

РОГУЛЬСКАЯ Т. Н.

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА А. А. ГОРСКОГО

Аннотация. В статье анализируется художественный мир русского хореографа А. А. Горского. Выявляются его основные особенности в сравнении с художественным миром, представленным академическим балетом Л. И. Иванова и М. И. Петипа.

Ключевые слова: А. А. Горский, история русского балета, «новый балет», Большой театр, С. В. Федорова.

ROGULSKAYA T. N.

THE FEATURES OF A. A. GORSKY'S ARTISTIC WORLD

Abstract. The article presents an analysis of artistic world of the Russian choreographer A. A. Gorsky. Its main features are revealed in comparison with the artistic world represented by the academic ballet of L. I. Ivanov and M. I. Petipa.

Keywords: A. A. Gorsky, history of Russian ballet, «new ballet», The Bolshoi Theatre, S. V. Fedorova.

Начало XX в. было ознаменовано небывалым расцветом русского искусства. Новаторские идеи в балете были связаны, прежде всего, с именем Александра Алексеевича Горского (1871–1924). По окончании Петербургского Императорского театрального училища (педагоги Н. И. Волков П. К. Карсавин, М. И. Петипа) в 1889 г. он поступил на службу в Мариинский театр, где успешно проработал 11 лет, приобретая творческий опыт у старших коллег – М. И. Петипа и Л. И. Иванова. Молодой артист практически сразу начал заниматься педагогической и постановочной деятельностью. С 1901 г. Горский стал режиссером балета, в 1902–1924 гг. был балетмейстером Большого театра, переехав из Петербурга в Москву. За годы работы в Большом театре Горский осуществил 52 балетные постановки, в числе которых были как обновленные редакции старых классических балетов, так и самостоятельные, оригинальные балеты (а также миниатюры и концертные номера).

Время Горского – следующая эпоха в эволюции танца после балетного академизма Иванова и Петипа. Начало его работы в Большом театре совпало со значительными явлениями в художественной жизни Москвы и всей России. Это был период яркого расцвета актерских талантов в старейшем московском драматическом Малом театре, триумфов Московского художественного театра под руководством К. С. Станиславского с новым психологическим стилем актерской игры. Интересные новаторские постановки осуществлялись в молодом оперном театре С. М. Мамонтова, где начал выступать гениальный русский певец Ф. И. Шаляпин. Событием в культурной жизни стали выставки художников-новаторов М. А. Врубеля, В. А. Серова и др.

В изобразительном искусстве в этот период было очевидным новаторство и лидерство Москвы по сравнению с Петербургом; в традиционном соревновании московской и петербургской художественных школ успех явственно перешел на сторону первой. Поэтому не случайно, что и «новый балет» гораздо успешнее завоевывал позиции в Москве, чем в Петербурге, где всегда были сильнее традиции академизма. Новаторство на театральной (в том числе балетной) сцене тепло принимала московская публика, воодушевленно отстаивала московская балетная и театральная критика. Петербургская критика относилась к нему гораздо более сдержанно, а порой негативно. (Разумеется, это не относится к восприятию «нового» танца, в частности, творчества Айседоры Дункан петербуржцами, которые сами являлись творцами «нового» искусства [3]).

Карьера балетмейстера Горского в Большом театре началась с постановки балетов «Спящая красавица» (1899) и «Раймонда» (1900) в хореографии Петипа. Однако балет «Дон Кихот» (1900) Горский выпускает уже в новой редакции, существенно переделав хореографию Петипа. В 1901 г. Горский перенес на сцену московского Большого театра «Лебединое озеро» (хореография Иванова и Петипа), поставив балет по-своему (после первой постановки он переделывал спектакль шесть раз).

Исследователь отечественного балета Г. Дж. Лебедева, говоря о новаторстве Горского, подчеркивает, что он выстраивает на балетной сцене принципиально новую художественную картину мира: «"Картина мира", представленная в балетах Петипа, включала в себя и высшие Божественные сферы (идеальные гармоничные классические ансамбли), и земной мир (характерные дивертисменты, пантомимные сцены), и низшее царство смерти и хтонических сил (...сцены феи Карабосс и ее свиты в балете "Спящая красавица"). Переориентация ценностей привела к тому, что абстрактно-обобщенный классический танец, который символизировал порядок высшего мира, стал неактуальным. Гармония и сопутствующая ей симметрия, отвлеченная хореография стали восприниматься как нечто архаическое и противоестественное» [7, с. 157]. Сам балетмейстер говорил: «...У меня оригинальная планировка,... я совершенно не признаю соблюдения какой-либо симметрии... Симметрия в балете меня никогда не удовлетворяла... Скучно, когда видишь, что на обеих половинах сцены проделывается буквально то же самое...» [1, с. 86].

Согласно Лебедевой, Петипа «создавал модель идеального мира, по образу и подобию которого должен был выстраиваться мир земной; человек, ведомый судьбой (Божественным началом), должен был найти свое место в этом мире. Горский изначально ограничивался реальностью, в которой происходили предельно достоверные события (даже с фантастическими персонажами); в балете он был полным атеистом. Сфера балетов Горского

– мир реальных людей; таковыми он в дальнейшем сделает и лебедей, и виллис в своих постановках “Лебединого озера” и “Жизели”» [7, с. 157].

Как утверждает И. В. Ключева, сталкиваясь с оппозицией «симметрия/асимметрия», «художественная культура русского Серебряного века, прочно связанная со стилем модерн, выбирает в качестве основного ориентира асимметрию, которая не только является основной характеристикой визуального опыта эпохи, с ее эмблемой – волнистой линией («линия Орта», «удар бича») – но... возводится в ранг общеэстетической, общекультурной, общемировоззренческой категории» [6, с. 112].

Это зримо проявляется и в балете. В спектаклях Горского кордебалет лишается размеренности и упорядоченности, превратившись из симметричного действия в торжество асимметрии. Так, в «Лебедином озере» Горский делает несимметричные «птичьи» построения кордебалета. Он считает, что симметрия – знак гармонии – совершенно не соответствует музыке П. И. Чайковского, исполненной тревоги и отчаяния. В значительно более поздней «Жизели», борясь с симметрией, балетмейстер во втором действии составляет из виллис произвольные группы, в результате стройный классический танец сменяется «беспорядочной беготней», как казалось некоторым критикам. В «Дон Кихоте» каждый танцовщик или танцовщица кордебалета исполняли свой уникальный танец, что в итоге создавало хаотичное, несимметричное движение толпы.

Близость к реальности, демократическое начало творчества Горского сказывалось в том, что именно толпа, народная масса главенствовала в его художественной картине мира, именно она определяла развитие сюжета и судьбы главных персонажей. Первой самостоятельной постановкой, выразившей эти взгляды и устремления, стал спектакль «Дочь Гудулы» («Эсмеральда», 1902) по роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери»), главную роль в которой играли массовые сцены – изображение народной толпы.

Художественная картина мира Горского существенно расширена в реальных времени и пространстве по сравнению с картиной мира академического балета: она включала в себя Древний Египет («Дочь фараона»), Древний Карфаген («Саламбо»), Древнюю Иудею («Танец Саломеи»), средневековый Париж («Дочь Гудулы»), средневековую Грузию («Тамара»), Индию («Баядерка», «Нур и Анитра»), европейские страны эпохи Возрождения: Италию (комедия масок в «Арлекинаде»), Испанию («Дон Кихот»), Францию XVIII в. («Тщетная предосторожность»), берега Босфора в начале XIX в. («Корсар»), средневековую Тюрингию («Жизель»), обычную норвежскую деревушку («Любовь быстра»). Порой балетмейстер «раздвигал» границы реальности, включая в нее сказку, фантастику («Волшебное зеркало», «Золотая рыбка», «Конек-Горбунук»).

«Старый балет» не обладал целостностью, способной полноценно передать тему и идею спектакля. Горский создал строгую сценарную драматургию с упорядоченным действием. Он настаивал на единстве стиля всей балетной постановки, на согласованности всех компонентов спектакля. Целостность спектакля достигалась через единство всех видов искусства, задействованных в нем.

Для Горского огромное значение имеет изобразительное искусство – в виде сценических декораций и костюмов. Он привлекал к своим постановкам талантливых художников К. А. Коровина и А. Я. Головина, которые стремились к возрождению театральной зрелищности. Живопись в спектаклях Горского была призвана воплотить все особенности той или иной эпохи, народного стиля и национального колорита. Так, в «Дочери фараона» он впервые перенес на сцену профильный стиль древнеегипетских рельефов. Для балетов Горского характерны красочные декорации и костюмы в новом стиле, отличающиеся вкусом, изяществом и оригинальностью.

Горский проводит реформу сценического костюма и грима. Он был противником характерных для академического балета тюников, которые, по его мнению, искажали фигуру танцовщиц. Так, например, лесных фей в сцене Сна из балета «Дон Кихот» он одел в заимствованные у кафешантана платья-«серпантины». Принципиально новыми стали костюмы в «Лебедином озере», не говоря уже о более поздней «Жизели», где виллисы предстали облаченными сначала в хитоны (первая постановка), а затем в саваны (вторая постановка).

Существенно важное значение в художественном мире Горского принадлежит музыке. Хотя в некоторых его постановках партитура была составлена из фрагментов музыкальных произведений многих авторов, балетмейстер демонстрирует принципиально новое отношение к музыке: она является не просто сопровождением танца, как в «старом балете», но равноправным компонентом спектакля. Динамика и интонационный строй музыки образуют здесь тонкую взаимосвязь с танцем, обуславливая подлинное единство спектакля.

Для Горского характерны тенденции драматизации балета. Балетмейстер требовал от исполнителей не только идеальной балетной техники, но и создания полноценного художественного образа. Ведущие солисты его труппы – Екатерина Гельцер, Софья Федорова (Федорова 2-я), Михаил Мордкин были не просто танцовщиками, а подлинными артистами, заставлявшими зрителей не только восхищаться великолепной техникой, но и сопереживать воплощаемым ими героям.

Тенденции драматизации обозначились уже в самом начале карьеры Горского-балетмейстера, когда он начал придавать значительное внимание характерным танцам, которые до него воспринимались как «проходные», «вставные» номера, служившие своего

рода «заставками» перед выходами солистов, исполняющих главные партии. В балетах Горского характерный танец становится подлинным выражением народной жизни, национальной стихии, духа народа, народного характера. Именно с характерных танцев в его спектаклях началась слава одной из любимых его танцовщиц Софьи Федоровой [2; 4; 5].

Стремясь к драматическому реализму, Горский отказывался от условностей классического балета, от его хореографии, жеста и мимики, требуя от актеров правдоподобия в работе над образом. Стремление к этнографической правде отразилось, например, в хореографии балета «Любовь быстра»: сцена Большого театра впервые увидела неуклюжие прыжки и притоптывания крестьянского танца.

Тенденции к драматизации у Горского проявились и в его обращении к новой форме балета – мимодраме, способной выразить особенности исторической эпохи, передать национальный колорит и психологию персонажей, показать их внутренний мир. Предельным выражением драматизации балета стала мимодрама «Дочь Гудулы» с Софьей Федоровой в главной роли. Этот спектакль, который Горский считал лучшим в своей творческой биографии, критика назвала «балетом, в котором не танцуют» [1, с. 150].

Как подчеркивает И. В. Ключева, «Горскому нужны были не балерины, а танцующие актрисы... Хореограф бросал вызов балетному академизму, насыщая свои постановки живыми страстями. Его артисты танцевали не “ногами”, а всем телом, он требовал выразительности рук, корпуса. Огромное внимание Горский уделял мимике, выражению глаз; он реформировал балетный грим, убрав со сцены “кукольные” лица... Софья Федорова как никакая другая танцовщица воплощала его идеал... Техническое мастерство Софьи Федоровой не было безупречным, но в ней жила великая трагедийная актриса» [2, с. 105].

Таким образом, Горский, творчество которого как хореографа-постановщика пришлось на первую четверть XX в., создает на сцене Большого театра собственный художественный мир, отличающийся демократичностью, реалистичностью, подлинным драматизмом. Этот мир оказался значительно более созвучен той действительности, в которой жил сам хореограф и его зрители, чем подчеркнуто условный мир академического балета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балетмейстер А. А. Горский: материалы, воспоминания, статьи. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – 369 с.
2. Ключева И. В. «Темная мистика души...»: Софья Федорова 2-я в творческом сознании Степана Эрзи // Феникс–2007: ежегодник каф. культурологии. – Саранск, 2007. – С. 102–111.
3. Ключева И. В. Танец модерн в творческом сознании русских символистов // Проблемы изучения современного танца в науках об искусстве: материалы Всерос. науч.-практ. круглого

стола с участием студентов и аспирантов в рамках Всерос. фестиваля-конкурса «Новая Лиса». – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2012. – С. 43–48.

4. Ключева И. В. Музыка и танец в скульптуре Степана Эрьзи // Искусство скульптуры в XX веке: тенденции, проблемы, мастера. Очерки: материалы Междунар. науч. конф. – М.: Галарт, 2008. – С. 170–181.

5. Ключева И. В. Танец в творчестве Степана Эрьзи // Третьи Казанские искусствоведческие чтения. К 110-летию со дня рождения С. С. Ахуна. – Казань, 2014. – С. 66–71.

6. Ключева И. В. Оппозиция «симметрия/асимметрия» в культуре Серебряного века // Эстетика научного познания: материалы Междунар. науч. конф. – М.: Современ. тетр., 2003. – С. 112–115.

7. Лебедева Г. Дж. Балет Серебряного века. Два пути и две судьбы: Фокин и Горский // Вестн. Рос. гос. гуманитар. ун-та. – 2007. – № 10. – С. 154–170.