

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ

На правах рукописи

Хохлова Дарья Евгеньевна

Многоактный сюжетный балет в творчестве Джона Кранко (спектакль
«Онегин» в Штутгартском театре, 1965 год).

Специальность – 17.00.01 – Театральное искусство.

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры хореографии и балетоведения МГАХ

Е.П. Белова

Москва

2016

Оглавление.

Введение	4
Глава I. <u>Творчество Дж. Кранко в контексте развития английского и немецкого балета XX века. Влияние русской хореографии на развитие полнометражной формы сюжетного балетного спектакля в Европе</u>	14
1.1. Становление полнометражной хореографической формы в английском балете и начало творческой деятельности Джона Кранко	14
1.2. Джон Кранко в Штутгарте. Утверждение полнометражного сюжетного балета в творчестве хореографа	35
Глава II. <u>«Онегин» Джона Кранко. Концепция и сценография спектакля</u>	53
2.1. Сюжеты произведений А.С. Пушкина в хореографическом искусстве. Роман в стихах «Евгений Онегин» в музыкальном театре	53
2.2. К истории создания спектакля «Онегин». Анализ авторской концепции	66
2.3. Сценография спектакля	75
2.4. Колористические характеристики главных героев и костюмы спектакля	82
Глава III. <u>«Онегин» Джона Кранко. Анализ драматургии, режиссуры и хореографического текста спектакля</u>	88
3.1. Анализ драматургии, режиссуры и хореографического текста первого акта спектакля	88
3.2. Анализ драматургии, режиссуры и хореографического текста второго акта спектакля	120
3.3. Анализ драматургии, режиссуры и хореографического текста третьего акта спектакля	140
Заключение	152
Библиография	156

Приложение 1. Список действующих лиц в программке к спектаклю Большого театра.....	169
Приложение 2. Иллюстрации: эскизы декораций и костюмов	170
Приложение 3. Фрагменты хореологической нотации Жоржет Цингуридес (по системе Р. Бенеша).....	180

Введение.

Актуальность темы исследования.

Во второй половине XX века в мировом балетном репертуаре появился ряд постановок, которые сегодня безусловно можно отнести к классическому наследию. Созданные в близкое к нам время, эти спектакли по глубине творческой мысли, самобытности режиссерского и балетмейстерского мышления, наконец, по популярности у зрителя не уступают шедеврам великих балетмейстеров прошлого. Сценическая жизнь большинства из них исчисляется десятилетиями, среди обращавшихся к ним театров находятся ведущие балетные коллективы всех частей света.

Одним из старейших образцов современной зарубежной классики является балет «Онегин», поставленный Дж. Кранко на музыку П.И. Чайковского в 1965 году. Он обозначил высшую точку взлета в творческом пути своего автора и долгие годы служил образцом для хореографов, создававших спектакли на материале классической литературы.

Творчество Джона Кранко (1927 – 1973) стало явлением в балетном театре XX века, утвердив жанр многоактного сюжетного балета в хореографии 60-х годов. Кранко удалось не только сформировать уникальную труппу, но и выработать самостоятельную линию для дальнейшего развития западной хореографии. В итоге Кранко не только добился этого благодаря успешному хореографическому воплощению литературных сюжетов, но и повел за собой целую плеяду единомышленников, определив пути развития западноевропейского балетного искусства.

Развивая свой авторский театр, Джон Кранко стремился возрождать традицию, углубляя ее и соотнося с современностью. Наиболее полно творческие принципы и эстетика хореографа выражены в трилогии полнометражных сюжетных спектаклей.¹ Она состоит из «Ромео и Джульетты» С.С. Прокофьева (1962), «Онегина» на музыку П.И. Чайковского

¹ Английский термин для определения данной формы – full-length или evening-length ballet.

(1965) и «Укрощения строптивой» на музыку Д. Скарлатти в обработке К.Х. Штольце (1969). Для понимания особенностей хореографического стиля Джона Кранко представляется целесообразным провести подробный анализ второго спектакля трилогии, «Онегина». Все три балета оставили заметный след в хореографии XX века, но именно «Онегин», как наиболее полно отражающий все черты авторского почерка хореографа, безоговорочно признан классикой XX века. Кроме того, этот спектакль можно отнести к немногим «пушкинским» балетам, проверенным временем. Однако в балетоведческих работах о хореографическом воплощении пушкинианы он не рассматривался, а если рассматривался, то подвергался резкой критике.² Таким образом, данная диссертация восполняет этот пробел, и этим обуславливается **актуальность ее темы.**

Джон Кранко стал руководителем балетной труппы в Штутггарте в 34 года (1961 г.), и, по мнению балетоведа О.И. Розановой, «за небывало короткий срок сформировал самобытный театральный организм, завоевавший мировую известность. Кранко возродил новерровскую традицию, сделав основой репертуара сюжетные полнометражные балеты – трагедии, драмы, комедии»³.

Сегодня спектакли Джона Кранко поставлены на многих мировых сценах, в том числе и в России, что также обуславливает актуальность исследования его творчества. Между тем, работы хореографа никогда не были объектами систематизированного научного изучения.

На формирование Джона Кранко как балетмейстера оказали заметное влияние гастроли Большого театра в Лондоне (1956 год). Изучение его постановки позволяет проследить связи между отечественным и зарубежным балетом XX века, то есть отчасти преодолеть барьер, ставившийся между ними по идеологическим соображениям в советское время. Это лишний раз

² Эльяш Н. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970, 343 с.

³ Розанова О.И. Самобытность и современность. // Советский балет. – 1985. – № 5. С.46.

подчеркивает своевременность и актуальность предпринятого диссертационного исследования.

Степень разработанности темы исследования. Все существующие издания, посвященные творчеству Дж. Кранко, написаны на иностранных языках (английский, немецкий). Русскоязычной литературы по данному вопросу не существует, за исключением статей в периодических изданиях.

Биографии Джона Кранко посвящена книга балетного критика Дж. Персиваля «Театр в моей крови» («Theatre in my blood»).⁴ В ней прослежены все периоды творчества хореографа, освещены основные постановки. Но данное издание не является балетоведческим исследованием и скорее относится к беллетристическому жанру. Автор, будучи другом Кранко, высказывает свое личное отношение как к постановкам, так и к репетиционной работе хореографа. Наблюдавший жизнь балета Штутгарта изнутри, Персиваль сообщает ценнейшие факты, но все его характеристики довольно субъективны. При этом книга содержит множество высказываний как самого Кранко, так и артистов его труппы, что представляет бесспорный интерес.

Джону Кранко и его труппе посвящено немецкое издание в двух томах с развернутым иллюстративным материалом⁵, а также альбом с английскими текстами Х. Кеглера и фотографиями Л.Е. Спатт.⁶

Из материалов на русском языке необходимо в первую очередь назвать рецензии на гастроли Штуттгартского балета в СССР (1972 год)⁷, а также интервью и материалы, опубликованные в преддверии премьеры спектакля «Онегин» на сцене Большого театра (2013 год)⁸.

⁴ Percival J. Theatre in my blood: a Biography of John Cranko. New York: Franklin Watts, 248 P.

⁵ John Cranko und das Stuttgarter Ballett. Bd. I / texte von Ninette de Valois. Pfullingen: V.G. Neske, 1972. 128 S.: ill.; John Cranko und das Stuttgarter Ballett. Bd. II / neue folge texte von F. Hover. Pfullingen: V.G. Neske, 1972. 53 S.: ill.

⁶ Koegler, H. Stuttgart ballet. London: Dance Books LTD, 1978. 65 P.: ill.

⁷ Григорьев О. Балет Штутгарта. // Ленинградская правда, 1972, 5 февраля. С. 3; Дашичева А. Балет из Штутгарта. // Советская культура, 1972, 19 февраля. С. 3; Рославлева Н. Наследники Новерра. // Музыкальная жизнь, 1972, № 10. С. 9-10; Ступников И. «Онегин» из Штутгарта. // Вечерний Ленинград, 1972, 5 февраля. С.3; Суриц Е. В стихии танца. // Культура и жизнь, 1985, № 7. С. 33.

⁸ Онегин: буклет ГАБТ России. М., 2013, 135 с.; Новикова К. Мировая классика без лишних слов. // Большой театр, 2013, июль. С. 4-5; Новикова К. «Онегин» станет москвичом. // Большой театр, 2013, июнь. С. 4-5.

Исследованию становления и развития английского национального балета (в котором Дж. Кранко начал свой творческий путь) в первой половине XX века посвящена книга балетоведа Н.П. Рославлевой «Английский балет». Там же можно найти небольшой фрагмент, посвященный ранним работам Дж. Кранко. Автор дает краткие характеристики таких балетов хореографа, как «Пайнэппл Полл» А. Салливана – Ч. Маккераса; «Дама и шут» на музыку Дж. Верди, скомпонованную Ч. Маккерасом; «Арлекин в апреле» Р. Арнелла и «Тень» на музыку Э. Донаньи. Рославлева приходит к выводу, что Кранко справедливо считается «одним из наиболее одаренных английских балетмейстеров младшего поколения»⁹. Оценка творчества еще не сложившегося хореографа представляет большую ценность.

История формирования английского и немецкого балета прослежена в неопубликованной рукописи историка балета Е.Я. Суриц «Влияние русского балета на зарубежный в первой половине XX века». Данная монография была любезно предоставлена Е.Я. Суриц автору диссертации.

В книге историка хореографии В.М. Красовской «Балет сквозь литературу» содержится фрагмент, посвященный инсценировке произведений Шекспира на балетной сцене. Красовская доказывает, что шекспировские комедии «содержат богатейший материал для многоактных балетных спектаклей» на примере «Укрощения строптивой» Дж. Кранко и «Сна в летнюю ночь» Дж. Ноймайера¹⁰.

Кроме того, во втором выпуске сборника «Музыка и хореография современного балета» опубликована статья музыковеда и балетоведа Э. Реблинга «Балет в ГДР и ФРГ». Здесь автор, рассматривая период после Второй мировой войны, стремится выявить причины отличия балета Германии от балетного театра других европейских стран. Для этого он прослеживает историю немецкого хореографического искусства, уделяя особое внимание формированию и развитию «выразительного танца». Затем Э. Реблинг

⁹ Рославлева Н.П. Английский балет. М.: Музгиз, 1959. С. 109.

¹⁰ Красовская В.М. Балет сквозь литературу. СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой, 2005. С. 21.

подробно анализирует «процесс восстановления» немецкого балета после поражения фашизма и разделения Германии на ГДР и ФРГ.¹¹ Автор утверждает, что в 60-х – начале 70-х годов центром балета ФРГ стала труппа Штутгарта, возглавляемая Кранко¹².

Для того чтобы проследить историю воплощений произведений А.С. Пушкина в постановках отечественных хореографов, автор использовал статью В.М. Красовской¹³. Кроме того, балетная «пушкиниана» на сцене Большого театра (до 1949 года) подробно рассматривается в работе историка музыкального театра А.А. Ильина¹⁴.

Проанализировав существующие научные труды и публикации, можно сделать вывод, что творчество Дж. Кранко, и, в частности, его пушкинский балет, мало изучено. Данное диссертационное исследование является первым балетоведческим анализом спектакля Кранко «Онегин» на музыку П.И. Чайковского и направлено на выявление особенностей жанра многоактного балета на литературный сюжет в творчестве хореографа.

Объектом исследования является становление западноевропейского многоактного сюжетного балетного спектакля во второй половине XX века и формирование отличительных черт указанного жанра.

Предмет исследования – постановочная деятельность Джона Кранко, а именно его спектакль «Онегин» на музыку П.И. Чайковского в обработке К.Х. Штольце (Штутгарт, 1965 г.).

Цель диссертационного исследования состоит в многоаспектном анализе автором концепции, драматургии, режиссуры, хореографии и сценографии балета «Онегин» на музыку П.И. Чайковского в постановке Дж. Кранко, с использованием собственного опыта репетиционной работы с балетмейстерами-репетиторами Фонда Дж. Кранко.

¹¹ Реблинг Э. Балет в ГДР и ФРГ. // Музыка и хореография современного балета. Выпуск 2. Л.: Музыка, 1977. С. 196.

¹² Реблинг Э. Балет в ГДР и ФРГ. С. 213.

¹³ Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии. // Пушкин: исследования и материалы. Т. 5. Л.: Наука, 1967. С. 255-277.

¹⁴ Ильин А. Пушкинские балеты. // Пушкин на сцене Большого театра. М.: Музгиз, 1949. 110 с.

В процессе достижения поставленной цели автором решались следующие задачи:

- проследить процесс становления английского национального балета и предпосылок к созданию полнометражной хореографической формы;
- проследить постановочную деятельность Дж. Кранко как хореографа английского балета;
- проследить влияние советской хореодрамы на процесс становления многоактного сюжетного балета в Европе;
- проследить историю немецкого национального балета;
- описать театральный контекст, в котором развивалось творчество Дж. Кранко
- проследить историю хореографических постановок на сюжеты А.С. Пушкина в России и за ее пределами;
- восстановить историю создания балета Дж. Кранко «Онегин» на музыку П.И. Чайковского;
- провести анализ концепции, драматургии, режиссуры, хореографического текста и сценографии балета «Онегин».

Новизна работы заключается в том, что:

Впервые в балетоведении осуществлен многоаспектный балетоведческий анализ спектакля «Онегин». Подробно описан и рассмотрен весь сценический текст спектакля в его связи с музыкой, оформлением, световой партитурой. Определено место балета «Онегин» в творчестве Дж. Кранко, и - шире – в контексте всего развития западноевропейской хореографии. Проведены параллели между данным спектаклем и трактовкой классических произведений в немецком театре третьей четверти XX в.

Теоретическая значимость исследования. Результаты, достигнутые в процессе диссертационного исследования, дают возможность расширить представления о европейском хореографическом искусстве и его связи с отечественным балетным театром. Это позволяет более полно проследить эволюцию жанра многоактного сюжетного балета. Знания, полученные в

итоге балетоведческого анализа спектакля Дж. Кранко «Онегин», могут послужить основой для работ по теории хореографии, а исторические обобщения возможно использовать для дальнейших исследований по данной теме.

Практическая значимость исследования заключается в том, что данная диссертационная работа вводит в научный обиход новые материалы по истории зарубежного балета, которые могут быть использованы в образовательном процессе и лекционных курсах по истории зарубежного балетного искусства. Анализ сценической партитуры спектакля «Онегин» может быть полезен артистам, исполняющим партии в данном балете, а также хореографам, интересующимся жанром многоактного сюжетного балета.

Методология исследования. Теоретико-методологической основой диссертационного исследования стали принципы балетоведческого анализа, разработанные историками и теоретиками балетного искусства (Г.В. Беляевой-Челомбитько, В.В. Вансловым, Г.Н. Добровольской, Н.Н. Зозулиной, В.М. Красовской, Ю.И. Слонимским, Е.Я. Суриц, Н.Ю. Черновой и другими).

Теоретический раздел диссертации, посвященный истории развития английского и немецкого балета, становлению Дж. Кранко как балетмейстера, а также процесса постановки спектакля «Онегин», потребовал от автора изучения, анализа и систематизации публикаций на русском и английском языках. При исследовании процесса создания балета также привлекались фото- и видеоматериалы. В качестве методологической основы анализа хореографической формы и лексики «Онегина» использовались работы А.Л. Волынского и Ф.В. Лопухова.

Данные, почерпнутые из документов, были дополнены сведениями, полученными автором лично от сотрудников Фонда Дж. Кранко (балетмейстеров-репетиторов Фонда Агнетты и Виктора Валку, руководителя Фонда и Штутгартского балета Рида Андерсена) в процессе репетиционной работы. Постановка «Онегина» на многих мировых сценах и сохранение

хореографии возможны благодаря существованию хореологической нотации, созданной Жоржет Цингуридес¹⁵ по системе Р. Бенеша [Приложение 3]. Именно она записывала балет непосредственно в процессе работы с Кранко, что, при всем удобстве использования видеозаписей, является гораздо более надежным и безошибочным способом сохранения всех нюансов авторского текста.

На защиту выносятся следующие основные положения:

1. Поэтика балетного театра Дж. Кранко складывалась под прямым влиянием творческих принципов английского балета середины XX в. От него хореограф воспринял повышенное внимание к драматической стороне спектакля, имеющей для него столь же важное значение, как и хореография в собственном смысле слова, стремление детально проработать действенное содержание и психологический подтекст каждого танцевального фрагмента.
2. Форма многоактного балета в творчестве Дж. Кранко кристаллизовалась под непосредственным впечатлением от гастролей балета Большого театра 1956 г. и увиденных на них образцов советской хореодрамы («Бахчисарайский фонтан» Р.В. Захарова с музыкой Б.В. Асафьева, «Ромео и Джульетта» Л.М. Лавровского с музыкой С.С. Прокофьева).
3. Условия хореографического искусства Германии, в третьей четверти XX в. обратившегося к традициям академической хореографии после нескольких десятилетий главенства современного танца, оказались наиболее благоприятной средой для развития творчества Дж. Кранко.
4. Наиболее полное выражение творческие принципы Дж. Кранко получили в трилогии многоактных сюжетных балетов («Ромео и Джульетта» с музыкой С.С. Прокофьева, «Онегин» на музыку П.И.

¹⁵ Жоржет Цингуридес (р. 1928 г.) – танцовщица, хореолог. Солистка балетной труппы в Штутгарте, после прихода Дж. Кранко на должность руководителя по его инициативе изучала в Лондоне систему записи танца Р. Бенеша. С 1966 года Цингуридес стала первым хореологом в Германии и ассистентом Дж. Кранко.

Чайковского, «Укрощение строптивой» на музыку Д. Скарлатти), а среди них – в «Онегине».

5. Трактовка Дж. Кранко материала классической литературы обнаруживала одновременно и близость к творческому методу немецкой режиссуры, и черты отличия. Подобно режиссерам-современникам Дж. Кранко стремился дать в своей постановке актуальную трактовку образов и ситуаций романа. Но в отличие от них, он не модернизировал внешний облик постановки.
6. «Онегин» Дж. Кранко стал наиболее совершенным спектаклем на пушкинский сюжет в зарубежном балетном театре XX в. Его успех обусловила взаимосвязь всех компонентов сценического действия, наличие ярких колористических и хореопластических характеристик героев, а также соответствие формы, режиссуры, хореографии и оформления балета задачам многоактного сюжетного спектакля.

Апробация и внедрение результатов исследования.

Основные положения диссертационной работы были опубликованы в ряде статей.

Публикации в изданиях, входящих в перечень ВАК:

1. Хохлова, Д.Е. Творчество Джона Кранко – путь к утверждению жанра полнометражного сюжетного балета. / Д.Е. Хохлова // Балет. – 2015. – № 3. – С. 28-29. (0,15 п.л.).
2. Хохлова, Д.Е. Джон Кранко. К истории создания многоактных балетных спектаклей на литературные сюжеты. / Д.Е. Хохлова // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. – 2015. – № 3. – С. 185-193. (0,57 п.л.).

3. Хохлова, Д.Е. Балет «Онегин» и художественные аспекты создания «новой» классики XX века. / Д.Е. Хохлова // Сцена. – 2015. – № 5. – С. 49-51. (0,3 п.л.)

Публикации в других изданиях:

1. Хохлова, Д.Е. Отечественное классическое наследие: влияние на создание европейской классики XX века. / Д.Е. Хохлова // Academia. – 2015. – № 4 (40). – С. 50-51. (0,12 п.л.).

Результаты диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии в 2013–2016 годах, стали основой докладов автора на международной научной конференции «Ломоносов-2015» в Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова (15 апреля 2015 года) и на межвузовской научной конференции «Актуальные вопросы образования в сфере культуры и искусства» в Московской государственной академии хореографии (20 апреля 2015 года). Также материалы диссертационной работы были использованы для заочного участия в российской научной конференции «Homage à Petipa» в Академии русского балета им. А.Я. Вагановой (2015 год).

Результаты диссертационного исследования используются также в лекциях профессора кафедры хореографии и балетоведения МГАХ Е.П. Беловой в преподавании курса «История хореографического искусства».

Структурно работа состоит из введения, трех глав (9 параграфов), заключения, библиографического списка и трех приложений.

Глава I.

Творчество Дж. Кранко в контексте развития английского и немецкого балета XX века. Влияние русской хореографии на развитие полнометражной формы сюжетного балетного спектакля в Европе.

1.1. Становление английского национального балета и путь к созданию полнометражной хореографической формы.

К началу XX века английская публика постепенно отвыкла от серьезных хореографических спектаклей. Приведем в качестве примера письмо А.П. Павловой Э.Э. Фацеру (14 июля 1909 г.), в котором балерина оценивает возможности для своих выступлений в Лондоне:

«...1. Лондонская публика не любит длинных представлений в одном жанре, не дающих разнообразия. Потеряв за последние десять лет привычку видеть настоящий балет, она признает только дивертисменты, вставленные между другими номерами программы; к тому же и дивертисменты эти не должны длиться более получаса.

2. По этой причине ни один из театров («Эмпайр», «Альгамбра», «Колизей», «Палас»), программы которых включают танцы, не рискнет показать представление, составленное исключительно из балетов...

3. Остаются два больших театра: «Ковент Гарден» и «Дрюри Лейн»; в «Ковент Гардене», как нам объяснили, можно выступать лишь два раза в неделю, так как четыре раза там даются оперы, а в воскресенье все театры закрыты. Остается «Дрюри Лейн»... его зритель привык к роскошно обставленным представлениям, которым предшествует колоссальная реклама; показать в этом театре балет значило бы взять на себя огромные расходы, но к тому же необходимо было бы еще приучить публику к такому роду зрелища...».¹⁶

¹⁶ Lifar S. Les trios Grâces du XX siècle. Paris:Correa, 1957. P. 109 – 110.

А.П. Павлова очень точно указывает на основные обстоятельства, мешающие развитию хореографического искусства в Англии. Ситуация стала меняться только благодаря состоявшимся гастролям русских артистов. Английский историк балета Марк Эдвард Перуджини так писал об этом периоде: «Русские впервые научили среднего лондонца тому, что балет вообще может быть искусством. До этого в Лондоне не раз показывались хорошие балеты, но на них смотрели лишь как на легкое развлечение.»¹⁷ «Учить» английскую публику русские танцовщицы начали с 1908 года. Первой русской балериной, выступившей перед лондонцами, стала Л.Г. Кякшт (участвовавшая в спектаклях репертуара мюзик-холла «Эмпайр»).

Вскоре А.П. Павлова и труппа С.П. Дягилева отважились на гастроли с собственным репертуаром. Исключительный успех их представлений во многом способствовал становлению английского национального балета.

Стоит отметить, что подобное признание русских артистов в Англии конца 1910-х годов было закономерным. Именно на это время пришелся конец эпохи царствования Эдуарда, что позволило англичанам приобщиться к новым идеям и культурным процессам, происходящим за пределами их страны. Здесь показателен следующий факт: «если в 1904 году Национальная галерея отказалась от дара картин Дега, если в 1907 году она не стала выставлять коллекцию, куда входили произведения импрессионистов, то три года спустя – в 1910 году – в Лондоне открылась выставка пост-импрессионистов».¹⁸

В том же 1910 году состоялись и первые лондонские гастроли А.П. Павловой с ее небольшой труппой (в состав которой входили русские, поляки, а также постепенно появлялись артисты других национальностей). Балерина, выступая с М.М. Мордкиным, пыталась научить англичан воспринимать не столько внешнюю привлекательность балетного искусства, сколько его внутреннюю значимость, и тем самым подготовила почву для развития национального английского балета. С 1912 года танцовщица обосновалась в

¹⁷ Perugini M.E. A Pageant of the Dance & Ballet. London: Jarrolds, 1946. P. 277.

¹⁸Суриц Е.Я. Влияние русского балета на зарубежный в первой половине XX века (архив автора).

Англии; живя в «Айви Хауз», учредила там класс для девочек. Так, Павлова стала выступать не только в Лондоне, но и в маленьких английских городках.

Ее выступления, приобщающие тысячи людей к хореографическому искусству, помогли многим деятелям английского балета выбрать именно данное направление для собственного развития. Среди них балерина, балетмейстер и создательница английской национальной труппы Нинетт де Валуа, балерина Алисия Маркова, балетмейстер Фредерик Аштон (увидевший выступление Павловой в Латинской Америке в 1920 году), танцовщик и балетмейстер Роберт Хэлпманн (увидевший выступление Павловой в Австралии в конце 1920-х годов).

Вполне закономерным представляется тезис историка английского балета Н.П. Рославлевой: «Начало XX века называли в Англии годами ”русского вторжения“ на английскую сцену».¹⁹ Поистине «вторжением» на лондонскую сцену оказались гастроли труппы С.П. Дягилева, ставшие «фундаментом» английского национального балета. Начиная с 1911 года, Дягилев устраивал выступления в Англии регулярно, прервав их лишь во время Первой мировой войны (1915-1917) и снова возобновив спустя год (1918). В довоенное время антрепренер внимательно относился к выбору репертуара, боясь непонимания со стороны консервативно настроенных англичан. Но в итоге показал все спектакли труппы, вновь доказав востребованность одноактной формы. Даже постановки В.Ф. Нижинского «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси и «Весна священна» И.Ф. Стравинского были (на контрасте со скандалом в Париже) восприняты «чопорными» англичанами спокойно и без шума. Да и критика, в отличие от Парижской, оказалась гораздо более благодарной и снисходительной. Английскую публику покорила подлинный синтез музыки, декорационного искусства и хореографии, исполненной артистами высочайшего профессионального уровня. Зрители увидели возможности балета, как серьезного искусства, преподнесенного в форме одноактного спектакля.

¹⁹ Рославлева Н.П. Английский балет. М.:Музгиз, 1959. С.7.

Формирование национального английского балета – яркий пример того, как исторические события, негативно сказываясь на одних процессах, могут способствовать развитию других. Первая мировая война и революции 1917 года во многом отрицательно сказались на развитии искусства (в частности, балета) в России. Но для Англии, имевшей свободную балетную «нишу», эта политическая ситуация, напротив, оказалась крайне выгодной.

Во-первых, многие выдающиеся русские артисты балета приняли решение эмигрировать именно в Англию. Среди них – Николай Легат, Тамара Карсавина, Леонид Мясин. Благодаря присутствию элиты столь популярного в то время русского балета, и у англичан появилось желание повысить уровень собственного профессионализма в области хореографического искусства.

Во-вторых, С.П. Дягилев, в послевоенные годы возобновивший ежегодные гастроли своей труппы, стал показывать спектакли, созданные на английском материале с участием англичан. Замысел создать английский балет появился у антрепренера еще до войны. Но в 1918 году это стало особо актуальным: ведь труппа Дягилева («Русские балеты») уже не получала из России «подкрепления» в виде молодых артистов. В итоге, английские танцовщики стали участвовать в спектаклях «Русского балета», поначалу скрывая свою национальность под русскими фамилиями. Более того: в 1926 году репертуар труппы Дягилева пополнился двумя балетами на английские сюжеты и музыку. Первый – «Ромео и Джульетта» К. Ламберта (впоследствии дирижера Королевского балета) в хореографии Б.Ф. Нижинской; второй – «Триумф Нептуна» на музыку лорда Д. Бернерса в хореографии Дж. Баланчина (явившийся стилизацией традиционной английской пантомимы).

Важной вехой, повлиявшей на развитие английского национального балета, стала постановка труппой «Русские балеты» многоактной «Спящей красавицы» П.И. Чайковского (под названием «Спящая принцесса») в ноябре 1921 года. Этот спектакль в форме старого «большого балета» явился едва ли не самым смелым экспериментом Дягилева. Ведь антрепренер на протяжении десяти лет систематично приучал зарубежную публику к стилистически

однородным одноактным балетам на современную музыку, составляющим контрастную и красочную программу. Здесь же он решился вернуться к монументальному классическому балету с большими танцевальными ансамблями и развернутыми пантомимными сценами. Для задуманного новаторства Дягилев не случайно выбрал Англию: лондонская публика увидела подобное зрелище впервые. Антрепренер рассчитывал на большой успех и не только занял в балете огромное число артистов, но и рискнул потратить гигантские суммы на роскошное оформление (по эскизам Л.С. Бакста). Сергей Лифарь в книге о Дягилеве выявляет уникальное место «Спящей красавицы» в репертуаре «Русских сезонов»: «Дягилев с исключительной любовью и энергией принялся за постановку старого прекрасного балета Чайковского – Пети́па «Спящая красавица» (опять-таки Дягилев дал его только в Лондоне и не показал Парижу). Дягилев решил поставить «Спящую красавицу» со всем великолепием и полностью (даже к ней были сделаны прибавки из «Щелкунчика», а также несколько номеров Нижинской). Бакст после бесконечных споров стал писать декорации и костюмы. Стравинский частично переоркестровал партитуру Чайковского»²⁰.

С.П. Дягилев после авангардистских балетов В. Нижинского, после футуристически-дадаистского «Парада» сделал крутой поворот к «неоклассике», отразив тенденцию возрождения традиций.

Однако традиция возродилась в виде стилизации классики, а не отказа от завоеваний нового балета. И декорации, и оркестровка, и исполнение воплотили новые завоевания. Хореография Брониславы Нижинской сочетала эстетику модерна с бережным отношением к классике.

На данном этапе Дягилев проявил смелость в решительном пропагандировании традиций, но это не могло завоевать лондонскую публику. Даже С. Лифарь отмечает расхождение с современными потребностями:

²⁰Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М.: АРТ, 1994. С. 283.

«Длинноты ”Спящей красавицы“ явно обнаружили, что времена больших балетов-феерий-дивертисментов окончательно прошли»²¹.

Увы, ожидания Дягилева не оправдались: через три месяца посещаемость спектакля упала (спектакль шел со 2-го ноября 1921 года по 4-е февраля 1922 года), непомерные убытки привели к прекращению выступлений с конфискацией костюмов и декораций. Сам же антрепренер был вынужден скрываться от кредиторов во Франции.

Именно упомянутые печальные события оказались чрезвычайно полезны для становления английского национального балета. Во-первых, «Спящая принцесса» 1921 года заронила в среде английского зрителя интерес к традиционному классическому балету. Во-вторых, в спектакле участвовали английские артисты (в том числе, Алисия Маркова и Антон Долин, ставшие первыми классическими танцовщиками Англии), для которых школа русской классики оказалась бесценным опытом. Участие в спектаклях классического наследия, представляемых «Русским балетом», имело особое значение и для Нинетт де Валуа (настоящие имя и фамилия Идрис Станнус), организовавшей впоследствии английскую национальную труппу. Де Валуа умело использовала наблюдения за постановкой спектаклей и за механизмами управления в труппе Дягилева, планомерно создавая английский балет (начало 1930-х годов).

Так, новая страница в развитии английской национальной хореографической школы была открыта в 1926 году благодаря организованной Нинетт де Валуа «Академии хореографического искусства» (в сущности являвшейся небольшой студией). Данное начинание отличалось от других многочисленных студий, возникших в то время в Лондоне, четко разработанной программой. Во-первых, де Валуа, не в пример своим современникам, основой основ считала классический танец. Благодаря работе в труппе Дягилева (в частности, под руководством педагога Э. Чекетти), она приобрела необходимый опыт в этой области. Во-вторых, де Валуа стремилась

²¹Там же. С. 284.

к развитию русских традиций на английской почве. Такой почвой можно считать, с одной стороны, необходимость обучать исключительно англичан, с другой – национальный интерес английской публики к драматургии и театру.

Параллельно со студией Нинетт де Валуа развивалась школа Мари Рамбер (настоящие имя и фамилия Мириам Рамберг), открытая в 1920 году. Ученица Э. Жака-Далькроза, Рамбер в 1913 году была приглашена в помощь Нижинскому при постановке «Весны священной» и осталась работать в «Русском балете» Дягилева. В 1926 году начала выступать созданная ей труппа, ставшая первым национальным балетом в Англии.

Так, на момент распада «Русского балета» вскоре после смерти Дягилева (1929 г.), в Англии уже функционировали два коллектива (один – под руководством Мари Рамбер, другой – под руководством Нинетт де Валуа). «Звеном», соединяющим эти две конкурирующие организации, оказалась личность Фредерика Аштона. Хореограф, начиная свое обучение, занимался в обеих студиях и вскоре внес значительный вклад в создание английского национального балета.

И Нинетт де Валуа (также работавшая в качестве хореографа), и Фредерик Аштон искали оптимальную хореографическую форму, актуальную для развития национальной хореографии. В итоге, такой формой стал одноактный сюжетный спектакль, в котором интересующая английского зрителя сюжетность предстает в сочетании с неразвернутой формой, объясняющейся камерностью сцен и небольшой численностью трупп. Необходимое наличие сюжетности можно связать с тем, что английский зритель воспринимал балетный спектакль не только как хореографическое произведение, но и как часть театрального искусства в целом. Указанная форма имела два направления развития. Одно из них наиболее ярко воплотилось в творчестве де Валуа и опиралось на национальное наследие, тяготеющее к углубленному психологическому анализу («Иов» на музыку Р.В. Уильямса, созданный в 1931 году для «Общества Камарго»). Другое направление было также взаимосвязанно с традициями английского театра и литературы, но

основывалось на юморе и иронии. Его развитию положил начало балет «Фасад» У. Уолтона в хореографии Ф. Аштона, созданный также для «Общества Камарго» в 1930 году (впоследствии данное направление в творчестве Ф. Аштона продолжил балет «Конькобежцы» на музыку Дж. Мейербергера, поставленный в 1937 году).

Самостоятельное развитие английского национального балета вскоре включило в себя и третье направление, напрямую вытекающее из русской хореографической традиции: возобновление балетной классики. Оно стало развиваться после упразднения «Академии хореографического искусства» и создания школы в здании Сэдлерс Уэллс в 1931 году. Указанные изменения произошли при непосредственном участии Нинетт де Валуа и также включили в себя создание постоянной английской балетной труппы. До 1942 года она была известна под названием «Вик-Уэллс», а затем трансформировалась в балет «Сэдлерс Уэллс». Возглавлявшая труппу Н. де Валуа стремилась к постановке классических балетов в их оригинальной редакции. Для воссоздания шедевров русской классики она пригласила эмигрировавшего из России Н.Г. Сергеева (бывшего режиссера Мариинского театра), работавшего по записям В.И. Степанова, вывезенным из Петербурга. В 1932 году была поставлена «Коппелия» Л. Делиба, а в 1934 – «Жизель» А. Адана, «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» П.И. Чайковского. Важным событием для труппы «Вик-Уэллс» стала постановка в 1939 году «Спящей красавицы» П.И. Чайковского. Этот многоактный спектакль явился непосредственным продолжением дягилевской «Спящей принцессы» 1921 года.

Так еще раз подтверждается тезис о положительном влиянии определенных событий на хореографическое искусство одной страны, одновременно негативно сказываясь на творческих интересах другой. С одной стороны, записи балетов классического наследия Мариинского театра помогли английскому балету совершить тот прорыв, который произошел. В частности, Марго Фонтейн – первая прима-балерина, вышедшая из английской национальной школы (Алисия Маркова была воспитана еще в русском

коллективе), смогла достичь мирового уровня именно благодаря исполнению главных партий в балетах «Лебединое озеро», «Жизель», «Спящая красавица». С другой стороны, записи спектаклей, уже больше века составляющих отечественное классическое наследие, и сегодня хранятся за пределами России.

Таким образом, можно сделать вывод, что на становление английского национального балета повлияли традиции русского хореографического театра. Ряд исторических событий привел к периодическому пересечению русских артистов и хореографов с английским балетным искусством, и положил начало развитию совершенно обособленной английской национальной школы. Более того: последующее становление полнометражной сюжетной хореографической формы в Европе также произойдет после проникновения балета СССР (гастроли Большого театра в Лондоне в 1956 г.) на английскую сцену.

В годы Второй мировой войны балет «Сэдлерс Уэллс» предпринимал поездки на континент. Но в 1941 году в Нидерландах труппу застало немецкое вторжение. Спасаясь, тогда еще балет «Вик-Уэллс» лишился всего своего имущества (декораций, костюмов, нотного материала). Однако вскоре все потери были восстановлены, и во время войны труппа продолжала работать, выступая во многих городах Англии (чем заслужила немалую известность). Главной сложностью для «Сэдлерс Уэллс» в данный период стала мобилизация большинства мужчин (включая главного балетмейстера труппы Ф. Аштона). Из взрослых танцовщиков в труппе остался только Р. Хелпманн, бывший австралийцем и избежавший мобилизации в армию. Самым простым путем решения проблемы было приглашение иностранцев, но Нинетт де Валуа всеми силами пыталась обойтись без этого.

В итоге, английская школа балета вскоре не только стала совершенно обособленным «организмом», но и обеспечила основу для развития других самостоятельных хореографических организаций в Германии. Именно в школе при балете «Сэдлерс Уэллс» завершал свое балетное образование Джон

Кранко. Кроме того, он стал не единственным хореографом, прошедшим английскую школу и создавшим собственный авторский театр в Германии (а впоследствии и школу при этом театре). Такой же путь проделал и наш современник, живой классик Джон Ноймайер.

Джон Кранко, родившийся в ЮАР, приехал в Лондон только в 19 лет, в 1946 году. До этого он учился танцу в балетной школе при Кейптаунском университете. Стоит заметить, что Кранко проделал довольно длинный путь, прежде чем попасть в столицу Южно-Африканской Республики. Из провинциального Рустенбурга, в котором будущий хореограф родился, в 1935 году его семья переехала в Йоханнесбург. С самых первых шагов в хореографическом искусстве Кранко постоянно стремился искать новые возможности для самореализации: начав с частных уроков в Йоханнесбурге, он вскоре принял решение ехать учиться в Кейптаун (родители остались в Йоханнесбурге). Но начинающий хореограф довольно быстро стал чувствовать ограниченность возможностей балета Южной Африки, а также отсутствие условий для дальнейшего саморазвития: гастроли балетных трупп в ЮАР были крайне редки (помимо Анны Павловой в декабре 1925 года, до отъезда Кранко в Англию Кейптаун посетили лишь две европейские труппы). Тем не менее, за два года обучения в Кейптауне Кранко поставил пять балетных спектаклей. Это говорит об изначальном понимании балетмейстером своего пути в искусстве: он практически миновал стадию исполнительства, не сомневаясь, что должен работать над созданием хореографии. Балетный критик Джон Персиваль свидетельствует о таком подходе хореографа: «Он часто говорил, что никогда не стремился быть

танцовщиком, его единственной целью было приобретение необходимых знаний в хореографии для того, чтобы стать балетмейстером».²²

Уже в своих ранних постановках Кранко не искал легкой тематики и музыки, несмотря на ограниченность возможностей для творчества. Первым балетом молодого хореографа, поставленным в год начала обучения в Кейптаунском университете, стала «История солдата» И.Ф. Стравинского (1944 г.). Стоит отметить, что этим хореографическим опытом он предвосхитил постановки балетов на вышеназванную музыку Стравинского Дж. Роббинсом (поставил данный спектакль в 1965 году), М. Бежаром (в 1966 г.) и И. Килианом (в 1986 г.). В последующих своих балетах, показанных на сцене университета Кейптауна, Кранко обращался к музыке Э. Грига («Сюита», «Опус 3» 1945 г.), К. Дебюсси («Примавера», 1945 г.), а также И. Штрауса. На музыку последнего Кранко в 1946 году, незадолго до отъезда из Кейптауна, поставил небольшой балет «Трик-Трак». Уже через год этот спектакль будет перенесен на малую сцену лондонского театра «Сэдлэрс Уэллс». Многие темы, музыкальные и хореографические решения, присутствовавшие в первых балетах, впоследствии будут развиваться в более зрелых работах хореографа. В частности, рас, поставленные балетмейстером для «зефиров» в «Примавере», вскоре появятся у «единорогов» в балете «Арлекин в апреле» (одной из первых безоговорочно успешных постановок Кранко в Лондоне), а Джокер в «Игре в карты» станет несколько модифицированным Дьяволом из «Истории солдата».

Довольно быстро, а именно через два года после приезда в столицу ЮАР, Кранко понял, что, обучаясь в Кейптаунском университете, он уже реализовал все существующие возможности.

В 1946 году Кранко принял решение покинуть Кейптаун, чувствуя, что «если он покинет Южную Африку, то уже никогда не вернется».²³ Стоит

²² Percival J. Theatre in my blood: a Biography of John Cranko. New York:Franklin Watts. P. 23. Здесь и далее книга цитируется в переводе автора диссертации.

²³ Там же. С. 49.

отметить следующее: уже будучи сложившимся хореографом, Кранко, в качестве благодарности, разрешил безвозмездную постановку нескольких своих спектаклей на сцене Кейптаунского университета.

Безусловно, каждому начинающему хореографу важно, чтобы были условия для первых экспериментов, для возможных ошибок и их исправления на собственном опыте. Далек не все центральные труппы могли (и сегодня могут) позволить начинающим балетмейстерам пробовать свои силы, использовать репетиционное время, артистов, сценическую площадку. Все это как раз было в Кейптауне, именно поэтому годы, проведенные там, оказались столь плодотворными для Кранко. Возможно, вспоминая свои первые постановки в Кейптаунском университете, Кранко с начала своего руководства труппой в Штутгарте будет стараться организовывать специальные «матине» (просмотры), где молодые танцовщики смогли бы показывать собственные хореографические опыты. Анализируя труды своих подопечных, Кранко не будет пытаться на них «давить», поэтому среди тех, кого он выдвинет, окажутся хореографы самых разных направлений: это и Уильям Форсайт, и Иржи Килиан, и «наследник» Кранко по прямой – Джон Ноймайер.

Приезд Дж. Кранко в Лондон совпал с новым этапом в жизни балета «Сэдлерс Уэллс». В 1946 году труппа была приглашена на сцену «Ковент Гарден» (главного оперного театра Лондона). Первым спектаклем в новом здании стала полная многоактная версия балета «Спящая красавица». Спектакль шел в постановке Н.Г. Сергеева (по М.И. Петипа), Ф. Аштона и Н. де Валуа с декорациями О. Мессела. На премьере партию принцессы Авроры исполняла М. Фонтейн. Послевоенное время было трудным для Англии, и Нинетт де Валуа решила противопоставить будничным невзгодам торжественный, нарядный театральный праздник. Выбор именно этого спектакля для открытия первого сезона в новом театре символичен: русская «Спящая красавица» уже не в первый раз сыграла заметную роль в развитии английского балета. Вскоре благодаря успешным гастролям со «Спящей

красавицей» в Нью-Йорке (1949 год), труппа начала завоевывать мировую славу. А в 1956 году указом Королевы ей было присвоено название «Королевский балет».

Указанные события повлекли за собой изменения в тенденциях развития английского балета. Нинетт де Валуа, по-прежнему их определяющая, *поняла необходимость создания собственных многоактных балетов*. «Нужно более широко развить форму балетного спектакля, так как театральное искусство устало от коротких реплик и ожидает обдуманых, хорошо построенных речей».²⁴ Таким образом, за четверть века балет в глазах английского зрителя действительно приблизился к драме. Кроме того, пользовались большим успехом и продолжительные спектакли классического наследия. Английская аудитория уже была способна воспринять балетный спектакль как пьесу.

Первый многоактный балет, созданный английским хореографом, появился на сцене Сэдлерс Уэллс 28 декабря 1948 года. Им стала «Золушка» С.С. Прокофьева в постановке Ф.Аштона.

Тем самым, развитие Джона Кранко как хореографа, стремящегося к работе в полнометражной форме, было полностью подготовлено. Именно это направление нуждалось в разработке молодыми хореографами, которым еще было простительно совершать ошибки в поисках новых путей для воплощения своих хореографических идей.

Кроме того, Джон Кранко поступил в труппу (тогда еще «Сэдлерс Уэллс») как раз в то время, когда она была включена в состав Королевского оперного театра «Ковент-Гарден». Таким образом, для начинающих балетмейстеров того периода оказалась доступной малая сцена театра Сэдлерс Уэллс. Тем не менее, Нинетт де Валуа, зная о стремлении Кранко к созданию хореографии, считала необходимым для него опыт работы и в качестве танцовщика.²⁵ Поэтому она не давала ему возможности ставить полномасштабные балеты, но привлекала к работе над танцами в опере и

²⁴ Рославлева Н.П. Английский балет. М.: Музгиз, 1959. С. 91.

²⁵ Percival J. Theatre in my blood: a Biography of John Cranko. New York:Franklin Watts. P. 62.

миниатюрами. Кранко начал с постановки танцев в опере Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель», поставленной на Рождество 1946 года. Первый же успех был завоеван балетмейстером благодаря показу созданного в ЮАР балета «Трик-Трак». Это произошло 20 сентября 1947 года на одном из воскресных представлений («*matinée*» или «утренники») которые устраивались на малой сцене Сэдлерс Уэллс для развития начинающих хореографов. Постановка длилась всего около трех минут, но представленные в ней три характера (двух моряков и девушки) были прорисованы с искрящимся юмором.

В 23 года Кранко получил приглашение Н. де Валуа стать хореографом балета «Сэдлерс Уэллс». Среди наиболее удачных его работ на малой сцене театра можно назвать «Пайнэппл Полл» А. Салливана – Ч. Маккераса; «Арлекин в апреле» Р. Арнелла и «Тень» на музыку Э. Донаньи.

Одноактный балет «Пайнэппл Полл», поставленный в 1951 году, признан критиком М. Кларк «лучшим английским характерным балетом за много лет, выдержанным в специфическом английском комическом жанре и заражающем зрителя своим весельем».²⁶ Кранко взял за основу текст песни «Женщина, развозящая фрукты» (из сборника английского поэта и драматурга У.С. Гильберта «*Bab ballads*») и добавил счастливую развязку. Главными действующими лицами хореограф сделал девушку Полл, влюбленного в нее юношу Гаспара и покорителя женских сердец капитана Белэя. Кранко создал хореографически насыщенную женскую партию; отражающие противоположные настроения вариации Гаспара; насыщенные юмором и замысловатые соло капитана Белэя. Фрагменты, исполняемые главными героями, дополнялись энергичными танцами моряков.

Уже через восемь недель после премьеры «Пайнэппл Полл» был впервые показан «Арлекин в апреле» Р. Арнелла. Хореографически этот балет представлял собой переработку «Примаверы» на музыку Дебюсси, поставленной Кранко в Кейптауне. «Арлекин в апреле» – первый случай в творчестве Кранко, когда партитура была написана специально для спектакля.

²⁶ Рославлева Н.П. Английский балет. С. 107

Хореограф предварил балет эпиграфом: строками поэмы Т.С. Элиота «Бесплодная земля». Главным героем Кранко делает идеалиста Арлекина, который возрождается в апреле вместе с цветами. Ему противопоставлен образ Пьеро, обыкновенного человека, далекого от возвышенных устремлений. Арлекин находит воплощение своей мечты в Коломбине, но им не суждено быть вместе. Осенью герой, грустный и разочарованный, погружается в сон вместе с цветами. Но финальный эпизод балета, в котором Пьеро пытается надеть костюм Арлекина, говорит о том, что именно последнему суждено вновь возродиться по окончании зимы.

«Арлекин в апреле» – пример обращения Кранко к декадентской тематике. Эту линию продолжает и балет «Тень», поставленный в 1953 году. В нем Тень, представляющая собой темную мистическую фигуру, не позволяет Юноше воссоединиться с его Романтической любовью. Когда же Юноша набирается смелости сразиться с Тенью, оказывается, что она – лишь несуществующая иллюзия. Этот психологический сюжет Кранко реализовал с помощью лирических, технически сложных дуэтов, оттененных яркими и виртуозными женскими вариациями.

Конечно, в тот период Кранко был еще далек от полнометражных литературных балетов, но все его работы имели сюжетную основу. В этом он опередил мыслящего в том же направлении и работавшего рядом Кеннета Макмиллана. Кроме того, уже в ранних работах Кранко можно отметить черты, определившие специфику его дальнейшего творчества – построение спектакля вокруг сложных дуэтов и монологов, тяготение к лиризму, такая трактовка взаимоотношений героев, при которой они получают не только реальное, но и символическое значение.

В 1950-е годы количество работ, поставленных Кранко, стремительно увеличивалось. В 1955 году он стал первым английским хореографом, поставившим спектакль на сцене Парижской Оперы (балет «Прекрасная Елена» на музыку Ж.Оффенбаха). Также для Кранко оказалось судьбоносным знакомство и совместная работа с композитором Бенджамином Бриттеном.

Итогом творческого тандема хореографа и композитора стало создание Бриттеном партитуры балета «Принц Пагод», написанной специально для Кранко. Композитор работал над партитурой, опираясь на подробный сценарий, составленный совместно с хореографом. В процессе подготовки, Бритттен изучал восточную музыку, а также балеты П.И. Чайковского. Они помогали композитору, впервые писавшему музыку для балета, понять потребности и возможности данного искусства. Премьера «Принца Пагод» состоялась в 1957 году и ознаменовала собой рождение английского многоактного балета на национальную музыку.²⁷

Либретто «Принца Пагод» было написано самим Кранко по мотивам нескольких известных сказок. По свидетельству Дж. Персиваля, хореограф стремился к тому, чтобы в его балете сюжет стал понятен без чтения либретто.²⁸ Поэтому в перечне действующих лиц содержатся намеки на дальнейшее развитие характеров персонажей. Подобный прием Кранко впоследствии разовьет при постановке спектакля «Онегин», что будет проанализировано ниже.

В хореографии «Принца Пагод» прослеживается желание Кранко насытить дуэты сложными поддержками, а также развить линию мужского сольного танца (эти два направления хореограф продолжает акцентировать и в «Онегине»). Для воплощения своих идей хореограф занял в спектакле молодых танцовщиков, включая исполнителей главных ролей С. Березову (Прекрасная Роза) и Д. Блэра (Принц-Саламандра).

«Кранко считается одним из наиболее одаренных английских балетмейстеров младшего поколения. Ему в равной мере удаются ансамблевые и сольные танцы. Не в пример своим предшественникам, он насыщает постановки сложными поддержками. Кранко пока еще не выработал четкого индивидуального стиля. Но в своих лучших работах он стремится средствами танца создать яркие и убедительные характеристики, умело

²⁷ Энтелис Л.А. Заметки на нотных страницах. Статьи о балете, джазе, песне. Л.-М.: Советский композитор, 1974. С. 131.

²⁸ Percival J. Theatre in my blood: a Biography of John Cranko. New York:Franklin Watts. P. 113.

пользуется мотивами английского танцевального фольклора. Жаль, что порученная ему постановка балета «Принц пагод» Б. Бриттена не связана с национальными образами», – писала Н.П. Рославлева в период становления перспективного хореографа.²⁹

Тем не менее, «Принц Пагод» – значительный шаг балетмейстера на пути освоения полнометражной хореографической формы.

Стимулом для развития идей английских и европейских хореографов в данном направлении явились гастроли Большого театра в Лондоне в 1956 году, ставшие первой попыткой слияния двух разделенных в те годы миров – советского и западного. То есть, развивавшийся чуть больше четверти века самостоятельно, английский балет должен был вновь получить творческую помощь из страны, на основе хореографической традиции которой он был создан. Балеты, показанные артистами Большого театра (особенно «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева в хореографии Л.М. Лавровского) сделали очевидными те пробелы, которые мешали английскому балету двигаться вперед. Владея довольно развитым и оригинальным танцевальным языком, английские балетмейстеры никак не могли найти способ для создания законченных пьес, рассказанных языком хореографии. Казалось, ничто не мешало созданию в Лондоне развернутых полнометражных спектаклей: размеры сцены «Ковент-Гарден» вполне способствовали этому, а английская публика ждала от балетного театра синтеза танца, музыки и драмы. Но технология постановки масштабных полотен с сильной драматической составляющей пока не была освоена ни Ф. Аштоном (что доказали его «Золушка», поставленная для труппы «Сэдлерс Уэллс» в 1948 году и постановка «Ромео и Джульетты», созданная в 1955 году для Датского Королевского балета), ни балетмейстерами нового поколения (Дж. Кранко и К. Макмиллан).

Здесь представляется целесообразным изложить основные принципы советской хореодрамы. Первый из них заключен в самом названии жанра:

²⁹ Рославлева Н.П. Английский балет. С. 109.

хореографическая постановка, построенная по законам драматического спектакля. Отсюда вытекает следующий принцип: сюжетная основа балета должна опираться на серьезное литературное произведение, в частности, на сочинения «большой» литературы. При этом сложный сюжет должен был читаться без помощи либретто: драмбалет привнес драматургическую сложность, несоизмеримую с тем, что существовало до него. Для постановки балета, раскрывающего подобную тематику, хореографы часто обращались за помощью к профессиональным деятелям драматического театра. Поэтому соавтором спектаклей в жанре хореодрамы часто выступал театральный режиссер С.Э. Радлов, а балетмейстер Р.В. Захаров получил высшее образование на режиссерском отделении Ленинградского театрального института. Новые требования возникали и к исполнителям: «отанцованная пантомима» нуждалась в дополнении убедительной актерской игрой; особую смысловую нагрузку приобретали нюансы (бег, характерные позировки, «недосказанные» арабески). «Фундаментом» советской хореодрамы можно считать приемы и методы системы К.С. Станиславского.

Репертуар лондонских гастролей Большого театра был составлен таким образом, что все оригинальные спектакли («Бахчисарайский фонтан» и «Ромео и Джульетта») относились именно к жанру хореодрамы. Классическое наследие представляли балеты «Жизель» и «Лебединое озеро».

Гастроли в Лондоне открывались «Ромео и Джульеттой» (3 октября 1956 г.). Джульетту в этом спектакле исполняла Г.С. Уланова, Ромео – Ю. Т. Жданов, (в истории балета крайне редко первая исполнительница партии на протяжении 16 лет продолжает танцевать созданную для нее роль, даже если речь идет о величайших артистах). «Хотя ”Ромео и Джульетта“ и признавался у нас лучшей постановкой, риск, бесспорно, существовал. Русская Джульетта, русский Ромео – на родине Шекспира, где великого драматурга знают, как говорится, вдоль и поперек», – говорила Г.С. Уланова.³⁰ Балерина так вспоминает первое представление в Лондоне: «Начался спектакль. Один

³⁰ Давлекамова С. Галина Уланова. Я не хотела танцевать. М.: АСТ-ПРЕСС СКД, 2005. С. 177.

эпизод, второй, третий, а в зале – гробовая тишина: ни хлопка. Даже когда прошло действие на Веронской площади – ссора и знаменитый бой... Закончился первый акт – мертвая тишина... Мы решили – все кончено: тишина в зале, тишина на сцене... А затем – какой-то как бы вздох, и внезапно начались аплодисменты. Открылся занавес, аплодисменты перешли в овацию... Спектакль продолжался с большим подъемом. Но когда закончился, опять – тишина, тишина... Значит, все-таки провалились?! И вновь внезапно, как лавина, обрушились аплодисменты. Дали занавес – весь зал стоит, овация. Куда подевалась неприступность чопорной публики?... Мы и у нас-то такого не видывали. Дальше все как во сне. Кто-то подсчитал, что овация длилась полчаса: не знаю, я была как в шоке...».³¹ Для западного мира открытие гастролей Большого театра действительно стало событием в самом широком смысле этого слова. На первом спектакле присутствовали члены королевского двора, премьер-министр Великобритании Энтони Иден, Питер Брук, специально приехавший из Франции Серж Лифарь и, конечно, все ведущие представители английского балета.

Так, именно «Ромео и Джульетта» в хореографии Л.М. Лавровского и помогла «родине Шекспира» в развитии собственного многоактного балета.

Феноменальный успех «Ромео и Джульетты» был обусловлен, в том числе, и тем, что давние ожидания английской публики, наконец, оправдались. Советская хореодрама появилась на западноевропейской сцене «в том самом месте и в то самое время», где она могла встретить наибольший резонанс. Английский критик Мери Кларк так характеризовала свои впечатления от спектаклей Большого театра: «Советские балеты настолько тщательно и любовно поставлены, и все компоненты их так тесно взаимосвязаны, что вырвать танцы из контекста или разобщить их – значит уничтожить самый балет».³²

³¹ Давлекамова С. Указ. соч. С. 178-179.

³² Рославлева Н.П. Английский балет. М.: Музгиз, 1959. С. 125.

Именно стремление к взаимосвязи всех составляющих станет ключевым в создании Джоном Кранко трилогии полнометражных сюжетных спектаклей («Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева, «Онегин» на музыку П.И. Чайковского и «Укрощение строптивой» на музыку Д. Скарлатти в обработке К.Х. Штольце). Однако развиваться в этом направлении на английской почве хореографу не удастся. Для решения задачи, поставленной перед английским балетом в целом, Джону Кранко необходимо было покинуть Англию, создать свой обособленный авторский театр в Штутгарте и работать в тандеме с артистами и художником, помогающими ему в осуществлении его замыслов. Кеннет Макмиллан, напротив, двигался по тому же направлению (заданному «Ромео и Джульеттой» Л.М. Лавровского), оставаясь в Лондоне. Тем самым, оба балетмейстера после гастролей Большого театра безоговорочно признали необходимость творческого поиска в формировании полнометражной сюжетной формы и были готовы перенять опыт советской хореографии.

Ф. Аштон мыслил несколько иначе, чем Кранко и Макмиллан. Стиль балетмейстера долгие годы был определяющим для труппы «Королевский балет» и параллельно формировал особенности английской школы. В своей хореографии Аштон (обучавшийся по системе Э. Чекетти у англичанки М. Краск) искал пути более вольного обращения с классическим танцем, взятым за основу. Так, хореографу были интересны эксперименты в форме одноактного бессюжетного балета. Среди таких спектаклей – «Симфонические вариации» на музыку Ц. Франка (балет для шести танцовщиков, поставленный в 1946 году и пользующийся особым успехом); «Вальсы благородные и сентиментальные» на музыку М. Равеля (постановка 1947 года, в которой Аштон развивал тему разнообразных поддержек в дуэтом танце); «Балетные сцены» И.Ф. Стравинского (в данном балете 1948 года была особо разработана «геометрия» построений и рисунков). Аштон не желал признавать русскую хореографию основой английской, и в определенный период своего творчества стремился к созданию полнометражных спектаклей, поставленных с помощью его собственных

принципов. Среди них – «Сильвия» Л. Делиба (1952), «Ундина» Г.В. Хенце (1958), «Сон» на музыку Ф. Мендельсона (1964). Отдельно стоит выделить одноактные балеты, в которых хореограф тяготел к усилению драматической составляющей («Маргарита и Арман» на музыку Ф. Листа, 1963 и «Месяц в деревне» на музыку Ф. Шопена, 1976). Упомянутые направления в творчестве Ф. Аштона, пусть и косвенно, но указывают на тождественность его целей замыслам более молодых балетмейстеров (Кранко и Макмиллана). Итогом творческого поиска последних стало развитие английского и немецкого вариантов хореодрамы.

Первое направление, утвержденное творчеством К. Макмиллана, по форме не отличалось от второго, развиваемого Дж. Кранко. Макмиллан также, как и Кранко, стремился создавать развернутые многоактные хореографические драмы. Однако хореограф, оставшийся работать в Лондоне, намеренно выбирал для своих спектаклей остро драматические темы, которые в своем развитии подчас переходили в стадию болезненных впечатлений. Кроме того, Макмиллан (в отличие от Кранко) предпочитал вводить и разрабатывать образы большого количества второстепенных действующих лиц. Таковы его балеты «Анастасия» на музыку П.И. Чайковского и Б. Мартину (1971); «Манон» на музыку Ж. Массне (1974), «Майерлинг» на музыку Ф. Листа (1978).

Традиции, заложенные в начале XX в. гастрольями русских артистов балета и «Русским балетом» Дягилева, привели к созданию новаторских высокохудожественных трупп и формированию английского национального балета. Значительное место здесь занимали многоактные сюжетные балеты, начало которых восходит к спектаклю 1921 года «Спящая красавица» в исполнении дягилевской труппы. Английские хореографы, начиная с 1940-х годов, по-разному развивали многоактный балет. Хореография Джона Кранко занимает в этом процессе особое место, так как реализовалась в иной художественной среде – в контексте немецкой танцевальной традиции.

1.2. Джон Кранко в Штутгарте. Утверждение полнометражного сюжетного балета в творчестве хореографа.

К XX веку Германия не имела своих стойких балетных традиций».³³ Развитие балета «прошло мимо» этой страны, несмотря на попытки немецких герцогов и князей перенимать опыт других европейских держав (Франции, Италии). Так, с начала XVII века при дворах в Штутгарте, Дрездене, Берлине, Дюссельдорфе, Мюнхене стали устраиваться празднества с танцами, для постановки которых приглашались французские и итальянские хореографы. Однако за последующие два столетия в самостоятельное искусство немецкий балет так и не перерос, оставшись в подчинении у оперы вплоть до начала XIX века. Кроме того, все это время балетные труппы в Германии были придворными и, соответственно, крайне зависимыми.

Стоит заметить, что следование «прихотям» местного правительства иногда оказывалось крайне благотворным для развития немецкого хореографического искусства. Так, с 1760-го по 1767 год в Штутгарт был приглашен французский хореограф Ж.Ж. Новерр. За семь лет своей работы он вывел балет Штутгарта на качественно новый уровень, претворив в жизнь целый ряд реформ. Среди важнейших из них следует назвать: стремление отделить балетный спектакль от оперного и постановку «действенных балетов», часто опиравшихся на сюжеты античных мифов («Смерть Геркулеса», 1762 г.; «Медея и Язон», 1763 г.). Своеобразный «творческий манифест» Новерра, заключающий принципы его нововведений и обобщение постановочного опыта, – теоретический труд «Письма о танце» издан впервые также в Штутгарте (1760 г.).

В следующем столетии на штутгартскую сцену были приглашены хореограф и танцовщица, своим творчеством утвердившие эпоху романтизма в балете. Филиппо Тальони и его дочь, Мария Тальони, четыре года (с 1824-го

³³ Суриц Е.Я. Влияние русского балета на зарубежный в первой половине XX века.

по 1828-й) проработали в Германии. Штутгарт они посетили до постановки «Сильфиды», покорившей Парижскую Оперу (1832 г.). Немецкий зритель видел М. Тальони юной двадцатилетней балериной. Под руководством Ф. Тальони, она еще только вырабатывала и осваивала ту технику, которая станет необходимой для исполнения хореографии спектаклей эпохи романтизма. В 1826 году на сцене театра Штутгарта Ф. Тальони поставил балет «Данина, или Жоко, бразильская обезьяна», завоевавший немалый успех у зрителей. Сотрудничество династии Тальони с немецким балетом продолжил Поль Тальони (сын Ф. Тальони), работавший в Берлине в качестве приглашенного хореографа с 1840-х годов. С 1856-го года он стал главным балетмейстером берлинской Придворной оперы и сохранял за собой эту должность на протяжении 27-ми лет.

Несмотря на указанные, а также и некоторые последующие «вспышки» интереса к хореографическому искусству (в 1840–1850-х годах в Берлине работал М.Ф. Огэ; в 1857–1866-х в Гамбурге – К.Ланнер; в 1859–1862-х в Лейпциге и в 1859–1862-х в Мюнхене – Л. Гран), в конце XIX века балет в Германии переживал упадок. Единственным известным немецким балетмейстером 1910–1920-х годов был Х. Креллер.

Немецкая публика в тот период оказалась не готова воспринять классический балет. Ведь, выбирая между «Жизелью» и «Лебединым озером», показанными А.П. Павловой в 1909 году, и спектаклями М.М. Фокина, показанными антрепризой и труппой С.П. Дягилева в 1910, 1912, и 1914 годах, немцы отдали особое предпочтение «Клеопатре» (хореография Фокина). Гастроли русских балетных трупп не могли затмить то впечатление, которое произвели на немецкую публику выступления американки А. Дункан. Ее школа, открытая в Берлине в 1905 году, пользовалась большим успехом и повлияла на направление дальнейшего развития сценического танца в Германии. Им, на контрасте с другими европейскими странами (проявлявшими в эти годы особый интерес к русскому хореографическому искусству), стал *не* балет, а свободный танец.

После поражения в Первой мировой войне, немецкий сценический танец искал способы выражения господствовавших настроений, а также абстрактных патетических образов. Так возникали напряженные, судорожные движения, экзальтированная мимика, что сближало танец с экспрессионизмом в других видах искусства. Подобная танцевальная лексика стала основой номеров, создаваемых М. Вигман и Х. Кройцбергом. Постепенно сложилась танцевальная система, названная в Германии «выразительным танцем» (Ausdrucktanz) или «новым художественным танцем» (neue künstlerische Tanz), по сути явившаяся одной из разновидностей «танца модерн». Идеологом данной системы можно считать Рудольфа фон Лабана, изучавшего механизмы и психологию движения человека. Данные поиски основывались на экспериментах школ, не имевших отношения к танцу (в частности, Института Танца в Хеллерау, созданного Э. Жак-Далькрозом). В числе учеников Лабана был Курт Йосс, создавший первый антивоенный танцевальный спектакль «Зеленый стол» Ф. Коэна (1932 г.). Таким образом, представители нового танцевального направления придерживались различных политических убеждений, акцентировали внимание на различных образах и настроениях, но все отрицали классический балет.

Между тем контакт с ним вскоре возродился, благодаря открытию школы бывшей танцовщицы Мариинского театра Е.П. Эдуардовой (1920 г.), а также возобновлению гастролей труппы С.П. Дягилева (с 1926 г.) и А.П. Павловой. Последняя очень заинтересовалась «выразительным танцем», посещала занятия Мери Вигман и даже стала инициатором постановки номера М. Терписом (учеником М. Вигман) для своего партнера Х. Альжеранова.

Вскоре, из-за прихода А. Гитлера к власти (1933 г.), развитие немецкого танцевального искусства еще более затруднилось. Для танцовщиков стало необходимым присоединяться к нацистским организациям: с 1936 года во всех танцевальных школах стали читаться лекции по нацистской идеологии. Несогласные с введенным режимом были вынуждены покинуть страну. Единственным изменением, положительно повлиявшим на развитие

немецкого балета, стало введение требования классической подготовки при поступлении в театр и, соответственно, обязательное добавление классического экзерсиса во всех танцевальных школах (с 1934 года). Впрочем, две самые видные школы «выразительного танца» (Г. Палукки и М. Вигман) закрылись к 1940 году.

Итогом подобных событий стал застой немецкого танцевального искусства в период Второй Мировой войны. Танец существовал только как составляющая развлекательных постановок.

После окончания Второй Мировой войны, Германия оказалась разделена между странами антигитлеровской коалиции на четыре оккупационные зоны (восточную – советскую, и три западных – британскую, французскую и американскую). Затем, в 1949 году, возникли два немецких государства – ФРГ и ГДР. Танцевальное искусство западной и восточной частей Германии стало следовать по двум совершенно различным направлениям.

Основной линией развития хореографии ГДР, несмотря на частичное возрождение «выразительного танца» (чему немало способствовали усилия Г. Палукки в Дрездене), оказался классический балет. Под влиянием советского хореографического искусства были открыты балетные школы (где работали педагоги из СССР), в театрах ставились спектакли русского классического наследия и советского репертуара. Из хореографов, создававших собственные постановки в ГДР, можно выделить организатора берлинской «Комише Опер» Тома Шиллинга (в числе постановок: «Абракас» В. Эгга, «Венецианский мавр» Б. Блахера, «Ундина» Х. Хенце) и балетмейстера Немецкой государственной оперы (1955–1970) Лило Грубер (в числе ее постановок: «Гаяне» А.И. Хачатуряна, «Коппелия» Л. Делиба, «Новая Одиссея» Н. Брунса). Спектакли балетмейстеров ГДР были близки по стилю советским и в большинстве представляли многоактную сюжетную форму. К такой же форме несколько иным путем шли и балетмейстеры ФРГ.

В этом немецком государстве охотно приглашали в качестве руководителей балета английских и американских хореографов. Такая тенденция возникла,

конечно, не случайно. Годы после Второй Мировой войны в ФРГ стали временем успеха театра на международном уровне. Ведь искусство вообще, а танец в особенности, исключает национальную принадлежность. Новое же поколение искало точки соприкосновения с окружающим миром при помощи бессловесного искусства, в результате чего возник необычайный интерес немцев к балету. И данный фактор стал предпосылкой к приглашению талантливых хореографов и танцовщиков. Необходимые условия для этого были: балетные труппы имелись при всех крупных оперных театрах. Но для их полноценного использования оказались нужны традиции сильной хореографической школы, возможность развития мастерства у собственных артистов и, конечно, репертуар.

Так, с 1957 года руководство балетом в Штутгарте принял балетмейстер Николай Березов. Родившись в городе Ковно в Российской империи, балету он учился в Праге. После Второй мировой войны хореограф был танцовщиком в миланском «Ла Скала», а затем в труппе «Балет маркиза де Куэваса». Именно он пригласил Дж. Кранко в качестве хореографа-постановщика балета «Принц пагод» Б. Бриттена (1960 год). А Кранко, в свою очередь, стал именно тем человеком, который был необходим балету Штутгарта для полноценного развития. После осуществления указанной хореографической работы, Кранко уже не покинет Германию. Он примет приглашение директора Вюртембергского театра (впоследствии известного как Штутгартский) В.Э. Шэфера возглавить балетную труппу. Штутгартская премьера «Принца Пагод» состоялась 6 ноября 1960 года, а через десять недель – 16 января 1961 года – хореограф уже вступил в должность руководителя штутгартского балета.

Джон Кранко оказался в Германии в тот момент, когда в немецком театральном искусстве начались глобальные перемены. Ведь период 1960-х годов был ознаменован новым подъемом творчества крупнейших немецких

режиссеров и актеров 20-х – 30-х годов – Фрица Кортнера, Густава Грюндгенса и, особенно, Эрвина Пискатора. Именно с Пискатором – авангардистом 20-х годов – связано первое сценическое воплощение во Фрайе Фольксбюне (Западный Берлин) и мировая известность так называемой «документальной драмы»: «Дознание» Петера Вайса, «Наместник» Рольфа Хоххута, «Дело Оппенгеймера» Хайнера Кипплхардта.

Параллельно с этим немецкая молодежная культура 1960-х годов актуализировала и переосмысляла классику – Шиллера и Шекспира. Бременский режиссер Курт Хюбнер поставил в 1965 г. «Гамлета», в котором главный герой предстал студентом, только что вставшим со студенческой скамьи и случайно взявшим в руки текст Шекспира. В том же году во Франкфурте «Гамлета» поставил Харри Буквитц, используя экспрессионистские традиции и перенеся время действия в период третьего рейха. Здесь Гамлет выступил героем-одиночкой, протестующим против бездушного государственного аппарата.

«Через год-два без таких молодых людей нельзя будет представить себе ни одного спектакля, – писала российский исследователь немецкого театра Г.В. Макарова, – шекспировские и шиллеровские персонажи выйдут на подмостки в свитерах и джинсах и заявят о современных проблемах.

На несколько лет классическая драматургия в западногерманском театре утратит глубину и историзм, наступит период сверхвольных режиссерских версий.

Десятилетие 60-х годов вызвало к жизни аллюзионные постановки классики, полные политических аналогий и намеков; эти спектакли напоминали о театре немецкого экспрессионизма, о некоторых спектаклях советского театра 20-х годов»³⁴.

³⁴ Макарова Г.В. Прогрессивные тенденции в театральном искусстве ФРГ 1949-1984 гг. М.: Наука, 1986. С. 51-52.

Джон Кранко, следуя этой тенденции, также «хотел было воспеть романтику 1960-х»³⁵ в балете «Укрощение строптивой». Но впоследствии решил остаться в рамках традиции.

В 60-е годы в Штутгартском Штадттеатре работал один из ярчайших режиссеров этого времени, ученик Б. Брехта Петер Палитч. В 1965 году он поставил здесь «Дознание» П. Вайса, а в 1967-ом знаменитый спектакль-эпопею «Война Алой и Белой роз», составленный из хроник Шекспира. В этом спектакле сменявшие друг друга монархи ничем не отличались друг от друга, не имели индивидуальных черт. Герой растворялся в безликой массе. Победитель Ричарда III граф Ричмонд (будущий Генрих VII) ничем не отличался от диктаторов, он был таким же человеком толпы. Над всеми персонажами спектакля нависали сверху сцены обломки арматуры, как неотвратимый, но очень обытовленный рок. «Документалисты и их сторонники – режиссеры, – продолжает Г.В. Макарова, – свидетельствовали, что при тотальном, фашистском режиме расхождение интересов личности и государства, личности и так называемого общества присутствует изначально. Личность – жертва, это роль для личности – единственная, но подобную роль могут сыграть и играли многие».³⁶

Когда закончилась эпоха 60-х, Петер Палитч поставил в Штутгарте (в 1972 г.) «Гамлета», развенчав героя-шестидесятника, высмеяв одинокий разрушительный протест. Бессильному демагогу-Гамлету противопоставлялся энергичный и простой Клавдий. Сам Палитч после этой постановки переехал из Штутгарта во Франкфурт.

Наряду с новым явлением «документальной драмы» и ее сценического воплощения, наряду с осовремениванием классики, наряду с использованием тенденций экспрессионистского театра 20-х годов – в немецком сценическом искусстве возникло направление своеобразного традиционализма, приверженцы которого «обратились не просто к традиции, а к истории сцены,

³⁵ Кузнецова Т. Хроники Большого балета. М.: РИПОЛ Классик, 2011. С. 59.

³⁶ Макарова Г.В. Указ. соч. С. 55.

не боясь сначала стать реставраторами, чтобы потом превратиться в творцов»³⁷. К этому направлению относится Клаус Михаэль Грюбер, работавший с Джорджо Стрелером в Италии, а с конца 60-х ставивший спектакли в бременском театре, а также Петер Штайн, поставивший в Бремене «Коварство и любовь» (1967), но из-за конфликта с Куртом Хюбнером покинувший театр и переехавший в Западный Берлин.

Подобные противоречивые тенденции можно наблюдать и в немецком хореографическом искусстве шестидесятых годов.

Параллельно с уже упомянутыми тенденциями развития балетных трупп при оперных театрах ФРГ, в этот период происходит возрождение так называемого «выразительного танца», созданного Рудольфом фон Лабаном и его последователями в 20-е годы. В 1949 году Курт Йосс возрождает в Эссене Фольквангскую школу, закрытую в 1933 г. В 50-е годы эти тенденции не находят поддержки. Только в 1963 году Фольквангская школа получает статус «высшей» и возникает новое поколение исполнителей и хореографов. При участии Пины Бауш восстановлен балет К.Йосса «Зеленый стол» (1932). С 1968 г. новым руководителем Фольквангского балета становится Ганс Цюллиг.

Значение традиции выразительного танца в 60-е годы отмечает немецкий балетовед, профессор Института театроведения Берлинского университета Ивонна Хардт: «Благодаря эссенской Фольквангшколе, которой после возвращения из английской эмиграции стал руководить Курт Йосс, родилось новое поколение современных танцовщиков, не появившееся бы без опоры на выразительный танец. Следует назвать Пину Бауш, ставшую впоследствии главным символом немецкого танцтеатра, ученицу Курта Йосса, которая приняла участие в восстановлении его балета 1932 г. «Зеленый стол». Под влиянием немецкого театра танца можно было также развивать новые темы и работать с экспрессией, опираясь на прошлые достижения выразительного танца. Существует отличие выразительного танца 60–80-х годов XX в. в

³⁷ Макарова Г.В. Указ. соч. С. 78.

Германии от сходных явлений в США, где зачастую превалирует движение ради движения. Но, конечно, подспудно существуют и влияния Лабана с его концепцией движения, которую наиболее плодотворно развивает Ирмгард Бартенъев»³⁸.

При всей самостоятельности традиции Лабана-Вигман-Йосса-Бауш «выразительный танец» (как и в целом эстетика экспрессионизма) открывал новые возможности хореографии в условиях XX века. Михаил Фокин, в целом негативно относящийся к «выразительному танцу» и Мери Вигман, обнаруживал общее устремление танца модерн к использованию «естественного движения»: «Конечно, заслуга возврата к естественным движениям принадлежит не германскому танцу, а великой Айседоре Дункан и русскому балету, – писал он в начале 30-х годов. – Перед русским балетом 35 лет назад была поставлена и ясно сформулирована проблема соединения виртуозности и мастерства танца с естественностью движений и выразительностью. Я смело утверждаю, что проблема эта была разрешена и было доказано, что балет может быть искусством, выражающим в движениях тела все разнообразие человеческого существа. С тех пор балет перестал быть танцем одних только ног и соединил танец ног с танцем рук, корпуса, шеи, словом, всего тела»³⁹.

Действительно, есть нечто общее, выражающееся в синтезе классики, модерна и отдельных художественных направлений. Однако в более позднее время традицию Лабана продолжил, существенно преобразив ее, Уильям Форсайт, возглавивший Франкфуртский балет.

Джон Кранко, воспринимая новые тенденции в искусстве и в общественной жизни 60-х годов, ориентировался на более глубокую традицию.

Необходимость возрождения классической традиции была осознана в Штутгарстком балете.

³⁸ Хардт И. Выразительный танец в Германии // Германия, XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. М.: РОССПЭН, 2008. С. 516-517.

³⁹ Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Л.: Искусство, 1981. С. 209.

На протяжении 12-ти лет (1961-1973) Кранко непрерывно работал со штутгартским балетом. Органично и планомерно он развивал труппу, создавая свой авторский театр. Это было особенно важно для балета Штутгарта, не имевшего до прихода Кранко как такового репертуара: почти все постановки не исполнялись более одного сезона. Исключением стали лишь классические балеты П.И. Чайковского («Спящая красавица», «Щелкунчик», «Лебединое озеро»), поставленные при руководстве Н. Березова и сохранявшиеся в репертуаре два сезона подряд.

Кранко, имевшему английскую школу и основывавшемуся в хореографической лексике на академических традициях Великобритании, были необходимы артисты, способные реализовать его замыслы. Поэтому, принимая должность руководителя труппы, обязательным условием он поставил возможность приглашения артистов по собственному выбору (стоит отметить, что благодаря работе Н. Березова общий профессиональный уровень труппы стал достаточно высок). В результате хореограф открыл ярких танцовщиков и помог им раскрыться. Благодаря ему засияли имена Ричарда Крэгана и Марсии Хайде, ставшие визитной карточкой штутгартского балета.

Когда Кранко возглавил труппу, балет в Штутгарте (как и в других городах Германии) находился в таких условиях, при которых завоевать международное признание было практически невозможно. Большая часть субсидий отдавалась в распоряжение оперы, гастроли балета не предпринимались (за исключением коротких ежегодных поездок Немецкой государственной оперы в Берлине). Кранко же удалось, несмотря на постоянные споры с дирекцией, показать балет Штутгарта за границей.

Признание публики и критики было завоевано хореографом и его труппой благодаря спектаклю «Ромео и Джульетта», премьера которого состоялась 2 декабря 1962 г. В этой постановке впервые полностью раскрылись способности балетмейстера, особенно – талант рассказчика и легкость кажущейся импровизации, которая непреднамеренно ведет к танцу.

Западными хореографами, опередившими Джона Кранко в использовании партитуры Прокофьева «Ромео и Джульетта», стали Ф. Аштон (1955 г., Королевский датский балет) и Серж Лифарь (1955 г., Парижская Опера). На замысел Кранко оказал заметное влияние увиденный им в Лондоне одноименный спектакль в хореографии Леонида Лавровского. Подтверждение этому мы находим и в книге Джона Персиваля «Театр в моей крови»: «Очевидно, что Джон был вдохновлен "Ромео и Джульеттой" в исполнении Большого театра, спектаклем, явившимся определенным эталоном драматической глубины и наполненности. В сравнении с ним, другие постановки оценивались уже гораздо строже. Из спектакля Лавровского Кранко даже взял прототип образа Леди Капулетти, героини значительной и трагедийной, чья роль особенно раскрывается в конце второго акта в сцене оплакивания смерти Тибальда».⁴⁰

К истории веронских влюбленных Кранко обращался дважды. Постановка первой редакции балета состоялась в Венеции, в 1959 году. Спектакль был исполнен труппой «Ла Скала» на огромной открытой сцене Театра Верде, окруженной зеленью и деревьями. Исходя из минимальных технических возможностей данной площадки, оформление оказалось величественным, но практически неизменным на протяжении всех трех актов. Его автором выступил художник театра «Ла Скала» Николай Бенуа, сын знаменитого Александра Бенуа. При вынужденной статике сценографии, все творческие задачи должны были решаться исключительно за счёт хореографии. Таким образом, Кранко оказался мотивирован к творческому поиску. Первой Джульеттой хореографа стала Карла Фраччи, тогда еще начинающая солистка «Ла Скала», которой исполнился лишь 21 год.

Данный опыт обращения к трагедии У. Шекспира и партитуре С. Прокофьева примечателен как эскиз ко второй редакции «Ромео и Джульетты» Кранко (1962 год, Штутгарт), уже не претерпевавшей никаких

⁴⁰ Percival J. Theatre in my blood: a Biography of John Cranko. New York:Franklin Watts. P. 155.

изменений с момента своей постановки. Театральный критик В. Вульф так охарактеризовал штутгартскую редакцию: «Спектакль очевидно унаследовал от Л. Лавровского его построение, тот же принцип соединения ярких жанровых сцен с танцевальными дуэтами и монологами, те же прозаические краски при ”рисунке“ толпы и поэтические полутона при лирических сценах. ”Обличье“ спектакля невольно ориентирует опытного зрителя на привычное, знакомое, памятное».⁴¹

Как уже было отмечено, влияние спектакля Л.М. Лавровского на замысел Кранко очевидно, что еще раз доказывает значение проникновения русских хореографических открытий (методы хореодрамы) в балетную среду Англии. Но при этом «Ромео и Джульетта» Кранко хореографически решена совершенно отлично от спектакля Лавровского. К 1962-му году балетмейстер был уже достаточно опытным постановщиком, уверенно владеющим и пользующимся разнообразием хореографической лексики. В постановке дуэтов главных героев Кранко использует неоклассический стиль, основанный на английской школе и отличающийся спецификой дуэтной техники (что не имеет ничего общего с хореографией советских драмбалетов). Подробный анализ указанного хореографического языка (также использованного Кранко в «Онегине») будет проведен в третьей главе данного исследования.

Кроме того, при концептуальной идентичности спектаклю Большого театра, в редакции Кранко присутствует множество авторских деталей, раскрывающих режиссерский замысел балетмейстера. В частности, в финале сцены на балконе Джульетты декорационный балкон использован для того, чтобы исполнительница главной партии, наклонившись, поцеловала исполнителя Ромео, «подтянувшегося» и «висящего» на перилах. Эта деталь очень ярко характеризует юношеское сумасбродство влюбленных. Кроме того, Кранко вводит партию Розалинды и решает сцену смерти главных героев, «дословно» следуя трагедии Шекспира: попав в склеп Джульетты, Ромео застаёт там Париса и в гневе убивает его. То есть для Кранко важно, что

⁴¹ Вульф В. «Беззвездное» небо Австралийского балета. // Советский балет, 1988, № 6. С. 24.

герой постоянно вынужден отвоевывать возможность увидеть возлюбленную. Еще один важный момент: исполнитель партии Ромео, «умирая», приподнимает прядь волос исполнительницы главной героини. Такой же жест присутствовал в сцене «спальня Джульетты» в третьем акте спектакля. Таким образом, Джульетта, проснувшись в объятиях Ромео и еще не понимая, что она находится в склепе, сперва не осознает, сколько прошло времени, и словно заново переживает пробуждение на утро после венчания.

Из описания выше видно, что в полнометражное полотно спектакля Кранко вводит пластические лейтмотивы. Благодаря им выстраивается «цепочка», создающая в восприятии зрителя законченную картину. Данный прием (анализ которого будет проведен в последующих главах) Кранко использовал во всех своих полнометражных спектаклях. Стоит отдельно отметить, что впоследствии подобный подход к режиссуре балета, углубивший его и дополнивший, стал использовать Джон Ноймайер: в прологе «Дамы с камелиями» хореограф собирает предметы, возникающие потом на протяжении спектакля в ключевые моменты жизни главных героев.

Своей второй версией «Ромео и Джульетты» Кранко утверждает существование такого жанра, как немецкий драмбалет, основной формой которого становится «многоактный сюжетный балет на весь вечер». И эта разновидность сюжетного балетного спектакля была не только вдохновлена спектаклем Л.М. Лавровского, но и по своей сути явилась несколько модифицированным продолжением идей советского драмбалета.

Здесь важно понять, что так называемый «немецкий драмбалет» имеет облегченную, по сравнению с советским, форму. В Европе каждый полюбившийся балетмейстеру литературный текст мог стать основой для спектакля. Однако европейский театр обходил стороной революционные, проблемные сюжеты, особенно после войны, когда театральные деятели стремились к интерпретации большой литературы. Поэтому европейской классикой становится трилогия «полнометражных сюжетных спектаклей»

Кранко, в которую входят «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева, «Онегин» на музыку П.И. Чайковского и «Укрощение строптивой» на музыку Д. Скарлатти в обработке К.Х. Штольце.

Еще одной особенностью немецкого варианта драмбалета можно назвать изящество и лаконизм декорационного оформления спектаклей, создававшегося соразмерно с ограниченными техническими ресурсами небольших сцен. Вдохновленный балетами Большого театра, Кранко понимал, что стеснен не только в количестве и профессионализме танцовщиков, но и в возможностях оформления. Детальная достоверность и величественная красота советских спектаклей должны были заменяться оправданным минимализмом и практичностью, соответствующим при этом замыслу полнометражного спектакля. При подобных задачах выбор фигуры художника-постановщика становится ключевым, и Джон Кранко в нем не ошибся. Рядом с хореографом появился профессиональный театральный художник – Юрген Розе. «Ромео и Джульетта» – первый спектакль, над которым они работали вместе. В своих предыдущих постановках на штутгартской сцене Кранко пытался обращаться к другим, более известным немецким художникам, но им не удалось в полной мере раскрыть замыслы хореографа.

Понимание связи всех составляющих и внимание к деталям, – такое отношение к театру составляло основу творческого союза Джона Кранко и Юргена Розе. Благодаря подобному сотрудничеству Кранко смог в своих штутгартских работах достичь того синтеза, к которому стремился еще в Лондоне. Возник же этот тандем случайно – Джон Кранко познакомился с молодым сценографом за кулисами Штутгартского театра в 1961 году. Юрген Розе, которому исполнилось на тот момент всего 24 года, был приглашен для оформления спектакля по пьесе У. Шекспира «Как вам это понравится».

Мир театра с детства увлекал Ю. Розе. Окончив Академию искусств и Театральную школу в Берлине, он заключил контракт сценографа с городским театром в Ульме. Эскизы молодого художника заинтересовали Джона Кранко,

и он решился доверить Юргену Розе оформление собственной версии «Ромео и Джульетты». Для художника это был первый опыт оформления балетного спектакля, позже он скажет: «Кранко бросил меня в воду, почти утопил. Но с ним сразу пришел большой успех». ⁴² Совместная работа проходила в тесном контакте: Кранко не только подробно объяснял свои идеи, но и делал точные замечания, внимательно рассматривая каждый эскиз молодого художника. Не зря на протяжении всей карьеры Розе будет считать своим учителем именно этого балетмейстера. Результатом первого подобного опыта стало изысканное и практичное оформление «Ромео и Джульетты», при том полностью соответствовавшее замыслу полнометражного спектакля. Так началось счастливое сотрудничество Розе и Кранко, продлившееся 12 лет, вплоть до смерти хореографа. За это время были созданы балеты «Лебединое озеро», «Жар-птица», «Инициалы Р. В. М. Е.», «Поэма экстаза», «Следы», «Веселая вдова», а также «Онегин» и «Укрощение строптивой»

Для Розе необычайно важными стали детали: возможно, в этом и заключался своеобразный профессиональный секрет. Чтобы подчеркнуть изменение внутреннего состояния героини, художник мог поменять лишь платье и украшение в ее волосах. Кроме того, Розе обладал совершенно особым видением пропорциональных сочетаний, столь важным для балетного жанра. Это качество особо отмечает Марсия Хайде, прима-балерина Штутгартской труппы: «Юрген начал работать с Кранко на “Ромео и Джульетте”. С тех пор они взаимодействовали как один человек. Рисунки Юргена исключительны. Он прекрасно видел и чувствовал пропорции. Он понимал ваше тело и видел, что вам подходит». ⁴³

Подобное плодотворное сотрудничество балетмейстера и художника помогло сделать немецкий драмбалет особенным, отличающимся, например, от английского, который создавал МакМиллан.

⁴² Гордеева А. Художник времени – Юрген Розе. [Электронный ресурс].

⁴³ Новикова К. «Онегин» станет москвичом. // Большой театр, 2013, июнь. С. 5

Трилогию многоактных сюжетных балетных спектаклей, поставленных Джоном Кранко, дополняет «Укрощение строптивой» на музыку Д. Скарлатти в обработке К.Х. Штольце (1969). Инсценируя У. Шекспира, хореограф продолжил идейную линию, заданную в «Онегине» (обращение к серьезному литературному сюжету, раскрытие его постановочными принципами хореодрамы, стилизация классического танца для создания хореопластических характеристик героев, оформление в стиле эпохи литературного первоисточника). При этом Кранко искал новые краски, диктуемые жанром комедии. Хореограф так объяснял свое обращение к данному сюжету: «Как-то я читал "Укрощение строптивой", и вдруг поймал себя на мысли: почему же никому не пришло в голову поставить по этому произведению балет? Ведь оно настолько изобразительно!». ⁴⁴

Партитура «Укрощения строптивой», подобно партитуре «Онегина» составленная из подборки фрагментов различных произведений Куртом-Хайнсом Штольце, состоит из более 550 клавирных сонат Д. Скарлатти.

Кранко значительно адаптировал комедию У. Шекспира для своей хореографической интерпретации. Многие литературные отступления были купированны, в том числе и пролог. С другой же стороны, хореограф добавляет сюжетную линию, следуя которой, Люченцио обводит вокруг пальца своих соперников в поиске руки Бьянки (младшей сестры Катарины). В итоге его соперники женятся на девушках легкого поведения, искренне веря, что невестой является сама Бьянка.

Кранко удалось создать необычайно современный образ Катарины – свободной женщины, способной к выбору своего собственного пути в жизни. Безусловно, профессиональный секрет хореографа заключается в особом авторском сочувствии к партии Катарины в исполнении Марсии Хайде. Образы главных героинь предыдущих многоактных спектаклей Кранко – Джульетты и Татьяны – предоставили балерине возможность создать великолепные трагические роли. Однако комические партии, как правило,

⁴⁴ Percival J. Theatre in my blood: a Biography of John Cranko. New York:Franklin Watts. P. 196.

исполнялись другими солистками штутгартской труппы. По словам самой балерины, она была озадачена предложением Кранко исполнить партию Катарины, «поскольку это комическая роль, а я до того момента находила себя в образах драматических героинь».⁴⁵ К исполнению данной партии М. Хайде подходила с такой же серьезностью, как и к своим трагическим ролям. По сути, она даже добавляла элемент трагизма в сцену помолвки молодой девушки, считающей нужным вести себя как ведьма, поскольку ее разум и гордость восставали против слепого подчинения. Кранко отмечал, что «Марсия невероятно смешна именно потому, что она невероятно печальна».⁴⁶ Он даже проводил параллели между ее выступлениями и актерской игрой Чаплина, комизм фильмов которого проистекал из происходящих с ним ужасных и грустных ситуаций.

Квинтэссенцией сюжета спектакля стали три развернутых дуэта главных героев. В первом одерживает верх Катарина, во втором превосходство переходит к Петруччо, и, наконец, в третьем герои приходят к гармонии. Страстные баталии главных персонажей были решены хореографом на грани дикости, новой на балетной сцене (танцовщики в буквальном смысле слова отшвыривали друг друга в разные стороны до тех пор, пока не валились на пол). Но в итоге кроткая нежность начинается, наконец, проглядывать незадолго до окончательного примирения супругов в конце спектакля. По мнению В.М. Красовской, Кранко, противопоставляя «безоглядным порывам Катарины насмешливую рассудительность Петруччио, разжигал спор темпераментов в остроумном сплаве характерности и гротеска. Стилизация бытового жеста смещалась в условность акробатических поддержек».⁴⁷

Итак, в спектаклях Кранко возрождалась классическая традиция, но с учетом актуальных процессов, происходящих в Европе 60-х годов: в них, прежде всего, речь шла о формировании нового героя. Одновременно с деятельностью Кранко в Штутгартском балете в 1960-е годы будет работать

⁴⁵ Percival J. Theatre in my blood: a Biography of John Cranko. New York:Franklin Watts. P. 196.

⁴⁶ Там же. P. 196.

⁴⁷ Красовская В.М. Балет сквозь литературу. СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой, 2005.С. 22.

Кеннет МакМиллан, который на основе классического танца добивался в своих постановках насыщенной хореографии и выразительного рисунка. С 1966 года МакМиллан станет главным балетмейстером Немецкой Оперы в Западном Берлине, а с 1970 года – художественным руководителем Королевского балета Англии.

Глава II.

«Онегин» Джона Кранко. Концепция и сценография спектакля.

2.1. Сюжеты произведений А.С. Пушкина в хореографическом искусстве. Роман в стихах «Евгений Онегин» в музыкальном театре.

Балет первым (опередив и драму, и оперу) обратился к произведению А.С. Пушкина. Хореографическое искусство воплотило сюжет и образы пушкинской поэмы за четыре года до драматического театра («Руслан и Людмила», 1825 г., Малый театр) и за 21 год до оперного («Руслан и Людмила» М.И. Глинки, 1842 г., петербургский Большой (Каменный) театр). Произошло это спустя год после выхода в свет поэмы «Руслан и Людмила» (август 1820 г.). Премьера большого героико-волшебного балета в пяти действиях состоялась 16 декабря 1821 года на сцене театра на Моховой (во флигеле дома Пашкова) в Москве в хореографии А.П. Глушковского. Музыка принадлежала Ф.Е. Шольцу, фамилия Пушкина на афише указана не была – поэт находился в политической ссылке. Тем не менее, А.С. Пушкин стал *первым русским писателем, чей сюжет был воплощен русским хореографом*. Примечательно, что первым произведением Пушкина, выбранным для постановки и в балетном, и в оперном, и в драматическом театре, оказалась поэма «Руслан и Людмила».

История русского балета складывалась таким образом, что создание балетов на пушкинские сюжеты знаменовало собой развитие новых тенденций и направлений хореографии.

Так, создание «Руслана и Людмилы» А.П. Глушковского было подготовлено национальными дивертисментами, в свою очередь родившимися благодаря повышенному интересу зрителя к русской народной песне и пляске (после Отечественной войны 1812 г.). Соответственно, сценическое решение поэмы Пушкина, отражающей образы русской сказки,

оказалось своевременным. Несмотря на то, что в балете содержание поэмы было упрощено, решено эклектично (например, из-за введения персонажей зарубежной и отечественной литературы), с использованием подчас довольно примитивных выразительных средств (например, пояснительных надписей), спектакль остался важной вехой в развитии русской хореографии.

Через два года после Глушковского к пушкинскому сюжету обратился Ш.Л. Дидло, 15 января 1823 года представив на сцене петербургского Большого театра «большой пантомимный балет в четырех действиях, коего сюжет взят из известной поэмы г. Пушкина» под названием «Кавказский пленник, или Тень невесты» (музыка К. Кавоса). Этот спектакль, появившийся незадолго до восстания декабристов, передавал вольный и героический нрав черкесов. Основным средством выразительности, как и во многих балетах Дидло, был танец. Особо стоит отметить, что образ «тени невесты», вынесенный в название балета, предвосхищает тематику романтических балетов, таких как «Сильфида» (хореография Ф.Тальони, музыка Ж. Шнейцгоффера, 1832 г.) «Дева Дуная» (хореография Ф. Тальони, музыка А. Адана, 1836 г.), «Тень» (хореография Ф. Тальони, музыка Л. Маурера, 1839 г.) и даже «Жизель» (хореография Ж. Перро и Ж. Коралли, музыка А. Адана, 1841 г.). Партию черкешенки Кзелкайи исполняла А.И. Истомина.

Через десять лет после «Руслана и Людмилы» Глушковский вновь обратился к пушкинскому сюжету. Основой балета «Черная шаль, или Наказанная неверность» (1831 г.) стало стихотворение А.С. Пушкина «Черная шаль». Спектакль на сборную музыку тяготел к мелодраматическому жанру, содержал множество характерных плясок (турецкую, сербскую, молдавскую, цыганскую, даже арабскую).⁴⁸ Глушковский не пытался донести до зрителей драматизм, пронизывающий стихотворение Пушкина. Наделив действующих лиц (у Пушкина безымянных и обобщенных) конкретными характеристиками, балетмейстер сделал основой назидательную мысль, вынесенную в название

⁴⁸Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии. // Пушкин: исследования и материалы. Т. 5. Л.: Наука, 1967. С. 260.

(а вовсе не воспоминания героя как у Пушкина). Выразительным средством, передающим перипетии сюжета (лишь намеченного у Пушкина), стала пантомима.

Глушковский и Дидло, обращаясь к пушкинским сюжетам, адаптировали их сообразно характерным особенностям балетных спектаклей своего времени. Тем не менее, именно эти балетмейстеры положили начало традиции хореографического воплощения образов А.С. Пушкина, а также подготовили русский балетный театр к наступлению эпохи романтизма.

На протяжении тридцати шести лет после постановки «Черной шали» на сценах музыкальных театров Москвы и Санкт-Петербурга не появлялись балеты, основывающиеся на произведениях А.С. Пушкина. За это время в провинции был осуществлен первый опыт постановки поэмы «Бахчисарайский фонтан». Премьера спектакля состоялась 4 ноября 1854 года в Воронеже на гастролях труппы Е.И. Андреевской (известной петербургской танцовщицы, первой из русских балерин исполнившей партию Жизели). Постановку на сборную музыку осуществил ее партнер, Г. Васильев.

Следующим балетмейстером, воплотившим сюжет А.С. Пушкина на столичной сцене, стал А. Сен-Леон. Балет «Золотая рыбка» Л. Минкуса был впервые показан 26 сентября 1867 года в петербургском Большом (Каменном) театре. Эта постановка, как и предыдущие хореографические опыты обращения к произведениям Пушкина, не раскрывала поэтики оригинала. Любой сюжет (в том числе и пушкинский) в 1860-е годы балетмейстеры адаптировали, подстраивая под господствующий тип балетного спектакля. Постановка насыщалась спецэффектами и разнообразными танцами, подчас не дополняющими, а заменяющими действие. «Золотая рыбка» не стала исключением. Минкус, по заказу Сен-Леона, сочинил множество *grand pas*, *pas de deux* и вариаций. Таким образом, не только поэтика, но и мораль сказки Пушкина (в финале балета героиня не оставалась у «разбитого корыта») не была раскрыта в постановке Сен-Леона.

В 1903-м году А.А. Горский создал собственную версию «Золотой рыбки» на московской сцене, сохранив музыку Л. Минкуса. Однако спектакль по-прежнему остался далек от оригинальной сказки Пушкина.⁴⁹

В начале XX века, наряду с опытом Горского, к Пушкинской теме обратился и М.М. Фокин. Согласно первоначальному замыслу, балетмейстер планировал постановку «Сказки о золотом петушке» на сюиту из оперы Н.А. Римского-Корсакова, созданную А.К. Глазуновым и М.О. Штейнбергом. В 1913 году он предложил Анне Павловой поставить такой спектакль для ее труппы, но получил отказ. Год спустя, Фокин рассказал о своем замысле С.П. Дягилеву, который предложил осуществить постановку всей оперы, а не сюиты. Премьера оперно-балетной версии «Золотого петушка» состоялась 21 мая 1914 года в Парижской Опере. В спектакле певцы, сидящие на скамьях по периметру сцену, выступали фоном для пластического действия, стилизованного под русскую старину. Споры о правомерности данной трактовки возникали из-за подчинения хореографии оперной драматургии.

Спустя двадцать семь лет, Фокин снова обратился к «Золотому петушку», наконец реализовав свой первоначальный замысел. Премьера состоялась 24 мая 1937 года на сцене лондонского «Ковент-Гарден». Спектакль, ставший иллюстрацией и к Пушкину, и к Римскому-Корсакову, снова вызвал полемику.

К этому времени в СССР уже ставились спектакли, утверждающие новые критерии режиссуры в хореографии. В частности, балет Б.В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан», поставленный Р.В. Захаровым 18 сентября 1934 года на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета, стал также и первым обращением советского музыкального театра к А.С. Пушкину. Руководителем данной постановки выступал режиссер С.Э. Радлов. Единство всех составляющих действия сделало этот спектакль одним из основных достижений эпохи драмбалета, как раз вступившей в период расцвета. Логика

⁴⁹ Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии. // Пушкин: исследования и материалы. Т. 5. Л.: Наука, 1967. С. 264.

развития драматического действия «Бахчисарайского фонтана» явилась образцом для советской хореодрамы.

Успех указанного спектакля вызвал всплеск интереса хореографов к постановке балетов на сюжеты пушкинских произведений. Так, спектакли «по Пушкину» стали появляться не только на главных сценах Москвы и Ленинграда. В частности, труппа «Московского художественного балета», который вскоре был преобразован в балетную труппу Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко, в 1937 году показала балет «Цыганы» С.Н. Василенко. Постановку осуществил балетмейстер Н.С. Холфин. А в апреле 1938 года, с разницей в шесть дней, в Ленинграде (на сцене Малого театра оперы и балета) и в Москве (на сцене Большого театра) состоялись премьеры балета Б.В. Асафьева «Кавказский пленник». Московскую версию представил Р.В. Захаров, ленинградскую – Л.М. Лавровский. Оба спектакля отличались ретроспективностью, а также акцентом на режиссерские находки, подчас перекрывавшие танец.

После этого опыта Л.М. Лавровский больше не обращался к Пушкину.⁵⁰ Захаров же, напротив, еще дважды интерпретировал произведения поэта, поставив «Барышню-крестьянку» Б.В. Асафьева (1946 г.) и «Медный всадник» Р.М. Глиэра (1949 г.). К «Барышне-крестьянке» балетмейстер обратился не первым и не последним. Его на шесть лет опередил К.Ф. Боярский, поставивший в 1940 году одноименный балет для Ленинградского хореографического училища. В указанном спектакле была использована партитура А.К. Глазунова под названием «Барышня-служанка, или Испытание Дамиса», написанная в 1900 году. После версии Захарова, обращение к данной теме было осуществлено в 1950-м году. Б.А. Фенстер на сцене Ленинградского Малого оперного театра создал собственную версию «Барышни-крестьянки»

⁵⁰ Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии. // Пушкин: исследования и материалы. Т. 5. Л.: Наука, 1967. С. 270.

на музыку Б.В. Асафьева (к партитуре спектакля был добавлен ряд других произведений композитора, в том числе одноактный балет «Граф Нулин»).

Два вышеуказанных «пушкинских» балета Захарова были воплощены в разных жанрах. Первый, а именно «Барышня-крестьянка», задумывался как камерный спектакль (несмотря на то, что состоял из 3-х действий), премьера его состоялась на сцене филиала Большого театра в Москве. Постановка содержала определенную долю комизма, а ведь в подобном жанре заметных произведений в истории русского дореволюционного балета практически нет. А.А. Ильин отмечал: «Перед создателями балета "Барышня-крестьянка" таким образом, стояла сложная и ответственная задача – создания произведения, как бы основополагающего в своем жанре». ⁵¹

Второй спектакль Захарова – «Медный всадник» – был поставлен в честь 150-летия со дня рождения А.С. Пушкина. Премьера состоялась на сцене Театра имени С.М. Кирова, спустя три месяца балет перенесли на сцену Большого театра. Постановка тяготела к широкому эпическому жанру и явилась «первой попыткой создания хореографического спектакля на русскую историческую тему». ⁵²

Помимо уже упомянутых, стоит отметить еще ряд интересных хореографических постановок, опирающихся на произведения Пушкина. Две из них (третья – уже указанная «Барышня-крестьянка» Боярского) были осуществлены Ленинградским хореографическим училищем. Это балеты «Станционный смотритель» А.П. Петрова в хореографии Ю.Д. Воронцова и М.М. Михайлова (премьера – 9 мая 1955 г.) и «Каменный гость» Б.В. Асафьева в хореографии Л.В. Якобсона (премьера – 26 июня 1946 г.). Стоит отметить, что из всего объема наследия Пушкина хореографы, создававшие спектакли для учеников, выбирали не сказки, а зрелые драматические произведения. Таким образом, выпускники Ленинградского хореографического училища воспитывались на серьезном драматическом материале.

⁵¹ Ильин А. Пушкинские балеты. М.: Музгиз, 1949. С. 106.

⁵² Там же. С. 110.

Еще одним примечательным опытом постановки пушкинского произведения стал оригинальный телевизионный балет «Граф Нулин» Б.В. Асафьева в хореографии В.А. Варковицкого (Центральная студия телевидения, 1959 г.). Это был первый балет, специально созданный для телевидения с учетом многочисленной и малоподготовленной аудитории, поэтому одной из важных задач постановщиков стало наиболее полное отражение сюжетной линии с использованием выразительных средств кинематографа (крупные планы, монтаж).

К сказкам Пушкина советские хореографы обращались лишь дважды⁵³, и обе постановки были показаны на сцене Малого оперного театра в Ленинграде.

Премьера первой – «Сказки о попе и о работнике его Балде» М.И. Чулаки в хореографии В.А. Варковицкого – состоялась 9 января 1940 года. Здесь постановщики также шли в новом для советского балета направлении: в спектакле раскрывалась русская народная тема, были введены ярко выраженная жанровая определенность и комедийные приемы. Хореографическая лексика балета охватывала и классическую, и гротесковую пластику. Постановщики так формулировали свой замысел: «Когда мы думали о теме балета "Балда", когда в нашем воображении возникал пляшущий мир этого спектакля, мы неизменно вспоминали следующие строки из книги де Кюстина "Россия 1839 года": "Русский крестьянин не знает препятствий: вооруженный топором, он превращается в волшебника и вновь обретает для Вас культурные блага в пустыне и лесной чаще..."».⁵⁴ Эти слова были реализованы путем добавления реалистичных и жанровых деталей к сказочности сюжета.

Другой постановкой стал балет «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» на музыку А.К. Лядова и В.М. Дешевова в постановке А.Л.

⁵³ Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии. // Пушкин: исследования и материалы. Т. 5. Л.: Наука, 1967. С. 275.

⁵⁴ Эльяш Н. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. С. 204.

Андреева (1949 г.). Спектакль продолжал развитие направления, заданного «Сказкой о попе и работнике его Балде». В нем постановщики стремились хореографически раскрыть русскую национальную тему. Решить эту задачу помогала мелодичная и пронизанная национальным колоритом музыка Лядова, подобранная и оркестрованная для данного спектакля его учеником Дешевым. Но балет, следуя веяниям своего времени, получился дословно иллюстративным. Между тем, наступал период, когда прямой хореографический и пантомимный «пересказ» литературного произведения, взятого за сценарную основу, переставал быть актуальным. Необходим был поиск новых методов и выразительных средств для постановки балетов на сюжеты большой литературы.

Первым западным хореографом, избравшим для своей постановки пушкинский сюжет, стал А. Курти, поставивший в Лондоне балет «Пиковая дама» М. Косты и Дж. Бинга в 1907 году. Другие же постановки балетных спектаклей по произведениям А.С. Пушкина до «Онегина» (1965 г.) даже за пределами России осуществлялись хореографами русского происхождения. Среди них: «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова в постановке М.М. Фокина (21 мая 1914 г., Париж); «Царевна-лебедь» на музыку из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» в постановке Б.Ф. Нижинской (29 ноября 1929 г., Париж); «Золотая рыбка» Н.Н. Черепнина в постановке М.М. Мордкина (4 апреля 1937 г., Нью-Йорк); «Золотой петушок» на музыку Н.А. Римского-Корсакова в хореографии М.М. Фокина (24 мая 1937 г., Лондон); «Алеко» на музыку П.И. Чайковского в постановке Л.Ф. Мясина (8 сентября 1942 г., Мехико); «Кавказский пленник» на музыку из балета А.И. Хачатуряна «Гаянэ» в постановке Ж. (Ю.Б.) Скибина (4 декабря 1951 г., Париж); «Пиковая дама» на музыку П.И. Чайковского в постановке С. Лифаря (13 апреля 1961 г., Монте-Карло). За исключением вышеперечисленных, все хореографические воплощения сюжетов Пушкина (до постановки «Онегина») были осуществлены на российских сценах.

Джон Кранко не только продолжил начинание немногих западных хореографов первой половины XX века, выбравших в качестве сценарной основы для своей постановки произведение А.С. Пушкина. Он также создал *первую инсценировку романа в стихах «Евгений Онегин» в балетном жанре*. Так, хореографическая постановка произведения, называемого «наше все», впервые была создана западным хореографом за пределами России.

Первенство в обращении музыкального театра к «Евгению Онегину» принадлежит опере. Первая постановка «лирических сцен» П.И. Чайковского осуществилась по настоянию самого композитора силами учащихся Московской консерватории на сцене Малого театра 17 марта 1879 года. Свет рампы московской Императорской сцены спектакль увидел лишь спустя два года, а Петербургская премьера состоялась в 1884 году. С тех пор эта опера только на сцене Большого театра пережила более 10 новых постановок (не считая возобновлений). В 1981 году, то есть ровно век спустя после премьеры в Большом театре, прошел 2000-й спектакль со дня первой постановки «Евгения Онегина».

Первая зарубежная постановка оперы состоялась в Праге в 1888 году, причем на премьере дирижировал сам автор.

Германия – одна из первых зарубежных стран, услышавших «Евгения Онегина» Чайковского. Немецкая премьера состоялась еще при жизни композитора – в 1892 году в Гамбургской опере (дирижер – Г. Малер).

В Германии же состоялась и первая постановка балета по роману в стихах А.С. Пушкина. Премьера «Онегина» на музыку П.И. Чайковского в хореографии Дж. Кранко прошла в Штутгарте в 1965 году.

Джон Кранко родился в ЮАР, бывшей в то время доминионом Британской империи (независимое государство с 1961 года), где основным языком был английский. До приезда в Германию, хореограф работал в Англии. Соответственно, вероятнее всего, он должен был опираться на английский перевод «Евгения Онегина». Здесь стоит отметить, что вокруг английского

варианта романа в стихах именно в 1963-1964 годах велась бурная литературная полемика. Эти обсуждения, возможно, и привлекли внимание балетмейстера к произведению Пушкина.

Самый первый перевод «Евгения Онегина» на английский язык был опубликован еще в 1881 году полковником Генри Спальдингом. Последующие версии появились лишь столетия спустя, в 30-е годы XX века. Речь идет о переводах Оливера Элтона, Доротеи Пралл Рэдин совместно с Джорджем З. Патриком, а также Бабетт Дойч. Последняя версия считалась образцовой вплоть до 1960-х годов.

Именно в это время было опубликовано два перевода романа в стихах, до сих пор считающихся фундаментальными. Это версии Уолтера Арндта (1963 г.) и Владимира Набокова (1964 г.), в то же время являющиеся взаимоисключающими из-за кардинальных разногласий их авторов по поводу перевода стихотворного наследия Пушкина вообще. Перевод Арндта поэтический, он сохраняет ритм и «онегинскую строфу». Набоков же считал, что сохранение оригинальной ритмики и строфики пушкинской поэмы в английском языке противоречит самой литературной сути поэмы. В связи с этим он пришел к выводу, что создание хотя бы приблизительно эквивалентного стихотворного текста на английском языке невозможно в принципе. Через год после публикации перевода Арндта, Набоков выпустил свою версию, совершенно отличающуюся от всех предыдущих. Она представляла собой исключительный по точности дословный перевод в двух томах, снабженный подробнейшим языковым и литературным комментарием. Вес имени Набокова был таков, что все последующие переводчики поэмы использовали его труд в качестве едва ли не основного источника.

Анонсирование подобных событий в литературном мире, безусловно, привлекло внимание англоговорящей публики к «Евгению Онегину». Но премьера «Онегина» Кранко состоялась в Германии, поэтому представляется целесообразным проследить историю перевода романа в стихах и на немецкий язык.

Немецкая версия «Евгения Онегина» появилась раньше английской. Смерть А.С. Пушкина в 1837 году подняла на Западе, особенно в Германии, волну интереса к его творчеству. Так, в 1840 году в Лейпциге выходит первое собрание сочинений поэта на немецком языке, созданное Робертом Липпертом. В него и вошел первый перевод «Евгения Онегина». Данная версия романа в стихах имела иной порядок рифм, чем в «онегинский строфе», некоторые строфы были и вовсе опущены. Но это не помешало немецким читателям проявлять все бóльший интерес к творчеству Пушкина. Так, к 1916 году было выпущено уже пять версий «Евгения Онегина» на немецком языке (среди них – ставший событием перевод Ф. Боденштедта, 1854 г.).

Кроме того, стоит заметить, что в тот период число переводов произведений поэта по всему миру стремительно росло. К 1938 году литературовед В.И. Нейштадт зафиксировал более 1750 переводов произведений Пушкина на 93 языках.⁵⁵ Нейштадт писал: «Велик, следовательно, интерес к Пушкину во всем мире. И одно это уже делает его мировым поэтом».⁵⁶

Таким образом, ко времени постановки Кранко «Онегина» (1965 г.), роман в стихах А.С. Пушкина был доступен немецкой публике уже более века.

«Евгений Онегин» – сложный материал для театра. Неслучайно никто в России до недавнего времени не осмелился перевести роман на язык пластики. Чтобы открыть новые смыслы известного классического произведения, художнику требуются смелые решения. В 2009 году Борис Эйфман «замахнулся» на великий роман, переведя его действие в переломные 1990-е. Осовременивание классики, конечно, защищает от банальности и привлекает публику. Прием дает спектаклю дополнительный смысл, однако этим смыслом, как правило, и ограничивается, что ведет к упрощению сюжета. У Эйфмана он обретает публицистическую социальную окраску. Онегин, в балете неприкаянный, мечущийся и страдающий персонаж, в пьяной драке

⁵⁵ Нейштадт В.И. Пушкин в мировой литературе. М.–Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1938. С. 240.

⁵⁶ Там же. С. 240.

убивает Ленского. Во втором действии его таким же образом (в сцене сна) убивает Гремин, который в программе назван просто «генерал», слепой ветеран локальной войны, с повадками криминального авторитета. Он превращает простенькую провинциалку Татьяну в ухоженную светскую львицу. Эйфман жестко относится и к современности, и к мужскому сообществу. Его психодрама – о смене идеалов с духовных на материальные. Но такая трактовка романа ничего общего не имеет с Пушкиным.

Иное дело, когда к роману обратился Джон Ноймайер (балет «Татьяна» Л. Ауэрбах, Гамбург, 29 июня 2014; Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, 7 ноября 2014). Наследник творческого метода Кранко, постановщик глубоких содержательных литературных балетов, Ноймайер дал емкий философский образ романа и его главных героев. Ставя «Татьяну», Ноймайер выступил не только как балетмейстер, но и как либреттист, режиссер, художник-постановщик и художник по костюмам, создав тем самым абсолютно авторский спектакль. Партитура, специально написанная Лерой Ауэрбах, нарочито противоречит романтизму и мелодичности, традиционно ассоциирующимся с инсценировкой «Евгения Онегина». В постановке «хореографических эпизодов» (здесь можно провести аналогию с жанром «лирических сцен» П.И. Чайковского), Ноймайер уже не впервые использует атональность и отсутствие гармоний как художественный метод. Так хореограф еще более стирает грань между реальностью и миром снов Татьяны. Предчувствия и мечты главной героини Ноймайер делает зримыми. На сцене появляются персонажи из прочтенных Татьяной романов и героини спектаклей, увиденных Онегиным (Клеопатра), а также Зарецкий (которого синхронно исполняют два артиста), олицетворяющий непреклонность судьбы. Сцена сна Татьяны в первом акте и вовсе погружает зрителей в сферу подсознания (ее будущий муж возникает в образе медведя, а Онегин – вампира). Более того: персонажей из реального мира (Ольгу, Ленского, Князя Н.) хореограф лишает самостоятельного развития, делая лишь элементами, движимыми

предчувствиями Татьяны. Так, в трактовке Ноймайера тема предопределенности происходящего проходит через весь спектакль. Он не намекает, как Кранко, а иллюстрирует и оживляет иррациональные образы. Инсценируя литературные произведения, Ноймайер всегда невероятно точно выражает собственную авторскую позицию. Сбывающиеся сны главной героини «Татьяны» говорят о необходимости верить себе и в себя. Возможно, хореограф предлагает зрителям взглянуть на бессмертный роман А.С. Пушкина именно с такой стороны.

2.2. К истории создания спектакля «Онегин». Анализ авторской концепции.

Замысел обращения к пушкинскому роману родился у Дж. Кранко благодаря музыке П.И. Чайковского. Это произошло, когда он ставил танцы в опере «Евгений Онегин» на сцене театра «Ковент Гарден». Хореограф признавался: «Данная работа произвела на меня впечатление тем, что гораздо больше подошла бы для балетного спектакля».⁵⁷ Кранко говорил, что для него «"Онегин" привлекателен тем, что данная история одновременно является и вымыслом, и эмоционально обоснованной ситуацией. Мы сталкиваемся с пресыщенным жизнью мужчиной, который уже лишен чувств и который не замечает уникальности "некрасивого утенка". Когда же она превращается в лебедя, он вдруг хочет ее вернуть, и тут она осознает, насколько пуст и скучен он на самом деле. При всем том сердце ее стремится к нему, разум же диктует обратное».⁵⁸

Возможно, балетмейстера вдохновила театральность сюжета, подчеркнутая именно Чайковским; возможно, драматургия либретто оперы. Но, в конечном итоге, замыслы хореографа и композитора оказались сходными по своей сути, выраженной необычайно емко Мариной Цветаевой: « <...> весь “Евгений Онегин” для меня сводится к трем сценам: той свечи – той скамьи – того паркета...».⁵⁹ Подобно Чайковскому, Кранко с величайшей осторожностью вычленяет из сложной полифонической ткани романа Пушкина только любовную драму, сохраняя бытовые сцены для второго плана. Лирические же отступления поэта остаются за пределами как оперного, так и балетного спектакля.

С оперой Чайковского «Онегин» Кранко связан исключительно сюжетной основой – в балете не используется ни такта оперной партитуры. Стоит отметить, что первоначально именно музыка оперы привлекла балетмейстера:

⁵⁷ Там же, С. 173.

⁵⁸ Percival J. Theatre in my blood: a Biography of John Cranko. New York:Franklin Watts. P. 174.

⁵⁹ Цветаева М. Мой Пушкин. // Сочинения. Т 2. М: Художественная литература, 1984. С. 307.

в частности, на арию Гремина он собирался поставить любовный дуэт. Такие мысли появились у балетмейстера во время переговоров о постановке балета с участием Рудольфа Нуреева и Марго Фонтейн на сцене «Ковент Гарден». Таким образом, премьера «Онегина», поставленного на другую музыку, на другой сцене и в исполнении признанных звезд, могла состояться несколькими годами ранее. Но этот спектакль ждала иная сценическая судьба.

Кранко начал работать над «Онегиным» в сезон 1964/65 годов в Штутгарте. В окончательном варианте его спектакль состоит из трех актов и шести картин. В первой редакции 1965-го года балет начинался с пролога, но во втором и окончательном варианте 1967-го года Кранко отказался от этой составляющей, а также переработал образ Онегина.

В качестве музыкальной основы хореографом были использованы не самые популярные в Европе сочинения П.И. Чайковского, оркестрованные Куртом Штольце. В частности, это пьесы из фортепианного цикла «Времена года», фрагменты из оперы «Черевички», симфонической фантазии «Франческа да Римини» и увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта». Примечательно, что Кранко отбирает музыкальные фрагменты, свободные от ассоциаций в зарубежном театральном искусстве. Инструментуя некоторые из них, Штольце ставил перед собой цель облечь драматический смысл произведений Чайковского в масштабные музыкальные формы, совместив при этом развитие сюжета и танцевальность музыкального материала. Свою задачу он обрисовывал так: «В соответствии с сюжетом балета, основную нагрузку которого несут на себе главные герои, я посчитал уместным трактовать оркестровку камернее, чем в оригинальных балетных партитурах Чайковского, и приберечь использование всей массы оркестра в общем и целом для драматических кульминаций и финалов действий».⁶⁰ Благодаря такому решению музыкального руководителя, Кранко смог построить композицию балета по принципам танцевального симфонизма, не прибегая к

⁶⁰ Percival J. Theatre in my blood: a Biography of John Cranko. New York:Franklin Watts. P. 175.

контрастам танцевальной и повествовательной сфер. Балетмейстер отходит в своем хореографическом сочинении от номерного принципа построения драматургии спектакля. Некоторые музыкальные темы он использует наподобие лейтмотивов: при повторном проведении они зачастую изменены гармонически и ритмически.

Для исследователя сам балетный спектакль в его завершенном сценическом варианте является объектом, позволяющим изучить замысел хореографа, его взгляды на сюжет и проблематику. Балет подвергается анализу с целью более глубокого исследования образов, нежели простое визуальное их восприятие. Зритель, при просмотре спектакля, подсознательно выстраивает собственную логику увиденного, тем самым проводя свой личностный эстетический анализ балета. Так, сквозь поверхностные слои произведения начинают проступать черты глубинного «концептуального фундамента» «Онегина», возникшие у хореографа на первой стадии работы. Балетмейстер, подобно режиссеру драматического театра, «должен иметь общую, очень проработанную картину того, как, в каком направлении будет развиваться действие пьесы. Эта картина возникает в его сознании до начала конкретной работы».⁶¹ Джон Кранко, работая над "Онегиным", выступил именно в роли режиссера, сначала вычленяющего «квинтэссенцию» постановочных идей, а затем выражающего их с помощью хореографических конструкций. Ведь в балете хореограф, ставя литературный сюжет, решает гораздо большее число задач, чем режиссеры других видов сценического искусства. «Прочтение» первоисточника, неотъемлемое для драматического театра, в балете заменяется разработкой сценической партитуры. Она, в свою очередь, состоит из авторского замысла, музыкальной партитуры, режиссуры, сценографии, и, наконец, хореографического теста. Все эти понятия начинают «работать» в следующей последовательности: концепция, при помощи сценографии, выражается средствами хореографии, выстроенными благодаря музыке и драматургии в цельный «пазил». Подбор же разрозненных частей

⁶¹ Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. М: Артист. Режиссер. Театр., 2003, С. 303.

мозаики и объединение их в готовую картину в данном случае входит в сферу ответственности одного человека – балетмейстера. Современное хореографическое искусство имеет вариативные подходы к созданию объемного, общего плана произведения.

Сегодня хореограф все чаще берет себе в «союзники» драматический театр, кинематограф, изобразительное искусство, компьютерные технологии. При постановке «Онегина» вместе с Кранко работал театральным художником (Юрген Розе), разделявший взгляды и сценические принципы хореографа. В 1960-е годы, когда создавался балет, многие постановщики увлекались идеями сценического авангарда. Балетмейстер и художник, тем не менее, ориентировались на каноны классического искусства, адаптируя и несколько модифицируя их согласно своим замыслам и требованиям времени. Так Кранко приходит к поэтическому своеобразию хореографической лексики, основанной на пальцевой технике. Благодаря стилевым особенностям классического танца, балетмейстер отражает русское общество во всем его многообразии. Так, первоначальный план балета хореограф видел следующим образом: «Начинаем с танцев сельской молодежи (1-й акт в деревенском стиле). Затем мы знакомимся со средним классом (2-й акт, празднование дня рождения Татьяны в усадьбе Лариных) и, наконец, высшее общество (3-й акт, столичный аристократический бал). А между ними – готовый сюжет на четверых».⁶²

Со своей стороны, художник, не следуя слепо за театральными тенденциями второй половины XX века, создает для персонажей "Онегина" исторические костюмы. При этом он не только мастерски учитывает специфику балета, но и обладает совершенно особым видением пропорциональных сочетаний. Это особенно заметно в платьях с завышенной талией (ампирного «пушкинского» фасона), явившимися основным вариантом женского костюма в 1-м и 2-м актах «Онегина». Здесь Розе умело

⁶² Percival J. Theatre in my blood: a Biography of John Cranko. New York:Franklin Watts. P. 174.

подчеркивает особенности силуэта женской фигуры и обеспечивает свободу движений, сделав разрез верхней юбки спереди, а также гофрируя легкую ткань [Приложение 2, илл. 11–13]. Но адаптация исторических костюмов для танца – далеко не основная задача, решение которой Кранко ожидал увидеть в эскизах костюмов к будущему спектаклю. Как в хореографии, так и в оформлении «Онегина» нет ни одной лишней детали. Каждая из них работает на замысел: хореограф и художник тщательно конструируют взаимосвязь всех составляющих, разрабатывают систему свето-цветовой символики, формируют отношения в «квадратном» *pas de quatre* главных героев. О каждой составляющей следует говорить отдельно, но сперва необходимо сформулировать ключевую идею подобного выстраивания сценической партитуры.

Сплетая «узел» своей художественной концепции, Джон Кранко шел в направлении, по сути, обратном тому, которому будет следовать зритель. Ясно представляя конечную цель, он ищет средства для ее зримого воплощения, учитывая при том мельчайшие детали. Видя и пытаясь разгадать их смысл, зритель стремится самостоятельно собрать «мозаику». Иными словами, Джон Кранко заставляет публику следовать за развитием сюжета, постепенно открывая все более глубокие его пласты, и тем самым развязывать «сплетенный узел». Кранко учитывает уникальные особенности структуры произведения Пушкина. Прежде всего, целостность многосложной структуры. «Текст “Евгения Онегина” – живое целое, – писал литературовед Ю.М. Лотман, – он живет неисчерпаемыми связями, уходящими вширь – в бесконечное число реалий, упоминаемых в произведении или подразумеваемых»⁶³. Именно через воспроизведение реалий, через конкретику хореограф передает поэтику произведения. Но самостоятельность хореографического произведения заключается в концентрации действия на истории взаимоотношений основных персонажей. Кранко выводит на первый план ту особенность «Евгения Онегина», которую отметил пушкиновед В.С.

⁶³ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1983. С. 415.

Непомнящий: «Тяготеющее к безграничному “размытию” вширь и вглубь содержание наподобие пружины скручено, сжато в чрезвычайно густую и сложную художественную систему натяжением чрезвычайно простого внешнего сюжета, построенного на взаимоотношениях двух людей, мужчины и женщины»⁶⁴.

Здесь хочется привести высказывание специалиста по сценографии А.А. Михайловой, посвященное «образу-замыслу» спектакля (или, по выше предложенной формулировке, тому самому «узлу»): «Идет спектакль. В сознании зрителя наматывается, растет клубок впечатлений. Но у этого чудесного клубка есть одна особенность: через верхние нити виднеются и нижние, глубинные – образы-восприятия, сформировавшиеся в начале, в предыдущем развитии спектакля. И в совокупности, в процессе своего наращивания они корректируют, направляют дальнейшее восприятие, управляют зрительским переживанием, заставляют новые нити ложиться так, а не иначе».⁶⁵

Ниже будет последовательно произведен анализ сценической партитуры «Онегина» с целью выявления хореографического действия спектакля как «картины» объемной и многоуровневой.

Учитывая тот факт, что в балетном театре список действующих лиц формирует сам балетмейстер, его и следует проанализировать в первую очередь. Ведь это одна из базовых составляющих, заключающая в себе обобщенную идею постановщика.

В исследуемом спектакле обзор действующих лиц – основа последующего изучения эмоционально-пластических и колористических характеристик персонажей. Анализ того, в каком порядке они представлены на театральной афише, тоже имеет немалое значение. Соприкасаясь с романом Пушкина, не только творец, но и зритель волен сопереживать любому из героев, и объекты симпатии здесь могут быть абсолютно различны. Хотя поэт, автор романа, не

⁶⁴ Непомнящий В. Поэзия и судьба. М.: Советский писатель, 1983. С. 287.

⁶⁵ Михайлова А. Образ спектакля. М.: Искусство, 1978. С. 205.

скрывал своего отношения к главной героине («Простите мне, я так люблю Татьяну милую мою!»⁶⁶), свое произведение он все же назвал «Евгений Онегин». Приоритеты же балетмейстеров, создающих трактовки сюжета Пушкина, различны. Почти два столетия спустя после написания романа в стихах, Джон Ноймайер поставил балет под названием «Татьяна» (музыка Леры Ауэрбах, 2014 год, Гамбург), тем самым сделав акцент на образе главной героини.

Джон Кранко назвал свой спектакль «Онегин», и фамилия главного героя стоит первой в списке из семи действующих лиц балета [Приложение 1]. Именно фамилия: имя балетмейстер не считает нужным указывать ни у одного из мужских персонажей. Так, вторым в перечне героев указан Ленский (с примечанием: «друг Онегина»), затем Ларина (вдова), ее дочери: Татьяна и Ольга, их няня и князь Гремин (друг семьи Лариных). В процессе данного исследования необходимо проанализировать, на какой образ балетмейстер делает акцент в своем спектакле и почему в название вынесена фамилия главного героя.

Кранко неспроста сопровождает имена некоторых героев комментирующей ремаркой – так он начинает свое повествование, словно рассказывая первые две главы романа в стихах. Действительно, Ленский – уже друг Онегина, предыстория главного героя до его приезда в деревню намеренно опущена; Ларина – вдова, рассказ о ее муже также оказывается лишним. Прочитав программку, зритель может предугадать, что действие балета начнется сразу с событий третьей главы романа. Здесь стоит провести аналогию с оперой Чайковского, имеющей своим началом также картину жизни в усадьбе Лариных с последующим визитом Ленского и Онегина. Кроме того, сразу бросается в глаза пояснение «друг семьи Лариных» рядом с упоминанием князя Гремина. В опере Чайковского именно он является «важным генералом».⁶⁷ Но Кранко идет гораздо дальше в разработке этого образа:

⁶⁶ Пушкин А.С. Евгений Онегин. // Пушкин А.С. Евгений Онегин. Стихотворения, поэмы, проза. М.: ЭКСМО, 2009. С. 79.

⁶⁷ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 158.

балетмейстер делает его сквозным. Впервые Гремин появляется не в третьем действии, как в опере Чайковского, а во втором, на балу в честь дня рождения Татьяны. Более того, именно с ним главная героиня танцует польку, и князь с восхищением смотрит на нее. Таким образом, замужество Татьяны не становится неожиданностью. Уже в программке балетмейстер дает зрителям подсказку, что Гремин, будучи другом семьи Лариных, еще до начала действия балета существует в жизни Татьяны. Самой девушке предстоит многое пережить, прежде чем она заметит его роль в своей судьбе, а вот зрители не могут не обратить внимания на его присутствие.

Что касается порядка следования действующих лиц в программке, то он противоположен «оперному». Там первой указана Ларина, затем Татьяна и Ольга, их няня Филиппьевна, а только за ними следуют Онегин и Ленский. Кранко сразу показывает, что отправной точкой развития всех перипетий сюжета выступит Онегин. Между тем, наиболее хореографически и драматически насыщенной является партия Татьяны (что будет более подробно показано в третьей главе). Героиня на протяжении спектакля исполняет четыре развернутых дуэта (три с Онегиным, один с Греминым), монолог на балу, и участвует в действии практически постоянно, покидая сцену лишь во время крестьянского танца в первом действии, монолога Ленского – во втором, и полонеза – в третьем. То есть в течение трех актов балета мы постоянно видим изменение ее душевного состояния: для этого Кранко создал для своей героини множество танцевальных и игровых фрагментов. Он ставил эту партию специально для Марсии Хайде, в которой видел зримое воплощение своих замыслов. В итоге, хореограф выработал свое видение как поэмы в целом, так и ее героини. Он не требовал досконального знания первоисточника ни от исполнителей, ни от зрителей. «Я была Татьяной Кранко, а не Татьяной Пушкина», – говорила Марсия Хайде, первая исполнительница главной женской партии.⁶⁸ «Ты как молодая лошадь, которая только встает на ноги и еще не умеет собой управлять», – такую

⁶⁸ Новикова К. «Онегин» станет москвичом. Большой театр, 2013, июнь, С. 5.

характеристику Татьяны Кранко предложил для Марсии Хайде.⁶⁹ И она стремилась увидеть пушкинскую героиню глазами хореографа, то есть человека, живущего в Европе XX столетия. Сегодня многие балерины в разных театрах мира, исполняя партию Татьяны, стремятся создать собственную трактовку данного образа. Благодаря индивидуальности исполнительницы, спектакль может дополняться новыми красками – вот одна из причин столь долговечной и успешной «жизни» «Онегина» на балетных сценах всего мира.

⁶⁹ Там же. С. 5.

2.3. Сценография спектакля.

Сценография «Онегина» решена в стиле живописи XIX века. Утонченная изысканность пейзажей и интерьеров воплощена Юргеном Розе в практичном декорационном оформлении, созданном с учетом с технических возможностей и размеров сцены штутгартского театра. При этом декорации «Онегина» полностью соответствуют замыслу полнометражного спектакля, что стало очевидным при его переносе на более масштабные мировые театральные площадки. Всего Юргеном Розе создано шесть эскизов декораций, помимо занавеса-экрана с оплетенным бронзовыми листьями вензелем «ЕО» в обрамлении девиза на французском: «Quand je n'ai pas d'honneur il n'existe plus d'honneur» («Если у меня нет чести, то честь вообще не существует») [Приложение 2, илл.1]. Данный эпитаф, по словам художника, был ему предложен Джоном Кранко и, скорее всего, придуман самим балетмейстером.⁷⁰ Касательно содержания этого высказывания, балетмейстер-постановщик и педагог-репетитор Виктор Валку отмечал следующее: «Вы можете в каждой сцене употреблять это выражение, потому что оно присутствует везде как пружина действия».⁷¹ Этот занавес из полупрозрачного тюля опускается перед каждым актом, а также используется при переменах картин. Он функционирует и одновременно с черной «заглушкой», и отдельно, позволяя видеть сцену. Так, уже в начале спектакля «заветный вензель О да Е»⁷² предстает вовсе не «на затуманенном стекле» и не начертанным Татьяной, а метафорически выражает самоощущение Онегина. Сквозь этот тюль зритель словно видит происходящее глазами главного героя, несколько искаженно и не имея возможности составить для себя законченную картину действия. И лишь после окончания увертюры торжественно-

⁷⁰ Онегин: буклет ГАБТ России. М.: Литературно-Издательский отдел Большого театра России, 2013. С. 55.

⁷¹ Там же. С. 55.

⁷² Пушкин А.С. Указ. соч. С. 69.

отчужденная элегантность занавеса сменяется легкостью и утонченностью летне-осеннего пейзажа первой картины первого акта.

Спектакль начинается с «Сада Лариных» [Приложение 2, илл. 2]. Единственная архитектурная деталь в этой картине – дом Лариных в глубине сцены, да и он находится за верхней тюлевой «заглушкой», и не «посягает» на основное пространство, оставленное для действия. Рядом с домом и на кулисах изображены тоненькие березки. Также на декорационном «заднике» сцены виднеется плетень и по-осеннему пожелтевший кустарник. Все вышеописанное, а также и многие элементы декора в последующих картинах, оформлены тканью на тюле, без утяжеляющих и «съедающих» пространство конструкций. Фоном для данного пейзажа служит ясное голубое небо, слегка подернутое дымкой облаков.

Бутафорское же оформление первой картины состоит из плетеного белого стола, трех таких же стульев (стоящих в центре сцены на момент поднятия занавеса) и скамейки в правом верхнем углу сцены. (Стол и стулья специально облегчены: во время первой картины их передвигают сами артистки балета – участницы действия, что позволяет избежать пауз, необходимых для смены декораций и не вводить лишних персонажей для перестановки предметов мебели). Все манипуляции связаны с развитием сюжета, не затормаживая его: действие построено так, что технические моменты остаются скрытыми от зрителей. Во время перестановки стульев уже начинается следующий танец или *pas d'action*. Кроме задачи сэкономить сценическое пространство и количество задействованных людей, подобное решение первой картины помогает реализовать замысел балетмейстера. Хотя все перемены и не останавливают на себе зрительского внимания, однако они создают впечатление домашнего уюта, простоты, абсолютной «не театральности». Ведь только обыкновенные люди, живущие за городом, могут в любой момент переставлять легкую садовую мебель, потому что захотелось потанцевать или поиграть. Кранко тонко вводит режиссерские приемы там, где они незаметны, и именно это выявляет его мастерство.

В конце картины «Сад Лариных» опускается черная «заглушка» и занавес с вензелем «ЕО». Это часто используемый «балетный» прием, когда, во время мизансцен на авансцене, происходит установка декораций для следующей картины. Таким образом из приусадебного сада мы попадаем в одну из комнат дома – спальню Татьяны.

Оформление второй картины 1-го акта, названной в либретто «Спальня Татьяны», не меняется вплоть до закрытия занавеса [Приложение 2, илл. 3]. При первом взгляде на сцену, светлым пятном выделяется кровать с пологом на правой половине, стоящая примерно на уровне второй кулисы. Затем, взглядевшись повнимательнее, можно заметить голубой бант, поддерживающий занавесь полога. И, отметив эту деталь, в процессе действия, когда Татьяна отворачивает край одеяла, видна голубая подпушка. Столь незначительные штрихи незаметно создают ощущение целомудренности и чистоты девичьей спальни [Приложение 2, илл. 8]. Почти напротив нее помещается стол, накрытый светлой скатертью, со стоящими на нем принадлежностями для письма. Декорационный «задник» сцены убран свободно свисающими серо-голубыми шторами, причем слева в глубине виднеется силуэт окна, справа – темное пространство, очевидно скрывающее «дверь» (оттуда появляется няня). В глубине сцены помещено зеркало, на самом деле являющееся пустой рамой (об эффекте «отражения» с помощью артистки-двойника будет сказано отдельно). Слева от «зеркала» стоит ваза с огромным букетом подсолнухов. Казалось бы, каким образом эти яркие, бурно растущие цветы могут оказаться созвучными настроению романтической полудремы, наполняющему сцену? Тут заключен один из фрагментов тонкой головоломки, созданной Кранко и Розе, заставляющей зрителя предугадывать происходящие события. Ведь издревле существует поверье: если положить цветок под подушку, то можно увидеть вещий сон и найти ответы на самые сокровенные вопросы. А теперь стоит вспомнить, что, по словам Пушкина, «Татьяна верила преданьям простонародной старины»⁷³, «таинственно ей все

⁷³ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 92.

предметы провозглашали что-нибудь».⁷⁴ Конечно, героиня Кранко знала эту легенду и, невзначай попросив принести ей в комнату подсолнухов, положила цветок себе под подушку. И ведь легенда оправдалась – девушка действительно увидела вещий сон. Всего этого балетмейстер нам не показывает, но невозможно даже представить себе, что было как-то иначе. Впрочем, Кранко домыслил за Пушкина сны Татьяны в ночь написания письма к Онегину, опуская при этом кошмар, приснившийся пушкинской героине на святки. А также подтверждает легенду о подсолнухе – сон действительно становится вещим.

Второй акт "Онегина" начинается с картины "День рождения Татьяны" [Приложение 2, илл. 4]. После поднятия занавеса с вензелем перед зрителями открывается нарядно убранная гостиная Лариных. Сцена окрашена в бордово-коричневые тона, все оформление не лишено легкого налета провинциальности. Розе ненавязчиво добавляет, возможно, лишние розы на гардинах, слишком обильные букеты цветов, расположенные на спускающихся люстрах. Такое решение Юргена Розе (как и некоторые детали первых двух картин) созвучно оформлению «Евгения Онегина» в видении художника и историка искусства А.Н. Бенуа: «Для первой картины мне вспомнилась какая-то усадьба (или большая дача), особую поэтичность которой придавала подступившая к самому дому березовая роща; комната Татьяны почудилась мне где-то под крышей в мезонине с типичным полукруглым окном, выходящим на балкон. Причем обстановка комнаты должна была быть самой скромной и являть какой-то специфически девичий характер; наконец первый бал (у Лариных) должен был происходить в зале характерной "доморощенной классической архитектуры"...».⁷⁵

В левом нижнем углу сцены Розе располагает неотъемлемый элемент гостиных XIX века – зеленый карточный стол в левом нижнем углу сцены.

⁷⁴ Там же. С. 93.

⁷⁵ Бенуа А. Мои воспоминания. Книги четвертая, пятая. М.: Наука, 1980. С. 304.

Ближе к декорационному "заднику" отделено небольшое пространство с круговым диваном – как бы переход в следующую комнату, скрытую от глаз посетителей гостиной. Однако благодаря арке в центре и полупрозрачному занавесу, заменяющему стену, зритель может увидеть даже то, что участники действия видеть не должны. То есть Кранко наделяет публику как бы "всевидящим оком", показывая развитие действия в нескольких измерениях. Еще одна любопытная деталь – печка в правом нижнем углу сцены. Является ли ее наличие намеком на холодное время года? Очевидно, что в романе Пушкина, где справляются именины Татьяны (25 января), действие происходит зимой. Согласно же либретто балета, празднуется именно день рождения главной героини. Авторы спектакля заменяют именины героини днем ее рождения, размывая тем самым временные границы действия. То есть протяженность развития действия – еще один клубок, который Кранко и Розе предоставляют публике распутать.

Вторая картина второго акта в либретто названа "Дуэль" [Приложение 2, илл. 5]. Перед ней также опускается занавес-экран с вензелем, и действие продолжается на авансцене, как и при перемене в первом акте. Разбираемая картина решена в серо-черных тонах поздней осени – и тут возникает вопрос: что этим хотел сказать художник? То ли это просто изображение немецкой зимы, не предусматривающей русских морозов и снега (и значит все события происходят в январе, согласно роману Пушкина), то ли это олицетворение угасания и утраты жизни. Сценическое пространство совершенно лишено каких-либо архитектурных конструкций, что концентрирует внимание на драматизме разворачивающегося действия. Единственный декорационный элемент – березы, стоящие рядышком, или одиноко по всей протяженности задней части сцены. Здесь эти деревья уже не домашне-уютные, как в первой картине. Они клонятся, словно от ветра, а рядом с кулисами по обеим сторонам видны также размытые силуэты изящных, но хрупких, словно человеческая жизнь, стволов. Светлым пятном выделяется полная луна, холодно и отчужденно светящая сквозь почти голые ветви. В глубине сцены, не видный

с начала картины, опущен прозрачный тюль, на котором изображены силуэты берез. Между ним и "задником" оставлено пространство, где и разворачивается трагедия дуэли [Приложение 2, илл. 9]. Таким образом, зрители видят самый драматический эпизод как бы сквозь дымку, при призрачном свете луны. Благодаря деревьям, которые оказываются ближе к рампе, чем действующие лица, создается ощущение отдаленности происходящего. Стоит вспомнить, что у Пушкина дуэль происходила ближе к полудню, благодаря опозданию Онегина ("Уж солнце катится высоко").⁷⁶ Балетмейстер и художник намеренно переносят действие в лунную ночь, добавляя таинственность и мистику в происходящее. Онегин Кранко именно сквозь такую призму воспринимает окружающий мир, рассвет и солнце – не его стихия. Первый солнечный луч придал бы сил скорее Ленскому, но этому не суждено произойти.

Третий акт, завершающий спектакль, открывается картиной "Санкт-Петербург" [Приложение 2, илл. 6]. После поднятия занавеса-экрана сцена предстает перед зрителями в полном великолепии аристократической роскоши. На этот раз Кранко без сомнений рассчитывал именно на внешний эффект. То есть, противопоставляя столичный шик деревенскому уюту, художник сразу же заменяет естественность театральностью. Действие этой картины разворачивается по всем "балетным" правилам. Четыре массивные голубые колонны являются основой декорационного оформления. С потолка спускается шесть хрустальных люстр, в перспективу уходит анфилада арок в бордовых тонах, а по бокам сцены расставлены стулья, обитые синим бархатом. Вполне логично, что подобная конструкция в процессе картины не меняется, остается статичной и монументальной, не скрывает в себе каких-либо неожиданностей. Единственная динамика оформления – работа со светом, создающим в процессе действия праздничность или полумрак.

⁷⁶ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 119.

Перемена на следующую картину, как и ранее, происходит с помощью занавеса с вензелем и действия на авансцене. И вот перед зрителем открывается "Будуар Татьяны" – комната, являющаяся абсолютной противоположностью предыдущей зале [Приложение 2, илл. 7]. Полумрак, софа по центру, два кресла на левой половине сцены, да туалетный столик со стоящим на нем зеркалом справа – вот, собственно, и вся обстановка. На стене слегка вырисовывается портрет юной Тани с книжкой: в левом верхнем углу и правом нижнем – бутоньерки с букетами, собранными из оранжерейных цветов [Приложение 2, илл. 10]. Все это выдержано в приглушенных, коричнево-розоватых тонах. Так тандем хореографа и художника создает фон, на котором готовы выделиться живые чувства. Кроме того, как и во втором акте, Кранко заставляет публику увидеть то, что в обыкновенной перспективе должно быть скрыто. Снова прозрачная тюлевая стена в глубине сцены дает возможность увидеть входящего Онегина еще до того, как он действительно войдет в комнату. Обстановка этой картины настолько уединенная и отрешенная, что время и пространство перестают существовать. Стоит заметить, что в третьем акте авторы не дают ни малейшего намека на время года. Таким образом, до весны история героев не доживает: начавшись ранней осенью, она продолжается зимой и растворяется во вневременном пространстве...

2.4. Колористические характеристики главных героев и костюмы спектакля.

Прежде, чем приступить к анализу костюмов, неотделимому от разбора свето-цветовой символики, следует разобраться со структурой квартета главных героев. Четырехугольник персонажей разделен на две пары, в каждой из которых образ одного героя в течение спектакля разработан с большей глубиной, чем другого. Кроме того, балетмейстер в указанном аспекте подчеркивает противоположность образов, разделив их на мужские и женские. То есть сестры Ларины и Онегин с Ленским также противопоставлены в своем восприятии окружающего мира, как и образы в парах: Онегин – Татьяна, Ленский – Ольга.

Для наглядной разработки своих идей, Кранко и Розе делают символические цветовые акценты в костюмах, тем самым создавая изменяющиеся колористические характеристики главных героев.

Наименее динамично разработан образ Онегина. Цвет для его характеристики выбран лишь один, – черный. «Цвет отсутствия цвета», в то же время поглощающий все другие тона. Однако стоит заметить маленькую деталь: Кранко и Розе главному герою тоже дают шанс поверить в радость и свет жизни. Да, в первой картине трико, сапоги, кожаный пиджак окрашены в черный цвет. Но по лацканам проходит зеленый кант – и внимательный зритель с легкостью заметит этот символический акцент [Приложение 2, илл. 11]. То есть, спрятанная где-то глубокого за сарказмом и нигилизмом, в душе Онегина живет надежда встретить в усадьбе Лариных свое спасение. Но этот маленький намек вскоре пропадает: черные рубашка с жилетом в дуэте сна Татьяны, фрак на балу у Лариных и плащ в сцене дуэли. В третьем акте в волосах главного героя проступает заметная седина, и появляются усы.

Сам Онегин, подобно черному цвету, поглощает все эмоции Татьяны. Тема подсознания девушки раскрыта и в режиссуре спектакля: не случайно три ключевые встречи главных героев происходят при непосредственном участии

зеркала. Подробнее эти эпизоды будут проанализированы в хореографическом разборе спектакля.

Мужским антиподом Онегина, как уже говорилось, становится Ленский, женским – Татьяна.

Розе в цветовой гамме костюмов Владимира Ленского дает наглядные подсказки к расшифровке его душевных движений. В первом акте герой появляется, подобно «глотку свежего воздуха», полный жизни и надежды, что и отражено Розе с помощью акцента на зеленый цвет. Изумрудный жилет с жабо выделяется на спокойном бежевом фоне кожаного пиджака, трико и сапог (эскизы костюмов Онегина и Ленского в первом акте совпадают, что только подчеркивает их цветовое различие) [Приложение 2, илл. 12]. В начале второго акта, на балу у Лариных, герой появляется в идентичной цветовой гамме, лишь кожаный пиджак заменяется бархатным фраком. Однако Розе добавляет немаловажную деталь: по-прежнему зеленое жабо теперь сочетается с жилетом винного цвета, а лацканы отделаны серым атласом [Приложение 2, илл. 13]. Художник, опередив балетмейстера на целую картину, добавляет нотки цвета одиночества, печали и утраты, предсказывая приближающуюся трагедию. В последнем своем монологе Ленский будет одет во все серое – как человек, уже не понимающий разницы между черным и белым [Приложение 2, илл. 14]. Так он шаг за шагом теряет свой цвет. Перед дуэлью герой лишается точки опоры, чувствует себя чуждым этому миру, и черный цвет Онегина побеждает. Ленский выходит на сцену еще раз, в третьем акте – как воспоминание Евгения. Поскольку он появляется вместе с Ольгой, стоит отметить несоответствие их костюмов (Ольга одета в платье первого акта, Ленский – в костюм первой картины второго акта). То есть, так как этот эпизод является плодом воображения Онегина, Ленский не остался в памяти главного героя полным жизни и надежды. Можно сделать вывод, что Кранко намеренно показывает точку зрения Евгения на происходящее: он и здесь своим черным цветом поглощает живые и светлые чувства.

Женским образом, противопоставленным Ленскому своим поверхностным эмоциональным восприятием, становится его возлюбленная – Ольга Ларина. Не смотря на то, что хореографически ее партия довольно развернута, роль прорисована как бы одной краской. Розе в цветовой характеристике подтверждает такую трактовку. Платье Ольги в первом акте отличается от костюмов кордебалета оттенком желтого – цвет дополнен коричневой гаммой [Приложение 2, илл. 12]. Тем самым беззаботная радость жизни, утверждаемая лимонным оттенком, несколько сивелирована медовым тоном. Ольга не просто весела и беспечна, она, действительно, по-своему искренне наслаждается происходящим. Но она не может оценить любовь Ленского, поскольку даже не представляет, что может ее потерять. В начале второго акта цвет костюма Ольги меняется на персиковый: то есть добавляется розовый оттенок, несущий в себе легкомыслие и желание всеобщего внимания [Приложение 2, илл. 13]. Еще раз героиня меняет костюм в сцене дуэли. Там обе сестры становятся воплощением мольбы и скорби, обе одеты в длинные платья с завышенной талией и закутаны в черные платки [Приложение 2, илл. 15]. Но авторы делают между девушками колоссальное различие – как в костюме, так и в пластическом поведении. Платье Ольги – серо-синее: оно, как и костюм Ленского, «потеряло» свой цвет. Так и сама героиня совершенно потеряна, словно окончательно лишилась выдержки, и приходит она сюда, скорее всего, просто следуя за старшей сестрой, как за последней опорой. Костюм Татьяны окрашен в темно-изумрудные тона. Да, она в глубокой печали, но даже в такой ситуации не теряет надежды что-то изменить. Она верит, что сила ее духа поможет другим героям переосмыслить происходящее, Кранко ясно показывает такую возможность. Но, к сожалению, случается по-другому.

Наиболее противоречивой и трансформирующейся на протяжении спектакля становится партия Татьяны. Ее образ не просто развивается по аналогии с Ленским. С каждым новым душевным порывом она становится все более глубокой и зрелой. Именно в костюмах главной героини Розе реализует

основной принцип своего творчества – детализацию. Украшение в волосах и изменение фасона платья в третьем акте гораздо полнее выражают деформацию внутреннего состояния героини, чем смена декораций. Татьяна у Кранко и Розе – аристократка духа на протяжении всего спектакля. Но когда ампирное платье с завышенной талией сменяется пышным корсетным, ее образ приходит к своей кульминации. В первом и втором актах эскиз костюма героини отличается от Ольги лишь легким розовым тоном, почти нейтральным и немного холодноватым [Приложение 2, илл. 11]. Однако ни одна деталь образа героини так не раскрывает трогательность и чистоту ее девичьего существа в первых актах, как голубая вязаная шаль, в которую Татьяна кутается во время написания письма [Приложение 2, илл. 16]. Гармонируя с цветом одеяла, как уже говорилось выше, этот нежно-голубой тон невероятно тонко намекает на нежность, искренность и невинность жизни юной мечтательной девушки. Тем разительнее смена образа, когда на балу третьего акта Розе намеренно выделяет бордово-брусничное платье Татьяны среди пастельных тонов костюмов кордебалета [Приложение 2, илл. 17]. Именно такой оттенок был подсказан еще самим Пушкиным («Кто там в малиновом берете с послом испанским говорит?»)⁷⁷. Почти сразу после недолгой вспышки героиня тускнеет и темнеет, как бы теряет свет, подобно Ленскому во втором акте. Только цветом молодой женщины становится не серый, а коричневый, отражающий нервное истощение, предчувствие неразрешимости конфликта [Приложение 2, илл. 18]. Фактически, другим человеком Татьяна становится на протяжении последнего дуэта, при отсутствии внешних изменений. Донести это до зрителя – задача исполнительниц, которым помогает хореография Кранко.

Что же касается костюмов других персонажей, то они, так или иначе, являются «разработкой» эскизов главных героев: платья девушек в первой картине первого акта, в начале второго акта идентичны костюмам сестер Лариных, отличаясь лишь цветом. В первом акте это более яркий, чем у Ольги,

⁷⁷ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 159.

желтовато-лимонный оттенок. Их кавалеры, крестьянские парни, одеты в «русские» косоворотки, подпоясанные ремнями, коричневые штаны грубого полотна и черные сапоги. Пожалуй, данный костюм можно назвать самым слабым местом в оформлении спектакля. Это еще раз доказывает тщетность попыток создания чего бы то ни было «à la». Имитация русских костюмов и танца не явилась органичным воплощением замысла авторов. Адаптация для танца платьев XIX века – наоборот. Во втором акте женские платья молодых гостей, скроенные как у Татьяны и Ольги, а мужские – как у Ленского, выдержаны в коричнево-бежевых тонах и гармонируют с окружающей обстановкой. А вот на балу в начале третьего акта некоторые гости одеты в военные мундиры. Штатский костюм петербургской публики также разительно отличается: это уже не бархатные пиджаки, а серые фраки.

В костюмах «пожилых» дам (включая Ларину и няню) – длинные рукава, они выдержаны в более темных тонах и дополнены капором. Под такое описание подходит и платье Лариной в первом акте, единственное отличие – отделка золотыми лентами. В целом же весь образ матери Ольги и Татьяны производит впечатление «молодящейся дамы»: эффект, безусловно, создается намеренно с помощью едва заметных деталей костюма и яркой хореопластической характеристики. Еще один характерный персонаж спектакля – няня. Этот невероятно яркий образ создан исключительно благодаря пластике, подкрепленной особым актерским талантом. Артистке, исполняющей данную партию, помогают разве что «седые» волосы парика да теплая шаль, то есть, по сути, все главные краски (преданность Лариной, материнская теплота и нежность к ней и ее дочерям) Кранко предлагает ей выразить самостоятельно.

А вот князя Гремина, напротив, зрители впервые замечают в третьей картине, благодаря его внешнему виду. Все мужчины приходят на праздник в честь дня рождения Татьяны в штатском, за исключением князя. Наверняка не случайно он единственный появляется в мундире. Кранко подчеркивает его выход почтительным и степенным приветствием, адресованным Лариной и ее

дочерям. Таким образом, значительность героя в рассказываемой истории очевидна даже при беглом взгляде на массу танцующих гостей.

Как уже говорилось выше, важнейшей и уникальной чертой "Онегина" является целенаправленно и скрупулезно проработанная детальность. Данный тезис может быть подтвержден разбором сценического оформления спектакля, анализом эскизов костюмов главных героев, а ниже – основной составляющей балетного спектакля: исследованием хореографической лексики.

Детальность как принцип оформления спектакля Кранко определяет его эстетику, а также вскрывает глубокий смысл пушкинского произведения. Этот смысл сформулирован В.С. Непомнящим: «Внутренняя и главная область романа – при всей импровизированности и доверительности “болтовни”, при всей множественности слышащихся в нем голосов – это область сосредоточенного и глубокого безмолвия»⁷⁸. Это «глубокое безмолвие» Кранко сумел адекватно передать языком хореографии.

⁷⁸ Непомнящий В. Поэзия и судьба. С. 287.

Глава III.

«Онегин» Джона Кранко. Анализ драматургии, режиссуры и хореографического текста спектакля.

3.1. Анализ драматургии, режиссуры и хореографического текста первого акта спектакля.

Первый акт начинается с Entrée, музыкальным сопровождением которого выбрана «Масленица» (февраль)⁷⁹. Ранее, в разборе оформления, упоминалось, что прежде всего зрители видят темный занавес-экран, расшитый золотыми буквами. Технически само полотно с вензелем – прозрачный тюль, за которым опущена черная «заглушка». Переход от этого положения к действию происходит следующим образом: темная ткань поднимается, открывая зрителю сценическое пространство сквозь бежевый тюль. Внимание сразу приковывается к группе за столом в центре сцены: Ларина, Ольга и няня сидят за рукоделием в луче света. Кранко использует прием «стоп-кадра», чтобы моментально ввести зрителей в атмосферу жизни семейства Лариных. Создается впечатление, будто их жизнь продолжает идти своим чередом, а мы стали лишь случайными свидетелями повседневных занятий. С последними тактами музыкального вступления поднимается и экран: свет прожекторов заливает всю сцену. Теперь можно заметить главную героиню. Таким образом, высказанный в процессе разбора сценографии тезис, что занавес с вензелем можно идентифицировать с метафорой самоощущения Онегина, подтверждается. Смотря на сцену сквозь эту призму, зритель, как и герой, не видит главного – Татьяны Лариной. И лишь с началом действия картина предстает в реальном времени. Девушка читает книгу, лежа на животе и опираясь на локти. Она одна не участвует в подготовке к празднованию своего Дня рождения, которая увлекает всю семью.

⁷⁹Фортепианный цикл «Времена года», op. 37 bis, № 2, 1876.

Первая сцена балета представляет собой пантомиму, модифицированную Кранко согласно своим хореографическим принципам. Сам балетмейстер такие фрагменты спектакля называл *pas d'action*. «Для меня именно *pas d'action* в балете занимает место речитатива в опере», – говорил Кранко.⁸⁰ Следует отметить, что к старинной пантомиме он относился с интересом и уважением, и не отрицал ее целесообразность в случае, если она «блестяще поставлена и исполнена».⁸¹ Возможно поэтому все мизансцены «Онегина» продуманы и поставлены до мельчайших деталей, каждый персонаж остается в действии, даже не находясь в фокусе зрительского внимания.

...Итак, Татьяна увлечена чтением. Ольга примеряет только что дошитое платье, мечтая о предстоящем шумном и веселом празднике. Она залезает на стул, кружится, со всех сторон показывая обновку матери и няне. Ларина указывает на деталь платья, которую нужно переделать, и просит Ольгу позвать на примерку сестру. Татьяна отрешенно смотрится в зеркальце, предложенное няней, и рассеянно отдает свое новое платье Ольге. Незаинтересованная происходящим, она вновь отходит в правый угол сцены и погружается в чтение. Ольга же задумывает новую шалость: она пробует, как будет смотреться на матери платье Татьяны. Затем возвращается к сестре и пытается рассмешить ее, «шепча» забавные шутки. Татьяна отвечает сестре ласково, но непреклонно – она живет в своем мире. Ольге ничего не остается, как, всплеснув руками, вернуться за стол, где за рукоделием сидит няня. Ларина же, примерив платье дочери, кружится, словно в «молодые годы», подходит к столу и с разочарованием смотрится в зеркало. Ольга с шутливым укором отбирает у нее зеркало, и все три женщины (няня тем временем сидит справа от Ольги и занимается переделкой платья) от души смеются. Ларина, уже снова в хорошем настроении, вспоминает, как в молодости за ней ухаживали молодые гусары, и приглашает Ольгу танцевать мазурку. Вероятно, Кранко здесь намекает на возлюбленного еще незамужней Лариной,

⁸⁰ Кранко Дж., Шефер В. Разговоры о танце. // Онегин: буклет ГАБТ, 2013. С. 41.

⁸¹ Там же. С. 41.

который был «славный фронт, игрок и гвардии сержант».⁸² Так, дочка подхватывает шуточный танец и в унисон с мамой исполняет пять *pas gala*. Вконец расшалившись, Ольга бежит к сестре и выхватывает у нее книжку. Подразнив ее и не внимая увещаниям матери, она «вслух» читает несколько строк, а затем возвращает книгу Татьяне, и сестры ласково обнимаются.

Из данного описания видно, что все задачи, которые Кранко ставит перед персонажами, основываются на жизненных, «не балетных» жестах и эмоциях. Он не стремится сделать своих героинь отрешенными и эфемерными – напротив, показывает чувства обычных людей, сводя к минимуму типично «балетные» выражения чувств.

Следующая сцена⁸³ – приход подружек Ольги. Восемь девушек появляются и, поздоровавшись с хозяйкой усадьбы, переносят стол и стулья, освобождая центр сцены (место для последующих танцев). Четыре девушки, пытаясь заинтересовать в происходящем Татьяну, идут вслед за ней в правый верхний угол сцены. Там главная героиня покидает подружек и садится на скамейку, вновь погружаясь в чтение. Другая четверка танцовщиц выходит в шляпках и, помогая няне с Ольгой отодвинуть в левый нижний угол стол и стулья, какое-то время продолжают общение с хозяйкой дома. А вслед за тем, сняв головные уборы, девушки поднимаются в левый верхний угол и присоединяются к уже танцующей первой четверке, провожавшей Татьяну.

Во время танца восьми девушек Татьяна продолжает в уединении читать книгу. Ларина, няня и Ольга (которая вскоре присоединится к танцу подруг) садятся за стол, перемещенный в левый нижний угол сцены.

Танец восьми девушек условно можно разделить на три части. В *entrée* танцовщицы делятся на две четверки, одна из которых начинает танец, а вторая вскоре подхватывает. Затем все восемь артисток смешиваются и строят уже совместные рисунки. С новой музыкальной темой в центре композиции появляется Ольга, танцующая вариацию. В это время девушки остаются

⁸² Пушкин А.С. Указ.соч. С. 45.

⁸³ № 2. Danse. Шесть пьес для фортепьяно, ор. 19, № 3 Листок из альбома, 1873; шесть пьес для фортепиано, ор. 51, № 2 Маленькая танцевальная полька, 1882.

участницами общего танца, повторяя движения солистки. Остановимся подробнее на хореографической лексике и построении танцевального рисунка.

Сначала представляется целесообразным отдельно описать характерные позы данного фрагмента. К ним можно отнести:

1. Положение, когда, стоя в *épaulement croisé*, девушка слегка подает верхнюю часть корпуса вперед. Таким образом, получается легкий и женственный изгиб под лопатками. Руки в это время находятся в разновидности заниженной II позиции, близкой к раскрытой подготовительной. То есть кисть находится на уровне бедра, тогда как локоть округлен и присогнут. Данное положение исполняется всеми участницами танца перед вариацией Ольги, а также перед репризой.
2. Положение, близкое к положению 1. Разница заключается в том, что танцовщица стоит на пуантах в V позиции ног, а в корпусе добавлено *cambré*, руки же слегка заведены назад. Положение используется в антре первых четверок.
3. Выпад в IV позицию ног на пуантах, в которой передняя нога присогнута. При исполнении движения с правой ноги, корпус двигается с левого нижнего угла наклона до правого верхнего. Руки поднимаются до уровня подбородка ладонями в сторону лица, а затем вытягиваются с поворотом кисти в противоположную сторону. Танцовщица будто срывает цветок и, понюхав, подбрасывает в воздух. Движение выполняется во второй части вариации Ольги всеми участницами танца.

Теперь подробнее остановимся на хореографических рас и распределении их по сценическому пространству.

Entrée первой четверки начинается в правом верхнем углу сцены, где выстроен рисунок, похожий на параллелограмм. Конструкция сохраняется неизменной при движении девушек по диагонали до центра сцены, а затем до правого нижнего угла. Исходной позицией первой четверки является положение 1, далее в *entrée* используются следующие движения: *tour de force*

с окончанием в *tour en dedans c relevé* в положении *I arabesque*, положение 2, *sissonne-ouverte* в *I arabesque*.

Entrée второй четверки начинается сразу по окончании первого *entrée*, без паузы, то есть внимание зрителей мгновенно переключается с одного объекта на другой. Девушки находятся в верхнем левом углу (рисунок – параллелограмм), стоя в положении 1 на момент окончания второй комбинации первой четверки. Используемые *pas*: *pas chassé effacé*, *sissonne fouettée* в положение *I arabesque*, *tour de force*, *fouetté relevé* в положение *I arabesque*.

Следующая часть – совместный танец всех восьми девушек, на который вторая четверка переходит по завершению последнего *pas* своего *entrée* в левый верхний угол сцены. Первая же четверка, выстроив параллелограмм в правом нижнем углу, ожидает окончания второго *entrée* в положении 1. Начинается данная часть с движения четверок навстречу друг другу (*glissade grand jeté II arabesque*) с поочередным *dos-à-dos* девушек во время *pas couru demi-pointe*. Витиеватость «гребенки» напоминает изгибы русского хоровода, хотя и, безусловно, стилизованного. Итак, танцовщицы оказались стоящими в двух квадратах, правый на корпус ниже левого. Следующая комбинация происходит с такой сменой рисунка: квадраты меняются местами, причем внутренние двойки пересекаются *dos-à-dos*. В числе используемых движений – *sissonne ouvert* с руками в III позиции, *pas de chat* (руки – III и II позиции), *soutenu en dedans*. В итоге выстраивается следующий рисунок: внутри двоек – вертикальная линия, при этом каждая из них располагается ближе к декорационному «заднику», чем предыдущая (правая наиболее близка к рампе). Таким образом, при смещении влево, образуется возможность для построения танцовщиц «в голову» друг за другом. Что и происходит с помощью смещения сначала двух, затем четырех и шести девушек (передвигаясь, за каждую комбинацию они доходят до следующей двойки, стоящие же подстраиваются и в следующее повторение синхронно выполняют *pas*), пока не выстраивается линия из восьми человек. В процессе перестроения

выполняются *sissonne ouverte* в *I arabesque*, *I arabesque piquée*, *pirouette en dehors* из V позиции в V. Оказавшись в одной линии, танцовщицы перемещаются в этом рисунке на центр и делают *préparation* к следующей связке. Она включает в себе *tour de force*, *assemblé en tournant* и является переходом к танцу Ольги. Перед своей вариацией балерина подстраивается к хороводу девушек и оказывается стоящей в положении 1 на центре сцены. Восьмерка же подруг обрамляют ее рисунком в виде «подковы».

Стоит обратить внимание, что героиня не появляется в тишине из-за кулис, выходя на трудный и эффектный фрагмент. Кранко «обрамляет» соло сквозным действием. Во время танца своих подруг Ольга не уходила за кулисы, а продолжала участвовать в действии. То есть балетмейстер намеренно ставит перед исполнительницей непростую задачу, не обращая внимания на все ее неудобство: балерина с момента поднятия занавеса не имеет возможности выйти из действия, поправить пуанты или подойти к канифоли.

На протяжении следующего фрагмента все внимание концентрируется на танце Ольги. Это первая ее хореопластическая характеристика – Кранко знакомит зрителей с одной из главных героинь балета. Ольга непринужденна и игрива, ее движения, как и поступки, непредсказуемы – так Кранко характеризует героиню с первого ее сольного появления. С точки зрения хореографии, описанные краски выражаются посредством «острых» маленьких прыжков (*balloté dessus-dessous*), непредсказуемых фиксаций в позах (*développé en écarté derrière*, IV позиция *croisé*). Также стоит отметить смещение акцента во время *tours piqués*, которые танцовщица выполняет по полукругу. Уже проделав первый *pirouette* с привычным акцентом на *piqué*, она вдруг как бы «передумывает», и сильная доля приходится на *plié*. Вращение заканчивается двойным *tour piqué* за которым следует *saut de basque* с переходом в *tour dégagé* с окончанием *en effacé*. Эта технически трудновыполнимая остановка – черточка, характеризующая героиню. Две первые комбинации, во время которых Ольга является единственной

движущейся фигурой на сцене, задают новый тон танцу подруг. Безмятежная неспешность *entrée* сменится вариативной акцентировкой *pas*.

Начиная со следующей части и до конца фрагмента в действии участвуют все девять танцовщиц. Ольга, конечно, является центром композиции, но лишь как «душа компании», а не как балерина, оттененная кордебалетом. Так, *pas*, описанные в пункте 3, идентичны для всех участников танца. Выполняются они каноном с переходом «гребенкой», а Ольга остается в центре. Для нее эта часть заканчивается еще одним техничным вращением: *2 pirouettes en dehors, tour temps relevé* с вытянутой работающей ногой, снова *2 pirouettes en dehors* с переходом в *2 pirouettes en dedans tombé*. Эта непривычная для классического балета связка снова выполняется героиней лишь как очередная шалость, а не как демонстрация способностей балерины. Закружившись среди подруг и на секунду замерев от восторга, Ольга оборачивается, подбегает к ним и зовет разделить свою забаву.

Во время этого эпизода девушки вновь стоят в рисунке «подкова». Подхватив игривую и незамысловатую комбинацию, заданную героиней (состоящую из *pas ballonné effacé, pas emboîté* и *pas chassé*), двигаясь сперва «гребенкой» от центра, затем вновь к центру, девушки перестраиваются в рисунок «клин», вершиной которого оказывается Ольга.

Следующая связка *pas* вновь выполняется синхронно девятью девушками. При том, что *grand jeté en tournant*, поставленное и вправо, и влево – движение, обыкновенно присутствующее в сольном репертуаре, хореограф без опасений включает его в ансамблевый танец. После Кранко тенденцию добавлять во фрагменты кордебалета *pas*, традиционно доступные лишь солистам, развил Джон Ноймайер («Дама с камелиями» – гости на балах в 1-ом и 3-ем действиях, гости «за городом» во 2-ом действии).

Далее следует комбинация, являющаяся в рассматриваемом эпизоде завершающим эмоциональным всплеском. Девушки делают *grand jeté en avant* в разнообразных вариантах рисунка. Они исполняют прыжок сначала вчетвером и впятером (четыре подруги и Ольга), затем все восемь девушек

объединяются вместе. В конце концов, совершенно расшалившись, подруги будто бы импровизированно и неожиданно выпрыгивают, не соблюдая определенной фигуры рисунка, а Ольга «дирижирует» происходящим. Но вдруг героиня решает закончить веселье и замирает в центре сцены. Ее подруги выстраиваются в две диагонали и останавливаются в позах.

По сюжету, разобранный выше сцена представляет собой одну из частых встреч юных девушек, живущих в уездных имениях. Сегодня девушки танцуют, встретившись на поляне перед домом Лариных, а завтра – у дома другой соседки. Кранко показывает обительниц русской усадьбы, безусловно, идеализировано, опираясь на каноны классического танца. Однако следует он им не дословно, что видно из анализа хореографического текста. Это выражается в неординарных построениях рисунков, в специально стилизованных для данного контекста хореографических *pas* и положениях, в параллельных комбинациях у кордебалета и у солистки.

Сразу по окончании танца Ольги и девушек начинается *pas d'action* (№ 3). Если провести аналогию с использованным ранее сравнением Кранко, эта сцена представляет собой речитатив. Вскоре развитие действия выйдет на следующую ступень – появятся ключевые мужские персонажи (Ленский и Онегин). Нетанцевальный эпизод акцентирует внимание зрителя на предмет (зеркало), значимый для дальнейшей разработки режиссерской концепции. Именно зеркало станет той ключевой деталью, которая проецирует эмоциональное напряжение Татьяны и обостряет ее реакцию на иррационализм образа Онегина в балете Кранко. В качестве реквизита зеркало появляется в спектакле уже второй раз (впервые оно присутствовало в № 1), но как концептуально-идейный элемент – впервые. В «кадре» оно возникает, когда Ларина предлагает дочерям и их подругам погадать на своего суженого: чье отражение покажется в зеркале, тот и станет нареченным. Во время фрагмента снова, как и в первой сцене, звучит «Масленица» (февраль), – правда, на этот раз другая музыкальная тема. Восемь девушек, переставив стол и стул, тут же приступают к гаданию, а Ольга, радуясь новой выдумке, бежит

звать сестру. Однако Татьяна ласково, но твердо отказывается испытать судьбу и вновь погружается в чтение. Ее сестра, с недоумением пожалв плечами, оборачивается и видит, что стул рядом с зеркалом уже занят. Ольга тут же капризно просит подруг уступить ей место. В контексте образа героини этот штрих может насторожить: при всей своей веселости и беззаботности, Ольга привыкла быть в центре внимания, сразу же получать то, что ей хочется. Такими мелкими чертами Кранко прорисовывает характер живой, и в то же время предсказуемой: преддверием трагедии также станет ее каприз.

Звучание новой музыкальной темы⁸⁴ знаменует собой первое появление Владимира Ленского. Эта же мелодия станет основой вариации героя. Вбегая через середину сцены, он будто озаряет своим появлением все происходящее, воплощая собой поэзию, надежду, веру в счастливое будущее. И сразу же спешит галантно поцеловать руку хозяйки дома. Не увидев своей невесты, Ленский «спрашивает» о ней и, обернувшись, видит Ольгу, в нетерпении вглядывающуюся в зеркало. Сразу поняв задумку возлюбленной, Владимир без колебаний решается подыграть ей. Таким мы видим этот характер с первого же выхода: возвышенный и без оглядки влюбленный, он готов потакать любым капризам своей невесты, не особо вникая в их смысл. Юноша склонен без оглядки отдаваться чувствам, посвящая Ольге всю свою жизнь. Именно эта черта, тонко показанная Кранко сначала лишь в игре, приведет к трагическим последствиям.

Но пока юная пара безоблачно счастлива: каприз Ольги удовлетворен, она видит в зеркале отражение Ленского, оборачивается, радостно бежит ему навстречу и доверчиво берет под руку. Подведя возлюбленного поздороваться с Татьяной, она сразу же выдумывает новую шалость и «ревниво» отбирает протянутую для пожатия руку Владимира. Лишь улыбнувшись озорству любимой, Ленский спешит представить своего друга – Онегина.

В это время главный герой уже стоит на сцене, спиной к публике, небрежно оглядывая дом и сад Лариных. Войдя так же, как и Ленский, он остался

⁸⁴ Январь, «У камелька», из фортепианного цикла «Времена года», ор. 37 bis, №1, 1875.

незамеченным, пока на него намеренно не обратили внимание. Первое появление Онегина сопровождается темой Экспромта *As dur* (1889). Это же произведение прозвучит в спектакле еще раз, снова иллюстрируя появление Евгения, только уже в сцене дуэли. Так Кранко заранее предрекает недобрую роль гостя в судьбе семейства Лариных. Сейчас Ольга, стесняясь и кокетничая, кланяется новому знакомому, приехавшему в их глубинку из Петербурга. Вскоре она будет из последних сил умолять его отменить дуэль.

Пока Онегин вежливо, но холодно выполняет предписанный ритуал знакомства с хозяйкой дома и ее младшей дочерью, Татьяна с замиранием сердца вглядывается в зеркало. Оторвавшись от чтения, она решила все же попробовать погадать, не замечая появления гостя. Тут Ольга, конечно, желая пошутить, обращает внимание Онегина на сестру. А он, пожав плечами, подходит и заглядывает в зеркало через плечо девушки. Так, благодаря случайности, Татьяна впервые видит Евгения и начинает верить, что это явление из зазеркалья – ее судьба. Хореограф предлагает зрителям самим решить: действительно ли героиня полюбила скучающего, пресыщенного столичного франта, или убедила себя в этом, поверив гаданию и прочитанным романам. Пока же Татьяна, безумно испугавшись, бросается к матери. Ларина, извинившись перед гостем за глупый испуг дочери, представляет ее. Онегин холодно предлагает девушке пройтись с ним по саду. Немного успокоившись, но все еще не веря в обыденность происходящего, главная героиня принимает приглашение Евгения. А Ольга, улыбнувшись испугу сестры, тут же забывает о госте: Ленский же благоговейно склоняется к ее рукам...

Именно эта поза становится началом вариации Ленского. Как отмечалось выше, музыкальной основой первой хореографической характеристики героя явилось произведение «У камелька» (январь).⁸⁵ Во время вариации и последующего дуэта Ленского и Ольги, Ларина с няней сидят на скамейке в правом верхнем углу сцены и умиленно смотрят на молодых людей. Восемь

⁸⁵ Фортепианный цикл «Времена года», оп. 37 bis, №1, 1875.

девушек, также удобно расположившись по краям сцены, оживленно реагируют на происходящее.

Итак, перейдем к анализу хорео-пластического портрета Ленского. Первая вариация включает в себе основу для понимания разработки этого образа балетмейстером. Кранко создал для него хореографию, с которой могут справиться лишь немногие артисты. Но именно те артисты, которые по своим физическим данным (кантиленные прыжки и вращения, «выворотность» в позе *arabesque*, мягкие стопы с высоким подъемом) могут ее исполнять на должном профессиональном уровне, соответствуют поставленным задачам и по внешнему типу (удлиненные линии ног, некоторая утонченность в пропорциях, отсутствие излишне развитого мышечного корсета). То есть смещение амплуа в данной партии делается практически невозможным. Не стоит забывать, что в образе Ленского балетмейстером заложено глубокое драматическое развитие. Тем самым круг артистов, способных к исполнению роли еще сужается. Из вышесказанного можно сделать вывод, что балетмейстер абсолютно четко понимал, какого именно героя ему хочется видеть. Для подтверждения данного тезиса представляется необходимым разбор *pas*, входящих в состав вариации.

Первая диагональ состоит из трех *cabrioles en arrière*, выполняемых подряд и без подхода: трудная связка, которая может смотреться легко и воздушно только в исполнении танцовщиков с красивыми и «мягкими» линиями ног. В противном случае эта комбинация сразу же выбьется из контекста происходящего. Ведь Ленский секунду назад нежно прижимался щекой к рукам возлюбленной. Окрыленный лаской, юноша должен буквально «пролететь» всю сцену, словно не касаясь пола.

Следующее же движение включает в себе новую техническую трудность. Выполняется *jeté entrelacé* с окончанием в IV позицию, которая является *préparation* к связке вращений (*double tour arabesque en dedans, plié, pirouette en dedans*). То есть пируэты выполняются сразу после прыжка, без дополнительной подготовки. Заканчиваются же они в V позицию *demi-pointe*,

дополненные непринужденными *port de bras*. На этом Кранко не останавливается: он задает идентичную комбинацию *en dedans*. То есть *cabriole* (здесь два) исполняется *en avant*, но с продвижением назад. Комбинация вращений аналогична, только на этот раз она повторяется два раза подряд, с переходом *soutenu*. Конец первой части вариации – V позиция *demi-pointe* с жестом, обращенным к Ольге.

Следующая часть – трехразовое повторение одной связки из стороны в сторону. Первое ее движение можно определить как «*cabriole-jeté*», но такого термина не существует. Вместо него используется название «американка». Также комбинация состоит из *pas failli в IV arabesque par terre, pirouette en dedans* на *plié* с окончанием *à la seconde en face, soutenu*. Затем следует диагональ *tours chaîné*, оканчивающаяся *tour dégagé* в IV позицию. На первый взгляд эта часть может показаться нетрудной и динамичной. Но таковой она станет только для танцовщиков с уже описанными выше физическими и профессиональными возможностями.

Третья (заключительная) часть вариации Ленского состоит из повторяющейся два раза комбинации и перехода на дуэт с Ольгой. Перед репризой Владимир подбегает к Ольге, наблюдающей за его танцем. Развивая лейтмотив первой позы вариации, он порывисто и горячо целует руки своей невесты. Указанная комбинация состоит из двух *pas*. Одно из них – *arabesque piqué demi-pointe*, в котором «ведущая» рука сильно согнута в локте. То есть герой как бы тянется за целью уже сломанной и несуществующей. Эта поза является хореографическим лейтмотивом партии Ленского. Другое *pas* – прыжок, который теоретически можно назвать *jeté entrelacé en avant*. Но такого названия не существует, а используется другое – «Иван Емельянович». Именно оно звучит в балетных залах даже за пределами нашей страны. Здесь, конечно, сказался тот факт, что многие постановщики, работающие над «Онегиным» по поручению Фонда Дж. Кранко, имеют русскую школу. В частности, Иван Каваллари обучался в Московском академическом хореографическом училище (ныне – МГАХ), а Виктор Валку – в

Ленинградском академическом хореографическом училище им. А.Я. Вагановой (ныне – АРБ им. А.Я. Вагановой). Здесь следует привести краткую историю происхождения названия вышеуказанного прыжка. Для этого использую цитату: «Однажды танцор Большого театра Иван Емельянович Сидоров высоко прыгнул, а его кто-то окликнул, он повернулся, и так появился этот поворот в воздухе».⁸⁶

Вышеизложенный анализ хореографических рас доказывает техническую трудность данной вариации. Но ведь основная задача, заключенная в ней Кранко, – отнюдь не просто чистое и академичное исполнение поставленных движений. Здесь и кроется следующая ступень танца, так сказать его «глубинная нить»: зритель не должен замечать технику в описываемом эпизоде. Балетмейстер создает хореографические трудности с тонким расчетом, что, преодолев их, артист своим танцем будет выражать лишь эмоцию, продиктованную контекстом действия. И зритель увидит пластические воплощения «парящей» души окрыленного любовью и надеждой юноши. Забегая вперед, хочется сказать, что идентичные цели Кранко преследует во всех хореографически насыщенных фрагментах «Онегина». Используемые им сложные рас к моменту выхода артистов на сцену должны быть органичными до такой степени, чтобы основной задачей их исполнения осталось лишь выражение эмоций.

Следующий далее развернутый дуэт является продолжением мужской вариации, что совсем нетипично для традиционного построения *pas de deux*. А ведь классическая форма возникла, опираясь на возможности человеческого тела. В ней дуэт выступает в роли необходимой адаптации к сцене и «разогрева» перед техническими фрагментами. Кранко же ломает стереотипы и, как говорилось ранее, не обращает внимания на практическую сторону, а добивается контекстно-художественных целей.

Переход к дуэту Ленского и Ольги завуалирован, четкого разделения номеров здесь нет. Когда юноша пылко поцеловал руки своей невесты, та,

⁸⁶ Подборский А. Из жизни пианиста балета. СПб: Композитор Санкт-Петербург, 2015. С. 154.

смутившись, решила над ним подшутить. Ольга Кранко безоговорочно уверена в обязательном внимании к себе, поэтому она знает, что возлюбленный непременно вновь захочет поцеловать ей руки. Пока Владимир исполняет *pas*, героиня незаметно для него переходит на другую сторону сцены. Молодой человек действительно возвращается туда, где несколько секунд назад стояла его возлюбленная: и на миг мы видим искреннюю растерянность и разочарование на его юном лице. Даже Ольга начинает чувствовать себя чуть-чуть виноватой и нежно смотрит на Ленского, когда он подходит к ней и берет за руки.

Музыкальная основа всей мизансцены и последующего *entrée* к дуэту героев является продолжением и разработкой темы вариации Ленского. Здесь Кранко впервые показывает взаимоотношения молодой пары. *Entrée* несет в себе элементы игры и импровизации. Герои проходят несколько шагов, держась за руки. Затем Ленский исполняет *tour dégagé* с окончанием на *effacé demi-pointe* и садится в позу на полу, предлагая любимой следовать за ним. Ольга подбегает, «рассыпая бисером» *pas de bourrée suivis*. С первых движений Кранко демонстрирует пластическое, а, соответственно, и эмоциональное различие между влюбленными.

Мягким, кантиленным и нежным движениям Ленского противопоставлены *pas* Ольги, отличающиеся остротой. Юноша спешит поддержать возлюбленную, как только та приближается к нему. Уже в дуэте исполняется комбинация из *cabriole en avant*, *cabriole en arrière* и *grand jeté en arrière*. Следующая связка – лейтмотив данного *pas de deux*. Вскоре он встретится вновь, только уже сопровождаемый другой музыкальной темой. Кранко снова показывает пластический контраст между влюбленными. В то время, как Ленский исполняет *arabesque piqué*, *grand jeté* во II *arabesque* и *grand pas de chat* (неслышные, мягкие движения), Ольга озорно бежит, исполняя *pas couru*, будто открывая перед собой окошко в новую жизнь. Хореограф показывает непритворность переживаний героини. Она действительно верит, что любит Ленского, но для нее это не более, чем игра. Все настроения, переживаемые

ею во время дуэта, не обман, но и не глубокое чувство. Возможно, все могло бы измениться со временем, а, возможно, девушка на него в принципе не способна. Кранко не приоткрывает завесу будущего Ольги, предлагая зрителю самому решить, хочет ли он верить Пушкину:

Улан умел ее пленить,
 Улан любим ее душою...
 И вот уж с ним пред алтарем
 Она стыдливо под венцом
 Стоит с поникшей головою...⁸⁷

Но пока Ольга, как шаловливый ребенок, разбежавшись, доверчиво прыгает на руки возлюбленного (*tour de force* с окончанием в поддержку на уровне груди партнера). Тут же, застеснявшись своего порыва, она смущенно отбегает в левый угол сцены. Ленский с нежностью, но настойчиво просит ее вернуться и потанцевать с ним.

В этот момент абсолютно меняется настроение танцующих: кокетливая игра уступает место романтике. Одновременно перестраивается и характер музыкального сопровождения – звучит «Баркарола» (июнь).⁸⁸ Курт-Хайнц Штольце, оркеструя «Баркароллу», ощутимо замедлил ее темп. Поэтому даже для не профессионала в области музыки это известное произведение звучит сначала несколько непривычно.

Так начинается *pas de deux* Ольги и Ленского. Интересная деталь: в партитуре балета все дуэты главных героев названы *pas de deux*, в то время как по сути своей они являются адажио. Такая традиция названия дуэтных фрагментов существует в Европе, и все центральные лирические фрагменты в спектаклях Кранко, Макмиллана, Ноймайера определены как *pas de deux*, хотя не содержат вариаций и коды.

В *pas de deux* Ольги и Ленского Кранко уже не следует пути разработки пластического контраста. Напротив, в нем присутствуют разнохарактерные

⁸⁷ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 132.

⁸⁸ Фортепианный цикл «Времена года», ор. 37 bis, №6; 1876.

части, в каждой из которых один из героев доминирует, а другой следует за ним, как бы ломая свою «хореографическую личность».

В первой, второй и третьей частях адажио «доминантой» является Ленский. Данный фрагмент строится на дуэтном танце, следовательно, развитие пластической темы определяется балериной. Кранко «рисует» танец Ольги, опираясь на «краски» из палитры Ленского: в *pas* уже нет остроты и неожиданных акцентировок, одно движение незаметно сменяется другим. Несмотря на отсутствие верхних поддержек, танцовщик постоянно контролирует движения партнерши, которые физически невозможно выполнить без его помощи. Зримый контакт создает ощущение «единого дыхания» у влюбленной пары. Среди движений Ольги – *développés à la seconde* с сильным смещением оси, *tour lent en dedans* в позе *arabesque penchée* на пуантах, *fouetté* из положения *arabesque* до положения *attitude en avant* с последующим *tour lent en dehors* в этой позе. Только при абсолютной слаженности между партнерами, описанные движения могут быть исполнены плавно и без рывков, в согласии с хореографией и музыкой.

Вся первая часть проходит в центре сцены, начиная со второй – добавляется активная динамика, танцевальная легкость и «дыхание». Невысокий *arabesque croisé* продолжен *cloche v effacé en avant*, а затем, через V позицию, поворотом в *arabesque effacé*, который переходит в *jeté* и дополняется *grand pas de chat*. Во время всей «связки» Ленский, как и в первой части, не выпускает Ольгу из рук. Подъем в *jeté* выполняется почти над полом, но с сильным продвижением. Во время *pas de chat*, напротив, девушка, будто без усилий взлетает в воздух. Описанная комбинация выполняется два раза – вправо и влево. После первого *pas de chat* танцовщица делает *tour lent en dehors* в позе *attitude*, опираясь на плечо партнера, после второго – то же, только дважды. Последнее *pas* данной части – серия из трех подъемов в позе *attitude*, совмещенных с поворотом *en dehors*.

Так, к началу третьей части героини оказались на левой половине сцены. И следующее *pas* – всего лишь *pas couru demi-pointe* назад, дополненное

вращением. Именно это простое движение органично отражает происходящее: Ольга и Ленский, подобно двум осенним листьям, увлекаемым ветром, будто летят над землей. Такими хореографическими деталями Кранко доказывает, что самые простые пластические средства могут безукоризненно соответствовать авторскому замыслу. В завершение третьей части дуэта балерина выполняет *tour lent en dehors* из позы *arabesque*, поворачиваясь под поднятой рукой танцовщика. Готовясь к следующему фрагменту, Ольга уже меняет настроение. Ведь четвертая часть дуэта – это хореографическое воплощение характера девушки. *Legato* в музыке уступает место *staccato*, темп ускоряется, формируя иную хореографическую лексику. И теперь Ленский следует за возлюбленной, подстраивая свою пластику под ее стремительность и неожиданные акцентировки.

Среди используемых *pas* – невысокие, фиксированные *attitude en avant* и *en arrière*; быстрый *tour dégagé* с окончанием в *arabesque croisée* и последующим *fouetté* до *écartée devant*. Затем следует «дословная цитата» из *entrée* дуэта, повторяющаяся дважды и начинающаяся с *cabriole en avant*. Кранко подчеркивает преобладание хореопластики Ольги, Ленский вынужден исполнять прыжки совершенно по-иному, более сухо и собранно. Данная часть заканчивается «неожиданной» позой Ольги на колене: после *tour de force* с окончанием в поддержку, выполняется «проезд» с ногами в V позиции. Остановка, подчеркнутая музыкальной паузой, становится переломной: пластическое первенство вновь переходит к Ленскому. Ольга будто пришла в себя и, вспомнив свое ребячество, засмушалась.

Завершающая часть дуэта начинается с репризы. Снова Ленский берет возлюбленную за руку, приглашает к танцу для повторения первой части. После *tour lent en dehors* в позе *attitude en avant*, Ольга делает *préparation*, идентичный второй части, но неожиданно меняет направление движения. При этом темпо-ритм *pas* продолжает оставаться характеристикой Ленского. И теперь уже *pas couru* Ольги, стремительное в предыдущих частях, преобразуется в плавное и лиричное. Основным же движением финала дуэта

становятся мягкие *petit pas de chat en avant* и *en arrière*, которые балерина выполняет с помощью партнера. Здесь он должен полностью контролировать движения танцовщицы, чтобы и толчок, и приземление казались незаметными и невесомыми. Кранко закольцовывает *pas de deux*: в финале Ленский снова выполняет *tour dégagé* из *entrée*, и, перейдя в положение на полу, берет Ольгу за руку. А она с нежностью гладит возлюбленного по волосам и замирает, желая остановить прекрасный момент. Эту позу, в которой герои наконец органично дополняют друг друга, можно назвать своеобразной эмблемой юной, хрупкой любви Ольги и Ленского.

После рассказа про дуэт Ольги и Ленского, можно заметить одну его особенность: разреженность комбинаций, Кранко избегает плотно насыщать танец лексикой, ставя длинные переносы, прыжки, обводки в позах. Дальше можно добавить, что такую же легкость находил в стихах Пушкина и требовал от актеров Мейерхольд:

Особенностью хореографии дуэта Ольги и Ленского является разреженность комбинаций: Кранко ставит длинные переносы, медленные обводки в позах, сохраняя при этом воздушность танца. Такую же легкость находил в стихах Пушкина режиссер В.Э. Мейерхольд: «Очень принято, очень банально говорить такой трюизм про Пушкина — ”прозрачность“. Вы знаете историю литературы и знаете, что какой-нибудь Нестор Котляревский, если напишет про Пушкина, то непременно скажет, что стих у него был прозрачный. Это верно. У Пушкина чувствуется какой-то воздух между слов, а самые слова этим воздухом как-то сжаты. Они — легкие слова.»⁸⁹

Однако магия дуэта Ольги и Ленского длится недолго – уже через секунду, вместе с вновь зазвучавшей «Масленицей» (февраль), на смену романтике приходит повседневность (№ 6, *pas d'action*). В третий раз данное музыкальное произведение отражает обыденную суету: Ларина зовет молодых людей пить

⁸⁹ Мейерхольд репетирует: В 2 Т. / Сост. и коммент. М.М. Ситковецкой, вступит. тексты М.М. Ситковецкой и О.М. Фельдмана. М.: АРТ, 1993. Т. 2. С. 224.

чай. Вся семья, а также подруги Ольги тщетно ищут Татьяну – ее нигде нет. Так и не найдя девушку, все, оживленно беседуя, уходят в дом. Последней сцену покидает няня, озабоченно качая головой и словно предчувствуя, что с ее любимицей происходит что-то необычное...

Scene (№ 7) – первое «личное» знакомство главных героев спектакля. Для него выбрано два музыкальных произведения: первое – ария Оксаны из оперы «Черевички» (1885), второе – Ноктюрн № 4.⁹⁰ Совершенно очевидно, что трактовка первой встречи – момент, в котором принципиальна любая, даже самая незначительная деталь. Для обоих героев данная сцена – повествование о том, чего по определению не может понять собеседник. Несмотря на возраст и опыт, Онегину не суждено испытать глубины эмоций, бурлящих в душе юной девушки. А Татьяна не может, при всем своем страстном желании, осмыслить биографическую исповедь Евгения. Для режиссерско-хореографической разработки оба аспекта важны. Кранко в *pas de deux* с книгой не приоткрывает завесу внутреннего мира Татьяны, не наделяет индивидуальной хореографией. Героиня, затаив дыхание, пытается вторить Онегину, поневоле впитывает рассказанное им. Она отнюдь не кокетничает, даже почти не стесняется, желая лишь продлить мгновение встречи наедине. Поэтому ее «внешнее движение» Кранко, словно следуя Эфросу, сводит к минимуму. Тихая и скромная Татьяна, не сознающая еще своей женской силы, кажется Онегину совершенно простой и понятной, не стоящей внимания. Он даже не считает нужным скрывать свои чувства, соблюдая приличия. И действительно: из вежливости «поинтересовавшись», какую книгу Татьяна прижимает к груди, он, саркастически улыбнувшись, вовсе забывает о ней, погружаясь в свои воспоминания. И, конечно, не задумывается, что его появление станет для героини причиной грядущих переживаний. Возможно, Онегин, сам того не желая, угадал порыв героини – незаметно находится рядом. После того, как она невольно оказалась свидетельницей исповеди

⁹⁰ Шесть пьес для фортепиано, ор. 19, 1873.

Онегина перед самим собой, героиня уже не смогла сделать вид, будто ничего не произошло.

Первая половина «дуэта с книгой» включает в себе небольшой мизансценический выход героев, несколько движений, выполняемых Татьяной в дуэте (пронос в *jeté, tour lent en dedans* в *arabesque*) и переход на вариацию Онегина. Последнее происходит постепенно – уже поглощенный своими мыслями, герой продолжит поддерживать Татьяну, но все чаще отвлекается, исполняя сольную комбинацию (*pas chassé, tour dégagé* с переходом в *fouetté demi-pointe* до позы *arabesque*). Повторив ее два раза, Евгений чуть было не забывает про Татьяну. Кранко показывает эгоизм героя, когда на «сходе» с поддержки он почти не контролирует приземление партнерши.

Дальнейший фрагмент, исполняющийся только Онегиным, имеет несколько реприз: Кранко создает эффект остановки времени, будто танец – лишь мысли, пронесшиеся в голове героя и показанные зрителю. Татьяна же, благодаря своей тонкой восприимчивости, может постигнуть их содержание гораздо глубже. В конце данного эпизода Онегин так оборачивается к Татьяне, будто задумался лишь на секунду, да и оказывается он на идентичном начале вариации месте сцены. Среди движений, выполняемых танцовщиком, – дублирующиеся *tours en dedans* в *arabesque* с рукой, приложенной ко лбу (метафоричное выражение воспоминаний), *pirouettes en dedans*, оканчивающиеся в IV позицию, небольшие *jeté* и *fouetté* с мягкими окончаниями в *plié, double tour en l'air*. Также дважды повторяется *jeté en tournant* по кругу, сочетающееся с *tours chaînés*. Прервав второй круг на «полуслове» и, словно опомнившись, Онегин вспоминает о вежливости и даже пытается проявить галантность. Он предлагает руку Татьяне, не смеющей верить в свое счастье. Стоит отметить, что и здесь Кранко не скрывает сущности героя, хореографически выражая ее в постоянном прерывании дуэтных *pas* ради сольных. Так, выполнив в унисон с Татьяной *développés en avant effacé* и «итальянское» *pas de chat*, исполнитель партии Онегина

«возвращается» к своим мыслям. Но, выполнив *cabriole en arrière*, герой снова оборачивается к Татьяне. Повторив же вышеописанную «связку», танцовщик поддерживает исполнительницу главной партии во время комбинации по кругу (*sissonne в arabesque* и небольшой подъем, в котором левая нога партнерши находится на *sur le cou de pied*). Но, ставя для героя в финале круга *tours chaîné*, Кранко подготавливает им переход к состоянию размышления, аналогичному началу данной сцены. И вновь время будто останавливается. Правда, на этот раз хореограф показывает не только хорео-изображение сознания Онегина, но и трепетный порыв юной души Татьяны. Одновременно языком пластики он отражает и музыкальное развитие: во время разработки основной темы добавляется побочная мелодия у флейты. Очевидно, что в реальном жизненном измерении не происходит ничего, и движения героев – это их внутренние порывы, с властью которых они не в силах совладать. Над Онегиным невидимыми путями довлеют его эгоизм и воспоминания. Герой, пытаясь освободиться от них, не может оторвать ног от пола и двигается выпадами по IV позиции. Стоит особо отметить этот шаг: Кранко включит его в последний дуэт главных героев в качестве хореографической цитаты: исполняемый Татьяной, он явится кульминацией.

Движущей силой Татьяны в разбираемой сцене становятся ее пробуждающиеся чувства. Она боится даже вздохнуть, чтобы не помешать незнакомому существу из другого мира: *pas couru* в ногах выдают ее трепет и волнение.

Вскоре Кранко «освобождает» Онегина от «невидимого груза». Далее развиваются комбинации, уже встречавшиеся в первой части вариации героя. Балетмейстер включает уже знакомые *cabriole en arrière* и *fouetté* (на этот раз дополненное прыжком) с фиксацией в *plié*, а также возвращается к вращению по кругу. На этот раз танцовщик исполняет *assemblé en tournant* в сочетании с *tours chaîné*. Подобная динамика говорит об усилении чувств героя, вызванных его воспоминаниями.

И снова показан момент, когда Евгений приходит в себя. Однако на этот раз из забытья его выводит Татьяна: вернувшись в реальность немного раньше, она еще некоторое время борется с собой, и, наконец, решается прикоснуться к плечу Онегина. Опомнившись, герой отрешенно поддерживает балерину во время повторяющихся *jeté en tournant* и *pas de chat* в *arabesque*, уже не скрываясь под маской напускной галантности. Рассеяннo, будто не отдавая себе точного отчета в своих действиях, Онегин приподнимает за подбородок лицо Татьяны. А она с неожиданной прямоотой и готовностью смотрит едва знакомому мужчине в глаза. Этот момент в постановке Кранко правомерно анализировать критично, поскольку, несмотря на контекст действия, описанный жест Евгений никак не мог использовать по отношению к девушке благородного происхождения (он уместен по отношению к крестьянке, например к Жизели, но не к Татьяне). Этот дисбаланс моментально бросается в глаза. Правда, постановка финала данной сцены, решенного ритмично и оригинально, заставляет забыть об указанном несоответствии.

Итак, на взгляд Татьяны Онегин лишь холодно усмехается и, даже не попрощавшись, собирается уйти. Тут Кранко впервые показывает зрителям предпосылки к развитию силы характера той Татьяны-женщины, которую нам еще предстоит узнать. Уязвленная этим жестом гостя, уже переставшего быть для ее души чужим, она следует за ним и пытается взять под руку. Именно в этот момент (тонкий штрих, продуманный балетмейстером), Онегин сгибает руку, поправляя манжет. Зрителю дается возможность определить: специально ли он делает это, краем глаза наблюдая за Татьяной, или мы видим случайность. Так или иначе, Евгений уходит, не бросив и взгляда на уже влюбленную в него юную девушку. А Татьяна, считающая, что уже связана с ним нерасторжимыми узами, как зачарованная, уходит в противоположную сторону. Что заставило ее так подумать? Скорее всего, с точки зрения Кранко, сочетание «мистически» реализовавшегося гадания и нечаянно «подслушанных» затаенных мыслей героя воплотилось в ту фантазмагорию, которая и породила неожиданно глубокое чувство Татьяны.

По окончании фрагмента несколько секунд сцена остается пустой. Следующий номер заведомо отделен – так же было и перед «дуэтом с книгой». То есть встреча Онегина с Татьяной, возможно, оказалась лишь смутной фантазией.

Следующий далее Finale (№ 9), поставленный на тему русского танца из оперы «Черевички», заставляет задумываться над неточностями данного фрагмента. Сразу бросается в глаза «лихое» появление крестьянских парней, сопровождающееся всевозможными трюками как из классического танца (*double saut de basque, grand jeté en tournant*), так и из народного («разножки», «щучки»). Тут же возникает резонный вопрос: почему барышни-дворянки (также появляющиеся на сцене) с восторгом встречают шумную компанию крестьян и с радостью участвуют в общем танце? Забегая вперед, стоит сказать, что на балу второго акта кавалерами этих же девушек будут дети пожилых помещиков. В то же время, глядя на оживление массовой сцены первого акта, невозможно предположить, будто это случайность: девушки, как со старыми знакомыми, общаются с крестьянскими парнями. Кроме того, танец, исполняющийся молодыми людьми, совсем не походит на русский перепляс или кадрили, а скорее напоминает греческий сиртаки. Юноши держатся за плечи друг друга, выполняют перекрестные шаги, иногда сопровождающиеся переходом из одной позы на колени в другую – тоже на колени. Единственные движения, дающие отсылку к русскому народному танцу – это «присядка» и «голубец». Не менее странно смотрится танец восьми девушек, стоящих лицом в круг и исполняющих движения «с пятки» в пуантах. Здесь стоит провести аналогию с танцем Русской невесты⁹¹ из «Лебединого озера» П.И. Чайковского в постановке Ю.Н. Григоровича, где хореографическая стилизация выполнена в основном за счет *port de bras* и положений корпуса. Девушки также танцуют на пуантах, но движения адаптированы, сочетаясь со спецификой пальцевой техники.

⁹¹ Хореография А.А. Горского в редакции Ю.Н. Григоровича.

Единственным фрагментом данной сцены, закономерным в контексте хореографической лексики спектакля, стал танец Ольги и Ленского. Неугомонная шалунья, конечно, «уговорила» своего жениха участвовать во всеобщем веселье (в начале танца они вышли из дома Лариной и наблюдали за происходящим, сидя на лавочке в глубине сцены). Здесь явно просматривается лейтмотив хорео-пластики Ольги, заставляющий Ленского подстраивать свой танец. При этом, основой *pas* героев служит классический танец. Кроме единственного выпада с ногой «на пятку», Кранко не использует ни одной отсылки к какой бы то ни было характерности. Исполнитель партии Ленского помогает балерине во время *grand jeté entrelacé*, они в унисон исполняют *emboîté*. Движение происходит вдоль выстроенной восьмью молодыми людьми диагонали из правого верхнего угла в левый нижний, а затем по авансцене. Вскоре Ольга переходит к вращению по кругу (*tour piqué*, чередующиеся с *soutenu*), заканчивающемся *double pirouette en dedans c tombé*. Ленский, желая угодить возлюбленной, также выполняет круговые *pas*: два маленьких *jeté entrelacé*, а третье – большое, дополненное *développés en arrière*.

Последующий совместный танец всех девяти пар, являющийся разработкой беззаботности и веселья, заставляет не брать во внимание неточности, допущенные балетмейстером. Простые «молоточки» и «подскоки» кажутся подготовкой к апофеозу данного эпизода, а именно – *pas de chat*, исполняемому девушками по диагонали при поддержке партнеров. Убежав перед этим в правый нижний угол сцены, танцовщики продолжают активное движение за кулисами. Таким образом, вся «черновая сторона», в том числе и *préparation*, от зрителя скрыты. На сцене же видны безостановочные полетные прыжки – практически без видимых толчков и приземлений. Первая пара – Ольга и Ленский, не успев после первой диагонали уйти со сцены в левый нижний угол, за кулисами переходят в левый верхний, чтобы выйти оттуда, как только скроется из виду девятая пара.

Так, демонстрируя свою ловкость, молодые гости завершают день, проведенный в усадьбе Лариных. Последующий выход хозяйки дома становится финалом первой картины первого акта и знаком к закрытию «интермедийного» занавеса. Прощание, происходящее затем на авансцене, сопровождается компиляцией из уже звучавших музыкальных тем русского танца (опера «Черевички») и «Масленицы (фортепианный цикл «Времена года»). Первым к хозяйке дома подходит Онегин. Вежливо поцеловав ей руку, он игриво трогает за подбородок стоящую рядом Ольгу и дружески хлопает по плечу Ленского. В этот момент с противоположной стороны сцены появляется Татьяна. Удостоенная со стороны Онегина лишь холодным кивком головы, она проходит вдоль авансцены *pas sougé*, не замеченная ни кем из окружающих. Создается впечатление, будто в моменты внутренней борьбы героиня сразу же отрешается от окружающего мира. Исполнитель партии Онегина же вскоре вновь появляется на сцене (около рампы в луче света), словно наблюдатель со стороны. Он по-прежнему воспринимает происходящее через призму собственного эгоизма и поэтому не имеет возможности отделить главное от второстепенного. Евгений безучастно проходит сквозь сцену, не обращая внимания на прощание молодых девушек и юношей, «рассказывающих» на авансцене свои небольшие истории.

Но вот приходит черед уходить и Ленскому. Ларина с пониманием оставляет юную чету наедине, прося дочь не задерживаться (пантомима, в процессе которой артистка поднимает указательный палец). Что Ольга и спешит передать Владимиру, зовущему ее на прогулку. Представляя себя послушной материнской воле, героиня смущается и быстро убегает после его первого, стыдливого и нежного, поцелуя. Она не может оценить ни глубину борьбы юноши с собой, ни силу его возвышенных и романтических стремлений. Для Ольги этот поцелуй – нечто естественное и само собой разумеющееся. Ленский же совершает для себя серьезный шаг, для него поцелуй – залог вечной верности и поклонения любимой.

Именно во время поцелуя Ольги и Ленского происходит смена музыкальной темы. В последующей Scene (№ 11) будут звучать увертюра и ария Оксаны из оперы «Черевички» (1885). В сущности, исполнитель партии Ленского, во власти нежного чувства покидающий сцену, – «переходник» из реальности в мир снов.

Видя спальню Татьяны после поднятия занавеса-экрана, зритель уже готов к восприятию 2-й картины, а именно – одной из лирических кульминаций спектакля. И в романе А.С. Пушкина, и в опере П.И. Чайковского таковой является сцена письма Татьяны. В балете Кранко акцент немного смещен. Не сам факт написания письма, а впечатления от этого действия приводят к раскрытию ранее неизвестных граней сущности героини. Татьяна берет перо, окунает в чернила, проводит им по бумаге, сминает неудавшийся черновик – все это балетмейстер показывает просто и реалистично. По словам искусствоведа и культуролога Т.С. Злотниковой, «...письмо становится не только источником конкретной (локальной) информации, но и способом охарактеризовать психоэмоциональное состояние писавшего или читающего (а то и обоих одновременно) персонажей».⁹² Кранко создает зримую характеристику подобного рода уже после свершившегося поступка, внедряя в спектакль сон Татьяны (*pas de deux* главных героев, условно называемое «зеркальным»). Подобный режиссерский ход можно трактовать как отражение иррациональных, подсознательных составляющих в прорисовке образа героини – ведь адресат письма, силой ее воображения, появляется из зазеркалья. Кранко раскрывает перед зрителем не только другого Онегина (идеализированного в мечтах Татьяны), но и другую Татьяну, существующую в глубине собственного «я». Она уже не замкнутый «гадкий утенок», она – женщина, верящая в себя и в свою силу, которой в полной мере суждено раскрыться в третьем акте спектакля. Впервые хореограф показывает нам истинную хорео-пластическую характеристику героини, обнаруживая такие возможности, о которых наяву она еще не подозревает. Отсюда и

⁹² Злотникова Т.С. Человек. Хронотоп. Культура. Ярославль: Издательство ЯГПУ, 2011. С. 76.

хореографические лейтмотивы, как наглядное доказательство того, что сон станет вещим. Цитаты из «зеркального» *pas de deux* будут присутствовать в финальном дуэте Онегина и Татьяны.

Вплоть до 2-й картины, исполнительница партии Татьяны, по замыслу хореографа, не участвовала в "бытовых" мизансценах. В первой сцене 2-ой картины (мизансцена с няней), напротив, героиня ведет себя как ребенок, не желающий «слушаться старших». Хлопотливо укладывая свою воспитанницу обратно в постель, снимая с нее шаль и заботливо поправляя одеяло, няня чувствует доверие Тани и не стремится злоупотребить им. Она не пытается узнать, почему девушка так поздно не спит и что она делает за письменным столом, зная, что придет время и та сама все расскажет. Преувеличенно сердясь, когда Татьяна выглядывает из-за полога кровати, няня, конечно, чувствует: ее воспитанница не будет спокойно спать этой ночью.

В первой же мизансцене Татьяны после поднятия «интермедийного» занавеса фигурирует «зеркало». Этот предмет в спальне героини является режиссерским приемом: в пустую раму одновременно с балериной входит артистка-двойник, касающаяся ее ладонями и зеркально копирующая каждое движение.

Начиная с гадания в первой картине, зеркало словно манит героиню: она чувствует его ирреальную силу. Поэтому даже наяву Татьяна подходит к нему практически бессознательно, не преследуя никакой определенной цели. Уже заснув за письменным столом, она и в мире грез первым делом подходит к зеркалу, влекомая неопределенным предчувствием. Внезапное, но подсознательно желаемое появление отражения Онегина, целующего ее в плечо, наполняет душу Татьяны неиспытанным ранее восторгом и смятением. Снова взглянув в зеркало, героиня видит, как Евгений в зазеркалье отстраняет ее собственное отражение и входит в пространство комнаты. То есть Кранко дает понять, что отражаться в зеркальной поверхности этот Онегин не способен.

Хореографический язык «зеркального» *pas de deux* можно назвать ярчайшим примером западноевропейской неоклассики XX века. Указанное направление не имеет, кроме классической основы и женской пальцевой техники, общих черт с графичным языком Дж. Баланчина. Помимо спектаклей Джона Кранко, его специфику можно отметить у Кеннета Макмиллана и Джона Ноймайера (ниже будут приведены хореографические фрагменты из их балетов). Для данного направления становятся знаковыми дуэты главных героев: развернутые и насыщенные сквозным драматическим развитием, именно они являются «опорными центрами» в композиции спектаклей. Продолжительные по времени, эти фрагменты насыщены специфической дуэтной техникой, отличной от более универсальной классической. К *pas*, доказывающим вышеизложенный тезис, можно отнести верхние поддержки, основанные на прыжке партнерши с поворотом в воздухе (финальное и «зеркальное» *pas de deux* Онегина и Татьяны из исследуемого спектакля; «синее» и «черное» *pas de deux* из «Дамы с камелиями» Дж. Ноймайера на музыку Ф. Шопена; *pas de deux* в спальне де Грие из «Манон» К. Макмиллана на музыку Ж. Массне), комбинации с использованием положений на полу (финальное *pas de deux* Татьяны и Онегина, «черное» и «белое» *pas de deux* из «Дамы с камелиями» Дж. Ноймайера на музыку Ф. Шопена); *tour lent* со смещенной осью партнерши («зеркальное» *pas de deux* Татьяны и Онегина, «белое» *pas de deux* из «Дамы с камелиями» Дж. Ноймайера на музыку Ф. Шопена; *pas de deux* в спальне де Грие из «Манон» К. Макмиллана на музыку Ж. Массне). Отсюда происходят определенные требования к танцовщику (исполняющему ведущую партию), включающие выносливость и координацию именно в дуэтном танце. Кроме владения техническими приемами, подобная хореография требует абсолютной слаженности между партнерами для органичного перехода от сложности физической – к решению драматических задач (именно поэтому крайне нежелательна смена партнеров в уже сформированных парах исполнителей).

С первых же *pas* «зеркального» *pas de deux* Татьяны и Онегина, поставленного на тему дуэта Ромео и Джульетты из неоконченной одноименной оперы (также используется хор русалок из оперы «Черевички»), переворачивается представление об образе каждого из героев. Онегин что-то «шепчет» на ухо Татьяне, нежно проводит ладонью по ее руке. Героиня же отвечает возлюбленному доверием, «падая» к нему в руки (диагональ из левого нижнего угла сцены в правый верхний, когда балерина после *relevé* на правой ноге с левой на *sur le cou de pied* смещает ось и партнер удерживает ее за подмышки). Затем между влюбленными (ибо *этом* Онегин видит в Татьяне женщину, любит ее) возникает игра: Татьяна поворачивается и протягивает руки, и, когда Онегину удастся взять их в свои, он, легко повернув партнершу, «перебрасывает» ее в *cambré en arrière*. Герой склоняется к стоящей на коленях девушке то с одной, то с другой стороны, на что она отвечает улыбкой (этот эпизод повторится в финальном *pas de deux*, окрашенный совершенно другими чувствами). И все же даже во сне Татьяна не верит в происходящее, и каждый раз вздрагивает, когда Онегин снова прикасается к ней (перед *tour lent en dehors* в *arabesque*, заканчивающемся *fouetté effacé en avant*) или целует руку (перед *tour lent* с *grand rond de jambe*, переходящим в поддержку в виде *cabriole*). При этом в самостоятельно исполняемых *pas de chat* герой не пытается дистанцироваться, а, напротив, «зовет» героиню за собой, она же снова и снова бросается в объятия. Поддержка с вращением, начинающаяся у балерины *glissade pas de chat*, оканчивается «сходом» на пол (положением на полу). Не дожидаясь помощи, она встает сама и снова бежит за любимым. Уже упомянутые выше *tour lent* со смещенной осью танцовщицы Кранко употребляет в следующих вариантах: *en dehors* с *port de bras* в корпусе и правой ногой на *coup de pied*; *en dedans* в положении *arabesque*; *en dedans* в положении *en avant*. И вот, наконец, Татьяна начинает чувствовать себя совершенно свободно: она, как ласточка, взлетает на плечо Онегина и парит над созданным в своем воображении миром. Эта поза, как и вся комбинация, ее обрамляющая (поддержка, начинающаяся с *tour de force* балерины, *chassé*

tour dégagé с окончанием в *attitude, tour lent en dehors* в этой позе), – символический апофеоз идиллии, ощущаемой героиней. Цитируемая в финальном *pas de deux*, именно она становится последней каплей, определяющей окончательное решение Татьяны. В разбираемом дуэте она предваряет серию кульминационных верхних поддержек, а также между ними повторяется в третий раз.

Первый из подъемов – положение *à la seconde* на вытянутых руках партнера. Во время поворота танцовщика, балерина ставит колено на его плечо и оказывается в позиции, устойчивой для вращений. Поддержка заканчивается «сбросом» партнерши до уровня груди танцовщика. Финальный апофеоз дуэта – поддержка на одну руку («стульчик»), сопровождающаяся вращением и сменой позы балерины на *arabesque*.

Все *pas de deux* – история чувств Татьяны и *только* Татьяны. Онегин, как плод ее воображения, читается лишь по своим действиям, в сущности являясь существом безликим. Так и в конце дуэта, когда героиня опускается к его ногам, Евгений спокойно уходит в «зеркало». Еще мгновение он, уже будучи в «зазеркалье», остается виден, а затем растворяется во тьме (свет снимается со всей задней части сцены). Кранко снова делает центром происходящего исполнительницу партии Татьяны, оставляя «водящий» луч прожектора на лежащей на середине сцены танцовщице. «Утренний» свет, через несколько секунд заливающий сценическое пространство, заставляет Татьяну очнуться ото сна. Осознав, что все происшедшее ей лишь приснилось, героиня в третий раз бросается к зеркалу, словно желая снова увидеть в нем Онегина. Зеркальная поверхность, действительно, еще раз отразит его появление, но уже в финале спектакля...

В своем романе А.С. Пушкин рассказывает, что еще до того, как возникла мысль написать Онегину, Татьяна рассказывает няне о своей влюбленности. А затем поэт восклицает, характеризуя знаменитые строки письма:

Кто ей внушал и эту нежность,
 И слов любезную небрежность?
 Кто ей внушал умильный вздор,
 Безумный сердца разговор,
 И увлекательный и вредный?
 Я не могу понять.⁹³

Кранко идет другим путем. Балетмейстер стремится показать следующее: эта ночь уже изменила Татьяну, несмотря на то, что дуэт с Онегиным был лишь сном. Теперь и наяву она стала чувствовать в себе ранее неведомую силу, просыпающуюся непоколебимую уверенность в собственных решениях. Тот факт, что ее сознание и подсознание так глубоко впитало фантазию, стал первым толчком к дальнейшим поступкам героини. И именно благодаря всему этому она, по версии Кранко, оказалась способной дописать письмо и убедить ранее ни о чем не подозревающую няню отправить его адресату.

По окончании каждого из трех актов «Онегина» Кранко подводит итог происшедших событий, соотнося его с новой ступенью в развитии характера Татьяны. Результатом первого действия становится зарождающаяся вера Татьяны в силу той женщины, которая живет в глубине ее собственного «я».

В целом следуя за основной сюжетной линией романа Пушкина, Кранко меняет характеристику основных персонажей и их эволюцию. Усложняя лексику танца кордебалета, хореограф типизирует главных героев, а не противопоставляет их другим участникам действия. В этом воплощается не только актуальная для 60-х годов XX века тема утраты индивидуальности в безликом обывательском мире, но и внимательное постижение природы романа. В.С. Непомнящий обратил внимание на качества, присущие Онегину в начальных главах: «Главный герой почти лишен *личных* черт. Охарактеризованный как добрый приятель автора, он в то же время очерчен

⁹³ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 64.

так внешне, что можно было бы подумать, что он условное литературное ”обобщение”, если бы автор на каждом шагу не уверял нас в обратном».⁹⁴

Индивидуальная характеристика главных героев будет раскрываться в балете Кранко постепенно, не через внешние факторы, а в нюансах ключевых сцен. Изначальные романтические характеристики представлены стилизацией романтического балета. В дальнейшем эта заданность будет эволюционировать в сторону трагического.

⁹⁴ Непомнящий В. Поэзия и судьба. М.: Советский писатель, 1987. С. 259.

3.2. Анализ драматургии, режиссуры и хореографического текста второго акта спектакля.

Переходя к анализу первой картины второго акта (праздник в честь дня рождения Татьяны), необходимо в первую очередь остановиться на общих задачах, решаемых здесь Кранко. Согласно развитию действия, сцена Дня рождения Татьяны решена с использованием массовых танцев. Их балетмейстер делает лишь фоном для изменений в поведении главных действующих лиц. Кроме того, он вводит множество жанровых эпизодов, раскрывающих индивидуальные черты каждого из присутствующих на празднике гостей.

Первый танец праздника – вальс (*Grande Valse*, № 13). Приезд гостей к Лариным также показан в этой сцене, ставшей сочетанием хореографических фрагментов, жанровых зарисовок и мизансцен. Все, собравшиеся поздравить именинницу, являются либо родственниками, либо друзьями и соседями ее семьи. Соответственно, живя в провинции, они (особенно старшее поколение) несколько замкнулись в узком мире собственных усадеб. Кранко показывает это с тонким, беззлобным юмором, контрастно выделяя людей другого круга (Онегина и Грешина). Но за комичностью некоторых ситуаций скрыто также и желание порадовать виновницу торжества, чьи мысли, несмотря на все старания родных, заняты совершенно другим.

Вальс начинается с появления Ольги и Ленского. Возможно, единственный человек в семье Лариных, кто до последнего момента не подозревал о чувствах Татьяны, – это ее сестра. Ольга у Кранко была и осталась всецело погруженной в собственные ощущения. А Ленский, несмотря на тонкую душевную организацию, стремился лишь угодить возлюбленной. В данной сцене Ольга становится «душой компании» молодого поколения приглашенных гостей. Восемь пар следуют за танцовщиками, исполняющими партии Ольги и Ленского, которые начинают вальс и задают лейтмотивную комбинацию данного номера (*pas* вальса, *pas assemblé sauté* с помощью партнера).

Пока молодые люди танцуют, начинают собираться пожилые гости. Двое из них тоже решают пройти круг вальса, но «неожиданно» сталкиваются с Ольгой и Ленским. Юная пара, конечно, пытается вежливо извиниться, но в конце концов исполнительница партии Ольги «смеется» и вместе со своим кавалером убегает за кулисы. Такими красками Кранко добивается постоянной динамики действия – герои то появляются, то уходят, внимание зрителей переходит с одной мизансцены на другую. Становится очевидным, что хореограф намеренно держит в фокусе внимания принципиальные, по его замыслу, эпизоды. Создается эффект «многоплановости» происходящего: будто балетмейстер дает нам заглянуть не только в центральную гостиную, но и в соседние комнаты с продолжающимся в них действием.

Следующим акцентом становится появление хозяйки дома. Ларина и подошедшие для приветствия пожилые пары образуют центральную группу. На фоне их незатейливой и немного комичной комбинации (*pas balancé* из стороны в сторону), Кранко приоткрывает истории взаимоотношений между молодыми гостями. Тут и стесняющаяся девушка, приходящая в восторг, когда кавалер целует ей руку, и примирение пары после ссоры, и две подружки, добивающиеся внимания одного юноши. Все это вызывает живой интерес у старшего поколения.

Но вот появляется виновница торжества. «Выслушав» поздравления матери и няни, она принимает приглашение своего дядюшки потанцевать. Но тут же центром происходящего становятся Ольга и Ленский.

Балерина, исполняющая Ольгу, «пролетает» с помощью партнера в *pas de chat* из одной стороны сцены в другую. Именно эту комбинацию (*sissonne, glissade pas de chat*) Кранко сделает характеристикой героев в воспоминаниях Онегина (третий акт балета). Здесь «связка» продолжается *piqué arabesque*, в котором Ольга кокетничает с Ленским, не давая руку. Но, наконец, на третий раз, Владимир ухитряется обнять возлюбленную. К молодым людям подходят родственники, дядюшка трясет руку Ленского до тех пор, пока Ольга не

уводит своего кавалера. Во время последнего эпизода, вальсируя, по сцене проносятся другие пары.

Тут тема звучащего до этих пор «Ната-вальса»⁹⁵ сменяется на «Сентиментальный вальс»⁹⁶, что совпадает с появлением Онегина. Сразу заметив его присутствие, Татьяна замирает в ожидании: ведь это первая их встреча после отправленного письма. Но Евгений (намеренно или по невнимательности) не спешит подойти к героине. Сперва холодно отвечая на приветствия пожилых гостей, он вскоре и вовсе перестает обращать на них внимание. В конце концов Онегин специально стремится вызвать их интерес, пригласив Татьяну на танец. Акцентируя внимание на главных героях, Кранко добавляет проход молодых пар вместе с Ольгой и Ленским на дальнем плане. На фоне этого непрекращающегося движения ярче выделяется состояние исполнительницы партии Татьяны во время комбинации по кругу (*pas* вальса, *tours chaînés* за руку с партнером, *pas* вальса, поддержка, *pas* вальса). Она, по замыслу Кранко, не заметила, что Онегин подошел к ней лишь с целью посмеяться над пожилыми помещиками и спровоцировать новые сплетни. Для героини становится неожиданностью, когда Евгений почти грубо отталкивает ее и, как ни в чем не бывало, медленно отходит к карточному столу. Тем не менее, Татьяне настолько не терпится объясниться с Онегиным, что она просто не в силах оторвать от него взгляд. Ее не трогает ни внимание матери, ни поздравления Ольги и Ленского. Ларина приглашает всех гостей на финальный тур вальса: пожилые пары образуют внутренний круг, молодые – внешний, у последних вальс завершается вращением в поддержке (подъем за руку и подмышку партнерши). И на фоне этого праздничного круговорота на противоположных сторонах сцены Кранко выделяет две одинокие фигуры: спокойного Онегина и переполняемую нетерпением Татьяну.

Из задумчивости Татьяну выводят звуки мазурки.⁹⁷ Тут балетмейстер добавляет мизансцену, отвлекающую главную героиню от мыслей об Онегине.

⁹⁵ Шесть пьес для фортепиано, ор. 19, № 4, 1873.

⁹⁶ Шесть пьес для фортепиано, ор. 19, № 6, 1873.

⁹⁷ Восемнадцать пьес для фортепиано, ор. 72, № 6, 1893.

Няня, оставшаяся без партнера и не приглашенная на следующий танец, изображает, что у нее заболела нога. Заметив это, Татьяна и еще пара молодых гостей спешат усадить ее отдохнуть. Хлопоты в правом углу добавляют непосредственности происходящему на сцене.

Кранко поставил мазурку для всех участников праздника: разделение по возрасту не используется ни в рисунке, ни внутри пар. Главным отличием между молодыми и пожилыми гостями становится обувь, которая и диктует необходимую стилизацию *pas*. Хореография данного фрагмента преимущественно состоит из движений народно-характерного танца: *pas gala*, *pas marché*, *pas balancé*, «голубец», «притоп», «заключение». Основное движение мужской мазурки – *pas gala* – балетмейстер использует неординарно. В европейском (петербургском) варианте этого *pas* удар каблуком делается на третий счет, в «Онегине» же – на второй. Так Кранко добавляет динамичность и сочетает различные движения в одной «связке». Другое народно-характерное *pas* – «заключение» – адаптировано для пуантовой техники. В исполнении восьми девушек оно заканчивается не ударом каблуков друг о друга (как у пожилых дам), а V-й позицией *sur la pointe*. Кранко дополняет мазурку народно-характерными положениями рук и корпуса (за исключением положения, в котором танцовщица придерживает юбку). Среди них: 4-я и 5-я позиция в одной или обеих руках, 6-я в одной руке. Необычность данному танцу придают нестандартные композиционные рисунки: перестроения по диагонали, закручивающиеся и раскручивающиеся «спирали», рисунок «крест» со сменой положений участников. Кроме того, Кранко продолжает обогащать происходящее жанровым колоритом. Создавая впечатление не скованного строгими правилами общества, балетмейстер подготавливает контраст с аристократическим кругом третьего акта. Во-первых, разный возраст танцовщиков в некоторых парах привносит не только комичность, но и ощущение домашнего уюта. Во-вторых, постоянно выстраиваются мизансцены: кто-то опаздывает вовремя «встать в рисунок», у кого-то обнаруживается «радикулит», молодая пара возвращается за няней,

чтоб пригласить ее танцевать. То есть каждый приглашенный гость показан как личность со своей индивидуальной историей.

В определенный момент балетмейстер вновь акцентирует внимание на главной героине. Становится очевидно, что, даже ухаживая за няней, она не отвлеклась от мыслей об объяснении с Онегиным. Оставшись в одиночестве, Татьяна, словно в забытьи, направилась к Евгению. Но одна из подруг заставляет ее опомниться. Следующая мысль балетмейстера – о необходимости устроить героям «случайное» свидание наедине. Уход гостей за кулисы дополняется сменой музыкальной темы на «Салонную мазурку».⁹⁸ Подготовив таким образом фундамент для восприятия следующего эпизода, хореограф наконец дает выход напряжению, назревавшему между Татьяной и Онегиным.

А.С. Пушкин так описывает сцену первого объяснения между главными героями:

Но, получив посланье Тани,
Онегин живо тронут был...⁹⁹

Более того, устами самого Онегина поэт добавляет:

Когда б семейственный картиной
Пленился я хоть миг единый, –
То верно б, кроме вас одной,
Невесты не искал иной.¹⁰⁰

Кранко изменяет не только антураж и обстоятельства данного свидания, он концептуально иначе выстраивает линию поведения Онегина. При этом, Евгений позиционируется как человек, поступающий порядочно (по

⁹⁸ Три пьесы для фортепиано, ор. 9, № 3, 1870.

⁹⁹ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 73.

¹⁰⁰ Там же. С. 74.

Пушкину: «обмануть он не хотел доверчивость души невинной»¹⁰¹). Хореограф детально показывает процесс безвозвратного разрушения иллюзий Татьяны. Ведь герой Кранко (в отличие от Онегина Пушкина) даже не пытается замаскировать беспощадность и жестокость своего поступка. Татьяна здесь оказалась просто не в состоянии оценить формальное благородство того, что Онегин вернул ей письмо. А ведь Кранко демонстрирует, что его Евгений совершенно не желает огласки происходящего (вводится «неожиданное» появление гостей на задней части сцены, во время которого герой заставляет Татьяну притвориться, что они также танцуют). Машинально повторяя рас, главная героиня еще не может поверить в безнадежность своих мечтаний. В спектакле Кранко, по сравнению с романом Пушкина, переживания Татьяны дополнительно усугубляются «сном» второй картины 1-го акта.

Один из самых пронзительных моментов спектакля – когда Онегин рвет письмо и вкладывает обрывки в руки Татьяны. Данный эпизод во многом определил все последующие события. В нем Онегин, видя беспомощные слезы Татьяны, приходит в ярость. Так у него появляется ядовитое желание отомстить всем присутствующим и нарушить спокойное течение провинциальной жизни. Именно здесь он решает поступить, согласно словам Пушкина:

Надулся он и, негодуя,
 Поклялся Ленского взбесить
 И уж порядком отомстить.¹⁰²

Для Татьяны же этот эпизод – одна из последних минут слабости, далее все происходящее становится для нее невыносимым. Перелом в сознании героини

¹⁰¹ Там же. С. 73-74

¹⁰² Пушкин А.С. Указ. соч. С. 104.

Кранко подготавливает до тех пор, пока у нее не останется другого выхода, кроме как найти в себе силы стать выше цинизма и бессердечности Евгения.

Трудно представить средства хореографии, способные достойно отразить переживания главной героини в этой сцене. Поэтому постановщик использует беспроигрышный прием: паузу. Исполнительница партии Татьяны просто стоит, а обрывки разорванного письма выпадают у нее из рук. Впечатление от происходящего дополняется возвращением танцующих пар. Образовав круг, они заставляют Татьяну вернуться к реальности.

Необходимо отметить, что в течение мазурки Ольга и Ленский не участвовали в сценическом действии. С их появления начинается следующий *pas d'action* («Нежные упреки»¹⁰³). Также Кранко выбирает данную сцену для выхода ранее не присутствовавшего на сцене персонажа: князя Грешина. Своим появлением он вносит в происходящее спокойствие и уравновешенность. Более того, балетмейстер намеренно дает зрителям возможность сравнить двух героев: Грешина и Онегина. Оба несколько удивлены встрече, оба – из аристократического круга. С князем Онегин уже не может позволить себе не достаточно уважительное общение, поэтому обмен приветствиями поставлен по всем правилам этикета. В этот момент контраст создают не только костюмы героев (военный и штатский) — Кранко добивается впечатления, что все положительные качества, которых не хватает Онегину, нашли свое воплощение в Грешине. Наиболее наглядным проявлением этого становится отношение князя к Татьяне: стоит заметить, с каким уважением и нежностью он приглашает ее на следующий танец. Этот эпизод хореограф ставит так, что Татьяна, подходя к Грешину, застаёт его за «разговором» с Онегиным (на которого героиня не в силах поднять глаза). Ради нее князь прерывает общение, и Евгений не может не заметить, что Татьяна, лишь недавно обиженная им, пользуется особым вниманием этого влиятельного человека. Данный факт, безусловно, усиливает его злобу. Так Кранко по-своему интерпретирует историю замужества Татьяны. В балете

¹⁰³ Восемнадцать пьес для фортепиано, ор. 72, № 3, 1893.

существует возможность пережить вместе с героиней тот момент, когда ей необходима точка опоры. Именно тогда и появляется Гремин, делая развитие дальнейших событий вполне предсказуемым. Пока, танцуя польку, Татьяна все еще занята мыслями об Онегине, зрители уже могут увидеть ее будущее.

В то же время в другом конце сцены разворачивается эпизод, не акцентируемый хореографом, но важный в контексте дальнейшего поведения Онегина. Между Ольгой и Ленским происходит первая видимая размолвка. Пока это лишь очередной каприз героини, которому Ленский, конечно, потакает (он хочет танцевать, но она упрямо отказывается и садится за карточный стол раскладывать пасьянс). Но Кранко не случайно вводит эпизоды, которые выстраивают логику поведения его героев. Даже если что-то ускользнет от внимания зрителей, поведение персонажей сделает убедительными их последующие поступки.

Следующая далее полька, указанная в партитуре спектакля как «*Danse générale*», решена Кранко иначе, нежели предыдущие танцевальные фрагменты. В вальсе и мазурке развитие действия вкраплялось в хореографию, являвшуюся приоритетом. В польке, напротив, танец становится фоном для конфликта между главными действующими лицами. К финалу фрагмента в числе танцующих оказываются все гости (их количество увеличивалось с каждой новой музыкальной фразой). Помимо кордебалета в нем участвуют Татьяна с Греминым и Ольга с Онегиным, Ленский же участвует только в мизансценах. Основные движения, используемые хореографом — *pas* польки (на месте, с продвижением, *en tournant*), *tour en l'air* на ½ оборота, *tour piqué* с окончанием в позу *arabesque*.

На интерпретации хореографом поведения Онегина и Ольги стоит остановиться отдельно. Со свойственной его стилю детальностью, Кранко продолжает складывать уже начатую в предыдущем номере «мозаику». Подождав, пока Ольга разложит пасьянс (даже подыграв ей), Ленский снова приглашает ее на танец. Героиня соглашается с неохотой, и, видимо, решает отплатить за это Ленскому. А Онегин замечает неудовольствие Ольги и

приступает к исполнению своего «замысла». Предложив молодым людям сыграть в карты, он дает Ольге выиграть, а затем буквально «вырывает» ее из рук Ленского и увлекает в танце. Опомнившись от неожиданности, Ольга, повторяя комбинацию (*2 pas ballonnés, 3 pas chassés, cabriole* с помощью партнера), явно получает от происходящего удовольствие. А подстроившись к общему танцу, она более чем польщена вниманием петербургского гостя. Ленского же Ольга Кранко специально злит и выводит из себя: все попытки молодого человека образумить возлюбленную (он подходит к ней три раза, «отвлекая» от танца), лишь усугубляют это желание. Поведение Ольги пока замечают только няня и Татьяна. Главная героиня, танцуя в паре с Греминым, по-прежнему не может отвести взгляда от Онегина, часто отворачиваясь от своего кавалера. Гремин же делает вид, что не замечает этого, ведя себя с девушкой более чем предупредительно. Возможно, по замыслу Кранко, он понимает все, что происходит с Татьяной гораздо глубже ее родных. Татьяна тоже со своей стороны пытается образумить сестру, подводит ее к Ленскому, прервав танец. Но Ольга, погрозив ему пальцем, возвращается к Онегину и снова встает с ним в пару. Этот жест стал «последней каплей» для Ленского Кранко. Юноша не выдерживает и, забыв о приличиях, встает между Ольгой и Онегиным.

Этой позой (Ленский и Онегин стоят лицом друг к другу) Кранко дает понять, что преимущество пока на стороне Онегина. Позже, в сцене после дуэли, ее повторят исполнители партий Онегина и Татьяны, и там герой утратит свое первенство. Сейчас же Ленский, чувствуя, что ведет себя смешно, уходит в глубь сцены. Также балетмейстер характеризует для зрителей и поведение Ольги: когда она подходит к Онегину за объяснением, он лишь покровительственно делает жест в сторону уходящего Ленского. Здесь правомерно сделать вывод, что на этом Онегин Кранко хочет поставить точку в своем желании отомстить: оно вполне удовлетворено. То есть, по мнению балетмейстера, история героев могла закончиться без трагедии. В романе Пушкина Ленский уходит с праздника и посылает вызов на дуэль как раз после

следующего за мазуркой котильона Ольги в паре с Онегиным. Кранко, напротив, сразу дает своим героям шанс все исправить. И это почти происходит: во время последующей вариации Татьяны Ольга и Ленский мирятся. Данная (немаловажная для развития сюжета) мизансцена происходит параллельно с танцем главной героини.

Вариация Татьяны (№ 18) поставлена на тему «Каприччозо».¹⁰⁴ Вариацией этот танец главной героини назван условно. Согласно замыслу хореографа, Татьяна показывает собравшимся гостям фрагмент, который они с матерью долгое время разучивали специально для праздника. Не трудно догадаться, что, танцуя, героиня не может не обращать внимания на сидящего за карточным столом Онегина. Нервное напряжение, граничащее с истерикой, приводит, наконец, к тому, что Татьяна «забывает» порядок движений. К счастью, Ларина, к которой в растерянности подбегает героиня, помнит дальнейшие рас. «Подсказав» их дочери и, видя, что та продолжила танец, она облегченно вздыхает. Спокойствие возвращается и ко всем присутствующим, переживавшим за именинницу.

Стоит подробнее остановиться на хореографических средствах, использованных Кранко для реализации подобной концепции. География вариации поставлена с частым использованием диагонали из правого верхнего угла в левый нижний (до карточного стола, за которым сидит Онегин). Исходная поза исполнительницы Татьяны – VI позиция на полной стопе, то есть балетмейстер специально опустил *préparation* к вариации. *Pas* первой части неумелые и ученические, они не имеют ничего общего с пластикой Татьяны в «зеркальном *pas de deux*». Это «школьное» VI *port de bras*; намеренно долгий *préparation* в IV позиции перед *tour en dehors* в позе *attitude en arrière*. В последующей $\frac{1}{2}$ *tour en dedans* в позе *arabesque* взгляд героини снова обращается к Онегину и сразу *balancé* в *arabesque* сменяется «лихорадочным» *pas emboîté*. Каждый раз, когда посредством заранее разученных движений Татьяна приближается к столу (*tours dégagés*, *glissade*

¹⁰⁴ Шесть пьес для фортепиано op.19, № 5, 1873.

jeté – glissade pas de chat), она словно усилием воли заставляет себя продолжать. Наконец, после комбинации вращений (*2 pirouettes en dehors, tour temps relevé* с вытянутой работающей ногой, снова *2 pirouettes en dehors, tour temps relevé* с окончанием в *arabesque relevé*) она переходит на простые шаги, а после *renversé* и вовсе не находит в себе сил продолжить. Именно здесь введен эпизод с Лариной, описанный выше. Финальная часть вариации – это круг комбинированных вращений (*saut de basque, 2 petits jetés en tournant, tours chaînés; fouetté* в *arabesque* на целой стопе, *double tour dégagé, tour en dedans* в позе *arabesque, saut de basque, 2 petits jetés en tournant, tours chaînés; fouetté* в *arabesque* на целой стопе, *double tour dégagé, tour en dedans* в позе *arabesque*). Все эти *pas*, на первый взгляд совершенно не сочетающиеся между собой, хореографически показывают крайнюю степень нервного напряжения Татьяны. В таком состоянии героиня уже не может скрывать своих чувств, и происходит следующее. Последнее *pas* вариации, а именно *grand pas de chat*, балерина выполняет совсем близко от карточного стола. Онегин не выдерживает и резко встает, ударяя по нему рукой. Кранко показывает зрителям очередную перемену в настроении героя: он считает, что Татьяна уже достаточно испытывала его терпение, и снова принимает решение отомстить за нарушение своего спокойствия. Если бы героиня смогла совладать с собой, вероятно, она бы спасла жениха сестры. Но происходит совсем не так: Татьяна снова дает волю слезам, на глазах у всех прерывает танец и, закрыв лицо руками, убегает за кулисы.

Тем самым усилия Онегина скрыть происходящее от окружающих становятся бесполезными. Татьяна уничтожает подобие «благородства», которым герой прикрывался. Теперь все присутствующие увидели и вспышку его гнева, и ее истерику. Исходя из указанного, Кранко увеличивает масштабы мести своего героя. Флирт с Ольгой во время польки, целью которого было лишь уязвить Ленского, теперь превращается в провокацию для всего присутствующего общества. Желание скандала возникает у Онегина (это видно по подчеркнутой перемене в лице исполнителя, находящегося на

переднем плане), когда Ларина пытается загладить впечатление от танца дочери и приглашает всех продолжить веселиться. Ольга, подавая пример, принимается вальсировать с Ленским. С этого момента начинает действовать Онегин, «разбивая» танцующую пару (танцовщик, поворачивая исполнителей Ольги и Ленского, проходит между ними и берет Ольгу за руку).

В последующем Finale (№ 19)¹⁰⁵ солирует одна пара – Ольга и Онегин. Участие Ленского в происходящем поставлено мизансценически. Внимание всех остальных гостей обращено на танцующих (во время фрагмента они даже освобождают солистам пространство). Хореография данной сцены является противоположностью созданному ранее пластическому образу Онегина. Здесь он с совершенно не свойственной ему стремительностью повторяет быстрые *pas* Ольги. Небольшие *sissonne*, *pas emboîté*, *pas de bourrée*, *fouetté* и *temps glacé* использованы Кранко в очень активном темпе. В этом отношении особенно показательна комбинация, названная Кранко «швейная машинка»: *petit jeté en arrière*, *développé en avant effacé*, *jeté battu*. Перечисленные *pas* повторяются танцовщиками синхронно с правой и левой ноги, сопровождаясь продвижением назад. В процессе танца Онегин все больше и больше провоцирует скандальность происходящего. Кульминацией всеобщего возмущения становится «танго» (параллельные шаги *en tournant* у балерины на пальцах, у танцовщика на полупальцах), во время которого Евгений более, чем было бы необходимо для танцевальной позиции, сжимает Ольгу в объятиях. Дуэт героев заканчивается кругом, походящим на историко-бытовой «*pas de patineur*» («танец конькобежцев»). В процессе него исполнитель партии Онегина, наклоняясь к партнерше, «шепчет» ей на ухо нечто смешное, а Ольга «смеется» на каждом вращении (этот «шепот» и «смех» специально поставлены хореографом).

В течение всего дуэта Ольги и Онегина Ленский мечется по сцене, изредка пытаясь привлечь к себе внимание возлюбленной. Но в конце концов он просто встает на пути у танцующих (поза, идентичная финалу польки). И

¹⁰⁵ Valse à cinq temps, восемнадцать пьес для фортепиано, op. 72, 1993.

снова Онегин заставляет его отвести глаза. По-видимому, Кранко оставил герою лишь один шанс, чтобы восстановить свое достоинство: в тот же момент вызвать обидчика на дуэль (что и происходит).

Данный эпизод поставлен Кранко совершенно неподобающим образом (Ленский берет перчатку и, прежде чем бросить ее, несколько раз ударяет ею Онегина по лицу). Стоит вспомнить, как вызов на дуэль описан в романе А.С. Пушкина: Ленский посылает Онегину записку («картель») с секундантом.¹⁰⁶ Правомерно заметить, что именно так в России XIX века было принято решать подобные дела. Естественно, рамки жанра балетного спектакля диктуют свои требования, делающие невозможными частые перемены места действия. Но решение Кранко не только мелодраматично (что в данном контексте не стало недостатком): оно идет вразрез с рамками поведения, дозволенного в описываемое время. В аристократической среде, к тому же при множестве свидетелей, Ленский не мог себе позволить подобный поступок, да и Онегин не стал бы хватать его за плечи, пытаясь образумить. Ведь здесь герои исполняют не хореографические рас, включенные в танец (не являющиеся реалистичными уже по своей природе), а элементы мизансцены в спектакле, стилизованном под определенную эпоху и место действия.

К ярким моментам данной сцены относится «разговор» Татьяны (балерина появляется на сцене во время финальной части дуэта Ольги с Онегиным) с Ленским: исполнительница главной героини выполняет *sissonne* из стороны в сторону, опираясь на плечи танцовщику и склоняясь к его уху. Также стоит особо отметить поддержку, в которой участвуют исполнители партий Ольги, Татьяны и Ленского: танцовщик, стоя между балеринами, придерживает их обеих, делая шаг на *plié* сперва вперед, затем назад. Исполнительница Татьяны, опираясь на его спину, выполняет *cabriole*, и *tombé en arrière* в *plié* с правой ногой *effacé* на полу. Танцовщица, исполняющая Ольгу, делает *tombé en avant* (выбрасывая вперед обе руки) и *en arrière*, также не поднимая работающую ногу от пола. Эта поддержка будет присутствовать и в

¹⁰⁶ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 112-113.

последующей сцене дуэли, также символизируя попытку сестер Лариных уговорить Ленского переменить решение стреляться.

Переход на следующую картину второго акта осуществляется с помощью занавеса-экрана. Во время «перемены» на авансцене поставлен фрагмент, названный в партитуре спектакля “Intermezzo”. При ограниченности используемого сценического пространства, он разделен Кранко на два плана (как и переход на вторую картину первого акта). Ближе к зрителю хореограф ставит мизансцену для исполнителя партии Онегина, а между «заглушкой» и тюлевым занавесом – «проход» исполнителя партии Ленского. Так снова создается эффект восприятия происходящего сквозь призму мыслей главного героя. При минимальном движении во время данного эпизода, происходящее читается, оставляя возможность для индивидуального восприятия. Ведь кроме мимики танцовщика, исполняющего Онегина, ничто не дает намеков на направление мысли главного героя.

Возможно, Онегин Кранко считает идентично пушкинскому:

Он обвинял себя во многом:
 Во-первых, он уж был неправ
 Что над любовью робкой, нежной
 Так подшутил вечер небрежно.¹⁰⁷

Но пока балетмейстер не раскрывает сути размышлений Онегина. Вместо этого он переходит к развернутому монологу Ленского. Данный фрагмент можно считать аналогом знаменитой арии Ленского “Что день грядущий мне готовит» в опере П.И. Чайковского. Здесь стоит отметить, что в романе А.С. Пушкина, прежде чем перед дуэлью «написать» указанные стихи, Владимир

¹⁰⁷ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 113.

встречается с Ольгой и осознает, что «он еще любим».¹⁰⁸ Таким образом мотивация желания стреляться на дуэли меняется:

Он мыслит: «Буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал...»¹⁰⁹

В ином контексте происходит дуэль в опере П.И. Чайковского: там Ленский последний раз видит Ольгу на балу, и в «предсмертной» арии словами А.С. Пушкина обращается к ней.

Кранко иначе выстраивает данную сцену. Его Ленский убежден в правильности своего решения и не позволяет себя переубедить (что будет рассмотрено ниже). Поэтому во время своего монолога он более одинок, чем герой в романе или опере. Хореограф даже вводит условного «собеседника»: его герой в конце монолога обращается к луне (декорационный элемент).

Хореография монолога продолжает развивать линию, намеченную в первой вариации Ленского. Фрагмент поставлен на тему «Осенней песни» (октябрь).¹¹⁰ Важным эпизодом Кранко делает первый выход Ленского с плащом: герой медленно проходит по полукругу, «роняя» плащ в верхнем углу сцены. Все последующие хореографические pas становятся продолжением данного хода, создавая уже использовавшийся Кранко эффект остановки времени: пока внешнее действие прекращено, хореография – это иллюстрация внутреннего мира героя.

Pas, использующиеся в монологе, являются разработкой ранее созданной пластической характеристики Ленского. Яркий пример – это *arabesque piqué demi-pointe*, в котором «ведущая» рука сильно согнута в локте (первое движение монолога). Кантилена и замаскированная трудность исполнения технических движений в данном фрагменте достигают апофеоза. Подобный замысел хореопластики героя особенно наглядно просматривается во время

¹⁰⁸ Там же. С. 115.

¹⁰⁹ Там же. С. 116.

¹¹⁰ Фортепианный цикл «Времена года», op. 37 bis, № 10, 1876.

остановки в IV arabesque после *pirouettes en dehors* из IV позиции, *effacé en avant demi-pointe* после *tours dégagés*. Кульминационными в данном вопросе можно назвать две следующие комбинации. Первая: *2 tours de force, double grand pirouette* в положении *à la seconde, jeté, temps glissé* в позе *arabesque*, из которой исполняются 2-3 *pirouettes en dehors* с переходом в *arabesque* на *demi plié*. Вторая: *double tour en dedans* в позе *arabesque, tombé fouetté en tournant* с остановкой *effacé en avant*. Стоит также заметить, что финал каждого элемента исполнитель партии должен дополнить *port de bras* в корпусе и руках (жесты которых отражают «риторическое обращение» и «мольбу»).

До этого момента Кранко иллюстрирует переживания героя с помощью хореографии и техники. Следующая часть монолога – драматическая кульминация, решенный средствами пластики (стоя на коленях, танцовщик выполняет настолько сильное *port de bras*, что опускается на пол). В этой части меняется положение кисти – пальцы танцовщика теперь напряженные и вытянутые. Но в финале монолога («обращение» к луне) кисти героя снова становятся расслабленными и «поникшими».

Следующий эпизод – неожиданное появление сестер Лариных. Эта сцена включена в действие по усмотрению хореографа. В романе Пушкина есть следующие строки:

Когда бы ведала Татьяна,
 Когда бы знать она могла,
 Что завтра Ленский и Евгений
 Заспорят о могильной сени;
 Ах, может быть, ее любовь
 Друзей соединила б вновь.¹¹¹

То есть поэт видит одну из причин дуэли Онегина и Ленского в том, что Татьяна не знала о готовящемся поединке. В балете «вызов» показан как событие публичное. Соответственно, Татьяна Кранко, как и все

¹¹¹ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 116.

присутствовавшие, не могла не знать о предстоящей дуэли. Стоит отметить, что, допустив неточность, Кранко не пытается незаметно вписать ее в существующую канву пушкинского сюжета. Последующие события он выстраивает, беря за основу измененные им (относительно романа) обстоятельства. Так, Кранко дает Татьяне возможность попытаться «соединить вновь» Ленского и Онегина (и это становится прямым следствием того, что вызов был сделан публично). Конечно, основная линия сюжета от этого не изменяется (да и не могла бы измениться). Но меняется взгляд на характеры главных героев. В *Pas de trois* (№ 22) балетмейстер намеренно усугубляет черты участвующих персонажей (Татьяна, Ольга, Ленский), что подчеркивается хореографически. Татьяна является как бы «защитой» Ольги, которая не может справиться со своей импульсивностью. Выражается это в следующем: исполнительница Ольги начинает движение, «передавая» (жест рукой) его смысл исполнительнице Татьяны, которая затем «обращается» к исполнителю Ленского. Таким образом, начало данного фрагмента представляет собой хореографический «разговор» по описанной схеме. В движениях исполнителя Ленского появляется жесткость (растопыренные кисти, резкие жесты рук). Эффект «паники» дополняет оркестровка «Жатвы» (август)¹¹², в которой произведение окрасилось совсем иным настроением, нежели в оригинале (примечательно, что аранжировка К.Х. Штольце звучит органично и убедительно). Среди хореографических акцентов данного номера стоит отметить поддержку, описанную в предыдущей картине, а также «крик» Ольги и Татьяны: во время *grand pas de chat*, которые балерины исполняют в паре с танцовщиком, жест «ведущей» руки сопровождается открытым ртом (поставлено хореографом).

Уже знакомые звуки «Экспромта *As dir*» сопровождают появление Онегина. Здесь обнаруживается еще одна условность, допущенная Кранко: в сцене дуэли не присутствуют секунданты. Стоит отметить, что к Онегину первой бежит Ольга, в то время как в начале сцены к Ленскому «обращалась»

¹¹² Фортепианный цикл «Времена года», оп. 37 bis, 1876.

сперва Татьяна. Балетмейстер показывает тем самым раскаяние Ольги (не притворное непонимание, как у Пушкина), что делает возможным предположить в ней более глубокое чувство к Ленскому. Следовательно, героиня также изменилась за показанный в балете период, сейчас она готова просить защиты у человека (Онегина), который был виновником происшедшего. Характеристика Татьяны еще более красноречива: она «умоляет» Онегина отменить дуэль, словно став выше собственных чувств и забыв о них (*soutenu* и *pas de chat* в паре с исполнителем главного героя). И Евгений действительно дважды предлагает Ленскому примирение (кладет руку ему на плечо). Владимир же не только отказывается, он отвечает Онегину пощечиной. Так, главный герой (по версии Кранко) готов простить горячность Ленского, но вынужден защищать свою честь. Перед «пощечиной» балетмейстер выстраивает следующий рисунок: на первом плане на расстоянии друг от друга стоят танцовщики, а ближе к декорационному «заднику», касаясь друг друга, – балерины. Заметен акцент на два «испуганных» лица сестер, разделяющих соперников. После данной мизансцены Кранко снова использует *grand pas de chat* с «криком», только на этот раз партнерами становятся оба танцовщика. Это *pas* выступает своеобразным «индикатором» напряжения между персонажами – здесь оно снова достигает апофеоза. Онегин у Кранко, прежде чем появиться за прозрачным декорационным «задником» (в пространстве, где будет происходить дуэль), показывает, что теперь и для него дуэль – единственный способ восстановить собственную честь. Танцовщик исполняет быстрые *pirouettes en dehors* с остановкой по II прямой позиции, метафорически иллюстрирующие гнев главного героя.

Важным эпизодом в разбираемой сцене становится последний поцелуй Ольги и Ленского. В постановке указанной мизансцены Кранко акцентирует разницу с поцелуем первого акта. Теперь поцелуй важен для Ольги, а не для Ленского: она пытается использовать последнюю возможность все исправить. Балетмейстер характеризует это красноречивым жестом Ленского: во время

поцелуя он сам отталкивает Ольгу (сделан акцент на руки танцовщика) и оставляет ее «рыдающей» на полу. Ни в романе Пушкина, ни в опере Чайковского отношения этих двух героев не заканчивались поражением Ольги. Кранко же демонстрирует тот факт, что она в полной мере осознала свою вину, но, увы, слишком поздно.

Так же правомерно отметить следующий поступок Ленского, очень тонко прорисованный Кранко. Герой с уважением целует руку Татьяны, словно прося ее благословения, а она по-матерински гладит его по голове. То есть в трактовке Кранко главная героиня *уже* стала единственным человеком, в полной мере сохранившим свое достоинство в данных обстоятельствах. Можно сделать вывод, что начиная с этой сцены Татьяна, справившись со своими личными чувствами, стала той сильной женщиной, которую Кранко покажет в следующем акте.

Сам выстрел происходит на дальнем плане в то время, как сестры Ларины остаются ближе к рампе. Кроме многоплановости (описанной в разборе сценографии), хореограф использует следующий прием. Дуэль показана балетмейстером как бы с двух позиций: первая – в реальном времени в пространстве за «задником», вторая – перед глазами Ольги, которая смотрит в зал. То есть, для исполнительницы партии Ольги, физически находящейся спиной к происходящему, поставлена мизансцена, в процессе которой она «видит», как соперники сходятся, как происходит выстрел (в этот момент она встает и бежит вперед), и как падает исполнитель Ленского (после этого она оборачивается). Для возможности технического выполнения данных задач балерина пользуется музыкальными акцентами. Когда исполнители Онегина и Ленского сходятся, зрители видят их фигуры только выше талии из-за непрозрачности нижней части декорационного «задника». А в то время, как исполнитель партии Ленского падает, он оказывается совсем невидимым для публики и для балерин, исполняющих партии сестер Лариных. В момент, когда Ольга оборачивается, она уже не видит Владимира. И этот эпизод выглядит убедительнее, чем если бы возлюбленного убили у нее на глазах.

Последнюю мизансцену второго акта балетмейстер ставит, снова используя позу, встречавшуюся в первой картине (Ленский и Онегин просто стояли лицом к лицу). Здесь прямой взгляд Татьяны обращен на Онегина. Очевидно, что главная героиня стала совершенно другой, и эта перемена уже производит на Онегина впечатление, задолго до ее замужества и перемены внешней. Согласно версии Кранко, главный герой осознает свою вину в полной мере именно благодаря спокойному взгляду Татьяны. Танцовщик, исполняющий Онегина, закрывает лицо руками и медленно двигается к кулисе, пока закрывается занавес.

Для зрителей становится очевидным, что в данной сцене победительницей выходит именно Татьяна, чего нельзя сказать о финале балета.

События, связанные с дуэлью, становятся кульминационными в балете Кранко. Цепь случайных малозначимых поступков и несдержанных эмоций приводит к трагическому повороту, изменившему судьбы всех героев. При этом меняются характеристики персонажей. Циничный и снисходительный Онегин терпит поражение. Татьяна, чувствуя свою ответственность за происходящее, утрачивает прежние иллюзии.

3.3. Анализ драматургии, режиссуры и хореографического текста третьего акта спектакля.

Первая картина третьего акта контрастирует со всеми предыдущими фрагментами спектакля. Почерк Кранко отличается стилизацией сценической партитуры согласно изменениям обстоятельств действия. Меняются не только сценография, музыка и хореографические рас (хотя и этого было бы не мало), но и приемы работы со светом, режиссерская трактовка. Так, стремясь в первых двух актах к непрерывающемуся действию, хореограф в начале третьего, напротив, делает акцент на статику. Артисты, замершие в позах во время поднятия занавеса, – дань традиции, ассоциирующейся с парадностью балетов-феерий. Через эту параллель Кранко стремится передать роскошь и торжественность петербургского бала. Кроме того, в начале акта он снова пользуется занавесом-экраном, символизирующим восприятие происходящего от лица главного героя. Луч прожектора постепенно освещает монограмму «ЕО», делая ее ярким пятном наряду с зажженными люстрами и снимая внимание с чуть подсвеченных фигур участников бала. Таким образом эта композиция заставляет задуматься, что дальнейшая история будет по-прежнему рассматриваться с позиции главного героя.

Первый номер третьего акта («Полонез») поставлен для двенадцати пар кордебалета и является иллюстрацией новой среды – Санкт-Петербурга. Присутствие на сцене «лакеев» (артистов мимического ансамбля) дополняет созданный антураж. При этом хореография данного номера представляется неоднозначной с точки зрения ее соответствия стилистике данной картины. Полонезом, то есть польским танцем-шествием, данный фрагмент можно назвать лишь условно. Во время фрагмента звучит «Польский танец» из оперы «Черевички», что, возможно, объясняет смещение счета, на который выполняется *plié*, с классического «три» на «два» (обобщение «польский» не диктует строгой акцентировки). Во фрагменте присутствуют также и движения классического танца в исполнении артисток балета в паре с

партнерами (*grand pas de chat, grand pas de basque, pas soubresaut*). При спорности стилизации, танец насыщен интересными переменами рисунков и неординарным использованием простейших *pas* (*pas chassé, pas de bourrée*, «припадание», бег).

С появлением Онегина в сопровождении Гремина возвращается и сквозное развитие происходящего, без остановок для отдельных танцевальных номеров. Становится очевидным, что предшествовавший «Полонез» был направлен на адаптацию зрительского восприятия к новой обстановке.

Следующий фрагмент, поставленный на музыкальную тему уже не раз характеризовавшего Онегина «Экспромта» *As-dur*, является не замаскированной «остановкой» времени в сценическом пространстве. Это не ассоциация с нереальностью происходящего, а действительный «диалог» главного героя с собственными мыслями. Согласно замыслу Кранко, они наполнены воспоминаниями о женщинах, встречавшихся в его жизни (их исполняют артистки, участвовавшие в «Полонезе»). Возникают они в памяти героя благодаря его возвращению в знакомую бальную залу. А, так как изменения во внешности танцовщика, исполняющего партию Онегина, почти незаметны (легкая седина в волосах и усы), эффект возвращения в прошлое дает ощущение увеличения временного интервала между предшествовавшими событиями.

Начало разбираемого номера представляет собой небольшой танцевальный фрагмент, поставленный для исполнителя главного героя (таких фрагментов в данном балете, как видно из вышеизложенного анализа хореографии, довольно немного). Впрочем, и здесь он ограничивается одним *pirouette* с выходом *fouetté* из положения *arabesque* до положения *effacé en avant* и продолжением *double pirouette* на *plié, grand jeté* и *jeté entrelacé*. Аллегория воспоминаний Онегина о взаимоотношениях из прошлого – такую задачу решает балетмейстер в данном эпизоде. Происходит это с помощью дуэтных *pas*, выполняемых танцовщиком с артистками кордебалета. Кранко ставит короткие дуэты и трио (исполнитель Онегина и две артистки), показывая

разрозненность «воспоминаний» героя. Однако можно сделать вывод, что прототип Татьяны среди этих женщин отсутствует. Кранко специально не вводит героиню в данный фрагмент, дабы оттенить ее появление «наяву». Поэтому ярким акцентом становится проход Онегина к рампе, включение полного света прожекторов и появление Татьяны с Грениным (что происходит почти одновременно). То есть, по концепции хореографа, именно в то время, когда герой вернулся к воспоминаниям о прошлом, настоящее возвращает его к мыслям о Татьяне, от которых он так и не смог избавиться.

Выход Татьяны в сопровождении Гренина – первое появление главной героини в новом статусе. Хореограф дополняет контраст репризой музыкальной темы («Нежные упреки»), ранее звучавшей во втором акте перед вариацией Татьяны. Таким образом, возникает сравнение начала того соло героини и данного дуэта. Желание провести аналогию со вторым актом усиливается тем, что, в момент появления Татьяны, Онегин также сидит в левом нижнем углу сцены. Качества героини, подчеркиваемые в данной сцене балетмейстером, можно считать «производными» характера, уже раскрытого в сцене дуэли. То есть как таковая перемена (помимо внешней) в характере Татьяны произошла ранее, в анализируемом дуэте она лишь дополнилась спокойствием и доверием к Гренину. Здесь стоит отметить, что отношения с мужем у Татьяны Кранко иные, нежели у Татьяны Пушкина. В романе главную героиню специально привезли в Москву на «ярмарку невест», где на нее и обратил внимание «толстый этот генерал».¹¹³ В спектакле же, как упоминалось выше, Гренин появился в жизни Татьяны именно в то время, когда она была наиболее беззащитна. Соответственно, вероятность искренней теплоты и уважения героини по отношению к мужу гораздо больше, чем в романе. Именно эти черты Кранко и демонстрирует с помощью хореографии анализируемого ниже дуэта главной героини и князя.

В *pas de deux* Татьяны с Грениным присутствует большое количество шагов на пуантах (например, первый ход *pas jeté*) и приземлений с поддержек,

¹¹³ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 151.

где балерина выполняет *plié* не сходя на полную стопу (подъем в *sissonne fermée*, в *pas ballonné, petit pas de chat* с продвижением назад). Чтобы технически выполнить указанные *pas*, необходим абсолютный контроль со стороны партнера: даже когда танцовщица уже не выполняет поддержку, он должен постоянно следить за ее шагами. Весь дуэт построен на движениях, которые балерина не может выполнить без помощи танцовщика, что важно для характеристики взаимоотношений героев. Помимо многочисленных поддержек, поз и переходов со смещением оси (*effacé en avant, fouetté* из этого положения в позу *arabesque*; поворот до «оттяжки» в III *arabesque* после обводки за одну руку *en dehors в arabesque*), Кранко добавлены *pas*, в которых исполнитель партии Гремина поддерживает ногу танцовщицы, прежде чем она опустится на пол (из положения *effacé en avant tombé* в «шпагат»), помогает ей в исполнении прыжков (*saut de basque* по кругу). Такое построение хореографии создает ощущение бережности и заботы, постоянно проявляемых Греминым по отношению к жене. Дуэт, в целом передающий одно эмоциональное состояние, содержит оригинальные поддержки и положения, раскрывающие взаимоотношения главных героев. Среди них: положение, в котором исполнители смотрят друг на друга, «поддерживая» рукой голову партнера; поза в начале и середине дуэта, в которой исполнитель Гремина прижимает руку исполнительницы Татьяны к своему плечу, а она склоняется к партнеру; *port de bras* партнеров, исполняемые с соединенными руками. В финале дуэта хореограф делает акцент на отношении Татьяны к Гремину (балерина берет руки партнера в свои и склоняется к ним).

На протяжении всего разбираемого *pas de deux*, Кранко добавляет еще одного персонажа, участвующего в действии, а именно – главного героя. Онегин не просто наблюдает за Татьяной и Греминым, но и меняет свое местоположение, соразмерно их перемещениям. Хореограф вводит мизансцену главного героя, во время которой он, подойдя слишком близко к танцующим, резко отворачивается, боясь быть замеченным.

По окончании дуэта главные действующие лица (Татьяна, Гремин, Онегин) сходятся в центре сцены. Более того, князь знал и о знакомстве Татьяны с Онегиным (чего не было в романе А.С. Пушкина), а также видел все, что происходило на празднике у Лариных. Тем не менее, он держит себя с главным героем с неоспоримой вежливостью. Кранко не расшифровывает, для чего Онегин подошел к супругам: с целью заявить о своем присутствии Татьяне или же лишь потому, что уже не мог не попрощаться с уходящим Греминым.

Во время мизансцен короткого «прощания» героев, хореограф демонстрирует, что его Татьяне стоит бóльших усилий сохранить самообладание, чем Татьяне Пушкина. По замыслу Кранко, главная героиня заметно теряется, стремиться быстрее уйти, но все же оборачивается. Этот эпизод сразу дает возможность предвидеть чувства, которые охватят Татьяну, когда она получит письмо от Онегина (что невозможно сделать в процессе прочтения романа в стихах).

В интерпретации Кранко описанная встреча Татьяны с главным героем привела к восстановлению в его памяти всех событий, о которых он, очевидно, стремился забыть. «Картинный» бег исполнителя партии Онегина в кулисы и *pas emboîté* вместе с *grand battement en arrière* у кордебалета вскоре забываются. Все это предвосхищает вторую иллюстрацию мыслей главного героя. В ее хореографическом решении балетмейстер впервые переплетает два мира, в которых существовал Онегин: праздничную суету Санкт-Петербурга и уединение провинции. Кранко чередует небольшие хореографические фрагменты артистов, танцевавших «Полонез», и главных героев первых двух актов. Так, он добавляет «проход» еще незамужней Татьяны¹¹⁴, появление Ольги и Ленского, заканчивающееся имитацией дуэли (танцовщик, исполнявший партию Ленского, жестом имитирует выстрел и падает). Постановка «череды воспоминаний» заканчивается стремительным проходом пар, танцевавших «Полонез». Все выше описанное происходит в пространстве

¹¹⁴ Его выполняет артистка, одетая в костюм главной героини из первого акта, так как сама исполнительница ведущей партии в это время переодевается на следующую картину.

между «заглушкой» и занавесом-экраном, в то время как главный герой находится в непосредственной близости к рампе (что уже использовалось Кранко ранее). По замыслу балетмейстера, за данную непродолжительную мизансцену исполнитель партии Онегина должен показать кардинальную перемену в характере, создаваемом им на протяжении первых двух актов. Ведь в своем спектакле Кранко опускает те поступки Онегина, которые, по роману Пушкина, предшествовали написанию им письма Татьяне. А в следующей картине хореограф приближает характер главного героя к образу, увиденному Татьяной во сне (вторая картина первого акта). Тем самым можно сделать вывод, что именно Кранко (а не Пушкин) наделил свою Татьяну способностью сразу увидеть в Онегине те качества, которыми он мог бы обладать.

В любом балетном спектакле существуют фрагменты, являющиеся ключевыми структурными элементами. Они могут быть изначально прописаны в партитуре композитора (как, например, в «Ромео и Джульетте» С.С. Прокофьева), а могут быть созданы согласно концептуальному замыслу балетмейстера. Из подобных фрагментов, в свою очередь, можно выделить те, без которых спектакль в восприятии зрителя не смог бы существовать. На них, как на основной точке опоры, держится все «здание» синтезированных составляющих спектакля.

В «Онегине» к описанным фрагментам можно отнести вторую картину третьего акта: «Будуар Татьяны». Являясь финалом балета, она заключает в себе обобщение всех авторских решений Кранко, постепенно скрадывающихся в объемную картину «концептуальной мозаики». Балетмейстер намеренно дублирует некоторые эпизоды, доказывая их ключевое значение в обстоятельствах данной картины. Снова в действие возвращается зеркало, и снова возникает лейтмотив гадания. На этот раз главная героиня сидит перед туалетным столиком, держа в руках письмо, полученное от Онегина, а через плечо ей заглядывает князь Гремин. Детализация, присущая авторскому стилю Кранко, в разбираемой картине

достигает апогея, именно с помощью нее создается уникальность сквозного развития спектакля.

В Scène (№ 27), с которой начинается картина «Будуар Татьяны», центральной составляющей становится музыкальная лейтмотивность. В компиляции, созданной Штольце для данного номера, участвуют как уже звучавшие в балете музыкальные фрагменты («Масленица» во время появления Гремина за спиной у Татьяны, сидящей перед зеркалом; фрагмент дуэта Гремина и Татьяны), так и пока свободные от ассоциаций – симфоническая поэма «Франческа да Римини», ор. 32 (которая станет музыкальной основой последующего *pas de deux*). Детали, дублирование уже встречавшихся в действии эпизодов, музыкальные лейтмотивы – все это хореограф использует для изображения внутренних переживаний главной героини, являющейся центром данной картины.

В хореографии «Scène» использован фрагмент из *pas de deux* Татьяны с князем Грениным, что может трактоваться как иллюстрация взаимоотношений в их семье. Акцент в данной сцене сделан на мизансцену. Князь Гремин, пришедший к жене попрощаться, целует ей руку и направляется к двери. Очевидно, что это обыкновенное прощание перед тем, как он оставит Татьяну на непродолжительное время. Кранко показывает необычность того, что главная героиня хочет удержать мужа (она предчувствует приход Онегина). Татьяна сама обнимает мужа, склоняет голову ему на грудь, целует. Балетмейстер, с помощью реакции Гремина, показывает, что так Татьяна поступает нечасто. Тем, что князь все же оставляет главную героиню одну, Кранко не только развивает сюжет, в котором необходима встреча Онегина и Татьяны. Следуя логике развития характера своей Татьяны, следующим дуэтом он довершает становление цельной и волевой личности.

Мизансцену главной героини после ухода Гремина (она читает письмо) Кранко располагает как раз на уровне висящего на стене портрета незамужней Татьяны с книгой. Тем самым проводится неминуемая параллель с тем, какой

была героиня в первых актах. Демонстрируя подобное сравнение, Кранко интерпретирует слова А.С. Пушкина:

О, кто б немых ее страданий
 В сей быстрый миг не прочитал
 Кто прежней Тани, бедной Тани
 Теперь в княгине б не узнал!¹¹⁵

Параллельно мизансцене Татьяны (за прозрачным «задником») Кранко ставит появление Онегина. То есть зрители одновременно видят внутреннюю борьбу обоих героев. Однако же, заметив появление Евгения, Татьяна Кранко успевает овладеть собой. Онегин здесь видит ее сидящей за туалетным столиком (снова перед зеркалом, что дает отсылку к «зеркальному» *pas de deux*). То есть хореограф не сразу показывает Евгению слабость Татьяны, описанную у Пушкина:

Княгиня перед ним, одна,
 Сидит, не убрана, бледна,
 Письмо какое-то читает
 И тихо слезы льет рекой...¹¹⁶

А вот Онегин Кранко, лишь войдя в комнату, обнаруживает свое чувство перед Татьяной. Здесь, в сравнении с первыми двумя актами, можно заметить абсолютную перемену взаимоотношений главных героев.

Хореография финального *pas de deux* Татьяны и Онегина решена в стиле западноевропейской неоклассики XX века, особенности и основные элементы которой были проанализированы выше. Исходя из этого, здесь правомерно подробнее остановиться не на конкретных *pas*, а на их пластической динамике на протяжении дуэта.

¹¹⁵ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 171.

¹¹⁶ Там же. С. 171.

Первым движением *pas de deux* Кранко делает взгляд главного героя: только появившись в будуаре, Онегин смотрит прямо перед собой, поэтому первый его взгляд, обращенный на Татьяну, становится началом дуэта.

В ответ героиня встает из-за стола, после чего в хореографии отражаются слова Пушкина:

В тоске безумных сожалений
К ее ногам упал Евгений...¹¹⁷

Правда, дальнейшая концепция данной встречи расходится с пушкинской, где Татьяна сама решает «объясниться откровенно», так как уже не может сохранять внешнее спокойствие в присутствии Онегина.¹¹⁸

У Кранко Татьяна боится себя, боится не совладать со своими чувствами. Она еще не приняла окончательного решения, и происходит это именно во время данного дуэта. Решая подобную задачу, Кранко пластически показывает путь от внешней холодности к всплеску уже несдерживаемых переживаний. Всю первую часть *pas de deux* исполнительница Татьяны у Кранко не прикасается к партнеру ладонью, она держит руки на расстоянии: даже во время поворотов танцовщик держит ее за запястье. То же заметно и при исполнении диагонали из правого верхнего угла сцены в левый нижний: когда исполнитель Онегина обнимает балерину сзади за плечи, она, намеренно не прикасаясь к нему, освобождается от его рук (отталкивая их тыльной стороной своих ладоней).

Рассмотренную диагональ необходимо сравнить с ее «производной» в кульминационной части дуэта. До данного момента Татьяна колеблется между желанием уступить и необходимостью сдерживать себя (после диагонали *arabesque piqué*, Кранко ставит *port de bras*, иллюстрирующие, что героиня уже практически забылась, но опомнилась и подошла к столу, очевидно, чтоб отдать письмо). Это подтверждает и поставленная «борьба» рук танцовщиков,

¹¹⁷ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 172.

¹¹⁸ Там же. С. 172.

связка с многочисленными поворотами и выпадами балерины. Пока, в указанной диагонали, Кранко не подходит к постановке выплеска чувства своей героини. Балерина двигается выпадами совершенно идентично шагу исполнителя Онегина в первой его вариации. Только хореограф добавляет «видимые» пути, не дающие ей вырваться: танцовщицу за руки удерживает партнер, на коленях следующий за нею. Комбинация заканчивается объятиями героев, в которые исполнительница Татьяны «падает», так как до этого она стояла на пуантах. Это движение будто иллюстрирует то падение, которое может постигнуть героиню. Вслед за данной диагональю следует цитата из «зеркального» *pas de deux* (*slide* с остановкой балерины на коленях, в то время как исполнитель Онегина склоняется к ней для поцелуя), призванная ясно показать, что теперь все происходящее – не сон и не плод воображения Татьяны. Далее исполнительница Татьяны оборачивается, будто ее героиня все еще не верит в реальность происходящего, и выполняет еще одно *pas* из «зеркального» *pas de deux* (смещение оси после *relevé* на правой ноге с левой на *cou de pied*).

В следующей части дуэта, дополняя хореографические цитаты, звучит музыкальная тема «зеркального» *pas de deux* (вокальный дуэт «Ромео и Джульетта»). Но Кранко показывает, что уже приближается момент принятия Татьяной окончательного решения. То, что героиня почти готова опомниться, показано после *pas de poisson*, перед которым танцовщик поднимает балерину (лежавшую на полу) за руки. Тут балетмейстер вводит последнюю цитату из «зеркального» *pas de deux* (поддержка, начинающаяся с *tour de force* балерины, *chassé tour dégagé* с окончанием в *attitude*), которую танцовщица прерывает «на полуслове». Теперь Кранко показывает бесповоротность принятого героиней решения.

Расставание героев балетмейстер решает, зеркально переворачивая мизансцену с письмом (первая картина второго акта): теперь Онегин не хочет взять письмо, возвращаемое ему. Наступил черед Татьяны разорвать страницу (однако она это делает совсем не так аккуратно и холодно, как в свое время

Онегин) и вложить обрывки в руки главного героя. Стоит заметить последнюю деталь, поставленную Кранко: прежде, чем уйти, исполнитель главной партии снова бросается к ногам балерины, а она, будто неосознанно, хочет дотронуться до его волос. В последний момент с видимым усилием героиня указывает Онегину на дверь.

На протяжении всего спектакля показывая становление характера Татьяны, в финале Кранко не делает победу героини очевидной. Здесь ей уже ничто не прибавляет сил: ни замужество, ни положение в свете, ни бесповоротно принятое (согласно сюжету романа) решение – сон, обернувшийся реальностью, добровольно отвергнут самой Татьяной. Героиня остается образцом исключительной внутренней чистоты. Но зрители в финале спектакля видят Татьяну Кранко побежденной и сжимающей кулаки от осознания собственного бессилия.

Таким образом, проведенный анализ драматургии, режиссуры и хореографии доказал, что в спектакле "Онегин" (несмотря на вынесенную в название фамилию) главным действующим лицом является Татьяна. Представляется возможным сделать вывод, что цель всех ключевых сцен и танцевальных фрагментов балета – хореографически и драматически раскрыть образ главной героини.

«Только то, что может остаться в пьесе, как зерно вечно чистых человеческих чувств и мыслей, только то, что не зависит от внешнего оформления и будет понятно каждому, во все века, на всех языках, то, что может единить турка и русского, перса и француза, в чем не может ускользнуть красота ни при каких внешних условностях, как, *например, чистая, сияющая любовь Татьяны, – только это должен отыскать театр в пьесе.* И тогда не страшно, что театр заблудится. Он не может заблудиться, потому что пошел в путь исканий не "себя", "своих" реноме и установок, но захотел быть как бы волшебным фонарем, отражающим жизнь, – звучащим и радостным. Он дал себе задачу облегчать восприятие красоты тем людям, которые могут легче осознать ее в себе и себя в ней через театр; тем, кто, живя

в своем простом дне, способен осознать себя творческой единицей жизни с помощью идей, брошенных со сцены», – говорил режиссер К.С. Станиславский.¹¹⁹

Подобно тому, как поэтика Пушкина эволюционировала в «Евгении Онегине» от романтизма первых глав романа к жесткому реализму в развязке сюжета и последующих фрагментарных частях, художественные принципы, используемые Джоном Кранко, существенно меняются от первого действия к третьему. Усложненные романтизированные танцы первого акта, в которые включаются главные персонажи, нивелируют индивидуальную характеристику каждого. Становление и раскрытие характеров происходит во втором акте, где каждый персонаж обретает индивидуальный образ, но в итоге подчиняется сверхличностным обстоятельствам. В третьем акте судьба героев предрешена их трагическим выбором. Индивидуализированный Онегин не в силах реализовать свои чувства. Татьяна, обогащенная личным опытом, делает выбор в сторону общественных устоев, навсегда отказываясь от своих чувств.

Кранко использует эстетику классического балета и историческую детализацию, чтобы создать убедительную и достоверную реальность прошлого, в котором раскрываются общечеловеческие и всегда актуальные ценности.

¹¹⁹ Беседы К.С. Станиславского в студии Большого театра в 1918-1922 гг. Записаны заслуженной артисткой РСФСР К.Е. Антаровой. 2-е доп. изд. / Под общ. ред. Ю.С. Калашникова. М.: ВТО, 1947. 180 с. С. 30-31.

Заключение.

Исследование творчества Кранко позволяет проследить появление, становление и развитие жанра полнометражного сюжетного балетного спектакля в Германии. Принятие хореографом должности руководителя балетной труппы в Штутгарте (1961) ознаменовало собой ее выход на качественно новый уровень профессионализма. Благодаря работе Кранко над созданием авторского театра, Штутгартский балет стал центром балетного искусства Западной Германии и смог достичь мирового признания. Успех зарубежных гастролей труппы Кранко в Вене, Париже, Эдинбурге, Тунисе и Рио де Жанейро создал репутацию не только Штутгартскому балету, но и городу в целом. Особо стоит отметить гастроли в Нью-Йорке в июне 1969 года (на сцене Метрополитен-оперы было дано 24 спектакля), где Кранко и его труппа, названная «штутгартским чудом», имели грандиозный успех.

Многоактные балетные спектакли Джона Кранко – пример соединения классических традиций с реформаторскими достижениями русского балета начала XX века и с национальными традициями английского и немецкого балета 1950-х – 1960-х годов. Этот художественный синтез оказался особенно важен в новой культурной ситуации 60-х годов, когда подвергалось сомнению само понятие «культура», а классический балет считался воплощением обывательских ценностей. В немецком театральном контексте, представленном в те годы разнообразными новаторскими тенденциями, балетная трилогия Кранко очевидно соотносится с драматическими спектаклями молодого поколения режиссеров, возникшим на излете социальных потрясений в конце 60-х годов. Это Петер Штайн, поставивший в 1967 году в Бремене спектакль «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, в котором современный герой-бунтарь уничтожает в себе человеческие чувства и стремится во что бы то ни стало разрушить устоявшийся гармоничный мир. Это Клаус Михаэль Грюбер, поставивший в 1969 году там же в Бремене

«Бурю» У. Шекспира, в которой местом действия становится ренессансный театр как воплощение незыблемых ценностей.

При всем «неоклассицизме» Кранко его герои абсолютно современны. Главные персонажи спектакля «Онегин» изначально характеризуются в романтической эстетике (внешний облик, пластика и хореография), но далее каждый герой по-своему стремится преодолеть общепринятые устои (Татьяна с помощью чувства, Онегин с помощью презрения к обывательским ценностям). Столкнувшись с непреодолимыми препятствиями, герои совершают выбор в пользу общепринятых норм (дуэль у Ленского и Онегина, семейная идиллия у Татьяны). Тем самым Кранко соединяет современную проблематику 60-х и вечные художественные традиции, выводя своих героев на трагический уровень.

Таким образом, хореограф доказал возможность постижения актуальных проблем современности с помощью средств классического искусства. Вместе с тем, классическая традиция противопоставляется в его творчестве постмодернистскому разрушению театральных форм.

«Онегин» стал важным рубежом и открытием на пути становления полнометражного сюжетного спектакля в Европе. Данный спектакль являет собой пример обращения зарубежных хореографов к наследию нашей отечественной литературы и музыки, а также влияния русского хореографического искусства на создание европейской «новой классики».

«Онегин» – первое в истории мирового балета обращение к пушкинскому роману, опередившее русский театр. Кроме того, это один из лучших балетов в истории мировой хореодрамы. В нем заключена концепция всего творчества Кранко, приверженца психологического драматического танца. Для хореографа важной основой балетного спектакля была литература. Его «Онегин» крепко связан и с романом Пушкина, и с музыкой Чайковского. Это не случайно, ведь в своем творчестве он ориентировался на достижения русского балета, в частности, на спектакль Л.М. Лавровского «Ромео и Джульетта», показанный в Лондоне в 1956 году. Но если в собственной

редакции «Ромео и Джульетты» Кранко прямо берет за образец спектакль Лавровского, то «Онегин» – произведение совершенно самостоятельное. Здесь хореограф работает оригинально, создавая собственную композицию и стиль. Однако приоритетным методом постановки балета стала для него содержательно-смысловая концепция хореодрамы, насыщенной не только действием, но и лирико-психологическим танцем. К другим особенностям авторского стиля Кранко можно отнести: оформление спектакля в стиле эпохи литературного первоисточника; стилизацию классического танца для создания хореопластических характеристик героев; построение спектакля вокруг сложных дуэтов и монологов; такая трактовка взаимоотношений героев, при которой они получают не только реальное, но и символическое значение.

Балету «Онегин» была уготована счастливая творческая судьба. В 1972 году Штутгартский балет побывал в Советском Союзе — в Ленинграде, выступив на сцене Малого академического театра оперы и балета (ныне — Михайловский), в Риге и в Москве (спектакли шли на сцене Музыкального академического театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко). Госконцерт, занимавшийся организацией гастролей в СССР (который привозил в Советский Союз гастролеров), упорно пытался убедить Кранко не включать в программу «Онегина», боясь, что русский зритель не примет хореографическую интерпретацию романа Пушкина. Но Кранко упорствовал — и победил. Спектакль, конечно, получил порцию критики, но был признан. Спустя более сорока лет, пережив своих авторов и став европейской классикой XX века, «Онегин» украсил сцену Большого театра (2013 год). В числе трупп, репертуар которых пополнился данным спектаклем, также можно назвать Парижскую Опера, «Токио-балет», Балет Хьюстона, Королевский балет (Лондон), Балет Бостона, Гамбургский балет, Шведский королевский балет (Стокгольм), Австралийский балет (Сидней), Баварский государственный балет (Мюнхен), Берлинский государственный балет,

Венскую государственную оперу, Нидерландский национальный балет (Амстердам), Датский королевский балет (Копенгаген), Норвежский национальный балет (Осло), Финский национальный балет (Хельсинки), Польский национальный балет (Варшава), Римскую оперу, «Ла Скала» (Милан), Театр «Колон» (Буэнос Айрес), Национальный балет Канады (Торонто), Американский театр балета (Нью-Йорк), Балет Сан-Франциско...

Сегодня «Онегин» празднует свой полувековой сценический юбилей, тем самым доказывая актуальность европейского многоактного спектакля на литературный сюжет.

Библиография.

Отечественные источники:

I. Книги

1. Акулов Е. Оперная музыка и сценическое действие. - М.: ВТО, 1978. – 455с.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика). — М.: Гослитиздат, 1957.– 183с.
3. Аркина Н.Е. Языком танца. – М.: Знание, 1975. – 56 с.
4. Асафьев Б.В. Избранные труды. Том II. Избранные труды о П.И. Чайковском, А.С. Даргомыжском и др. русских композиторах. - М.: АН СССР, 1954. - 384 с.
5. Асафьев Б.В. О музыке Чайковского. - Л.: Музыка, 1976. – 376 с.
6. Астафьева О.В. Театральные строфы «Евгения Онегина»: (К вопросу о комментариях и интерпретациях) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XVI-XVII. - СПб.: Наука, 2003. – с. 251-258
7. Баланчин Д., Мэйсон Ф. Сто один рассказ о большом балете. – М.: Крон-Пресс, 2000. – 494 с.
8. Белинский В.Г. Избранные сочинения. - М.: Наука, 1947. - с. 450-487.
9. Белинский В.Г. Собр. соч. в 13 т. Т.6. - М.: Наука, 1955. - 671с.
10. Белинский В.Г. Статьи о Пушкине. - М.: Художественная литература, 2000. - 95с.
11. Беляева Е. Лики драмбалета, или вечное возвращение// Онегин: буклет Государственного академического Большого театра России – М.: Литературно-издательский отдел Большого театра России, 2013. – с. 44-47
12. Бенуа А. Мои воспоминания. Книги четвертая, пятая. – М.: Наука, 1980. – 784 с.

13. Беседы К.С. Станиславского в студии Большого театра в 1918-1922 гг. Записаны заслуженной артисткой РСФСР К.Е. Антаровой. 2-е доп. изд. / Под общ. ред. Ю.С. Калашникова. – М.: ВТО, 1947. – 180 с.
14. Благой Д.Б. Мастерство Пушкина. – М.: Советский писатель, 1955. – 266 с.
15. Богданов-Березовский В.М. «Евгений Онегин»/ В.М. Богданов-Березовский // Оперное и балетное творчество Чайковского. - М., Л.: ВТО, 1940. – с. 37-48
16. Бонфельд М. К проблеме многоуровневости художественного текста // Муз. академия. 1993. №4. - С. 197-203
17. Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. – М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2003. – 376 с.
18. Брук П. Нити времени. – М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2005. – 381 с.
19. Ванслов В. Концепция спектакля в оперном театре // Сов. музыка. 1970. №1 - с. 59-68
20. Ванслов В. Режиссер в опере // Сов. музыка. 1964. №1. – с. 44-50
21. Виноградов В.В. Язык Пушкина. – М., Л.: Академия, 1935. – 489 с.
22. Видова О.И. А.С. Пушкин и русский ренессанс. М.: Дрофа, 2004. - 208с.
23. Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. СПб.: Лань, Планета музыки, 2008. – 368 с.
24. Выготский Л.С. Психология искусства. – изд. 2-е, исправленное и дополненное. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
25. Габович М.М. Искусство английского балета./ Габович М.М. //Статьи. Воспоминания о М.М. Габовиче. – М.: Искусство, 1977. – с. 136-140
26. Гальцева Р.А. Пушкин в русской философской критике. – М.: Книга, 1990. – 528 с.
27. Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. – М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1919. – 230 с.
28. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957

29. Давлекамова С. Галина Уланова. Я не хотела танцевать. – М.: АСТ-ПРЕСС СКД, 2005. – 280 с.
30. Добровольская Г.Н. Михаил Фокин. Русский период. – СПб: Гиперион, 2004. – 495 с.
31. Должанский А. Симфоническая музыка Чайковского. - Л.: Музыка, 1981. – 208 с.
32. Друскин М. «Евгений Онегин» Чайковского./ Друскин М. //История и современность. Статьи о музыке. – Л.: Музгиз, 1960. - С. 145 - 162
33. Западное искусство. XX век. – М.: Наука, 1978. – 368 с.
34. Зарубин В.И. Большой театр. Первые постановки опер на русской сцене. 1825-1993. - М: Эллис Лак, 1994. – 320 с.
35. Захаров Р.В. Записки балетмейстера. – М.: Искусство, 1976. – 351 с.
36. Злотникова Т.С. Человек. Хронотоп. Культура. – Ярославль.: Издательство ЯГПУ, 2011. – 332 с.
37. Зозулина Н. Джон Ноймайер в Петербурге. – СПб.: Алаборг, 2012. – 432 с.
38. Ильин А. Пушкинские балеты. // Пушкин на сцене Большого театра. – М.: Музгиз, 1949. – 110 с.
39. Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб.: Петрополис, 1997. - 544 с.
40. Кашкин Н. Воспоминания о Чайковском. - М.: Музыка, 1954. – с. 124-126, 132-135, 139-143, 218-219
41. Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. – СПб.: Петрополис, 1998. - 200 с.
42. Конисская Л.М. Чайковский в Петербурге. — Л.: Лениздат, 1974. – 320 с.
43. Кранко Дж., Шефер В. Разговоры о танце. // Онегин: буклет Государственного академического Большого театра России – М.: Литературно-издательский отдел Большого театра России, 2013. – с. 36-43.

44. Красинская Л. Оперная мелодика П. И. Чайковского: К вопросу о взаимодействии мелодии и речевой интонации. — Л.: Музыка, 1986. — 246 с.
45. Красовская В.М. Балет сквозь литературу. — СПб.: Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2005. — 424 с.
46. Красовская В.М. История русского балета: Учеб. пособие для вузов искусств и культуры. — Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1978. — 231 с.
47. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 1: Хореографы. — Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1971. — 526 с.
48. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 2: Танцовщики. — Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1972. — 453 с.
49. Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — Л.; М.: Искусство, 1963. — 551 с.
50. Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии. // Пушкин: исследования и материалы. Т. 5. — Л.: Наука, 1967. — С. 255-277.
51. Красухин Г. Доверимся Пушкину. Анализ прозы, поэзии, драматургии. М.: Флинта: Наука, 1999. — 400 с.
52. Кузнецова Т. Хроники Большого балета. — М.: РИПОЛ Классик, 2011. — 335 с.
53. Кулаков В., Паппе В. 2500 хореографических премьер XX века. 1900-1945. М.: Дека-ВС, 2008. — 336 с.
54. Курышева Т.А. Театральность и музыка. - М.: Сов. композитор, 1984. 200с
55. Лавровский Л.М. Документы. Статьи. Воспоминания. — М.: ВТО, 1983. — 424 с.
56. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. — М.: АРТ, 1994. — 447 с.
57. Лопухов Ф.В. Хореографические откровения. — М.: Искусство, 1972. — 216 с.

58. Лопухов Ф.В. В глубь хореографии. — М.: Фолиум, 2003. — 204 с.
59. Лотман Ю.М. Воспитание души. - СПб.: Искусство - СПб, 2003. — 624с.
60. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. - СПб.: Искусство - СПб., 2002. - 768с.
61. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. - СПб.: Искусство - СПб., 2001. -848 с.
62. Лотман Ю.М. Пушкин. – СПб: Искусство, 2003. – 847 с.
63. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. – Л.: Просвещение, 1983. – 416 с.
64. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – М.: Академический проект, 2002
65. Макарова Г.В. Прогрессивные тенденции в театральном искусстве ФРГ 1949-1984 гг. – М.: Наука, 1986. – 192 с.
66. Макарова Н. Биография в танце. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2011. – 376 с.
67. Майнице В.А. «Штутгартский феномен». Сорокалетию Штутгартского балета посвящается // Большой журнал Большого Театра. 2002, № 1. С. 78-82
68. Мейерхольд репетирует: В 2 Т. / Сост. и коммент. М.М. Ситковецкой, вступит. тексты М.М. Ситковецкой и О.М. Фельдмана. – М.: АРТ, 1993. Т. 2. – 431 с.
69. Михайлова А. Образ спектакля. – М.: Искусство, 1978. – 248 с.
70. Непомнящий В. Поэзия и судьба. – М.: Советский писатель, 1987. – 448 с.
71. Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегина» Александра Пушкина. - М.: НПК «Интелвалк», 1999. – 1008 с.
72. Нейштадт В. И. Пушкин в мировой литературе. – М.–Ленинград: Издательство Академии Наук СССР, 1938. – 280 с.
73. Никитин В.С. Чайковский. Старое и новое. - М.: Знание, 1990. – 208 с.

74. Онегин: буклет Государственного академического Большого театра России – М.: Литературно-издательский отдел Большого театра России, 2013. – 135 с.
75. Онегинская энциклопедия в 2-х томах. Т.1. - М.: Русский путь, 1999. – 576 с.
76. Онегинская энциклопедия в 2-х томах. Т.2. - М.: Русский путь, 2004. – 804 с.
77. Орлова Е. Петр Ильич Чайковский. - М.: Музыка, 1980. – 271 с.
78. Орлова Е. Романсы Чайковского. - М.; Л.: Музгиз, 1948. – 164 с.
79. Петипа М. Материалы. Воспоминания. Статьи. – Л.: Искусство, 1971. – 448 с.
80. Подборский А. Из жизни пианиста балета. – СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2015. – 208 с.
81. Побережная Г.И. Петр Ильич Чайковский. - Киев, 1994. – 347 с.
82. Покровский Б.А. Об оперной режиссуре. - М.: ВТО, 1973. – 307 с.
83. Прибегина Г.А. Петр Ильич Чайковский. – М.: Музыка, 1983. – 192 с.
84. Прокофьев С. Автобиография. — М.: Сов композитор, 1973. – 704 с.
85. Проскурин О. Поэзия Пушкина или подвижный палимпсест. - М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 462 с.
86. Пушкин А.С. Евгений Онегин. // Пушкин А.С. Евгений Онегин. Стихотворения, поэмы, проза. – М.: ЭКСМО, 2009. – с. 5 – 215.
87. Реблинг Э. Балет в ГДР и ФРГ. // Музыка и хореография современного балета. Выпуск 2. – Л.: Музыка, 1977. – 240 с.
88. Розанова О.И. Елена Люком. – Л.: Искусство, 1983. – 192 с.
89. Рославлева Н.П. Английский балет. – М.: Музгиз, 1959. – 170 с.
90. Русский балет: Энциклопедия / ред. кол. Е.П. Белова, Г.Н. Добровольская, В.М. Красовская, Е.Я. Суриц, Н.Ю. Чернова. – М.: Большая Российская энциклопедия; Согласие, 1997. – 632 с.
91. Сироткина И.Е. Свободное движение и пластический танец в России – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 325 с.

92. Слонимский Ю.И. П.И. Чайковский и балетный театр его времени. – М.: Музгиз, 1956. – 335 с.
93. Соколов В. Антонина Чайковская. История забытой жизни. - М.: Музыка, 1994. – 296 с.
94. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. – М.:, 1988. – 623 с.
95. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. – СПб.: Азбука-классика, 2011. – 445 с.
96. Стойко А. Великий композитор П. Чайковский. — Л.: Музыка, 1972. - 336 с.
97. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Кн. 1 – М.: Искусство, 1984. – 303 с.
98. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Кн. 2 – М.: Искусство, 1984. – 367 с.
99. Товстоногов Г.А. Круг мыслей. – Л.: Искусство, 1972. – 287 с.
100. Туманина Н. Чайковский: Великий мастер. 1878 - 1893. - М.: Наука, 1968. – 488 с.
101. Туманина Н. Чайковский и музыкальный театр. - М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – 252 с.
102. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
103. Фейнберг И. Читая тетради Пушкина. — М.: Советский писатель, 1981. – 432 с.
104. Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А. А. Ивина. — М.: Гардарики, 2004. — 1072 с.
105. Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера, статьи, письма. – Л.; М.: Искусство, 1962. – 639 с.
106. Хардт И. Выразительный танец в Германии // Германия, XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. – М.: РОССПЭН, 2008.
107. Холопова Е. Композиция драмы. - М.: Искусство, 1957. – 224 с.
108. Цветаева М. Мой Пушкин// Марина Цветаева. Сочинения. Т 2. - М.: Художественная литература, 1984. - с. 90-327

109. Цукерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. - М.: Музыка, 1971. – 247 с.
110. Чернова Н. Балет 1930-1940-х годов // Советский балетный театр. – М.: Искусство, 1976. – 376 с.
111. Штольце К.Х. О музыкальной композиции // Онегин: буклет Государственного академического Большого театра России – М.: Литературно-издательский отдел Большого театра России, 2013. – с. 31
112. Эльяш Н. Пушкин и балетный театр. – М.: Искусство, 1970. – 343 с.
113. Энтелис Л.А. Зачарованный принц / Энтелис Л.А. // Заметки на нотных страницах. Статьи о балете, джазе, песне. – Л.-М.: Советский композитор, 1974. – с. 130-134.
114. Эфрос А. Репетиция – любовь моя. Кн. 1. – М.: Панас, 1993. – 318 с.

II. Материалы периодической печати

115. Беляева Е. Строптивый ученик. «Ромео и Джульетта» в Штутгарте и Гамбурге. // Культура. – 2006. – 7-13 сентября (№ 35). – С. 15.
116. Василев В., Касаткина Н. Вторая встреча. // Музыкальная жизнь. – 1971. – февраль (№ 4). – С. 20-21.
117. Виноградов О. Метаморфозы балетного спектакля. // Театр. – 1984. - № 3. – С. 68-72.
118. Вульф В. «Беззвездное» небо Австралийского балета. // Советский балет. – 1988. - № 6. – С. 24-26.
119. Вязовкина В. Впечатления и итоги. // Балет. – 2000. – ноябрь-декабрь. – С. 23.
120. Габович М. Искусство английского балета. // Советская культура. – 1961. – 15 июля (№ 83). – С. 4

121. Головащенко Ю. Показывает Берлинский театр. // Вечерний Ленинград. – 1970. – 23 октября (№ 250). – С. 3.
122. Гордеева А. Художник времени – Юрген Розе // ВТБ – России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: свободный. – URL: <http://vtbrussia.ru/culture/gabt/onegin/main/behind-the-scenes/jurgen-rose/> (дата обращения: 2.02.2016).
123. Григорьев О. Балет Штутгарта. // Ленинградская правда. – 1972. – 5 февраля (№ 30). – С. 3.
124. Дашичева А. Балет из Штутгарта. // Советская культура. – 1972. – 19 февраля (№ 23). – С. 3.
125. Дашичева А. С комедийным блеском. // Советская культура. – 1972. – 24 марта (№ 25). – С. 3.
126. Дятлов Э. Слагаемые мастерства. // Театральная жизнь. – 1961. - № 19. – С. 31-31.
127. Злоключения Евгения Онегина. // Музыкальная жизнь. – 1965. - № 24. – С. 19.
128. Илупина А. Масштаб таланта: классика и современность. // Комсомольская правда. – 1970. – 1 ноября (№ 252). – С. 4.
129. Иноземцева Г. Во славу вечно юной классики. // Музыкальная жизнь. – 1981. – август (№ 16). – С. 3-4.
130. Кацева М. Даль свободного романа.. // Слово/Word в электронном виде [Электронный ресурс]. – 2007 – № 54. – Режим доступа: свободный. – URL: <http://magazines.russ.ru/slovo/2007/54/ka10.html> (дата обращения: 02.02.2016).
131. Кеглер Х. О музыке, о танцах и о немцах. / Беседа А. Парина // Петербургский театральных журнал. – 1993. - № 1. – С. 45-46.
132. Кинг Д. Муки британской Терпсихоры. // Советская культура. – 1973. – 30 марта (№ 26). – С. 7.
133. Колесникова Н. И мастерство, и вдохновенье. // Советская Россия. – 1985. – 19 июня (№ 140). – С. 4.

134. Колесова Н. Комедия характеров и положений. // Российские вести. – 1996. – 16 мая (№ 89). – С. 3.
135. Кузьмин А. Балет «Онегин». // Культура. – 2002. – 5 июня (№ 22). – С. 11.
136. Луцкая Е. Образы Пушкина и Шекспира. // Театральная жизнь. – 1972. – май (№ 9). – С. 26-27.
137. Луцкая Е. Первое знакомство. // Московский комсомолец. – 1970. – 30 октября (№ 255). – С. 3.
138. Майнице В. ...Русская душой. // Культура. – 2001. – 25-31 января (№ 3). – С. 1.
139. Майнице В. Шведский Королевский балет. // Музыкальная жизнь. – 1982. – январь (№ 2). – С. 8-9.
140. Моисеев И. Высокое искусство народного танца. // Советская культура. – 1974. – 26 марта (№ 25). – С. 4.
141. Неувядаемый «Онегин». // Музыкальная жизнь. – 1983. – декабрь (№ 24). – С. 18.
142. Новикова К. Мировая классика без лишних слов/ К. Новикова// Большой театр. – 2013 – июль (№ 7). – С. 4 – 5.
143. Новикова К. «Онегин» станет москвичом/ К. Новикова// Большой театр. – 2013 – июнь (№ 6). – С. 4 – 5.
144. Овации чудесной Татьяне. / Подготовлено Петровой Г. // Советский балет. – 1990. – март-апрель (№ 2). – С. 22.
145. Островский Б. Гости из ФРГ. // Огонек. – 1972. – февраль (№ 7). – С. 12.
146. Прохорова В. Танцевальные дуэты. // Театральная жизнь. – 1974. – июль (№ 14). – С. 17.
147. Розанова О. Самобытность и современность. // Советский балет. – 1985. - № 5. – С. 46-47.
148. Рославлева Н. Наследники Новерра. О гастролях Штутгартского балета. // Музыкальная жизнь. – 1972. – № 10. – С. 9-10.

149. Рославлева Н. Сила национальных традиций. // Советская музыка. – 1961. - № 12 – С. 59-60.
150. Сабина М. Гастроли английского балета. // Музыкальная жизнь. – 1961. – № 15. – С. 13-15.
151. Сергеева В. Творцы прекрасного. // Культура и жизнь. – 1985. - № 7. – С. 33.
152. Ступников И. «Онегин» из Штутгарта. // Вечерний Ленинград. – 1972. – 5 февраля (№ 30). – С. 3.
153. Суриц Е. Английский балет в Москве. // Театр. – 1961. – № 10. – С. 181-185.
154. Суриц Е. В стихии танца. // Культура и жизнь. – 1961. - № 9. - С. 40-41.
155. Суриц Е. Гастроли Штутгартского балета. // Театр. – 1972. – июль (№ 7). – С. 135-143.
156. Трускиновская Д. Фредерик Аштон // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: свободный. – URL: <http://www.belcanto.ru/ashton.html> (дата обращения: 03.02.2016).
157. Фирер А. Захватывающая красота. // Музыкальная жизнь. – 2013. – май (№ 5). – С. 30-32.
158. Фирер А. Онежские вечера в Большом. // Музыкальная жизнь. – 2013. – июль-август (№ 7-8). – С. 22-25.
159. Хачатурян К. В шести городах. // Советская музыка. – 1966. - № 11. – С. 131-133.
160. Цыбульская А. «...Когда в саду, в аллее нас судьба свела...». // Музыкальная жизнь. – 1997. - № 8. – С. 44-45.
161. Шадрин Н. В ожидании Гилем. // Культура. – 1997. – 18 декабря (№ 49). – С. 14-15.
162. Эльяш Н. Австралийский балет в Москве. // Музыкальная жизнь. – 1988. – октябрь (№ 19). – С. 6-7.

163. Эльяш Н. Постигая современность. // Музыкальная жизнь. – 1981. – сентябрь (№ 17). – С. 4-5.
164. Энтелис Л. Вечер вдохновенного танца. // Ленинградская правда. – 1970. – 24 октября (№ 251). – С. 4.
165. Юрьева М. Балет из Штутгарта. // Советская культура. – 1985. – 26 марта (№ 37). – С. 2.

Иностранные источники:

166. Ballet panorama / textes par Irene Lidova. New York: Macmillan, 1961. – 128 p.: ill.
167. Beaumont, C.W. Ballets of today. London: Putnam, 1954. – 250 p.
168. Hart, J. John Cranko // The royal ballet in performance at Covent Garden. London, 1958. – p. 70-72.
169. International Encyclopedia of dance, V. II / founding editor – Selma Jeanne Cohen. New York: Oxford University Press, 1998.
170. Jackson, F. They make tomorrow's ballet. A study of the work Jack Carter, Michael Charrley, John Cranko. London: Meridian Books, 1953. – 43 p.
171. John Cranko und das Stuttgarter Ballett. Bd. I / texte von Ninette de Valois. Pfullingen: V.G. Neske, 1972. – 128 s.: ill.
172. John Cranko und das Stuttgarter Ballett. Bd. II / neue folge texte von F. Hover. Pfullingen: V.G. Neske, 1972. – 53 s.: ill.
173. Koegler, H. Stuttgart ballet. London: Dance Books LTD, 1978.: ill.
174. Lifar, S. Les trios Grâce du XX siècle. Paris: Correa, 1957. – 336 p.
175. Percival, J. Theatre in My blood: a Biography of John Cranko. New York: Franklin Watts, 1983. – 248 p.: ill.
176. Perugini, M.E. A Pageant of the Dance & Ballet. London: Jarrolds, 1946. – 318 p.
177. Terry, W. Richard Cragun. Pfullingen: V.G. Neske, 1982. – 131 p.: ill.

178. Vaughan, D. Frederick Ashton and his ballets. London: Dance Books LTD, 1999. – 545 p.:ill.

Приложение 1.

Список действующих лиц в программке к спектаклю Большого театра.

Репертуар /
на музыку Петра Чайковского

ОНЕГИН

Балет Джона Крэнко в трех действиях 12+

[ВЫХОДНЫЕ ДАННЫЕ](#) [ПРОГРАММКА](#) [КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ](#) [О СПЕКТАКЛЕ](#) [КУПИТЬ БИЛЕТЫ](#)

Действующие лица и исполнители Дата представления

21 июля 2013

Онегин	Дэвид Холберг
Ленский, друг Онегина	Иван Алексеев
Ларина, вдова	Анна Антропова
Татьяна, дочь Лариной	Евгения Образцова
Ольга, дочь Лариной	Дарья Хохлова
Их няня	Ирина Семиреченская
Князь Гремин, друг семьи Лариных	Александр Водопетов
Дирижер	Павел Сорокин

[Распечатать](#)

[19 июля 2013 19:00](#)
[20 июля 2013 19:00](#)
[21 июля 2013 18:00](#)
[10 октября 2013 19:00](#)
[11 октября 2013 19:00](#)
[Все даты](#)



Приложение 2.

Иллюстрации: эскизы декораций и костюмов.



Илл. 1. Занавес-экран к спектаклю «Онегин».



Илл. 2. «Сад Лариных», I акт, первая картина (эскиз Юргена Розе).



Илл. 3. «Спальня Татьяны», I акт, вторая картина (эскиз Юргена Розе).



Илл. 4. «День Рождения Татьяны», II акт, первая картина (эскиз Юргена Розе).



Илл. 5. «Дуэль», II акт, вторая картина (эскиз Юргена Розе).



Илл. 6. «Санкт-Петербург», III акт, первая картина (эскиз Юргена Розе).



Илл. 7. «Будуар Татьяны», III акт, вторая картина (эскиз Юргена Розе).



Илл. 8. Спектакль Большого театра, 2013 г. Татьяна – О. Смирнова.



Илл. 9. Сцена из спектакля Большого театра, 2015 г. Онегин – А. Волчков, Ленский – А. Беляков, Татьяна – К. Кретова, Ольга – Д. Хохлова.



Илл. 10. Сцена из спектакля Большого театра, 2015 г. Онегин – А. Волчков, Татьяна – К. Кретьова.



Илл. 11. Спектакль Большого театра, 2013 г. Онегин – В. Лантратов, Татьяна – О. Смирнова.



Илл. 12. Спектакль Большого театра, 2013 г. Ленский – С. Чудин, Ольга – А. Тихомирова.

Илл. 13. Спектакль Большого театра, 2013 г. Онегин – Д. Холберг, Ленский –



И. Алексеев, Ольга – Д. Хохлова.



Илл. 14. Спектакль Большого театра, 2013 г. Ленский – С. Чудин.



Илл. 15. Татьяна – Е. Образцова, Ольга – Д. Хохлова, Ленский – И. Алексеев.



Илл. 16, 17. Спектакль Большого театра, 2013 г. Татьяна – О. Смирнова.



Илл. 18. Спектакль Большого театра, 2015 г. Татьяна – Е. Образцова.

Приложение 3. Фрагменты хореологической нотации Жоржет Цингуридес.

No 5 Pas de deux Olga - Lenskij

Olga

Lenskij

"please" φ

Olga

Lenskij

BENESH MOVEMENT NOTATION
 COPYRIGHT RUDOLF BENESH 1965

Вариация Ольги.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Вариация Ольги" (Variation Olga). The score is written on three systems of staves. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line for "Olga".

- System 1:** The grand staff has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal line is in 2/4 time. A box labeled "G" is placed above the treble staff. The music features various notes, rests, and slurs.
- System 2:** Similar to the first system, but with a red box highlighting a specific chord in the treble staff. The vocal line continues with notes and rests.
- System 3:** The grand staff continues with notes and rests. The vocal line also continues.

At the bottom of the page, there is a copyright notice: "BENESH MOVEMENT NOTATION COPYRIGHT RUDOLF BENESH 1955".