

# АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА

УДК 792.8

*Т. Е. Кузовлева*

ОДА К РАДОСТИ МЫСЛИ.  
НИКОЛАЮ БОЯРЧИКОВУ — 80

Имя Николая Боярчикова неразрывно связано с интеллектуальной культурой Петербурга, стало ее значимым символом в балетном театре второй половины XX в. Петербургская метафизика, ирреальность и сумрачность вошли «в плоть и кровь» хореографа, во все его творчество. Несмотря на сумрачность, он ироничен и не чужд игровой карнавальной стихии, что не раз отражалось в его балетах. Наслаждение его замысловатыми спектаклями, связанное с многообразием ассоциаций, зависело во многом от уровня знаний литературы, широты образования зрителя. Они были закодированным отражением своего времени. Их любила интеллигенция, в особенности филологическая, зрители с высокими духовными потребностями. Подобно просветителям, Боярчиков в 1960–1970-е воспитывал зрителя новой формации, способного улавливать подтекст моделируемого мира. Не по-балетному умные, аналитичные спектакли требовали неоднократного просмотра. И в этом тоже было особое духовное братство поколения.

Одним из первых шестидесятников он создал авторский театр, в котором психологическая хореодрама уступила место интеллектуальной. Усложнил форму и дистанцировался от массовой культуры, отказавшись от пошлых, надсадных страстей. Быть может, впервые в нашем балете он стал рассматривать проблему личности как художник-экзистенциалист, для которого человеческая судьба — это вечная трагедия одинокой, обособленной личности. С азартом ученого он развивал темы, возникавшие в интеллектуальной драме, прежде всего — двойственную природу человека, сочетание в ней мучителя и мученика. Его герой — это раздвоенный, неустойчивый человек. Внутриличностные конфликты провоцировали другие, межличностные. Реальные отношения обрастали символическими смыслами.

Театр Боярчикова — абсолютно петербургское явление еще и потому, что в нем, как и в самом городе, много умозрительного и метафорического, много тайн, символов и фантазмагорий. И так же сочетаются разные эпохи и стили, смешное и трагическое, явное и непостижимое. Этот театр населен двойниками, монстрами и страдальцами. Петербургским колоритом были проникнуты не только «Три карты» по «Пиковой даме», гоголевская «Женитьба» и «Петербург» Андрея Белого, но и «Фауст», и «Щелкунчик», и «Царь Борис». Приверженность



Пушкину и немецким просветителям Гете и Шиллеру, романтику Гофману, поэтам-символистам, традициям Вс. Мейерхольда и Ф. Лопухова — тоже немаловажная примета петербургского стиля. Метафорические сгустки и предельно уплотненное действие создавали своеобразие пластического языка.

\* \* \*

Как полагается, напомним читателю некоторые фрагменты биографии юбиляра и то, что восхищало в его постановках.

Любовь к балету ему досталась от мамы, Марии Владимировны, танцовщицы, затем педагога Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Тяга к творчеству и экспериментаторству — от отца, человека с ренессансным темпераментом. Николай Никитич Боярчиков был одним из первых российских летчиков, много занимался спортом, танцевал на эстраде как партнер своей жены, потом работал инженером на оптико-механическом заводе. Он умер от голода в блокадном Ленинграде. Мама чудом осталась жива.

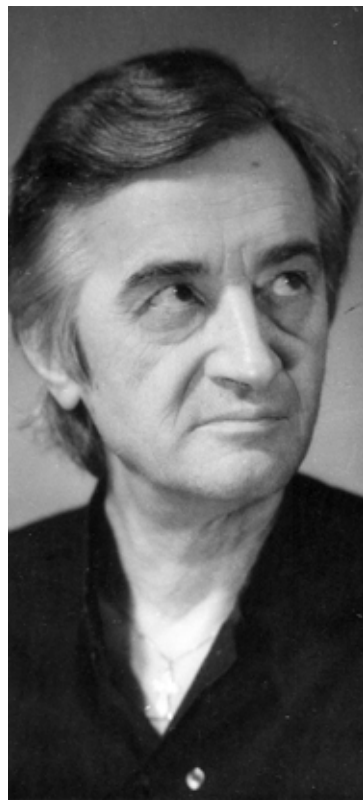
Балет Николай впервые увидел в эвакуации в Перми. Символично, что спустя почти три десятилетия его, начинающего балетмейстера, пригласили возглавить балетную труппу Пермского театра, в котором на шесть лет воцарилась «эпоха Боярчикова». Как говорят сами пермяки, эпоха неповторимого балетного бума, вызванного постановкой каждого его спектакля. Там он стал одним из ведущих балетмейстеров страны, затем его пригласили в Театр оперы и балета им. С. М. Кирова (ныне Мариинский), от чего он благоразумно отказался и вернулся в родной МАЛЕГОТ (ныне Михайловский), где смог создать свой авторский театр.

Сюда, в Малый оперный, Боярчиков пришел в 1956-м после окончания Вагановского училища и службы в армии. Старожилы помнят его как выразительного, статного демихарактерного танцовщика в «Болеро» Г. Давиташвили, «Барышне и хулигане» К. Боярского, «Мнимом женихе»

Б. Фенстера (Сильвио), в испанском танце («Лебединое озеро») и в основательно забытых балетах «Накануне» (Берсенов), «Семь красавиц» (Мензер), «Сильнее любви» (Вадим); в острохарактерных, игровых партиях Марцелины, старика Хоттабыча и доктора Айболита. Здесь, с постановки озорных «Трех мушкетеров» В. Баснера (1964), он успешно начал карьеру балетмейстера, будучи студентом консерватории в мастерской Ф. В. Лопухова, а затем И. Д. Бельского.

Ироничный взгляд хореографа на всерьез описанные интриги уводил балет «почти по Дюма» из романтической сферы в пародийную. Иронии подвергались пафос и чувствительность романских коллизий. Несоответствие пустяжных целей и затраченных на них сил становилось главным смыслом балета. Это было смело и современно, особенно на фоне премьеры тяжеловесного драмбалета Р. Захарова «В порт вошла «Россия»» в главном театре Ленинграда. Боярчиков без наизада обращения к сверстникам, предостерегая от иллюзий и высокопарности. Ситуация д'Артаньяна и трех мушкетеров найдет потом неожиданное и в то же время закономерное преломление в балете «Женитьба» (1986) — в образах Подколесина и танцующего Дивана, изображенного тройкой таких же неразлучных, верных, по-своему отважных, но уже обезличенных и окарикатуренных персонажей. Так нелепо, смешно и жестоко отразятся идеалы и судьбы героев шестидесятых в новом времени. «Трем мушкетерам» достаточно было иронии, чтобы спектакль получился современным, «Женитьбе» для этого потребовалась уже иная художественная форма, потребовалась фантазматика, эксцентрика, клоунада.

«Женитьба» А. Журбина поразила многоликостью приемов. На сцене одновременно разыгрывалось несколько сюжетов, создавая ощущение всеобщего хаоса. Хореограф и либреттист Мария Берггольц неразрывно связали героев с предметами их быта. Вещи «очеловечились», а люди превратились в клоунов или стали неодушевленными: Человек-каре́та, Человек-шлагбаум. Персонажей в спектакле оказывалось намного больше, чем у Гоголя. Это «душа города» Щекатурщик, пылкие Итальянцы, пленявшие воображение нерусскими страстями, карточные короли (они же — женихи Агафьи Тихоновны) активно существовали в этом тесном и несуразном мире. Вроде бы все было на своих местах, но общая картина жизни представлялась совершенно невероятной: пантомима, балет и пение, танцующие Диван, Двери, Окно, Пуфики, Свадебный фрак Подколесина... Внезапные переходы игры и танца допускали свободу импровизации





На кафедре балетмейстерского образования АРБ имени А. Я. Вагановой.  
О. И. Розанова, Ю. Н. Петухов, Н. Н. Боярчиков. 2014 г.

и позволяли исполнителям проявить актерское мастерство. Филигранную виртуозность обнаружил в этом спектакле Юрий Петухов — Подколесин, сложив узнаваемый образ типично русского мечтателя из множества характерных красок. Клоунада в балете разворачивалась тонкой и умной метафорой современного мира, над которым автор иронизировал.

Практически ко всем литературным сюжетам, за редким исключением, Боярчиков обратился впервые в истории балетных постановок на русской сцене. Идеи литературы питали мысль хореографа и провоцировали на эксперименты. Композиция в его спектаклях насыщена, порой перенасыщена смыслами. Он усложнял действие, вводя новых героев и образно-танцевальные пласты. Но усложненность структуры открыла новые возможности хореографии. Танцевальное воплощение обретали подтексты. Метод психоанализа обогащал поэтическую мысль балета.

Существенный шаг к метафорической образности Боярчиков сделал в одном из лучших своих балетов — «Царь Борис» (1975) на музыку С. Прокофьева. Здесь хореограф свободно обращался со временем и пространством, сталкивая реальные события с тем, что происходит в подсознании героев, в многоуровневом действенном потоке соединяя исторических персонажей с ирреальными. Бориса терзали



Выпускники ЛХУ 1954 г.  
К. Тер-Степанова, Н. Боярчиков,  
И. Белов, К. Денисов



Сцена из балета «Сильнее любви»/«Сорок первый» (муз. А. Караманова, хореогр. В. Варковицкого). Л. Камилова (Марютка) — (Марютка), Н. Боярчиков (Вадим).  
МАЛЕГОТ. 1963 г.



Сцена из балета «Семь красавиц»  
(муз. Кара Караева, хореогр. П. Гусева). Л. Климова (Айше),  
Н. Боярчиков (Мензер).  
МАЛЕГОТ. 1968 г.



Сцена из балета «Семь красавиц».  
Н. Боярчиков (Мензер),  
В. Зимин (Шах Бахрам).  
МАЛЕГОТ. 1968 г.



Сцена из балета «Старик Хоттабыч» (на муз. Н. Симонян, хореогр. К. Ласкари).  
С. Казадаев (Волька), Н. Боярчиков (Хоттабыч), А. Евдокимов (Женька).  
МАЛЕГОТ. 1970 г.

внутренние противоречия. Кругом сновали, не давая покоя, призраки-двойники: царевич Димитрий и Самозванец, Иван Грозный, «кровавые мальчики». Но главным среди них был Юродивый — двойник Борисовой души и отзвук страданий народа. Равноправными героями балетной трагедии становились два призрака: мрачная, непомерно высокая Тень Грозного и светлый образ царевича Димитрия. Они преследовали героя, были его кошмаром. Юродивый в балете вырос вровень с Борисом, их противостояние отражало конфликт народа и власти. Герои не вступали в прямой диалог, но вели его опосредованно. Хореография уводила от жизненных событий в нереальность, стирая границы переходов. Геннадий Судakov наделял образ Юродивого исключительной глубиной трагического мироощущения. Убогий странник с грубой веревкой на шее выступал гласом пророка и судьи. Его танец напоминал то трепет раненой птицы, то плач, то моление. В причудливом сплаве акробатических бросков, иконописных поз, мольбы и жалоб он был средоточием мучений народа, по спинам которого, точно по мостику, ступали Борис и бояре. Пластическая тема Бориса разламывалась, сбивалась с ритма. Юродивый повторял его движения, насмехаясь и ерничая. То был вопль народа. Представленный лишь пятью исполнителями, народ тоже выступал единственным героем драмы, ее долготерпимым послушником и воином. Он лишь «рас-

хлебывал» события, но решающего голоса не имел. Активными двигателями действия становились цари. А Русь, как и у Пушкина, виделась совокупностью разных сил и характеров, предопределивших никем не ожидаемый финал.

В 1980-е герой балетной сцены все более терял ореол идеальности. Боярчиков обращается к проблеме зарождения зла в обществе и личности и ставит своеобразную трилогию на эту тему: «Геракл» Н. Мартынова (1981), «Разбойники» М. Минкова (1982), «Макбет» Ш. Каллоша (1984). Миф о Геракле намного сложнее для сценической интерпретации, чем миф об Орфее, на основе которого хореограф ранее сочинил рок-балет «Орфей и Эвридика» А. Журбина (1977). Боярчиков не стал делать центром действия подвиги Геракла, он в балете не герой, у него нет выбора. Основой действия стал нравственный конфликт Геракла и злобного Еврисфея, символом власти которого были Авгиевы конюшни. Очищая их, Геракл как будто избавлял людей от страха перед слепой волей богов, от рабской покорности. Эта идея сближала балет с интеллектуальным театром Ануя, Сартра, Камю. Геракл не был свободен и, подобно героям интеллектуальной драмы, тосковал по свободе. Его подвиги, почти бессмысленные, были необходимы для веры в человека, в его достоинство. Показать героя не сломленного, не смирившегося с рабством и унижением — в эпоху почти абсолютного бесправия личности было важно. Миф помогал осмыслить общественные процессы жизни времен застоя. Балет был задуман «двухэтажным», его сюжет построен на взаимоотношении верха — Олимпа и низа — Земли. Конфликты, пороки и козни богов отражались на жизни людей. Впервые Боярчиков развешивал большие хореографические композиции с огромным числом танцовщиков, сочетая симметричные и асимметричные группы и двойные планы.

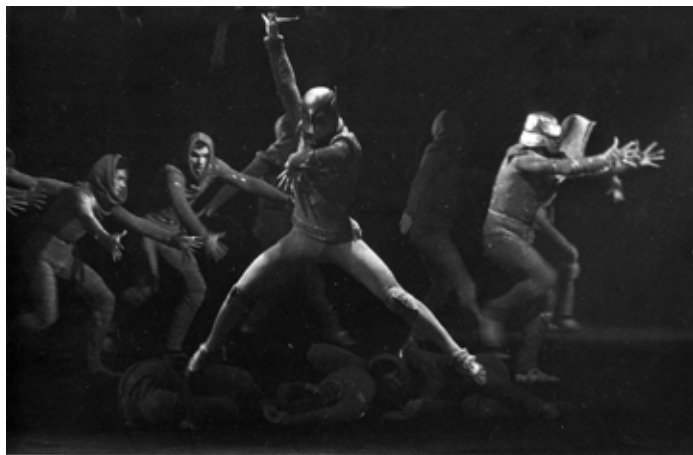
В «Разбойниках» хореограф прослеживал истоки зла в душе человека. Он включил в балет сцены детства Карла, Франца и Амалии. Обделенный вниманием близких Франц во что бы то ни стало желал себя утвердить. Предав идеалы «белого» детства, он выбирал путь «черного» одиночки. Мир представлял в кровавой схватке белого и черного (художники В. Доррер и И. Сафронова). Узкое черное пространство готической арки врывалось в алый декорационный задник. Траурное сочетание красок усиливало тему обреченности всех героев трагедии. Борьба Карла, его идеалы, равно как и он сам, оказывались ненужными обществу: живя по законам лжи и клеветы, оно развлекалось перед виселицей героев-разбойников. Мир вокруг Карла и Амалии не способен был объединиться под знаком духовности. Лучшие человеческие идеи были обречены.

Еврисфей и Франц еще не завоевали мир, но посягали на такое господство, и их поступки были последовательней, чем борьба добродетельных героев за свои идеалы. Акценты заметно смещались в пользу зла, пока оно окончательно не завладело миром в «Макбете». Спектакль завершал тему деградации личности, начатую в «Трех картах», и к ней Боярчиков больше не возвращался. «Макбет» был невероятно захватывающим и подлинно трагическим зрелищем. Свою роль в этом сыграла и оригинальная партитура Шандора Каллоша с новейшими приемами композиторского письма, с развернутой системой лейт-мотивов.



Программка балета «Царь Борис»  
(на муз. С. Прокофьева, хореогр.  
Н. Боярчикова). МАЛЕГОТ. 1977 г.

Сцены из балетов в постановке  
Н. Боярчикова «Царь Борис» (1977),  
«Геракл» (1981), «Макбет» (1984),  
«Женитьба» (1986).  
МАЛЕГОТ.







В «Макбете», как ранее в «Ромео и Джульетте», хореограф выстраивал дву-мирие реальности и фантастики. Последнюю представлял кордебалет вещих сестер — образ таинственных сил бытия, незримо влиявших на реальность. Но трагедию двигала человеческая страсть, воля, даже и спровоцированная. Зло, рожденное в душе Макбета, материализовалось в трехликом образе его двойника под именами Кавдора, Наемного убийцы, Врача. Воин, струсивший в честном бою, превращался в наемника и, преуспев в подлости, становился «целителем душ». Поначалу рисунок танца у каждого разнился: у Макбета он прочерчивался в непрерывном аллегро прыжков и вращений, у Наемного убийцы — в приземистых, крадущихся шагах. Макбет сдавал свои позиции без мучений, его танец обретал агрессивную, но бесплодную энергию, у двойника — пространственную свободу. А к финалу он становился главным героем, подчиняя своей воле Макбета. Тогда никто не предполагал, что этот убийца спустя десятилетие выйдет на авансцену реальной жизни и из фантома превратится в обыденность.

Лексика балета удивила многолинейным и подвижным рельефом рисунка свободного танца, но его суть была не в изобретательных эффектах, а в неожиданных переходах, в модуляции движений, неуловимо ведущей от одного образа к другому. Хаос страстей героев исключал стройность линий, они были вольными и замысловатыми, а жест концентрировал эмоцию. В балете не было ни сражений, ни поединков. Воины оставались пешками в руках правителей. Такое марионеточное войско было и в «Царе Борисе». Оба балета сближала трактовка темы власти: узурпация оборачивалась трагедией для всех. Различны были масштабы катастроф. В пушкинском балете рушилось сознание героя, в шекспировском — опрокидывался мир, и мы видели картину глубокого духовного кризиса.

Синхронический принцип К. Г. Юнга — когда явления соединяются не последовательно, а параллельно — не раз помогал Боярчикову вместиť сюжетные коллизии первоисточника. Так получилось и с романом «Тихий Дон» М. Шолохова (композитор Л. Клиничев, 1987). Балетмейстер спрессовал события в много-сюжетные развернутые сцены с обилием персонажей, сталкивая противоположные стихии, идеи, характеры. Совмещая эпизоды, разделенные во времени, он сделал массу не фоном, а драматическим персонажем и представил мир, войну, революцию через трагедию судеб, где смешались все — австрийцы, казаки, белые, красные — и где рушились человеческие связи. Такая многоплановая композиция повторяла полифоническую структуру романа и отражала драматизм эпохи, хотя перенасыщенность действия событиями и смыслами затрудняла восприятие балета. Он был поставлен в основном на бытовой и фольклорной пластике. Особо выделялись пластические темы Григория, Аксиньи и Натальи. Этих героев хореограф давал крупным планом, вглядываясь в их характеры, чувства и мысли. Удачным попаданием актера в роль стал Григорий Мелехов в исполнении Владимира Аджамова. Статный, с чернявой копной волос, он был органичен и выразителен: в нем сосуществовали страсть, темперамент и задушевность.

Хореограф всерьез осмыслил исторические процессы переломного времени. Но эпическая тема редко удается в балете. Более плодотворным стало прочтение символистского романа Андрея Белого «Петербург» (композитор

С. Баневич, 1992) — было бы странно, если бы самый петербургский балетмейстер не обратился к этому произведению. В спектакле, как и в романе, переплетались темы Пушкина, Гоголя, Достоевского, возникали аллюзии с лермонтовским «Маскарадом» и блоковским «Балаганчиком». Город представлял как театр, как вечная мистерия. Ощущение призрачности, нереальности происходящего наиболее зримо сближало балет с романом. Это возникало с первых сцен, с зыбких очертаний блоковских «прекрасных дам». Их мелькающая сквозь туман вереница давала точную краску города. Была и другая вереница — вполне реальных деловых людей. Город — это толпа, но это и герои-одиночки. Каждый персонаж появлялся сам по себе и исчезал неизвестно куда. Террорист, бестолково суетящиеся заговорщики наводили страх, то и дело перебрасывая друг другу бомбу — маленький красный мячик, который к финалу разрастался в огромный шар. Мир сновидений и галлюцинаций становился кошмаром душевного бытия младшего Аблеухова. Хаос внутренней и внешней жизни сливался в единый фантазмагорический образ. На этот раз трагический эпос Боярчикова вместил многоплановую мифологию и историческую перспективу «самого умышленного города», картину насыщенного и увядающего мира красоты.

В самом конце XX в. мы увидели его «Фауста» как определенный итог размышлений о жизни, о времени, о личности. В культурном же пространстве страны наступили не лучшие времена. Несмотря на это, Боярчиков ставит трагический балет о вечном одиночестве Человека в мире людей, в мире страстей, в мире богов, в глубинах космоса и принципиально берет обе части гётевского шедевра. Тема балета — трагедия познания.

Композитор Ш. Каллош использовал стилистическое многообразие первоисточников: мотивы Древнего Египта и Вавилона, мелодии Древней Греции, средневековые григорианские хоралы, византийские литургические песнопения, ренессансные танцы, хоры, голоса, звуки природы и многое другое. Действие балета начиналось и заканчивалось в космосе. Фауст, достигший глубины познания, не принимается в однообразное кружение неприкаянных душ. Он одинок, потому что не приемлет ни наивно-божественного мира, ни inferнально-обыденного. Весь мир — игра. Герой везде чужой. Две силы борются за его душу, и он должен выбрать сердцем и разумом, — а выбирать не из чего. Бог и Дьявол однородны, и творческая самостоятельная личность не угодна ни тому, ни другому миру. Боярчиков ставит балет в карнавально-смеховой стилистике, следуя традиции и экспериментируя с формой. Получилось многоуровневое эпическое полотно, в котором каждый сюжетный пласт решен в эстетике постмодернизма. Только средствами постмодернистского варьирования можно было очистить глобальные образы и вечные сюжеты от оскомины хрестоматийности.

Если образ Фауста в балете вечен и традиционен (интеллектуал, занятый поисками смысла жизни), то образ Мефистофеля фантазмагоричен, изменчив и современен. Маленького роста, с огромными ушами, весь в черном, во втором действии он предстает в белом смокинге. Второе действие выстроено как комментарий и пародирование первого. Если все массовые сцены в первом действии

исполнял мужской кордебалет, то здесь — женский. Персонажи становятся масками мефистофелевского мира, который с легкостью меняет обличье и одежды — черные на белые. Но Фауст, хотя и гибнет под тяжестью своего трагического одиночества, остается в поиске и вечном антагонизме с Мефистофелем. Каждая сцена в балете — отражение двойственной картины мира, столь важной для театра Боярчикова.

Его последней большой постановкой в Михайловском театре стал необычный восточный балет «Принцесса Луны» Ш. Каллоша (2002). Основой послужила японская волшебная сказка X в. о старике Такэтори, воспитавшем девочку — посланницу Луны. Повзрослев, она покинула землю, оставив несчастными отца и возлюбленного Микадо. Балет о хрупкости отношений и несовершенстве мироустройства был по-восточному прост, глубок и поэтичен, как японская акварель. Следуя восточной стилистике условного театра, где человек — часть природы, танцовщики изображали бамбуковую рощу, лунный свет, небесных музыкантов. Слуги сцены выполняли дуэтные и сольные поддержки, позволяя главным героям парить в воздухе, не касаясь друг друга. Пластический язык был одновременно прост и замысловат, как иероглиф, он основывался на движениях классического танца, свободной лексике и стилизованной пластике. Необычной для поэтики балетов Боярчикова была атмосфера мистической духовной созерцательности.

Краткие фрагменты далеко не всех спектаклей Мастера — напоминание о том, каким еще недавно был балетный театр, как он соотносился со временем. Несомненно одно: театр Боярчикова занял свое неповторимое место в истории балета и в истории петербургской культуры.