

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 793

ЖИЗЕЛЬ В МОЕЙ ЖИЗНИ

*Комлева Г. Т.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Балет «Жизель» справедливо считается самым совершенным творением танцевального гения. В данной статье описывается путь к партии Жизели балерины: от партии Мирты к главной героине, различные этапы исполнительской работы над образом. Балет «Жизель» представлен как живой спектакль, к которому интересно возвращаться и проживать каждую ситуацию, сценическую и танцевальную, заново. Автор сравнивает различные исполнительские трактовки «Жизели», в том числе, французскую версию Гранд Опера, и русскую, вариант Мариинского театра, сравнивает особенности хореографии, представляя их детально, изнутри собственной балетной практики.

Ключевые слова: балет, хореографическое наследие, «Жизель», Комлева, Алексидзе, Брюэль, Лавровский.

GISELLE IN MY LIFE

*Komleva G. T.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

Ballet "Giselle" is rightly considered the most perfect creation of dance genius. This article describes the path to Giselle's ballerina party: from Myrta's party to the main character, various stages of performing work on the image. Ballet "Giselle" is presented as a live performance, to which it is interesting to return and live every situation, stage and dance, anew. The author compares various performing interpretations of Giselle, including the French version of the Grand Opera, and the Russian version of the Mariinsky Theatre, compares the features of the choreography, presenting them in detail, from within their own ballet practice.

Keywords: ballet, choreographic heritage, “Giselle”, Komleva, Aleksidze, Bruel, Lavrovskiy.

Балет «Жизель» многие авторитетнейшие люди считают самым совершенным творением танцевального гения. Готова с этим согласиться. Мой путь к партии Жизели оказался долгим и непростым. И начала я с Мирты, второй по значимости партии, о главной героине даже не помышляла. Мои притязания были более чем скромны: мечтала по окончании хореографического училища станцевать Фею Сирени в «Спящей красавице» и индусский танец в «Баядерке». Я просто любила танцевать все, что мне предлагалось. Мои возможности и танцевальное будущее определяла не я — другие люди, профессионалы высшего класса. И я им вполне доверяла.

На что ты способен? Как это предугадать? Каковы границы тебе отпущенного? Тут существуют, по крайней мере, два варианта: первый — безмерные амбиции, переоценка своего творческого потенциала и, соответственно, запросы и претензии; второй — пассивно-выжидательная позиция, подчиненность обстоятельствам. Именно так складывалась поначалу моя творческая жизнь; стать хозяйкой своей собственной театральной судьбы я смогла лишь позднее, на ее завершающем этапе.

Лирическую героиню увидел во мне тогдашний главный балетмейстер Б. А. Фенстер, принимавший наш выпуск в театр. Он сразу поручил готовить партию Марии в «Бахчисарайском фонтане», намеревался поставить для меня балет «Невский проспект». Другой хореограф, И. Д. Бельский, сочинявший на мне дикувинную Потерявшую любимого в «Береге надежды», говорил неоднократно: «“Лебединое озеро” — вот что тебе танцевать надо непременно, вот прямое твое дело». А театральные необходимости диктовали другое: востребованы были умение себя организовать и владение техникой классического танца.

Техника эта, весьма скромная на выпускном вечере, набирала силу в классе виртуознейшей Н. М. Дудинской. И, наверное, вскоре я стала довольно уверенной. По крайней мере, когда возникал вопрос о срочной замене, тут же вспоминали обо мне. И роль Жизели на меня обрушилась внезапно, как снег на голову [1, с. 40–45]. К тому времени я уже не раз станцевала Мирту и очень любила эту партию: властное зло, правящее миром под покровом ночи — мощное, беспощадное, но даже оно отступало перед животворной силой любви. Именно Мирту я должна была танцевать на выездном спектакле в Выборгском Дворце культуры. Однако заболела Эмма Минченоч, назначенная Жизелью, сообщила она об этом в два часа дня. Остальные исполнительницы либо обзавелись больничным, либо гастролировали за границей.

Положение безвыходное. Главный балетмейстер К. М. Сергеев и директор театра П. И. Рачинский уговорили меня ради театра сделать невозможное: за два часа выучить главную партию! Конечно, это была авантюра, что вовсе не в моих правилах. Учила порядок с Б. В. Шавровым, легендарным партнером Е. М. Люком, считалось — лучшей довоенной Жизели. Спектакль благополучно состоялся, и через два дня его были вынуждены повторить: балерина так и не выздоровела. Естественно, ни о каком проникновении в роль говорить не приходилось: важно было одно — не смешаться бы, не забыть порядок. И затем к этой роли я долго не возвращалась: меня к ней просто не подпускали. Она считалась достоянием лирических танцовщиц, нередко уязвимых в виртуозном танце. Меня же именно к этому разряду виртуозок и приобщали. Я по-прежнему охотно танцевала Мирту, но теперь неизбежно возвращалась в мыслях и к своему антиподу, своей протагонистке — главной героине.

И тут снова Жизель [1, с. 139]! В 1972 году, спустя девять лет после первых авантюрных проб. Может, «заботились» о моем провале?

Обращаюсь к Дудинской, отставленной от театра. Важно контуры роли сохранить. Наталия Михайловна уверяла, что точно повторяла роль, сделанную Улановой. Две встречи с ней в Хореографическом училище, чтобы наверняка знать «текст», не исказить его. В мои времена это было Святая святых, и каждый сохранял этот текст неизменным. Важно сохранить контуры роли. Мода на «отсебятину» и «собственную трактовку» придет позднее. Разговоров о моей трактовке с Натальей Михайловной не было. Она уверяла, что точно повторяла роль, сделанную Улановой. Копировать Уланову (под гипнозом ее Жизели наш балет просуществовал долгое время) я не собиралась: уникальный мастер, повторить ее невозможно. Репетировал тогда со мной в театре С. С. Каплан. Профессионал высочайшего класса, он всегда создавал удивительно дружественную, благоприятную обстановку во время работы, видел удавшееся и обязательно подхваливал, при этом точно отмечая недочеты. Но речи о трактовке роли и тут не возникало; приходилось искать самостоятельно, полагаясь на внутреннее ощущение, я бы сказала, доверяя интуиции.

Конечно, помогал накопленный в классическом репертуаре опыт, так как почти весь этот репертуар был уже освоен. Роль Жизели меня привлекала прежде всего мощными контрастами: жизнь и смерть, упоение счастьем и сумасшествие. Надо было искать краски, чтобы сделать этот контраст разительным. Тогда, думала я, и возникнет нужный мне драматизм, предельная напряженность происходящего.

Понять, что в итоге получилось, помогла Ирина Анатольевна Венерт, страстная театралка, видевшая всех исполнительниц Жизели, начиная с 1920-х годов. Она не пропускала ни один мой спектакль и обязательно откликалась на каждый развернутой письменной рецензией. А глаз у нее был,

прямо скажем, снайперский.

«Как ни у кого, — писала Ирина Анатольевна, — у Комлевой — Жизели 1-го и 2-го акта были две разные Жизели, два разных существа в одном теле, безвозвратно рассеченных мечом смерти». И главное о 2-м акте, о том, что здесь было нового: «Всё живое, все живые выражения нежности, любви, страсти — всё это уже за порогом смерти. Но есть познание всего, и она спасает Альберта, помогает ему прожить в танце эту страшную ночь, потому что знает — как, и потому что знает «оттуда» — и всё его горе, и раскаяние, и запоздалую любовь, и знает больше, чем он, живой — что возврата нет. Ведь вечность известна ей больше, чем ему. Такой я вижу Жизель–Комлеву 2-го акта, и она меня восхищает — новизной, смелостью и правдой. Потому что мне кажется, что только сейчас я поняла, что главное-то в Жизели 2-го акта — сыграть смерть... после смерти...» (цит. по: [2, с. 159–183]).

А ведь поступала я, как сказано, интуитивно и никогда свою роль заранее не конструировала. Почему-то вспоминалась блокада, и это чувство замороженности и безразличия к смерти. Да, наверное, память детства, память о страшных днях медленного умирания в мою Жизель неосознанно вошли.

«Жизель» всегда оставалась для меня живым спектаклем. К нему было так интересно возвращаться и проживать каждую ситуацию, сценическую и танцевальную, заново. Неизменно помогала мне тут музыка, и я жадно вслушивалась в нее, выискивая в ней то, что прежде не освоила, не поняла, не охватила. Замечательная музыка, она какая-то объемная, открывает целое пространство крупных эмоций и тончайших всплесков, переливов чувств. И чувств не мелких, а масштабных.

Моя Жизель во времени менялась: костяк роли сохранялся, обогащались нюансы и оттенки. И тут мне чрезвычайно повезло встретиться с «Сильфидой» — родоначальницей романтического балета.

Боже, какое это счастье! Какое наслаждение! Малый оперный театр тогда опередил наш, Кировский. Там царил Олег Виноградов. Хореограф очень талантливый и — редкое качество среди художников, творческих людей — блистательный продюсер. Он пригласил Эльзу Марианну фон Розен возобновить «Сильфиду» с хореографией датского хореографа Августа Бурнонвиля (занудно, точно, один к одному) — вариант, который к тому времени в датском балете сохранился. А там истово верны были своему прошлому, чтили его, как Символ веры. Впервые увидела этот балет у датчан и влюбилась в него навсегда.

Позднее даже у датчан первоначальные контуры боготворимого ими спектакля стали размываться. Фон Розен, сама великолепная Сильфида, перенесла в Россию балет в его подлинном виде, заботясь о каждой детали, о каждом пластическом нюансе. Помогала ей в репетиционной работе Лена Виноградова, жена Олега, очень талантливый человек и отменный репетитор. Я рискну-

ла приготовить с ней фрагмент из этого балета для моих творческих вечеров в Большом зале Ленинградской филармонии, а потом отсняла его на телевидении. И вот — целый спектакль у нас в Кировском.

На моей премьере фон Розен присутствовала вместе с супругом Алланом Фридеричиа, самым крупным специалистом по Бурнонвилю. После спектакля оба прибежали со слезами на глазах благодарить за увиденное, дали ему самую высокую оценку. Именно Сильфида помогла мне по-новому взглянуть на Жизель как на итог романтического балета.

Спектакль Жюлья Перро и Жана Коралли сохранился благодаря замечательной редакции Мариуса Петипа, приближенной к эстетике более позднего, так называемого академического балета. Узорчатые, капризные линии романтического кордебалета сменились здесь более строгими, линейно организованными; плывущие, устремленные в таинственные дали позы обрели интонации утверждающие. Я попыталась это смягчить и характерное для романтического балета усилить. Иными словами, воспроизвести редакцию Петипа с оглядкой на созданное Бурнонвилем. Подобная стилизация мне самой была интересна.

В спор с утвердившейся версией Улановой, ставшей надолго чуть ли не канонической, вступило исполненное Натальей Макаровой и Никитой Долгушиным. Оба почему-то утаивают инициатора нового подхода к этому балету — Нину Фёдорову, интересную характерную танцовщицу и одаренного хореографа. Это она предложила возродить поразившее и запомнившееся в Жизели Ольги Спесивцевой, заранее обреченной, у которой трагический исход был предвосхищен. Отсюда сникшие кисти, безвольно истаивающие позы. Позднее это начинание талантливо подхватит Наталья Бессмертнова, как и Макарова, незабываемая в роли Жизели.

Мне такое толкование было чуждо. Жизель первого акта я видела солнечной, озаренной открывшейся возможностью ослепительного счастья. Тогда крах такого ожидания становится, действительно, катастрофой, несовместимой с жизнью. Во втором акте (это зорко подметила Венерт) — жесткая, непреодолимая граница между жизнью и смертью, и отделенная этой границей другая, новая Жизель, умудренная тайной вечности. Я это слышу в музыке, и мне музыкальные послылы хочется в танце передать. Как это сделать внятно пластически? Над этим я ломаю голову каждый раз заново.

Два спектакля «Жизели» оказались для меня особенными, каждый по своему уникальным. Гоги Алексидзе возглавлял тогда тбилисский балет и часто приглашал танцевать у него. И возобновленную «Жизель» поручил мне (оба вечера). Вот и теперь, заполучив гастролером Мишеля Брюэля, премьера Гранд Опера, Алексидзе просит меня станцевать с французом «Лебединое» и «Жизель» [1, с. 184]. Идея мне понравилась: пусть встретятся две знаменитые школы — французская и русская. Ведь интересно, согласитесь, в нынеш-

нем виде их сравнить.

Расхождения в хореографии были. Я старалась уступать гостю, принимая его вариант. Репетировать с Мишелем было очень приятно: изысканно вежливый, но естественный — типичный представитель элегантного французского балета. Очень красивые по лепке ноги демонстрировали тщательнейшую отделку движений. В пантомимных эпизодах — сдержанное благородство: никаких чрезмерностей. Кое-что из поддержек было ново и понравилось. Партнер приподнимал Жизель, а ноги ее мягко сгибались во время переноса, перепархивания с места на место. Создавалось ощущение невесомости; героиня словно клубилась вокруг кавалера. Очень тонкий эффект. Попробовала потом повторить это с нашими великолепными танцовщиками — такого эффекта не получалось. А вот в технике вращений с партнером наши юноши были сильнее, спортивнее.

Свердловский театр планировал две моих «Жизели» с Мишей Лавровским [1, с. 206]. Обратиться ко мне посоветовал Лавровскому Вахтанг Чабукиани. Значит, я ему действительно пришлась по душе. Первая встреча с Мишей не состоялась: ему пришлось танцевать за заболевшего в Большом. А вот второй спектакль, единственный, оказался экстраординарным. Нам предстояло встретиться на сцене впервые. Никогда прежде мы вместе не танцевали. Намечалась репетиция, да случилось непредвиденное: самолет опоздал настолько, что партнер появился перед самым спектаклем. Попробовали несколько поддержек — и в бой! К счастью, кавалером он был великолепным (настоящий мастер поддержки!) и актерски убедительным. Всё впервые, всё заново, ничего заученного, никаких штампов. Зал ревел! И сами мы получили удовольствие от того, что наш танец так сладился и был естествен. Торжество профессионализма!

Лавровский утверждал, что это был лучший спектакль в его жизни. И с тех пор звонит (и с годовыми поздравлениями, и по другим случаям), и каждый раз это повторяет. И у меня остался в душе светлый след от нашей встречи.

Но мой исполнительский опыт уже в прошлом. Теперь я готовлю эту партию с талантливой молодежью в качестве балетмейстера-репетитора. Интереснейшая задача — проживать спектакль по-другому, обнаруживая в нем бесконечное богатство возможностей. И тут подходы, уверена, могут быть самые разные.

Давным-давно состоялась моя встреча с очень интересной эстонской балериной Каие Кырб. Она уже станцевала Жизель, но решила почему-то приготовить ее заново со мной. Партия у нее, действительно, была «сырой», сделанной наспех. Внешне она очень подходила к этой роли: хрупкая, легкая, с изысканными линиями. Простота, наивность, доверчивость, открытая искренность, существенные для первой половины роли, ей не были близки.

Всё покрывал суховатый рационализм, почти деловитость. Ни переделать ее, ни требовать от нее того, чего в ней не было, я не могла — пустая затея, за пределами допустимого. Как здесь быть? Пришлось ориентироваться на ее выгодную графику: искать в ней предельную выразительность линий, добиваться одухотворенности. Результат нас обоих устроил. Никита Долгушин, встретившийся с Кырб при возобновлении спектакля в Таллинне, очень ее хвалил и говорил, что репетировать с ней было чрезвычайно легко. О работе со мной она умолчала... В интернете, говорят, она уверяет, что готовила спектакль в Большом театре. Горько звучат слова Николая Цискаридзе: «...не верьте ученикам, они вас предадут». Ученики бывают разные, но таких, о которых говорит многоопытный Николай Максимович, по крайней мере в театральной среде, увы, большинство.

Но ведь иногда это нам, менторам, наруку! Анастасию Волочкову Виноградов досрочно отозвал из училища от Дудинской и поручил ее мне. Первый спектакль в театре «Лебединое озеро» Настя по его просьбе готовила со мной. Выгодная внешность, скорее для подиума, чем для балета, и весьма средние танцевальные данные. И жадности к работе не было: приходилось заставлять, преодолевая ее недостатки. Потом она «кормилась» «Лебединым...» всю жизнь. И — о счастье! — ни разу не упомянула обо мне. Как я ей за это благодарна! Так не хочется запачкаться ее пошлой площадной популярностью...

Но вернемся к Жизели. Пришло новое поколение исполнителей, как правило, с превосходной внешностью и дивными танцевальными данными. Они совсем другие, чем были не только мы, но и их предшественники.

Анастасия Лукина — многообещающая перспективная начинающая балерина: тут и танцевальные данные завидные, и, главное, есть индивидуальность. Качество весьма редкое. Но эта индивидуальность особенная: в глаза не бросается, спрятана глубоко внутри. Ее надо разгадать и выявить. Не из тех, кто хватает на лету: ей надо подумать, вжиться в предлагаемое, с ним сродниться. На это уходит время, от педагога требуются огромное терпение и вера в будущее, в возможности Анастасии. Не просто, скажу я вам!

Святая простота, наивность — давно забытые качества. Они не востребованы. Для Жизели бы подошли, да исполнителям и современникам, похоже, неведомы. Как тут быть? Наверное, стоит культивировать доверчивость и открытость, сосредоточиться на этом, искать необходимое в поведении и мимике, в актерской выразительности. Жест в балете может сказать многое и требует тщательнейшей отработки, не меньшей, чем сам танец. А рождаться должен из внутреннего чувства, как эмоциональный итог сценической ситуации.

И вот самое трудное, драматическая кульминация, — сцена сумасшествия. Да, поведение. мизансцены, даже последовательность движений здесь пунктиром прочерчены, известны. Как тут не сфальшивить, не свалиться в наи-

грыш? Как все это сделать правдой?

Для меня здесь все решала музыка, красноречивая, рельефная. Но я ведь пришла к своей Жизели уже будучи зрелым мастером: за плечами опыт пятнадцати лет службы в театре, весь академический и огромный современный репертуар. А подопечная моя только начинает, подобным опытом не вооружена. Значит, я должна ей помочь: проигрывать с ней разные возможности, внимательнейшим образом вслушиваясь, что в ней находит наибольший отклик, что ее душе ближе. Итог превзошел ожидания: в сцене сумасшествия поразило ее зрелое актерское мастерство. И это было отмечено самим театром, руководством труппы. И реакция зала, потрясенного увиденным, стала оценкой усилий новой исполнительницы.

Второй акт дебютантке особенно удался. Ее мягкость, женственность здесь торжествовали. И музыкальностью танца, завораживающего певучестью, она покоряла. То был поэтический абрис счастья, которое стало теперь, за гранью смерти, недостижимым. Чувство утраты оттого становилось еще острее.

Я рада тому, что спектакль в итоге у Лукиной получился. Конечно же, это только начало работы. Радуют обнадеживающие перспективы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Комлева Г. Танец — счастье и боль. Из дневников петербургской балерины. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. 288 с.
2. Емельянова-Зубковская Г. Жизель: Петербург. XX век. СПб.: Композитор, 2007. 245 с.

REFERENCES

1. Komleva G. Tanecz — schast`e i bol`. Iz dnevnikov peterburgskoj baleriny`. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2019. 288 s.
2. Emel`yanova-Zubkovskaya G. Zhizel`: Peterburg. XX vek. SPb.: Kompozitor, 2007. 245 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Комлева Г. Т. — Народная артистка СССР; sokolovkaminsky@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Komleva G. N. — People's Artist of the USSR; sokolovkaminsky@gmail.com