



А.А. Кириллова

А.В. Котовская

Кириллова Алина Алексеевна, студент 1 курса ХОР/бак–24 направления подготовки «Народная художественная культура» Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40–летия Победы, 33), e–mail: alinakirilovaa@gmail.com

Котовская Анна Владимировна, преподаватель кафедры хореографии Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40–летия Победы, 33), e–mail: annartlife8@gmail.com

СТЕРТАЯ ГРАНЬ МЕЖДУ СЦЕНИЧЕСКИМ ОБРАЗОМ И НАСТОЯЩЕЙ ЖИЗНЬЮ. ЛИЧНАЯ ТРАГЕДИЯ БАЛЕРИНЫ ОЛЬГИ СПЕСИВЦЕВОЙ

В статье рассматривается драма личной жизни балерины Ольги Спесивцевой, которая привела к непревзойденному и блистательному образу на сцене, но к сломленной и искалеченной судьбе в реальной жизни. Целью научного исследования мы видим изучение, рассмотрение и направление развития переломных моментов в ее жизни, а также подтверждение значимости ее интерпретации образа в романтическом балете «Жизель», стремления к натуральности и действительности воплощения образа исполнителем в хореографическом искусстве.

Ключевые слова: Ольга Спесивцева, балет, «Жизель», образ, судьба, драма.

A.A. Kirillova

A.V. Kotovskaya

Kirillova Alina Alekseevna, 1st year student of the Choir/Bac-24 majoring in Folk Art Culture at the Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, 33, 40th Anniversary of Victory St.), e-mail: alinakirilovaa@gmail.com

Kotovskaya Anna Vladimirovna, teacher of the Choreography Department at the Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, 33, 40th Anniversary of Victory St.), e-mail: annartlife8@gmail.com

THE BLURRED LINE BETWEEN STAGE IMAGE AND REAL LIFE. THE PERSONAL TRAGEDY OF BALLERINA OLGA SPESIVTSEVA

The article examines the drama of the personal life of ballerina Olga Spesivtseva, which led to an unsurpassed and brilliant image on stage, but to a broken and crippled fate in real life. The purpose of the scientific research is to study, consider and direct the development of turning points in the girl's life, as well as to confirm the importance of her interpretation of the image in the romantic ballet "Giselle", striving for naturalness and the reality of the embodiment of the image by the performer in choreographic art.

Keywords: Olga Spesivtseva, ballet, "Giselle", image, fate, drama.

Актуальность данной научной работы заключается в рассмотрении значимости образа, который был создан балериной Ольгой Александровной Спесивцевой, ее метода и подхода к изучению данной роли, а также стремления балерины к натуральности и действительности образа исполнителя в хореографическом искусстве.

Цель – доказать, что «Жизель» Спесивцевой является одним из самых образцовых и натуралистических образов в хореографическом искусстве.

Задачи исследования заключаются в следующем:

1. Изучить биографию Ольги Александровны Спесивцевой. Рассмотреть путь формирования ее личности на протяжении всей ее творческой карьеры. Разобраться в причинах ее трагического финала.

2. Подробно и детально рассмотреть содержание, структуру и форму балета «Жизель» Жана Коралли, Жюля Перро и Мариуса Петипа.

3. Проанализировать творчество другой выдающейся танцовщицы, обратившейся к образу главной героини балета, Анны Павловой. Провести сравнительный анализ между двумя трактовками образа – А. Павловой и О. Спесивцевой.

4. Выделить достоинства и преимущества балерины Ольги Александровны Спесивцевой на сцене Мариинского театра в России.

Ольга Александровна Спесивцева родилась 5 июля 1895 года в Ростове-на-Дону в многодетной, творческой семье. С раннего детства девочка вместе со своим братом и сестрой оказалась в приюте для детей артистов при Доме ветеранов сцены в Санкт-Петербурге [6]. Ольга с детства была замкнутым и необщительным ребенком. 3 сентября 1906 года Ольгу Спесивцеву приняли в Театральное училище. Среди её первых учителей был Александр Иванович Чекрыгин, Варвара Рыхлякова, которая, в свою очередь, заложила основы умений будущей балерины, и Куличевская Клавдия Михайловна. Выпускной спектакль Спесивцевой «Сказки белой ночи» состоялся 7 апреля 1913 года, в нём она исполнила главную партию царицы Белой ночи [2, с. 373]. Важно отметить журналиста «Петербургской газеты», окрестившего девочку «наиболее талантливой из молодых дочерей Терпсихоры», ведь она ярко выделялась, по сравнению со всеми остальными балеринами [6].

После окончания Театрального училища в 1913 году девушка была зачислена в императорскую балетную труппу и полностью посвятила себя классическому танцу. Дебютом на сцене Мариинского театра стала картина сна из балета «Раймонда». Настоящим успехом для юной балерины стал балет «Баядерка» с партнером Михаилом Обуховым. Необходимо отметить,

что в 1916 году Ольга Александровна побывала в Соединенных Штатах Америки, где перед ней открылся уникальный шанс станцевать с Вацлавом Нижинским. Уже через год Спесивцева вернулась в Россию. Начиная с 1918 года, она стала получать очень много сольных партий. Героини Спесивцевой были как бы непричастны добру и злу реального мира. «Плачущий дух» – так определил российский литературный и балетный критик Аким Львович Волинский сквозную тему ее искусства [2, с. 382]. Также Спесивцева занималась у российской артистки балета, основоположницы теории русского классического балета, Агриппины Яковлевны Вагановой и стала одной из первых ее учениц. Дебютировала Спесивцева в партии "Жизель" 30 марта 1919 года, ее партнером стал Владимиров. Главная героиня балета – Жизель – стала не только судьбоносной, но и роковой в истории жизни девушки. Романтический образ она окрасила тонами обреченности. Сама девушка признавалась: «Мне нельзя танцевать Жизель, я слишком вживаюсь в роль» [5]. Пропорции тела танцовщицы, ее худоба воспринималась как «символ активной, до предела напряженной душевной жизни» [2, с. 383]. Справедливо, что вне сцены у девушки были очень сложные и тягостные отношения с личной жизнью. После ошеломительных и фееричных выступлений у молодой балерины стало появляться множество поклонников. Ей посвящали музыку и стихи. Важным избранником в ее жизни стал управляющий делами Петроградского Совета – Борис Каплун. В нем, как в дальнейшем она скажет, девушка увидела Альберта – возлюбленного Жизели. Борис не отдавал себе отчета, насколько хрупка и подвижна психика балерины. Из-за изобилия страшных впечатлений во время отношений Ольги с Борисом здоровье Спесивцевой резко пошатнулось. Не без помощи молодого человека девушка и ее мама – Устинья Марковна – получили разрешение для выезда за границу. Выехали они ранней весной 1924 года в Париж. Жизнь в новом городе не принесла ей нужного отдыха и удовлетворения. Опытная балерина металась все мучительнее, пытаясь сохранить свое художественное «я». Спесивцеву сразу сделали primой

театра «Опера Гарнье» и присвоили звание «этуаль» 22 июля 1929 года [2, с. 387]. Публика с ума сходила на ее спектаклях, от овации оглушали зрительный зал, но все равно во Франции она оставалась чужой. В 1934 году Ольга посетила Австралию с бывшей труппой Павловой. Там, в условиях трудного для нее климата и тяжелой работы, первые признаки психического нездоровья усилились. В 1939 году балерина вместе со своим агентом Джорджем Брауном уехала в Америку и бросила сцену, танцевать она уже практически не могла. Счастье в новой стране она не обрела. Из-за стресса и сильных волнений Ольга оказалась в психиатрической больнице, где ее только через двадцать один год сможет забрать молодой писатель Дейл Эдвард Ферни и разместить в пансионате под Нью-Йорком. Марис Лиела, посетивший Ольгу Спесивцеву в Соединенных Штатах Америки, уезжая, остался с чувством полного сострадания к судьбе известной балерины [5]. Драматический и прекрасный облик балерины вошел в историю русского балета как пример незащитности и трагической незащищенности таланта перед обстоятельствами. Ольга Александровна Спесивцева умерла в 1991 году в возрасте девяноста шести лет, успев сняться в документальном фильме, где она надевает кокетливую шляпку и идет в православную церковь к службе, а потом рассказывает и даже показывает танцевальные па.

Для более четкого понимания состояния балерины, с которым она сталкивалась на протяжении многих лет при исполнении партии Жизель, важно рассмотреть и проанализировать балет «Жизель». В 30-е годы 19 столетия достигло своего расцвета новое художественное направление в искусстве – романтизм [4, с. 23]. В хореографии оно способствовало обновлению тематики спектаклей, утверждению новых сценических приемов. Все романтические балеты строились по одному принципу: противопоставление двух миров – мира реального и мира фантастики. Образ воздушного, легкого, сказочного создания – сильфиды – в светлой газовой тунике с крылышками на лопатках и венчиком на голове – характерные черты романтического балета.

Вершиной романтической хореографии стал балет «Жизель» балетмейстеров Жана Коралли, Жюля Перро и Мариуса Петипа на музыку Адольфа Адана, поставленный в 28 июня 1841 года [4, с. 26]. «Жизель» – классический образец хореографии и балетной драматургии, слияние музыки и танца, в котором танец действительно связан с пантомимой. Важно отметить, что хореографы того времени были с ярко выраженными демократическими тенденциями. Основой спектакля они считали игровой танец, танцевальную пантомиму. Стремление в языке движений найти средства раскрытия характеров героев и ситуаций танца было основой. «Жизель» – балет в двух актах. В первом акте рассказывается о девушке Жизели, проживающей в маленькой деревне, на юге Франции, и молодом графе – Альберте, переодевшемся в простого крестьянина и который по своему ребячеству и легкомыслию влюбляется в юную крестьянку. Они даже играют свадьбу, но верный Жизели лесничий Ганс прерывает веселье и разоблачает Альберта, показывая всем герцогскую шпагу, принадлежащую графу. Однако Жизель отказывается верить словам лесничего, тогда Ганс трубит в рог, оставленный ему отцом Альберта. Тут появляется отец Альберта и его невеста – Батильда. Жизель понимает, что это все является правдой, обессиленная горем, она падает без чувств. Вдруг девушка поднимается и начинает танцевать, лишившись рассудка, неожиданно она наталкивается на шпагу, ранее оставленную Гансом, и вместе с ней продолжает кружиться в бессознательном и неосознанном для нее танце. Ганс пытается вырвать шпагу, ему это удается, но поздно – Жизель мертва. Во втором акте действие происходит уже на кладбище, где была похоронена Жизель. Кладбище располагается в лесу. А лес охраняют виллисы – духи леса. Повелительницей и хозяйкой леса является Мирта. Она увлекает в танец всех мужчин, пришедших сюда, на могилы к своим возлюбленным. Когда на кладбище появляется лесничий Ганс, Мирта отнимает танцем у мужчины все силы, и вскоре он умирает. Жизель никак не вступилась за Ганса. Однако все меняется, когда на территорию хозяйки виллис вступает нога Альберта.

Жизель умоляет Мирту оставить Альберта в покое и дать возможность выйти из леса целым и невредимым. Мирта отказывается. На помощь любимому приходит Жизель. Разгневанная Мирта приказывает Жизели танцевать. Скорбно-лирический танец переходит в драматический дуэт. Виллисы беспощадны, они окружают и Альберта, он мечется, падает, поднимается и вновь танцует – он обречен. Неожиданно раздаются удары колокола, светает. Виллисы теряют свою силу и исчезают. Уходит и Жизель, которую тщетно молит Альберт остаться, оплакивающий исчезнувшую мечту. Важно заметить, что Альберт, действительно, меняется из-за смерти Жизель. Наконец-то, он понимает свою вину в смерти девушки. Романтическая тема разлада мечты и действительности обретала глубокий гуманистический смысл: любовь побеждала смерть, ветреный прежде герой уходил с раскаянием. Следует отметить романтическую реформу итальянского танцовщика и балетмейстера Филиппо Тальйони, которая сказала в области кордебалетных танцев [3, с. 76]. Кордебалет стал активным действующим лицом драматических событий, его танцевальные темы сплетались и увлекались с танцевальными темами солистов, образуя с ними симфоническое единство. Первой исполнительницей Жизели была Карлотта Гризи – жена Жюль Перро. Мягкость и изящество французской школы соединились у нее с виртуозностью и техникой итальянцев.

Премьера «Жизель» в России состоялась в 1842 году, балетмейстер Антуан Титюс поставил ее в Петербурге [3, с. 76]. Первой русской Жизелью стала русская артистка балета Елена Ивановна Андреенова. Вскоре спектакль поставили и на московской сцене. К концу 19 века, когда балет Западной Европы пришел в упадок, этот балет шел только на русской сцене. Лишь в начале 20 века «Жизель» была возвращена Западу как произведение русской хореографии. Балетмейстер Жюль Перро открыл путь на русскую балетную сцену образам действенного романтизма. Герои лучших его спектаклей обладали сложными судьбами, противоречивыми характерами, действительность нередко ставила их перед решением запутанных

нравственных проблем. Герои часто являли собой контрасты физической красоты и духовного ничтожества, тяготая к драматизму и содержанию мотивов стихийной критики действительности.

Здесь немаловажным будет провести сравнение исполнения роли «Жизель» Ольги Александровны Спесивцевой и Анны Павловой. Удлиненные линии тела, маленькая голова на изящно выгнутой шее, лицо, отмеченное печатью вдохновения... Все делало Анну Павлову идеалом балетной танцовщицы. Дебют Павловой в качестве классической солистки состоялся 19 сентября 1899 года в «Тщетной предосторожности» [2, с. 283]. «Жизель» балерина получила в 1903 году. Трактовка Павловой проводила контрастную границу между двумя актами «Жизели». Драма доверчивой крестьянской девушки смещалась в поэзию не совсем по привычному ранее пути. Отблеск земных тревог был незнаком этой Жизели. Виллиса «Жизели» противопоставляла свой гармоничный мир миру, растерзанному страстями. Ее гармония, выражая идеальное, мучительно и остро напоминала о личном, о только что утерянной способности земной Жизели «плакать и требовать» [2, с. 296].

Русский балетовед и драматург-либреттист Валериан Светлов писал: «Эгоизм любви исчез, как дым, вся горечь, вся печаль жизни осталась там, далеко» [2, с. 296]. В первом акте Анна Павлова играет настоящую драму, когда узнает, что Альберт ее обманывал, она дает нарастающую гамму замешательства и сумасшествия. Она мечется по сцене с помертвевшим лицом: движения ее растеряны, в глазах – растерянный свет бесформенной мысли. Жесты короткие и быстрые, как ритм ее дыхания. Важно отметить контрастный переход от земного бытия Жизель в мир виллисы: там танцы Павловой цельны своей строгой выдержанностью идеальным типом. Комбинации движений, отображая пластический мотив, не претендовали на точное объяснение характеристики. Они выражали в первую очередь чувства. Она отличалась от всех предыдущих Жизелей. Она отличалась от тех, которые будут после нее. Жизель Павловой, скорбя о быстротечности

прекрасного, любимого, призывала поклоняться прекрасному в человеке и оберегать его.

Наряду с трактовкой образа Анны Павловой необходимо отметить, что отличительной, полной противоположностью была «Жизель» Ольги Спесивцевой. Жизель утонченной балерины была не похожа на образы, создаваемые другими танцовщицами. Изысканная красота, одухотворенность исполнения, драматический талант балерины делали образ видением, призрачной мечтой. «Дух, плачущий о своих границах», – писал критик Аким Волынский о Жизели Ольги [2, с. 382]. В отличие от Павловой, Ольга тяготела к экспрессионистской окраске романтического танца. «Сосредоточенность, осененность предчувствием налетающей тени, назревающей слезы», способность простирать над зрителем «трепетный покров.... томящих сердце слез» видел Волынский у этой Жизели [2, с. 383]. Спесивцева сближалась с выразительностью Анны Павловой. Разорванное сознание и демонизм – трактовка образа Софьи Федоровой, одной из исполнительниц Жизели, роднило ее с трактовкой образа Спесивцевой. Ее Жизель с самого начала – о своей обреченности, о неспособности к «полету». Жизель Ольги Спесивцевой во многом осталась загадочной, порой пугающей своей неожиданностью. Балерина Вера Немчинова вспоминала, что никто из актрис не мог сравниться по артистизму и драматизму с Жизелью Спесивцевой. В финальной сцене сумасшествия Жизель-Спесивцева, как вспоминал композитор Богданов-Березовский, «медленно восставала из могилы, застенчиво приближалась к повелительнице виллис и, оживая, чертила круги на одной ноге по планшету сцены, другой ногой простираясь в летучем арабеске, это казалось сновидением, чем-то по силе выразительности лежащим за пределами возможного» [2, с. 383]. При помощи танца балерина пыталась освободить душу, дать ей необходимый простор и свободу. Она была гениальной Жизелью. Балерина настолько глубоко погрузилась в мир своей героини, что ей уже не хватило сил вернуться обратно, в реальную жизнь: судьба Жизели стала и её судьбой. Переживания, страдания,

испытанные вымышленной девушкой, которая от несчастной любви погибает, – все это присутствовало и в ее собственной судьбе. Из-за чего нам, зрителю, образ казался непревзойденным и настоящим. Все эти чувства кипели в ней и в жизни.

Слава к Ольге Александровне Спесивцевой пришла после 1917 года [2, с. 371]. К концу своей танцевальной карьеры она столкнулась с методами западных хореографов-модернистов. Однако в историю она вошла как исполнительница классической хореографии, пытаясь сохранить чистую, академическую школу на пороге ее заката. Она впитывала в себя опыт всех выдающихся педагогов своего времени. В совершенстве владея техникой русской школы, балерина освоила также технику итальянской школы, занимаясь с именитым педагогом Энрико Чеккетти. Благодаря своему профессиональному опыту она издала свою книгу «Техника балетного артиста», которая представляет огромный научный и педагогический интерес для преподавателей и сегодня [6]. Ольга Спесивцева также привнесла новые технические элементы и артистические решения в искусство балета. Ее тщательно отточенная техника, прекрасное линейное движение и выразительность привлекли внимание и восторг зрителей. Ее работа над телесной пластикой и эмоциональной подачей до сих пор влияют на поколение современных танцовщиков.

Подводя итог темы научного исследования, можно с уверенностью утверждать, что Ольга Александровна Спесивцева является одной из самых ярких и лучших исполнительниц партии Жизель. Спесивцева тяготела к экспрессионистской окраске романтического танца. Балерина всего четыре года была танцовщицей императорской казенной сцены, ее искусство логически завершало эпоху русского балета предоктябрьской поры [1, с. 241]. Фигура Спесивцевой как танцовщицы не менее значительная, чем Анны Павловой. Классический танец с глубинной выразительностью его природы был одним целым с искусством Спесивцевой. Отблеск трагического опыта сумрачно окрасил всю жизнь танцовщицы, вступившей на сцену в пору

развенчания ее идеалов. Юная, неопытная и обманутая жизнью, она, как и ее Жизель, бежала в безумие, не в силах защитить от поругания идеал, такой, каким он виделся ей.

Список источников

1. Бахрушин, Ю.А. История русского балета/ Ю.А. Бахрушин. – Москва, Издательство Просвещение, 1973. – 310с.
2. Красовская, В.М.Русский балетный театр начала XX века/ В.М. Красовская. – Санкт-Петербург, Издательство Планета музыки, 2009. –528с.
3. Красовская, В.М. История русского балета/ В.М. Красовская. – Санкт-Петербург, Издательство Планета музыки, 1978.–231с.
4. Пасютинская, В.М. Волшебный мир танца/ В.М. Пасютинская. – Москва, Издательство Просвещение,1985. – 223с.
5. «Хронология предательства в судьбе одной из лучших балерин XX века: Ольга Спесивцева». – URL: (<https://kulturologia.ru/blogs/090719/43612/>) (дата обращения: 15.01.2025.)
6. Спесивцева Ольга Александровна. – URL:https://znanierussia.ru/articles/Спесивцева,_Ольга_Александровна (дата обращения:17.01.2025.)