

УДК 792.8+792.09

*Татаренко Марина Геннадіївна,
кандидат педагогічних наук,
Київський національний університет культури і мистецтв*

СПІВПРАЦЯ РЕЖИСЕРА ТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ

У статті на конкретних прикладах продемонстровані позитивні та негативні аспекти співпраці режисера та балетмейстера у процесі створення балетної вистави. Доведено, що набутий досвід співпраці режисера та балетмейстера нечасто використовується і до сьогодні. Виявлено, що подібна співпраця має позитивні наслідки лише при паритетному застосуванні принципів драматичного театру та хореографічного мистецтва, спільні постановки балетних вистав режисером та балетмейстером призводять до урізноманітнення жанрового спектру балетного театру, розширенню діапазону виражально-зображальних засобів.

Ключові слова: режисер в балеті, балетмейстер, балет, балетний театр, режисерське мистецтво.

В статье на конкретных примерах продемонстрированы положительные и отрицательные аспекты сотрудничества режиссера и балетмейстера в процессе создания балетного спектакля. Доказано, что приобретенный опыт сотрудничества режиссера и балетмейстера редко используется сегодня. Выявлено, что подобное сотрудничество имеет положительные последствия только при паритетном применении принципов драматического театра и хореографического искусства, совместные постановки балетных спектаклей режиссером и балетмейстером приводят к многообразию жанрового спектра балетного театра, расширению диапазона выразительно-изобразительных средств.

Ключевые слова: режиссер в балете, балетмейстер, балет, балетный театр, режиссерское искусство.

In the article on the specific examples demonstrated the positive and negative aspects of the cooperation of the director and choreographer in the process of creating a ballet performance. It is proved that the experience gained cooperation of the director and choreographer is rarely used today. It is concluded that such cooperation has positive effects only when applying the principles of parity drama theater and choreographic art, co-productions ballets director and choreographer lead to a variety of genre spectrum ballet theater; expanding the range of expressive-representational resources.

Key words: ballet director, choreographer, ballet, ballet, art director.

Співпраця режисера та балетмейстера у процесі постановки балетної вистави є однією з найбільш актуальних проблем балетної хореографії останніх десятиліть. Ще з

часів Ж.-Ж. Новерра не вщухають дискусії щодо доцільності залучення режисера до підготовки балету. У процесі становлення та розвитку балету як самостійного різновиду мистецтва теоретики та практики ствердилися в думці, що балетмейстер повинен поєднувати функції і режисера, і творця та постановника хореографії, і репетитора. Але у певні періоди еволюції балетного театру, коли вихолощення змістовності, нелогічність побудови дійства призводили до зниження загального художнього рівня балетних творів, актуальним ставало питання звернення за допомогою до режисерів драматичного театру та опери. У балетному театрі сучасності з його широким спектром постановочних підходів все частіше на афішах трапляється прізвище не лише балетмейстера, але й режисера-постановника, що підтверджує актуальність розгляду проблеми місця та ролі режисера в балетному театрі.

Автори фундаментальних досліджень з теорії та історії балету (В. Ванслов, Г. Добровольська, Р. Захаров, П. Карп, В. Красовська, Є. Суриць та ін.) приділяють увагу процесам співпраці режисерів та балетмейстерів в історичній ретроспективі, не виокремлюючи їх в спеціальний предмет дослідження. Поодинокі публікації в науковій періодиці сучасності (А. Золотарева та ін.) акцентують увагу на персоналіях минулого, без узагальнень та проведення історичних паралелей.

Мета статті – з'ясувати особливості творчої співпраці режисера та балетмейстера у процесі створення балетної вистави в історичній ретроспективі.

Режисер (фр. *regisseur*, від лат. *rego* – правити, управляти, керувати, спрямовувати, визначати, встановлювати, давати вказівки й настанови, виправляти та виховувати) – найменування професії постановника театральних вистав; людина, в коло обов'язків якої входить постановка сценічних творів [1, 120]. У статті Є. Суриць «Режисерське мистецтво в балетному театрі» зазначено, що одним з основних творців вистави в балетному театрі є балетмейстер. Участь режисера у виставі має інший характер, порівняно з драматичним та оперним театрами. Обов'язки режисера балетного театру (іноді його називають «режисер, що веде виставу») носять виробничо-організаційний характер (функції, подібні до обов'язків помічника режисера). Однак ми зупинимося на постановочній функції режисера в балеті. «У радянському балетному театрі до постановки вистав залучаються провідні режисери драми та опери, які разом з балетмейстером знаходять єдине ідейно-художнє рішення вистави (разом розробляються масові сцени та окремі ролі тощо). Практика співдружності режисера та балетмейстера сприяла створенню значних вистав», – зауважує Є. Суриць у середині 60-х рр. ХХ ст. [13].

Якщо говорити про режисуру в балеті, то В. Ванслов визначає її як «мистецтво створення єдиної, гармонічно цілісної вистави за допомоги творчої організації всіх її елементів на основі задуму балетмейстера, що керує роботою всіх учасників постановки. Режисура в балеті – не відособлена діяльність, вона – один з боків роботи балетмейстера, який не лише створює хореографічні тексти, але й подає тлумачення образів та домагається художньої єдності хореографії, драматургії, музики, образотворчого рішення, що підпорядковані ідейній концепції вистави. У балетному театрі існує також режисер, що веде виставу (слідкує за порядком на сцені та за кулісами під час видовища, за роботою усієї постановочної частини та ін.)». Автор пристає на

позицію провідної ролі балетмейстера у створенні вистави, оскільки саме він, подібно до режисера в драматичному театрі, є і автором задуму, і керівником процесу. Однак В. Ванслов зауважує, що «коли балетмейстери ще недостатньо володіли мистецтвом режисури в балеті», до постановки залучалися режисери драматичних театрів» [4].

Причину звернення балетмейстерів до режисерів в 20–30-х рр. ХХ ст. Р. Захаров також вбачає у нестачі режисерської освіти у балетмейстерів. На залучення режисерів до процесу постановки балетних вистав вплинула діяльність Московського художнього театру початку ХХ ст. Нові принципи театральної режисури МХТ захопили діячів балету, спонукали до співпраці. Так, О. Горський звернувся до В. Немировича-Данченка в постановці «Лебединого озера» (1920). У цій версії перемогли пошуки сценічної правди, реалістичності: стали наочними перетворення дівчат на лебедів, а лебедів знов на дівчат – на костюми то прикріплювалися крила, то знов знімалися з них; пластика розділялася на «людську» та «лебедину» тощо. Але співпраця В. Немировича-Данченка з балетною трупю не була безхмарною, він навіть не прийшов на прем'єру [2, 23].

При створенні першого радянського балету «Червоний мак» (1927) відомий драматичний режисер О. Дикий практично допомагав балетмейстеру Л. Лащиліну ставити перший акт та режисерською роботою сприяв вдалому втіленню цього балету. У балеті «Полум'я Парижу» (1932) режисерами-асистентами балетмейстера В. Вайнонена були В. Попов та Р. Захаров – тоді ще студенти Ленінградського театрального інституту [7, 136].

Балет «Фадетта» в Ленінградському хореографічному технікумі був поставлений Л. Лавровським разом із режисером В. Соловйовим. У черговому випуску газети «Смена» від 2 квітня 1934 р. відзначено цінність педагогічної роботи постановників: звітна вистава «Фадетта» виконує завдання підготовки учнів «не тільки як віртуозних, технічно досконалих балерин та кавалерів, а намагається ще надати їм всі знання та навички необхідні для плідної роботи над створенням сценічних образів засобами танцю, пантоміми та драматичної виразності» (Цит. за [9, 59]). Балетмейстер П. Гусев, що був присутній на репетиціях «Фадети», в нарисі спогадів про режисера підкреслює, що «участь В. Соловйова не можна назвати фрагментарною, консультативною – його практичний досвід та знання дозволяли переконливо існувати на межі двох мистецтв та спрямовувати рух хореографічної думки молодого балетмейстера» (Цит. за [9, 60]). Отже, В. Соловйов разом з балетмейстером вибудував драматургічну лінію вистави на основі літературного першоджерела (роман «Маленька Фадетта» Жорж Санд), спонукав до використання хореографічної лексики для створення психологічно достовірних образів. Але автори не уникнули стандартного для тогочасного балету прийому чергування пантомімних та танцювальних сцен, надмірного захоплення пантомімою.

У балеті «Серце гір» з В. Чабукіані працював режисер М. Петров та асистент І. Ковтунов, що закінчив театральний інститут. Режисуру балету «Лауренсія» балетмейстера В. Чабукіані здійснював Е. Каплан. За свідченням Р. Захарова, «режисерський план балету “Ромео та Джульєтта” (балетмейстер Л. Лавровський, режисер С. Радлов, 1940 – М.Т.) був створений за планом постановки шекспірівської трагедії, що йшла того часу у Ленінградському “Малому театрі”» [7, 136].

Режисери допомагали у створенні мізансцен, побудові стрункої драматургії, роботі з акторами над створенням образів тощо. Попри те, що саме Р. Захаров був апологетом

хореодрами (драма, що розкривається хореографічними засобами – танцем та пантомімою), він визнавав хибність своїх підходів щодо провідної ролі режисерських принципів у створенні балетної вистави: «такого роду явище не можна було вважати правильним, оскільки воно носило характер механічного, а не органічного поєднання творчості режисера та балетмейстера» [7, 136]. Режисер драми, що не знає специфіки музичної та хореографічної драматургії, не є спеціалістом у галузі музично-театрального мистецтва, може бути лише добрим радником, але не творцем музично-хореографічного вистави. Отже, режисуру в балеті найплідніше здійснює, зазвичай, сам балетмейстер-постановник.

На певному етапі розвитку балетного театру необхідно було вивести його на вищий рівень: співпраця режисерів та балетмейстерів стала одним зі шляхів розбудови балету. І. Солертинський писав: «Основне протиріччя балету, що складає його естетичний сенс, як театрального жанру, – у неперервній боротьбі двох взаємно ворожих початків та необхідності їхнього поєднання: формального початку (абстрактний класичний танець) та драматургічного (пантоміма, що викладає сюжет). Роблячи наголос на першому моменті, ми отримуємо абстракцію «чистого танцю», нічого, окрім своєї декоративної закінченості; на другому – отримуємо безформну осмисленість простої пантоміми, що тяжіє до сценічного натуралізму та заперечує умовний за природою танець. Поєднання їх у єдиній танцювальній виставі являє тому художню проблему виключної складності» (Цит. за [8, 73–74]).

За І. Солертинським та Р. Захаровим, танець повинен був перетворитися на танцювальну драму, а танцівник – на хореографічного актора. Саме в балеті «Бахчисарайський фонтан» вони намагалися втілити ці принципи, дієвий танець, танець в образі став основним виразним засобом вистави. Попри досить тривале сценічне життя цієї вистави та численні схвальні рецензії та мистецтвознавчі нариси, можна знайти й обривок критики з боку визнаних балетмейстерів. Зокрема, Ф. Лопухов безсторонньо аргументовано висловлюється з приводу «Бахчисарайського фонтану» Р. Захарова: «Мене неабияк бентежить, що його (Захарова – М.Т.) вміння мізансценувати та знаходити цікаві пантомімні рішення поєднуються зі слабкістю суто танцювального мислення. На головне питання – чи є поетом танцю постановник «Бахчисарайського фонтану» – не можу відповісти позитивно. Майстерний та обдарований режисер музичного театру? Безперечно. Балетмейстер? Здається, ні... Правда, іноді Захаров згадує, що повинен бути перш за все балетмейстером, тобто мислити дію та образи в танці. Але бідність танцювального лексикону сама по собі тривожна. Чи можна бути великим поетом, володіючи маленьким лексиконом? Думаю, одне з іншим несумісне» [11, 293–294]. Ф. Лопухов розвінчує міф, що режисерські здібності балетмейстера є запорукою високої якості балетної вистави.

Позитивним у добу хореодрами стало втілення образів великої літератури в балетному театрі. Однак цей процес, за зауваженням В. Васлова, відбувався «шляхом зближення балету з драматичним театром. Це зближення нерідко набувало одностороннього характеру, що мало далекосяжні наслідки для хореографії. Виникла тенденція трактувати танець у балеті за аналогією з тією роллю, яку він відіграє у драматичній виставі: як побутовий танець, що виникає по ходу сюжету, але не як танець, що виражає сутність

дії. Остання втілювалася або пантомімою, або танцем з дуже обмеженими пластичними засобами, максимально наближеними до життєвого праобразу» [3, 13–14].

У цілому, участь драматичних режисерів у розвитку балетного театру сприяла розвитку акторської майстерності виконавців та художній цілісності балетів. Однак роз'єднаність професій балетмейстера та режисера часто викликала недостатнє злиття драматичного та танцювального початків у виставі. Однобічне захоплення режисурою в балеті на шкоду багатству хореографії в 40–50-х рр. ХХ ст. гальмувало розвиток балетного мистецтва.

У подальшому режисери драматичних театрів до постановок залучалися досить рідко. Хоча в історії залишилися приклади плідної співпраці балетмейстерів та режисерів. Наприклад, режисер Ю. Любимов разом з О. Віноградовим 1974 р. здійснили постановку балету «Ярославна» Б. Тищенка на сцені Ленінградського Малого театру опери та балету. За свідченням О. Віноградова, допомога Ю. Любимова була надзвичайно корисною: режисер вибудував драматургію епізодів, підвів до варіантів декораційного оформлення, навчив шукати світлове рішення вистави, допоміг суто режисерськими засобами вирішити деякі змістовні моменти тощо. Саме такий епізод згадує балетмейстер: «З обгорілих, почорнілих текстів виходила «чорна плакальниця» з відром. Побачивши її, Ігор, зв'язаний арканом та оточений стрілами, відчував багаторазово помножені страждання. А плакальниця опускалася на коліна за колом стріл та, зануривши до відра білий плат, діставала його вже обагненим кров'ю. Це придумав Юрій Петрович (Любимов – М. Т.), і я вважаю, придумав геніально! Звичайно, сам би я до такого не додумався» [5, 214–215].

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. співпраця режисерів та балетмейстерів на ниві створення балетних вистав набула ширших аспектів взаємодії. Проблема стрункої режисури в балетах постмодерної естетики відійшла на другий план, поступившись несподіваним, часом шокуючим режисерським знахідкам.

Знаменитий англійський режисер Деклан Доннелан на сцені Великого театру в Москві 2003 р. вперше в житті поставив балетну виставу «Ромео та Джульєтта» у співдружності з балетмейстером Раду Поклітару. Вистава помітно відрізнялася від традиційних балетних прочитань шекспірівської трагедії. У цьому тандемі режисер прекрасно розумів загрозу зробити виставу, в якій хореографія не буде домінуючою. З іншого боку, за зауваженням М. Крилової, «у Деклана абсолютно не балетний погляд. Немає балетних штампів, до яких ми звикли та вважаємо за необхідні: годувальниця – гротескова стара, леді Капулетті – жахлива стерво, Меркуціо – легкий, стрибковий, ніби другий Ромео, тільки не закоханий ні в кого, Джульєтта – народна артистка давно за сорок...» [10].

Автори вивели на сцену відчайдушних підлітків, що живуть тут і зараз, – іноді смішних, частіше зворушливих і абсолютно приречених. Тут всяка відсутність рефлексії органічно поєднувалася з матеріалом – Ромео і Джульєтта не думають, коли їх жбурляє в пекло і рай перше почуття, вони тільки цим почуттям живуть, і це нормально для 14-річних [12].

Через дванадцять років на сцені Великого театру знову співпрацювали Д. Доннелан (нині – художній керівник англійського театру «Cheek by Jowl») та Р. Поклітару (нині –

художній керівник «Київ-модерн-балету») під час постановки балету «Гамлет» за Шекспіром. Балетмейстер розповідає, як проходив підготовчий та репетиційний періоди: «На етапі створення лібрето Деклан, Ніколас (Нік Ормерод – один з авторів лібрето та художник-постановник – М. Т.) та я багато говорили, намагалися уявити сцени задуманої вистави, їхню послідовність. Вирішували, які персонажі необхідні, якими можна знехтувати. У процесі постановки на мені лежить відповідальність за створення тексту вистави, власне руху. Деклан же надзвичайно цікаво та дуже плідно працює з артистами, ставлячи перед ними раз за разом суперечливі завдання, часом – діаметрально протилежні, щоб зрозуміти єдино правильну в контексті цілого. Я бачу, як артистам цікаво, тому що з ними так ніхто і ніколи не працював» [14]. Зрозуміло, що принципи роботи з виконавцями та розподіл обов'язків у процесі постановки вистави є традиційним, давно відомим, але вже забутим для сучасного балетного театру.

Низка критиків нарікає на перебільшеній ролі пантоміми та драматичної гри, обмеженості хореографічної лексики – акцентують на тих самих проблемах, які були характерними і для 30–40-х рр. ХХ ст. – доби панування хореодрами. «Автори не вибудували героям жодного розгорнутого танцювального монологу – вистава зібрана з нарізки дрібних сцен, у яких драматичної гри більше, ніж танцю. У момент «Мишоловки» дія взагалі зупиняється – весь датський двір разом з публікою Великого театру дивиться на екран, де йде «німа фільма» про вбивство короля. Фільма занятно стилізована під початок ХХ ст. – але рве темп спектаклю занадто різко», – вважає А. Гордєєва [6].

Відомий мистецтвознавець С. Наборщикова вважає, що нову виставу «Гамлет» Великого театру, прем'єра якої відбулася 11 березня 2015 р., створену тандемом Деклан-Поклітру, справжньою знахідкою для теоретиків жанру, оскільки це «балет – не балет, драма – не драма». Правильніше за все її слід назвати пантомімним коміксом. «Розширення сюжету та поява персонажів, що згадуються в першоджерелі мигцем, для цього жанру хід звичний. Вишикувані в серію «картинки» з життя королівського двору відповідають даному формату. Для кожної знайдений виразний стоп-кадр. Концептуальні моменти – Гамлет з черепом, загиблі герої, що віддаляються в білий дим, цим кадром вичерпуються. Для решти передбачена серія пояснювальних рухів» [12]. З іншого боку, подібне рішення балетної вистави можна визнати авторським підходом до сучасного трактування світової класики засобами балетного театру, однак, занадто багато збігів з проблемами, що викрили попередні періоди захоплення балету принципами драматичного театру, примушує до обережності у позитивних оцінках.

У процесі розвитку балетного театру набутий досвід співпраці режисера та балетмейстера під час постановки балетної вистави не активно, але використовується і до сьогодні. Подібна співпраця має позитивні наслідки лише при паритетному застосуванні принципів драматичного театру та хореографічного мистецтва. У балетному театрі сучасності не часто, але трапляються випадки спільної постановки балетної вистави режисером та балетмейстером, що приводить до урізноманітнення жанрового спектру балетного театру, розширенню діапазону виразально-зображальних засобів за умови високого рівня професіоналізму як режисера, так і балетмейстера.

СПІВПРАЦЯ РЕЖИСЕРА ТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА
У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ

Література:

1. Безклубенко С. Мистецтво : терміни та поняттям: енциклопед. вид. : у 2 т. : Т. 2 (М – Я) / Сергій Безклубенко. – Київ : Інститут культурології НАМ України, 2010. Т. 2. – 256 с.
2. Беляева-Челомбитько Г. В. Балет : эпоха sovietica (1917 1991 гг.). – Москва : Университет Натальи Нестеровой, 2005. – 298 с.
3. Ванслов В. В. Балет как синтетическое искусство / Виктор Владимирович Ванслов / В. В. Ванслов // В мире балета. – Москва, 2010. – С. 7–35.
4. Ванслов В. В. Режиссура в балете / Виктор Владимирович Ванслов // Балет : энциклопедия / [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – С. 426.
5. Виноградов О. М. Исповедь балетмейстера / Олег Михайлович Виноградов. – Москва : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2007. – 336 с. – (Звезды балета).
6. Гордеева А. Изображая жертву / Анна Гордеева // Ведомости. – 2015. – 13 марта. – № 3789.
7. Захаров Р. Искусство балетмейстера / Ростислав Владимирович Захаров. – Москва, 1954. – 432 с.
8. Захаров Р. Слово о танце / Ростислав Владимирович Захаров. – Москва : Молодая гвардия, 1977. – 160 с.
9. Золотарева А. С. Участие режиссера драматического театра В.Н. Соловьева в создании балетного спектакля «Фадетта» (ЛХТ, 1934) / А. С. Золотарева // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2014. – № 31(1–2). – С. 57–62.
10. Крылова М. Секрет фирмы Доннелана – Поклитару / Майя Крылова // Независимая газета. – 2003. – 27 ноябр.
11. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете / Федор Васильевич Лопухов. – Москва : Искусство, 1966. – 367 с.
12. Наборщикова С. Бедный «Гамлет» / Светлана Наборщикова // Культура. – 2015. – № 10. – С. 10.
13. Суриц Е. Я. Режиссерское искусство в балетном театре [Электронный ресурс] / Елизавета Яковлевна Суриц // Театральная энциклопедия : в 6 т. : Т. 4 / [гл. ред. С. Мокульский, П. Марков]. – Москва : Советская энциклопедия, 1965. – Режим доступа : www.gumer.info/bibliotek_Vuks/Culture/Teatr/_198.php.
14. Федоренко Е. Раду Поклитару : «Невротик никому не интересен, даже если он – Гамлет» / Елена Федоренко // Культура. – 2015. – № 8. – С. 10.