

**ПЕТЕРБУРГСКАЯ ЖИЗЕЛЬ XX ВЕКА:
ПУТЕШЕСТВИЕ ОБРАЗА ВО ВРЕМЕНИ**

*Работа представлена кафедрой режиссуры балета
Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор А. А. Соколов*

В статье освещается петербургская исполнительская традиция партии Жизели в XX в. на примере наиболее ярких создательниц этого образа: А. Павловой, О. Спесивцевой, Г. Улановой, Н. Макаровой и Г. Комлевой. Автор ставит перед собой задачу – исследовать причины возникновения нового музыкального финала балета, созданного Б. Асафьевым.

Ключевые слова: Жизель, петербургская традиция, два музыкальных финала.

The author of the article investigates the St. Petersburg tradition of performing the Giselle role in the 20th century by the example of the brightest creators of this image: A. Pavlova, O. Spesivtseva, G. Ulanova, N. Makarova and G. Komleva. The author aims to investigate the reasons of the birth of the new ballet's musical final created by B. Asafiev.

Key words: Giselle, St. Petersburg tradition, two musical finals.

Партия Жизели была создана в творческом содружестве А. Адана, Т. Готье, А. Сен-Жоржа, Ж. Перро и Ж. Коралли. Создательница образа главной героини – К. Гризи стала олицетворением французской Жизели. Музыка А. Адана, отразившая в себе

философские и художественно эстетические идеи века, органично сливалась с исполнительством актрисы.

Уже в 1842 г. «Жизель» стала достоянием русской сцены и обрела здесь чрезвычайно благодатную почву. Начиная с

первой русской создательницы этого образа Е. Андреевской, отечественные исполнительницы стремились его по-своему осмыслить, нередко находили в нем новые драматические краски.

В балете XX в. вновь вспыхнул интерес к романтическому прошлому. По словам А. Левинсона, никогда так ярко не сияло «старое романтическое солнце»¹. В 1903 г. в партии Жизели выступила А. Павлова. Ее танец воскресил романтические тенденции в балете. Актриса наполнила образ Жизели тончайшей поэзией чувств, поразила современников невиданной дотоле экспрессией. Дух эпохи, обстановка нарастающих социальных тревог, предчувствие грядущих катаклизмов отразились в трактовке актрисы.

Искусство Павловой ознаменовало собой тенденцию к усилению концептуальности в балете. Талант актрисы и силу воздействия ее игры современники сравнивали с талантом В. Комиссаржевской.

Весь облик Жизели – Павловой, ее хрупкость, утонченность, едва заметная печаль во взгляде создавали образ девушки, отмеченной «печатью судьбы». Черты обреченности выделялись зрителю в облике героини, но не становились специальным предметом игры у актрисы.

Если в сцене сумасшествия балерина поразила зрителей громадным психологическим пафосом и «темпераментом дикой силы»², то акт вилис был полон лиризма и элегической отстраненности. «Тема любви, пережившей самое смерть, незаметно иставала в беспечальном танце»³. Жизель-вилиса освобождалась от земных страстей и страданий. Ее душа наслаждалась покоем и обретенной наконец гармонией.

Тема очищения и освобождения души через трагический слом и страдание рождалась в исполнении А. Павловой. Такая концепция образа входила в противоречие с драматичной, полной конфликта музыкой финала А. Адана.

Эти тенденции в исполнении начала XX в. почувствовал Б. Асафьев. Он за-

менил в 1914 г. авторский финал собственной обработкой музыкального материала А. Адана. В его версии балет завершался состоянием успокоения и примирения. Творчество А. Павловой, безусловно, сыграло важную роль в этом событии. В дальнейшем исполнительницы партии Жизели могли обращаться к любой музыкальной концовке финала, обретая свободу мировоззренческих концепций. Спектакль обнаружил неизведанные глубины, открыл новые возможности для будущих поколений исполнителей.

Тенденции исполнительства А. Павловой продолжила О. Спесивцева, выступившая в партии Жизели в 1919 г. Ее исполнительство также тяготело к музыкальному финалу Б. Асафьева.

Через трагедию обманутой любви ее героиня осознавала трагедию человеческой жизни. Мир вилис в таком исполнении воспринимался как чистилище, после которого герой, подобно молодому художнику, мог воскликнуть: «Воскрес дух во мне и новый неведомый рай вселился в меня, такова была моя радость, что на мгновение увидел я будущий мир, новые звуки слышал я и незнакомые цвета сверкали впереди»⁴. Героя спасал не колокол. Звуки колокола лишь добавляли состояние торжественности в момент завершения ритуала преобразования Альберта.

Преодоление зла через величайшую духовность и жертвенность, красота и духовность, спасающие мир, – такие темы обозначились в исполнении О. Спесивцевой. Искусство актрисы несло в себе величайшую надежду, которая была сродни надежде, даруемой христианской религией, – надежде, обретаемой через духовность и страдание.

В 1932 г. в партии Жизели выступила Г. Уланова. Балетный театр этого времени обратил свой взор к драме и стремился черпать вдохновение на стыке с законами драматического искусства. Тяга к бытовой достоверности и социальной обозначенно-

сти образа была характерна для искусства актрисы.

Жизель Улановой – это простая крестьянская девушка-подросток. Балерина не боялась придать движениям своей героини черты угловатости и даже неуклюжести. Однако душевная чистота и гармония внутреннего мира этой Жизели выделяли ее из среды подруг.

Во втором акте танец героини был легким и воздушным. Но не лиризм и потусторонность были главными в этом эпизоде. Г. Уланова раскрыла психологию любящей и страдающей женщины. Холодности и бессердечию повелительницы вилис Жизель противопоставляла свою любовь и милосердие.

Лирические краски соседствовали в исполнении актрисы с красками героическими. Отсвет оптимистических трагедий советского искусства был запечатлен в этом спектакле. Героиня гибла, но торжествовал ее идеал, как символ вечной, неумирающей любви. Тема любви, побеждающей смерть, становилась главной в этом балете. Победа и торжество внутреннего идеала героини приносили состояние надежды и умиротворения в финал балета. Концепция Г. Улановой совпадала с характером музыкального финала Б. Асафьева.

Уже на рубеже 1950–1960-х гг. в балете происходит отход от традиций хореодрамы. Возрастает интерес к реализации тех возможностей, которые заложены в самой музыке, возрождаются изначально присущая природе балетного театра обобщенная образность и танцевальная выразительность.

Эти тенденции нашли свое убедительное воплощение в творчестве звезд петербургского балета – Н. Макаровой и Г. Комлевой.

Жизель Н. Макаровой – хрупкая девушка-подросток не от мира сего. Любовь к Альберту и устремленность к счастью соседствовали в душе героини с интуитивными трагическими предчувствиями, словно почерпнутыми из печального сна.

Она напоминала Флору С. Боттичелли, разбрасывающую цветы в своем заколдованном саду⁵. Та также поражала своей неожиданно застывшей печальной улыбкой, таким же неуловимым соединением мягкости и ломкости в ракурсах удлинённого тела. Какая-то невысказанная тоска по недоступному на земле раю роднила этих героинь.

В сцене сумасшествия моменты тонкого лиризма соседствовали в игре актрисы со вспышками экспрессивных состояний. Подобно птице, потерявшей способность к полету, героиня металась, то теряя силы, то вновь обретая их.

Второй акт был контрастен первому. Балерина значительно замедляла темп исполнения, что придавало танцу героини характер парения в ином измерении, свободном от притяжения земли. Движения танцовщицы обретали уверенность, передавая крепнущую духовную силу Жизели.

Обретение гармонии через неутомимый порыв и очистительную жертву – такова тема балерины в этом спектакле. Трагика актрисы органично совпадала с характером музыкального финала Б. Асафьева, приносящего состояние примирения и вознесения.

Искусство Г. Комлевой осветило новые тенденции. Трагизм восприятия мира, тяга к контрастным, ярким исполнительским краскам определили почерк актрисы.

Жизель Комлевой была изначально гармонична, в ладу с собой и окружающим миром. Моцартовская радость незамутненных, чистых тонов наполняла танец героини.

Сцена сумасшествия в исполнении актрисы была полна драматизма и метафорических образов, созвучных трагическим событиям XX в. Балерина использовала здесь сумрачные, темные тона. Подобно девушке со светильником с картины «Герника» П. Пикассо⁶, взирала героиня на весь ужас свершившегося зла, перевернувшего ее жизнь и вселенную. В финальном эпизоде героиня словно вырывалась из рук обни-

мавшего ее Альберта. Сцена завершалась прыжком героини в бездну небытия. Компромисс был неприемлем для этой Жизели, любовь и обман, подобно жизни и смерти – несовместимы.

Во втором акте герои словно попадали в разорванную вселенную. Между Жизелью и Альбертом возникала непреодолимая преграда – смерть. Эта Жизель спасала и прощала героя, но не могла вернуть ему свою любовь, которая равнялась жизни. Трагедия невозвратимости – главная тема спектакля Г. Комлевой.

Жизель – Комлева, подобно героям античной трагедии, принимала смерть, но не смирялась с нею. Это наряду с героиней О. Спесивцевой одна из наиболее траги-

ческих Жизелей XX в. Для такой концепции был невозможен умиротворяющий финал. Трактовка актрисы потребовала возврата к авторскому музыкальному финалу. Последняя сцена в исполнении Г. Комлевой органично сливалась с музыкой А. Адана, подчеркивая неразрешимость конфликта между жизнью и смертью⁷.

Таким образом, искусство Г. Комлевой как бы замкнуло круг поисков и открытий русских танцовщиц в этом балете, парадоксально соединив их с находками первой Жизели К. Гризи.

Балет «Жизель», подобно саморазвивающемуся космическому объекту, продолжает свой путь в веках, впитывая все новые и новые идеи и открытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Суриц Е.* Балетное искусство // Художественная культура конца XIX – начала XX века. М., 1977. Кн. 3. С. 319.

² *Вольнский А.* «Жизель» // Биржевые ведомости. 1914. № 13951. 14 января. С. 4.

³ *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века. Л., 1972. С. 241.

⁴ *Дмитриев В.* Цит. по: Архив О. Спесивцевой. Архив театрального музея. Гик 15752/219.

⁵ *Ильина Т.* Кватроченто // История искусств. М., 1993. С. 94.

⁶ *Пикассо П.* Монументальное панно Герника. 1937. Прадо. Мадрид.

⁷ Эти тенденции в исполнении заметил Н. Долгушин, который совместно с дирижером Ю. Богдановым восстановил в 1973 г. музыкальный финал А. Адана в Малом театре оперы и балета. О. Виноградов в 1978 г. перенес эту редакцию на сцену Кировского театра оперы и балета.