

## Импрессионизм в ранних постановках Касьяна Голейзовского

Научный руководитель – Ветров Юрий Юрьевич

*Хлестова Ульяна Дмитриевна*

*Студент (бакалавр)*

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Факультет искусств,  
Кафедра театрального искусства, Москва, Россия

*E-mail: uliyana10.01@ya.ru*

### Формирование Касьяна Голейзовского как балетмейстера

Постановочная деятельность Касьяна Голейзовского началась в Московском Большом театре, куда он был принят в качестве артиста балета после выпуска из Петербургского хореографического училища в 1909 году. Так как карьера классического танцовщика была не так привлекательна, как возможность создавать собственные постановки, юный Голейзовский начал усиленно заниматься постановочной и педагогической деятельностью под руководством главного балетмейстера Большого театра А. А. Горского. На протяжении нескольких лет, до наступления революции 1917 года, Касьян Ярославович делал экспериментальные постановки для неравнодушных артистов балета Большого театра, а также для театра «Летучая мышь», под руководством Станиславского, Москвина, Лужковского и других выдающихся деятелей МХТ.

После Великой Октябрьской революции смена аппарата власти и идеологии государства повлекли за собой радикальные изменения в устройстве общества. Именно после революции 1917 года кардинально меняется русский балетный театр.

Если в самом начале XX века балетный спектакль был огромной феерией в пяти действиях и существовал только по случаю какого-либо события придворной жизни, то в постреволюционный период театр сталкивается с демократизацией, и грандиозный балет теряет свою актуальность. Среди зрителей появляются представители рабочего класса, для которых необходимо создать что-то соответствующие тенденциям новой эпохи. На смену приходят одноактные спектакли и различные номера - миниатюры.

Безусловно, сложный период между двумя революциями влияет на становление личности Голейзовского и на его видение нового хореографического искусства.

В 1920-е годы среди балетных деятелей начинаются разногласия. Одни подвергали критике саму систему классического танца, как устаревшую форму аристократического искусства, другие стремились сохранить классическое наследие в полной неприкосновенности. Голейзовский теоретически оказался на стороне тех, кто опровергал классическую форму, но критика его была направлена не против академического фундамента классического танца, а против однообразия танцевальных комбинаций, стереотипных окончаний вариаций, скучных сюжетов, и самое главное - против понимания системы классического танца, которую невозможно дальше развивать. «Печкой нам всем до сих пор служил классический балет. Путешествуя по океану хореографии, многие, в числе которых и я, по мере удаления от печки, более и более убеждались, что назначение этой печки лишь в том, чтобы служить нам исходной точкой». [applewebdata://F07D63D8-DAEB-4F42-AC8E-447205E67A1B#\\_ftn1](https://applewebdata://F07D63D8-DAEB-4F42-AC8E-447205E67A1B#_ftn1) Будучи учеником выдающихся педагогов классического танца, таких как Герд, Обухов и Фокин, Голейзовский осознает необходимость академической школы как основу для дальнейших поисков развития хореографии.

Помимо обстоятельного знания классической школы балетмейстер обладал чутким восприятием музыки и поэзии импрессионистов, работам которых была свойственна недоговоренность, размытость сюжета. Вдохновляясь импрессионистическими идеями Голейзовский ставит свои произведения на музыку Дебюсси, Метнера, Скрябина, трепетно соблюдая в постановках идею образного восприятия произведений этих композиторов, которые невозможно детально расшифровать. Недосказанность в хореографии балетмейстера давала простор для размышления, погружала зрителя в собственные мысли и переживания.

Голейзовский был убежден, что балетмейстер должен обладать энциклопедическими знаниями, быть хорошо осведомленным в различных областях искусства, изучать культуру других стран и народов. Именно разносторонние знания развивают чувство стиля. Хореограф всегда стремился узнать как можно больше: он обучался в школе живописи художника М. В. Леблана, практиковался в студии у Г. Б. Якулова и в скульптурной мастерской В. М. Попова, занимался прикладными искусствами; изучал английский, французский, польский и персидский языки. Хореограф посещал драматические и режиссерские курсы в московской филармонии, обучался игре на скрипке и рояле у профессора Д. С. Крейна, участвовал в студенческих диспутах на общественные темы, писал стихи, которые читал на концертах В. В. Максимов, и стихотворные балетные либретто (пока для других балетмейстеров) — например, «Азиада», «Сказка аравийской ночи», «хореографическая поэма» в одном акте с прологом, и «Цветы Гранады» для М. М. Мордкина. Стихи Голейзовского печатались в журналах «Заря», «Артистический мир», «Театр».

### **Студия «Московский камерный балет»**

Первые постановки Касьян Ярославович осуществлял на сценах небольших частных театров, которых в то время открылось много - в «Летучей мыши», «Интимном театре», Мамонтовском театре миниатюр. В связи с этим, хореографическая миниатюра оказалась первым и самым любимым жанром, к которому обращался Голейзовский. Персонажи первых миниатюр были популярные герои комедии дель арте - Арлекины, Коломбины и Пьеро.

Балетмейстер строил свои миниатюры по принципу пантомимы, в которых нужно было раскрыть и проработать образ средствами пластики тела. Хореограф сосредоточил свои поиски в области максимальной свободы движения человеческого тела, необычной и изысканной пластики, утонченной эротики.

Революция 1917 года не прервала творческой деятельности молодых художников. Сильно увлеченные искусством люди не могли в полной мере оценить истинного масштаба радикального политического события, но стало очевидно, что дореволюционные мотивы искусства больше не актуальны.

Для Голейзовского основной темой в первые годы после революции стало выражение человеческой личности. Он стремился создать балеты с глубоким философским смыслом, в которых можно было воплотить наивысшее эмоциональное напряжение.

В это время появляется новая студия Голейзовского «Московский камерный балет», где балетмейстер смог начать свои художественные эксперименты по созданию глубоких, философских миниатюр при помощи музыки романтиков и импрессионистов.

В своей студии Касьян Ярославович поставил «Саломею» Штрауса, «Сонату смерти и движения» Скрябина, «Фавн» Дебюсси, «Смерть Изольды» Вагнера, а также многочисленные номера на музыку Шопена, Прокофьева, Скрябина, Метнера.

Уже в самых ранних работах, поставленных на музыку Метнера, угадывались лермонтовские мотивы «Демона» - они проявлялись как во внешнем облике исполнителей, так и в общей композиции танца. Голейзовский не иллюстрировал известный романтический

сюжет, он создал чуткий симбиоз музыки, поэзии и танца и раскрыл в этой постановке внутреннее состояние человеческой души. Такая трактовка композиции вынуждала отказаться от типичных приемов балетной пантомимы и необходимости обуславливать все драматические моменты танцевальными движениями. Хореограф обладал удивительной способностью раскрывать драматический образ исключительно за счет хореографии. Созданное им пластическое решение финальной группы в «Траурном марше», поставленном на музыку Метнера, дает яркое представление об умении Голейзовского точно и лаконично выражать философский смысл музыки исключительно хореографическими решениями. В финальной сцене «Траурного марша» танцовщицы «ложились черным крестом и с заключительным [mogendoapplewebdata://F07D63D8-DAEB-4F42-AC8E-447205E67A1B#\\_ftn2](#), крест чуть вздымался и опадал, как грудь человека, выдохнувшего последние дуновения жизни» [applewebdata://F07D63D8-DAEB-4F42-AC8E-447205E67A1B#\\_ftn3](#).

### **Оформление спектаклей.**

Выражение новых импрессионистических тенденций в музыке и живописи через танец являлось наиболее приоритетным в деятельности Касьяна Ярославовича. Для того, чтобы строить новые пластические композиции балетмейстер вводит совершенно новаторские декорационные конструкции и костюмы.

Увлечение конструктивизмом повлекло за собой создание новых установок, которые заменяли привычные декорации к классическим балетам. Такое оформление сцены было невероятно авангардными для текущей эпохи социального реализма, но в то же время очень точно отображало стилистические тенденции своего времени.

Костюмы, в свою очередь, помогали сделать фигуру танцующих еще более выразительной, но были достаточно откровенны, что вызывало множество противоречий у публики и рецензентов.

Декорационные конструкции и костюмы были созданы на резких цветовых контрастах друг с другом, что помогало обогатить хореографический язык. Особое внимание цвету было уделено в постановке «Скрябинина», которая была создана в самом начале творческого пути хореографа - в 1910 году. Цвета для каждого номера подбирались совместно с композитором Александром Скрябиным. Цветовая палитра утвердилась в сезоне 1911/12 года и оставалась неизменной.

Во время обучения в Московской театральной школе Голейзовский посещал строгановское училище и обучался живописи у Врубеля. Благодаря полученным знаниям балетмейстер зачастую сам создавал эскизы костюмов и декораций для своих постановок. Помимо самого хореографа эскизы создавали выдающиеся представители авангардного искусства - Петр Галаджев, Дани, Василий Ефимов, Николай Мусатов, Анатолий Петрицкий, Григорий Пожидаев, Александр Родченко, Михаил Сапегин, Нина Сибирякова-Голейзовская, Борис Эрдман и Сергей Юткевич.

### **Новаторский балет «Иосиф Прекрасный»**

Широта творческого диапазона Голейзовского и результаты поисков новых выразительных средств проявились в двух новых, совершенно контрастных балетах «Теолинда» и «Иосиф Прекрасный». Более новаторским оказался спектакль «Иосиф Прекрасный», поставленный на музыку Сергея Василенко в 1925 году на сцене московского Большого театра. В этом балете появляется четкий сюжет, имеющий развитие, что отличает «Иосифа» от предыдущих постановок балетмейстера.

Сценарий к новому спектаклю хореограф написал сам, взяв за основу библейскую легенду о юноше Иосифе, которого погубили завистливые братья. Выбор такого сюжета не случаен - он закладывает основу для красочного, романтического зрелища, где главным выразительным средством является танец, который отображает в балете сущность целых явлений без зависимости от пантомимных действий.

Создавая сценарий, балетмейстер не следует четкой хронологии библейского сюжета, он выбирает только те эпизоды, которые ярко выражают противопоставление различных жизненных путей.

Действия балета также построены по принципу контраста. В первом акте действие происходит в Ханаанской пустыне, которая олицетворяет мир гармонии и естественности, второй акт перемещает зрителя в Египет и погружает в жестокий мир деспотичного фараона. Каждый акт представляет собой полноценный, законченный по форме эпизод с кульминацией и развязкой. В первом действии это сцена продажи Иосифа, во втором - момент обольщения и казнь.

Несмотря на эмоциональный контраст двух действий, целостность всего спектакля не нарушается, так как балет решен в едином пластическом стиле.

Действие балета развивается динамично и напряженно. Такая четкость ритмов и резкое противопоставление образов в спектакле было созвучно эпохе, в которой жил хореограф. Влияние времени у Голейзовского в «Иосифе Прекрасном» сказывается на образном строе, композиции, оформлении спектакля сильнее и заметнее предыдущих постановок, которые были ориентированы на воплощение импрессионистических тенденций недосказанности.

Этим балетом можно условно ознаменовать начало нового периода творчества балетмейстера, который будет уже не так тесно связан с импрессионизмом.

[applewebdata://F07D63D8-DAEB-4F42-AC8E-447205E67A1B#\\_ftnref1](#) Васильева В.П., Чернова Н.Ю. Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. 1984. с. 44

[applewebdata://F07D63D8-DAEB-4F42-AC8E-447205E67A1B#\\_ftnref2](#) Morendo (итал.) - замирая.

[applewebdata://F07D63D8-DAEB-4F42-AC8E-447205E67A1B#\\_ftnref3](#) Васильева В.П., Чернова Н.Ю. Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. 1984. с. 46

## Источники и литература

- 1) Бахрушин Ю.А. История русского балета. – М.: Просвещение, 1977. – 287 с.
- 2) Васильева В.П., Чернова Н.Ю. Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество/ В. П. Васильева, Н.Ю. Чернова. – М.: Всероссийское театральное общество, 1984. – 553 с.
- 3) Рид. Д. 10 дней, которые потрясли мир. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1958. – 352 с.
- 4) Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов./ Е.Я. Суриц – М.: Искусство, 1979. – 360 с.
- 5) <https://www.bolshoi.ru>