

Оболенский Леонид

2.2000.

Клара АНТОНОВА

# «ТАНЦУЮЩИЙ ФАВН»

Челябинск. - 2000. - ~ 2. - с. 44-46.

*Vos umbra, me lumen regit* (Вами — тень, мною свет руководит).  
М.Цветаева о князе Волконском

Было это в 60-е годы. Вскоре после открытия телецентра в Челябинске. Новый год я «встречала» не дома, как обычно, а на телестудии. Атмосфера в павильоне была естественная, свободная, радостная. Звучала музыка. Приглашенные танцевали.

Но странная память сохранила образ лишь одного человека, участвовавшего в ночном бале. То была единственная, подаренная мне судьбой, встреча с ним.

Изящный, худощавый седовласый мужчина подошел и пригласил меня на танец. Ясно вижу: все танцующие расступились, освободив место для моего партнера. Он, в луче света, на фоне летящих серпантина и конфетти, исполняет изысканно и грациозно какие-то свои «па». Я зачарованно смотрю на его импровизированный, живописный танец и не могу понять, откуда столько грации и аристократической утонченности в движениях незнакомого мне пожилого (ему было тогда немногим более шестидесяти, а мне — двадцать с небольшим) человека, чья фигура напомнила мне Всеволода Эмильевича Мейерхольда с портрета Бориса Григорьевича 1916 года — певца «театрализации жизни» и превращения ее в карнавал и «бесконечную импровизацию». Тогда я не могла даже предположить, что ассоциация с Мейерхольдом была не случайна и так близка к истине. Ведь они с ним были знакомы и даже работали вместе когда-то! А в ту новогоднюю ночь, спросив у друга, кто это, я впервые услышала фамилию Оболенский.

Но еще долгое время Оболенский оставался для меня лишь случайно встреченным незнакомцем, покоровшим удивительно-прекрасным танцем в новогоднюю ночь. Как Дроссельмейер в «Щелкунчике», он был загадочен и таинственен.

Лишь спустя много лет я узнала то, что знали о нем другие. Что на Урале он оказался впервые, что еще в тринадцатилетнем возрасте его семья поселилась в Перми, а семнадцатилетним юношей (в 1919 году) он бывал в Екатеринбурге, где познакомился с кинорежиссером Львом Кулешовым и оператором будущего фильма «Броненосец «Потемкин» — Э.Тиссэ. Вновь попадает в наши края со съемочной группой фильма «На красном фронте», но с завершением работы над фильмом возвращается в Москву, где слушает лекции основоположника отечественного театроведения князя Сергея Волконского вместе с легендарным в будущем педагогом и танцовщиком Большого театра Асафом Мессерером, сотрудничает с прославленными деятелями кино, театра, хореографии: В.Пудовкиным, Б.Барнетом, С.Эйзенштейном, В.Мейерхольдом, Л.Лукиным, К.Голейзовским, другими реформаторами искусства. Он был актером, режиссером, инженером, лингвистом, историком искусств, фотографом, оператором, звукооформителем. В 30-е годы танцевал с самой Марлен Дитрих. А в 40-е — узнал плен, фашистский лагерь, бегство, пострижение в монахи (наречен был новым именем — «монах Лаврентий»), ссылку в Минусинск, Воркуту. В 50-е — один из основателей телевизионной документалистики, отвергающий постановочные сценарии. В 60-е приехал в Челябинск работать на открывшемся телецентре. Где и случилась моя встреча с ним. Минуло более тридцати лет, и состоялась другая встреча, но уже на фильме и фотографиях великого Старца после его смерти. Это случилось так же неожиданно и непредсказуемо, как и в первый раз.

...Пригласили на открытие музея-квартиры Леонида Оболенского в Челябинске. Я поспешила на улицу Сони Кривой, 38, в квартиру № 2. Шла как на свидание со своей молодостью, ведь теперь мне было почти столько же, сколько Оболенскому в ту новогоднюю ночь. Но загадка его танца до сих пор не была мною раз-

111

гадана. А разгадать хотелось. В ней скрывалось что-то очень важное, неизданное. «В гостях у Оболенского» показали фильм режиссера Сергея Мирошниченко «Таинство брака» о последнем периоде жизни Леонида Леонидовича в Миассе, где связующей нитью всего повествования была танец чечеточника. Уже знала, что до кинокарьеры Оболенский был первоклассным чечеточником. Одно из стихотворений тех давних лет будто о нем:

Привет тебе, танцор примерный,  
Кумир всех женщин и девиц,  
Гротеск твой легкий, шаг твой верный  
Всех заставляет падать ниц.

А сам Леонид Леонидович признавался: «Я был хорош собой, высокого роста, состройной фигурой... умел носить фрак и смокинг, изъясняться по-французски, нравился женщинам...» (К.Шишов. «Последний князь»).

Уместно, думаю, вспомнить и другой известный факт биографии Оболенского: у него обучался степу Сергей Эйзенштейн, называя «несравненным» и «очаровательным». Не миновал обаяния «талантливого танцора» мятежный Мейерхольд, пригласив обучать своих студентов «бацать» чечетку, чтобы использовать в своем знаменитом «Великодушном рогоносце».

Сделав танец степиста лейтмотивом «Таинства брака», Мирошниченко донес до нас особый жизнелюбивый дух своего киногероя. И, если следовать мудрой формуле Марины Цветаевой «дух — вне возраста», сохранил нам вневозрастной дух Оболенского.

Цветаевские слова о «духе» относились, однако, к Сергею Волконскому, чье человеческое влияние на облик и суть Оболенского было, на мой взгляд, беспспорным, значительным и непреходящим. И не только как личности, но и как педагога-ритмиста (в лице которого ритмисты видят преемнику «пластики», а танцовщики — танца «модерна») и как исследователя человеческой речи. Об этом тоже есть в фильме. Первые же кадры посвящены преподаванию Оболенским «голосоведения». Герой фильма — седой старик, познавший и повидавший многое на этом свете, помогает молодой женщине постичь «тайны гекзаметра». Как когда-то его самого, начинающего артиста, просвещал Учитель, о котором Цветаева сказала: «Дело кн. Волконского... как лектора — ценно, как учителя — огромно». Да, встретить на жизненном пути Учителя, подобного Волконскому, редкое везение. Оболенскому повезло. Он соприкоснулся с Личностью уникальной, а потом сам стал Личностью. В нем открылись (как я понимаю теперь, не без влияния Волконского) тот редкий аристократизм и изысканность манер, которые не часто встречаются и у высокопрофессиональных танцоров.

О Волконском же мы знаем: князь, театральная деятель, директор императорских театров, режиссер, мемуарист, критик, внук декабриста С.Г. Волконского, правнук А.Х. Бенкендорфа, поклонник и пропагандист метода музыкально-ритмического воспитания Э.Жака-Далькроза, системы выразительных жестов Ф.Дельсарта, выросшего в семье, где бывали Турганев, Майков, Полонский, Некрасов, философ и поэт Владимир Соловьев, лучшие артисты, музыканты, сам играющий на рояле и оказавший поддержку новациям балетмейстера Михаила Фокина (как все близко: Оболенский общался с Волконским, Волконский поддерживал Фокина, а внучатый племянник Михаила Фокина живет и работает в Челябинске, как жил и работал Оболенский!), изумивший всю Европу, знающий, кроме родного, четыре языка, перечитавший (по его собственному признанию) все, что можно было, по интересующим его вопросам, инициатор и учредитель «Ритмического института» в Москве, выпустивший еще в 1913 году две книги — «Выразительный человек» и «Выразительное слово»...

Однако остановлюсь, потому что мне интересен более всего тот период, когда Волконский был учителем Оболенского не только в области жеста, пластики, «эстетики человеческого тела», ритмики, мимики, но и декламации. О чем напомнили кадры фильма Мирошниченко. В них Оболенский учит выразительному слову «по-волконски», а еще чувствуется, что он продолжает жить идеями Учителя. Подчеркну два момента, роднившие, на мой взгляд, Оболенского с Волконским и ставшие продолжением Учителя в Ученике. Это бескорыстие и восприятие работы «как благословения, а не как проклятия».

Рассказывая своим ученикам о декабристах, Волконский говорил, что таких людей больше не будет: «Это были люди, в которых не было ни капли ненависти — одна любовь; люди, которые ничего не хотели для себя — все для других; это были люди, в которых не было ни малейшей корысти — одна жертва. И вот почему в наше время вспоминать о декабристах благотворно». Вспомнить не грех и в наше время.

В своем бескорыстии оба — и Учитель и Ученик — были последователями декабристов, как докажет потом их жизнь.

В конце 1921 года Волконский уехал из России. Не скрывая своего отрицания революции, он терпимо относился к чуждому ему образу жизни, стерпел террор, но не перенес агрессии наступающей лжи. «Возможно, что

последней каплей, переполнившей чашу его терпения, стал расстрел Гумилева», — пишет один из исследователей жизни Волконского.

С отъездом Волконского Оболенский лишился возможности общаться с оной из самых самобытных личностей своего времени. Будут не менее яркие встречи, но т а к а я не повторится...

Но я возвращаюсь к Оболенскому-танцору. И не могу не назвать двух хореографов: Лукина и Голейзовского.

Если о Голейзовском написано достаточно много, то о Лукине меньше. Из известной мне информации можно извлечь следующее. Балетмейстер Лев Иванович Лукин (Сакс) родился в Москве зимой 1892 года и умер там же 25 июля 1961 года. По окончании музыкального училища имени Гнесиных (1910) и балетной студии Э.А. Элирова (1912) он был «одним из создателей новых пластических танцевальных форм. Руководил экспериментальной студией».

Обратившись к книге Н.Шереметьевской «Танец на эстраде», находим следующее: «Лукин был мечтателем и эстетом... эстетическая ценность композиций Лукина обнаруживалась лишь в тех случаях, когда в них участвовали одаренные исполнители. Первое время они у него были. Увлеченные культурой Лукина, его музыкальностью, отчасти фрондерским постоянством в варьировании любовных тем (всегда привлекательных для молодежи), в его студии занимались сестры Пшебышевские... Леонид Оболенский... Зинаида Тарховская» и другие.

Итак, среди одаренных исполнителей студии Лукина балетовед называет имя Леонида Оболенского. Уже там Оболенский танцует с Зинаидой Тарховской, вместе с ней и другими студийцами переходит в «Камерный балет» Голейзовского, для их выступлений предоставляются лучшие залы Москвы. Уход от Лукина был продиктован поиском танцорами еще более одаренного балетмейстера, которого они видят в лице Голейзовского.

Из энциклопедии «Русский балет» о Московском Камерном балете узнаем, что это была «профессиональная балетная студия», сменившая с 1918 по 1922 год несколько названий. Вместе с учениками в студию «входили и танцовщики Большого театра, позже составившие ядро коллектива: А.И. Абрамова... Е.М. Адамович... Л.М. Банк... А.М. Мессерер... Л.Л. Оболенский...» «Камерный балет» «занял одно из центральных мест в художественной жизни Москвы, исканиях отечественного искусства начала 20-х гг. Основные черты реформы Голейзовского, отдельные открытия которой вошли в контекст русской и мировой хореографии 20 в.»

О Касьяне Ярославовиче (Карловиче) Голейзовском (1892, Москва — 1970, там же) тот же источник сообщает: «...хореограф-новатор, один из зачинателей внеакадемических экспериментов в хореографии 20-х годов... В одноактных балетах велся поиск новых принципов театральности, новых пространственных решений с использованием конструктивистского оформления («Фавн» на муз. К.Дебюсси, 1922...)» «Фавн»! Вот здесь мы подходим к главному моему открытию: имя Оболенского будет стоять в одном ряду с самыми прославленными танцорами мира! Обратившись к истории постановок балета «Послеполуденный отдых фавна» (одноактный балет на муз. К.Дебюсси «Прелюдии к «Послеполуденному отдыху фавна» по стихотворению С.Малларме), узнаем:

- «29.4.1912. Русские сезоны, т-р «Шатле», Париж, балетм. Нижинский, худ. Л.С. Бакст, дир. П.Монте; Фавн — Нижинский...;
- 1922, Моск. камерный балет, балетм. К.Я. Голейзовский, худ. Б.Р. Эрдман; Фавн — Л.Л. Оболенский»...;
- 1935, Парижская Опера, балетмейстер и исполнитель роли Фавна С.Лифарь... и т.д.

Поразительно! Вы только посмотрите: Нижинский, Оболенский, Лифарь! Вот оно: Оболенский был исполнителем партии Фавна, станцевавшим ее после самого Нижинского перед Лифарем!

Зная о Фавне-Нижинском, Голейзовский не мог предложить эту партию среднеодаренному танцору. Он мог пригласить на эту роль только танцовщика, чувствующего его «особый стиль», который можно было определить «как пластическая живописность танца, насыщенная полнокровными эмоциями. Этот стиль требовал от исполнителя чуткой восприимчивости, музыкальной и телесной, — утверждает Н.Шереметьевская, — свободного владения пластикой корпуса и рук, и многообразной техникой (что уже относится по преимуществу к ногам). В том случае, — продолжает историк балета раскрывать творческий метод выдающегося балетмейстера, — если эти профессиональные навыки соединились с природным обаянием, темпераментом и внутренней культурой исполнителей, возникал очаровательный и, к сожалению, весьма редкий синтез актерских данных. Возможно, поэтому «танцоров Голейзовского было не так уж много».

Оболенский вошел в число избранных и стал первым исполнителем роли Фавна на российской сцене: Нижинский и Лифарь станцевали эту партию во Франции.



Чтобы яснее представить Фавна Голейзовского — Оболенского, обратимся к описанию спектакля одного из рецензентов: «Никаких фавнов и сатиров в козлиных шкурах. Никаких нимф с гроздьями винограда. Никакого давно надоевшего «мифологического» шаблона. Только великолепная игра движений... изумительное мастерство композиций... эффектная комбинация поз... Обнаженные тела только подчеркивают ту остроту подлинно новых форм, которые мы увидели в «Фавне».

Со слов Голейзовского, записанных балетным критиком и историком балета Е.Суриц, в центре спектакля и главной его фигурой был «влюбленный золоторогий фавн», таинственный, загадочно-прекрасный. Рядом с ним нимфа Уалэнта, «рожденная от двух прекрасных фей», изменчивая, неуловимая мечта. Она исчезла, оставив фавну в утешение шарф. Этим миром правили чувства, обладавшие едва ли не мистической силой, но рядом с ними жила пошлость, мелкое, гаденкое подхихкивающее любопытство (не так ли повторится потом в конце жизни Оболенского, когда он женится на молодой девушке, а любопытные обыватели будут судачить, видя в этом что-то пошлое и недостойное). Два сатира, уцепившись за стремянку, исподтишка наблюдали за фавном и Уалэнтю. Однако любовь фавна и нимфы чиста, и сатиры «ушли, печально шурша копытами по мшистым кочкам...» Странная аналогия. Сюжет балета будто специально танцор повторил своей судьбой, напомнив диалог «между неуловимой нимфой... и живущим грезами... Фавном», мечтавшим о Вечной красоте и отрицающим «утилитарную прозу жизни», возвеличивающим «неземное и загадочное чувство».

«Танцующие располагались на ажурном станке из пересекающихся лестниц и площадок. На верхней площадке отдыхал фавн. Чуть пониже — полуобнаженная Уалэнта, и на разных уровнях лестниц — другие нимфы в вычурных, изломанных позах. Два сатира комментировали зрелище иронической пластикой, пристроившись на стремянках».

Что же вспоминал о Фавне сам Леонид Леонидович Оболенский?

«Я был пластичен и меня присмотрел Касьян Голейзовский. Танцевал у него в «Послеполуденном отдыхе фавна» Дебюсси с Зиночкой Тарховской. Я был фавном, ловил ее в полусне, качались нимфы, вот она у меня в руках, я хочу ее поцеловать, но не смею тронуть, разматываю ее шарф, она исчезает, а я... на какой-то дурацкой конструкции грешу с шарфом. У фавна были сделаны Борей Эрдманом трусики из веревочки и больше ничего — так что «голее зовского» некуда. Рецензии на спектакль были хорошие. **До сих пор мне кажется, ничего лучше в жизни не сделал».**

И это признание исходило от Оболенского за год до смерти, от «истинно святого человека, из тех, что себя не кажут, не выпячивают». А перед смертью не лгут. Так гласит народная мудрость. И подтверждает ученик Оболенского Сергей Мирошниченко: «...главный его урок... быть честным...»

Позволю себе кое-что предположить и я: из трех исполнителей Фавна — Нижинский, Оболенский, Лифарь — Оболенский был, возможно, лучшим, несмотря на талант одного и высокий профессионализм другого. Сам Дебюсси не принял Фавна-Нижинского и в письме к Годе использует такие выражения: «порочный гений», «будто внезапно пораженный параличом, останавливается как вкопанный, слушая музыку и сражая всех зловещим взглядом...». «Это безобразно...», — заключал он. Внешние данные Оболенского, абсолютная музыкальность, природное обаяние, внутренняя культура, «рублевские, иконописные, красивые линии его пластики» отвечали художественному идеалу хореографа Голейзовского, были близки «изысканным аристократическим звукам» «Прелюдии» Дебюсси, изысканным и нежным словам поэмы Малларме.

«Фавн» оставил глубокий след в памяти не только Оболенского, но и Голейзовского. К началу 70-х, спустя почти полвека, он вновь мечтает создать уже телевизионный балет для прославленного Владимира Васильева. Возможно, в память о Фавне 20-х годов, возможно, чтоб «показать его эволюцию, его жизнь во времени и творческой судьбе». Голейзовский, как и Оболенский, был великим оптимистом, гуманистом и в идеале видел «людей, встречавшихся с ним». Идеален был и его выбор исполнителя Фавна 20-х годов — двадцатилетнего Леонида, которого всегда можно было «отличить от окружающих не только по красоте, еще по тому, что ему поклоняются, на него смотрят, потому что он, облаченный в ...красоту, важнее других». А мотивы вечной красоты — телесной и духовной — были постоянными спутниками творчества Голейзовского. И «Фавн» на музыку Дебюсси не оставил его в покое. 21 октября 1969 года он записывает на календаре: «Фавн» Дебюсси... многим людям доставил бы наслаждение — это поэтическая сказка о любви». И немногим ранее: «Приходили Катя Максимова и Володя Васильев. Смотрели макет «Фавна». Им очень-очень понравилось. Готовы начать работу хоть завтра».

Васильев и Максимова о своем посещении великого балетмейстера вспоминали: «У Касьяна Ярославовича в комнате стоял макет задуманно-

го им спектакля «Фавн». Конструкция из органического стекла и металла. Прозрачная площадка, как бы парящая в воздухе... Все основное действие должно было происходить на этой площадке. Фавн в озере... Балет должен был быть одноактным... Как красочно он рассказывал нам об этом замысле. Как внезапно от слов переходил к показу изнемогающего от страсти Фавна, резвящихся то ли на дне озера, то ли на берегу нимф... Мы надеялись, что эта работа будет начата им в скором времени. Но время шло, а репетиции не начинались... А потом его не стало... Долго после смерти Касьяна Ярославовича замысел «Фавна» не давал нам покоя. Очень хотелось осуществить его по рассказам, рисункам... В неосуществленном «Фавне» живет часть его души... В этом, наверное, и кроется вечная жизнь истинного таланта».

Знали ли Васильев и Максимова, что осуществленный «Фавн» жил всю жизнь в душе Оболенского. И еще: приезжая на гастроли в Челябинск в 60-е годы, они могли бы встретиться с создателем этого образа, который к тому времени был уже мастером не только отечественного кино, но и первопроходцем телевидения. А лучшего союзника в создании телебалета «Фавн» им было бы не найти... Но судьба распорядилась иначе. Возможно, в XXI веке Фавн оживет, и идеи Голейзовского воплотят Максимова с Васильевым. Какой он будет, Фавн нового века? Не знаю. Знаю лишь, что уходящий XX век сохранит образ Леонида Леонидовича Оболенского в сердцах и душах всех, кто встречался с ним не только на киноэкране, — его имя останется в мире хореографии.

Для меня же он навсегда останется самым галантным Кавалером и истинным Фавном — творением Голейзовского-Дебюсси.

А напоследок хотелось бы сказать о нем словами Державина: «Я есмь — я был — я буду вновь».

**P.S. Теперь, я думаю, можно кое-что новое добавить к написанному об Оболенском в энциклопедическом кинословаре. И будет это выглядеть примерно так:**

**Оболенский Леонид Леонидович (родился 21.01.1902 — умер 19.11.1991), актер, танцор, режиссер, звукооператор. Народный артист России. Учился в Первой госкиношколе (1919) в мастерской Л.В. Кулешова. Ритмике и танцу обучался у князя Сергея Волконского. Сотрудничал с хореографами Л.И. Лукиным и К.Я. Голейзовским (1922). Был первым создателем образа Фавна на отечественной сцене в балете Голейзовского «Послеполуденный отдых фавна» на муз. К.Дебюсси в труппе «Московский камерный балет». В том же году участвовал в качестве постановщика танцев в спектакле В.Э. Мейерхольда «Великодушный рогоносец» Кроммелинка, построенном на принципах «биомеханики». В 1925–1928 гг. режиссер к/ст «Межрабком-Русь» (позднее «Межрабкомфильм»), где пост. ф. «Кирпичики» (1925) и «Эх, яблочко...» (1926) — оба с М.И. Доллером, «Альбидум» (1928), «Торговцы славою» (1929). В 1925–1941 гг. преподавал во ВГИКе. Работал над проблемами техники и технологии звукового кино, был звукооператором и звукооформителем ф. «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1926), «Окраина» и «Великий утешитель» (1933), «Марionетки» (1934). В 50–х гг. режиссер Свердловской к/ст: научно-популярные фильмы «Люди пылливой мысли», «Пленник железного кристалла» и др. В 60–х гг. работа на Челябинском телевидении. В 70–80-е гг. жил в Миассе. В это время снялся в фильмах и телефильмах: «Вид на жительство», «Молчание доктора Ивенса», «Дорогой мальчик», «Ореховый хлеб», «Чисто английское убийство», «Ларец Марии Медичи», «Красное и черное», «На исходе лета», «Подросток», «Ваш уходящий объект. Леонид Оболенский». Обладатель главного приза XXII Международного кинофестиваля документальных и короткометражных фильмов «Золотого сестерция» (Нион, Швейцария). Жюри католической церкви определило значение личности Оболенского как «свидетеля и участника эволюции русской культуры в нашем столетии».**

**14 июня 1991 года Указом Президиума Верховного Совета РСФСР Оболенскому присвоено почетное звание «Народный артист РСФСР». 19 ноября 1991 года умер и похоронен в Миассе, в Машгородке, на «Северном кладбище». На месте погребения установлен большой деревянный крест с надписью: «Инок Лаврентий. В миру Леонид Оболенский».**

**В 1999 году в Челябинске открыт Музей-квартира Л.Л. Оболенского, помещение для которого выделила администрация города по ходатайству местного отделения Фонда культуры и челябинской общественности.**

**В феврале 2000 года в Челябинске состоялся кинофестиваль «Новое кино России», девизом которого стали слова: «Кинематографисты России в поддержку Оболенского». ■**