

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ГАБРИЭЛА КОМЛЕВА – «БАЛЕРИНА ПЕТИПА»

Копунова К. С.^{1, 2}

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

² Мариинский театр, Театральная пл., д. 1, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В настоящей статье автор анализирует творчество балерины Габриэлы Комлевой, исполнительская деятельность которой и сегодня поражает мастерством и виртуозностью классического танца. В фокус внимания попали партии Авроры («Спящая красавица») и Никии («Баядерка»). Проанализированы нюансы исполнения, переданные балерине Н. М. Дудинской. По итогам анализа видеоматериалов автор приходит к выводу, что танец Комлевой может быть ориентиром для балерин нового поколения, осваивающих академический репертуар. Разбор хореографической лексики конкретного исполнителя (Г. Комлевой) и сравнение ее с сегодняшней лексикой значимы для дискуссии и сохранении классического наследия.

Ключевые слова: Габриэла Комлева, балет, театр оперы и балета имени С. М. Кирова, хореография, Мариус Петипа, преемственность.

GABRIELA KOMLEVA: “BALLERINA PETIPA”

Kopunova K. S.^{1, 2}

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

² Mariinsky Theater, 1, Theatre Square, St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

In this article, the author analyzes the work of the ballerina Gabriela Komleva, whose performing activity still amazes with the skill and virtuosity of classical dance. The roles of Aurora (*Sleeping Beauty*) and Nikiya (*La Bayadère*) were in the focus of attention. The nuances of performance are analyzed, the authority of which lies in the fact that they were transferred to the ballerina from such

a master as N. M. Dudinskaya. Based on the video materials, the author comes to the conclusion that Komleva's dance can be considered as a landmark in the academic repertoire of the new generation of ballerinas. Within the framework of the goal set, it can be stated that the analysis of choreographic vocabulary and its comparison with today's performance has a certain value for such a repeatedly raised issue as the preservation of the classical heritage. As a result, the analysis carried out on specific examples proves the need for such studies in the aspect of scientific understanding of choreographic art.

Keywords: Gabriela Komleva, ballet, Kirov Opera and Ballet Theater, choreography, Marius Petipa, succession.

Габриэлу Комлеву, выдающуюся советскую балерину, выступавшую на сцене в 1950–80-е годы, называли хранительницей классических традиций и наследницей вековых устоев. Современники отмечали, что ее танец отличался невероятной чистотой и точностью, другими словами, академизмом. В энциклопедии «Балет» мы можем найти толкование академического как образцового, наиболее совершенного [1]. Комлева по праву признана универсальной танцовщицей, в чем мы можем убедиться по многочисленным записям с ее исполнением. Она мастер высшего уровня, который в своем творчестве сочетает блестящую технику с актерской игрой и легкостью исполнения.

В репертуаре балерины были все ведущие партии классического репертуара (Аврора, Никия, Китри, Жизель, Золушка, Маша, Пахита, Раймонда, Одетта-Одиллия, Сильфида). Не менее хороша балерина была и в современных партиях и номерах. Работа с современными балетмейстерами (И. Бельским, Г. Алексидзе, Л. Якобсоном, Б. Эйфманом, Д. Брянцевым, М. Мурдмаа) была неотъемлемой частью ее исполнительского творчества. Балетовед и театральный критик Александр Демидов после одного из творческих вечеров Комлевой написал: «В своих... современных номерах — “Ковбоя” Л. Якобсона, “Романсе” (на музыку Свиридова) Брянцева — балерина предстала в первую очередь художником, понимающим значение характера-образа в балете, того, что и является в значительной степени открытием хореографического искусства нашего столетия» [2, с. 238]. На сегодняшний день «комлевское» исполнение «Романса» в постановке Брянцева превзойти никто не смог.

Биография творческой личности, как правило, занимает важное место в исследовании и содержит в себе ключи к разгадке становления уникальных видов искусства. Габриэла Трофимовна родилась 27 декабря 1938 года в Ленинграде. Отец, Трофим Иванович, работал в Балтийском пароходстве старшим электромехаником, ходил в заграничные плавания, а в войну его служба проходила на корабле. Мать, Комлева (Кулявик) Люция Петровна,

происходила из немецко-польской семьи. Ее героическими усилиями маленькая Габриэла была спасена от холода и голода в суровую блокадную зиму 1941 года. Однако весной 1942 года Габриэла заболела дистрофией, и отец настоял на эвакуации семьи из осажденного Ленинграда. Их вывезли по Дороге жизни через Ладожское озеро. В конце концов они добрались до Сибири и там, в городке Нижняя Тавда, Габриэла с матерью прожили остаток войны и три послевоенных года, после чего возвратились в Ленинград.

Девочка всегда любила танцевать. Поэтому весной 1948 года юную Габриэлу повели на просмотр в Ленинградское государственное хореографическое училище (ныне — Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой). Конкурс был большой, пришло очень много желающих. Как вспоминала впоследствии об этом сама балерина, «...Было такое впечатление, что после войны всем хотелось чего-то прекрасного. Хлынул народ отдавать своих детей учиться прекрасному искусству» [3]. В составе приемной комиссии была знаменитая Агриппина Яковлевна Ваганова, которая отметила девочку и решила, что «из нее может выйти толк» [4, с. 51].

Габриэле не пришлось учиться у самой Вагановой, но ее школу, по словам В. М. Красовской, она прошла лучше непосредственных учениц [4, с. 5]. Классическим танцем она занималась сначала у Евгении Петровны Снетковой-Вечесловой, а затем у Варвары Павловны Мей. Завершала хореографическое образование у Веры Сергеевны Костровицкой, которая была не только блистательным методистом, но и ближайшей помощницей А. Я. Вагановой. С полным правом этого педагога можно называть художницей танца, представительницей петербургской интеллигенции. Костровицкая знала и любила музыку, поэзию, литературу, хорошо разбиралась в живописи. Эти интересы вместе с вагановской выучкой она передала своей любимой воспитаннице. Как писала позже сама балерина, «...Ее уроки и репетиции были незабываемы. И не только в профессиональном отношении. Они питали нас какой-то особой духовной энергетикой, обогащая на всю жизнь» [5, с. 25].

В 1957 году Габриэла Комлева с отличием окончила хореографическое училище и поступила в Ленинградский государственный академический Театр оперы и балета имени С. М. Кирова (ныне — Мариинский театр), в котором проработала более 30 лет. На выпускном спектакле ей доверили исполнить *pas de deux* из балета «Дон Кихот», *grand pas* из «Лауренсии» и миниатюру «Утешение» на музыку Ф. Листа, поставленную специально для нее педагогом Н. Н. Серебренниковым. Однако невзирая на такой выбор сложнейших номеров, свидетельствовавших о вере педагогов в ее балеринское будущее, начала она со стажировки в кордебалете (таковы были в то время правила для всех новичков). Комлева одновременно стала получать и типичные для начинающей солистки сольные партии в балетных спектаклях: Феи Резвости,

Феи Серебра (1958), Феи Золота (1960) в «Спящей красавице»; двух лебедей (1957) и *pas de trois* (1958) в «Лебедином озере»; Цветочницы (1958 год) и Повелительницы дриад (1962) в «Дон Кихоте». Заметной для ее творческого роста оказалась партия Феи Бриллиантов (1961).

Уникальным для карьеры молодой солистки было ее активное участие в рождавшихся тогда современных балетах. Она заставила заговорить о себе при выходе в партии Потерявшей любимого в «Береге надежды» Бельского и Девушки в «Ленинградской симфонии». Новая разнообразная пластика обнаружила чуткость Комлевой к авторской стилистике и, безусловно, расширила границы ее выразительности, да и позже в современных образах она чувствовала себя в своей стихии.

Поворотным моментом в творческой биографии Габриэлы Комлевой явилась встреча с великой балериной Натальей Михайловной Дудинской. В 1962 году молодую артистку включили в возглавляемый Дудинской молодежный класс усовершенствования. И в том же году под руководством Н. Дудинской Комлева подготовила партию Авроры в «Спящей красавице», а за восемь лет дальнейшей совместной работы — все ведущие партии классического репертуара. Наталья Михайловна, по словам балерины, «только-только уходила со сцены и передавала свой опыт. Я очень признательна за это ей и судьбе» [6].

Без статусных профессионалов подготовка сложнейших ведущих ролей в Кировском театре была невозможна. К счастью Комлевой, Дудинская увидела в ней балерину, готовую покорять вершины академического репертуара Петипа. Волевой, динамический аспект ее танца сыграл здесь не последнюю роль. Оценив предрасположенность Комлевой к технической виртуозности, ее отличную координированность для всех сложных элементов, Дудинская с энтузиазмом начала формировать из Комлевой классическую приму, способную в полной мере перенять традиции прошлого, какими они перешли в руки самой Дудинской от прямой наследницы опыта Мариуса Петипа — Агриппины Вагановой. Так, в начавшейся совместной работе сомкнулись звенья преемственности от Вагановой — к Дудинской и от Дудинской к Комлевой, воспринявшей суть мастерства императорского балета и представившего его в эстетике хореографического искусства второй половины XX века.

Постараемся на примере Авроры и Никии показать, почему танец Г. Комлевой стал образцом классической традиции и может рассматриваться в академическом репертуаре Петипа как ориентир для новых поколений балерин.

Аврора

Дебют Комлевой в центральной партии «Спящей красавицы» состоялся 6 июня 1962 года. Партнером был Ю. Соловьев. Для Комлевой это был первый большой спектакль. Стать постоянной исполнительницей главной партии

можно было только при успешной конкуренции с такими прекрасными Аврами, как Ирина Колпакова или Алла Сизова. Уже в первом выступлении необходимо было продемонстрировать максимально профессиональный уровень.

Репетировать партию начали по принципу Агриппины Яковлевны Вагановой-репетитора: от сложного к простому. Как пишет Комлева, самый трудный номер в «Спящей красавице» — первый выход Авроры. В этом двухчастном *entré*, идущем в темпе аллегро, необходимо охватить все пространство сцены, сочетая точность танца и его сложную координацию ног, рук, корпуса и головы. Вместе с этим необходимо решить и образные задачи. Энергия, радость, свойственные юной Авроре, празднующей свой день рождения, обращены ко всем присутствующим. Комлева танцует антре в удивительно быстром темпе, что добавляет остроты, юркости и задора ее образу. Зависание в воздухе в *grand pas de chat* происходит с сильным пролетом и невероятно «живым» корпусом и головой. Просматривая запись этого номера, можно подумать, что темп ускорен, но это не так; Комлевой действительно под силу танцевать в таком темпе, в то время как верх — руки, голова, кисти — с достоинством и «воспитанно» приветствуют окружающих.

В адажио с женихами у балерины нет привычной сегодня высоты ног: в исполнении учитывались определенные ограничения, накладываемые эстетикой балета Петипа. Но в больших позах *écarté*, *arabesque*, *attitude* она берет подачи, завершенностью классической формы и красивым, мягким аккомпанементом рук и кистей. Украшает исполнение и стилистический шарм всех движений — их нюансировка в духе придворного этикета.

Вариация в сцене нереид просто завораживает певучими движениями рук, фиксацией классических поз; *a tours* в большие позы исполняются с академической чистотой и четкостью. Необходимо обратить внимание на третью часть вариации (самую сложную из-за необычного движения, придуманного Константином Сергеевым) — пробег по сцене в невысоком воздушном *pas de chat*, завершающемся каждый раз на пуант в *arabesque*. Секрет этого движения сегодня кажется утраченным, но Комлевой он явно был известен.

В свадебном *pas de deux* третьего акта Комлева создает поэтичный и одухотворенный образ Авроры. Особо отметим виртуозные трудности: собранность и скорость в *pirouettes* с партнером в сочетании с аккуратными позициями рук. Что удивительно, за выработанную точность всех *pas* ее даже критиковали, называя эту точность «старательным буквализмом» [7, с. 115]. А абсолютно свободное исполнение всех текстов адажио вызывало упрек в «слишком гладком танце» [7, с. 115]. Но разве не такое мастерство — без помарок, без усилий в подаче текста является целью исполнительства балерин? Тем более, в академических балетах, где любая неточность и напряженность способны испортить впечатление от хореографии.

«Спящая красавица» открыла Г. Комлевой дорогу к остальному балеринскому репертуару, чему способствовали безупречная координация и академический стиль исполнения. Аврора стала ее коронной партией. Завершала она свою сценическую карьеру тоже этим спектаклем.

Никия

Дебют в роли Никии состоялся 14 марта 1963 года в ситуации аврала. За три дня до одной из «Баядерок» к Комлевой обратился главный балетмейстер К. М. Сергеев с просьбой исполнить партию Никии на выездном спектакле в Выборгском Дворце культуры. И балерина вместе с педагогом решились на это, начав репетировать незамедлительно, изменив на этот раз обычному правилу: учить роль от сложного к простому. Необходимо было пройти партию, как она идет по ходу спектакля. Техническая оснащенность очень помогала, придавая уверенности в своих силах. После премьерного спектакля Константин Михайлович сказал ей: «Это начало! Спектакль, уверен, твой» [2, с. 35]. В дневнике поспектакльных записей Комлева написала: «В общем, говорят, неплохо, но, конечно, многое не сделано. ...Технически вышло всё». Однако к тому времени балерина прекрасно знала, что «одолеть технически всё — это еще не спектакль. Спектакль — это другое, это тайна, которую предстоит разгадывать всю жизнь» [2, с. 35]. Для Комлевой такой загадкой и стала «Баядерка».

Сегодня мы можем видеть всю «Баядерку» с Комлевой в записи 1979 года. В молитвенном соло 1-го акта каждая поза стилистически осмысленна, значима; руки певучие, мягкие: видно, почему русский балет за рубежом прославился именно руками. Тело в позировках обретает одновременно и графичность, и скульптурность. В лице Никии-Комлевой — строгость и отрешенность, уход в себя. Но, когда к ней обращается Великий брамин, она мгновенно меняется, отвергая его, показывая свой характер.

В танце со змеей у Комлевой нет ни тени наигранности. Она живет «здесь и сейчас» и страдает от предательства любимого. Драматизм происходящего достигает предела. В этом монологе Петипа танец сливается с драмой, происходящей в душе Никии. В своей пластике Комлева удивительно гармонично сочетает классический танец с движениями, которые встречаются в повседневной жизни. Она может встать невыворотной, потянуться к Солору, как потянулась бы в жизни. За счет этого спектакль выглядит живым действием, вызывает наше сопереживание.

В быстрой части монолога с цветами у Комлевой отсутствует улыбка, более того, можно увидеть страдание и боль, а с ускорением темпа к концу выражение ее лица доводит до мурашек: она словно предчувствует (и зритель вместе с ней), что это конец. Но самое показательное — исполнение главного

тематического движения быстрой части *pas de basque*. Их исполнение у Комлевой лежит в русле старой традиции, прерванной сегодня (*pas de basque* на прыжках на пальцах, а не приседаниях без отрыва от пола). Даже такая деталь как *flïc* в диагонали с прыжком *jeté*, все четыре раза, с корпусом, склоненным к ноге, обозначает высший класс мастерства, который, увы, недосяжим сегодня.

3-й акт «Баядерки» — «белый акт». Есть только академический классический танец в чистом виде. И это — стихия Габриэлы Трофимовны. Здесь как нигде видна ее безупречная выучка, «четкость дикции» в произношении хореографии Петипа. Технически акт очень трудный. В сложнейшей вариации с шарфом Комлева делает три *tours* в большие позы без остановки. Сделав в правую сторону, через глубокое *plié* она делает три вращения влево, затем снова вправо. Сегодня балерины разделяют вращения вправо и влево остановкой на *battement tendu* вперед и каждый раз берут вращения словно заново. О ее Никии удивительно метко писала В. М. Красовская: «Певучесть лирическая, прозрачная мало свойственна танцу Комлевой. Он точен, строен, завершены его линии. Он не мягкий — он меткий. <...> Если бы Петипа мог увидеть, как стремглав летит Никия Комлевой через сцену в повторях стремительных *jeté*, как пересекает ее цепью идеально нанизанных туров, он поверил бы в то, что жизнь его детища не угаснет, пока есть такие танцовщицы» [8, с. 273].

Присущие Комлевой шарм, достоинство и умение подать себя на сцене, безусловно, формируют мнение, что перед нами балерина высшего класса. Как отмечал один из балетных обозревателей, «...ей важно без конца разрабатывать роль или танцевальный пассаж, находить там множество оттенков и версий. Для нее эти оттенки прежде всего несут смысл, который можно развивать, улучшать, бесконечно читать по-новому. Она всегда относится к партии как к живому организму — растущему, переменчивому, но при этом со «строгой верностью канонической основе» [9].

Почетный статус балерины — наивысшая ступень в иерархии балетной труппы, на которую восходят лучшие. Комлеву-балерину в труппе Кировского театра отличал большой и разносторонний классический и современный репертуар. Налицо был ее творческий универсализм, и в то же время искусство танцовщицы всеми корнями привязано к опыту и наследию петербургской балетной школы. В. М. Красовская утверждала, что Мариус Петипа, «несомненно, признал бы Комлеву своей балериной» [4, с. 7], а в профессиональном кругу у нее по праву было негласное почетное звание: «балерина Петипа». По сей день Габриэла Трофимовна Комлева продолжает в качестве репетитора Мариинского театра оставаться хранительницей секретов и заветов академического классического танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Академизм // Балет: энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 16.
2. Комлева Г. Т. Танец — счастье и боль. Из дневников петербургской балерины СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. 288 с.
3. Редко Р. Габриэла Комлева о жизни в театре, железной дисциплине в балете. Видеоисточник [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=O65CpLX11y4> (дата обращения: 02.02.2023).
4. Комлева Г. Т. Танец — счастье и боль... Записки петербургской балерины. 2-е изд., испр. и доп. М.: Политическая энциклопедия, 2016. 279 с.
5. Комлева Г. Т. Мой кумир (к 110-летию со дня рождения В. М. Костровицкой) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 25–28.
6. Мариинский театр к юбилеям Ольги Моисеевой и Габриэлы Комлевой [Электронный ресурс]. URL: https://www.mariinsky.ru/news1/2018/12/25_1/. (дата обращения: 09.02.2023).
7. Красовская В. М. Габриэла Комлева // Ленинградский балет сегодня. Вып. 2. Л; М: Искусство, 1968. С. 103–121.
8. Красовская В. М. Габриэла Комлева // Профили танца. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2015. С. 259–278.
9. Неразгаданная тайна танца Габриэлы Комлевой [Электронный ресурс]. URL: <http://iskusstvo--zvuka.livejournal-com.turbopages.org/iskusstvo-zvuka.livejournal.com/s/218359.html> (дата обращения: 05.01.2023).

REFERENCES

1. Akademizm // Balet: enciklopediya. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1981. S. 16.
2. Komleva G. T. Tanec — schast'e i bol'. Iz dnevnikov peterburgskoj baleriny SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj, 2019. 288 s.
3. Redko R. Gabriela Komleva o zhizni v teatre, zheleznoj discipline v balete. Videoistochnik [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=O65CpLX11y4> (data obrashcheniya: 02.02.2023).
4. Komleva G. T. Tanec — schist'e i bol'... Zapiski peterburgskoj baleriny. 2-e izd., ispr. i dop. M.: Politicheskaya enciklopediya, 2016. 279 s.
5. Komleva G. T. Moj kumir (k 110-letiyu so dnya rozhdeniya V. M. Kostrovickoj) // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2016. № 1 (42). S. 25–28.
6. Mariinskij teatr k yubileyam Ol'gi Moiseevoy i Gabriely Komlevoj [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.mariinsky.ru/news1/2018/12/25_1/. (data obrashcheniya: 09.02.2023).
7. Krasovskaya V. M. Gabriela Komleva // Leningradskij balet segodnya. Vyp. 2. L; M: Iskusstvo, 1968. S. 103–121.

8. *Krasovskaya V. M. Gabriela Komleva* // Profili tanca. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2015. S. 259–278.
9. Nerazgadannaya tajna tanca Gabriely Komlevoj [Elektronnyj resurs]. URL: <http://iskusstvo--zvuka-livejournal-com.turbopages.org/iskusstvo-zvuka.livejournal.com/s/218359.html> (data obrashcheniya: 05.01.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Копунова К. С. — аспирант; артистка балета Мариинского театра; kse6581@yandex.ru
SPIN-код 5465-1518
ORCID 0000-0001-9731-9672

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kopunova K. S. — Postgraduate Student, Mariinsky Theatre Ballet Artist; kse6581@yandex.ru
SPIN-код 5465-1518
ORCID 0000-0001-9731-9672