

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ БОЯРЧИКОВ — СОВЕСТЬ БАЛЕТА

*Соколов-Каминский А. А.*¹

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

Статья посвящена великому хореографу Николаю Боярчикову, покинувшему этот мир в марте 2020 года. С его уходом завершилась целая эпоха в отечественном хореографическом искусстве, которая была освящена его именем. Уникальный хореограф, уникальная личность, он воплощал тончайшие душевные движения человека в форме острых драматических коллизий. Боярчиков преобразил и Пермский балет, и балет Малого оперного театра, и наши представления. Приглушив чувственное начало танца, он высветил интеллектуальную природу движения и пластики. Боярчиков, который учился у таких гигантов, как Лопухов и Бельский, и продолжал их линию преемственности. В статье анализируется творческий путь хореографа, а также определяется его ведущее место в отечественном хореографическом искусстве.

Ключевые слова: Н. Н. Боярчиков, хореограф, личность.

NIKOLAI NIKOLAEVICH BOYARCHIKOV — BALLET CONSCIENCE

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

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

The article is dedicated to the great choreographer Nikolai Boyarchikov, who left this world in March 2020. With his departure, an entire epoch in the Russian choreographic art, which was consecrated by his name, came to an end. A unique choreographer, a unique personality, he embodied the most subtle spiritual movements of a person in the form of sharp dramatic collisions. Boyarchikov transformed the Perm ballet, the Maly Opera ballet, and performances. By muffling the sensuous beginning of the dance, it highlighted the intellectual nature of movement and plasticity. Boyarchikov, who studied under such giants as Lopukhov and Belsky and continued their line of succession. The article analyzes the creative path of the choreographer, as well as determines his leading place in the domestic choreographic art.

Keywords: N. N. Boyarchikov, choreographer, personality.

Завершилась целая эпоха в отечественном хореографическом искусстве. Она освящена именем Николая Боярчикова. Уникальный хореограф, уникальная личность. По-особому затаенно и наполнено его творчество. Трезвость мысли породила иронию, прежде всего — к самому себе. И к лирике. И... к классическому танцу. Боярчиков против «многословных» адажио, пространных дуэтов, сложившихся танцевальных структур. Хореограф воплощает душевные движения человека в форме острых драматических коллизий. Снова ориентация на драматический театр? Снова тяга к литературе? Боярчиков действительно видит в ней опору.

Он во многом преобразил и Пермский балет, и балет Малого оперного, и наши представления о том, что этому искусству подвластно. Осмелился приглушить чувственное начало танца, чтобы высветить, по его мнению, главное — интеллектуальную природу движения, пластики вообще. Мысль не только служит движущей силой его задумок: хореограф активно вовлекает зрителей в прихотливые игры своего изобретательного, нередко изощренного ума, предлагает участвовать интеллектом в происходящем. Он тем образовывал нас и возвышал.

И тут его родословной на поприще балетмейстера можно позавидовать. Его творческие пути не просто пересеклись с такими гигантами как Федор Лопухов и Игорь Бельский: обнаружилось их духовное родство. У первого Боярчиков начинал учиться профессии хореографа в Ленинградской консерватории [1]. Учился тихо, ненавязчиво, не обременяя мастера своими посещениями, просто из природной стеснительности (ведь занятия Федор Васильевич, весьма почтенных лет, проводил у себя дома). А в чем-то главном оказался своему ментору сродни, и, прежде всего, в страстном желании докопаться до сути. У Бельского Боярчиков консерваторский курс завершал. Тот руководил тогда балетной труппой Малого оперного, знал своего студента и как артиста балета, еще в консерваторские годы приметил и выделил молодого коллегу. Их роднила прежде всего тяга к современности и современным формам танца. Оба знали классическое наследие, в известной мере владели им, но властителем их дум стало желание воплотить в пластике духовный мир человека нового времени, уже XX века.

Бельский обладал редким чутьем на еще несостоявшиеся таланты, предугадывал их и радостно открывал остальным, гордясь чужим даром, любуясь им, с неискоренимой верой в будущее молодости. Встреча с ним для многих была той искрой, от которой вспыхивали их собственные возможности, чтобы в дальнейшем неудержимо развиваться, превращая начинающих в мастеров. Так с его благословения родилось особое племя необыкновенно талантливых людей. Боярчиков из их числа.

Невиданное дело: он студентом по воле Бельского поставил два спектакля!

Первым были «Три мушкетера» с музыкой В. Баснера на родной сцене Малого оперного (1964), повторенные затем в Перми (1966) [2]. Боярчиков не создавал пластический подстрочник к литературному тексту, он передал авантюрный дух романа. Но отношение постановщика к сети интриг, обилию дуэлей, к самим мушкетерам было ироничным. Ирония определила стилистику хореографии и всего спектакля.

«Почти по Дюма» — значилось на афише. Балетмейстер предложил новое отношение к литературному первоисточнику: при всей любви к нему — самостоятельный, чуть отстраненный взгляд со стороны, с позиций современного художника. Так современностью окрашивалось былое.

А в качестве дипломной работы Боярчиков осуществил «Деревянного принца» Б. Бартока (Малый оперный, 1966). Формировался его творческий метод. Одной из особенностей стало неожиданное отношение к лирике. Он словно остерегался, что лирические эмоции заслонят четкость движения мысли. В следующей работе («Пиковая дама», Ленинградский камерный балет под руководством П. А. Гусева, 1969) позиция хореографа утвердилась [2]. И лирика, и связи ее с происходящим стали пружинами действия. Это уже была целая эстетическая программа. Родился самобытный художник со своим взглядом на искусство танца и на его будущее.

Одноактный балет был поставлен на музыку С. Прокофьева, написанную в 1936 году к неосуществленному фильму «Пиковая дама». Балетмейстер и его музыкальный консультант Н. Мартынов связали разрозненные номера прокофьевскими «Мимолетностями», усилив тем самым лирическое начало в музыке. Лирические пьесы стали узловыми в действии. Появление Графини и картина ее прошлого поставлены на музыку, создающую атмосферу светлой поэтической грусти. Эпизод в спальне Графини идет под необычную, воздушную, таинственную пьесу с взволнованными пассажами в середине, лихорадочными бликами, торжественными звуками, подобными колокольному звону.

Наметив лирическое чувство, Боярчиков тут же сдерживает его. Балетмейстера отрезвляет угроза бездуховности. В музыке ее воплощают звуковые провалы, заполняемые метрономом. По контрасту с только что исполненной «Мимолетностью» смерть Графини и метания Германна поставлены тоже в музыкальном вакууме. Полное безмолвие и глухота (нет даже ударов метронома) наступит с крахом иллюзий героя.

Художник у этого постановщика обычно разделяет его видение, но непременно идет своим путем. В музыке — явно лирическое начало. В великолепном оформлении Аллы Кожемковой оно начисто отсутствует.

Черные сукна. Ни одного яркого, согретого теплом блика. Солнце скрыто навесом. Он из карт — символа удачи: то потолок прижатого к земле мира,

не знающего выси и голубого неба. Карты помечены тенью вещи. Тут знак реального предмета: свечи, люстры, с зеркально перевернутым, словно поверженным, двойником. Слепые вещи подменили солнце. Внизу, придавленные ими, в неверном полумраке снуют обезличенные люди.

Жизнь предстает как игра: у каждого — свое место. Ставка в ней — подлинные ценности: любовь, смысл жизни; выигрыш же призрачен и обманчив. Богатство неуловимо: оно присутствует тенью, подобно знакам реальных вещей на свисающих сверху картах.

Мир молодости Графини — застывшие воспоминания. Медлительны ее движения на пальцах, околдовывает вязь приторможенных туров. Но вот пластическую кантилену рвут острые, дисгармоничные позы. Юная Графиня, только что сверкавшая молодостью и красотой, сникает, словно стареет на глазах. Жизненные силы тают затем и у новоявленной старухи: их крадет у нее Германн. А его страсти игрока разгораются. Их, кажется, безмолвно поощряет Графиня. Рядом с ней меркнет Лиза... Она обезоруживающе прозаична: то живой тросточкой подпирает старую Графиню, то неказистой товаркой оттеняет красоту Графини молодой. Неяркое чувство у Германа с Лизой, но и такому не ужиться с корыстью. Гибнет цельность личности; задохнувшись, смолкает музыка. Ее подменяет метроном. Раздваивается мир героя: возникает его лирический двойник. Игрок отторгает его. Теперь каждый живет самостоятельной жизнью. И они — враги.

Поединок: побеждает то один, то другой. Временное поражение игрока оплакивают карты: тут они персонифицированы, их исполняют артисты. Но в итоге корыстолюбие и тщеславие выиграют. А затем придет осознание непоправимости свершившегося: игрок склонится над поверженным двойником, скорбя об утрате.

Спектакль не пессимистичен. Ирония, острота контрастов обернутся мудростью финала. Вернется элегическая и мечтательная музыка. Германн простится с Лизой и будет не то без слез оплакивать свои мечты, не то механически баюкать мертвого ребенка — свернувшегося калачиком лирического двойника. Одно не может существовать без другого. В борьбе поэзии и прозы выбор остается за самим человеком.

Потрясающий, недооцененный спектакль! Смело, пронзительно точно. И очень глубоко. Чуткость к литературному первоисточнику счастливо сочетается здесь с самостоятельностью балетмейстерского замысла. Особый — одновременно фантастический и реальный — колорит повести хореограф передает экспрессионизмом гротеска и прозрачностью опрошенной¹ балетной неоклассики.

¹ Сохранена авторская орфография.

Думаю, это был манифест Боярчикова как художника. Заявленное здесь многое определило в его дальнейших спектаклях.

Встреча с Пермским балетом была предопределена и вылилась в длительное и чрезвычайно плодотворное сотрудничество (1971–1977). Отличная школа с ленинградскими корнями. Первоклассная труппа. Пермькам не доставало лишь оригинального, современно мыслящего лидера. Боярчиков тут подходил идеально.

Вот как они об этом вспоминают сами: «Мы считаем, что это золотой век нашего балета, когда в театр нельзя было попасть, когда мы утром приходили на работу к 9:30, а люди всю ночь дежурили, [ждали], когда касса откроется. Николай Боярчиков был профессионалом во всех отношениях и вообще светлым человеком, мы его любили, полностью ему доверяли, у нас была настоящая, насыщенная жизнь», — утверждает заведующий балетной труппой Пермского театра оперы и балета Виталий Дубровин в интервью ТАСС [3]. Работать с этим хореографом было так интересно, что каждую встречу с ним с нетерпением ждали, почитали за счастье, не думали о своем свободном времени: «Когда мы работали над “Ромео и Джульеттой”, было предложение поставить “Испанские миниатюры”, так мы из театра не уходили, поставили [в театре] раскладушки. С ним пермская труппа впервые выехала [на гастроли], и были шикарные отзывы» [3].

С Боярчиковым Пермский балет родился заново как лидирующая труппа в стране (наряду с такими гигантами как Большой и Кировский театры). Сюда зачастили критики: еще бы, одна премьера за другой!

Тут его талант хореографа в полной мере заявил о себе как о новом слове в отечественном балете. Поражает творческий диапазон спектаклей Боярчикова: от трагедийности «Ромео и Джульетты», «Царя Бориса», «Чудесного мандарина», «Трех карт» (под этим названием в Перми шла «Пиковая дама») — трагедийности, разрабатываемой каждый раз по-новому и многопланово, — до острой комедийности «Слуги двух господ», балета, искрящегося задором, выдумкой, весельем.

Хореограф не повторяет собственные находки из спектакля в спектакль, не использует уже найденные, выверенные, безотказные схемы. Он каждый раз ищет и находит такие приемы драматургии, которые с наибольшей полнотой отвечают содержанию поставленного, раскрывают ту мысль, что занимает в данный момент воображение художника. Потому столь неповторим Боярчиков в каждой своей работе, потому столь многообразны и столь выразительны его находки в области формы балетного спектакля. Пожалуй, в этом трудно найти ему равных.

Эпическая просветленность «Ромео и Джульетты» (1972), нервный ритм и ломкость сценического действия в «Царе Борисе» (1975), многоступенча-

тое нагнетание мощной кульминации «Чудесного мандарина» (1973), изысканность психологического рисунка в «Пиковой даме», прихотливая смена настроений в «Слуге двух господ» (1976) — каждый спектакль Боярчикова по-своему оригинален, каждый будит в зрителе активное отношение к происходящему.

Хореограф чужд иллюстративности. Он активно, творчески осмысляет захватившую его тему. Сюжет становится близок ему лишь тогда, когда будут найдены ключи к хореографическому постижению задуманного. Боярчиков в прямом смысле «сочиняет» спектакль, а не только танцы к нему; сочиняет, не боясь самых сложных форм организации действия. А это, в свою очередь, требует от зрителей творческого соучастия, фантазии, развитого чувства сцены.

Образность хореографического мышления, склонность к емкой поэтической метафоре — сильные стороны балетмейстерского таланта Боярчикова. Многолик, например, в спектакле «Царь Борис» образ набата — гласа народного, то стонущего, взывающего к помощи в безвременье, то стихающего в затаенном вопросительном ожидании: что-то еще будет, лучшее ли грядет [4]?

Мечется Борис, снедаемый сознанием вины. И неотступно следует за ним Юродивый со своей неподкупной безжалостной правдой — то суд совести народной, суд совести его собственной, Бориса. Убит царевич: неистово бьется Юродивый о колокол, снова надрывается набат. Его тревожный стон неутрахающей болью пронзает истерзанную душу Бориса, обрекает несправедливого царя на нравственные муки, леденящий страх.

Жуткая, насильственная тишина воцаряется в финале: у престола — новый царь, Лжедмитрий, со своей неправдой и своим предательством. На голову коленопреклоненных русичей низвергаются колокола, погребая побежденных под собой. Смолкли, наконец, колокола, безмолвны люди. Но тема набата, пронизывающая весь спектакль, продолжает жить в нашей памяти обещанием краткости безмолвия — знака торжества насилия и лжи. Голос правды, голос народный обязательно возродится, убежден хореограф, даря и нам надежду.

Созданное Боярчиковым — несомненный и весомый вклад в развитие современной хореографии. Здесь всегда явно прослеживается позиция художника наших дней, горячий интерес к судьбам истории, обостренное восприятие проблем нравственной ответственности личности. Даже обращаясь к темам, казалось бы, давно исчерпанным, он и здесь остается художником самобытным, мыслящим широко, неожиданно, смело.

Таким неожиданным и смелым представляется нам его «Ромео и Джульетта». В отличие от других балетмейстеров молодого поколения, бравшихся за музыку Прокофьева, Боярчиков отказался как от заимствований,

так и от полемики с великолепной постановкой Л. Лавровского, признанной классикой советского балета. Неповторимость индивидуального чувства, существенная для Лавровского, Боярчикову не столь важна. Главное для него — изначальная ценность любви как огромной творческой, созидательной силы, противостоящей косности, душевной черствости, рутине. Именно любовь, творческое начало поверяют в постановке Боярчикова суть личности, ее гуманистический пафос.

Ритуал следует за ритуалом: вот ссора, вооруженная стычка, примирение. Вся жизнь — ритуал, меняющий лишь внешнее обличье, но сохраняющий главное — нерушимость заведенного порядка, жесткую последовательность событий, строгую иерархию ролей. Обручение с Парисом — новый парадный ритуал для Джульетты. И лишь вспыхнувшее чувство дарит нравственное просветление личности героям, лишь любовь вдохнула жизнь в мир заученного, трафарета, схем.

Пять пар двойников, юношей и девушек, — «хореографический орган» — то вторят героям, то создают атмосферу происходящего, то движут действие. Необычный хореографический аккомпанемент активно поддерживает основную тему спектакля: нравственного возмужания, обретения самих себя, собственного предназначения жизни. Так выявляется отношение хореографа к событиям, а вместе с тем историческая перспектива: опыт поколений, научившихся ценить любовь, отстаивать самостоятельность личности.

В течение тридцати лет, с 1977-го по 2007 год, Боярчиков возглавлял балетную труппу родного Малого оперного (театр менял свое название). Сюда он вернулся зрелым мастером, уже получившим широкое признание. Пермский балет стремился сохранить полученный при нем мощный творческий импульс, оставался среди лучших коллективов в стране. Выросшее новое поколение исполнителей, воспитанное им и его хореографией, утвердилось как необыкновенно перспективное, украсило самые престижные сцены, даже Большого и Кировского театров. Были и те, кто навсегда связал свою творческую жизнь с Боярчиковым: некоторые артисты преданно последовали за ним, влились в труппу Малого оперного, участвовали во всех его начинаниях.

Творчество мастера успешно развивалось, охватывая в том числе и неожиданные для него области: хореограф проявил особый интерес к прошлому балетного театра, дореволюционному и советскому. И тут его позиция была самостоятельной и оригинальной.

Восхищает дерзость мастера, берущегося за темы, своей спецификой по прежним меркам от балета весьма и весьма далеким [5]. Здесь у Боярчикова нет табу: важно, чтобы тема его взволновала. Посудите сами, каков разброс, каков диапазон интересов! Тут нет ощутимых границ: «Орфей и Эвридика», «Геракл» и «Женитьба», «Макбет», «Разбойники» и «Тихий Дон».

Даже «Петербург» А. Белого, с его сложной символикой и многозначной образностью повествования, Боярчиков представил, пластически истолковал и по-своему осмыслил.

Не прошел он и мимо «Фауста» (1999) [6]. Опираясь на некоторые сюжетные мотивы, почерпнутые в знаменитом произведении Гёте, Боярчиков размышляет о жизни и ее ценностях. Размышляет с лаконизмом умудренного опытом человека, с пронзительной точностью талантливого художника, оказавшегося, как и все мы на рубеже тысячелетий, в тупике, сделав, вроде бы, выбор и сомневаясь в правильности открывшегося пути.

В сумраке вокруг героя толкнутся монотонной чередой неразличимые тени: может, души ушедших (а то и близких), может, прожитые годы. Память выхватывает одно, другое, чтобы затем снова погрузить в небытие. Что это, приближение конца или начало новой жизни?

Жизнь напоминает о себе странным видением грубоватого праздничного разгула. В шальных напевах — зов к танцу. Деловито топочут деревенский пары, топорщатся ярко расцвеченные одежды. Дамы разухабисты, чересчур мужиковаты. Женственность отсутствует, спрятана где-то в тайниках. Могущество женских чар откроется позднее, чтобы опутать героя плотной сетью искушения, привязанности, греха.

Мысли о живом и жизни персонифицированы в образе Черного Пуделя, который оказывается Мефистофелем. Три ангела отныне будут сопровождать героя в его странствиях по миру дьявольского искушения и обмана, напоминая своим присутствием о чистых зовах души, искренних побуждениях и порывах. Фауст отстраняет от себя наивные, поднадоевшие, пресные истины, предпочтя открытие неизведанного. Их угодливо предлагает ему Мефистофель. Князь тьмы снимает с Фауста шоры обыденности, пробуждая в нем дар видеть за рамками привычного. Раздвигаются пределы Вселенной, открывая новые миры, запечатанные прежде меры чувства и неизведанное пространство чувственного.

Все вокруг приходит в движение. Театральные конструкции тому вторят. Колосники то нависают над планшетом сцены, то взлетают, открывая безбрежное, мерцающее звездами пространство. Проекторы выхватывают фрагменты сцены, маня запредельной жизнью. Метафора множится: темные горизонты колосников размечены пятнами света прожекторов словно гигантский нотный стан в небе, напоминая о музыке небесных сфер, о замысле Создателя. Сюжет намечен, но не только он организует действие.

Здесь-то и сконцентрировано главное — опыт балетного театра XX века. Недаром спектакль посвящен Учителю, выдающемуся хореографу Федору Лопухову. Боярчиков не боится прослыть надоедливо старомодным, твердя с почти маниакальной настойчивостью о могуществе идеи, выраженной пла-

стикой. Он стремится прояснить рациональную природу танцевального искусства, отмечая искусы причудливой декоративности классического танца, почти стыдясь его чувственной стихии.

Пальцевой техникой классического танца наделена лишь лирическая героиня. Пластика спектакля соткана из движений иного рода: элементы классического танца присутствуют, но часто лишены поэтического существа. И не случайно. Поставленное Боярчиковым — о вечных испытаниях, выпавших человечеству, о становлении души, тянущейся к красоте, любви, лирике вопреки, а, может быть, благодаря могучим силам искушения и соблазна. Сколько душевной энергии нужно, чтобы все это преодолеть...

Конструктивный принцип спектакля, объявленного «хореографической трагедией», лаконичен и прост. Два акта — две крайности обманного мира — мира психологической реальности и мира фантомного, выдуманного. И тот, и другой воплощены хореографом в принципах «травести» (сначала мужского, затем женского). Лишь искреннее увлечение героя возвращает привычное распределение ролей: его партнершей в лирических сценах выступает Маргарита, затем Прекрасная Елена. Но внешний образ идеальной возлюбленной обретает лишь внешне различимые черты, сохраняя неделимое внутреннее единство. Потому обе роли исполняются одной актрисой.

Сложна музыкальная ткань спектакля, талантливо сочиненная композитором Ш. Каллошом. Звучания причудливы, многообразны. Экзотические инструменты усиливают неординарные эффекты. Великолепны хоры и вокальные партии, запечатленные на фонограмме. Все вместе образует первозданный музыкальный космос. Из его туманно-прозрачной пустоты рождаются зерна музыкальных тяготений. И тогда, сменяя один другого, прорезываются некие ритмо-мелодические комплексы, напоминающие то народные танцы, то цыганские напевы, то почти джазовые интонации.

Сценография Р. Иванова образна и лаконична. Пространство может быть замкнуто и от остального отсечено, а может сливаться с космическими далями и увлекать бесконечностью.

Премьера оставила ощущение значительности происходящего и убедительного масштаба хореографа.

Для Боярчикова балетный театр — единое художественное пространство: ему тут интересно все. Враждебная неприязнь первого поколения реформаторов к предшественникам теперь прошла, и охаянная хореодрама воспринималась этим поколением хореографов спокойнее: они даже признали в созданном той эпохой несомненные достоинства, даже вернулись к прежним спектаклям, чтобы их по-своему оживить.

Спектакль «Слуга двух господ» М. Чулаки в постановке Н. Боярчикова [7] (Пермь, 1976; Свердловск, 1976; Малый оперный, 1978; Вильнюс, 1979) —

жизнерадостный, динамичный, красочный балет. Одновременно это и дань уважения памяти талантливого советского хореографа Б. Фенстера, сыгравшего видную роль в развитии балета Малого оперного, и поиск современным постановщиком собственных путей в освоении трудного, специфического жанра балетной комедии.

Сюжетные перипетии пьесы К. Гольдони и, главное, созданный Фенстером по ее мотивам сценарный план, взятый Боярчиковым за основу, требовали обратиться к опыту советского балетного театра 1930–1950-х годов в создании спектакля со сложной драматургической фабулой. Вместе с тем надо было учесть и те значительные изменения, которые произошли в эстетике хореографического искусства за последние десятилетия. Своеобразие постановки Боярчикова прежде всего этим и определяется: он предпринял попытку переосмыслить жанр хореодрамы на современной танцевальной основе.

Спектакль насыщен действенным танцем; в этих сценах раскрываются характеры героев, завязываются и разрешаются комедийные ситуации. Постановщик тактично вплетает в хореографическую структуру элементы пантомимы, но именно танец делает главным выразительным средством происходящего. Характер дарования Боярчикова способствует успеху в реализации замысла. Лучшими как раз и оказались эпизоды, в которых режиссура и танец органично соединились, дополняя друг друга.

Такова, например, центральная сцена объяснения переодетой в мужское платье Беатриче с Клариче, опасющейся любовных притязаний нежеланного «жениха». Постановщик находит немало комичных режиссерских и пластических деталей в нелепом, затянувшемся поединке столь непохожих натур: капризной, изнеженной Клариче и напористой, целеустремленной Беатриче. Их столкновение строится на сопоставлении контрастных танцевальных характеристик, исключающих возможность пластического диалога. Намеренная глухота к «высказываниям» мнимого жениха порождает целую вереницу забавных курьезов.

Связи пьесы Гольдони с традициями комедии масок несомненны и велики. А это, в свою очередь, обязывает к блистательному, отточенному, безупречному актерскому мастерству (в том числе и в балетной версии). К сожалению, именно в этой сфере — в искусстве актерской разработки образа — многое из достигнутого советским балетом в предыдущие годы предано забвению, а то и утрачено. Сказанное относится прежде всего к культуре самостоятельной работы исполнителя над ролью, к сценическому перевоплощению, к умению осмыслить порученную партию как целое.

Спектакль Боярчикова восстанавливает в правах театральную природу балета и предлагает актерам множество интереснейших задач.

Заново поставленный «Слуга двух господ» привлекает уважительным отношением к прошлому отечественного балета, а для актеров это — превосходная школа комедийного мастерства.

Малый оперный с Боярчиковым продолжал осваивать традиционный академический репертуар. Это было требование времени и прежде всего практики зарубежных гастролей. Хореограф, состоявшийся в современном репертуаре, не побоялся обратиться к таким сложнейшим машинам Петипа как «Баядерка» Л. Минкуса и «Раймонда» А. Глазунова; не остался в стороне от новомодных тогда соблазнов (напомнить об утраченном в более поздних версиях). Но сделал он это по-своему, очень тактично, не выдавая собственные придумки за подлинность премьерного оригинала.

«Лебединой песней» этого признанного философа танца стал балет «Принцесса Луны, или История о старике Такэтори» Ш. Каллоша (2002) [8]. Он возник по заказу для японских гастролей, но оказался провидческим, выразил состояние души постановщика и, в некотором смысле, итоговым. Это было предчувствие конца.

Бездетный старик Такэтори обнаружил в зарослях бамбука чудесную девочку и удочерил ее. Окруженное обожанием и любовью, это необыкновенное создание приносит бедняку достаток и счастье, с годами превращается в девушку неземной красоты. Именитые женихи мечтают о ней как об избраннице, но тщетно: ее сердце для них закрыто. И лишь принц Микадо, сын Солнца, вызвал встречный интерес и готовые пробудиться чувства. Никто не знает о неземном происхождении героини: это Принцесса Луны, из-за оплошности сосланная сюда на время. Срок отлучения от родины завершился, она должна вернуться в родные края, расстаться и с приемным отцом, и с полюбившимся юношей. Разлука с дорогими ей людьми предопределена, неизбежна. Волшебное воинство, посланники Луны, увлекают ее за собой. И Принцесса растворяется в пространстве, истаивает; диск Луны медленно поглощает ее. Впервые в спектакле звучит живой женский голос. Потрясающий вокализ. Мечта о счастье. Оно было возможно и близко. И — прощание с ним...

Здесь не было ни привычного классического танца, ни пальцевой техники. Четкая графика причудливой пластики напоминала иероглифы. Цанни, слуги сцены в черном (считалось, что невидимые) помогали героям парить в воздухе, свободно преодолевая любые дали. Завораживала музыка: удивительный, неожиданный коллаж, объединивший звучания разных эпох и территорий в единое музыкальное пространство. И привкус Японии создавался. Звучание оркестра мастерски соединялось с несколькими фонограммами, раздвигая замкнутое сценическое пространство до масштабов Вселенной. Скупая, образная сценография лаконичной символикой изображения напоминала японскую живопись.

Тонкий, поэтичный, щемящий душу спектакль. Спектакль-прощание с труппой, театром, любимым искусством, даже временем, создавшим его как художника.

Авторский балетный театр Боярчикова, созданный его трудом и талантом, подходил к концу. Завершалась также история интереснейшего, особого, не похожего на другие создания советской эпохи, Малого оперного театра. В этих стенах возникнет совсем другой, коммерческий, прежде всего, организм, который отрежет себя от прошлого.

И еще об одной странице биографии Боярчикова, думаю, надо упомянуть — о нем как педагоге. Возвращение в родной город началось как раз с консерватории (1976) [9]. Мудрый многоопытный П. А. Гусев призвал его преподавать. Да, да, то самое, чему он здесь учился у таких гигантов как Лопухов и Бельский. Линия преемственности продолжалась. Но к тому времени и его собственный опыт многое значил. Преподавать пришел хореограф, не просто освоивший азы мастерства. Это был зрелый художник со своей позицией в искусстве, не похожий ни на кого. Родилась мастерская Николая Боярчикова. Его учеников нельзя было не узнать, они отличались от других.

Место Боярчикова на кафедре, украшенной многими несравненными мастерами, было особенным. Экзамен — это не только испытание для студента: экзаменуется ведь и педагог тоже. Боярчиков выступить не спешил. С интересом выслушивал других. Мнения могли быть противоположными. Все ждали его оценки. Она всегда была сдержанной, спокойной, взвешенной и очень мудрой. Он видел больше нас, остальных; видел перспективу, что из этого может произрасти.

Вслед за Гусевым, ректоратом от заведования отставленным, кафедру возглавил Н. А. Долгушин. Очень талантливый, инициативный человек. Много интереснейших начинаний при нем было осуществлено. Кафедра процветала. И тут — конфликт с ректором. Кафедру дважды пытались закрыть. Боярчикова выдвинули ее спасителем. Вот кто оказался идеальным руководителем нашего коллектива (я там работал с момента прихода к заведованию Долгушина). Прежний, тоже замечательный, всё воспринимал сквозь призму собственных интересов. Интересы кафедры для Боярчикова были превыше всего.

Он задумал невозможное — конкурс молодых балетмейстеров. А деньги? Откуда их взять? Я, шутя: «Боярчиков богатый, он даст». Он вспыхнул, съезжился, как-то по-особому собрался. И в перерыве спрашивает: «Откуда ты знаешь, что деньги — мои?» Так открылось скрытое спонсорство, которое он утаивал. Боярчиков поделился своей давней мечтой: собирал валюту после зарубежных гастролей; очень хотел, чтобы ребята оживились, чтобы азарт в них проснулся, и чтобы что-то получили за свои труды...

Педагогический талант Боярчикова оказался востребован и родной

Вагановской академией. Он с радостью откликнулся на приглашение своей «alma mater», пришел сюда, вооруженный огромным опытом и собственной постановочной деятельностью, и достигнутым в области педагогики. По сути молодая, только что родившаяся тут кафедра балетмейстерского мастерства впитала весь творческий багаж полувековой деятельности кафедры консерваторской — детища Ф. В. Лопухова. А рождалось-то балетмейстерское образование в этих стенах (довоенные балетмейстерские курсы в Хореографическом училище) и при самом активном участии этого великого мастера! Круг замкнулся, преемственность восторжествовала. Великая традиция, столь животворная в балете!

Николай Боярчиков. Очень близкий мне человек. Мой друг. Я им горжусь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дачная исповедь хореографа, который не хотел ни танцевать, ни ставить // Соколов-Каминский А. Где танец музыкою венчан... Лирические заметки. СПб.: Агентство «Визит», 2002. С. 26–30.
2. Соколов-Каминский А. Схватка с лирикой // Театр. 1970. № 2. С. 23–25.
3. Памяти Николая Боярчикова. URL: ptj.spb.ru > blog > pamyati-nikolaya-boyarchikova (дата обращения: 01.06.2020).
4. Соколов-Каминский А. Дерзновенная мысль хореографа // Вечерняя Пермь. 1976. № 31. С. 3.
5. Николай Боярчиков // Соколов-Каминский А. Горизонты балета. СПб.: Санкт-Петербург. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. 2007. С. 248–268.
6. Соколов-Каминский А. Есть хореограф! // Невское время. 1999. № 200. С. 4.
7. Соколов-Каминский А. Красочный балетный спектакль // Вечерний Ленинград. 1979. № 9. С. 3.
8. Малахов А. В. «Принцесса Луны, или История Такэтори» как учебная составляющая дисциплины «Введение в профессию» // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2008. № 2. С. 229–238.
9. Наши мастера: Боярчиков Николай Николаевич // Здесь музыка венчает танец. 50 лет кафедре хореографии / отв. ред. А. Соколов-Каминский. СПб.: Композитор * Санкт-Петербург. 2013. С. 107–110.

REFERENCES

1. Dachnaya ispoved` xoreografa, kotory`j ne xotel ni tancevat`, ni stavit` // Sokolov-Kaminskij A. Gde tanez muzy`koyu venchan... Liricheskie zametki. SPb.: Agentstvo Vizit, 2002. S. 26–30.
2. Sokolov-Kaminskij A. Sxvatka s lirikoj // Teatr. 1970. № 2. S. 23–25.

3. Pamyati Nikolaya Boyarchikova. URL: ptj.spb.ru > blog > pamyati-nikolaya-boyarchikova (data obrashheniya: 01.06.2020).
4. *Sokolov-Kaminskij A. Derznovennaya my`sl` xoreografa* // *Vechernyaya Perm`*. 1976. № 31. S. 3.
5. Nikolaj Boyarchikov // *Sokolov-Kaminskij A. Gorizonty` baleta*. SPb.: Sankt-Peterburg. kons. im. N. A. Rimskogo-Korsakova. 2007. S. 248–268.
6. *Sokolov-Kaminskij A. Est` xoreograf!* // *Nevskoe vremya*. 1999. № 200. S. 4.
7. *Sokolov-Kaminskij A. Krasochny`j baletny`j spektakl`* // *Vechernij Leningrad*. 1979. № 9. S. 3.
8. *Malaxov A. V. «Princessa Luny`, ili Istoriya Take`tori» kak uchebnaya sostavlyayushhaya discipliny` «Vvedenie v professiyu»* // *Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2008. № 2. S. 229–238.
9. *Nashi мастера: Boyarchikov Nikolaj Nikolaevich* // *Zdes` muzy`ka venchaet tanecz. 50 let kafedre xoreografii* / *otv. red. A. Sokolov-Kaminskij*. SPb.: Kompozitor * Sankt-Peterburg. 2013. S. 107–110.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Соколов-Каминский А. А. — канд. искусствоведения; sokolovkaminsky@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sokolov-Kaminskiy A. A. — Cand. Sci. (Arts); sokolovkaminsky@rambler.ru