**Мировая классическая литература в руках балетмейстеров**

Не только мифическая и сказочная тема интересует балетмейстеров. Очень часто их вдохновляют литературные произведения великих классиков. В них авторы затрагивают философские темы, раскрывают важные проблемы, представляют глубокий сюжет и героев, которые не всегда идеально, но зачастую притягательны своей индивидуальностью. Важной причиной выбора именно классических произведений является то, что эти произведения остаются популярны многие года и века, а, значит, могут быть прочтены и через призму хореографического искусства

Изначально, со времен зарождения балетных спектаклей, основой сюжетов служили литературные произведения. Эта тенденция сохранилась и в современности. Во все времена литературные произведения перекладываются на балетный сюжет.

Обращаясь к одному из наиболее ярких балетных спектаклей «Эсмеральда», проанализируем варьирование балетного сюжета у различных балетмейстеров.

Балет «Эсмеральда» впервые был поставлен в 1884 году Жюлем Перро. После спектакль претерпел множество редакций. Известны редакции Мариуса Петипа, Агриппины Яковлевны Вагановой, В. Д. Тихомирова, В. П. Бурмейстера, Н. Н. Боярчикова и А. Б. Петрова. Каждая постановка это отражение видение балетмейстера литературного произведения.

Воплотить на балетной сцене содержание всего произведения «Собор парижской Богоматери» не предоставлялось возможным для Ж. Перро. Поэтому некоторые сюжетные линии оказались утраченными ­– в частности, линия матери героини, которая ненавидит Эсмеральду и лишь незадолго до казни девушки узнает в ней свою потерянную в младенчестве дочь. Наиболее значительное изменение претерпел образ Феба, ставшего обычным балетным героем–любовником. По этой причине ослабела самая острая антитеза романа: искренне любящий, благородный Квазимодо и красавец подлец Феб. Финал спектакля, в отличие от романа, был счастливым. «Трагическое должно иметь благополучный конец» – говорил балетмейстер.

Сменялись эпохи, художественные направления, правители и директора театров, балетмейстеры и танцовщики. Эсмеральда жешла в ногу со временем и менялась вместе с ним.

"Эсмеральда"- 1886 год, возобновленная первым российским Фебом Мариусом Петипа для итальянки Вирджинии Цукки, стала той канонической версией, на которую ориентировались или которую ниспровергали все последующие хореографы. Спектакль подвергся изменениям и переделкам, "одивертисменился" и "синхронизировался"; снизилась социальная острота персонажей. Так, пестрая толпа нищих и бродяг, "вся грязь человечества" трансформировалась в однородную массу балетных фигурантов с модными прическами; блестящий внешне, но пустой внутри Феб превратился в "душку-офицера", одинаково галантного и к Эсмеральде, и к Флер де Лис. Но именно для этой постановки был сочинен драматический Pasdesix на музыку Риккардо Дриго, исполняемый Эсмеральдой, Гренгуаром и четверкой цыганок на балу Флер де Лис.

Век ХХ решительно вмешался в судьбу юной цыганки, кардинальным образом изменив ее судьбу.

Первым, кто поднял руку на Эсмеральду, был Александр Горский, сочинивший в 1902 году в московском Большом театре балет "Дочь Гудулы" (композитор А. Симон). Впрочем, балетом спектакль назвать было сложно, тем более что хореограф определил свое детище как "мимодрама" (переименованное вскоре артистами в "мимо драмы"). Идея была благородная: вернуть танцевальную "Эсмеральду" ее литературному первоисточнику, дочь – матери, виселице – ее жертву. Из хореографического небытия вынули родословную героини, похищенную в детстве цыганами, и убедительно переданы страдания матери Эсмеральды по имени Гудула. Сценарный план Горского по толщине сопоставим с романом Виктора Гюго: в пухлой тетради соседствовали наклеенные вырезки из текста романа наметки танцевальных сцен и скрупулезное описание реквизита и бутафории.

В итоге спектакль напоминал немой кинематограф: крупные планы главных героев, масштабные массовые сцены, статуарность персонажей и минимальное танцевальное решение не вызвали сочувствия зрителей. Близость балета к "десятой музе" сочли причиной провала.

 В 1935 году Агриппина Ваганова в Ленинградском театре оперы и балета отредактировала "Эсмеральду" Перро – Петипа, декларируя "освобождение классического балета от бессмыслицы и пошлости варварского прошлого". Сочувствия к Эсмеральде в Агриппине Яковлевне было столько же, сколько и в Горском: бедная цыганка решительно отправлена на виселицу. Однако 13 лет спустя Ваганова "одумалась" и даровала Эсмеральде жизнь. Феб, правда, в спасении юной танцовщицы участия не принимал: в соответствии с официальной установкой и идеологией советской хореодрамы офицер был представлен отъявленным негодяем, "грубоватым воякой и пошловатым франтом с навыками казармы и пьяных кутежей".

Итак, более 150 лет странствует по России Эсмеральда. За это время она разучила новые танцы – от старинного трюандаза и опереточного канкана до хореографических откровений в авангардном стиле. Ее выступлениям аккомпанировала музыка самых разных композиторов – от незатейливых мелодий Цезаря Пуни до электронной музыки Мориса Жарра.

Каждая эпоха, в соответствии с господствовавшим вкусом, вносила поправки во внешний облик цыганки. Эсмеральда являлась в скромном одеянии парижанки XV века на премьере 1848 года.

Но не только на облике Эсмеральды отражались эпохи. "Эсмеральда", в каждой из постановок и возобновлений сама становилась своеобразным символом времени, выводившего ее на сценические подмостки.

Мировая литература знает немало красивых, но трагических историй любви. Из этого множества заметно выделяется одна, которую называют самой печальной на свете – история двух веронских возлюбленных Ромео и Джульетты. Эта бессмертная трагедия Шекспира уже более четырех столетий бередит сердца миллионов неравнодушных людей – она живет в искусстве как образец чистой и настоящей любви, которая смогла победить злость, вражду и смерть. Одной из самых ярких музыкальных интерпретаций этой истории за все время ее существования является балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта».

Первым балетмейстером стал Лавровский, который создал балет к 1935 году. Премьера балета «Ромео и Джульетта» стали грандиозным событием в мировой культуре. Сюжет был максимально приближен к литературному первоисточнику, Лавровский ориентировался на танцевальную лексику, являющую собой непосредственное выражение чувств героев. Хореография балетмейстера не менее музыки передает яркость вражды в произведении. В спектакле музыкальная и хореографическая основы слились воедино, дополняя друг друга. Постановка Рудольфа Нуриева, представленная в 1977 году в Лондоне, стала одной из лучших зарубежных интерпретаций балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». От романтичного балета Л. Лавровского эта постановка отличается мрачностью, усилением трагедийного начала: обреченность героев становится очевидной практически сразу, с первой минуты спектакля. Ситуация выглядит и более острой, и более сложной, чем даже в литературном первоисточнике: Тибальт здесь не просто отрицательный персонаж, не просто один из тех, кто разрушает счастье влюбленных, – Нуриев показывает теплые родственные чувства между ним и Джульеттой. Это делает трагедию героини еще более глубокой – после убийства двоюродного брата она оказывается между двух огней, ведь Тибальт тоже был ей дорог, поистине, вместе с ним она хоронит часть своей души. И гибель героини представляется неизбежной вдвойне.

Рудольф Нуриев позволил себе даже поспорить с У. Шекспиром: в его версии патер Лоренцо умирает – впрочем, этот момент вполне соответствует мрачному настрою спектакля. Появляется в этом балете и Розалина – первая возлюбленная Ромео, о которой в оригинале лишь упоминается.

Постановка Рудольфа Нуриева была новаторской с точки зрения не только истории произведения, но и истории жанра: если обычно в балете главенствует прима-балерина, то здесь роль Ромео не менее важна, чем партия Джульетты. В этом отношении Рудольфа Нуриева можно считать прямым наследником таких выдающихся танцовщиков, как Вацлав Нижинский и Серж Лифарь, блиставших на балетной сцене в первой половине ХХ века.

Способность мыслить хореографическими образами отличает балетмейстера от режиссера драмы или оперы. Он также имеет дело с драматургией, которую ему предстоит воплотить в своей хореографии, в развитиии пластической линиии всего балета, поэтому он, как и режиссер, должен быть мыслителем, философом, психологом, педагогом.

Всякий режиссер приступает к постановочной работе уже после того, как изучи, осмыслил и продумал пьесу, которую должен ставить, или текст, на который написана опера, то есть имея на руках готовый текст. Он является постановщиком авторского сочинения. Основная задача их ­– истолковать и найти яркое, убедительное сценическое воплощение идеи автора – драматурга или композитора.

Балетмейстер - сочинитель сам является автором балета, сочинителем всего хореографического текста, а затем уже и постановщиком его на сцене.

Сочиняя действенный танец, балетмейстер проводит в нем последовательное развитие образа, стремясь в то же время к наиболее драматургически четкому и впечатляющему решению.

Для того чтобы начать работу над сочинением "текста" действенного танца, балетмейстер должен обдумать и выносить его образ в мельчайших подробностях. Еще до работы с концертмейстером балетмейстер должен "видеть" свой будущий балет, каждый его образ.

Таким образом, работа над сюжетным балетным спектаклем требует от постановщика всестороннего развития и знания литературы, драматического искусства. Многие балетмейстеры пытались воплотить на балетной сцене всемирно известное литературное произведение. Но лишь некоторым удалось воплотить на сцене спектакль, который поразил зрителя.