

## **ВКЛАД А.ГОРСКОГО И К.ГОЛЕЙЗОВСКОГО В РАЗВИТИЕ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА**

Одной из основных проблем современного искусствознания является проблема межвидового и межжанрового синтеза. Цирковое и хореографическое искусство на протяжении всей своей истории «тяготели» друг к другу. Современный этап развития этих видов искусства свидетельствует об усилении этой тенденции, демонстрируя такие художественные конгломераты, как цирковой балет «Лебединое озеро» (Китай), представления цирка Дю Солей (Канада) и т.п.

Корни многих из достижений современных зрелищных искусств можно найти в российской художественной культуре. В частности и традиция взаимодействия хореографического и циркового искусства прослеживается здесь достаточно ярко, начиная ещё с дореволюционного периода. Наряду с пантомимами, в том числе и водяными, на цирковых манежах Российской империи часто исполнялись балетные фрагменты, и даже развернутые хореографи-

ческие картины, массовые хореографические обрамления представлений достаточно часто привлекали внимание зрителей и в стационарах – ими славились антрепризы Чинизелли, Саламонского, Никитюк и в провинциальном цирке Труцци.

Значительный вклад в развитие циркового искусства, в обогащение его выразительных средств внесли выдающиеся российские (советские) балетмейстеры первой трети XX века. Однако эта работа остается малоизвестной и практически неисследованной страницей в истории как циркового, так и хореографического искусства, что и обуславливает актуальность данного исследования.

Уже с первых послереволюционных лет цирк стремился к комплексному разрешению всех постановочных задач, что предопределило приглашение для постановки цирковых спектаклей специалистов, владеющих профессиональными навыками. Их выбор фактически предопределил ту форму, которую приняли программы открытия сезона 1921 года в московских цирках. В качестве постановщиков были приглашены балетмейстеры А.А.Горский и К.Я.Голейзовский.

Особого внимание заслуживают причины, по которым было принято решение деятелей цирка обратиться за творческой помощью именно к балетмейстерам. Главной из этих причин стала сложившаяся к началу XX века убежденность, что по своему существу цирковое искусство наиболее тесно смыкается с искусством балета. На предполагаемый образный строй циркового представления как нельзя более полно проецировалась фантастическая, сказочная, романтическая тематика балетного театра; свободная композиция балетных спектаклей, в которых прихотливо сочетались виртуозные вариации с характерными (другими словами – стилизованными бытовыми) танцами, а незамысловатая фабула – с пышной декоративностью; исключительно пластические средства создания сценических образов; ведущая роль музыки. Ориентация на хореографию была обусловлена стремлением к решительному переосмыслению возможностей всех цирковых жанров и видов и, самое главное – на очищение от вьезшейся в самую плоть цирковых традиций грубости и пошлости. Кроме того, приглашая для постановочной работы в цирке известных балетмейстеров, представители циркового искусства рассчитывали не только на навыки работы хореографов с «бессловесным» артистом, но и на их умение создавать большие пластические произведения.

Для объективной оценки цирковых работ балетмейстеров необходимо вспомнить особенности их творческого кредо. Так, для А.А.Горского, главного балетмейстера Большого театра, старейшего реформатора балетной сцены, основной задачей постоянно оста-

валось забота о создании повествовательного образа. «Отличительное свойство произведений Горского – их монументальность ... его композиции напоминают громадные фрески» [2]. Балетоманы постоянно упрекали хореографа за пристрастие к мимодраме. Одним из первых А.А.Горский обратился к свободным импровизациям на симфоническую музыку. В своем стремлении к обогащению хореографического языка, он не чурался ни вокала (детская опера-балет «Вечно живые цветы»), ни даже гимнастики (переброска мячами, гимнастические игры с обручами). Однако, наряду с масштабными постановками на сцене Большого театра, балетмейстер создавал для концертных выступлений молодых артистов виртуозные юмористические интермедии. В этих работах маститый хореограф также смело экспериментировал, привлекая все средства выразительности смежных искусств, вплоть до звучащего слова.

Если работа над хореографической миниатюрой носила для А.А.Горского эпизодический характер, то К.Я.Голейзовский обращался к этому виду творчества постоянно, практически на протяжении всей своей жизни. Молодой балетмейстер тяготел к острому сюжету, виртуозной танцевальности, эксцентричности формы. Смело ориентируясь на акробатику, К.Я.Голейзовский переосмыслил традиционные балетные поддержки, настойчиво отрывая их от планшета сцены. Стилизованное спортивное движение значительно обогащало палитру выразительности экспериментатора. Благодаря его включению в танцевальную ткань менялся, наряду с дуэтами, сам характер использования кордебалета. Возможными стали построения не только в стороны или глубину, но и в высоту. Стремление овладеть всем объёмом сцены увлекало К.Я.Голейзовского. Он постоянно развивал в своих постановках движение по вертикали, привлекая для этого все возможные приёмы – от акробатических поддержек до разновысоких станков включительно. Не менее увлеченно хореограф обогащал пластический рисунок танца. Изобретаемые им танцевальные позы постоянно сравнивали с труднейшими позициями таких цирковых жанров, как *каучук* или *клишник*. Но, наряду с поиском новой, внебытовой пластики, К.Я.Голейзовский в конце 1910 – 1920-х годов постоянно работал над созданием острохарактерных сюжетов и гротескно-бытовых образов. Оба балетмейстера, отличные рисовальщики, большое внимание придавали сценическому костюму, как немаловажному выразительному средству в построении образа персонажа. И в этом они были новаторами, смело экспериментируя над классическим нарядом.

Естественно предположить, что, приняв предложение возглавить художественную часть госцирков, и А.А.Горский, и

К.Я.Голейзовский постарались в новых производственных условиях воплотить своё толкование спектакля балетного, с определённой корректурой на необычность того зрелища, которым им довелось заняться.

Цирковой спектакль А.А.Горского «Шахматы» был отмечен абсолютной его художественной целостностью, что обусловлено предпринятому балетмейстером своеобразному изменению производственных условий и средств выражения цирковых номеров. Не изучая специально специфику цирка, А.А.Горский обратился к формированию цирковой программы с позиций работы над большим балетным дивертисментом. Все артисты представляли перед зрителем в новых, специально сшитых и гармонирующих между собой костюмах. Ярко расцвеченные, неожиданного силуэта, наряды эти, с одной стороны, стилизовали одежды старинного балагана, а с другой – цирковые традиционные фрак и колеты в приёмах экспрессивного конструктивизма, столь модного тогда на театральных подмостках.

Номера шли под мелодии (ранее в цирке не исполнявшиеся) классических балетных и симфонических произведений. Так как композиция номеров тех лет представляла из себя чередование отдельных трюков и пауз-отдыха между ними, то такая смена музыки не только не нарушала ритмический строй выступлений, но фактически определяла его. Подобному впечатлению способствовало исполнение музыки спектакля силами полного состава большого симфонического оркестра. Ведущее, во всяком случае, важное место тематически-эмоционального звучания музыкальной программы по-новому оправдывало демонстрацию, наряду с цирковыми, танцевальными номерами. Ведь каждое пластическое действие артистов невольно получало ритмическое и мелодическое подтверждение в оркестре. Наиболее чётко этот прием реализовывался, разумеется, в тех номерах, которые создавались для его специального использования. Все танцы, шествия, марш-парады, живые картины, да и целиком карнавальное действо, придавали каждому из составных элементов развивающегося на манеже спектакля, собственно цирковым номерам в том числе, единство пластико-ритмическое, соответствующее живописно-образному единству в решении костюмов. Соединяясь, эти средства выразительности формировали целостный образ спектакля. Его формированию мощное эмоциональное содействие оказывала увертюра. Она сразу же предлагала зрителям приобщиться к миру больших и благородных страстей.

Средства внешней и внутренней выразительности, использованные А.А.Горским при создании циркового спектакля, не могли удивить любого, хоть отдаленно знакомого с постановочной рабо-

той балетной сцены. Новаторским явился спектакль, где все они были применены одновременно ко всем артистам и номерам, ко всему строю циркового спектакля. Принципиально-значимой следует признать попытку путём отбора номеров, а также переакцентировки их музыки и внешнего оформления выявить из зрелища цирка его героическое начало.

В спектакле К.Я.Голейзовского «Арлекинада» определяющим стал приём эксцентриады, проказливого нарушения привычных норм построения циркового зрелища. Это была даже не пантомима, а, скорее, аллегорическое действие. Несмотря на патетическую строгость названия, зрелище, поставленное К.Я.Голейзовским, было непривычно щедрой веселой мешаниной и по безбоязненной контрастности образовости характеристик исполнителей, и по безудержному круговороту, слившемуся воедино цирковые, театральные и эстрадные жанры.

«Арлекинада» – балет-пантомима, разрабатывающая классический сюжет комедии дель арте традиционными цирковыми средствами. Столь же традиционным для цирка было обильное насыщение подобных произведений танцами, преимущественно характерными. К.Я.Голейзовский смело сочетал в «Арлекинаде» ярко-буфонные пантомимические сцены со всеми жанрами хореографии, вплоть до классических виртуозных вариаций.

Сравнение с цирковым спектаклем А.А.Горского особенно наглядно демонстрирует новации постановочной работы К.Я.Голейзовского. И для этой премьеры всем артистам заново были сделаны костюмы, и заново было подобрано музыкальное сопровождение ко всем номерам, а сами цирковые трюки были подобраны таким образом, чтобы их исполнение исключало всякую игру на нервах у зрителей. Аллегорические картины, ставшие отличительным признаком всякого, рассчитанного на циркового демократического зрителя зрелища, приобрели на манеже специфические цирковые черты.

К.Я.Голейзовский пошел много дальше. Он попытался переосмыслить самую структуру зрелища цирка и традицию подачи его номеров. Так, в ткань музыкального сопровождения включены были производственные шумы (вой сирены, трамвайные звонки, автомобильные гудки и т.п.) В цирковом спектакле она самым решительным образом повлияла на восприятие характера исполняющихся под эту музыку движений. Столько же эмоциональное воздействие на зрителя оказывала световая партитура спектакля. Впервые вместо традиционного ровного освещения, одинаково щедро озарявшего и манеж, и зрительские места, применено было – новаторское и для театра – динамическое использование света. Резкая сме-



на полного освещения на полную темноту, лучи прожекторов, направляющие внимание зрителей в ту или иную часть манежа, купола, зала, неожиданная перемена цвета светового луча самым энергетическим образом подстегивали эмоциональное воздействие всего, происходившего на манеже.

Мало того, в спектакле появился своеобразный «сквозной герой».

Кроме того, впервые за всю историю цирка в спектакле К.Я.Голейзовского стали объявляться все номера, начали готовить зрителей к самому факту появления на манеже каждого очередного артиста. Этим уважительным отношением все выступающие как бы уравнивались в своем таланте и в праве на внимание зрителя. Представление имело еще одну особенность. «Мы решительно отказались от всех номеров, связанных с опасностью и риском, – вспоминал К.Я.Голейзовский. – Мы хотели, чтобы все номера восхищали зрителей своей изящной красотой, а не держали их в нервном состоянии...» [1]. Продуманно-тенденциозный подбор номеров, в том числе и обеих пантомим, формировал спектакль как зрелище прежде всего эксцентрическое, предназначенное для «революционного отдыха» трудящихся.

При анализе использования новых привлечённых на манеж средств выразительности становится очевидным вызывающе необычный характер созданного К.Я.Голейзовским синтетического зрелища. Нам представляется, что спектакль К.Я.Голейзовского способствовал художественному сближению цирка с принципами построения программ мюзик-холла.

При всём различии решения общей композиции и принципов отбора конкретных номеров оба спектакля стремились приобщить цирк к общим достижениям сценической культуры. Выбрав в качестве образца большой балетный дивертисмент, постановщики широко использовали эмоциональное воздействие музыки, света, костюмов и декоративного оформления. Они пытались наиболее эффективно продемонстрировать универсальные способности цирковых мастеров, подлинных синтетических артистов.

На манеже цирка проходил эксперимент, словно бы зеркально повторяющий искания реформаторов сцены. Вполне очевидно, что и А.А.Горский, и К.Я.Голейзовский стремились путем «рассчитанного чередования и арифметического сложения компонентов» добиться впечатления художественной целостности и от демонстрации различных способностей разных артистов, и от соединения контрастных номеров, и от построения всего спектакля. Артисты – и цирковые, и балетные, и пантомимисты – ставились в такие про-

изводственные условия, что грань именно их таланта рождала новую краску синтетического зрелища.

### Литература:

1. Голейзовский, К. Цирк в моей жизни // Советская эстрада и цирк. – М. – 1964. – № 1. С. 16.
2. Ирвинг В. Балет//Новая рампа. – 1924. – № 22. – 11-16 ноября. С.8.
3. Марков П.А. Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983. 608с.