

К. А. Мелейкина

ИГОРЬ МОИСЕЕВ: ОТ АВАНГАРДА К ХОРЕОДРАМЕ

И. А. Моисеев (1906–2007) — выдающийся деятель хореографического искусства, артист балета, хореограф и педагог. За свою многолетнюю творческую деятельность он обращался к самым разным сценическим жанрам: ему принадлежат постановки многоактных сюжетных балетов и танцев в операх, режиссура грандиозных физкультурных парадов... Особой главой в его жизни и в истории нашей страны стало создание в 1937 году Государственного ансамбля народного танца СССР.

Между тем, творчество Моисеева неразрывно связано с историей Большого театра, на сцене которого проходило его профессиональное становление. В 1930–1950-е годы Моисеев поставил ряд оригинальных балетов: «Футболиста» (совместно с Л. А. Лащилиным) и «Трех толстяков» В. А. Оранского, «Саламбо» А. Ф. Арендса, «Спартак» А. И. Хачатуряна, редакцию балета «Тщетная предосторожность» П. Гертеля (совместно с А. М. Мессерером), танцы в операх «Загмук» А. А. Крейна, «Турандот» Дж. Пуччини, «Демона» А. Г. Рубинштейна, «Любовь к трем апельсинам» С. С. Прокофьева, «Кармен» Ж. Бизе. К этому же периоду относятся замыслы неосуществленных балетов «Таинственная шкатулка», «Конек-горбунок» и «Сон в летнюю ночь».

Юность И. А. Моисеева пришлось на 1920-е годы — расцвет студийного движения и авангардистских экспериментов на академической балетной сцене. В Большой театр он, выпускник хореографического техникума, был принят в 1924 году — год смерти его легендарного учителя А. А. Горского. Впоследствии творческие принципы Горского, такие как приближение хореографического произведения к проблематике эпохи, стремление к историческому и жизненному правдоподобию, обогащение лексики классического танца элементами народной хореографии претворились в драматургии балетов И. А. Моисеева.

Оказавшись в сложной обстановке конфронтации консерваторов и новаторов, нередко в ущерб самому себе, Моисеев смело отстаивал новые направления в хореографическом искусстве, боролся со всем косным и отжившим. Среди первых успехов молодого танцовщика было исполнение ведущих партий в новаторских спектаклях К. Я. Голейзовского и участие в премьере балета «Красный мак».

Эстетика ранних спектаклей Моисеева тяготела к авангарду, а стремления начинающего хореографа были созвучны художественным поискам ведущих представителей этого направления.

Уже в первой постановке Моисеева — балете «Футболист», поставленном в 1930 году, — проявились черты его хореографического почерка, отличающегося острым ощущением современности, использованием оригинальной, новоизобретенной лексики.

Спектакль-ревью рассказывал о жизни четырех героев индустриального города — Футболисте и Метельщице, Даме и Франте. Первоначально постановка была поручена опытным балетмейстерам — Л. А. Лащилину и Л. В. Жукову. Но вскоре стало очевидно, что, используя традиционные постановочные приемы, воплотить данную тему на балетных подмостках невозможно. Художественный комитет театра раз за разом отклонял спектакль, переноса сроки премьеры. Тогда к работе пригласили И. А. Моисеева, которому доверено было поставить картину футбольного матча из первого действия, а также второй акт и финал балета (номер «Снятие паранджи», танец Метельщицы и Футболиста и парад физкультурников).

Выдвижение молодого солиста (на тот момент ему исполнилось всего 24 года) на позиции хореографа было нелегким. Многие участники постановочной группы высказывали сомнения в успехе ввода в репетиционный процесс нового балетмейстера: хореограф Л. А. Лащилин, в частности, указывал на то, что «если т. Моисеев чувствует себя, что он не осилит задания, то лучше сейчас об этом заявить, дабы не было казусов»; дирижер Ю. Ф. Файер, в свою очередь, признавал «как ненормальность этот короткий срок, который дан Моисееву, принимая во внимание, что Моисеев впервые приступает к такой ответственной работе» [1, л. 5].

Сам И. А. Моисеев впоследствии вспоминал: «Мне предстояло войти в чужую, почти готовую работу. В процессе репетиций пришлось перекроить весь сценарий. Мое вмешательство задевало и музыку. Композитор Виктор Оранский поначалу воспринимал мои предложения в штыки. Но результат моего вторжения в музыкальную ткань превзошел все ожидания» [2, с. 20].

Позднее балетмейстер оценил идею сценария «Футболиста» достаточно критически: «Тенденциозная, бездарная агитка с такими действующими лицами, как Метельщица и Футболист, которым противопоставлялись Нэпман и Нэпманша. <...> В сценах футбола исполнялись классические па — туры, пируэты, поддержки. Это было похоже на карикатуру. Сцены вновь и вновь переделывали, но ничего не получилось. Тогда обратились ко мне» [3, с. 16].

Естественно, что при участии нескольких балетмейстеров «Футболист» получился невероятно эклектичным по стилю. В нем классический, народно-характерный и гротескный танцы тесно сплетались с бытовой пантомимой, а традиционные приемы соседствовали с новаторскими.

Особым успехом у публики пользовалась картина футбольного матча, завершающая первый акт балета. Показ современности был оценен рецензентами спектакля, один из которых, в частности, отмечал: «...великолепен финал первого акта, в сцене на футбольной площадке, где, помимо необычной напряженности и полного совпадения музыки и движения, вся она проникнута ощущением необычайной радости» [4, с. 13]. Позднее этот фрагмент из дебютного балета И. А. Моисеева вошел в репертуар созданного им ансамбля народного танца.

В 1932 году хореограф обратился к спектаклю «Саламбо» — программной постановке своего учителя, реформатора балетного театра А. А. Горского. В версии И. А. Моисеева музыкальная партитура А. Ф. Арендса дополнилась произведениями А. К. Глазунова, В. В. Небольсина и А. Н. Цфасмана. В статье «Уход от условностей»

Моисеев конкретизировал задачи новой постановки, отмечая, что главное здесь — «...замена условного жеста реальным, понятным “непосвященным”, отказ от условного стиля танца и замена его таким же стилем, который подсказывается содержанием балета и его историческим рисунком, проработка собирательных образов, исполняемых массой, достижение выразительности и цельности их, повышение роли и значения в спектакле массовых эпизодов как самостоятельно-го элемента сценического действия и, наконец, борьба за должную роль режиссуры в балете для достижения четкости и последовательности в развитии сценического действия» [5, с. 4]. В действительности, этот спектакль, по утверждению биографа И. А. Моисеева Л. А. Шаминой, явил собой «манифест хореографической режиссуры» [6, с. 4].

Первоначальное подробное либретто «Саламбо» Горского было сокращено до трех действий; кроме того изменился финал балета.

И. А. Моисеев пересмотрел трактовку произведения Флобера в духе своего времени, благодаря чему любовная драма в его интерпретации превратилась в социальную. Ритм современности спектаклю придавало также оформление П. И. Соколова, выполненное художником в конструктивистской манере.

В 1935 году состоялась премьера балета «Три Толстяка» В. А. Оранского, в котором И. А. Моисеев после своей первой работы вновь обратился к жанру балетной комедии. По своему сценическому воплощению данная постановка существенно отличалась от всех спектаклей, составлявших репертуар Большого театра 1930–1950-х годов.

Интересно, что первоначально этот балет задумывался как детский и создавался для учащихся Московского хореографического училища. Однако благодаря содействию дирижера Ю. Ф. Файера, спектакль решили ставить для Большого театра. Тем не менее, в нем участвовало около сотни юных воспитанников училища, выступавших как в самостоятельных номерах, так и в совместных сценах с артистами. В самом массовом номере балета — «Танце поварят» — на сцене вместе с главным поваром (Л. А. Лащилиным) появилось сразу 64 юных артиста.

Аллегорическая сказка современного писателя Ю. К. Олеши повествовала о противостоянии друзей народа (оружейника Просперо, гимнаста Тибула, доктора Гаспара и цирковой артистки Суок) Трем Толстякам, олицетворяющим власть капитала. За обманчивой наивностью сюжета скрывались острые мотивы борьбы против социального неравенства, противостояния злу и несправедливости, стремления к обретению мирной, благополучной жизни.

Показ двух противоборствующих групп представлялся в двух планах: враги народа показывались через ироническую условность, а друзья интерпретировались через героизм. Отталкиваясь от этого, хореограф дал развернутые пластические характеристики главным героям сказки (Суок и Тибулу), которые исполняли в спектакле несколько вариаций и адажио. В противоположность им отрицательные персонажи — Три Толстяка — были лишены танца. Их движения сковывались массивными костюмами, сильно увеличивающими фигуры артистов. Хореографическому произведению была свойственна сказочная поэтичность и жизнерадостность, а также органичное слияние сюжета и танца [7, с. 4]. И в тоже время балет «Три Тол-

стяка» воплощал необходимый для театра того времени революционно-героический пафос, который, впрочем, не являлся ключевым элементом [8, с. 3].

Этот спектакль, предназначенный для детской аудитории, и пользовавшийся большой зрительской любовью, впоследствии дважды возобновлялся в 1938 и 1941 годах.

В 1958 году И. А. Моисеев после значительного перерыва вернулся в Большой театр для постановки балета «Спартак» А. И. Хачатуряна. В череде многочисленных хореографических версий этого произведения спектакль И. А. Моисеева наиболее полно воплотил и масштабную партитуру Хачатуряна, и драматургический замысел либреттиста Н. Д. Волкова. По словам участницы премьеры этого балета Н. Д. Касаткиной¹, «Игорь Александрович подходил к созданию нового спектакля как к написанию научной диссертации. Он приносил артистам книги, рассказывал нам историю Рима. Мы очень много узнали от него, а самое главное — научились» [9].

О ходе постановочной работы балета «Спартак» можно судить по многочисленным заметкам, опубликованным в газете «Советский артист» за 1958 год. На этапе разработки драматургической основы спектакля предлагались различные коллизии, в которых проявлялись бы лучшие качества героя — смелость, сила, отвага. Например, рассматривалась возможность включения сцены, в которой Спартак самоотверженно спасал ребенка из горящего дома (позже этот вариант был отклонен).

Тот организаторский метод, который практиковался в постановке этого балета, во многом повторял опыт создания отечественных спектаклей периода драмбалета. И. А. Моисеев, в частности, посетил Италию с целью более детального изучения античной культуры. Перед началом постановочной работы специалист из Московского государственного университета прочитал артистам цикл лекций.

Этот балет хореограф представил как грандиозную панораму античного мира. Кроме реальных исторических героев для оживления действия в балет были введены два новых персонажа — греческая танцовщица Эгина и юноша Гармодий. Их отношения составляли мелодраматическую линию спектакля. Трагический мотив любви и предательства был одним из главных в первоначальном варианте либретто.

В спектакле были показаны самые разноплановые персонажи: начальник школы гладиаторов Лентулл Батиат, Глашатай, Египтянка, Африканец, Нумидиец, Галл, Афинский шут, этруски, гадитанские девы, рабы, мимы, центурионы...

Спектакль включал в себя более тридцати сольных и массовых номеров, а также множество эпизодических танцевальных фрагментов. В них хореограф в полной мере проявил свой исключительный талант в создании жанровых миниатюр. Сцены «Вакханалия», «Египетский танец змей», «Волк и овечка», «Фавн и нимфы» носили дивертисментный характер и были, по сути, завершенными концертными номерами. Объединенные впоследствии в балетную сюиту, эти фрагменты

¹ Касаткина Наталья Дмитриевна — народная артистка РФ, балетмейстер, солистка балета Большого театра в 1954–1976 годах.

продлили сценическую жизнь балету «Спартак» уже в репертуаре ансамбля Моисеева.

Наконец, особым вкладом И. А. Моисеева в практику балетного театра и логическим продолжением художественных поисков хореографа стала разработка им учебной дисциплины «Хореодрама», преподававшейся в Московском хореографическом техникуме в 1930-е годы.

Идея предмета возникла у Моисеева в период работы над спектаклем «Красавица с острова Люлю» в студии Р. Н. Симонова, в котором целый акт был решен лишь средствами сценической пантомимы. Этот интересный эксперимент начинающий хореограф продолжил в последующих постановках, в которых добивался от человеческого тела «содержания» и выразительности, сопоставимой с артикуляцией человеческой речи.

Цели и задачи «Хореодрамы» были схожи с современной учебной дисциплиной «Актерское мастерство», однако способы их решения предпринимались особые.

На уроках И. А. Моисеева создавались разнообразные актерские этюды, основанные на идее претворения в хореографии отдельных принципов системы сценического искусства К. С. Станиславского. Прежде всего в практике нашли отражение тезисы, связанные с аспектом движения. Позднее хореограф пояснял: «Свой предмет я назвал “хореодрама”. Я перенес систему Станиславского на балетный язык, чтобы научить артиста делать свои движения не абстрактно, а вкладывая в них чувства, мысли и целесообразность. Станиславский называл это верностью чувств и поведения в предлагаемых обстоятельствах» [2, с. 28].

Молодой наставник добивался от воспитанников предельной выразительности, осмысленности, «звучания» каждого движения, руководствуясь, в частности, одним из принципов знаменитого режиссера о том, что «...всякое физическое упражнение должно предварительно быть мотивировано или оправдано внутренним психологическим действием или задачей» [10, с. 209].

И. В. Тихомирнова, солистка балета Большого театра, вспоминала: «То были очень своеобразные, интересные уроки: молодой педагог ставил перед детьми задачи актерского мастерства. Мы должны были разыгрывать различные этюды. Помню, особой любовью нашего учителя пользовались басни Крылова: например, надо было изображать ворону и лисицу, соединяя актерскую игру с хореографической интерпретацией» [11, с. 4].

Опыт введения в учебный процесс дисциплины «Хореодрама» оказался настолько успешным, что отдельные учебные этюды вошли в сценическую практику концертов учащихся в Большом театре.

Изучение драматургии балетов И. А. Моисеева позволяет оценить разнообразие применяемых хореографом постановочных приемов, прекрасное владение различными формами сценического танца, универсальность его таланта.

Этого мастера вдохновляла окружающая жизнь и характерные приметы действительности. В спектаклях И. А. Моисеева нашли отражение значимые художественные события и социальные процессы того времени. В связи с этим, биограф хореографа Е. Д. Коптелова отмечала, что основой его художественных форм

являлась «содержательность, основа драматургическая и, наконец, острота сценического действия, верховный пласт комического и трагического во имя отображения жизни во всей ее глубине, противоречивости, пестроте, многообразии» [12, с. 32].

Даже в работе с крупной формой — сюжетным многоактным балетом, — ведущим жанром для Моисеева оставалась миниатюра. Насыщенная, изобилующая техническими элементами, сложная в координационном отношении, его хореография способствовала совершенствованию исполнительской традиции своего времени.

Вопреки постановочной традиции 1930–1950-х годов, И. А. Моисеев не прибегал в работе к помощи драматических режиссеров. Он пользовался методами, наработанными практикой балетного театра. Он также считал, что «Балетмейстер — это режиссер, мыслящий хореографически» [2, с. 195].

Отличительная черта хореографического стиля Моисеева — предельная точность в деталях и законченность формы. Моисеев обладал неиссякаемой изобретательностью в плане сочинения танцевальных движений. Он создал собственный оригинальный пластический язык, отличающийся эклектикой привнесенных хореографических стилей. Бытовой жест был доведен хореографом до предела, укрупнен и насыщен. Он требовал от исполнителей усиленной амплитуды движения, благодаря которой все сценической пространство заполнялось энергетикой танца.

Хореограф являлся превосходным репетитором своих постановок. Благодаря неустанному повторению танцевальных фрагментов, раз за разом оттачивалась и кристаллизовалась его пластическая мысль. В процессе исполнения обнажались все недочеты. Доскональный, предельно точный повтор поставленной хореографии был его особым приемом. По воспоминаниям Г. М. Апанасовой², «Игорь Александрович шел шаг за шагом — сначала ставил один фрагмент, потом второй, добиваясь выразительности и чистоты исполнения от артистов с самого начала. Важно было не просто исполнить движение, а сделать его со смыслом» [13].

Этот мастер преломлял в своем творчестве театральные традиции А. А. Горского и эстетику нового советского балета, хореографическую образность и конкретность идеологии искусства своего времени. Моисеев добивался почти дословного перевода «слов» на язык хореографии, благодаря чему его искусство было удивительно близко и понятно зрителям.

Балетмейстерская работа И. А. Моисеева в Большом театре способствовала рождению и последующему развитию феномена театральности, ярко проявившемуся в хореографическом наследии уникального коллектива — Государственного академического ансамбля народного танца.

² Апанасова Гюзель Махмудовна — народная артистка РФ, с 1972 по 2000 годы — артистка Государственного академического ансамбля народного танца под руководством И. А. Моисеева. С 2000 г. по настоящее время — директор Школы-студии при ГАНТ им. И. А. Моисеева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Протокол заседаний постановочно-технической комиссии Большого театра 28 августа 1926. 5 марта 1930 // РГАЛИ. Ф. 2579. Оп. 1. Ед. хр. 1522. 5 л.
2. Моисеев И. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. М.: Согласие, 1998. 224 с.
3. Моисеев И. Хозяин — это звучит уважительно // Культура. 2004. 17–23 июня. С. 16.
4. Равич. Футболист. Большой театр на переломе // Рабочий и театр. 1930. 21 апреля. С. 12–13.
5. Моисеев И. Уход от условностей. Принципы постановки «Саламбо» // Советское искусство. 1932. 15 апреля. С. 4.
6. Шамина Л. Игорь Моисеев — 80 лет в искусстве // Линия. 2004. № 6. Июнь. С. 4–5.
7. Третьякова Л. Три Толстяка. Спектакль Государственного академического Большого театра Союза ССР // Комсомольская правда. 1941. 19 января. С. 4.
8. Корев С. Три Толстяка // Московский Большевик. 1941. 15 января. С. 3.
9. Касаткина Н. Запись беседы от 27 августа 2016 года // Личный архив автора.
10. Станиславский К. Из записных книжек: в 2-х т. М.: ВТО, 1986. Т. 2. 448 с.
11. Тихомирнова И. Смелый талант // Советская Россия. 1966. 25 февраля. С. 4.
12. Коптелова Е. Игорь Моисеев — академик и философ танца. СПб.-М.-Краснодар: Лань, 2012. 416 с.
13. Аланаева Г. Запись беседы от 2 ноября 2016 года // Личный архив автора.