

ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ СОВЕТСКОЙ ХОРЕОДРАМЫ (НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЕЙ ХОРЕОГРАФОВ ПОКОЛЕНИЯ 1960 – 80-Х ГОДОВ)

© 2015 Р.Г.Володченков

Московская государственная академия хореографии

Статья поступила в редакцию 30.10.2014

В данной статье исследуются творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы, оказавшие влияние на спектакли хореографов поколения 1960 – 80-х годов.

Ключевые слова: хореодрама, балетмейстер, режиссура, образ, пантомима.

«Драмбалет» или по-другому советская хореодрама – главенствующее, поддержанное государством, основанное на принципах социалистического реализма направление в искусстве балета. Его расцвет пришёлся на период начала 1930-х – конец 1950-х гг. По форме и содержанию спектакли советской хореодрамы представляли собой многоактные балеты-пьесы, где главным выразительным средством являлся танец и пантомима. Название «драмбалет» и «хореодрама» даёт объяснение принадлежности этого направления к драме и сближения балета с драматическим театром.

К основным лидерам направления «драмбалет» история отечественного хореографического искусства относит В.И.Вайнонена, Л.М.Лавровского, Р.В.Захарова и В.М.Чабукиани. Каждый из них являлся творческой индивидуальностью, отличался оригинальным талантом и по-своему смог выразить себя в качестве балетмейстера.

«Драмбалет» – эпоха не только по принадлежности к определённому времени, но и по масштабу творческих сил, задействованных в процессе формирования нового реалистического советского балета. В этот процесс были основательно вовлечены не только хореографы и артисты балета, но и художники, музыканты, либреттисты, критики, режиссёры. Последние сыграли значительную роль в становлении направления «драмбалет», основные постановки которого осуществлены при активном содействии режиссёра, являвшегося соавтором хореографа. Практика сотрудничества режиссёра и хореографа, находивших единое идейно-художественное решение того или иного спектакля, способствовала созданию значительных произведений балетного театра.

Среди режиссёров «драмбалета» выделяется имя С.Э.Радлова, при его непосредственном со-

действии осуществлены постановки таких знаковых спектаклей, как «Пламя Парижа» (1932, Ленинградский театр оперы и балета, балетм. В.И.Вайнонен), «Бахчисарайский фонтан» (1934, Ленинградский театр оперы и балета, балетм. Р.В.Захаров), «Ромео и Джульетта» (1940, Ленинградский театр оперы и балета им. С.М.Кирова, балетм. Л.М.Лавровский; С.Э.Радлов участвовал в постановке этого балета в качестве сценариста в соавторстве с А.И.Пиотровским). Над созданием балета «Фадетта» (1934, премьера на сцене Ленинградского театра оперы и балета) для Ленинградского хореографического училища балетмейстер Л.М.Лавровский работал с режиссёром В.Н.Соловьёвым. Над постановкой трёхактного балета «Лауренсия» по драме Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» (1939, Ленинградский театр оперы и балета имени С.М. Кирова) вместе работали балетмейстер В.М.Чабукиани и режиссёр Э.И.Каплан. В Москве в 1933 году балетмейстер «Московского художественного балета» Н.С.Холфин совместно с режиссёрами МХАТа Б.А.Мордвиновым и П.А.Марковым осуществил постановку «комедийного, почти водевильного спектакля»¹ П.Гертеля «Соперницы». Не мало и других примеров тесного взаимодействия балетмейстеров с режиссёрами драматического театра при создании балетных спектаклей в 1930 – 50-е гг.

Появлению такого направления в балете первой половины XX столетия как советская хореодрама способствовал целый ряд причин. Самая значительная из них связана с новым этапом развития русского драматического театра, главным ориентиром которого на большую часть XX столетия стала система одного из основателей Московского Художественного театра, великого русского режиссёра К.С.Станиславского (лидеры «драмба-

⁰ Володченков Роман Геннадиевич, балетовед, балетный критик. Аспирант Московской государственной академии хореографии. E-mail: romul-vol@yandex.ru

¹ Марков, П.А. Викторина Кригер / П.А.Марков // О театре. Театральные портреты. В 4-х т. – М.: Искусство, 1974. – Т. 2. – С. 462.

лета» испытали на себе воздействие и других режиссёров, в том числе В.Э.Мейерхольтда, чьим учеником был С.Э.Радлов). Методы и принципы системы, «задуманные как практическое руководство для актёра и режиссёра»², легли в основу практики «драмбалета».

Система Станиславского стала фундаментом для развития не только «драмбалета». Её влияния не избежал и балетный театр времени шестидесятников. Один из основополагающих принципов хореографов «драмбалета» связан с непрерывным развитием действия балетного спектакля. Он берёт своё начало из системы Станиславского, который отмечал: «На сцене нужно действовать. Действие, активность – вот на чём зиждется драматическое искусство актёра <...> На сцене надо действовать – внутренне и внешне»³. Такое видение выдающегося режиссёра было близко и хореографам-шестидесятникам. Однако принцип действенности реализовывался «наследниками» без активного участия пантомимы как выразительного, контрастного «чистому» танцу средства, что, во многом, и послужило поводом к возникновению принципиального спора между двумя поколениями. Мнение шестидесятников в этом споре ясно выражено в словах хореографа Ю.Н.Григоревича: «Нельзя переносить законы драматического театра на театр балетный»⁴. Впрочем, эти слова, служащие явным предостережением постановщикам советской хореодрамы, требуют разъяснения.

Балет, однажды вышедший из под опеки других искусств, стал самостоятельным театральным видом искусства. И посему законы его действенности также стали самостоятельными. Но балет и его творческие принципы оказывали и продолжают оказывать практическое воздействие на другие виды искусства, в чём (пускай и не всегда) видится польза в обогащении и обновлении выразительных средств. Такую пользу из связи с драматическим театром извлекли и балетмейстеры советской хореодрамы, создавшие истинные шедевры балетного театра. Так в чём же здесь спор? Вероятно в том, что постановщики «драмбалета» перешли нейтральную черту взаимоотношений между театральными жанрами, углубившись в освоение законов драматического те-

атра на балетной сцене. Примерами тому стали такие не совсем удачные спектакли советской хореодрамы, как «Сказ о каменном цветке» в постановке Л.М.Лавровского на сцене Большого театра (1954) и «В порт вошла "Россия"» Р.В.Захарова на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С.М.Кирова (1964). Однако от ошибок и просчётов не застрахован ни один художник. А крайность, как известно, в любой области и любом жанре может увести от истины. Так и хореографы-шестидесятники, отстаивая права чисто танцевальной выразительности и содержательности, в некотором роде рисковали уйти в противоположную крайность, о которой Р.В.Захаров предупреждал в своей книге «Искусство балетмейстера» ещё в 1954 году: «Выступая против пантомимы, критики формалисты отрицали и необходимость творческих связей балета с драматическим театром»⁵.

Сегодня же, находясь на значительном временном расстоянии от событий споров и прений, происходивших между лидерами двух направлений, важно отметить, что «драмбалет» оказал своё воздействие на балетный театр 1960-х гг. и последующих десятилетий. По-другому не могло и быть, поскольку связь поколений была гораздо крепче, чем отдельные разногласия противоположных сторон, да и государственное устройство театров оставалось неизменным, верным принципам социалистического реализма.

Образ или *образность*⁶ – одно из важных художественных и эстетических понятий в балетном театре. Здесь оно находило разное отражение. Советская хореодрама привнесла в балет своё понимание «образности» и, как писал один из хореографов этого направления – Л.М. Лавровский – именно система Станиславского «указала новые методы воплощения образа»⁷. Данные методы были связаны с утверждением «глубокой правды чувств человека, человека мыслящего, чувствующего, переживающего»⁸. Такое понимание образности выявляло иную поэзию чувств героев, иное идейное решение хореографического спектакля. Решение это тяготело к реалистическому отображению сюжета произведения, герои

² Театральная энциклопедия: ст. Станиславского система / Г.В.Кристи, В.П.Прокофьев. В 5-и т. – Т. IV. – М.: Советская энциклопедия, 1965. – С. 1072.

³ Станиславский К.С. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. – СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2008. – С. 58.

⁴ Григоревич, Ю. Слово о Юрии Слонимском / Ю.Григоревич // Чудесное было рядом с нами. – Л.: Советский композитор, 1984. – С. 6.

⁵ Захаров, Р.В. Искусство балетмейстера / Р.В.Захаров. – М. Искусство, 1954. – С. 23.

⁶ «Образность» – это понятие синонимично метафоре, метафоричности в книге – Карп П.М. Балет и драма. – Л.: Искусство, 1980. – С. 227.

⁷ Леонид Михайлович Лавровский. Документы. Статьи. Воспоминания: сб. / сост. М.И.Березкина, Н.В.Чидсон, В.И.Уральская. – М.: Всерос. театральное об-во, 1983. – С. 96.

⁸ Леонид Михайлович Лавровский. Документы. Статьи. Воспоминания: – С. 96.

которого должны были быть достоверными в любой партии.

Наивысшее, близкое к идеалу воплощение роли на сцене в советской хореодраме было связано не просто с хорошей игрой, а с желанием создать яркий, достоверный образ героя или персонажа. Об этом Р.В.Захаров писал: «Если композитор создаёт музыкальные образы и этим, обращаясь к слушателю, будит и направляет его воображение, то балетмейстер, для достижения той же цели создаёт образы зримые, пластические. Эта способность мыслить хореографическими образами отличает балетмейстера от режиссёра драматического или оперного театра»⁹. Образность в том, как её себе представляли балетмейстеры советской хореодрамы, нашла своё развитие в лучших спектаклях хореографов-шестидесятников. О ярком и, что наиболее важно, понятном зрителям образном мышлении стоит говорить, прежде всего, касательно творчества балетмейстера Ю.Н.Григоревича (р. 1927), чьи спектакли до сих пор идут, и время от времени возобновляются на балетных сценах России и зарубежья.

Творчество Григоревича с первыми же постановками на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С.М.Кирова, выявило талант хореографа масштабного, образного мышления. Это проявилось как в создании отдельных танцевальных ролей-образов, – таких, как Хозяйка Медной горы, Данила, Катерина и Северьян в «Каменном цветке», Мехменэ Бану, Ширин, Ферхад и Визирь в «Легенде о любви», так и целых образных хореографических картин: таких, к примеру, как царство Хозяйки Медной горы (танцы драгоценных камней) или танец-шествие, предвещающий встречу Мехменэ Бану и Ширин с Ферхадом. В последующих своих работах балетмейстер по-прежнему тяготел к образной содержательности, ставшей одной из отличительных черт «Театра Григоревича». Так отдельная и одна из самых ярких линий драматургии балета «Спартак» (1968, Большой театр) Ю.Н.Григоревича выстраивается на противопоставлении двух танцевальных образов Спартака и Красса. От того как решён каждый из этих образов в отдельности и во взаимодействии друг с другом, зависит действие спектакля, его основные составляющие – экспозиция, завязка, нарастание, кульминация и развязка. Танцевально-образное соперничество Спартака и Красса обретает иной масштаб и иную, более высокую степень выразительности за счёт массовых эпизодов, которые также подчинены образному мышлению хореографа. Таковы, к примеру, рит-

мичный прыжковой эпизод для мужского кордебалета из второго акта, исполняемый под ударные – он воплощает собой объединение вокруг Спартака, общее ликование и предвкушение побед, а также танцевальный эпизод оргии, в которой, по словам В.В.Ванслово, «нет самодовлеющей эротики, ибо даётся танцевальный образ, рисующий оргию как выражение измены, раскола. Уродство оргии противостоит благородству, человечности, героизму спартаковцев, оставшихся с их вождём»¹⁰.

Образное хореографическое мышление О.М.Виноградова (р. 1937) имеет свою особенность – каждый его балет сначала должен «вырисоваться», то есть отразиться в зарисованных на бумаге графических и пластических образах. Именно в рисунках появляются зримые контуры будущего хореографического произведения Виноградова. Один из них ярко очерчен и выведен хореографом на сцену в первом дагестанском балете «Горянка» (1968) – это образ нарушившей жестокие законы адата девушки Асият из поэмы Р.Г.Гамзатова «Горянка» (1958).

Размышляя над образом Асият, хореограф писал: «У Асият нет узконаправленного стремления. Это сложный, богатый образ. Асият обнаруживает различные стороны своего характера. И для каждой его грани можно найти различные пластические мотивы, рисунки»¹¹. Слова Виноградова находят своё отражение в хореографии балета, где образ Асият раскрывается постепенно, по ходу действия спектакля. Так с начала балета перед зрителями предстаёт искренняя, чистая в помыслах, находящаяся в гармонии с природой дагестанская девушка Асият. Её обручают с Османом. Воле отца – женится на Османе – Асият не может не подчиниться, но и выйти замуж за нелюбимого она не в силах. По замыслу хореографа взаимоотношения Асият и Османа в балете лишены дуэтных танцев, поскольку между ними нет близости. Сойтись с жестоким и гордым женихом девушка не хочет. Асият, проявляя решительность характера, отказывает Осману и убегает со свадьбы. Дуэт же, призванный установить гармонию отношений между двумя любящими молодыми людьми, возникает у Асият с Юношей, с которым она знакомится в городе уже после побега.

Яркими образными характеристиками Виноградов наделяет в своём балете молодого дагестанского юношу Османа, танец которого отража-

⁹ Захаров, Р.В. Записки балетмейстера / Р.В.Захаров. – М.: Искусство, 1976. – С. 119.

¹⁰ Ванслов, В.В. Хореограф Юрий Григоревич / В.В.Ванслов. – М.: Театралис, 2009. – С. 137.

¹¹ Цит. по: Ступников, И. Асият / И.Ступников // Буклет к премьере в Ленинградском театре оперы и балета им. С.М.Кирова. – Л.: Музыка, 1986. – С. 2.

ет его стихийный и деспотичный характер. Великолепный дивертисмент национальных дагестанских танцев в «Горянке» раскрывает образ богатого традициями горского народа, образ непримиримого, враждебного Асият клана. Он призван показать не только красоту дагестанских танцев, но и «подогреть» действие балета, создать фон развернувшейся пластической трагедии. Поставленный Виноградовым дивертисмент горских танцев по сути продолжает традицию советской хореодрамы, в которой, по словам Р.В. Захарова, «дивертисментные танцы характеризуют среду и место, где происходит действие»¹²(курсив мой – Р.В.).

Сильный, если не сказать мощный танцевальный образ египетской царицы Клеопатры выведен хореографом И.А.Чернышёвым (1937 – 2007) в его трёхактном балете «Антоний и Клеопатра» Э.Л.Лазарева (1968, Ленинградский Малый театр оперы и балета) по произведению У.Шекспира. Его описанию уделено значительное место в своей рецензии шекспировед и театровед И.В.Ступников. Он писал: «Удивительно цельный образ египетской царицы создаёт В.Муханова, тонко понявшая и воплотившая на сцене замысел балетмейстера. В её Клеопатре нет "восточной красоты", упоительной неги и самолюбования. Напротив, царица Мухановой полна силы, энергии, ума. Дуэты с Антонием – это диалоги равных, где женщина ни в чём не уступает мужчине. В сцене триумфа Клеопатра возникает откуда-то из глубины, словно тень Антония, его второе "я", крепко обвивает его шею руками, замирает рядом с ним, чуть склоняя голову – сильная натура, страстная женщина, друг, советчик. И в сцене смерти Антония она смелая, сильная, поддерживающая слабеющее тело Антония почти в тех же позах, в каких он, окрылённый победой и счастьем, когда-то поднимал её вверх, к солнцу»¹³. Очевидно, что запоминающимся образ Клеопатры сделал почти равноценный труд мыслящего хореографа и думающей, пластически одарённой актрисы (В.С.Мухановой). Это приводит к аналогии с работой режиссёра и актрисы в драматическом театре.

Выбор же Чернышёвым темы балета, основой которого явился серьёзный литературный источник («Антоний и Клеопатра» У.Шекспира), а также решение его в форме полноформатного трёхактного спектакля – факторы, говорящие о родстве произведения хореографа-шестидесятника с хореодрамой (что, безусловно, можно отнести и к

трёхактной «Горянке» Виноградова). Правда, успех «Антония и Клеопатры» Чернышёва был в меньшей степени связан с достижениями «драмбалета». Исторические события римских завоеваний, борьбы за власть между триумвирами здесь отражены не в развёрнутых, реалистически достоверных картинах или эпизодах, а как фоновые события, как декорации страстному, любовному роману двух героев (Клеопатры и Антония).

«Ангара» (1977, Куйбышевский театр оперы и балета) А.Я.Эшпая – И.А.Чернышёва – пример образного представления темы любви в советском балете. Решённый на материале пьесы А.Н.Арбузова «Иркутская история» о жизни и взаимоотношениях простых советских рабочих (кассирша в продмаге, мастер-машинист, электрик и др.), этот балетный спектакль встал в один ряд с лучшими романтическими произведениями хореографии XX века. Красота и мощь реки Ангары, силы сибирской природы отражены в порывах и чувствах главной героини – любящей и переживающей личную трагедию девушки Валентины. Её образ в спектакле Чернышёва впервые создала талантливая куйбышевская балерина В.Н.Пономаренко. Она «заставила поверить, <...> что сможет выполнить завет великого Станиславского – показать "жизнь человеческого духа" в его борениях и противоречиях»¹⁴.

Дуэт Валентины и её возлюбленного Сергея («Колыбельная» в партитуре у А.Я.Эшпая) чутко откликается на плавную лирическую музыкальную тему, в которой живёт стихия полноводной реки. Нежный и необыкновенно романтический танец двоих молодых людей отражает трепет любовного чувства, его оттенки. Этот и другие дуэты, а также монологи и трио героев (Валентины, Сергея и Виктора) – главные звенья драматургии «Ангары»: спектакля, в котором режиссура и хореография взаимосвязаны и неотделимы друг от друга. В этом балете уже не осталось следов реалистической досказанности «драмбалета», но, тем не менее, заметны результаты воздействия системы Станиславского. И это видно, прежде всего, по тому, какие яркие жизненные образы (Валентины, Виктора, Сергея) были созданы хореографом и его артистами.

Пантомима, которая, по словам Дидро, «есть часть драмы»¹⁵, являлась одним из важных выразительных средств советской хореодрамы. Именно она стала краеугольным камнем в споре между постановщиками «драмбалета» и хореографами

¹² Захаров, Р.В. Искусство балетмейстера / Р.В.Захаров. – М.: Искусство, 1954. – С. 218.

¹³ Ступников, И.В. ...И снова Шекспир // Ж. Смена. 1968, 14 июля.

¹⁴ Чернова, Н. «Ангара» // Волжская коммуна. – Куйбышев: 1977, 10 декабря.

¹⁵ Цит. по: Пави, П. Словарь театра / П.Пави. – М.: Прогресс, 1991. – С. 215.

поколения 1960-х гг. Исходя из мнения последних – тандем пантомимы и танца, как основных выразительных средств балета, тормозил его развитие. Танец, и только танец должен был стать главенствующим выразительным средством хореографического спектакля.

Пантомиму шестидесятники не отвергали совсем. Ей они отводили своё место в спектакле. Об этом писал Ю.Н.Григорович: «Говоря о приоритете танца, я вовсе не отрицаю иных средств пластической выразительности, в частности – пантомимы. В спектаклях, поставленных мною, пантомима используется достаточно широко, и в раскрытии отдельных сюжетных перипетий ей принадлежит важное место. <...> Пантомима не является, как считали хореографы 1930 – 40-х гг., "проводником содержания". Не является она и двигателем действия. У пантомимы – сюжетно-пластические задачи, её роль в балетном спектакле близка роли речитатива в "большой опере". Пантомима оттеняет крупные танцевальные пласты, порой подготавливает их, подводя действие к его хореографической кульминации»¹⁶.

На примерах отдельных спектаклей хореографов-шестидесятников обратим внимание на то, какие функции в них выполняла пантомима и каково было её место в режиссуре того или иного хореографического произведения. Это поможет установить степень влияния пантомимы, прошедшей опыт внедрения в «драмбалет», на искусство хореографов поколения 1960-х гг.

Пантомима представляет собой немые актёрские сцены. Цель пантомимы – создать художественный образ. Актёрский жест играет ключевую роль в пантомиме. Розыгрыш, комическое копирование, гиперболизация образа – все эти понятия связаны с пантомимой и, в той или иной степени, являются проявлением ее сущности. Так, подсмотренный в природе, скопированный и затем преувеличенный жест определил пластику движений приказчика Северьяна в балете Ю.Н.Григоровича «Каменный цветок». Северьян, как отрицательный персонаж, характеризуется опущенными до пола руками-плетями, которые тянутся к чужому добру, руками-щупальцами, готовыми стянуть удавку на шее провинившегося работника. Благодаря характерным, словно у человекоподобной обезьяны, жестам свисающих рук, образ Северьяна становится отталкивающим, негативным. Не только руки, но и вся согбенная фигура, искажённое в гримасе лицо – ярко характеризуют Северьяна как «злого», противопостав-

ленного танцующим, благородным в помыслах главным героям классического балета.

В балете «Иван Грозный» на музыку С.С.Прокофьева Ю.Н.Григорович находит очень яркие, не танцевальные, полупантомимные характеристики боярам-злоумышленникам, объединившимся в заговоре против царя. Накал заговора бояр, решивших отравить Анастасию, Григорович передаёт акцентированными соскоками полусогнутых ног. На сильную долю ритмичной музыки, один из бояр со страхом передаёт чарку с ядом своему ближнему товарищу – и так далее по кругу. В этом почти магическом действе передачи чаши боярами не перестают двигаться в такт музыке и руки исполнителей. Благодаря такой пантомимной сцене хореограф реализует замысел тайного, «тёмного» процесса, приведшего к гибели царицы.

Трудно представить без элементов игровой пантомимы сцену сбора на бал Мачехи и её дочерей в балете «Золушка» С.С.Прокофьева. К этому словно обязывает яркая характеристичная музыка, её выразительные, гротесковые краски. Было бы ошибкой утверждать, что данную сцену невозможно решить только танцевально. Но тем не менее почти каждый хореограф, обращавшийся к постановке знаменитой сказки, в этой сцене не упускал возможности за счёт средств пантомимы выявить актёрское дарование исполнителя. Именно пантомима, а не танец позволяет сделать партии Мачехи, Злюки и Кривляки столь выразительными, понятными зрителям.

Свою «Золушку» хореограф О.М.Виноградов впервые поставил в Новосибирском театре оперы и балета в 1964 году. В этой оригинальной версии сказки сцена, связанная с многочисленными домашними хлопотами и сбором на бал мачехино семейства не единственная, где используется пантомима. Уже после отъезда Мачехи Золушка на кухне танцует с чайником и другой посудой. В этой сцене хореограф использовал большие бутафорские костюмы в виде чайников и кофейников. Одевавшие их ученики хореографического училища, изображали танцующую вместе с Золушкой посуду. В данном случае изображать или представлять «живую» посуду приходилось при помощи пантомимной игры в специальных бутафорских костюмах. Таким способом хореограф решал задачу отображения сказочной ситуации, связанной с домом Золушки.

Одним из активных выразительных средств балета О.М.Виноградова «Ревизор» (1980, Ленинградский театр оперы и балета им. С.М.Кирова, музыка А.В.Чайковского) стала пантомима. Этот спектакль, как писал его постановщик, «был абсолютно "актёрским", с ярчайшими характерами персонажей, требующими от исполнителей вла-

¹⁶ Григорович, Ю. В поисках гармонии / Ю.Григорович // Театр. – 1976. – № 3. – С. 36.

дения танцевальной техникой, пантомимой и актёрским мастерством»¹⁷. Физически сложный по динамике, технике и резким переменам пластических задач «Ревизор» стал серьёзным испытанием для труппы театра. Здесь пантомима вышла на передний план и практически стала управлять танцем, подчинив его активному и непрерывному развитию актёрского действия. Начиная с пролога и первой картины «Драка чиновников» до самого финала спектакля пантомима, а не танец (хотя сложнейшие элементы лексики классического танца здесь активно использовались Виноградовым) определяла и разъясняла гоголевский сюжет и его подтексты. Буквально все персонажи (Городничий, Ляпкин-Тяпкин, Хлестаков, Марья Антоновна, Анна Андреевна и другие) имели свои пантомимные характеристики, свои особые жесты, свою пластику, что способствовало узнаваемости и воплощению известных образов комедии Гоголя¹⁸.

По-разному пантомима, как одно из выразительных средств балетного спектакля, использовалась и И.А.Чернышёвым. Его «Щелкунчик» начинается с появления на просцениуме Дроссельмейера, который поднимает лежащую на полу тряпичную Куклу-Щелкунчика и с помощью пантомимных жестов объявляет о начале представления.

В первом действии балета на сцене участвуют чисто пантомимные персонажи – родители, которые приходят в игральную комнату и забирают у детей понравившихся им кукол (в их числе и Щелкунчик). Во многом пантомимными жестами решается сцена отчаяния Маши, просящей Дроссельмейера вернуть ей Щелкунчика. На фоне сольных танцев кукол (Щелкунчика, Арлекина и Коломбины) активно действуют (бегают в разные стороны, с помощью жестов обмениваются впечатлениями) родители, наблюдающие за необычными движениями заводных игрушек.

Гросфатер целиком решается Чернышёвым как игровая пантомимно-гротесковая картина. Именно с помощью пантомимы и пластических жестов хореограф раскрывает в известном торжественном «танце дедушек» характеры хвастливых и

чванливых родителей. Здесь нет танцевальных па. Весь гросфатер представляет собой одну большую, массовую жанровую сценку, в которой участвуют родители, рассказывающие друг другу о своих привилегиях и заслугах немymi и уморительными жестами. Этот эпизод явно напоминает традиционную пантомимную сцену из драмбалета. Однако «Щелкунчик» Чернышёва – не хореодрама. И пантомима тут используется не как равноценное танцу выразительное средство, а как средство для достижения комического эффекта. Благодаря комической, на грани гротеска, пантомиме хореограф убеждает зрителей в том, что родители – мелочные, глупые и ограниченные человеческие создания. Но пантомима гросфатера выполняет и более трудную задачу, становясь средством для усиления драматизма ситуации – ситуации, когда скреплённые романтической мечтой о чистой любви и верной дружбе Маша и Щелкунчик сталкиваются с миром взрослых (родителей) и не находят в нём себе места. Выразительная пантомима гросфатера очень ярко выявляет противопоставление реального мира (мира взрослых) и чудесного мира детей, которые в других эпизодах балета играют и общаются с ожившими куклами¹⁹.

В балете И.А.Чернышёва «Спартак» (1972, Одесский театр оперы и балета; 1984, Куйбышевский театр оперы и балета) есть сцена раскаяния Гармония, поддавшегося соблазну Эгины и осознавшего ужас своего предательства. Она требует от исполнителя роли особого эмоционального состояния. В раскрытии подобного состояния артисту помогает музыка, в которой звучит (в оркестре ударный инструмент издаёт и равномерно повторяет глухой звук) приговор (А.И.Хачатурян, похоже, использует музыкальный приём из балета «Ромео и Джульетта» С.С.Прокофьева, который с помощью равномерных, повторяющихся звуков барабана раскрывал трагичность смерти Тибальда). Для сценического решения этой сцены Чернышёв использовал и особую пластику, и пантомиму. Терзаемый свершённым предательством, Гармония, в такт ударам, звучащим в оркестре, наносит себе удары кулаками по лицу, а затем падает на колени и, уже резко поворачивая голову в разные стороны, совершает удары о землю. Подобным образом хореограф передаёт бессилие падшего героя перед уготованной ему судьбой. Использование пантомимных и пластических

¹⁷ Виноградов, О.М. Исповедь балетмейстера / О.М.Виноградов. – М.: АСТ-ПРЕСС, 2007. – С. 237.

¹⁸ Характеристики спектакля по: «Ревизор». Балет в двух действиях. Хореографическая транскрипция комедии Н.В.Гоголя. Ленинградский театр оперы и балета им. С.М.Кирова. Архивная запись (1984). – М.: 2010 – 2012, ООО «Де Агостини» [журнал «Балет. Лучшее»] [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.deagostini.ru>; ФГУ Государственный фонд телевизионных и радиопрограмм, 2012. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

¹⁹ Описание пантомимных сцен балета по видеозаписи «Щелкунчика» в исполнении Самарского театра оперы и балета, на сцене которого Чернышёв осуществил постановку своего балета в 1978 году. Видеоархив В.Н.Пономаренко.

средств здесь абсолютно оправдано, поскольку в данном случае постановщику был необходим потенциал иных, нежели имеющихся у танца, выразительных и эмоциональных возможностей.

Данное исследование подтверждает, что связь между двумя поколениями (балетмейстеров «драмбалета» и хореографов-шестидесятников) была непрерывной и тесной. Двухсторонний конфликт лишь укрепил её (шестидесятники вы-

росли на спектаклях советской хореодрамы). Сюжетный балетный спектакль хореографов волны 1960-х гг. не мог обойтись без наработок и фундаментальных основ предшествовавшего ему направления. «Драмбалет» же, отстаивавший права пантомимы, как важного действенного средства выразительности хореографического спектакля, тем не менее, не отвергал главенства танца в балете.

CREATIVE PRINCIPLES OF CHOREOGRAPHERS OF SOVIET CHOREODRAMA (EXEMPLIFIED BY 1960 – 80-S CHOREOGRAPHERS' PERFORMANCES)

© 2015 R.G.Volodchenkov^o

Moscow State Academy of Choreography

The article tells about the influence of the Soviet choreodrama on choreographers of 1960 – 80- s.

Key words: choreodrama, choreographer, stage direction, image, mime.

^o Roman Gennadievich Volodchenkov, Ballet critic, Postgraduate. E-mail: romul-vol@yandex.ru