

*Ю. С. Смирнова***ХАРАКТЕРНЫЙ ТАНЕЦ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ
В. ВАЙНОНЕНА И Л. ЯКОБСОНА**

Василий Иванович Вайнонен и Леонид Вениаминович Якобсон — величайшие хореографы XX в., чьи произведения прославили русский балет, вошли в золотой фонд не только российского, но и мирового музыкально-балетного театра. Будучи последователями реформ М. Фокина, они продолжали развивать балетное искусство, искали и находили новые формы воплощения балетного спектакля, формировали новую хореографическую лексику. Непохожие друг на друга по творческому складу балетмейстеры были едины в главном — в обязательном создании художественного образа и соблюдении целостности произведения.

Воспитанники старейшей школы классического балета, знатоки классического танца, Вайнонен и Якобсон, тем не менее, были противниками гегемонии этого стиля в хореографии. Балетмейстеры находили, что человеческое тело, пластика танцовщика обладают более мощными выразительными средствами, которые нельзя заковывать хоть и в прекрасные, но до известной степени ограниченные в стилистических возможностях формы классического танца. Однако для Вайнонена и Якобсона именно классическая хореография являлась основой развития новых возможностей танца.

Оба балетмейстера всегда были едины в стремлении приблизить искусство классического балета к жизни, наполнить образы балетных героев подлинными человеческими чувствами и живыми страстями, вывести на сцену новых героев, своих современников. В связи с этим мастера неистово искали пути «пересоздания» языка хореографии, которые бы оказались способны отразить окружающую действительность. Воплощение своих идей во многом они нашли в жанре характерного танца и свободной пластики.

Форма хореографической миниатюры оказалась очень близка творческой индивидуальности Вайнонена и Якобсона, благодаря чему они и вошли в число зачинателей этого жанра на советской сцене, создали в нем яркие произведения средствами характерного танца. Балетмейстеры умели великолепно использовать сжатость и концентрированность действия, свойственные миниатюре, умели виртуозно заострить пластическую характерность персонажей. Уже с первыми сочинениями балетмейстеров, относящимися к концу 1920-х гг., в хореографию пришли иная образность и другой хореографический язык.

Характерные миниатюры, поставленные Вайноненом на эстраде, во многом отличались от изобилия концертных номеров, созданных в области характерно-бытового танца другими хореографами. В 1920-е гг. сцену наводнили бесчисленные испанские, венгерские, цыганские пляски, которые демонстрировали танцевальную технику, задор и веселье. Либо это были дуэты, изображающие юных

влюбленных, где из танца в танец переходили одни и те же движения и общее настроение веселой беззаботности, свойственное молодёжи. Вайнонен, поставив в 1927 г. номер «Яблочко», сумел показать в характерном танце живой, неприукрашенный человеческий тип современника. В образе матроса он вывел на сцену фигуру, типичную для улиц страны, создал яркую зарисовку с натуры и показал истинно народный характер. Необходимо отметить, что тема «советского матроса» уже была заявлена на эстраде. Традиционным матросским танцем в двадцатые годы считался европеизированный матлот, построенный на движениях, изображающих попытку матроса удержаться на скользкой палубе корабля. На этом фоне характерный «Русский матросский танец “Яблочко”» Василия Вайнонена стал явлением не только не привычным, но и принципиально новым. «Новым было то, что тема и характер танца диктовались не традиционно-балетной музыкой, а популярной массовой песней. И то, что под нее затанцевала не условно-сценическая фигура, а реальный, живой человек. И то, наконец, что человек этот был революционным русским матросом, чей образ, бесспорно, был дорог и близок новому зрителю. <...> Совершенно особую окраску придавало и то, что ни один из (четырех — С. Ю.) танцующих не походил на другого. <...> Публике импонировало, что образы не были прилизаны, а было в них и нечто бесшабашное, настоящие «братишки», живые и колоритные» [1, с. 45–46], — писала К. Армашевская¹. Новым, безусловно, явилось еще и то, что В. Вайнонен первым подал пример использования в матросском танце движений и композиций русской плясовой.

Принцип «зарисовки с натуры» был использован и в миниатюре «Прогульщики» (1929). Номер исполнялся под известные всем «НЭПовские» песенки, аранжированные композитором А. Люблинским. На сцену выходили легкомысленные юнцы (трое парней и одна девушка), демонстрирующие напускное презрение к окружающим, независимость и свободу. Балетмейстер в юмористической форме с сатирическим акцентом показал четыре характера:

- исполненного своеобразного достоинства вожака компании;
- «рубаху-парня» (эту роль исполнял сам В. Вайнонен);
- добродушного парня;
- индифферентную ко всему происходящему девицу.

Сюжета в номере не было, но присутствовало вполне определенное действенное содержание, выраженное в танцевальных отношениях между партнерами. Весь номер был насыщен необычными движениями, которые хоть и напоминали реальные естественные жесты, но выразительность их была многократно усилена танцевальностью. По словам К. Армашевской, «жест не сопровождает танец, а преобразуется в него. Именно это и характерно для почерка Вайнонена» [1, с. 52].

Позднее, в 1940 г., балетмейстер рассказал историю создания миниатюры «Прогульщики» на страницах ежемесячного журнала «Театр» в статье «Заметки о языке хореографии» и там же поделился своими выводами ее долголетнего успеха у зрителя: «Номер несколько лет не сходил с эстрады, и я это объясняю тем, что более или менее удачная тема, хорошо знакомая ленинградцам, была раз-

¹ К. Армашевская — жена В. И. Вайнонена и один из авторов монографии — «Балетмейстер Вайнонен».

решена не пантомимно, а танцевально, ее содержание было целиком передано танцем. <...> Полагаю, что нужно уничтожить пантомиму, как шифр, как условные знаки глухонемых, заменив ее языком эмоциональных движений, идущих от жизни реального человека. Танец должен быть единственным языком хореографии. У него могут быть различные формы — и сложнейшие па классики и простой шаг. Но и последний должен являться продолжением танца, сохраняя все его основные свойства — ритм, темп, пластику, эмоциональную насыщенность и смысловую выразительность» [2, с. 78].

Такая позиция была главным творческим принципом Вайнонена. Однако в условиях «соцреализма» и единственного официально признанного на большой сцене жанра — драмбалета (1930–1950 гг.), по причинам, не зависящим от хореографа, в полномасштабных спектаклях целиком избавиться от пантомимных сцен не удавалось.

Очень показателен еще один эстрадный номер, поставленный Вайноненом — «Старинный финский мещанский танец». Размышляя об истоках хореографической лексики мастера, его жена К. Армашевская утверждала, что нигде и никогда он не мог видеть подлинный финский народный танец. Зато черты народного характера и темперамента в бывших «чухонских» деревнях (откуда родом его предки по отцовской линии) были балетмейстеру очень хорошо известны. «Именно натура финского крестьянина (а уж ее-то Вайнонен чувствовал и знал превосходно) и послужила тем главным источником, из которого возникли этот танец и сами его движения» [1, с. 54].

Номер исполнялся под незамысловатую национальную финскую мелодию в ритме польки, где основная тема бесконечно повторялась и состояла не из четырех тактов, как обычно, а из пяти. Используя эту особенность музыкальной конструкции, а также известное балетмейстеру движение национального фольклора (скользящую встречную разножку), он создал замечательный характерный танец, в котором с тонким юмором отразился национальный характер: «за флегматичной медлительностью видна крепость характера, за равнодушно-туповатым упрямством — истовая крестьянская основательность, за внешним безразличием друг к другу (танец парный) — семейная слитность. Эти двое комичны ровно настолько, чтобы вызвать улыбку симпатии, веселый и добродушный смех» [1, с. 54].

О характерных танцах, поставленных балетмейстером на эстраде, Федор Лопухов в книге «Шестьдесят лет в балете» писал: «Танцы Вайнонена всем понравились. Он любил зарисовки из жизни. «Финская полька», «Прогульщики» оригинально характеризовали его персонажей. Он обладал настоящим юмором в танце, чуть тяжеловатым, так сказать, «приземленным», но сочным. Достаточно было увидеть постановки Вайнонена, чтобы поверить в него как талантливого поэта танца. Изображать реальных людей в реальной обстановке труднее всего дается балетмейстерам» [5, с. 275]. Анализируя последующие работы балетмейстера («Золотой век» и «Пламя Парижа»), Ф. Лопухов также отметил, что «талант Вайнонена, его современность проявились больше всего в том, что намечилось уже с первых концертных номеров — в сфере характерного танца, обогащенного технически и оплодотворенного тематически» [5, с. 277–278].

Успех первых номеров на эстраде не прошел незамеченным: Вайнонена стали приглашать ставить танцы для Мюзик-холла, Театра музыкальной комедии и, наконец, в операх ГАТОБ и Малого оперного театра в Ленинграде. Армашевская отмечала, что в опере Э. Кшенека «Джонни наигрывает» Вайноненом был сделан очень интересный вставной номер: «Негры-бои исполняли полуакробатический танец, демонстрируя в каскаде сложных движений виртуозную профессиональную ловкость официантов» [1, с. 61]. Вероятно, что эта пляска послужила основой для одного из самых лучших и эффектных номеров в балете Д. Шостаковича «Золотой век» — чечетки «Гуталин высшего сорта». Необходимо подчеркнуть, что и этот танец не отличался этнографической подлинностью, представляя собой отличную стилизацию, стремительно-ритмичную, синкопированную, с острым и ломаным рисунком движений.

Из ранних работ Вайнонена необходимо также отметить характерные танцы в «Русалке» А. Даргомыжского (русский, славянский, цыганский). В «Славянском», следуя за плавным хороводным течением музыки, он нашел столь же плавно льющийся, непрерывный рисунок танца, который отличался незаметными переходами и переливами многообразия фигур. В «Цыганском» точный и сразу захватывающий музыкальный темп очень удачно компоновался с мелкими и четкими движениями ног танцовщика, с похлопыванием ладонями по коленям и каблукам. Эти танцы всегда имели большой успех.

Раннему творчеству Василия Вайнонена высокую оценку дал народный артист СССР К. М. Сергеев, который писал: «... его “Яблочко”, “Прогульщики”, танцы в операх “Мазепа” и “Русалка”... вот пример тончайшего художественного чутья, единства стиля и полного слияния хореографии с музыкальным текстом» [1, с. 10].

По характеру своему Вайнонен тяготел как к миру городской цивилизации, так и к жизни простой, непритязательной, близкой к природе. Он свободно и естественно ощущал себя как в квартире художника, так и в избе крестьянина, равно понимая и любя людей далеко между собой несхожих [См.: 1]. Характерный танец Вайнонена также отражает самые разные стороны человеческой жизни. Причем балетмейстер не стремился к созданию локально окрашенных образов — карикатурных, аллегорических или символических (что сильно отличает его от Якобсона), его привлекал человеческий характер как целое, в его живой и сложной конкретности. В произведениях мастера «танцуют именно живые люди, танцуют так, как если бы это не было им специально “задано”, “поставлено”, а как бы потому, что им самим захотелось танцевать» [1, с. 59]. Даже движения бытовой пляски, нередко используемые в миниатюрах, служат Вайнонену лишь материалом, хореографическим сырьем для его танцевальной фантазии. Язык балетмейстера — это, прежде всего, выразитель духовного содержания жизни, а не ее натуральности.

Характерному танцу Вайнонена свойственны юмор и большая емкость настроения, точность передачи характеристичности персонажей и завершенность произведения и эти качества во многом роднят его с сочинениями Якобсона (в этом жанре). Но, в отличие от Вайнонена, многим ранним миниатюрам Якобсона свойственна сатирическая и политическая заостренность образа.

Первые хореографические номера Якобсон создал еще будучи учеником школы (1925). Их, конечно, заметила художественный руководитель — А. Я. Ваганова, предложив юноше по окончании учебного заведения остаться в стенах школы стажером-балетмейстером, где он и проработал безвозмездно вплоть до 1933 г.

В этот период молодой балетмейстер сочинил множество номеров, самых разных. Для младших учеников были поставлены миниатюры: «Они о нас», «Попики», «Турецкий марш», «Пупсы», «Восемь девок, один я», «Пионерские игры» и другие. В номерах для старшеклассников сказалось увлечение Якобсона спортивными и акробатическими приемами; им предлагались всевозможные физкультурные этюды и марши. Танцевальная акробатика была очень близка исполнительской манере Якобсона, и это определило пути его юношеских исканий, а также совпало с общим интересом советского театра к спортивно-акробатическим зрелищам. Не только в физкультурных этюдах, но и в характерных танцах, балетмейстер активно использовал весь арсенал акробатических движений: всевозможные «шпагаты», «мостики», изгибы «кольцом», хождение «колесом» и т. п. Г. Н. Добровольская, исследователь творчества Якобсона, отмечала, что его «Восточный танец» начинался со сложной поддержки, когда танцовщица скользила по спине партнера — с плеч до самого пола, а в процессе танца танцовщик подбрасывал партнершу вверх, и та совершала двойной поворот в воздухе в виде «рыбки».

Именно на материале спортивно-акробатических находок в ранних концертных номерах и создал молодой балетмейстер свою первую крупную работу — второй акт в балете Д. Шостаковича «Золотой век» (1930). Этот балет стал совместной работой Вайнонена и Якобсона (только очень незначительная часть танцев принадлежала В. Чеснакову). И если стиль «Золотого века» не был близок творческой натуре Вайнонена (его произведениям более присущи живая конкретность характеров, естественность и доброта), то для Якобсона плакатность мизансцен, типовые образы, использование танцевальной акробатики были родной стихией. Спектакль выглядел как западноевропейское ревю и строился на противопоставлении «западных» танцев (фокстрот, танго, чечетка и др.) с их буржуазным «разложенческим» стилем здоровому положительному облику советской молодежи. По всей видимости, балетмейстеры в характеристиках персонажей не дотянули в одном и перестарались в другом. Образы во «враждебных» танцах были раскрыты так колоритно и талантливо, что постановщиков спектакля обвинили в навязывании буржуазного «мюзик-хольного» стиля, политическом дальтонизме, формализме и вульгаризаторстве.

Балет «Золотой век» не имел успеха и недолго удержался в репертуаре ГАТОБ. Однако работа балетмейстеров все же получила положительные оценки соратников по сцене и даже прессы: «Якобсон обнаружил несомненные балетмейстерские способности» [3, с. 13], — отмечал критик Ю. Бродерсен в журнале «Рабочий и театр». М. Михайлов в своих воспоминаниях «Жизнь в балете» писал: «Вайноненом были придуманы такие выразительные танцевальные движения, которые не только развлекали, но и удивительно образно и броско передавали пустозвонный шум, блеск и мишуру жизни “золотой молодежи” Запада» [6, с. 153].

Работа над балетом для Вайнонена и Якобсона представляла большой интерес и значительный опыт. Во-первых, здесь они сумели применить многое из того, что было испробовано ранее; во-вторых, музыка Д. Шостаковича способствовала развитию их балетмейстерской фантазии и изобретательности, открывала новый простор их склонности к юмористическим краскам.

Для Вайнонена «Золотой век» останется единственной пробой сил в подобном жанре, в дальнейших работах он идет более от своих первых эстрадных номеров, нежели от этого балета. Более того, работа над спектаклем убедила балетмейстера в обязательной предварительной оценке предлагаемого материала. Для Якобсона «Золотой век» станет первой ступенью на пути формирования собственного метода и творческого почерка в хореографии.

Возвращаясь к анализу ранних сочинений Якобсона, поставленных для учеников хореографического училища, нужно отметить, что они резко выделялись на фоне классического репертуара школы, отучая воспитанников от традиционного хореографического мышления. Таким, например, был номер «Конференция по разоружению», поставленный на музыку «Первоначальной польки» Глинки — придуманный как игра пионервожатого с ребятами, по ходу которой младшие школьники пародировали глав правительств капиталистических стран: Америки, Японии, Франции и т. д. «Каждый из детей двигался в характере национальности, которую он изображал, в характере гротесково-сатирического представления, которое было тогда у нас об этих капиталистах: лощеные французы, пузатые американцы и т. д. Маленькие дети играли на сцене с серьезностью взрослых актеров. Они совещались, ссорились, переругивались... Разные смешные ситуации были в этом номере. Многое мне рассказала об этой миниатюре Майя Плисецкая. Это было ее первое в жизни выступление. Майя рассказывала, что музыку не было слышно — так хохотал зрительный зал» [7, с. 6], — вспоминала И. Якобсон.

С большим юмором был сделан и характерно-гротесковый номер «Турецкий марш», где иронически изображались две враждебные «армии», состоявшие из восьми солдат, двух офицеров и одного генерала на обе группировки. В номере «Пионерские игры» появлялся маленький фашист во фраке; набросившиеся на него дети разрывали фрак, и фашист внезапно исчезал, так как под фракком была надета пионерская форма, и исполнитель сливался с общей массой детей. Позднее, в военные годы, Якобсон поставил в Москве целое отделение политических шаржей: «Два Наполеона» (где учащийся младших классов изображал Гитлера как пародию на Наполеона), «Четыре Г» (где фигурировали Гитлер, Геббельс, Гиммлер и Геринг), «Футболист первого класса» (также пародия на Гитлера) и др.

Новизной и современностью отличался номер «Русская пионерская пляска», поставленный Якобсоном для Московского хореографического училища в 1938 году. Именно здесь были впервые воссозданы образы «русского раздолья» и «русской тройки». На сцену выбегали озорными тройками девочки, изображающие лошадок, и мальчики — кучеров. «Дети имитировали поля колосющейся ржи — фигуры и руки танцующих склонялись под порывами ветра. Затем группировались, образуя снопы: около снопов ложились отдыхать три мальчугана, но неожиданно снопы раскрывались, из них появлялись три девушки в красных

платьях, и все шестеро пускались в веселый пляс. <...> Весь номер лился как непрерывная игра и покорял безудержным, заразительным весельем» [3, с. 27].

Из четырех поставленных балетмейстером выпускных спектаклей в 1930–1940 гг. («Тиль Эйленшпигель», «Испанское каприччио», «Ромео и Джульетта», «Каменный гость») самую высокую оценку получил балет «Испанское каприччио» (1944) на музыку Н. А. Римского-Корсакова — сюита на материале народно-характерных танцев: испанского, цыганского, мавританского. Г. Добровольская в монографии о творчестве Яacobсона приводит примеры хвалебных рецензий, опубликованных в прессе тех лет: художественного руководителя училища Н. Ивановского, балетмейстера Н. Анисимовой, солиста балета ГАТОБ К. Сергеева. Рецензенты отмечали в постановке новизну хореографического языка, четкость и изобретательность композиций массовых танцев и сценического действия, свежесть режиссерской мысли и яркую форму движений танца².

О достоинствах работы Яacobсона красноречиво говорит оценка выдающегося теоретика балетного искусства, доктора искусствоведения и историка балетного театра, известного критика В. М. Красовской, которая писала в 1956 г. об «Испанском каприччио»: «Законам музыки подчинялось танцевальное действие. Не было предела разгулявшейся стихии танца, но в самой безудержности имела строгая и стройная законченность. Праздничный вихрь движений не прерывался ни на секунду, в нем возникали и тут же распадались, растворялись в танце живописные динамические группы. Эти группы, подобно радостным созвучиям оркестра, выливались одна из другой, нигде не повторяясь, изобильные, щедрые. И из возбуждения праздничной толпы возникали “голоса” солистов. Они вплетались в буйный массовый танец, раскалывали, замедляли его, чтобы сразу придать ему новую силу, новый порыв. Движения ведущей танцовщицы были медлительно певучи, как страстная мелодия скрипки, или буйны и порывисты, как звенящая медь, как дробный треск кастаньет. Тесно связанный с танцем массы, порожденный им, танец солистки в то же время сам вдохновлял массу, сообщал ей неукротимый темперамент» [4, с. 37].

1930–1940-е гг. знаменательны обращением Яacobсона к национальному искусству. Объездив страну от Ашхабада до Москвы, он знакомился с народными танцами и фольклором, наблюдал привычки и быт народов, изучал свадьбы и религиозные праздники. Результатом работы балетмейстера с молдавским ансамблем народного танца «Жок» стали многочисленные яркие, самобытные сочинения мастера и всесоюзная известность коллектива. Изучение татарского фольклора вылилось в рождение шедевра хореографического искусства — балета «Шурале», где многие образы были решены выразительными средствами характерного танца, где было достигнуто единство содержания, музыки и пластики, где растворились границы между танцем и пантомимой, и где впервые в истории советского балетного искусства удалось утвердить принцип симфонизма в хореографии. По мнению исследователей творчества Яacobсона, именно обращение к национальным танцам и народному искусству обогатило творческую палитру балетмейстера.

² См.: Добровольская Г. Леонид Яacobсон. — Л.: Искусство, 1968. С. 30–31.

* * *

Василий Вайнонен и Леонид Якобсон уже в раннем творчестве отличались неистовой изобретательностью в постановке характерных танцев, сочиняли много, но основа каждого их произведения была заложена в характере и истории героев. Профессионализм не позволял этим мастерам ставить “танцы ради танцев”. Поэтому их сочинения всегда не только радовали глаз, но и заставляли биться сердце. Балетмейстеры были одарены способностью из самой жизни извлекать танцевальность и рождать поэтические образы. Поэтому уже в начале своего творческого пути они сумели создать истинно художественные произведения.

Отрицание классического танца как системы художественного мышления, непрестанный поиск в разных жанрах, формах, выразительных средствах определили творческую судьбу балетмейстеров. Вайнонен быстрее и легче прошел все испытания 1920-х гг. и скорее достиг своей цели. Характерные танцы на эстраде во многом помогли балетмейстеру наметить перспективу творческого пути. В 1932 г. родился балет «Пламя Парижа» — самая крупная и значимая работа Вайнонена, в которой средствами характерного танца балетмейстер создал яркий образ революционного народа и сделал его главным действующим лицом спектакля. С новаторских достижений Вайнонена в «Пламени Парижа» началась пора бурного расцвета советского балетного искусства, где характерный танец прочно утвердил свои позиции.

Творческая судьба Якобсона оказалась намного тернистее и сложнее. 1920–1940-е гг. стали периодом поисков, проб, экспериментов. Но, преодолевая ошибки и заблуждения, балетмейстер овладевал опытом, накапливал силы, оттачивал и формировал свой собственный метод. К 1950 г. период накопления закончился, и в последующие пятнадцать лет мастер поставил шесть балетов и более трех десятков миниатюр. Характерный танец занял видное место во многих его работах. В 1956 г. на сцене ГАТОБ им. С. М. Кирова Якобсоном была осуществлена постановка балета А. И. Хачатуряна «Спартак», который явился ярким событием в жизни советского хореографического искусства, открыто заявившим о новых исканиях в балетном театре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Армашевская К. Вайнонен Н. Балетмейстер Вайнонен. М.: Искусство, 1971. 278 с.
2. Вайнонен В. Заметки о языке хореографии // Театр: ежемесячный журнал театрального творчества и критики. 4-й год издания. М. — Л.: Искусство. № 9, 1940. 176 с.
3. Добровольская Г. Балетмейстер Леонид Якобсон. Л.: Искусство, 1968. 176 с.
4. Красовская В. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. 340 с.
5. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера. М.: Искусство, 1966. 367 с.
6. Михайлов М. Жизнь в балете. Л. — М.: Искусство, 1966. 316 с.
7. Якобсон И. Зайдельсон В. Беседы о Леониде Якобсоне, или необходимый разговор и письмо, посланное вслед. СПб.: МАКСИМА, 1993. 65 с.