

Андрей ГАЛКИН

УСНУВШЕЕ КОРОЛЕВСТВО

Алексей Ратманский поставил «Спящую красавицу». Не собственную оригинальную версию и не редакцию классики, а «аутентичную реконструкцию» – спектакль, основанный на изучении исторических источников и воссоздающий, минуя позднейшую редактуру, облик постановки М.И. Петипа. Премьеру «реконструированной» «Спящей красавицы» показал весной American Ballet Theatre, а в сентябре спектакль переехал в Европу, в миланский театр Ла Скала, в копродукции с которым был осуществлен дорогостоящий проект.

В новейшей истории балета это уже вторая попытка возродить шедевр М.И. Петипа в том виде, в каком он вышел из рук мастера. Первую – собственно и давшую начало целому ряду «аутентичных» постановок классики – предпринял в 1999 г. в Мариинском театре Сергей Вихарев. Спектакль получился тогда компромиссным. Хореографию, которая в основном повторяла шедшую на петербургской сцене с 1952 г. редакцию К.М. Сергеева, дополнили исторические детали, у Сергеева отсутствовавшие, но в большинстве своем известные по другим редакциям. Общее впечатление определял поэтому не столько хореографический текст, сколько

восстановленное старинное оформление¹. Эклектичное и пестрое, порой комическое по сочетанию красок², часто вступающее в противоречие с композицией классических ансамблей – оно, казалось, призвано было наглядно доказать многократно повторенный в работах по истории театра тезис о невысоких художественных достоинствах театральной живописи конца XIX в.³

Алексей Ратманский, разумеется, не планировал повторять сделанное до него. На то, что результат в этот раз будет не просто иным, чем у Вихарева, но и качественно лучшим,

Сцена из балета





позволял рассчитывать прежний опыт работы Ратманского над классикой. «Корсар», выпущенный им в 2007 г. в соавторстве с Юрием Бурлакой в Большом театре, стал наиболее совершенным примером «реконструкции» старинного спектакля. А «Пахита», единолично реконструированная им в Мюнхене за полгода до премьеры «Спящей красавицы», явилась первым опытом восстановления не только структуры, мизансцен и хореографии, но и техники танца столетней давности.

К воссозданию танцевального текста Петипа в «Спящей красавице» Ратманский подошел с исследовательской обстоятельностью. Среди перечисленных им самим источников реконструкции (помимо традиционных для аутентиков записей из «коллекции Сергеева»⁴) указаны «довоенные съемки спектаклей труппы "Ballet Russe" из Австралии, старые съемки спектаклей лондонского Королевского балета и русские постановки разного времени. Также много деталей пришло из рецензий на оригинальную постановку, рисунков, свидетельств очевидцев, фотографий и так далее»⁵.

Подобная скрупулезность – притом что зритель в массе своей заведомо не оценит масштаба проделанных изысканий – способна вызвать лишь уважение. Она действительно привела Ратманского к ряду открытий. Например, в партию балерины в адажио «свадебного» *pas de deux* третьего акта балетмейстер вернул *developpé* вперед и назад – движения, ранее встречавшиеся в адажио *pas d'action* нерид и призванные перекинуть хореографический «мостик» от первой встречи принца Дезире с видением Авроры к счастливому воссоединению героев. Возникшие в том же *pas de deux* многочисленные пантомимные детали напомнили, что Петипа порой вводил игровую конкретику даже в чисто танцевальные, не связанные с развитием сюжета, ансамбли.

Не обошлось – впрочем, в таком сложном проекте вряд ли могло обойтись – и без разочарований.

Самым большим из них стало оформление, основанное на эскизах Льва Бакста к

дягилевской постановке «Спящей красавицы» 1921 г. Выяснилось, что художник, много и плодотворно работавший для «нового балета», плохо понимал специфику балета академического. Придуманные им для танцовщиц удлиненные тюники-платица с провисшей юбочкой совсем не подходят для классики (почему сегодня нельзя было просто «посадить» нарисованные Бакстом костюмы на каркас пачки – осталось неясным). Шестерка пажей, сопровождающих фей в прологе, где каждый танцовщик одет совершенно иначе, чем пять остальных, разбивает группы большого адажио – их фигуры, в каких бы точках сцены они ни размещались, невольно притягивали к себе все внимание, не давая сосредоточиться на композиции целого. Некоторые костюмы вызывают, прямо скажем, странные ассоциации – например, белый корсаж с бретельками и такого же цвета юбочка принцессы Авроры в третьем акте до боли напоминают корсет и нижнюю юбку, заставляя предположить, что в предсвадебном волнении героиня забыла надеть поверх них платье.

Список хореографических потерь реконструированного балета следует открыть вариацией феи Виолант. Почерпнутый из нотации текст с простым стоянием на вступительные такты и невыразительными *attitude effacée* в первой части невыгодно контрастирует со знакомыми по современным редакциям *pas*, идеально передающими волевой характер музыки номера. Лишь недоумение способна вызвать возвращенная в третий акт старинная вариация принца Дезире⁶, состоящая из бесконечных суевливых заносок и к тому же поставленная поперек музыки⁷. Насколько уместнее и по набору движений, и по рисунку выглядело здесь соло, сочиненное К.М. Сергеевым!

Однако не частные открытия и неудачи стали главными в новой «Спящей красавице». На первый план в спектакле вышла реконструированная старинная техника танца. То, что в «Пахите», классическая часть которой ограничивается парой номеров в первой картине и *grand pas* в третьей,



можно было воспринять как интересный эксперимент, в «Спящей красавице», с ее четырьмя ансамблями-кульминациями, оказалось определяющим смысловой посыл спектакля. Все эти заниженные *passé*, сокращенные в амплитуде большие позы, вращения на полупальцах, старинные позиции рук, совершенно чуждые современным исполнителям, заострились в их передаче до гротеска, превратив танец в движущееся подобие карикатур братьев Легат. А это, в свою очередь, сместило акценты в четко выстроенной системе выразительных средств оригинала.

У Петипа классический танец – уходящий корнями в седую старину, но в то же время остающийся искусством цветущей молодости – передавал образ нетленной красоты. Его приносили в дар новорожденной Авроре добрые феи. Его ресурсы разворачивались в партии повзрослевшей принцессы. На контрасте с таким – изытым из хода времен – образом героини старый балетмейстер выстраивал хореографическую характеристику принца Дезире и его окружения средствами историко-бытового (то есть имеющего точную пространственно-временную локализацию) танца. В «Спящей красавице» Ратманского намеренно архаизированная классика уже не может выполнять ту же драматургическую функцию. Теперь она «рассказывает» не о бессмертной красоте принцессы Авроры, а (пользуясь словами сказки Ш. Перро) о том, что «одета она была, как его (принца. – **А. Г.**) прабабушка, и в старомодных фижмах»⁸. Впрочем, подобному смысловому сдвигу не приходится удивляться. Он свидетельствует лишь о том, что Ратманский последовательно воплотил свой замысел. Обращенная в прошлое реставраторская установка балетмейстера привела к появлению спектакля – музейного экспоната. С точки зрения истории в нем интересно почти все. Ну а решить, хороша ли «Красавица» «даже в таком костюме»⁹, каждый зритель волен самостоятельно.

¹ Костюмы И.А. Всеволожского, декорации Г. Левота (пролог), М.И. Бочарова и И.П. Андреева (первый акт), М.И. Бочарова (первая картина второго акта), К.М. Иванова (вторая картина второго акта) и М.А. Шишкова (третий акт и апофеоз).

² Петизанский вальс первого акта, например, был одет в бело-сине-красные цвета то ли российского, то ли французского флага.

³ Справедливости ради нужно отметить: следующие опыты восстановления балетов XIX в. в оригинальном оформлении показали, что у служивших в Императорских театрах художников были и очень удачные работы. Просто «Спящая красавица» не входила в их число.

⁴ Записи хореографии спектаклей Мариинского театра начала XX в., выполненные по системе хореографической нотации В.И. Степанова и вывезенные после революции из советской России бывшим режиссером Мариинского балета Н.Г. Сергеевым. Ныне хранятся в Гарварде.

⁵ Alexei Ratmansky – Simple and Wise, a Q&A about Ratmansky's Sleeping Beauty for ABT By Marina Harss // DanceTabs. <http://dancetabs.com/2015/08/alexei-ratmansky-simple-and-wise-a-qa-about-ratmansky-s-sleeping-beauty-for-abt>. Перевод с англ. автора.

⁶ На петербургской премьере «Спящей красавицы» в 1890 г. принц Дезире не исполнял вариации (на ее музыку танцевали феи Серебра и Сапфиров). Записанное в нотации и восстановленное Ратманским соло появилось в спектакле позднее. Наиболее вероятным автором является исполнивший его Н.Г. Легат.

⁷ В полном соответствии с записью хореографии в нотации, т. е. не по вине современного постановщика.

⁸ Перро Ш. Спящая красавица // Волшебные сказки Перро. / Пер. с фр. И.А. Тургнева. СПб.: Типография М.О. Вольфа, 1867 (Репринт. – М.: Снег, 2012). С. 35–51. С. 44.

⁹ Там же. С. 44.

Литература

Зозулина Н.Н. Проблемы аутентичности «Спящей красавицы» (1) // Балет ad libitum. 2009. № 2 (16).

Зозулина Н.Н. Проблемы аутентичности «Спящей красавицы» (2). Пролог // Балет ad libitum. 2009. № 3 (17).

Зозулина Н.Н. Проблемы аутентичности «Спящей красавицы» (3). Пролог. Вокруг феи Сирени // Балет ad libitum. 2009. № 4 (18).

Константинова М.Е. Спящая красавица / М.Е. Константинова. М.: Искусство, 1990. (Шедевры балета).

Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX в. / В.М. Красовская. Л.-М.: Искусство, 1963.

Слонимский Ю.И. П.И. Чайковский и балетный театр его времени / Ю.И. Слонимский; под ред. Д.В. Житомирского. М.: Музгиз, 1956.