гг. произведения мировой балетной классики, в большей части представленные спектаклями М. Петипа, подвергались постоянному форматированию, изменению согласно эстетическим установкам и модным течениям. Балетмейстеры, осуществлявшие классические постановки, отказывались от пантомимных сцен и многих массовых номеров, считая, что они тормозят действие и отвлекают внимание зрителя от основной хореографической конструкции. В балеты вводились силовые мужские партии, которые отсутствовали в оригинальных версиях, отличающихся моноцентричностью, где основная роль отводилась prima-балерине. Разгружалось декоративно-сценическое оформление, работа машинерии, до определенного минимума сокращалась длительность действия: зритель уже не имел возможности и желания по четыре-пять часов наблюдать за бессмысленными и наивными мелодраматическими фабулами. Балетный спектакль XX в. требовал иные сюжеты и новое понимание сценической достоверности, во многом воспитанное современным драматическим театром.

Классические постановки М. Петипа, оставшиеся в репертуаре балетных театров к концу XX в., мало походили на оригинальные версии. В результате вольных интерпретаций балетного наследия хореографами и бывшими танцовщиками возник феномен балетов after Petipa: «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Раймонда», «Баядерка» и другие спектакли представляли собой радикально отличающиеся от оригиналов трактовки, воплощенные десятками балетмейстеров и солистов нескольких поколений. Все изменения в драматургии и хореографической лексике этих постановок становились частью естественно-

го эволюционного художественного процесса. Таков механизм восприятия культурой непрерывно действующих в ней элементов: все вышеназванные спектакли постоянно присутствовали в репертуарах мировых балетных трупп в течение столетия.

В 1998 г. в Мариинском театре, для которого М. Петипа создал свои лучшие спектакли, был начат проект возобновления оригинальных версий классического балетного наследия. Хореограф С. Вихарев и балетный критик П. Гершензон осуществили постановку «Спящей красавицы» П. Чайковского – М. Петипа. Идея «аутентизма» была заимствована из сферы академической музыки: к концу XX в. развернулось движение НР – исторического информированного исполнительства.

Проект Вихарева–Гершензона предполагал три принципиальных фактора, без которых подобная работа стала бы невозможной. Во-первых, полное возобновление визуального контекста оригинального спектакля – академической живописи декораций и костюмов: их эскизы и монтировочные описи 1890 г. сохранились в архивах в полном объеме. Во-вторых, восстановление номенклатурной структуры балета – полного перечня действующих лиц, способа и порядка их выхода на сцену. В-третьих, впервые в практике постановки балетов для корректировки непрерывно исполняемого хореографического текста использовались нотации, сделанные в начале XX в. режиссером императорской балетной труппы Н. Сергеевым и хранящимися в библиотеке Гарвардского университета.

Возобновленный балет, премьера которого состоялась в апреле 1999 г. и вызвала широкий резонанс, авторы обозначили как «реконструкция». Проект положил начало новому направлению в хореографическом искусстве, основным принципом которого стал отказ от эволюционных изменений, произошедших в классическом балете за последнее столетие. После опыта реконструкции «Спящей красавицы» были воссозданы такие спектакли, как «Баядерка», «Пробуждение Флоры» в Мариинском театре. В Европе данное направление продолжил А. Ратманский, поставив балеты «Пахита», «Спящая красавица», «Лебединое озеро» и «Баядерка». В отличие от спектаклей С. Вихарева, А. Ратманский в своих работах создал новое декорационное оформление, а манеру исполнения воспроизвел по иконографии конца XIX в.

Главная проблема реконструкций балетов Мариинского театра открылась именно в исполнительстве: текст и контекст восстановлен, а манера осталась современной. Больше чем за столетие с момента фиксации балетов М. Петипа (нотации датированы 1903–1904 гг.) произошла трансформация хореографического языка: сохранились базовые нормы, но исполнение танцовщиками с изменившимися физиологическими возможностями и строением тела стало иным. Для воспитанных

современными балетными школами артистов опрокинутые назад положения корпуса, жеманные позиции рук, низкие полупальцы во вращениях являются неестественными и труднозаучиваемыми.

Вторая проблема реконструкций в восстановлении оригинальных версий классических балетов – расшифровка нотаций, сама система записи которых довольно несовершенна и зачастую неполна. Система шифровки такова, что одна и та же последовательность знаков и обозначений может иметь несколько вариантов трактовки, вследствие чего у каждого балетмейстера, расшифровывающего нотации, будет своя интерпретация.

В результате возникших проблем при восстановлении балетов классического наследия у критики возник закономерный вопрос о необходимости и цели реконструкций, если полностью воссоздать оригинальные версии сегодня практически невозможно. Балетмейстеры С. Вихарев и В. Самодуров предложили альтернативный метод свободного сопоставления художественных стилей и совмещения типов художественного мышления. В постановке спектакля «Тщетная предосторожность» сохранившуюся хореографию М. Петипа балетмейстеры дополнили прологом – фрагментом балета А. Бурнонвиля «Урок танца» – и поместили в декорации, изображающие полотна Ван Гога.

После «Тщетной предосторожности» С. Вихарев и В. Самодуров продолжили эксперименты с применением своего метода, осуществив в 2018 г. постановку балета «Пахита». От оригинального спектакля М. Петипа сохранились нотационные записи *Grand pas classique*, *Pas de trios* и ансамбли первого акта. Хореографы максимально восстановили хореографический текст «Пахиты», поместив при этом действие каждого из трех актов балета в контекст трех различных эпох (XIX, XX и XXI вв. соответственно). Первый акт – Испания времен наполеоновских войн – полностью реконструирован и детально соответствует оригинальной версии М. Петипа. Второй акт, преимущественно пантомимный, отнесен к 1910-м гг. и поставлен в традициях немом кинематографа. Действие третьего акта происходит в современном театральном закулирье, и финальное *Grand pas*, лексически абсолютно соответствуя оригиналу, отмечено ироничным отношением к хореографии эпохи Петипа.

Музыка Э. Дельдевеза и Л. Минкуса, в оригинальной версии не соответствующая замыслу современной постановки, подверглась оркестровой транскрипции. Композитор Юрий Красавин ввел в партитуру ряд инструментов, не существовавших в оркестре XIX в.: аккордеон, два саксофона, рояль и три десятка ударных. Построение сквозной тембровой драматургии, постоянное переключение оркестровых групп (весь оркестр здесь состоит из нескольких малых ансамблей), создание поли-

фонических структур – все в совокупности придало музыке «Пахиты» новый смысловой объем.

Существование балетного наследия в современном художественном пространстве позволяет говорить об изменении восприятия классического искусства.

Спектакли С. Вихарева и В. Самодурова «Тщетная предосторожность» и «Пахита» прояснили современному зрителю изначальные смыслы классических балетов в большей степени, чем реконструированные версии. В современных условиях переосмысления и трансформации традиционных художественных форм интерпретация классики вызывает интерес множества хореографов, ищущих баланс между каноническим отношением к классическому наследию и экспериментам, отвечающим тенденциям в современной культуре.

1. Блок, Л. Д. Классический танец: История и современность / Л. Д. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.

2. Красовская, В. М. История русского балета: учеб. пособие / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1978. – 231 с., ил.

3. Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск : Полымя, 1999. – 224 с.

УВАСАБЛЕННЕ ФАЛЬКЛОРНЫХ ТРАДЫЦЫЙ БЕЛАРУСАЎ У ТЭАТРАЛЬНЫХ ПАСТАНОЎКАХ НАЦЫЯНАЛЬНА-ГІСТАРЫЧНАЙ ТЭМАТЫКІ

А. І. Гурчанка,

кандыдат мастацтвазнаўства,

дацэнт кафедры міжкультурных камунікацый

установы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

культуры і мастацтваў»

Фальклорныя традыцыі – гэта свайго роду генетычны код, які на падрыхтаванай глебе можа стаць асновай для фарміравання нацыянальнай самасвядомасці ў грамадстве. У гэтай сувязі навуковую цікавасць уяўляюць пытанні ўвасаблення фальклору ў сучасным тэатральным мастацтве Беларусі, якія ўжо знайшлі некаторае адлюстраванне ў навуковай літаратуры [1; 3]. Мэтай дадзенага артыкула з'яўляецца выяўленне спецыфікі асэнсавання фальклору ў сучасных тэатральных пастаноўках нацыянальна-гістарычнай тэматыкі. У якасці матэрыялу для аналізу былі вылучаныя тры спектаклі з рэпертуару Нацыянальнага акадэміч-