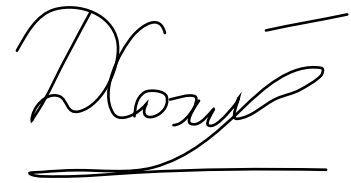


На правах рукописи



Хохлова Дарья Евгеньевна

**МНОГОАКТНЫЙ СЮЖЕТНЫЙ БАЛЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ
ДЖОНА КРАНКО (СПЕКТАКЛЬ «ОНЕГИН» В
ШТУТГАРТСКОМ ТЕАТРЕ, 1965 Г.)**

Специальность – 17.00.01 – Театральное искусство.

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва

2016

Работа выполнена на Кафедре хореографии и балетоведения ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии»

Научный руководитель: **Белова Екатерина Петровна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии.

Официальные оппоненты: **Груцынова Анна Петровна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского.

Розанова Ольга Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры балетмейстерского образования Академии русского балета имени А.Я. Вагановой.

Ведущая организация: **Российский государственный институт сценических искусств** (кафедра зарубежного искусства).

Защита диссертации состоится 2 февраля 2017 года в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 210.004.04 по присуждению ученых степеней при ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» по адресу: 125009, Москва, Козицкий переулок, дом 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий переулок, дом 5 и на сайте института: <http://sias.ru/research/dissovets/>

Автореферат разослан «___» _____ 2016 года

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Щербаков Вадим Анатольевич



Общая характеристика работы.

Во второй половине XX века в мировом балетном репертуаре появился ряд постановок, которые сегодня безусловно можно отнести к классическому наследию. Созданные в близкое к нам время, эти спектакли по глубине творческой мысли, самобытности режиссерского и балетмейстерского мышления, наконец, по популярности у зрителя не уступают шедеврам великих балетмейстеров прошлого. Сценическая жизнь большинства из них исчисляется десятилетиями, среди обращавшихся к ним театров находятся ведущие балетные коллективы всех частей света.

Одним из старейших образцов современной зарубежной классики является балет «Онегин», поставленный Дж. Кранко на музыку П.И. Чайковского в 1965 году. Он обозначил высшую точку взлета в творческом пути своего автора и долгие годы служил образцом для хореографов, создававших спектакли на материале классической литературы.

Творчество Джона Кранко (1927 – 1973) стало явлением в балетном театре XX века, утвердив жанр многоактного сюжетного балета в хореографии 60-х годов. Кранко удалось не только сформировать уникальную труппу, но и выработать самостоятельную линию для дальнейшего развития западной хореографии. В итоге Кранко не только добился этого благодаря успешному хореографическому воплощению литературных сюжетов, но и повел за собой целую плеяду единомышленников, определив пути развития западноевропейского балетного искусства.

Развивая свой авторский театр, Джон Кранко стремился возрождать традицию, углубляя ее и соотнося с современностью. Наиболее полно творческие принципы и эстетика хореографа выражены в трилогии полнометражных сюжетных спектаклей.¹ Она состоит из «Ромео и Джульетты» С.С. Прокофьева (1962), «Онегина» на музыку П.И. Чайковского

¹ Английский термин для определения данной формы – full-length или evening-length ballet.

(1965) и «Укрощения строптивой» на музыку Д. Скарлатти в обработке К.Х. Штольце (1969). Для понимания особенностей хореографического стиля Джона Кранко представляется целесообразным провести подробный анализ второго спектакля трилогии, «Онегина». Все три балета оставили заметный след в хореографии XX века, но именно «Онегин», как наиболее полно отражающий все черты авторского почерка хореографа, безоговорочно признан классикой XX века. Кроме того, этот спектакль можно отнести к немногим «пушкинским» балетам, проверенным временем. Однако в балетоведческих работах о хореографическом воплощении пушкинианы он не рассматривался, а если рассматривался, то подвергался резкой критике.² Таким образом, данная диссертация восполняет этот пробел, и этим обуславливается **актуальность ее темы.**

Джон Кранко стал руководителем балетной труппы в Штутггарте в 34 года (1961 г.), и, по мнению балетоведа О.И. Розановой, «за небывало короткий срок сформировал самобытный театральный организм, завоевавший мировую известность. Кранко возродил новерровскую традицию, сделав основой репертуара сюжетные полнометражные балеты – трагедии, драмы, комедии»³.

Сегодня спектакли Джона Кранко поставлены на многих мировых сценах, в том числе и в России, что также обуславливает актуальность исследования его творчества. Между тем, работы хореографа никогда не были объектами систематизированного научного изучения.

На формирование Джона Кранко как балетмейстера оказали заметное влияние гастроли Большого театра в Лондоне (1956 год). Изучение его постановки позволяет проследить связи между отечественным и зарубежным балетом XX века, то есть отчасти преодолеть барьер, ставившийся между ними по идеологическим соображениям в советское время. Это лишний раз

² Эльяш Н. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970, 343 с.

³ Розанова О.И. Самобытность и современность. // Советский балет. – 1985. – № 5. С.46.

подчеркивает своевременность и актуальность предпринятого диссертационного исследования.

Степень разработанности темы исследования. Все существующие издания, посвященные творчеству Дж. Кранко, написаны на иностранных языках (английский, немецкий). Русскоязычной литературы по данному вопросу не существует, за исключением статей в периодических изданиях.

Биографии Джона Кранко посвящена книга балетного критика Дж. Персиваля «Театр в моей крови» («Theatre in my blood»).⁴ В ней прослежены все периоды творчества хореографа, освещены основные постановки. Но данное издание не является балетоведческим исследованием и скорее относится к беллетристическому жанру. Автор, будучи другом Кранко, высказывает свое личное отношение как к постановкам, так и к репетиционной работе хореографа. Наблюдавший жизнь балета Штутгарта изнутри, Персиваль сообщает ценнейшие факты, но все его характеристики довольно субъективны. При этом книга содержит множество высказываний как самого Кранко, так и артистов его труппы, что представляет бесспорный интерес.

Джону Кранко и его труппе посвящено немецкое издание в двух томах с развернутым иллюстративным материалом⁵, а также альбом с английскими текстами Х. Кеглера и фотографиями Л.Е. Спатт.⁶

Из материалов на русском языке необходимо в первую очередь назвать рецензии на гастроли Штуттгартского балета в СССР (1972 год)⁷, а также

⁴ Percival J. Theatre in my blood: a Biography of John Cranko. New York: Franklin Watts, 248 P.

⁵ John Cranko und das Stuttgarter Ballett. Bd. I / texte von Ninette de Valois. Pfullingen: V.G. Neske, 1972. 128 S.: ill.; John Cranko und das Stuttgarter Ballett. Bd. II / neue folge texte von F. Hover. Pfullingen: V.G. Neske, 1972. 53 S.: ill.

⁶ Koegler, H. Stuttgart ballet. London: Dance Books LTD, 1978. 65 P.: ill.

⁷ Григорьев О. Балет Штутгарта. // Ленинградская правда, 1972, 5 февраля. С. 3; Дашичева А. Балет из Штутгарта. // Советская культура, 1972, 19 февраля. С. 3; Рославлева Н. Наследники Новерра. // Музыкальная жизнь, 1972, № 10. С. 9-10; Ступников И. «Онегин» из Штутгарта. // Вечерний Ленинград, 1972, 5 февраля. С.3; Суриц Е. В стихии танца. // Культура и жизнь, 1985, № 7. С. 33.

интервью и материалы, опубликованные в преддверии премьеры спектакля «Онегин» на сцене Большого театра (2013 год)⁸.

Исследованию становления и развития английского национального балета (в котором Дж. Кранко начал свой творческий путь) в первой половине XX века посвящена книга балетоведа Н.П. Рославлевой «Английский балет». Там же можно найти небольшой фрагмент, посвященный ранним работам Дж. Кранко. Автор дает краткие характеристики таких балетов хореографа, как «Пайнэппл Полл» А. Салливана – Ч. Маккераса; «Дама и шут» на музыку Дж. Верди, сокомпанованную Ч. Маккерасом; «Арлекин в апреле» Р. Арнелла и «Тень» на музыку Э. Донаньи. Рославлева приходит к выводу, что Кранко справедливо считается «одним из наиболее одаренных английских балетмейстеров младшего поколения»⁹. Оценка творчества еще не сложившегося хореографа представляет большую ценность.

История формирования английского и немецкого балета прослежена в неопубликованной рукописи историка балета Е.Я. Суриц «Влияние русского балета на зарубежный в первой половине XX века». Данная монография была любезно предоставлена Е.Я. Суриц автору диссертации.

В книге историка хореографии В.М. Красовской «Балет сквозь литературу» содержится фрагмент, посвященный инсценировке произведений Шекспира на балетной сцене. Красовская доказывает, что шекспировские комедии «содержат богатейший материал для многоактных балетных спектаклей» на примере «Укрощения строптивой» Дж. Кранко и «Сна в летнюю ночь» Дж. Ноймайера¹⁰.

Кроме того, во втором выпуске сборника «Музыка и хореография современного балета» опубликована статья музыковеда и балетоведа Э. Реблинга «Балет в ГДР и ФРГ». Здесь автор, рассматривая период после Второй мировой войны, стремится выявить причины отличия балета

⁸ Онегин: буклет ГАБТ России. М., 2013, 135 с.; Новикова К. Мировая классика без лишних слов. // Большой театр, 2013, июль. С. 4-5; Новикова К. «Онегин» станет москвичом. // Большой театр, 2013, июнь. С. 4-5.

⁹ Рославлева Н.П. Английский балет. М.: Музгиз, 1959. С. 109.

¹⁰ Красовская В.М. Балет сквозь литературу. СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой, 2005. С. 21.

Германии от балетного театра других европейских стран. Для этого он прослеживает историю немецкого хореографического искусства, уделяя особое внимание формированию и развитию «выразительного танца». Затем Э. Реблинг подробно анализирует «процесс восстановления» немецкого балета после поражения фашизма и разделения Германии на ГДР и ФРГ.¹¹ Автор утверждает, что в 60-х – начале 70-х годов центром балета ФРГ стала труппа Штутгарта, возглавляемая Кранко¹².

Для того чтобы проследить историю воплощений произведений А.С. Пушкина в постановках отечественных хореографов, автор использовал статью В.М. Красовской¹³. Кроме того, балетная «пушкиниана» на сцене Большого театра (до 1949 года) подробно рассматривается в работе историка музыкального театра А.А. Ильина¹⁴.

Проанализировав существующие научные труды и публикации, можно сделать вывод, что творчество Дж. Кранко, и, в частности, его пушкинский балет, мало изучено. Данное диссертационное исследование является первым балетоведческим анализом спектакля Кранко «Онегин» на музыку П.И. Чайковского и направлено на выявление особенностей жанра многоактного балета на литературный сюжет в творчестве хореографа.

Объектом исследования является становление западноевропейского многоактного сюжетного балетного спектакля во второй половине XX века и формирование отличительных черт указанного жанра.

Предмет исследования – постановочная деятельность Джона Кранко, а именно его спектакль «Онегин» на музыку П.И. Чайковского в обработке К.Х. Штольце (Штутгарт, 1965 г.).

Цель диссертационного исследования состоит в многоаспектном анализе автором концепции, драматургии, режиссуры, хореографии и

¹¹ Реблинг Э. Балет в ГДР и ФРГ. // Музыка и хореография современного балета. Выпуск 2. Л.: Музыка, 1977. С. 196.

¹² Реблинг Э. Балет в ГДР и ФРГ. С. 213.

¹³ Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии. // Пушкин: исследования и материалы. Т. 5. Л.: Наука, 1967. С. 255-277.

¹⁴ Ильин А. Пушкинские балеты. // Пушкин на сцене Большого театра. М.: Музгиз, 1949. 110 с.

сценографии балета «Онегин» на музыку П.И. Чайковского в постановке Дж. Кранко, с использованием собственного опыта репетиционной работы с балетмейстерами-репетиторами Фонда Дж. Кранко.

В процессе достижения поставленной цели автором решались следующие задачи:

- проследить процесс становления английского национального балета и предпосылок к созданию полнометражной хореографической формы;
- проследить постановочную деятельность Дж. Кранко как хореографа английского балета;
- проследить влияние советской хореодрамы на процесс становления многоактного сюжетного балета в Европе;
- проследить историю немецкого национального балета;
- описать театральный контекст, в котором развивалось творчество Дж. Кранко
- проследить историю хореографических постановок на сюжеты А.С. Пушкина в России и за ее пределами;
- восстановить историю создания балета Дж. Кранко «Онегин» на музыку П.И. Чайковского;
- провести анализ концепции, драматургии, режиссуры, хореографического текста и сценографии балета «Онегин».

Научная новизна работы.

Впервые в балетоведении осуществлен многоаспектный балетоведческий анализ спектакля «Онегин». Подробно описан и рассмотрен весь сценический текст спектакля в его связи с музыкой, оформлением, световой партитурой. Определено место балета «Онегин» в творчестве Дж. Кранко, и – шире – в контексте всего развития западноевропейской хореографии. Проведены параллели между данным спектаклем и трактовкой классических произведений в немецком театре третьей четверти XX в.

Теоретическая значимость исследования. Результаты, достигнутые в процессе диссертационного исследования, дают возможность расширить

представления о европейском хореографическом искусстве и его связи с отечественным балетным театром. Это позволяет более полно проследить эволюцию жанра многоактного сюжетного балета. Знания, полученные в итоге балетоведческого анализа спектакля Дж. Кранко «Онегин», могут послужить основой для работ по теории хореографии, а исторические обобщения возможно использовать для дальнейших исследований по данной теме.

Практическая значимость исследования заключается в том, что данная диссертационная работа вводит в научный обиход новые материалы по истории зарубежного балета, которые могут быть использованы в образовательном процессе и лекционных курсах по истории зарубежного балетного искусства. Анализ сценической партитуры спектакля «Онегин» может быть полезен артистам, исполняющим партии в данном балете, а также хореографам, интересующимся жанром многоактного сюжетного балета.

Методология исследования. Теоретико-методологической основой диссертационного исследования стали принципы балетоведческого анализа, разработанные историками и теоретиками балетного искусства (Г.В. Беляевой-Челомбитько, В.В. Вансловым, Г.Н. Добровольской, Н.Н. Зозулиной, В.М. Красовской, Ю.И. Слонимским, Е.Я. Суриц, Н.Ю. Черновой и другими).

Теоретический раздел диссертации, посвященный истории развития английского и немецкого балета, становлению Дж. Кранко как балетмейстера, а также процесса постановки спектакля «Онегин», потребовал от автора изучения, анализа и систематизации публикаций на русском и английском языках. При исследовании процесса создания балета также привлекались фото- и видеоматериалы. В качестве методологической основы анализа хореографической формы и лексики «Онегина» использовались работы А.Л. Волынского и Ф.В. Лопухова.

Данные, почерпнутые из документов, были дополнены сведениями, полученными автором лично от сотрудников Фонда Дж. Кранко (балетмейстеров-репетиторов Фонда Агнеты и Виктора Валку, руководителя Фонда и Штутгартского балета Рида Андерсена) в процессе репетиционной работы. Постановка «Онегина» на многих мировых сценах и сохранение хореографии возможны благодаря существованию хореологической нотации, созданной Жоржет Цингуридес¹⁵ по системе Р. Бенеша [Приложение 3]. Именно она записывала балет непосредственно в процессе работы с Кранко, что, при всем удобстве использования видеозаписей, является гораздо более надежным и безошибочным способом сохранения всех нюансов авторского текста.

На защиту выносятся следующие основные положения:

1. Поэтика балетного театра Дж. Кранко складывалась под прямым влиянием творческих принципов английского балета середины XX в. От него хореограф воспринял повышенное внимание к драматической стороне спектакля, имеющей для него столь же важное значение, как и хореография в собственном смысле слова, стремление детально проработать действенное содержание и психологический подтекст каждого танцевального фрагмента.
2. Форма многоактного балета в творчестве Дж. Кранко кристаллизовалась под непосредственным впечатлением от гастролей балета Большого театра 1956 г. и увиденных на них образцов советской хореодрамы («Бахчисарайский фонтан» Р.В. Захарова с музыкой Б.В. Асафьева, «Ромео и Джульетта» Л.М. Лавровского с музыкой С.С. Прокофьева).
3. Условия хореографического искусства Германии, в третьей четверти XX в. обратившегося к традициям академической хореографии после

¹⁵ Жоржет Цингуридес (р. 1928 г.) – танцовщица, хореолог. Солистка балетной труппы в Штутгарте, после прихода Дж. Кранко на должность руководителя по его инициативе изучала в Лондоне систему записи танца Р. Бенеша. С 1966 года Цингуридес стала первым хореологом в Германии и ассистентом Дж. Кранко.

нескольких десятилетий главенства современного танца, оказались наиболее благоприятной средой для развития творчества Дж. Кранко.

4. Наиболее полное выражение творческие принципы Дж. Кранко получили в трилогии многоактных сюжетных балетов («Ромео и Джульетта» с музыкой С.С. Прокофьева, «Онегин» на музыку П.И. Чайковского, «Укрощение строптивой» на музыку Д. Скарлатти), а среди них – в «Онегине».
5. Трактовка Дж. Кранко материала классической литературы обнаруживала одновременно и близость к творческому методу немецкой режиссуры, и черты отличия. Подобно режиссерам-современникам Дж. Кранко стремился дать в своей постановке актуальную трактовку образов и ситуаций романа. Но в отличие от них, он не модернизировал внешний облик постановки.
6. «Онегин» Дж. Кранко стал наиболее совершенным спектаклем на пушкинский сюжет в зарубежном балетном театре XX в. Его успех обусловила взаимосвязь всех компонентов сценического действия, наличие ярких колористических и хореопластических характеристик героев, а также соответствие формы, режиссуры, хореографии и оформления балета задачам многоактного сюжетного спектакля.

Апробация результатов исследования. Текст диссертации обсуждался на заседаниях кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии в 2013 – 2016 годах.

Отдельные фрагменты исследования послужили основой докладов автора на международной научной конференции «Ломоносов – 2015» в Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова (15 апреля 2015 года) и на межвузовской научной конференции «Актуальные вопросы образования в сфере культуры и искусства» в Московской государственной академии хореографии (20 апреля 2015 года). Также материалы диссертационной

работы были использованы для заочного участия в российской научной конференции «Hommage à Petipa» в Академии русского балета им. А.Я. Вагановой (2015 год).

Основные выводы, полученные в ходе исследования, представлены в четырех публикациях, три из них – в изданиях, входящих в список ВАК. (Полный перечень публикаций см. в конце автореферата).

Внедрение результатов исследования. Результаты диссертационного исследования используются также в лекциях профессора кафедры хореографии и балетоведения МГАХ Е.П. Беловой в преподавании курса «История хореографического искусства».

Структурно работа состоит из введения, трех глав (9 параграфов), заключения, библиографического списка и трех приложений: «Список действующих лиц в программке к спектаклю Большого театра», «Эскизы декораций и костюмов», «Фрагменты хореологической нотации Жоржет Цингуридес (по системе Р. Бенеша)».

Первая глава «Творчество Дж. Кранко в контексте развития английского и немецкого балета XX в. Влияние русской хореографии на развитие полнометражной формы сюжетного балетного спектакля в Европе» посвящена теоретическому и историческому аспекту заявленной темы, а также воссозданию балетного и – шире – театрального контекста, в котором проходил творческий путь Дж. Кранко.

В параграфе 1.1 «Становление английского национального балета и путь к созданию полнометражной хореографической формы» кратко прослеживается исторический путь, пройденный английским балетом к моменту приезда в Лондон Дж. Кранко, выделяются традиции, повлиявшие на его становление как балетмейстера и актуальные проблемы театральной практики, которые ему предстояло решить в своих постановках.

В XVIII – XIX вв. на английской сцене работали все крупнейшие хореографы мира, начиная с Ж.-Ж. Новерра и Ж. Доберваля и заканчивая

А. Сен-Леон. Во второй половине XIX в. английский балет, как и балет Европы вообще, вступил в долгий творческий кризис. Возрождение балетного театра относится ко второй четверти XX в. Оно произошло под непосредственным влиянием русского хореографического искусства – спектаклей «Русских балетов» С.П. Дягилева, гастролей труппы Анны Павловой, выступлений московских танцовщиков. Благодаря им английский зритель познакомился как с наследием романтического и академического балета XIX в., так и с новейшими экспериментами в области хореографического искусства. Русские балетные коллективы имели непосредственное отношение к творческому становлению будущих создателей английского балета: Нинет де Валуа и Мари Рамбер выступали в спектаклях дягилевской антрепризы, Фредерик Аштон решил серьезно заняться танцем под впечатлением искусства Анны Павловой.

Основное место в репертуаре английского балета 1930 – 40-х гг. занимали сюжетные одноактные постановки, в той или иной мере перекликавшиеся с работами хореографов С.П. Дягилева. Полнометражные спектакли представляли собой, главным образом, возобновление русской классики XIX века (балетов П.И. Чайковского, «Жизели» А. Адана, «Коппелии» Л. Делиба и др.), осуществлявшихся по хореографическим нотациям при участии последнего режиссера Мариинского балета Н.Г. Сергеева.

Подобное положение сохранялось и в первые годы пребывания в Англии Дж. Кранко. Хореограф приехал в Лондон в 19 лет, в 1946 году. До этого он учился танцу в балетной школе при Кейптаунском университете и к моменту переезда в Англию уже успел осуществить в столице ЮАР несколько одноактных спектаклей («История солдата» И.Ф. Стравинского, 1944 г.; «Сюита» и «Опус 3» на музыку Э. Грига, 1945 г.; «Примавера» на музыку К. Дебюсси, 1945 г.; «Трик-трак» на музыку И. Штрауса, 1946 г.). Переносом последнего Дж. Кранко дебютировал как хореограф перед лондонской публикой 20 сентября 1947 года. За первым успешным опытом

последовали другие одноактные постановки: «Пайнэппл Полл» А. Салливана – Ч. Маккераса (1951 г.); «Арлекин в апреле» Р. Арнелла (1951 г.) и «Тень» на музыку Э. Донаньи (1953 г.).

В конце 1940-х – начале 50-х гг. в английском хореографическом искусстве наметился поворот в сторону полнометражной формы. Дж. Кранко был в числе хореографов, стремившихся перейти к ней от танцевальных миниатюр. В 1957 г. он сочинил балет «Принц Пагод» с музыкой Б. Бриттена, созданной специально для данной постановки.

Значительное влияние на развитие европейского балета оказали гастроли Большого театра (1956 г.). Знакомство с шедеврами советской хореодрамы – «Бахчисарайским фонтаном» Р.В. Захарова с музыкой Б.В. Асафьева и, особенно, с «Ромео и Джульеттой» Л.М. Лавровского с музыкой С.С. Прокофьева – расширило представления о возможностях и средствах балетной режиссуры, о способности балета воплощать на сцене развитые сюжеты. Дж. Кранко стал одним из балетмейстеров, творчески претворивших впечатления от советских постановок.

Это произошло уже в Штутгарте, куда Дж. Кранко переехал в 1960 г. и вступил в должность руководителя балета 16 января 1961 г.

Параграф 1.2 «Джон Кранко в Штутгарте. Утверждение полнометражного сюжетного балета в творчестве хореографа» посвящен анализу авторского хореографического театра Кранко и того контекста, в котором он существовал на немецкой сцене.

Вплоть до середины XX в. Германия не имела прочных традиций в области классического балета. Основное место в ее хореографической культуре принадлежало различным направлениям танца-модерн: свободному танцу А. Дункан, немецкому выразительному танцу, развивавшемуся Р. фон Лабаном, М. Вигман, Г. Палуккой и др. деятелями. Позиции современного танца оставались сильны и в послевоенное время. В 1949 году Курт Йосс возрождает в Эссене Фольквангскую школу, закрытую в 1933 г. В 50-е годы эти тенденции не находят поддержки. Только в 1963 году Фольквангская

школа получает статус «высшей» и возникает новое поколение исполнителей и хореографов. При участии Пины Бауш восстановлен балет К. Йосса «Зеленый стол» (1932). С 1968 г. новым руководителем Фольквангского балета становится Ганс Цюллиг. Но одновременно с этим, отчасти под влиянием советской культуры, возрастает внимание к классическому танцу. После войны в ГДР были открыты балетные школы (где работали педагоги из СССР), в театрах ставились спектакли русского классического наследия и советского репертуара. Из хореографов, создававших собственные постановки в ГДР, можно выделить организатора берлинской «Комише Опер» Тома Шиллинга (в числе постановок: «Абракас» В. Эгга, «Венецианский мавр» Б. Блахера, «Ундина» Х. Хенце) и балетмейстера Немецкой государственной оперы (1955–1970) Лило Грубер (в числе ее постановок: «Гаяне» А.И. Хачатуряна, «Коппелия» Л. Делиба, «Новая Одиссея» Н. Брунса).

Творчество Дж. Кранко, воспитанное на почве академических традиций английского балета и тяготевшее к созданию спектаклей большой формы, логично вписалось в эти тенденции. За 12 лет руководства Дж. Кранко (1961 – 1973 гг.) Штутгартский балет превратился в один из центров европейского и мирового балетного искусства с самобытным репертуаром, собственным исполнительским стилем, сильной школой. Из штутгартской труппы вышли крупнейшие современные хореографы: Дж. Ноймайер, И. Килиан и У. Форсайт.

Годы работы Дж. Кранко в Штутгарте совпали с расцветом немецкого драматического театра, нередко обращавшегося к классической драматургии. Период 1960-х годов ознаменован новым подъемом в творчестве крупнейших немецких режиссеров и актеров 20-х – 30-х годов – Фрица Кортнера, Густава Грюндгенса и, особенно, Эрвина Пискатора. Параллельно с этим немецкая молодежная культура актуализировала и переосмыслила классику – Ф. Шиллера и У. Шекспира. Бременский режиссер Курт Хюбнер поставил в 1965 г. «Гамлета», в котором главный герой предстал студентом,

только что вставшим со студенческой скамьи и случайно взявшим в руки текст Шекспира. В том же году во Франфуркте «Гамлета» ставит Харри Буквитц, используя экспрессионистские традиции и перенося время действия в период третьего рейха. В 60-е годы в Штутгартском Штатттеатре работает один из ярчайших режиссеров этого времени, ученик Б. Брехта Петер Палитч. В 1967 году он ставит знаменитый спектакль-эпопею «Война Алой и Белой роз», составленный из хроник Шекспира. В этом спектакле сменявшие друг друга монархи ничем не отличались друг от друга, не имели индивидуальных черт. Герой растворялся в безликой массе. Когда закончилась эпоха 60-х, Петер Палитч поставил в Штутгарте (в 1972 г.) «Гамлета», развенчав героя-шестидесятника, высмеяв одинокий разрушительный протест. Бессильному демагогу-Гамлету противопоставлялся энергичный и простой Клавдий.

В немецком театральном контексте, представленном в 1960-е годы разнообразными новаторскими тенденциями, балетная трилогия Кранко очевидно соотносится с драматическими спектаклями молодого поколения режиссеров, возникшим на излете социальных потрясений в конце 60-х годов.

Это Петер Штайн, поставивший в 1967 году в Бремене спектакль «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, в котором современный герой-бунтарь уничтожает в себе человеческие чувства и стремится во что бы то ни стало разрушить устоявшийся гармоничный мир. Это Клаус Михаэль Грюбер, поставивший в 1969 году там же в Бремене «Бурю» У. Шекспира, в которой местом действия становится ренессансный театр как воплощение незыблемых ценностей.

Трилогия многоактных сюжетных балетов Дж. Кранко («Ромео и Джульетта», «Онегин», «Укрощение строптивой») примыкала к исканиям немецкой режиссуры в том, что касалось поиска современной трактовки классических сюжетов и актуального наполнения образов героев, переносившихся из литературы на балетную сцену. Но, в отличие от режиссеров-современников, Дж. Кранко избегал модернизировать внешний

облик своих спектаклей, сохраняя эпоху и место действия литературных первоисточников. В воссоздании на сцене атмосферы шекспировских пьес и пушкинского романа балетмейстеру во многом помогал постоянно сотрудничавший с ним театральным художником Юрген Розе.

Помимо исторических сведений, в параграфе проводится анализ двух постановок Дж. Кранко – «Ромео и Джульетты» и «Укрощения строптивой».

Вторая глава диссертации «“Онегин” Джона Кранко. Концепция и сценография спектакля» посвящена художественной генеалогии, истории создания и анализу сценографии спектакля.

В параграфе 2.1 «Сюжеты произведений А.С. Пушкина в хореографическом искусстве. Роман в стихах “Евгений Онегин” в музыкальном театре» прослеживается история пушкинских постановок на балетной и, частично, на театральной сцене, а также история воплощений романа «Евгений Онегин» в музыкальном театре.

Балетная пушкиниана началась еще при жизни поэта постановкой балета «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» (1821 г., московский Большой театр, музыка Ф.Е. Шольца, хореография А.П. Глушковского). За ней последовали и другие опыты. Балетный театр XIX – начала XX вв. привлекали, главным образом, романтические поэмы («Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан»), стихотворения («Черная шаль») и сказки («Золотая рыбка», «Золотой петушок», «Сказка о мертвой царевне»). Они легче приспосабливались к нормам балетного театра того времени.

К другим пластам наследия А.С. Пушкина хореографы обратились уже в XX веке. Для европейского балетного театра пушкинское наследие открыл А. Курти, поставивший в Лондоне балет «Пиковая дама» М. Косты и Дж. Бинга в 1907 году. Но особенно широко творчество поэта служило деятелям советской хореографии в эпоху драмбалета. Первенец нового жанра – «Бахчисарайский фонтан» Б.В. Асафьева, поставленный Р.В. Захаровым в 1934 году на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета, –

стал также и первым обращением советского музыкального театра к А.С. Пушкину. За следующие годы отечественная балетная сцена обогатилась постановками на материале других пушкинских произведений, многие из которых имели несколько версий.

В 1940 – 60-е гг. отдельные пушкинские балеты создавались за рубежом. Это были «Алеко» на музыку П.И. Чайковского в постановке Л.Ф. Мясина (преьера – 8 сентября 1942 г., Мехико); «Кавказский пленник» на музыку из балета А.И. Хачатуряна «Гаянэ» в постановке Ж. (Ю.Б.) Скибина (преьера – 4 декабря 1951 г., Париж); «Пиковая дама» на музыку П.И. Чайковского в постановке С. Лифаря (преьера – 13 апреля 1961 г., Ницца).

До середины 1960-х гг. создателями отечественной и зарубежной балетной пушкинианы выступали русские хореографы. Дж. Кранко стал первым, не считая А. Курти, иностранцем, решившимся воплотить на балетной сцене произведение поэта. Он же *впервые сделал «Онегина» достоянием хореографического искусства*, тогда как раньше роман в стихах бытовал на сцене музыкального театра только в форме оперы П.И. Чайковского. После удачного опыта Дж. Кранко свои танцевальные версии «Евгения Онегина» представили В.И. Медведев (на музыку П.И. Чайковского, Прага, 1999 г.); Б.Я. Эйфман (на музыку П.И. Чайковского и А.В. Ситковецкого, Театр балета Бориса Эйфмана, 2009 г.); Дж. Ноймайер (под названием «Татьяна», с музыкой Л. Ауэрбах, Гамбург – Москва, 2014 г.).

В параграфе 2.2 «К истории создания спектакля ”Онегин“. Анализ авторской концепции» рассматривается история создания и драматургическая концепция спектакля Дж. Кранко.

Идея постановки балета по мотивам «Евгения Онегина» родилась у Дж. Кранко в ходе работы над танцами для одноименного оперного спектакля Ковент-Гарден. Вероятно, что именно тогда он ощутил хореографический потенциал сюжета, его театральность, подчеркнутую П.И. Чайковским – и

это сказало в будущем на второй редакции балета, драматургия которой была в большей мере ориентирована не на роман, а на оперное либретто.

Еще в годы работы в Англии хореограф вел переговоры о возможной постановке «Онегина» для «Королевского балета». Исполнителями главных партий он предполагал Рудольфа Нуреева и Марго Фонтейн, а в качестве музыкального материала хотел воспользоваться фрагментами оперы П.И. Чайковского. Но осуществить свой замысел ему удалось лишь намного позднее, в Штутгарте.

К этому времени взгляд на музыку будущего спектакля изменился. С оперой П.И. Чайковского балет «Онегин» Дж. Кранко оказался связан исключительно сюжетной основой – *в спектакле не используется ни такта оперной партитуры*. Для балета были отобраны произведения, не особенно известные в Европе и, как следствие, свободные от ассоциаций с конкретными сценическими образами. Главное место среди них занимают пьесы из фортепианного цикла «Времена года», фрагменты из оперы «Черевички», симфонической фантазии «Франческа да Римини» и увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта». В единое целое их объединил музыкальный руководитель постановки Курт Штольце.

Дж. Кранко начал работать над «Онегиным» в сезон 1964/65 годов. В 1965 г. состоялась премьера первой редакции, в 1967 г. – второй. Из нее был удален ряд сцен, заимствованных из романа. Таким образом, драматургия балета приблизилась к оперной. Подобно Чайковскому, Дж. Кранко с величайшей осторожностью вычленяет из сложной полифонической ткани романа Пушкина только любовную драму, сохраняя бытовые сцены для второго плана. Лирические же отступления поэта остаются за пределами как оперного, так и балетного спектакля. Балетмейстер говорил, что для него ««Онегин» привлекателен тем, что данная история одновременно является и вымыслом, и эмоционально обоснованной ситуацией. Мы сталкиваемся с пресыщенным жизнью мужчиной, который уже лишен чувств и который не

замечает уникальности "некрасивого утенка". Когда же она превращается в лебедя, он вдруг хочет ее вернуть, и тут она осознает, насколько пуст и скучен он на самом деле. При всем том сердце ее стремится к нему, разум же диктует обратное».¹⁶

Параграфы 2.3 «Сценография спектакля» и 2.4 «Колористические характеристики главных героев и костюмы спектакля» посвящены оформлению балета, выполненному Юргеном Розе.

Анализируются художественные приемы, колористическая драматургия художественного решения спектакля в соотношении с замыслом балетмейстера. Подробно изучаются символические цветовые акценты в костюмах, создающие изменяющиеся (в зависимости от развития сюжета) колористические характеристики главных героев. Выделяются приемы, с помощью которых Ю. Розе адаптирует образ пушкинской эпохи к специфике балета, решенного в классической и неоклассической лексике. Обращается особое внимание на связь отдельных картин с конкретными временами года, через которую транслируется следующий замысел: дав достаточно точную временную привязку первым двум актам балета, Ю. Розе лишает таковой последнее действие. Так, до весны история героев не доживает: начавшись ранней осенью, она продолжается зимой и растворяется во вневременном пространстве...

Третья глава «"Онегин" Джона Кранко. Анализ драматургии, режиссуры и хореографического текста спектакля», состоящая из трех параграфов, включает в себе подробный анализ сценического текста спектакля. Последовательно разбираются мизансцены и танцевальные номера, расшифровывается подтекст сценического поведения персонажей. Анализируется хореографический тематизм танцевальной партитуры балета. Выявляется авторская концепция отдельных эпизодов и произведения в целом.

¹⁶ Percival J. Theatre in my blood: a Biography of John Cranko. New York:Franklin Watts. P. 174.

Разбирая мизансцены спектакля, автор приходит к выводу, что пантомима в «Онегине» служит не логическими связками между танцевальными номерами и не простой иллюстрацией внешнего действия, а многомерно воссозданной сферой жизни героев. Задачи, которые Кранко ставит перед персонажами, основываются на жизненных, «не балетных» жестах и эмоциях. Он не стремится сделать своих героинь отрешенными и эфемерными – напротив, показывает чувства обычных людей, сводя к минимуму типично «балетные» выражения чувств.

Особое внимание обращается на партии главных героев, а среди них – на дуэты Татьяны и Онегина. Развернутые и насыщенные сквозным драматическим развитием, именно они являются «опорными центрами» в композиции спектакля. Продолжительные по времени, эти фрагменты насыщены специфической дуэтной техникой, отличной от более универсальной классической. К специально созданным для них *pas* можно отнести верхние поддержки, основанные на прыжке партнерши с поворотом в воздухе; комбинации с использованием положений на полу; *tour lent* со смещенной осью партнерши. Детальное рассмотрение монологов и дуэтов различных персонажей (Ольги и Ленского, Татьяны и Онегина, Татьяны и Грешина) демонстрирует, как при помощи этой лексики Дж. Кранко создает различные образы и раскрывает разные типы взаимоотношений.

Сопоставление хореографии с действенными задачами, поставленными балетмейстером перед исполнителями, показывает неразрывную связь между рисунком каждой партии и ее внутренним содержанием.

Проведенный анализ драматургии, режиссуры и хореографии показывает, что в спектакле "Онегин" (несмотря на вынесенную в название фамилию) главным действующим лицом является Татьяна. Представляется возможным сделать вывод, что цель всех ключевых сцен и танцевальных фрагментов балета – хореографически и драматически раскрыть образ главной героини.

В заключении сформулированы основные выводы диссертации.

Исследование творчества Кранко позволяет проследить появление, становление и развитие жанра полнометражного сюжетного балетного спектакля в Германии. Под руководством хореографа балетная труппа в Штутгарте вышла на качественно новый уровень профессионализма. Благодаря работе Кранко над созданием авторского театра, Штутгартский балет стал центром балетного искусства Западной Германии и смог достичь мирового признания. Успех зарубежных гастролей труппы Кранко в Вене, Париже, Эдинбурге, Тунисе и Рио де Жанейро создал репутацию не только Штутгартскому балету, но и городу в целом. Особо стоит отметить гастроль в Нью-Йорке в июне 1969 года (на сцене Метрополитен-оперы было дано 24 спектакля), где Кранко и его труппа, названная «штутгартским чудом», имели грандиозный успех.

Многоактные балетные спектакли Джона Кранко – пример соединения классических традиций с реформаторскими достижениями русского балета начала XX века и с национальными традициями английского и немецкого балета 1950-х – 1960-х годов. Этот художественный синтез оказался особенно важен в новой культурной ситуации 60-х годов, когда подвергалось сомнению само понятие «культура», а классический балет считался воплощением обывательских ценностей.

При всем «неоклассицизме» Кранко его герои абсолютно современны. Главные персонажи спектакля «Онегин» изначально характеризуются в романтической эстетике (внешний облик, пластика и хореография), но далее каждый герой по-своему стремится преодолеть общепринятые устои (Татьяна с помощью чувства, Онегин с помощью презрения к обывательским ценностям). Столкнувшись с непреодолимыми препятствиями, герои совершают выбор в пользу общепринятых норм (дуэль у Ленского и Онегина, семейная идиллия у Татьяны). Тем самым Кранко соединяет современную проблематику 60-х и вечные художественные традиции, выводя своих героев на трагический уровень.

Таким образом, хореограф доказал возможность постижения актуальных проблем современности с помощью средств классического искусства. Вместе с тем, классическая традиция противопоставляется в его творчестве постмодернистскому разрушению театральных форм.

«Онегин» Кранко стал важным рубежом и открытием на пути становления полнометражного сюжетного спектакля в Европе. Данный спектакль является примером обращения зарубежных хореографов к наследию нашей отечественной литературы и музыки, а также влияния русского хореографического искусства на создание европейской «новой классики».

«Онегин» – первое в истории мирового балета обращение к пушкинскому роману, опередившее русский театр. Кроме того, это один из лучших балетов в истории мировой хореодрамы. В нем заключена концепция всего творчества Кранко, приверженца психологического драматического танца. Для хореографа важной основой балетного спектакля была литература. Его «Онегин» крепко связан и с романом Пушкина, и с музыкой Чайковского. Это не случайно, ведь в своем творчестве он ориентировался на достижения русского балета, в частности, на спектакль Л.М. Лавровского «Ромео и Джульетта», показанный в Лондоне в 1956 году. Но если в собственной редакции «Ромео и Джульетты» Кранко прямо берет за образец спектакль Лавровского, то «Онегин» – произведение совершенно самостоятельное. Здесь хореограф работает оригинально, создавая собственную композицию и стиль. Однако приоритетным методом постановки балета стала для него содержательно-смысловая концепция хореодрамы, насыщенная не только действием, но и лирико-психологическим танцем. К другим особенностям авторского стиля Кранко можно отнести: оформление спектакля в стиле эпохи литературного первоисточника; стилизацию классического танца для создания хореопластических характеристик героев; построение спектакля вокруг сложных дуэтов и монологов; такая трактовка взаимоотношений

героев, при которой они получают не только реальное, но и символическое значение.

Балету «Онегин» была уготована счастливая творческая судьба. В 1972 году Штутгартский балет побывал в Советском Союзе — в Ленинграде, выступив на сцене Малого академического театра оперы и балета (ныне — Михайловский), в Риге и в Москве (спектакли шли на сцене Музыкального академического театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко). Госконцерт, занимавшийся организацией гастролей в СССР, упорно пытался убедить Кранко не включать в гастрольную программу «Онегина», боясь, что русский зритель не примет хореографическую интерпретацию романа Пушкина. Но Кранко упорствовал — и победил. Спектакль, конечно, получил порцию критики, но был признан. Спустя более сорока лет, пережив своих авторов и став европейской классикой XX века, «Онегин» украсил сцену Большого театра (2013 год). В числе трупп, репертуар которых пополнился данным спектаклем, также можно назвать Парижскую Оперу, «Токио-балет», Балет Хьюстона, Королевский балет (Лондон), Балет Бостона, Гамбургский балет, Шведский королевский балет (Стокгольм), Австралийский балет (Сидней), Баварский государственный балет (Мюнхен), Берлинский государственный балет, Венскую государственную оперу, Нидерландский национальный балет (Амстердам), Датский королевский балет (Копенгаген), Норвежский национальный балет (Осло), Финский национальный балет (Хельсинки), Польский национальный балет (Варшава), Римскую оперу, «Ла Скала» (Милан), Театр «Колон» (Буэнос Айрес), Национальный балет Канады (Торонто), Американский театр балета (Нью-Йорк), Балет Сан-Франциско...

Сегодня «Онегин» празднует свой полувековой сценический юбилей, тем самым доказывая актуальность европейского многоактного спектакля на литературный сюжет.

Публикации автора по теме диссертационного исследования:

Публикации в изданиях, входящих в перечень ВАК:

1. Хохлова, Д.Е. Творчество Джона Кранко – путь к утверждению жанра полнометражного сюжетного балета. / Д.Е. Хохлова // Балет. – 2015. – № 3. – С. 28-29. (0,15 п.л.)
2. Хохлова, Д.Е. Джон Кранко. К истории создания многоактных балетных спектаклей на литературные сюжеты. / Д.Е. Хохлова // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. – 2015. – № 3. – С. 185-193. (0,57 п.л.)
3. Хохлова, Д.Е. Балет «Онегин» и художественные аспекты создания «новой» классики XX века. / Д.Е. Хохлова // Сцена. – 2015. – № 5. – С. 49-51. (0,3 п.л.)

Публикации в других изданиях:

Хохлова, Д.Е. Отечественное классическое наследие: влияние на создание европейской классики XX века. / Д.Е. Хохлова // Academia. – 2015. – № 4 (40). – С. 50-51. (0,12 п.л.)

Для заметок

Для заметок