

УДК 792.8

Д. Е. Хохлова

ДЖОН КРАНКО.
К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ
МНОГОАКТНЫХ БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ
НА ЛИТЕРАТУРНЫЕ СЮЖЕТЫ

«Как хореограф я хочу изъясняться с публикой ясным и доступным языком. У хореографа нет времени. Хореография смертна».

*Дж. Кранко*¹

Творчество Джона Кранко (1927–1973) стало знаковым для балета XX в., выживив новое направление и сформировав не только труппу, но и идейную линию для дальнейшего развития западной хореографии. В середине XX в. происходит заметное снижение интереса европейских постановщиков к полнометражным сюжетным балетам. Успешное хореографическое воплощение Кранко литературных сюжетов возродило этот жанр, а также повело за собой целую плеяду единомышленников, определив пути развития западноевропейского балетного искусства.

Джон Кранко — хореограф, которому удалось посредством развития своего авторского театра, прийти к квинтэссенции творчества, выраженной в трилогии полнометражных сюжетных спектаклей. Формирование его, как балетмейстера, проходило в тот период, когда переболевшая войной Европа особенно нуждалась в постановках не только сюжетных, но и насыщенных психологическим драматизмом. Помимо того, хореографической школой девятнадцатилетний танцовщик из Южной Африки овладевал в Великобритании, где в начале XX в. наиболее направленно и планомерно развивался балетный театр. Процесс происходил в контексте особого интереса англичан к драматургии и театру, балетный спектакль воспринимался ими не только как хореографическое произведение, но и как часть театрального искусства в целом. Поэтому наиболее востребованной для английского балета формой становится одноактный сюжетный спектакль, где интересующая английского зрителя сюжетность предстает в сочетании с неразвернутым форматом, объясняющимся камерностью сцен и небольшой численностью трупп. Данный жанр наиболее успешно использовали Н. де Валуа и Ф. Аштон в ранние годы своего творчества. Развитию национальной английской хореографической школы был дан новый толчок благодаря созданию Н. де Валуа в 1926 г. Академии хореографии при балете «Сэдлерс Уэллс».

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». Заказы на постановки спектаклей будущий хореограф начинает получать

¹ [См.: 1, с. 37]

уже в 23 года, став (по приглашению Н. де Валуа) хореографом балета «Сэдлерс Уэллс». Среди наиболее удачных его работ на малой сцене театра можно назвать «Пайнэппл Полл» с музыкой английского композитора А. Салливана, «Дама и шут» на музыку Дж. Верди, скомпанованную Ч. Маккерасом, «Арлекин в апреле» Р. Арнелла и «Тень» Э. Донаньи.

Конечно, Кранко еще далек от литературных балетов, но все, что он делает, имеет сюжетную основу. И здесь он опережает мыслящего в том же направлении Кеннета Макмиллана. Кранко умел стойко переносить свои неудачи: когда провалом закончился спектакль, поставленный им в Париже для труппы маркиза де Куэваса, хореограф стоял на поклонах, вытянув шею, и улыбался.

Однако именно для Кранко, как для самого успешного молодого хореографа Королевского балета, Бенджамин Бриттен написал мелодию для балета «Принц Пагод». Ниже приведен фрагмент, посвященный творчеству Дж. Кранко и написанный в период становления перспективного балетмейстера. «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 пользуется мотивами английского танцевального фольклора. Жаль, что порученная ему постановка балета „Принц пагод“ на музыку Бриттена не связана с национальными образами» [2, с. 109].

Однако вскоре, именно в качестве балетмейстера-постановщика балета «Принц пагод», Николай Березов приглашает Кранко в Штутгарт.. После осуществления данной хореографической работы в 1960 году, Кранко уже не покинет Германию. Ведь балетмейстеру становится ясно, что в Англии ему не проявить себя рядом с сэром Аштоном, да к тому же будучи в постоянном соревновании с Кеннетом МакМилланом. И он принимает приглашение возглавить штутгартскую труппу.

Если посмотреть с исторической точки зрения, то, за исключением Новерра, развитие балета «прошло мимо» Германии. Годы после Второй мировой войны стали наиболее подходящим временем для успеха театра на международном уровне. Новое поколение искало точки соприкосновения с окружающим миром при помощи бессловесного искусства, в результате чего в Германии возник необычайный интерес к балету. И этот фактор стал предпосылкой к аккумуляции талантливых хореографов и танцовщиков. Среди них и был Джон Кранко.

На протяжении долгих лет Кранко терпеливо работал со штутгартской труппой. Органично и планомерно он развивал труппу, создавая свой авторский театр. Кранко, имеющему английскую школу и основывающемуся в хореографической лексике на академических традициях Великобритании, были необходимы артисты, способные реализовать его замыслы. Первым условием при принятии должности руководителя труппы он поставил необходимость приглашения артистов по своему выбору. В результате хореограф открыл ярких танцовщиков и дал им возможность раскрыть себя. Благодаря ему засияли имена Ричарда Крэгана

и Марсии Хайде, по сей день являющиеся визитной карточкой штутгартского балета.

Уже с первых лет своей работы в Штутгарте, балетмейстер организовывал специальные «матине» (просмотры), где молодые танцовщики могли показать собственные хореографические опыты. Кранко анализировал труды своих подопечных, но не пытался на них «давить», поэтому среди тех, кого он выдвинул, оказались хореографы самых разных направлений: это и Уильям Форсайт, и Иржи Килиан, и «наследник» Кранко по прямой — живой классик Джон Ноймайер.

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. На замысел Кранко оказал воздействие увиденный им одноименный спектакль в хореографии Леонида Лавровского, исполненный труппой Большого театра на гастролях в Лондоне в 1956 г. 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». [3, с.155]² Несомненно, первая попытка слияния двух разделенных в те годы миров — советского и западного — дала толчок для поиска новых путей хореографического развития, в частности, в Европе.

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

Здесь важно понять, что так называемый «европейский драмбалет» имеет облегченную, по сравнению с советским, форму. В Европе каждый полюбившийся балетмейстеру текст мог стать основой для спектакля. Хореографы же, работавшие тогда в СССР, были в своем выборе сильно ограничены — допустимыми считались лишь революционные, проблемные сюжеты. А европейский театр, наоборот, такие сюжеты обходил стороной, 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.

² Здесь и далее книга цитируется в переводе автора статьи.

Еще одной особенностью европейского варианта драмбалета можно назвать изящество 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 ошибается. Рядом с хореографом появляется 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. Для Розе, которому на момент начала сотрудничества со Штутгартским театром (до того он был театральным художником в небольшом городе Ульме) исполнилось лишь 25 лет, «Ромео и Джульетта» стал первым опытом оформления балетного спектакля.

Совместная работа проходила в тесном контакте: Кранко не только подробно объяснял свои идеи, но и делал точные замечания, внимательно рассматривая каждый эскиз молодого художника. Позже Юрген Розе вспоминал: «Кранко бросил меня в воду, почти утопил» [4]. В результате родилось изысканное и практичное оформление «Ромео и Джульетты», которое все же нельзя было назвать минималистским или абстрактным. Для Розе необычайно важны были детали, возможно, в этом и заключался своеобразный профессиональный секрет. Чтобы подчеркнуть изменение внутреннего состояния героини, художнику было достаточно поменять лишь платье и украшение в ее волосах. Помимо этого, 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» [5, с. 5].

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

Еще одним значимым успехом Джона Кранко на поприще создания многоактных сюжетных балетов стал спектакль «Онегин», премьера которого состоялась в 1965 г. Балетмейстер так говорил про главного героя своего будущего балета: «Он молод, богат, хорош собой — и ничего не добился в жизни. „Онегин“ — это драма непризнания. Трагедия одиночества в толпе. Это страшно и очень современно» [6].

По собственному признанию, Кранко и творил, и думал как композитор: «Только композитор пишет знаками на бумаге, а мой инструмент — человеческое

тело, которым я „пишу“ во времени и пространстве. Разница лишь в том, что созданное на бумаге остается, а созданное мною существует только в момент просмотра» [2, с. 3]. И замысел обращения к пушкинскому роману родился у хореографа благодаря музыке П. И. Чайковского, в процессе постановки танцевальных номеров для оперы «Евгений Онегин» на сцене «Ковент Гарден». Возможно, Кранко вдохновила театральность сюжета, подчеркнутая именно Чайковским; возможно, драматургия либретто оперы. Но, в конечном итоге, замыслы хореографа и композитора оказались сходными в своей сути, выраженной необычайно емко Мариной Цветаевой: « <...> весь „Евгений Онегин“ для меня сводится к трем сценам: Той свечи — той скамьи — того паркета...» [7, с. 307]. Подобно Чайковскому, Кранко с величайшей осторожностью вычленил из сложной полифонической ткани романа Пушкина только любовную драму, сохраняя бытовые сцены для второго плана, а лирические отступления оставив за пределами спектакля.

Однако, несмотря на эту идейно-художественную параллель, балет «Онегин» с оперой Чайковского связан исключительно пушкинским сюжетом. Изначально оперная партитура, конечно, привлекала балетмейстера: в частности, на арию Гремина он собирался поставить любовный дуэт. Такие мысли приходили Кранко 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 творческая судьба.

Кранко начал работать над «Онегиным» в сезон 1964–65 гг. со штутгартской труппой. Окончательный вариант спектакля состоял из трех актов и шести картин. В первой редакции 1965 г. балет начинался с пролога, но во втором и окончательном варианте 1967 г. Кранко отказался от этого структурного элемента, а также переработал образ Онегина.

В качестве музыкальной основы хореографом были использованы фортепианные и оркестровые 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 избирает музыкальные фрагменты, свободные от ассоциаций в области хорео-пластических трактовок. Инструментуя их, Штольце ставил перед собой цель облечь драматический смысл произведений Чайковского в масштабные хореографические формы, совместив при этом развитие сюжета и танцевальность музыкального материала. Свою задачу он обрисовывал так: «В соответствии с сюжетом балета, основную нагрузку которого несут исключительно почти все 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» [3, с. 175]. Благодаря этому, Кранко смог построить композицию балета симфоническими средствами, не прибегая к контрастам танцевальной и повествовательной сфер.

Балетмейстер отходит в своем хореографическом сочинении от разрозненности номеров, что обусловлено драматургией спектакля. Это объясняет использование некоторых музыкальных тем наподобие лейтмотивов: при повторном проведении они зачастую изменены гармонически и ритмически.

Собственное видение пушкинского сюжета и пьес Чайковского Джон Кранко органично преломляет в поэтическое своеобразие хореографической лексики балета «Онегин». Главной целью художественного замысла хореографа было отражение всех слоев русского общества посредством различных танцевальных стилей. И здесь Кранко лишь в малой степени ориентируется на традиции музыкально-театрального прочтения пушкинского произведения.

Первоначальный план балета выглядел 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 посередине этого — готовый сюжет на четверых» [3, с. 174].

Именно в разработке образов главных героев заключен взгляд хореографа на пушкинский сюжет и его проблематику, призванный сформировать авторскую концепцию спектакля. Кранко не требовал досконального знания первоисточника ни от исполнителей, ни от зрителей. Хореограф сформировал собственное видение «Евгения Онегина», возможно, и далекое от поэтики первоисточника: «Ты как молодая лошадь, которая только встает на ноги и еще не умеет собой управлять», — такую характеристику Татьяны давал Кранко для Марсии Хайде, первой исполнительницы главной женской партии [5, с. 5]. И, как признавала позднее танцовщица, она «была Татьяной Кранко, а не Татьяной Пушкина» [5, с. 5]. Она стремилась понять пушкинскую героиню в видении хореографа, т. е. человека, живущего в Европе XX столетия. В романе XIX в. раскрывается психология русской уездной барышни, Кранко же стремится осмыслить подсознание Татьяны. Неслучайно три наиболее драматически насыщенные встречи главных героев происходят при непосредственном участии зеркала. Впервые Татьяна видит Онегина, гадая перед зеркалом, лирический дуэт во сне Татьяны (конец 1-го акта) предваряет появление Онегина из зеркала и, наконец, финальный дуэт балета начинается с того, что Татьяна сидит за туалетным столиком перед зеркалом. Подобное режиссерское решение можно трактовать как отражение иррациональных, подсознательных составляющих в прорисовке образа героини. В «зеркальном» pas de deux, которое следует за сценой написания письма во второй картине первого акта, 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. С гордостью встретит Татьяна взгляд Онегина в финале второго акта, когда сцена дуэли завершится трагедией. Кранко оставляет героиню просто стоять и открыто смотреть на человека, только что убившего жениха ее сестры. При этом такую стойкость и непреклонность хореограф оттеняет истери-

кой Ольги, создавая контраст эмоциональных проявлений. В результате, для зрителей становится очевидным, что в данной сцене победительницей выходит именно Татьяна, чего нельзя сказать про финал балета. Там героине уже ничто не прибавляет сил: ни замужество, ни положение в свете, ни бесповоротно принятое (согласно сюжету романа) решение — сон оборачивается реальностью. Это Кранко подчеркивает включенной в третий дуэт прямой хореографической цитатой из «зеркального» *pas de deux*. То, что виделось во сне, случилось наяву; то о чем мечталось, добровольно отвергнуто самой Татьяной. Да, она остается образцом исключительной внутренней чистоты. Но зрители в финале спектакля видят героиню побежденной и сжимающей кулаки от осознания собственного бессилия.

Кранко создавал образ Татьяны, раскрывая драматический талант Марсии Хайде. Задачей балетмейстера было показать его в контексте развития и трансформации личности героини, что и привело к созданию роли, убедительной в каждом моменте спектакля.

Шедевром балет «Онегин» в хореографии Джона Кранко был признан не сразу. Возможно, это обстоятельство также спровоцировало балетмейстера на дальнейший поиск различных путей для воплощения своего видения истории Татьяны и Онегина. Но, в конечном счете, этот спектакль Кранко стал классикой западной хореографии XX в.

Париж первым оценил высокий уровень труппы Кранко. В дальнейшем успех зарубежных гастролей в Вене, Париже, Эдинбурге, Тунисе и Рио де Жанейро создал репутацию не только штутгартскому балету, но и городу в целом.. Особо стоит отметить гастроль в Нью-Йорке в июне 1969 года. 24 спектакля штутгартский балет дал в Метрополитен-опера. Это был триумф. Кранко и его труппа, названная «штутгартским чудом», имели грандиозный успех. По словам известного критика Клайва Барнса, «штутгартский балет завоевал Нью-Йорк — частично благодаря своим балетам, частично благодаря своему танцу, но прежде всего благодаря своему духу» [9].

В 1972 г. штутгартский балет побывал в Ленинграде, выступив на сцене Малого академического театра оперы и балета (ныне — Михайловский), в Риге, в Москве (Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко). Госконцерт, занимавшийся организацией гастролей в СССР, упорно пытался убедить Кранко не включать в программу «Онегина», боясь, что русский зритель не примет его хореографическую интерпретацию. Но Кранко упорствовал — и победил. Спектакль, конечно, получил порцию критики, но был признан.

«Люди поют и танцуют, чтобы выразить то, что они хотят, но не в состоянии сказать словами», — говорил Джон Кранко [1, с. 39]. Этому он учил и артистов штутгартской труппы. «Всему, что я умею, я научилась у Джона, я восхищаюсь Джоном не только как хореографом, но и как директором, потому что он позволял нам, артистам, быть самими собой», — вспоминала Марсия Хайде [5, с. 5].

Быть самими собой Кранко позволял не только артистам, исполнявшим его спектакли, но и зрителям, смотревшим и погружавшимся в его балеты.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кранко Д., Шефер В.* Разговоры о танце // Онегин. М.: Литературно-издательский отдел Большого театра России, 2013. С. 36–43.
2. *Рославлева Н. П.* Английский балет. М.: Музгиз, 1959. 170 с.
3. *Percival J.* Theatre in My blood: a Biography of John Cranko. L., 1983. P. 248
4. *Гордеева А.* Художник времени — Юрген Розе. URL: <http://vtbrussia.ru/culture/gabt/onegin/main/behind-the-scenes/jurgen-rose> (дата обращения: 9.05.2015)
5. *Новикова К.* «Онегин» станет москвичом // Большой театр. 2013. № 6. С. 4–5.
6. *Кацева М.* Даль свободного романа... // Слово/Word. 2007. № 54. URL: <http://magazines.russ.ru/slovo/2007/54/ka10.html> (дата обращения: 9.05.2015)
7. *Цветаева М.* Мой Пушкин // Марина Цветаева. Сочинения. Т 2. М.: Художественная литература, 1984. С. 90–327
8. *Шадрина Н.* По мотивам книги Джона Персиваля «Театр у меня в крови: биография Джона Крэнко». URL: <http://www.bolshoi.ru/performances/655/details/> (дата обращения: 9.05.2015)