

В. А. Звездочкин

**СПОР ОБ ИСТИНЕ, ИЛИ ПАРАДОКСЫ ТАНЦА
В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ШЕДЕВРАХ ЛЕОНИДА ЯКОБСОНА
«ШУРАЛЕ» (1950) И «СПАРТАК» (1956)**

Статья посвящена кардинальной для всего творчества Леонида Якобсона проблеме – поискам истины в современном хореографическом искусстве. Непримируемый противник застывших канонов классической системы танца, Якобсон неустанно искал новые современные средства выразительности, которые привели его к созданию собственной музыкально-пластической системы – «хореопластике», которая, по существу, стала главной альтернативой балетным стереотипам и новаторской системой всего современного театра танца.

Ключевые слова: Леонид Якобсон, истина, парадоксы, каноны классического балета, система классического танца, хореографическая лексика, пантомима, хореопластика, новаторство, пластическая образность, пластическая «речь», скульптурная статика как одна из форм танца.

V. Zvezdochkin

**DISPUTE ON TRUTH, OR DANCE PARADOXES
IN LEONID JACOBSON'S CHOREOGRAPHIC MASTERPIECES
“SHURALE” (1950) AND “SPARTACUS” (1956)**

One the major problems in Leonid Jacobson's creative life is described: the pursuit of truth in modern choreographic art. Being an uncompromising opponent of static canons of the classical dance system, Jacobson was in a constant search of new modern expressive means which led him to the creation of his own musical-plastic system – “choreoplastics”. In fact, “choreoplastics” became the main alternative to ballet stereotypes and an absolutely new system of the whole modern dance theatre.

Keywords: Leonid Jacobson, truth, paradox, classical ballet's canons, classical dance system, choreographic vocabulary, pantomime, “choreoplastics”, innovation, plastic figurativeness, plastic language, sculpture static as a dance form.

Творчество Леонида Якобсона (1904–1975) полно загадок и парадоксов, одним из которых является его непримиримая полемика с классическим танцем, которым сам

Мастер владел блистательно, создав множество бесценных образцов в этом разделе балетного искусства, но всю жизнь находился в поиске новых средств выразительности.

Ученик великих мастеров петербургско-ленинградской балетной школы – В. И. Пономарева, В. А. Семенова, А. В. Ширяева, Леонид Якобсон блестяще закончил Хореографическое училище в 1926 году и был принят в труппу Мариинского (Кировского) театра, где юный танцовщик за два года станцевал труднейшие классические партии: «Зимнюю птицу» в балете Ф. В. Лопухова «Ледяная дева»; «Танец акробата с лентами» из балета «Красный мак» и др.

Спустя много лет Якобсон откровенно признался, что в молодости «он был полон классицизмом, восхищался им, как все» [6]. Но неожиданно пробудившийся у Якобсона дар балетмейстера изменил не только круто его судьбу, но и взгляды на все балетное искусство в целом.

Уже первые опыты юного хореографа решительно противоречили привычным представлениям об академическом классическом танце.

И чем больше Якобсон углублялся в новую, ставшую главной профессией хореографа, тем сильнее в нем зрел протест против всех правил и канонов классического танца, все еще привычно называемого «выразительным» (давно потерявшим, по мнению юного балетмейстера, не только «выразительность», но и самый смысл своего существования).

Первые постановки (1925–1926) талантливого и своенравного балетмейстера привлекли всеобщее внимание. В привычных формах вальсов, дуэтов и в миниатюрах («Вальс» Ф. Шопена, 1925 г.; «Люблю тебя» Э. Грига, 1925 г.; «Фантазия» Ф. Шопена, 1926 г. и другие) Якобсон намеренно то занижал, то причудливо изворачивал «правильные» линии арабесков и аттитюдов, располагал партнеров в неожиданных ракурсах. Он категорически отвергал «проходящие» движения («подходы», глissады, и т. п.); избегал композиционной симметрии танца и «квадратных повторений» танцевальных фраз. Он откровенно отказывался в своих пластических фантазиях слепо сле-

довать за «линиями» музыкальных фраз – даже если это были сочинения Грига или Чайковского. Но при этом удивлял недостижимым для других балетмейстеров слиянием музыки и движений; умением отразить в едва уловимых танцевально-пластических деталях танца самые тонкие нюансы сложнейших музыкальных произведений.

Но в начале 1930-х годов стиль хореографии Якобсона резко изменился: в него вплетались рискованные акробатические элементы, рисунок движений приобрел гротескный характер. Восторги зрителей сменились недоумением, опасениями, откровенным неприятием и гневом. На Якобсона со всех сторон посыпались угрозы педагогов и критиков: «Он уродует молодых балерин, заставляет их танцевать... головой вниз!»; «открыто отрицает самые основы классической системы танца!» И именно тогда, когда сама А. Я. Ваганова и ее великий соратник В. И. Пономарев из Школы на Руси выпустили целую плеяду выдающихся воспитанников – будущих балерин и классических премьеров, составивших вскоре славу советского балета!

В академическом (позже – Кировском) театре Федор Васильевич Лопухов наряду с экспериментальными спектаклями («Красный вихрь», «Болт») создавал свои новаторские балеты: «Пульчинеллу» И. Ф. Стравинского (1926) и отвергнутую в 1923 году «Танцсимфонию» (на муз. Людвига Ван Бетховена), давшую толчок развитию всему мировому балету XX века; восстанавливал расштатившуюся в годы гражданской «смути» классику: «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящую красавицу»; фокинские шедевры.

Лишь непокорный Якобсон своими «чуждечествами» противился поступательному движению советского балета; «сбивая» его своими работами с одобренного новой властью пути к социалистическому реализму в балете. И тотчас был объявлен «врагом классики».

Чем серьезнее были нападки защитников «классики», тем яростнее отбивался Якоб-

сон. Его главный жизненный девиз – «Ршз иКга!» («Только вперед!») – с **ЛИХВОЙ** выплескивался не только в сочиненных им номерах, но и в теории.

В полемике «О путях развития советского балета», развернувшейся в конце 1920-х – начале 1930-х годов на страницах ленинградской прессы, Якобсон занял резко нигилистическую позицию в отношении к классике, заявляя, что «<...> в современном "классическом" репертуаре имеются два действительно замечательных произведения Петипа–Чайковского – это "Спящая красавица" и "Лебединое озеро". <...> и что присутствие в репертуаре такой дребедени, как "Баядерка", "Дон Кихот", "Корсар" и пр., не может быть оправдано ни с исторической, ни с художественной точек зрения» [10, с. 6].

В другой статье Якобсон утверждал, что «<...> в нынешних условиях танцевальная система должна быть заменена действительным жестом, то есть реальным, конкретным, лаконичным, вытекающим из содержания движением. Иными словами, театр хореографии (выделено мною. – В. З.) <...> должен оперировать пантомимой как жанром, имеющим в своем распоряжении весь арсенал человеческих движений. <...>» [8, с. 2].

Отметим, что в своей практической деятельности Якобсон в те годы был куда менее категоричен. Он не гнушался использовать движения из классических арсеналов, если они являлись органичными элементами образа. Но при этом видоизмененные якобсоновские движения классики были настолько не похожи на их канонические формы, что порой воспринимались ретивыми «классицистами» не иначе, как «издевательство» Якобсона над классикой.

В то время, когда сторонники набиравшего силу в начале, а особенно в середине 1930-х годов направления, которое принято называть «хореодрамой», по меткому выражению Ф. В. Лопухова, часто лишь «"общивали" готовыми движениями (преиму-

щественно классическими) обыкновенные житейские мизансцены» [5, с. 316], Якобсон упорно и неутомимо искал новую современную хореографическую лексику, органичную для выражения неповторимо своеобразного образа персонажа. И тут же был объявлен «формалистом». На самом деле, Якобсон, как ранее Федор Лопухов и Касьян Голейзовский, был Поэтом танца – «языкотворцем (пользуюсь выражением В. С. Маяковского. – В. З.)».

Реакция властей последовала незамедлительно. К. Ф. Голейзовский и Л. В. Якобсон на двадцать лет были отлучены от работы в академических театрах; Ф. В. Лопухова перевели из Кировского в Малый оперный театр (ныне – Михайловский), где он практически с нуля создал профессиональную балетную труппу. То, что каждый из этих великих хореографов открыл новые пути в классическом танце XX века и создал на основе классической лексики хореографические шедевры, никакого значения для власти не имело.

Парадокс заключался в том, что приверженцам «хореодрамы»*, пытавшимся утвердить на советской сцене принципы действенной хореографии Ж.-Ж. Новерра, более всего мешала... сама образная условно-метафорическая система классического танца (столь любимого вождями пролетариата).

К концу 1940-х годов сторонники «хореодрамы» оказались перед неразрешимой дилеммой: либо действие (то есть «пантомима», но вовсе не та, к которой призывал Ж.-Ж. Новерр еще в XVIII веке), либо танец сам по себе (пусть даже классический, но отнюдь не «действенный», а дивертисментно-иллюстрированный). Эта дилемма в итоге и привела обласканную властью «хореодраму» к неминуемому распаду.

Прошли десятилетия, прежде чем рецидивы «драмбалета» были изжиты в советском балете, и танец, наконец, занял подобающее ему место в структуре хореографического спектакля.

Парадокс состоял в том, что главную роль в том, что танец в середине 1950-х годов вновь стал музыкально-хореографическим образом, сыграли изгнанные из академических театров «эстет» Касьян Голейзовский; «формалист» Федор Лоухов и «враг классики» Леонид Якобсон.

Но в 1930 году после манифестов и озорно-гротескового «Тиля Эйленшпигеля» (на муз. Р. Штрауса, 1933) Якобсон был попросту изгнан и из театра, и из Школы. Оставшегося без средств к существованию художника спасала работа над миниатюрами и детскими номерами: сначала в Ленинградском, а затем в Московском хореографическом училище, возглавляемом в середине 1930-х годов репетитором и театральным политиком Петром Андреевичем Гусевым (1904–1987).

Приглашая Якобсона, Гусев потребовал от него выполнения единственного условия: ставить классику. Якобсон, не раздумывая, принялся за работу. И вновь это была необычная «якобсоновская» интерпретация классики, которую позже назовут «неоклассикой» и первооткрывателем которой наряду с великим выпускником петербургской школы Георгием Баланчивадзе (Джорджем Баланчиным) был именно Якобсон!

В якобсоновской классике 1940-х годов смягченный и опозитизированно-образный почерк Мастера слегка изменился. Возможно, Якобсону вспомнилось, что его кумир – Михаил Фокин сочинил не только «Петрушку» и «Шахеразаду», но и «Умиряющего лебедя», и «Шопениану», и «Видение Розы», лексика которых была основана на классической системе танца.

В итоге сближения пластики и классики родились хореографические шедевры Якобсона 1940-х годов (живущие на сцене до сих пор!): «Слепая» (муз. Э. Понса – Я. Хейфеца), «Размышления» (муз. П. И. Чайковского), «Охотник и Птица» (муз. Э. Грига).

Подобно Михаилу Фокину, Якобсон не считал классический танец всеобъемлющей

системой хореографического искусства. По мнению М. Фокина, танец был одним из ее важных выразительных средств, равноправным с иными – с пластикой, дивертисментной пантомимой, танцевальным гротеском, современными формами. Якобсон в своих классических шедеврах открывал новые грани и образные возможности самого «классического танца», против которого он с такой яростью выступал в своих ранних манифестах.

Переломным в судьбе Якобсона и во всей истории его взаимоотношения с классикой стала постановка балета «Шурале» на музыку Фариды Яруллина (Театр оперы и балета им. Кирова, 1950) – спектакля, задуманного хореографом и поставленного им почти целиком еще в 1941 году в Казани для декады татарского искусства в Москве. Но тогда премьере балета помешала война.

Триумф балета «Шурале» (важное место в котором занимал классический танец) изменил отношение к хореографу Якобсону, сняв с него клеймо «отрицателя классики». Исследователи творчества Мастера усмотрели «возвращение» Якобсона к классической лексике в «Шурале», а затем в «Сольвейг» (Малый театр оперы и балета, ныне – Михайловский, 1952) как перемирие и даже «союз» Якобсона с классикой [1, с. 33–76].

Вышедший в 1950 году балет «Шурале» имел фантастический успех и на несколько десятилетий стал украшением репертуара Кировского театра, а затем и других театров Советского Союза (в том числе и Большого).

В традиционную форму балета-сказки новатор Якобсон сумел ввести совершенно новую хореографическую лексику, сочинив неповторимую пластическую «речь» каждого персонажа.

Подлинным открытием Якобсона явилась новая система создания хореографической пластики образов, в которых танец органично сливался с пантомимой, естественно, свободно «вытекал» из нее.

На первый взгляд, Якобсон в «Шурале» вернулся к традиционной форме спектакля, уйдя от поиска специфического языка произведения. На самом деле, правы те исследователи (П. М. Карп, Г. Н. Добровольская), которые утверждали, что в «Шурале» Якобсон <...> не утратил склонности к необычной пластической речи <...> и, не отвергая традиций Жюль Перро, Мариуса Петипа, Льва Иванова, в старый «синтаксис» вводил свою новую "лексику", создав непривычную, танцевальную образность» [4, с. 16].

Щедро используя гротесковую пластику в характеристиках Шурале, Шайтана и других обитателей лесного царства, Якобсон в «Шурале» сделал важнейшие открытия в сценах, где применял лексику классического танца. А главное, в противовес спектаклям «хореодрамы», в «Шурале» (как позже в «Сольвейг») все действенные моменты решались хореографом танцевально.

Классика, использованная Якобсоном в «Шурале», как позднее в «Сольвейг» (1952), во многом «оправдывалась» условностью жанров самих балетов: в первом случае – балета-сказки, в другом – романтического балета. Но ни в одном из спектаклей Якобсон не придерживался канонических форм классики, а трансформировал ее в соответствии с общим образным и драматургическим решением балетов и характеристиками персонажей.

Учитывая опыт лопуховской «Весенней сказки» (1947), Якобсон в «Шурале» и в «Сольвейг» восстановил в правах симфонический танец, дав там образцы развития хореографического действия не по принципам драмы, а по законам музыкальной драматургии.

В «Шурале» Якобсон переосмыслил каноны традиционной классической образности. Прежде всего, эти изменения коснулись образов девушек-птиц, явственно разнящихся от их прототипов из «Лебединого озера» и других фантастических балетов.

У девушек-птиц «Шурале» была совершенно новая для балета образная структу-

ра: ломкие линии крыльев, собранные пальцы кистей рук. Иной была и «образная география» их полетов: они то образовывали треугольники, то выстраивались в «стаю», то свободно «парили» в пространстве.

В «Шурале» Якобсон доказал правомочность и закономерность сочетания различных хореографических элементов (стилей танца) в едином музыкально-пластически и драматургически цельном произведении

Следуя своим принципам и завету Михаила Фокина, Якобсон наделил главных персонажей индивидуально-образными пластическими характеристиками. Шурале (Игорь Бельский и Роберт Гербек) – гибкий и многоликий, напоминал то деревянную корягу, то извивающегося ползучего гада – был образом ярко гротесковым.

Полную противоположность Шурале являл собой Али-Батыр (Аскольд Макаров, Борис Брегвадзе). Пластика роли Али-Батыра стилизовалась под пластику эпических героев. Хореограф сознательно и умело использовал в «Шурале» принцип контраста: «Героическая фигура Али-Батыра не кажется отвлеченной благодаря тому, что рисуется на щедром по краскам, жанровом, но не прозаическом полотне», – справедливо отмечал выдающийся театровед Д. И. Золотницкий [2, с. 47]. И наконец, окрыленность Сюимбике – хрупкий, почти невесомый, трепетный мотив романтического сказания <...> [3, с. 44].

Основная симфоническая линия концентрировалась в образе главной героини – девушки-птицы Сюимбике. Одной из первых исполнительниц этой партии была выдающаяся балерина Инна Зубковская – танцовщица вовсе не полетного, а скорее – «тер-а-терного» плана.

Балерина достигала впечатления полетности подлинно образными хореографическими средствами: необыкновенной по красоте скульптурной выразительностью «летающих» поз; красноречивой и многоговорящей пластикой рук-крыльев, то нежно

трепещущих, то сдержанно величавых, то вольно раскинутых, как бы устремленных в полете, вызывающих у зрителей ассоциации с парящей в бескрайних небесных просторах Птицей.

Но именно в том и состояла идея хореографа: это Якобсон предложил образность полета передать через движения рук и пластики тела исполнительницы, а не в привычно-балетных «скаканиях» и прыжках, предвосхитив многие образные решения своих младших коллег [как, к примеру, «Шествие» в балете Ю. Н. Григоровича «Легенда о любви» (Кировский (Мариинский) театр, 1961) или сцену возвращения Героя в балете И. Д. Вельского «Берег Надежды» (Кировский–Мариинский театр, 1959)].

Выдающимся достижением Якобсона в этом спектакле как раз и явилось то, что движения классики, «мешавшие» методу Р. В. Захарова и его сторонников как «противоречащие», по их мнению, жизненной правде, в «Шурале», наоборот, обогащали образно-выразительный текст балета.

Таков был главный итог блестящей работы Л. Якобсона в «Шурале», а в широком смысле – блестящей победой художественного метода хореографа, достигшего в «Шурале» выдающейся творческой победы.

Вслед за Михаилом Фокиным, утверждавшим, что использование в балете только классического танца подобно игре музыканта в одной тональности, Якобсон в «Шурале» на практике доказал правоту великого предшественника и учителя, создав неподвластный времени шедевр хореографии.

Казалось, можно только восхищаться всеобъемлющим гением Якобсона, «преодолевшего» свои юношеские «заблуждения» и вновь вернувшегося в лоно балетной классики. Однако «союз с классикой», едва обозначившийся в «Шурале», а затем в «Сольвейг» (1952), тут же распался...

Следующим шедевром хореографа стал «Спартак» (Кировский (Мариинский) театр, 1956), который во всех своих элементах, в

первую очередь в стилистике и в лексике, был полной противоположностью и «Шурале», и «Сольвейг».

Создавая этот легендарный балет, Якобсон взял за основу не классический танец (как от него требовали сценарист Н. Д. Волков, композитор А. И. Хачатурян и большинство артистов Кировского театра), а новый, собственный принцип пластики. Можно сказать, – даже новую систему создания хореографического текста. Эту систему «пластического танца», пришедшую на смену «классике», сам Мастер назвал «хореопластикой» – Танцем будущего**.

В «Спартаке» Якобсон открыл совершенно новый принцип танцевально-сценической выразительности. Скульптурная статика, несущая действенное начало, явилась в «Спартаке» не просто оживающим на глазах у зрителей «слепком» с античных фигур и вазовой живописи, но была претворена хореографом в изумительные по красоте и богатству оттенков **танцевальные формы** (выделено мною. – В. З.); стала основой пластического воплощения **невиданных еще** в балетном искусстве разнообразных, полнокровных и глубоко психологических хореографических образов.

Придуманные хореографом «горельефы» из живых исполнителей, «двигавшие» сюжет, неожиданно возникали в самых острых, кульминационных моментах действия, заставляя зрителей испытать подлинно трагический катарсис, проникнуться мощными токами хореографической энергетики, с поистине ошеломляющим по богатству пластики размахом выплеснувшихся в зрительный зал со сцены благодаря гению создателя спектакля.

В хореографии «Спартака» (имеющего подзаголовок «Сцены из римской жизни») как бы оживала сама эпоха, инстинкты толпы и народные праздники, кровавые битвы гладиаторов и сладострастная нега патрицианских пиров; «воскрешенные» хореографом пляски «этрусков» и «гадитанских дев», жестокость Рима и героика восставших.

Выдающимся новаторским достижением (выделено мною. – В. З.) спектакля явилось то, что Якобсон сумел сотворить многочисленные, большей частью диаметрально противоположные, образы единым хореографическим стилем, единой пластической лексикой, притом что «речь» каждого персонажа была предельно индивидуализирована. «Спартак» Якобсона явился первым отечественным балетом, в котором **статика** (выделено мною. – В. З.) была равноценна **динамике** (выделено мною. – В. З.) танца, и где, благодаря новизне образного пластического решения, мелодраматическую историю Н. Волкова – А. Хачатуряна, скроенную по меркам 1930–1940-х годов, Якобсон превратил в подлинно героическую трагедию.

В «Спартаке» Якобсон сумел выразить сценически глубокое, трагедийное содержание в новой пластической форме, годной только для данного хореографического произведения; создать неповторимые музыкально-хореографические образы, а главное, – явить великолепные примеры подлинно танцевального симфонизма вне «всеобъемлющей системы классики».

Спектакль Якобсона резко полемизировал с канонами «хореодрамы», с устоявшейся эстетикой форм танца. Четырехактный монументальный балет Якобсон **впервые на академической сцене** (выделено мною. – В. З.) решал средствами, отвергавшими атрибуты школы классического танца («пальцы» и выворотность), вновь вызвав бурные протесты как самих исполнителей, так и всех защитников классики.

Вопреки многим предсказаниям, созданный по «порочному» методу «Спартак» Якобсона имел громкий успех и на десятилетия вошел в репертуар Театра им. С. М. Кирова. А поставленный на «пальцах» спустя всего два года «Спартак» И. А. Моисеева (Большой театр, 1958) потерпел явное поражение. В 1968 году Большой театр вновь вернулся к классическому варианту – в хореографии бывшего ученика, а теперь его главного оппонента в споре о выразитель-

ных средствах современного балета – Ю. Н. Григоровича. «Спартак» Григоровича, поставленный **полностью** (выделено мною. – В. З.) на основе классического танца, имел ошеломляющий успех, бесчисленную восторженную прессу (у нас и за рубежом). И до сих пор считается лучшим балетным спектаклем Большого театра.

Однако оба эти события несколько не поколебали веры Якобсона в могущество и беспредельные возможности собственного пластического метода – «хореопластики».

И закономерно, что «Спартак» в постановке Якобсона вошел в золотой фонд отечественной и мировой хореографии, прожив на сцене Мариинского–Кировского театра более полувека, и сегодня вновь возобновлен знаменитой труппой [11, с. 124–125].

«Спартак» Якобсона стал первым (почти за столетия) балетом, сценически реализовавшим мысль великого учителя Якобсона, Михаила Фокина, – о хореографическом спектакле как произведении единого художественного стиля. Он явился провозвестником нового типа спектаклей, опередив сходные устремления младших коллег балетмейстера – Юрия Григоровича и Игоря Бельского. И в том, что тоскливый канон балетных постановок 1930–1940-х годов был разбит, а на смену унификации пришло разнообразие пластических форм и типов хореографических произведений, значение и роль якобсоновского «Спартака» неопределимы.

Начиная с «Шурале» (1950) и вплоть до последних работ Мастера (1975), наш балет справедливо следовало бы назвать «Эпохой Якобсона». А одним из величайших свершений этой эпохи как раз и явился балет «Спартак», открывший новую страницу в истории отечественной и мировой хореографии.

В статьях ведущих специалистов подчеркивалось, что новаторство Якобсона в этом балете не было исключительно танцевальным: оно проявилось в новых качест-

вах артистической игры и пантомимы, в специфике слияния танца и пантомимы в единое музыкально-хореографическое действие. Именно поэтому творение Якобсона стало принципиально новым явлением всего мирового Хореографического театра.

Историю рождения и мучительной борьбы за своего «Спартака» Якобсон сам описал в теперь уже многим известных «Письмах Новерру» (рукопись закончена в 1969 году, издана в 2001 году!).

В данном случае «классицистское» название несколько не отразилось на актуальности и современной значимости содержания книги, ее непреходящего значения для всех хореографов не только нынешней (теперь уже XXI в.), но и всех грядущих эпох.

Ибо свою главную Книгу, обращенную к Новерру (а во многом и к Фокину), Якобсон заполнил рассуждениями о сущности современного танца, современной хореографии и путях ее развития, об истинном и ложном в самом искусстве Хореографического театра.

Приведем лишь два показательных фрагмента из этого легендарного труда (касающихся как раз «классики»), в которых Леонид Якобсон с предельной откровенностью высказывается о парадоксах танца, о собственном понимании термина «классический танец», о сущности Танца вообще:

«Классицистский танец – <...> это культ, более того, это – религия, охватившая почти в одинаковой мере всех зрителей мира. Как во всяком значительном явлении, тут есть и подлинное поклонение, и мнимые ценители, поклонники от моды <...> Но есть и инакомыслящие, хотя их, к сожалению, не много. К ним принадлежу и я. Я – решительный противник этой старой, одряхлевшей, повторяющей самое себя сотни раз системы, давно доказавшей невозможность жить современной жизнью. Но если искусство не движется вперед, оно обязательно движется назад. Следовательно, это уже история, музей. Как музейную цен-

ность я искусство классицистского танца очень ценю и очень люблю. Мне ясны истоки увлечения им, искусством, так далеко стоящим от современных проблем нового мира».

Но в первую очередь Якобсон стремится ответить на кардинальный вопрос: «Что такое танец?»: «Само понятие танца, как его трактуют поклонники классицистского стиля, противостоит пластике, не только вкусово, но и принципиально. Для меня и статика – танец. Для них – вращения, повороты – необходимый атрибут танца. Для меня они – показатель в лучшем случае традиционности, в худшем – плохого вкуса. Для них танец – это «пальцы» и арабеск. Для меня это ушедший в прошлое музей. Для них классицистский танец – вершина обобщенности, содержательности, настроения и выражения чувств. Для меня – внешнее, холодное, опустошенное искусство. Для них – это красота. Для меня – ее полное отсутствие. <...> Для них смесь классики и акробатики – явление законное и художественное. Для меня – проявление бездарности. Не отдавая себе в том отчета, они воспринимают хореографию чувственно-эротически. Для меня ясно ее эротическое воздействие. Они видят в дивертисменте наибольшую сущность проявления танца и воспринимают его движущую драматургическую силу. Я вижу в дивертисменте функцию антидраматургическую и воспринимаю его как искусство прошлого. Пропагандируемая мною пластика для них – ничто. Для меня она – все» [11, с. 164–165].

К сожалению, в середине XX века «живая геометрия танца» (Л. Д. Блок), вновь, как и в конце XIX века, постепенно превращалась в мертвые, лишённые образности конструкции. Смириться с этим Якобсон, конечно, не мог. Оттого его «Письма» и многочисленные выступления так эмоциональны, ибо в них отражены глубокие и серьезные мысли художника-философа и мудреца-практика о судьбе классического танца в современном театре и самой «клас-

сики» как явления хореографического искусства.

Не случайно яacobсоновские «Письма Новерру» завершаются почти гамлетовской фразой: «“Быть или не быть” его (яacobсоновской) “хореопластике” современным хореографическим языком, и в чем заключается истина современного хореографического искусства?» [11, с. 290]. Именно потому, что спор о «классике» и «хореопластике» продолжался Яacobсоном во всех его работах – «Хореографических миниатюрах» (1958), «Клопе» (1962), «Двенадцати» (1964). И высшей точкой этого нескончаемого спора стал великий, легендарный, а ныне, к нашему всеобщему позору, забытый балет «Страна чудес» (на муз. И. И. Шварца), созданный Леонидом Яacobсоном в 1967 году на сцене Кировского (Мариинского) театра и его собственного Театра Хореографа («Хореографические миниатюры»).

«Страна чудес» оказала мощное влияние на творческие поиски целой плеяды молодых балетмейстеров. Танцевальная лексика

этого балета, в котором классика и пластика существуют в диалектическом единстве, зримо (или подспудно) явилась основой пластического решения многих талантливых произведений наших лучших хореографов второй половины XX – начала XXI века. Таких, как Борис Эйфман, Игорь Чернышев, Николай Боярчиков, Олег Виноградов, Наталья Касаткина и Владимир Василев, Валентин Елизарьев, Дмитрий Брянцев, Леонид Лебедев и многие другие. Балетмейстеров, стремящихся, как и сам Леонид Яacobсон, к постижению истины в хореографическом искусстве; использованию всего неисчерпаемого богатства метаморфоз Танца как основы неповторимой музыкально-хореографической образности своих творений.

К тому, что так блистательно доказал их Учитель в своих бессмертных балетах «Шурале» и «Спартак» – столь разных по своим выразительным средствам, и столь близких по принципам понимания их Создателем самой природы современного хореографического спектакля.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Необходимо различать, что в рамках направления «хореодрамы» работали не только ортодоксы во главе с Р. В. Захаровым, но и такие выдающиеся балетмейстеры – поэты танца, как В. М. Чабукиани («Сердце гор», «Лауренсия», «Горда»), В. И. Вайнонен («Пламя Парижа», «Щелкунчик») и Л. М. Лавровский, создавший гениальный действенно-хореографический балет «Ромео и Джульетта» (1940).

** «В хореографии должна произойти революция. От школы “классического танца” должна остаться вся ее универсальная система развития движения, ведущая к профессии артиста балета. Но должен быть отвержен стиль, в который эта система замкнута. Тогда родится новое искусство. Я его называю искусством “хореографической пластики” или “пластической хореографией”, или “танцевальной пластикой” – называйте как угодно, лишь бы сущность была единой. И тогда этой системой движения, обязательно создающей профессионализм, можно рисовать все, что есть в жизни. Тогда предметом творчества хореографа может быть **любое литературное** произведение, образы живописи и скульптуры. Становятся подвластны все жанры, все жизненные явления, доступные пониманию художника» (Яacobсон Л. Письма Новерру. С. 367).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Добровольская Г. Балетмейстер Леонид Яacobсон. Л., 1968.
2. Золотницкий Д. Аскольд Макаров // Ленинградский балет сегодня. 1967. Вып. 1.
3. Иофьев М. Профили искусства. Л.; М., 1965.
4. Карп П. Шурале // Леонид Яacobсон: Сб. Л.; М., 1965.

Некоторые особенности художественно-творческого мышления В. А. Гаврилина

4. *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. М., 1966.
6. Магнитофонная запись беседы с молодыми студентами Ленинградской консерватории, 23 ноября 1973 г. (Хранится в архиве автора статьи.)
7. *Чистякова В.* В мире танца. Л.; М., 1964.
8. *Якобсон Л.* За балетмейстерскую смену // Рабочий и театр. 1929, 29 апр., № 39.
9. *Якобсон Л.* Моя работа над балетом «Шурале» // Леонид Якобсон. Письма Новерру: Воспоминания и эссе. Нью-Йорк: Hermitage Publishers, 2001.
10. *Якобсон Л.* На повестке дня балетный театр (Трибуна творческой дискуссии) // Рабочий и театр. 1931, 8 окт., № 26.
11. *Якобсон Л.* Письма Новерру: Воспоминания и эссе. Нью-Йорк: Hermitage Publishers, 2001.

REFERENCES

1. *Dobrovol'skaja G.* Baletmejster Leonid Jakobson. L., 1968.
2. *Zolotnickij D.* Askol'd Makarov // Leningradskij balet segodnja. Vyp. 1. 1967.
3. *Iof'ev M.* Profili iskusstva. L.; M., 1965.
4. *Karp P.* Shurale // Leonid Jakobson: Sb. L.; M., 1965.
5. *Lopuhov F.* Shest'desjat let v balete. Vospominanija i zapiski baletmejstera. M., 1966.
6. Magnitofonnaja zapis' besedy s molodymi studentami Lenin-gradskoj konservatorii, 23 nojabrja 1973 g. (Hranitsja v arhive avtora stat'i.)
7. *Chistjakova V.* V mire tantsa. L.; M., 1964.
8. *Jakobson L.* Za baletmejsterskuju smenu // Rabochij i teatr. 1929. 29 apr. № 39.
9. *Jakobson L.* Moja rabota nad baletom «Shurale» // Leonid Jakobson. Pis'ma Noverru: Vospominanija i jesse. N'ju-Jork: Nermitage Rublichers, 2001.
10. *Jakobson L.* Na povestke dnja baletnyj teatr (Tribuna tvorcheskoj diskussii) // Rabochij i teatr. 1931. 8 okt. № 26.
11. *Jakobson L.* Pis'ma Noverru: Vospominanija i jesse. N'ju-Jork: Nermitage Rublichers, 2001.