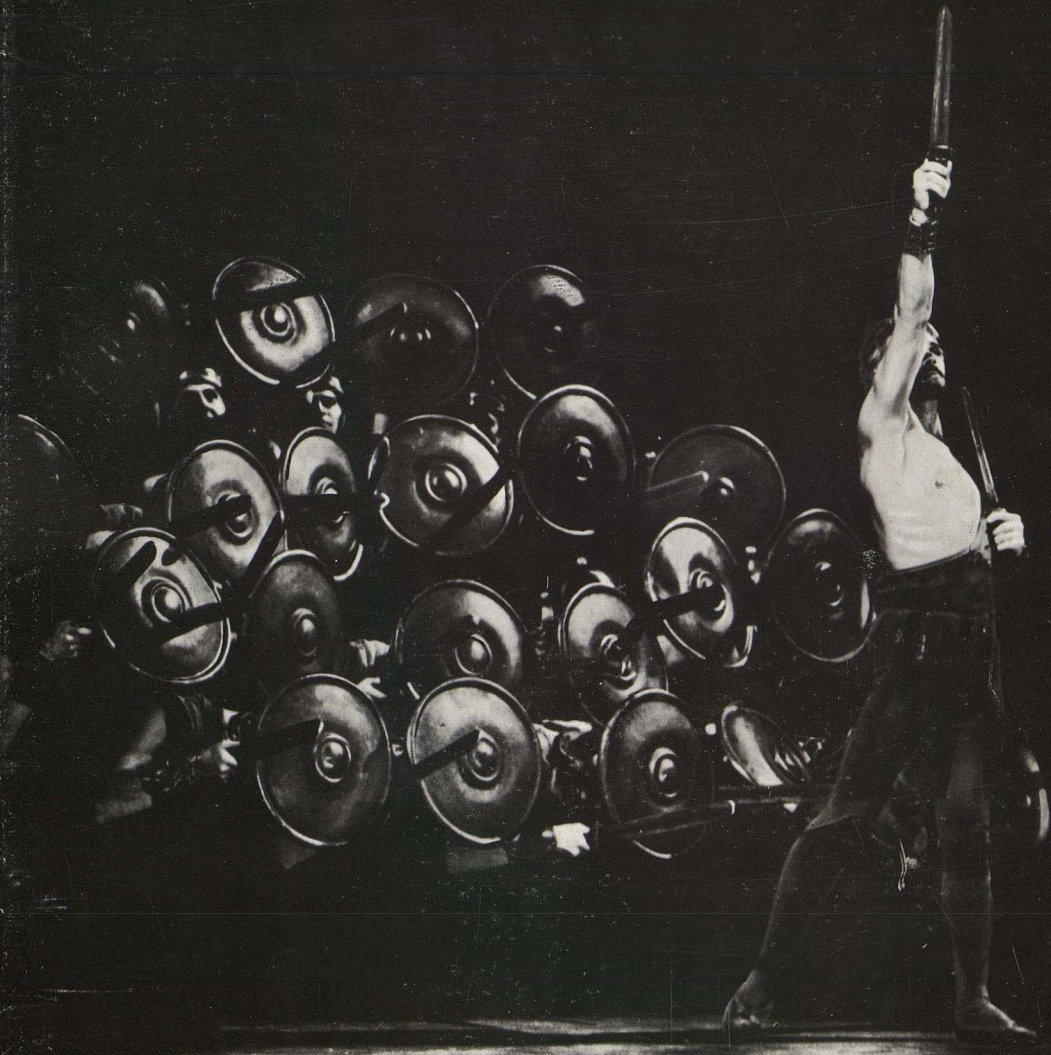


ISSN 0207—4788

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1982

1





Сегодня при дворцах и домах культуры, при клубах работают свыше ста тысяч самодеятельных танцевальных коллективов. В их творчестве нашли свое место все основные жанры хореографического искусства.

На снимках: выступления народного ансамбля песни и танца из Улан-Удэ «Байкальские волны», танцевального коллектива Дома культуры «Енисей» строительства Саяно-Шушенской ГЭС, молодежного фольклорного ансамбля «Лада» из Воронежа и танцевального ансамбля села Карага Корякского автономного округа Камчатской области.

1 | 21
1982

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И
КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Издается с 1981 года
Выходит шесть раз в год

В НОМЕРЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

Сдано в набор 08.12.81.
Подписано в печать 29.01.82.
A01842.
Формат 60×90¹/₈.
Глубокая печать, офсет.
Уч.-изд. л. 12,42. Усл. печ. л. 8,5.
Тираж 30 000 экз. Заказ 740.

Ордена
Трудового Красного Знамени
Калининский
полиграфический комбинат
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии
и книжной торговли.
г. Калинин,
170024,
пр. Ленина, 5.

Адрес редакции:
103050, г. Москва, К-50,
ул. Горького, 22-б.
Телефоны: 299-24-89, 299-50-67.

Высокая миссия	2
Б. Акимов. Гражданская активность художника	4
...Где начинают лебеди полет (фотоочерк)	6
ДЕНЬ ЗА ДНЕМ: СОБЫТИЯ, ФАКТЫ, СООБЩЕНИЯ	14
А. Богданова. Шостакович — балету и о балете	18
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА	
Р. Захаров. Высшая школа танца	20
Ю. Чурко. Проблемы ставит время	24
НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ	
В. Голубин. Молодые дерзают	27
Е. Белова. Обаяние и мудрость сказки	29
Москва—Париж	32
СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ	
Е. Куриленко. «Спартак» — четверть века	33
В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ	
И. Колпакова: «Гармония движений рождает танец»	34
ГАСТРОЛИ	
В. Колосова. Постига тайны мукамов	37
Г. Иноземцева. Многоцветия поисков	38
Н. Садовская. Дорогу осилит идущий	40
НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО	
Ю. Гурьянов. Самоцветы талантов	42
ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ	
Ю. Бахрушин. Балет русской провинции начала XIX века	47
Р. Стручкова. Какая благородная и полная жизнь!	50
ГАСТРОЛИ	
В. Пожарнов. Юбилей Алисии Алонсо; А. Соко- лов-Каминский. Посланцы острова Свободы	54
Н. Шереметьевская. Возрождая искусство Эплады	57
Ф. Федорова. В лучах солнца	58
Л. Людмила. Рассказы о жизни народа	59
МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА	
ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА	
Г. Гуляева. Когда звучит кантеле	63
Е. Суриц. От истоков до эпохи Новерра	63
М. Кондратьева. Любимая ученица	64

Главный редактор
Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

Редакционная коллегия:

Г. В. БЕЛЯЕВА (ЧЕЛОМБИТЬКО)
В. В. ВАНСЛОВ
В. В. ВАСИЛЬЕВ
О. М. ВИНОГРАДОВ
С. Н. ГОЛОВКИНА
В. М. ГОРДЕЕВ
Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ
П. А. ГУСЕВ
Р. В. ЗАХАРОВ
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
(ответственный секретарь)
В. М. КУРЖИЯМСКИЙ
И. А. МОИСЕЕВ
К. М. СЕРГЕЕВ
Г. С. УЛАНОВА
В. И. УРАЛЬСКАЯ
В. Н. ФИЛИПОВ
(заместитель главного редактора)
Н. И. ЭЛЬЯШ
А. Я. ЭШПАЙ

Художник **С. ВИНОГРАДОВА**

Технический редактор
И. ДОРОХОВА

Корректор **О. ШЕСТАКОВА**

На вкладке:
экспонаты выставки
«Москва—Париж: 1900—1930 гг.»



На первой странице обложки:
Большой театр Союза ССР. Сцена
из балета «Спартак». Спартак — В. ВАСИЛЬЕВ.
Фото Д. КУЛИКОВА

На четвертой странице обложки:
«После репетиции».
Фотоэтой Л. ЖДАНОВА

И

сполнилось десять лет с тех пор, как Центральный Комитет КПСС принял постановление «О литературно-художественной критике». За это время в нашей художественной критике, в том числе и балетной, многое изменилось к лучшему. Она стала серьезнее и глубже. Сейчас нет ни одного сколько-нибудь значительного явления в балетном мире, которое выпадало бы из ее поля зрения. В статьях и рецензиях все реже встречаются бессодержательные разговоры по поводу того или иного спектакля, лишённые вдумчивого проникновения в его смысл и художественную ткань. Повзрослели в статьях и книгах удельный вес актуальной творческой проблематики, связанной с теоретическим обоснованием и направленности развития нашего искусства, с борьбой против чуждых нам идеино-нравственных позиций влияний. Авторитет нашей балетной критики за это десятилетие значительно вырос.

Сам факт организации журнала «Советский балет» говорит о том большом значении, которое сейчас в нашей стране придается деятельности балетоведов и критиков. И хотя сфера их творчества отнюдь не должна ограничиваться лишь его рамками, хочется надеяться, что специальное периодическое издание будет активно стимулировать их работу.

Балетоведение и критика взаимосвязаны. История и теория хореографического искусства помогают верному анализу и оценке современных событий и, в свою очередь, содержат в себе элементы критики, живого истолкования художественных явлений прошлого с позиций современности. Методологической основой советского балетоведения и критики являются марксистско-ленинская философия и эстетика, принципы социалистического реализма.

За последние десять лет появилось около ста книг и брошюр, посвященных хореографическому искусству. Среди них — работы самих деятелей танца, монографии, посвященные творчеству отдельных хореографов и артистов, исследования по истории и теории балета, труды, рассказывающие о различных балетных коллективах, популярные издания, учебники...

Значительным событием явился выход в свет первой советской энциклопедии «Балет».

Расширяется и география советского балетоведения и критики, и проблематика, и круг тем. Растет и научный уровень рецензий, статей, исследований. Наряду с опытными авторами, активно и серьезно выступают и молодые, что наблюдается не только в Москве и Ленинграде, но и в наших национальных республиках, и в областных центрах. Влияние балетоведов и критиков на жизнь советской хореографии постоянно растет.

Но несмотря на успехи, есть у нас и серьезные недостатки. В постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» отмечалось, что публикуемые рецензии содержат необоснованные комплименты. Надо признать, что это не изжито и сейчас. Пропагандировать достижения советской хореографии важно. Также важно анализировать отрицательные тенденции, осуждать вредные для нашего искусства явления, говорить о недостатках. Наша критика делает это часто без должного боевого духа.

Постановление ЦК КПСС указывало, что «долг критики — глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса». Именно такого глубокого анализа тенденций и закономерностей современного художественного процесса пока недостает нашему искусству. Мало еще публикуется статей, а тем более книг проблемного характера.

По крылатому выражению В. Г. Белинского, критика есть «движущаяся эстетика». Способность находить в отдельных фактах проявление той или иной закономерности, рассматривать события, происходящие в хореографии, во взаимосвязи и взаимозависимости с общим развитием культуры — необходимое условие формирования подлинно исторического подхода к оценкам, важная предпосылка для выработки точных профессиональных критериев. Постигание основ марксистско-ленинской эстетики, умение соединять конкретный анализ с глубоким осмыслением его результатов помогают правильно предста-

вить картину жизни современного балетного театра, точно определить направления его поступательного движения. От состояния балетоведения зависит и уровень нашей критической мысли — ведь отсутствие научного обоснования тех или иных понятий, путаница в терминологии иногда приводят к неверному истолкованию явлений сегодняшней хореографии.

В печати уже указывалось на серьезные ошибки в книге В. Гаевского «Дивертисмент». К сожалению, случай этот не единичен. В других балетоведческих трудах можно столкнуться и с недооценкой достижений советского балета тридцатых-пятидесятых годов, и с попыткой противопоставить им эксперименты, не оказавшие существенного воздействия на развитие отечественной хореографии, и с некритическим отношением к поискам чисто формального характера, к чуждым нашему искусству упадочным тенденциям зарубежного балета.

Выражая профессиональные суждения о тех или иных произведениях искусства, критика тем самым формирует общественное мнение, принимает деятельное участие в воспитании сознания, эстетических воззрений, вкусов как зрителей, так и самих деятелей искусства. Но в стремлении к высокой профессиональной культуре советской критической мысли не следует забывать и о том, что подлинный профессионализм не имеет ничего общего с тем формальным, «технологическим» разбором творческих исканий художника, который еще встречается на страницах некоторых наших специальных исследований. Подобный подход определяет и манеру литературного изложения материала, которое зачастую носит трудно воспринимаемый, наукообразный характер. Например, в книге П. Карпа «Балет и драма» можно прочесть следующее: «Если поначалу балет, своими силами осуществляя мифологическую номинацию, искал «иноязычные» средства для передачи глагольности, именуемой в нем действительностью, то самостоятельное развитие балета, его утверждение как самодостаточного искусства состояло именно в поисках путей интегрирова-

ВЫСОКАЯ МИССИЯ

ния действия с его носителем». Естественно, возникает вопрос, кому адресованы такого рода работы, если понять их невозможно?

Корифеев русской и советской художественной критики всегда отличали четкость идейно-эстетических позиций, общественная направленность их работ, ясность, художественность языка, обращенного и к зрителю, и к творцам искусства. Эти традиции следует хранить и развивать. На XXVI съезде КПСС отмечалось, что «вся идейно-воспитательная работа должна вестись живо и интересно, без штампованных фраз и стандартного набора готовых формул. Советский человек—это образованный, культурный человек. И когда с ним начинают говорить бездумным, казенным языком, отделяются общими фразами вместо конкретной связи с жизнью, с реальными фактами, он просто выключает телевизор или радио, откладывает в сторону газету».

Отстаивать чистоту принципов метода социалистического реализма, бороться с влияниями буржуазной идеологии, с модернистскими искажениями художественного творчества—прямой долг советской балетной критики. «Наши критики, литературные журналы, творческие союзы и в первую очередь их партийные организации,—говорил товарищ Л. И. Брежнев в Отчетном докладе на XXVI съезде КПСС,—должны уметь поправлять тех, кого заносит в ту или иную сторону. И, конечно, активно, принципиально выступать в тех случаях, когда появляются произведения, порочащие нашу советскую действительность. Здесь мы должны быть непримиримы. Партия была и не может быть безразлична к идейной направленности нашего искусства».

Только партийность позиций может обеспечить правильное понимание сути художественных явлений и процессов. И на помощь балетной критике должна прийти теория хореографического искусства. Однако эта теория имеет еще немало пробелов. Недостаточно выпускается крупных балетоведческих трудов, где бы проблемы хореографического искусства рассматривались через призму принципов марксистско-ленинской эстети-

ки. Правда, в данном направлении уже созданы книги Ф. Лопухова, Ю. Слонимского, Р. Захарова, В. Ванслова. Эту большую работу следует активно продолжать.

Серьезные задачи предстоит решать советскому балетоведению и при создании истории хореографического искусства, в первую очередь, балетного театра. Необходимо учитывать, что история балета не является дисциплиной чисто академического характера. Здесь, как и в теории, и в критике, сталкиваются научное мировоззрение и предвзятые, субъективные, порою идеологически ошибочные взгляды, что выражается в трактовке тех или иных событий и явлений. И для нас прежде всего важно выявить все то, что связано с поступательным развитием искусства балета, с расширением его художественных возможностей и горизонтов, с тем, что, будучи творческим наследием, может обогатить современное хореографическое искусство.

Иногда неточность оценок здесь бывает связана с односторонностью понимания художественных устремлений тех или иных мастеров, как это случилось, к примеру, со взглядами на творчество А. Сен-Леона, М. Петипа, М. Фокина, А. Горского... Такие колебания в исторических концепциях (а примеров можно привести еще немало) встречаются даже в книгах по истории русского балета. Поэтому для создания подлинно научной панорамы исторического развития балета важно сочетать объективность исследования с идейной целеустремленностью.

В области истории балетного театра у нас сделано уже немало. Можно, в частности, отметить книги по истории русского балета Ю. Бахрушина, В. Красовской, Н. Эльша. Началось издание очерков по истории зарубежного балета. Однако до сих пор еще не написана история советского балета. Создание же такого капитального труда—насыщенная задача советского балетоведения.

Подготовка монументальной истории многонационального советского балета—вряд ли под силу одному какому-либо автору. Опыт аналогичных работ в смежных искусствах по-

казывает, что они, как правило, делаются коллективно. И поэтому необходимо объединить усилия историков советского балета, которые пока работают разобщенно. Такой коллектив следует организовать на базе какого-либо высшего учебного заведения или научно-исследовательского института.

Настало время, когда следует решать насущные вопросы по формированию квалифицированных балетоведческих кадров. Балет является единственным видом искусства, где они специально не готовятся (в театральных институтах нет балетоведческих факультетов, нет и подобных отделений на театроведческих факультетах). Ими обычно становятся либо театроведы, либо практики хореографии, либо (что случается значительно реже) музыковеды или журналисты. Но опыт показывает, что одним в этих случаях часто не хватает специальных знаний, другим—научного багажа. Сфера балетоведения и критики сейчас так расширилась, значение ее настолько возросло, что вопрос о воспитании балетоведов требует безотлагательного решения. Их, видимо, необходимо учить так же, как учат сейчас музыковедов, театроведов, исследователей и критиков других профилей искусства, то есть по специальной вузовской программе.

Решения XXVI съезда КПСС, постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» вновь напомнили деятелям советского искусства об их великой ответственности перед своим народом. Трудно переоценить значение художественной критики, ныне ставшей неотъемлемой частью духовной жизни нашего общества. И сегодня постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»—документ, руководствуясь идеями которого наши балетоведы и критики должны стремиться быть верными помощниками деятелей хореографии в их творчестве, взыскательными друзьями, пропагандистами их достижений, воспитателями и духовными наставниками миллионов зрителей, любящих искусство танца.

ГРАЖДАНСКАЯ АКТИВНОСТЬ ХУДОЖНИКА

БОРИС АКИМОВ,

народный артист РСФСР,
секретарь комитета комсомола
Большого театра Союза ССР



Артист и человек — эти понятия для меня неразрывны, и это заставляет постоянно размышлять о нравственном значении творчества, об ответственности перед зрителем, о своем месте в жизни и в искусстве. И сознавая, сколь велико общественное значение нашего труда, диалектически сочетающего в себе и труд художника-творца, и труд воспитателя, каждый из нас должен помнить, что говорить со зрителем можно лишь тогда, когда тебе, как собеседнику, есть что сказать, поскольку он ждет от нас ответов на волнующие его вопросы. Мне много приходилось встречаться со студентами, рабочими, комсомольскими активистами, и все они считали, что я не только могу, но должен помочь им разобраться в актуальных проблемах современности, поделиться теми знаниями, которые — они не сомневались в том — имею: ведь я артист. Как же велик наш моральный долг перед теми, кто заполняет зал нашего театра.

В балетную труппу театра из училища приходит очень юный исполнитель — ему порой нет и двадцати. И потому так важно, в каком нравственном климате будет он расти как человек, формироваться, как творческая личность, как сложатся различные стороны его жизни в коллективе, какой окажется специфика его профессионального положения в труппе.

Первым, на мой взгляд, и определяющим звеном в этой цепи этапов гражданского созревания артиста является тесная взаимосвязь театра и школы, преемственность и взаимообусловленность их деятельности.

В нашей отечественной хореографии заложены богатейшие традиции такого творческого содружества, и мы обязаны их бережно сохранять и множить в соответствии с временем и задачами, которые оно ставит перед нашим искусством. Тогда переход молодого танцовщика из училища на сцену будет более органичен, более подготовлен характером его профессионального учения. Посещая в последние годы выпускные экзамены в Московском хореографическом училище, я неоднократно убеждался, что кадры, передаваемые им в театр, обладают большими потенциальными возможностями, а мы не всегда знаем их, не всегда умеем их раскрыть, создать условия для их всестороннего выявления.

Чувство ответственности за юную смену, за каждого молодого артиста — необходимое качество коллектива, каждого его члена. Сверстники наших молодых артистов трудятся сегодня на комсомольских стройках, на полях, заводах, фабриках. И тому, как с ними там работают наставники — опытные мастера своего дела, с моей точки зрения, следует поучиться и нам, позаимствовать кое-что из их опыта, и особенно — их умению воспитывать в человеке способность думать, работать, принимать решения. В нашем труде это необходимо — без активности, поиска, без способности к самостоятельному творчеству нельзя стать настоящим артистом. Здесь, конечно, чрезвычайно существенна роль педагога, с которым занимается молодой исполнитель. Я, например, всегда буду помнить Алексея Николаевича Ермолаева. И не только его репетиции, но и беседы с ним — он никогда не жалел времени на то, чтобы тщательно, до мельчайших деталей разобрать исполненную его подопечным партию, проанализировать его данные, поговорить о целях и задачах той или иной роли, просто поразмышлять вслух о нашем искусстве, его проблемах... Мы, молодые, да и не только молодые, тянулись к нему чисто по-человечески, видя в нем, действительно, настоящего друга-наставника. И как же была богата интересными творческими результатами работа с ним представителей нескольких поколений артистов!

За последние годы значительно обновилась балетная труппа Большого театра Союза ССР. Она, можно сказать, в значительной степени стала молодежной, что, естественно, требует поисков новых форм организации всех аспектов деятельности нашего коллектива. Здесь много дел для всех — и для тех, кто отвечает за производственный процесс, и для партийных, комсомольских, общественных организаций. Думаю, что большую помощь могут оказать нам и рекомендации развивающейся науки, разрабатывающей вопросы планирования и экономики театрального дела.

Немалую роль призвана сыграть и политическая учеба — занятия молодых танцовщиков в кружках, в университете марксизма-ленинизма. Они достаточно хорошо теоретически подготовлены, знают материал, свободно в нем ориентируются. Бывая на занятиях, я неоднократно убеждался, как содержательны, аналитичны сообщения наших молодых. Да, уровень культуры, знаний, степень начитанности у них очень высоки. Поэтому, наверное, нам следует это учитывать при организации политической учебы, теснее связывать ее с повседневной творческой жизнью нашего театра, с проблематикой балетного искусства. «Ведь одно дело, когда люди были еще недостаточно подготовлены, малообразованны. И другое дело — обращаться к современному советскому человеку... В партийном просвещении главный вопрос состоит, пожалуй, в его результативности», — эти слова товарища Л. И. Брежнева подсадили нам пути совершенствования политико-воспитательной работы в труппе, особенно среди молодежи. Принятое недавно постановление ЦК КПСС «О дальнейшем совершенствовании партийной учебы в свете решений XXVI съезда КПСС» потребовало от нас более действенного взгляда на вопросы партийной пропаганды, определило пути и методы ее наиболее эффективной. Уверен — именно более тесное, более органичное сочетание изучения теории с практической деятельностью коллектива сделает политическую учебу важным инструментом воспитания молодежи театра.

Другой чрезвычайно важный аспект жизни молодого артиста в театре — это его занятость в текущем репертуаре, его творческий рост. Конечно же, здесь должна быть своя система, своя последовательность. Очень важны так называемые молодежные спектакли, когда юный исполнитель вместе с балетмейстером работает над партией, когда он чувствует себя тут соавтором хореографа, непосредственным участником создания роли. Тогда и появляется у него чувство ответственности, инициатива, тогда начинает у него складываться осознанный взгляд на свое творчество, на жизнь, на свое место в ней, тогда чаще всего и выявляются наиболее интересные грани его творческой индивидуальности. Причем, на мой взгляд, особенно важно, чтобы эти спектакли были современными, поскольку возможность встретиться на сцене со своим сверстником, попытаться раскрыть его внутренний мир через свои личные ощущения, поразмышлять о судьбах своего поколения — важный этап на пути к зрелости молодого танцовщика.

Если говорить о моем личном опыте, то должен сказать, что мне в этом смысле очень повезло. В первый сезон своей работы в театре я стал участником молодежной постановки «Геологи». Музыку балета написал молодой композитор Николай Каретников, ставили спектакль также молодые хореографы Наталия Касаткина и Владимир Василев, молодыми были и его участники. Я буквально прожил со своим героем всю его короткую жизнь на сцене, стремился передать в танце и радость труда, и любовь... Мой жизненный опыт тогда еще был очень мал, и, наверное, я, начинающий танцовщик, мог рассказать о своем геологе не так уж много. Но для меня самого работа оказалась весьма полезной. Я прежде всего страстно поверил в огромные выразительные возможности танца, в то, что он не только может, но должен рассказывать людям «о времени и о себе», помогать им находить решения жгучих проблем действительности, быть эмоциональным камертоном времени. Понял, как важно учиться у жизни, уметь находить во всем ее многообразии ключевые события и вопросы, стараться осмыслить их, подмечать и воспроизводить в характерах своих героев черты, типичные для человека сегодняшнего дня.

Затем был Ильяс в балете «Асель» (музыка Владимира Власова, постановка Олега Виноградова). Конечно, здесь мне, как и всем исполнителям, очень помог Чингиз Айтматов (повесть писателя «Тополек мой в красной косынке» легла в основу нового балета) с его знанием жизни, с его обобщенным, образным характером мышления. Я уже чувствовал себя более уверенно — мои жизненные впечатления обогатились интересными и знаменательными встречами с людьми труда, что давало работе дополнительный импульс, кое-что подсказывала интуиция. Я уже как актер

шел от себя, от своих раздумий, ощущений, от своего жизненного багажа.

Пожалуй, одним из самых дорогих мне образов стал Сергей из балета «Ангара» (музыка Андрея Эшпа, постановка Юрия Григоровича). Сергею я очень обрадовался — так хотелось досказать о своем современнике то, что начал говорить в первом акте «Асели»: показать органичность положительного образа, его типичность для нашей жизни. Партитура роли позволила многое привести от собственного мироощущения, взглядов, впечатлений. Образ Сергея родился, впитывая множество тех черт и качеств, которые я имел возможность наблюдать, когда встречался со строителями Байкало-Амурской магистрали. Мы тогда в театре принимали одну из бригад с БАМа — для многих из нас это знакомство стало одним из самых памятных в жизни. В моем же воображении тогда самый большой след оставил Леонид Казанов — бригадир монтажников, которому тогда было двадцать шесть лет. Он выглядел весьма незаурядным человеком, очень живо, умно, интересно рассказывал о своем труде... Думая о Сергее, пытаюсь представить себе его внешний облик, вычерчивая в своем воображении линию его внутренней жизни, я где-то постоянно видел перед своим внутренним взором ребят с БАМа, их бригадари... И как мне это помогало во время репетиций! Вообще надо сказать, что я не сторонник разговоров о непосредственных и прямолинейных связях искусства и жизни — мне они представляются более сложными и многогранными. Однако влияние действительности на наше творчество огромно. Мне, например, очень помогает на сцене общение с коллегами по комсомольской работе, с которыми мне приходится иметь дело во время нашей совместной учебы, конференций, пленумов и другого рода встреч. И потому знаю, что если мой современник понял, что я хотел сказать со сцены, в чем-то узнал себя, он признателен актеру, постановщику, театру, значит, устанавливается та самая обратная связь, к которой стремится наше искусство.

Мой пока еще небольшой опыт позволяет мне утверждать, что современный репертуар играет весьма важную роль в формировании личности артиста. В этой области у нас еще есть немало неиспользованных ресурсов, в том числе и те молодежные спектакли, о которых я говорил, и количество которых должно постоянно увеличиваться. В нашем театре такой опыт работы с молодежью постепенно накапливается. Зритель тепло встретил, в частности, созданные за последнее время спектакли «Калина красная», «Деревянный принц», «Индийская поэма», осуществленные молодыми балетмейстерами А. Петровым, Ю. Скотт, Ю. Папко вместе с молодыми артистами труппы.

И еще одно. За последние годы, как признано всеми, выросла исполнительская техника балетного артиста и, естественно, ее освоению приходится уделять много внимания и самому танцовщику, и его педагогу. Но «конек» русской хореографии, ее традиции — это образное прочтение хореографического текста. Чем помнятся выдающиеся актеры, благодаря чему они вошли в историю? Благодаря глубокому проникновению в жизнь образа. Думаю, что процесс живания в характер героя у современного мастера должен стать более осознанным. И, если хотите, длительным. О том свидетельствует опыт выдающихся мастеров времени. О том следует помнить нам всем — и исполнителям, и наставникам. Я заговорил об этом, думая все о той же ответственности, которая должна определять нашу работу с молодежью, о критериях оценок ее достижений, о той высокой, подлинно художественной требовательности, которые вместе с другими традициями нашего театра должны формировать личность молодого артиста, влиять на его творческий рост.

А личность — это, по-моему, прежде всего человек, его внутренний мир, его эмоции, его знания, жизненный опыт. Из всего этого и складывается тот духовный багаж, который позволяет артисту говорить со зрителем о сокровенном. «Огромна тяга советских людей к искусству... Но это уважение, эта любовь к искусству предполагают и великую ответственность художника перед своим народом», — сказал Л. И. Брежнев на XXVI съезде КПСС. И нам следует помнить об этом постоянно.



Советский балет прославлен во всем мире. Его мастера любимы и уважаемы, постановки его хореографов вызывают живой интерес, его педагогический опыт изучается... Но основы блистательного успеха исполнителей или балетмейстеров закладываются в школе, в тех классах, где юные артисты делают свои первые шаги на пути постижения секретов высокого искусства классического танца. И сегодня наш фоторассказ — о двух старейших хореографических училищах — Московском академическом и Ленинградском академическом имени А. Я. Вагановой.

ФОТООЧЕРК

... ГДЕ НАЧИНАЮТ ЛЕБЕДИ ПОЛЕТ

МОСКВА, 2-ая ФРУНЗЕНСКАЯ УЛИЦА, 5

Московское академическое хореографическое училище — поистине дворец танца, дворец балетного искусства, в котором учатся шестьсот детей. Среди них — посланцы из наших союзных и автономных республик и зарубежных стран.

Свою родословную училище ведет с 1773 года, когда при Московском воспитательном доме открылись классы танцевания. За двести с лишним лет сменилось не одно поколение педагогов, русская балетная сцена получила целую плеяду исполнителей, иными стали программы преподавания. Но неизменными, переходящими из поколения в поколение, остались традиции преподавания классического танца — основа подготовки артиста балета и сохранения лучших образцов танцевального наследия.

Накопленные богатства русско-советской школы классического танца постоянно умножаются, развивается методика преподавания. Воспитанники училища изучают дисциплины, необходимые каждому образованному человеку, постигают азы

исполнительского мастерства, получают разностороннюю искусствоведческую подготовку, проходят практику в Большом театре.

В училище всегда работали ведущие педагоги-хореографы. В. Тихомиров, Е. Гердт, В. Семенов, М. Кожухова, Н. Тарасов, М. Габович, А. Мессерер, Л. Лавровский воспитали выдающихся хореографов и исполнителей Т. Устинову, И. Моисееву, О. Лепешинскую, С. Головкину, М. Плисецкую, Р. Стручкову, В. Бовт, Л. Сахьянову, Н. Фадеечева, Е. Максимова, В. Васильева...

Ни на минуту не останавливаться на достигнутом, постоянно искать новое, совершенствовать мастерство, открывать в своем ученике творческие возможности — девиз педагогов училища сегодня.

Замечательные педагоги М. Мартиросян, А. Радунский, Н. Золотова, Л. Богомолова, Г. Кузнецова, Е. Фарманянц, А. Богуславская, П. Пестов, Л. Жданов, Б. Рахманин, А. Прокофьев, И. Уксусников, Н. Симачев подготовили для театров отличных исполнителей.

Ученицы народной артистки СССР С. Головкиной, известной в прошлом балерины, ныне возглавляющей училище, Н. Бессмертнова, Н. Сорокина,



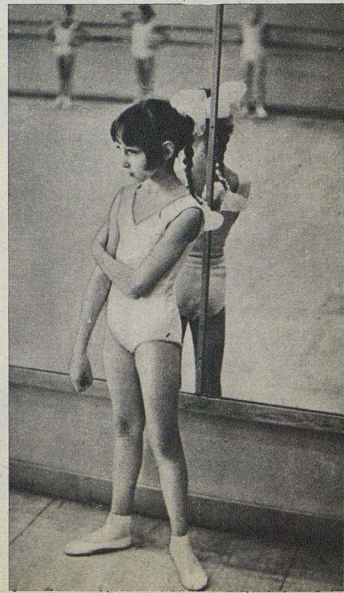
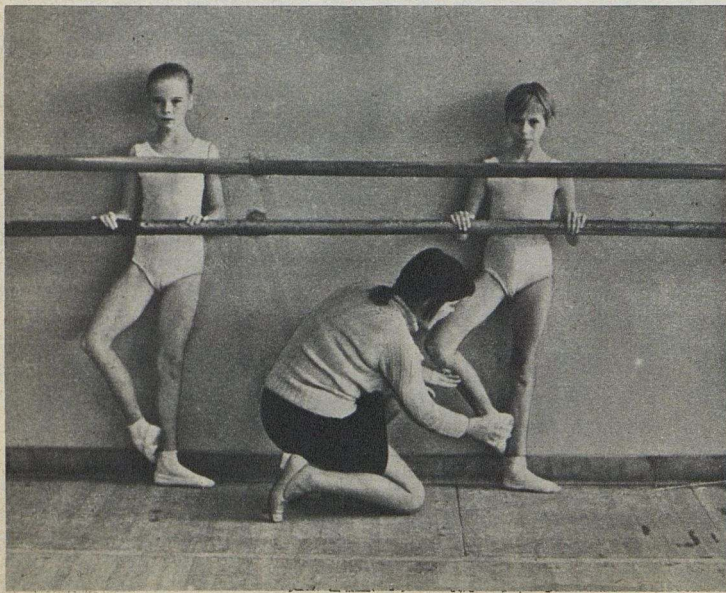
Дворец танца — Московское хореографическое училище.

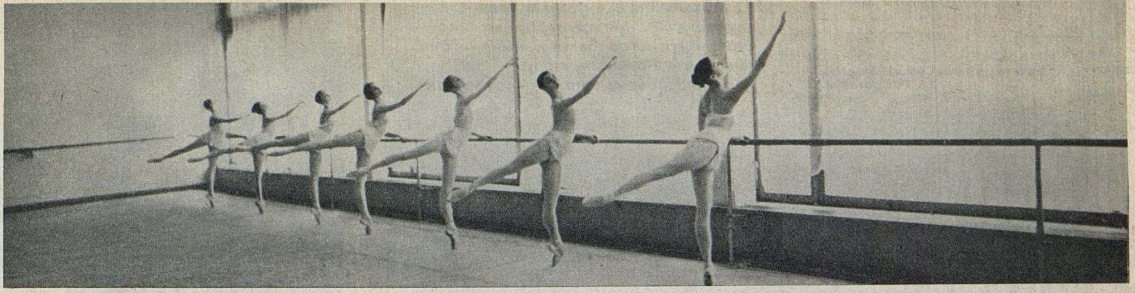
В библиотеке училища можно найти самые разнообразные книги.

Закладываются основы профессии.

Перед уроком.

Мгновениям радостного полета предшествуют многие часы напряженного труда.





Занятия ведет директор училища Софья Николаевна ГОЛОВКИНА.

А. Михальченко в разные годы стали лауреатами Международных конкурсов артистов балета, ныне — они танцуют в Большом театре. Профессиональному совершен-



ствованию во время учебы способствуют спектакли и концерты, даваемые силами учащихся. В разнообразном репертуаре училища центральное место занимают «Классическая симфония», созданная Л. Лавровским, балеты «Тщетная предосторожность», «Коппелия», поставленные в новой редакции художественным руководителем училища М. Мартиросьяном совместно с С. Головкиной и А. Радунским, и многие концертные номера, широко представляющие классическое наследие и современный репертуар.

Свою задачу сегодня училище видит в том, чтобы научить будущих актеров правильно оценивать происходящие в мире события, воспитывать их патриотами и интернационалистами, учитывать в работе особенности молодых характеров, ищущих, любознательных, самостоятельных, увлечь воспитанников идеалами социалистического образа жизни, научить в будничной работе видеть большие цели.

В школе рождается будущее нашего балета, вот почему школа призвана быть не только хранительницей лучших традиций, но и лабораторией, в которой проверяется новое, испытывается на практике то, чего требует сегодня балетный театр.

Д. ЯХНИН
ФОТО Л. ЖДАНОВА

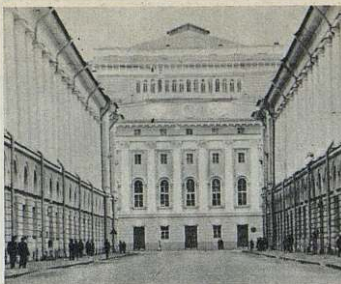
Будущим артистам необходима серьезная музыкальная подготовка.

Пройдут годы, но время, проведенное в этих классах, не забудется никогда.

ЛЕНИНГРАД, УЛИЦА РОССИ, 2

Всякий раз, когда идешь по улице зодчего Росси, словно попадаешь в магнитное поле ее обаяния. Хороша она во все времена года — нарядная и деловая, с выверенной графикой арок и белоснежных колонн. Улица вдохновения, заключенного в геометрию строгих форм. Улица легких шагов. Улица зодчих танца. День за днем в беззаветных трудах создается здесь красота послушного музыки тела. Этими трудами живет Ленинградское академическое хореографическое училище имени А. Я. Вагановой.

— Наш будущий 250-й выпуск,—



В этом старинном доме, который знают во всем мире, живет юность балета.

с улыбкой смотрит вослед стайке новичков художественный руководитель училища народный артист СССР К. М. Сергеев. Шесть десятилетий назад все начиналось у Константина Михайловича так же, как у этих ребят. Замечательный танцовщик и хореограф, ныне он пестует тех, кому предстоит умножать славу отечественного балета.

При желании можно было бы составить полный список выпускников

школы — все документы бережно сохраняются в архиве. Грандиозный перечень из нескольких тысяч записей открывается фамилиями шести девочек и шести мальчиков, которые в 1738 году были зачислены в класс Жана Батиста Ланде — французского танцмейстера, принятого на службу при дворе для обучения русских детей «танцеванию театральному». Так начиналась история первой отечественной балетной школы, ставшей впоследствии Петербургским театральным училищем. Летопись старейшей академии танца можно проследить по экспонатам музея.

Поднимемся на пятый этаж здания, анфилада которого — своеобразная портретная галерея выдающихся выпускников училища. А по обеим сторонам — классы, классы, классы. С простором театральной сцены соперничает большой репетиционный зал. Вот здесь, у этого станка, что пониже других, осваивала азы классики юная Галя Уланова. Здесь, в этих помещениях, рождался и обрел силу пленительный танец Марины Семеновой и Вахтанга Чабукиа-

Урок окончен, урок продолжается...



Художественный руководитель училища Константин Михайлович СЕРГЕЕВ.

Книги по истории искусства — верные помощники в творчестве.

ни, Татьяны Вечесловой и Алексея Ермолаева. В надежные руки перешла от них эстафета творческого дерзания.

...В репетиционном зале начинается урок классического танца. Грациозные девочки в разноцветных трико придиричиво оглядывают себя в зеркалах. И так хорош среди музыки и этих юных граций звонкий голос народной артистки СССР Н. Дудинской. К главному экзамену готовит она учениц выпускного класса. О педагогике Наталии Михайловны говорят: «вагановский почерк», ведь она — преемница Агриппины Яковлевны Вагановой. Заветы великого педагога претворяются в педагогическом творчестве и других мастеров ленинградской школы — Л. Тюнтиной, И. Зубковской, Н. Кургапкиной, И. Генслер, В. Семенова, Н. Серебренникова, К. Шатилова... Классика, как и прежде, остается в учебном процессе основой основ, мерилом уровня мастерства будущего артиста балета.



На улице зодчего Росси учится ныне молодежь тридцати пяти национальностей. В этой интернациональной семье есть и посланцы разных республик, и стажеры из стран Европы, Азии, Америки. Еще в 30-е годы ленинградские педагоги отправились в поисках одаренных детей в Башкирию, Киргизию, Казахстан, где тогда еще мало кто представлял, что такое балет. Так закладывалась основа национальных балетных школ. А сегодня, пожалуй, нет такого театра в стране, где бы не работали питомцы Вагановского училища.

Составляют они и основу балетной труппы Академического театра имени С. М. Кирова, где по традиции молодежь показывает свой выпускной спектакль. Впервые будущие артисты выходят на эту прославленную сцену еще учениками младших классов. Балет «Щелкунчик», где танцуют учащиеся всех возрастов, стал спектаклем училища на сцене Кировского театра. Плодотворность такой производственной практики несомненна, получают от нее удовольствие и зрители, которые знакомятся с завтрашним днем балета. И надо ли говорить, как важен для юных танцовщиков непосредственный творческий контакт с мастерами.

Весь мир знает улицу зодчего Росси — улицу больших надежд, которые обязательно сбудутся.

О. СЕРДОБОЛЬСКИЙ
ФОТО Я. БЕЛИНСКОГО

Важную роль в подготовке будущих артистов играет сценическая практика.

Первые шаги.

Очень интересно смотреть, как занимаются старшие товарищи.



ДЕНЬ ЗА ДНЕМ

СОБЫТИЯ
ФАКТЫ
СООБЩЕНИЯ

Премия и звания мастерам танца

Съезд Всероссийского театрального общества

В клубе «Терпсихора» Кружится многотысячный хоровод

Наука помогает балету

Призы конкурса — советским исполнителям

Лауреат Государственной премии СССР, народная артистка СССР Е. МАКСИМОВА.

Фото Д. Куликова

Талант Екатерины Максимовой, народной артистки СССР, солистки Большого театра Союза ССР — яркий, оригинальный, многозначный. Каждая новая роль балерины открывает какую-либо интересную и своеобразную его грань. Она то увлекает светлым лиризмом, то потрясает драматическим пафосом, то радуется блесками живого юмора... Но в любой партии Максимовой — на редкость естественна, органична, ей всегда присуща высокая исполнительская культура, поэтичность, тонкое ощущение стиля.

Окончив Московское хореографическое училище, будучи ученицей выдающегося педагога Елизаветы Павловны Гердт, Екатерина Максимова весь свой творческий репертуар готовит с прославленной балериной, дважды Героем Социалистического Труда, лауреатом Ленинской и Государственных премий СССР, народной артисткой СССР Галиной Сергеевной Улановой.

Представительница великой школы русского балета, артистка снискала любовь и уважение зрителей не только у нас в стране, но и за рубежом.

За исполнение ролей в балетных спектаклях и телевизионных фильмах последних лет Екатерине Сергеевне Максимовой присуждена Государственная премия СССР 1981 года.

Указом Президиума Верховного Совета СССР за большие достижения в развитии советского хореографического искусства почетное звание «Народный артист СССР» присвоено: Голованову Льву Викторовичу — солисту Государственного академического ансамбля народного танца СССР, Курбету Владимиру Козьмовичу — художественному руководителю и главному балетмейстеру Государственного академического ансамбля народного танца «Жок», Токомбаевой Айсилу Асанбековне — солистке Киргизского Государственного академического театра оперы и балета имени А. Малдыбаева.



Форум деятелей театра России

Трибуной для утверждения идеалов мира и гуманизма, действенным средством духовного формирования нового человека выступает советское сценическое искусство. Роль и задачи театра — верного помощника партии — обсуждали делегаты XIV съезда Всероссийского театрального общества. Он открылся в Москве, в Колонном зале Дома союзов, и проходил в атмосфере большого подъема.

В его работе приняли участие кандидаты в члены Политбюро ЦК КПСС, министр культуры РСФСР П. Н. Лемичев, секретарь ЦК КПСС М. В. Зяминин, заведующий Отделом культуры ЦК КПСС В. Ф. Шаурю, заместители Председателя Совета Министров РСФСР, видные деятели театрального искусства, представители партийных и советских организаций.

Г. Уланова, Н. Сац и В. Васильев
в президиуме XIV съезда ВТО.

**ЭЛЕОНОРА
КУВАТОВА,**
народная артистка
Башкирской АССР,
солистка Башкирского театра
оперы и балета

Наш съезд торжественно открылся в Колонном зале Дома союзов. И эта торжественность, праздничность атмосферы способствовала нам в течение всех дней работы театрального форума.

Здесь я встретила со своими старыми друзьями, обрела новых. Я считаю, что личные контакты с коллегами из других городов и республик всегда приносят нам огромную пользу, дают необходимый импульс для последующих творческих поисков. Например, сейчас наш театр включил в перспективный план работы постановку балета Андрея Петрова «Сотворение мира» в хореографической редакции Наталии Касаткиной и Владимира Василева. Разговаривая во время московской встречи со своими столичными товарищами об этом спектакле, я еще раз ощутила, как необходимы более тесные связи деятелей периферийного балета с ведущими мастерами хореографии Москвы и Ленинграда, как плодотворен их опыт.

**АНАТОЛИЙ
ГОЛОВАНЬ,**
заслуженный артист РСФСР,
солист Воронежского театра
оперы и балета

Почти в каждом выступлении делегатов были слова об активности и гражданственности творческой позиции современно художника. Постоянно воспитывать в себе ответственное, вдумчивое отношение к событиям сегодняшнего дня надо и нам, представителям хореографического искусства. Зритель многого ждет от нас — мы должны в своих спектаклях достойно отразить и поэзию чувств нашего современника, и романтику его трудового подвига, показывать его беспредельную веру в красоту человеческих помыслов, в доброту его разума.

Присутствуя на съезде, радостно сознавать, что мы в одном



ряду с теми, кто своим творчеством помогает нашему великому народу «строить и жить».

**ВИТАЛИЙ
БОРТЬЯКОВ,**
заслуженный артист
Татарской АССР, солист
Театра оперы и балета
имени М. Джалиля

XIV съезд ВТО — это значительное событие не только в масштабах культурной жизни страны, но и непосредственно — в жизни каждого из нас.

Внимательно слушая выступления делегатов, общаясь с коллегами в перерывах между заседаниями, я постоянно ощущал, сколь богат коллективный творческий опыт многонационального советского искусства и как важно постоянно его изучать, анализировать. Так что участие в работе съезда, это не только осмысление широты и масштабности театрального дела Российской Федерации, но и практические выводы, применительно к частным проблемам каждой труппы.

**ВАЛЕНТИНА
ЛЕТОВА,**
заслуженная артистка
Коми АССР,
солистка Сыктывкарского
музыкального театра

Люблю свой театр, неустанно его пропагандирую. Вот и

С отчетным докладом правления ВТО выступил его председатель, народный артист СССР М. И. Царев. Он подчеркнул, что генеральное направление в деятельности советского театра определено в решениях XXVI съезда КПСС, в докладе товарища Л. И. Брежнева. Значительным событием в жизни театров Российской Федерации стало принятое Советом Министров РСФСР постановление «О состоянии и мерах по дальнейшему развитию театрального искусства в РСФСР».

Участники прений, развернувшихся по докладу, отмечали, что высокая оценка, которую получила на XXVI съезде КПСС деятельность творческой интеллигенции, свидетельствует о той значительной роли, которую играет театр в идейно-нравственном воспитании человека, что налагает на мастеров сцены большую ответственность, указывая, что народ ждет от советского театрального искусства интересных спектаклей, откликающихся на самые актуальные проблемы времени, говорили о своей готовности отдать все свои силы на решение тех грандиозных задач, которые поставлены перед мастерами сцены Российской Федерации.

Среди делегатов и гостей съезда были деятели советской хореографии. Некоторым из них мы предоставляем слово.

сейчас, на съезде внимательно слушаю выступления делегатов, в перерывах стараюсь больше беседовать с коллегами и, конечно, рассказываю о творческих делах Сыктывкарского театра, о росте молодого балета Коми.

Горжусь тем, что принимаю участие в работе съезда, в этом представительном форуме видных деятелей культуры России. Ведь это свидетельствует о том важном месте, о том авторитете, которые обрело искусство (в том числе и балетное) моей республики в многонациональной советской культуре.

**АЛЕКСАНДР
БАЛАБАНОВ,**
заслуженный артист РСФСР,
солист Новосибирского театра
оперы и балета

Вновь деятели театра собрались все вместе, чтобы обсудить творческие планы и задачи, стоящие перед ними. Как и все советские люди, мы обеспокоены происками врагов разрядки международной напряженности. Тревога за судьбы мира выразилась в обращении съезда к театральным деятелям планеты. Мы приняли его с большим удовлетворением — ведь голоса деятелей России вливаются в тот мощный хор сторонников мира,

тех, кто включился в борьбу за будущее народов земли.

**НАТАЛИЯ
ДУДИНСКАЯ,**
народная артистка
СССР

Самое большое впечатление произвела на меня та доброжелательная атмосфера, которая была характерна для работы съезда, определяла его тональность и направленность. Из доклада Михаила Ивановича Царева видно, сколько делается для актера, в помощь актеру. И мы чувствуем эту заботу в своей повседневной жизни и труде. С высокой трибуны четко определены задачи, стоящие перед работниками театра в свете решений XXVI съезда КПСС.

Для меня особенно важным был разговор о работе с творческой молодежью. Хореографические школы кончают способные юноши и девушки, имеющие серьезную профессиональную подготовку. Но нередко случается, что в театре школьный запас знаний не получает дальнейшего развития. С моей точки зрения, в балетных театрах следует более активно выдвигать молодых на ответственные партии.

Будучи гостем съезда, я еще раз убедилась, как права была моя наставница Агриппина Яковлевна Ваганова, завещавшая нам, своим ученицам, идти всегда в ногу со временем.

Приезжайте в Новосибирск

«Приезжайте к нам в Новосибирск» — это приглашение получили многие участники, члены жюри и почетные гости Четвертого Международного конкурса артистов балета в Москве от хореографического объединения «Терпсихора», которое вот уже одиннадцать лет существует в Новосибирске, в Академгородке.

Творческие вечера и конкурсы знатоков балета, проводимые «Терпсихорой», пользуются большой популярностью и стали неотъемлемой частью культурной жизни Новосибирска.

Свой первый сезон новосибирский клуб любителей балета, названный именем музы Терпсихоры, открыл 14 марта 1970 года. Он поставил своей целью пропаганду хореографического искусства.

Организаторы клуба считали, что нужно включить в орбиту его деятельности весь многогранный мир танца — классического, эстрадного, народного, бытового, являющегося в различных его проявлениях и средством отдыха, и средством эстетического и физического воспитания, и прекрасным поводом для общения.

Клуб из года в год совершенствовал и расширял формы пропаганды прекрасного. Началось с

«Посиделок» у «Терпсихоры». Старинный термин «посиделки», обозначающий обычай молодежи собираться вместе, возродился в новом качестве — эта программа позволила определить круг интересов у любителей танцевального искусства, позволила собрать вместе и завсегдатаев балльных вечеров, и почитателей профессиональной хореографии. Со временем в арсенале «Терпсихоры» появились разнообразные формы работы.

Проводя первый вечер из серии «Славянский базар», устроители его вспомнили Петра Первого, узаконившего балные танцы в России. В идее «Славянских базаров» ярко проявился стиль «Терпсихоры» — организуя встречи с интересными людьми, их эрудицией увлекать аудиторию.

«Дансинг», «Дискотеки», с одной стороны, программы «Мир балета», включающие и лекции, и дискуссии по проблемам хореографического искусства, и конкурсы его знатоков, с другой. Эти сюжеты для «Терпсихоры» уже не разделяются, не находятся на противоположных полюсах, как ранее. «Не только танцем единым» — этими словами можно охарактеризовать смысл происшедших перемен. «Терпсихора», учитывая интерес молодежи к развлечению, к массовым танцам, не менее делает главную ставку на ее интеллект, на ее стремление к совершенствованию своих знаний.

Неизменный президент клуба — молодой ученый Геннадий Алаференко, специалист в области геофизики и геологии, обладает кипучей энергией и целеустремленностью. Он сыграл важную роль в том, что «Терпсихора» одолела новую высоту в своем развитии. Если раньше она работала как бы в «любительском» режи-

ме, то в 1979 году получила права городского добровольного общества со всеми его преимуществами, со своим юридическим и финансовым статусом. «Терпсихора», как самостоятельное объединение, оказывает Новосибирску неоплачиваемые услуги в сфере организации досуга и эстетического воспитания молодежи.

Начинается порой с малого, а кончается тем, что «Терпсихора» приобретает надежных друзей, соратников, единомышленников. Как гласит устав этого добровольного общества, в него принимаются лица, инициативно участвующие в жизни объединения, активно проявляющие себя в художественной, организационной, просветительской, культурно-массовой, научно-методической работе. Само же общество имеет своей целью активно содей-

ствовать развитию и пропаганде музыкально-хореографического искусства, рациональной организации свободного времени, удовлетворению интересов и потребности молодежи в творчестве и общении.

Популярность «Терпсихоры» вышла далеко за пределы Новосибирска. Сюда приезжают за опытом, за советом, здесь организуются творческие семинары.

...Своих гостей «Терпсихора» принимает теперь в старинном особняке, который отреставрировали и реставрировали молодые зинувности. Здание объявлено памятником истории и культуры, оно много вышло в прошлом, но заботы сегодняшних владельцев активно устремлены в будущее.

Б. ЛАВРЕНЮК

Краски праздника

Этой традиции более тридцати лет — нынешним летом в Таллине в девятый раз проводился Республиканский праздник танца. Со времени первых «Вечеров народного творчества», организованных в 1947 году в рамках праздника песни и имевших всего 840 участников, форумы танца в Таллине ныне выросли в художественное событие. Они возвели в свою орбиту любителей пляски из других республик страны. Девятый праздник собрал свыше шести тысяч исполнителей — представителей народного ансамбля танца, ста двадцати восьмью молодежных и почти четырех детских коллективов, восемнадцати групп художественной гимнастики.

Подготовка к празднику, как правило, начинается задолго — создаются новые танцы, отбирается и записывается музыкальное сопровождение, проводятся семинары для руководителей коллективов по изучению новой танцевальной программы, по единому эскизму готовятся костюмы. В течение двух лет регулярно проводятся сводные репетиции по разным группам. В это же время окончательно определяется репертуар, выявляются лучшие коллективы, которые и включаются в программу представления. Естественно, что вся эта огромная работа, которой руководит Научно-методический центр народного творчества Эстонской ССР при активном сотрудничестве с республиканскими, районными и городскими организационными комитетами, не могла не сказаться на развитии всей хореографической художественной самостоятельности в республике.

Нынешний праздник делился как бы на три тематические части. Тему первой можно было определить как мир и труд, второй — дружба народов, третьей — радость созидания.

...На поле Центрального стадиона выходят торжественным маршем горнячки и барабанщики, затем к шестью присоединяются танцовщицы «Приветственным танцем» (музыка В. Тормиса, хореография Х. Аасалуу) открывается программа грандиозного праздничного концерта. Затем следует исполнение композиций «Сеятели» (музыка Э. Каппа, хореография Х. Тохвелман, постановка М. Орав). Танец «На сенокосе» (музыка Х. Кульма, хореография Э. Лоо) показал сводный коллектив народных ансамблей танца — девушки в длинных современных платьях и юности в традиционных народных костюмах сделали это с большим увлечением, естественно, жизнерадостно, так, словно бы и не было огромной зрительской аудитории...

Но вот на стадион бегут с четырех сторон юные участники представления — в их «Детскую танцевальную сюиту» вошли эстонские народные пляски (музыкальная обработка Х. Кульберга). Не удалось, к сожалению, здесь музыкальное оформление — лишнее танцевальное, оно несло несколько формальный характер. Массовая композиция постановщика Н. Раалик отличалась строгой симметрией, гармоничным восприятием танцующими по всему стадиону, что в равной мере хорошо воспринималось зрителями всех секторов трибуны.

В начале второго отделения присутствующие с интересом встретили сюиту эстонских народных танцев, в которую вошли: «Раабику», «Танец в колонне», «Вяндарская полка», «Йооксу полка» (музыкальная обработка У. Вездре). Тщательно сохраняя национальные черты всех этих произведений, постановщики И. Адмсон и Н. Эбрюк создали своеобразное декоративное решение. Эффектное зрелище являл собой еще одна работа И. Адмсон — эстонский популярный танец «Правый и левый» (музыкальная обработка Г. Эрнесакса). Он начался с того, что на поле возникло шестнадцать маленьких хороводов, которые постепенно объединялись в большие симметричные группы.

Ярко и эмоционально прозвучала картина «Море» (музыка Э. Мяги, хореография Л. Палмсе и В. Раммо), которую представили на участниках коллективов художественной гимнастики. Девушки были одеты в легкие, развевающиеся одеяния, разные по тональности и интенсивности синего цвета. В основе замысла сцены — игра волн, которая развивается в соответствии с динамикой и создает масштабную симфонию движений. Тепло приняли зрители оригинально задуманный хореографом Х. Миккелем эстонский мужской танец «Токуют тетерева» (музыка А. Маргусте), где для создания впечатления взмахов огромных птичьих крыльев своеобразно использовались, как накидки, широкие и длинные мужские кафтаны, «Танец кузнца» (музыка Э. Каппа, хореография Х. Тохвелман, постановка Х. Тийвеля). «Танец прихода» (музыка В. Тормиса, хореография Н. Уусталу)...

Эмблема клуба.



На одном из вечеров.

Фото А. ЕЛКИНА





Многолюдно и весело в праздничном хороводе. Фото В. РУДКО

Грандиозный праздник закончился традиционным эстонским танцем «Тулььяк», хореографию которого создала еще в тридцатые годы одна из первых мастеров эстонской хореографии А. Раудкате (музыка М. Хярма и Р. Кулля). Этот танец давно стал подлинно народным сокровищем, и восторженное отношение к нему как исполнителей, так и зрителей, явилось еще одним подтверждением этого. Непосредственное танцевальное веселье, которое нам довелось наблюдать на празднике в Таллине, показало, что национальный фольклор продолжает развиваться весьма активно, не ослабевает к нему и внимание людей, в которых никогда не угасает жажда творчества.

Яркую краску в цветовую гамму праздника, наряду с народными танцами Эстонии, внесли разнообразные танцы других республик — России, Украины, Грузии, Таджикистана, Молдавии, Литвы, Латвии.

ХАРИЙ СУНА,
кандидат искусствоведения,
заслуженный деятель искусств
Латвийской ССР

Советуются хореографы и ученые

«Профессиональное обучение хореографии и психофизиологические особенности подростков» — такова тема очередной научно-практической конференции, которая проведена в Перми, на базе местного хореографического училища. Это четвертая встреча в городе на Каме специалистов из разных мест страны, чей научный интерес определяется изучением проблем хореографического образования. Ныне в Перми собрались педагоги-хореографы, врачи, психологи — комплексный подход к решению проблемы стал нормой научного исследования в данном случае взаимосвязей обучения и состояния здоровья будущих артистов балета.

Центральное место на конференции занимала работа секции методики преподавания (руководитель секции Л. Сахарова). С опытом работы своего методического объединения познакомили собравшихся пермские педагоги, предложившие вниманию гостей также мето-

дические обоснования отдельных профессиональных проблем. Большой интерес вызвал доклад преподавателя Московского хореографического училища М. Юсим, которая сообщила об итогах исследования проблемы «Развитие координационных способностей в обучении артистов балета» (научные руководители С. Головкина, В. Уральская), проводившегося в течение нескольких лет. Совместный труд педагогов и ученых позволил начать подготовку методических материалов по развитию координационных способностей детей в младших классах хореографического училища, а также их выявлению во время приемных экзаменов путем применения прошедших трехлетнюю апробацию специальных тестов. Об обучении детей с недостатками в строении ног рассказала в своем выступлении А. Никифорова (Новосибирское училище). Опытом своей работы поделились К. Шатилов (Ленинградское училище), Т. Васильева

(Воронежское училище), Т. Витинь (Рижское училище). О проблемах преподавания народно-сценического танца в балетных школах говорил доцент Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского А. Борзов. Специалисты, принявшие участие в работе секции, отметили научную обоснованность проведенных серьезных экспериментальных исследований.

Второй день конференции был посвящен работе четырех секций: физиологические исследования в хореографии (руководитель кандидат медицинских наук К. Гейхман), педагогики, психологии искусства (руководитель кандидат искусствоведения П. Коловарский), врачебный контроль и профилактика травм у артистов балета (руководитель кандидат медицинских наук И. Баднин), организация рационального питания учащихся хореографических училищ (руководитель доктор медицинских наук, профессор А. Кошцев). Также вопросы, как сбалансированность компонентов в рационе питания, вопросы организации рационального питания и режима учащихся хореографических училищ, так же, как и проблемы возрастного развития и связанных с ним возможных нагрузок, стали предметом обсуждения на заседаниях секций.

Много дало практикам хореографического образования знакомство с результатами обследования здоровья учащихся балетных школ и артистов балета. Обобщение этих материалов было сделано в докладах И. Баднина («Хроническая микротравматизация опорно-двигательного аппарата у артистов балета») и Л. Маслаковой («Роль врачебного контроля в профилактике заболеваний артистов балета»).

С большим интересом познакомились участники конференции с опытом работы Ленинградского училища по обучению детей правильной дыханию, по профилактике профессиональных заболеваний. Ценную информацию присутствующие получили из сообщений В. Ужви «Особенности соматического развития детей, поступающих в хореографические училища (на примере деятельности Московского и Пермского училищ)», директора Пермского хореографического училища П. Ко-

ловарского, который говорил о решении проблемы оценочного фактора в творческом мышлении артиста балета.

Трудно переоценить значение того факта, что к изучению деятельности артистов балета обратились психологи. Изучение эмоционального состояния учащихся, пути и методы аутогенной тренировки темперамента учащихся и артистов балета, проблемы преодоления переутомления и стрессовых состояний — такие исследования, надо надеяться, будут способствовать повышению эффективности хореографического образования.

Выступая с заключительным словом, профессор Н. Эльяс, делавший основной доклад на конференции, справедливо отметил, что комплексный современно-научный характер работы конференции свидетельствует о возросших требованиях, которые предъявляют к своей деятельности сами педагоги, об их ответственности, о стремлении решать задачи, поставленные перед советским искусством и наукой партий и народов.

В. КОНСТАНТИНОВА

Все флаги в гости...



«Книга на службе мира и прогресса» — таков девиз состоявшейся Третьей Московской международной книжной выставки-ярмарки, в которой участвовали представители более восьмидесяти стран мира.

«Хорошая книга, — говорилось в приветствии товарища Л. И. Брежнева ее участникам и гостям, — может средством духовного общения людей, которое может и должно активно содействовать социальному прогрессу, улучшению взаимопонимания между народами, укреплению мира на нашей планете».

Взаимный книгообмен имеет широкую перспективу, основанную на растущем интересе народов разных стран друг к другу. Книга обогащает, воспитывает, сближает. На выставке были собраны книги, издаваемые на десятках языков. Они посвящены различным областям знаний, сферам культуры, представляют всевозможные национальные литературы. Поистине, выставленные на стендах ярмарки образцы словно знакомили нас с теми, кто их создал, кто их читает, о ком они повествуют, — с людьми разных мест земли, с их образом жизни, обычаями, надеждами, радостями, тревогами. Но один язык был понятен всем — язык искусства. Заметное место здесь заняли академические, документаль-

Окончание на стр. 46

ШОСТАКОВИЧ — БАЛЕТУ И О БАЛЕТЕ

К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА

«Величие Шостаковича определяется для меня прежде всего значительностью той общественной и нравственной идеи, которая проходит через все его творчество», — сказал Евгений Мравинский. Слова замечательного дирижера с полным правом относятся и к балетным партитурам, созданным композитором. Он — автор балетов «Золотой век» (1930), «Болт» (1931), «Светлый ручей» (1935). Все они были написаны композитором, которому еще не исполнилось и тридцати лет. Все балеты посвящены темам современности.

«Трудное и ответственное дело — создать большой балет на советской тематике», — писал Шостакович. — Но я не боюсь трудностей. Идти по проторенной дорожке, пожалуй, легче и «безопаснее», но скучно, неприятно, никчемно.

К сожалению, сценическая судьба этих балетов оказалась недолговечной. Вместе с тем, их великолепная музыка продолжала звучать в концертах, в грамзаписи, в эфире, в театре, где служила основой, наряду с фрагментами из других сочинений, для более поздних балетных постановок с новыми либретто.

О «Золотом веке» композитор

писал: «Сопоставление двух культур являлось моей главной задачей при сочинении «Золотого века». Стистика балета позволяет четко разграничить основные группы музыкальных характеристик. С одной стороны — обличения мнимого «золотого века» западной цивилизации, с другой — противопоставления ей здорового светлого начала, которое несет миру советский строй, советский образ жизни».

Сатирический балет Шостаковича разоблачает «золотой век» западной цивилизации. Сатира в балете «Золотой век» выступает как результат воплощения банальности в музыке. Воспроизводя характерные признаки тех или иных бытовых жанров, композитор лишь слегка заостряет их контуры, специфически преломляя их в определенном ключе, что не лишает музыку обаяния. Такова широко известная «Полька», а также «Танец золотой молодежи», «Танго» и другие.

Этому жанровому пласту противопоставлен другой, раскрывающий образы советских спортсменов. Советские спортсмены обрисованы музыкой, близкой русским народным песням и танцам. Уже первое их появление сопровождается те-

мой, напоминающей русскую народную мелодию «Из-под дуба». В этом же русле развиваются здесь и интонации советской массовой песни. Хотя они не всегда индивидуализированы, но введение их в балет уже само по себе придает музыке демократическое звучание. А поскольку сделано это рукою мастера, то новый стилистический синтез воспринимается как вполне оправданный и соощающий музыке новые привлекательные черты.

В партитуре «Золотого века» отразилась и другая особенность, присущая прежде всего театральной музыке, — она написана «крупным штрихом», ярко, четко, выпукло. Композитор верно заметил по поводу балетной музыки: «Танцевать на ритмически и мелодически рыхлом материале, по-моему, не только трудно, попросту — невозможно... Поэтому он стремился к созданию предельно простого и выразительного языка.

«Болт» — балет-плакат. В его музыке мы встречаемся с замечательными находками, со своего рода музыкальными карикатурами, выполненными с блеском и изобретательностью.

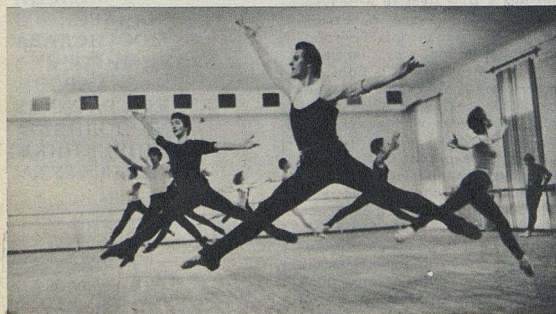
Образы положительных героев раскрываются в балете в картинках труда, многочисленных танцах рабочих, комсомольцев, пионеров. Достижением композитора в этом балете стало широкое и многообразное применение интонаций массовой молодежной песни и марша (например, марш-танец из первого действия). В этом плане «Болт» предвосхищает такие сочинения Шостаковича, как «Песнь о лесах», оперетта «Москва-Черемушки», музыка к различным кинофильмам.

В балете «Болт» намечено одно из основных качеств стиля зрелого Шостаковича — стремление к драматизму, даже трагедийности. Музыка подобных эпизодов сама по себе эмоционально наполнена, рельефна, убедительна. Но она вступает в некоторое противоречие с жанром балета-плаката, что позволяет отнести «Болт» к произведениям переходного этапа в творческом развитии мастера.

«...Золотой век» и «Болт» — в драматическом отношении я считаю крайне неудачными. Мне кажется, главная ошибка кроется в том, что авторы либретто, пытаясь показать в балетном спектакле нашу действительность, совершенно не ушли балетной специфике», — считал композитор.

Третья и последняя его работа в области балета — «Светлый ручей». С тех пор (а «Ручей» написан в 1935 году) Дмитрий Дмитриевич к этому жанру музыкального театра не обращался.

Однако творчество выдающегося художника постоянно привлекает интерес деятелей балетного театра. Об этом свидетельствуют факты. Например,



Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии, народный артист СССР Д. Д. Шостакович.

В Большом театре идет репетиция балета «Золотой век» (постановка Ю. ГРИГОРОВИЧА).



Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Сцена из балета «Ленинградская симфония» (постановка И. БЕЛЬСКОГО).

осуществленная К. Боярским в Ленинградском Малом оперном театре хореографическая новелла «Барышня и хулиган» (на музыку Шостаковича к одноименному кинофильму) затем прошла по многим сценам. И. Бельский на основе знаменитой Седьмой симфонии композитора в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова создал спектакль «Ленинградская симфония», а на основе Одиннадцатой — балет «1905 год» в Ленинградском Малом оперном театре. Музыка Шостаковича вдохновила на создание балета «Мечтатели» Н. Рыженко и В. Смирнова-Голованова в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Получили хореографическое прочтение и другие сочинения композитора. Сам он живо интересовался всем тем, что пишут для балетного театра его коллеги-музыканты. И его отзывы об их произведениях отмечены тонким пониманием специфики хореографической сцены. О ее проблемах он говорит в своих статьях, рецензиях, интервью. Фрагменты из них публикуются ниже.

РОСТИСЛАВ
ЗАХАРОВ,народный артист
СССР,
доктор искусствоведения,
профессор

СССР —
ПЕРВАЯ СТРАНА
В МИРЕ,
ГДЕ БЫЛА СОЗДАНА
ВЫСШАЯ
БАЛЕТНАЯ ШКОЛА.
ЕЙ ИСПОЛНИЛОСЬ
ТРИДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ.
ЭТОЙ ДАТЕ
ПОСВЯЩЕНА
ПРЕДЛАГАЕМАЯ
СТАТЬЯ
ОРГАНИЗАТОРА
И БЕССМЕННОГО
РУКОВОДИТЕЛЯ
КАФЕДРЫ
ХОРЕОГРАФИИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА
ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА
ИМЕНИ
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО
РОСТИСЛАВА
ВЛАДИМИРОВИЧА
ЗАХАРОВА.
ЕГО РАССКАЗ
ДОПОЛНЯЮТ
ВЫПУСКНИКИ
ИНСТИТУТА.

**О балете Прокофьева
«Каменный цветок»**

«Сколько бы ни вслушиваться в музыку Сергея Прокофьева, даже, казалось бы, до нотки знакомо, все равно каждый раз открываешь в ней новые художественные красоты, глубину, неувядаемую свежесть и оригинальность. Как всякий большой талант, С. Прокофьев поистине неисчерпаем...»

Об этом думал я, когда смотрел недавно в Ленинградском театре имени Кирова прекрасную постановку балета С. Прокофьева «Каменный цветок». Сколько нового, интересного открылось мне в этом замечательном произведении...»

«Новая постановка Большого театра — балет Сергея Прокофьева «Каменный цветок» — впечатляет глубоко и сильно, рождает отклик благодарный и радостный. Вот и сейчас, вспоминая балет, я вижу его, как наяву, снова ощущаю его тонкий поэтический строй. В чем же секрет воздействия, в чем объяснение этого яркого, своеобразного по форме и стилю спектакля? Ответу словами великого хореографа Новерра из его знаменитых «Писем о танце»: «Когда музыка и танец творят согласно, впечатление, производимое этими объединившимися искусствами, становится величественным и их волшебные чары пленяют одновременно и сердце, и разум...»

«Все лучшее из области хореографии — в смысле соотношения классических традиций и современных средств — представлено в этой постановке в форме яркой и убедительной. Здесь торжествует танец. Все выражено, все рассказано его богатейшим языком... Вот это удача знаменательная.»

**О балете Хачатуряна
«Спартак»**

«Мне кажется, что одним из замечательных свойств музыки А. Хачатуряна в целом и балета «Спартак» в частности, является её народность. Народность и национальность музыки А. Хачатуряна ярко проявляются не только в его замечательных симфониях, инструментальных концертах, но и во всех остальных произведениях, сколь ни различны они по сюжету.

...В балете «Спартак»... А. Хачатуряна ярко национален. Но это не узкое понимание народности и национальности, ограниченное привычными ладовыми интонациями, гармониями или ритмами. Это подлинная народность, обогащенная вершинами мировой культуры и сама внося-

щая в мировую культуру свой новый ценный вклад.

Таким представляется мне новый балет А. Хачатуряна «Спартак». Это большое и радостное событие в нашей музыкальной жизни».

**О балете Кара Караева
«Семь красавиц»**

«Самое сильное в новом балете — его музыка. В этом произведении ярче, чем прежде, проявились многие особенности дарования композитора Кара Караева.

Следуя лучшим традициям балетной классики и более всего традициям Чайковского, композитор создал значительное реалистическое произведение.

Музыка «Семи красавиц» — подлинно симфоническая музыка, обладающая масштабностью, широким дыханием. Почти весь балет воспринимается как цельное, непрерывно развивающееся и нарастающее музыкальное действие...»

Музыка «Семи красавиц» — тесно связана с родной композиторской национальной культурой. В произведении постоянно ощущаются характерные для азербайджанской народной музыки мелодические обороты, ритмы и лады.

В создании нового балета большая заслуга принадлежит автору сценической композиции и постановщику П. Гусеву (общая консультация и постановка отдельных танцев Г. Алмасзаде). Органически соединяя танец и пантомиму, смело обогащая приемы хореографии, постановщик добился художественно выразительной передачи основных образов и идей произведения. Наиболее сильное впечатление производят массовые сцены и большие хореографические ансамбли. С тонкостью и, что особенно следует подчеркнуть, с верным ощущением музыки разработаны балетмейстером и многие сольные сцены, а также дуэты».

**О балете Кара Караева
«Тропюю грома»**

«Тропюю грома» — современная трагедия. Секрет ее неотразимого воздействия — в трепетном ощущении действительности, страстном утверждении великой гуманистической идеи нашего времени — права народов на свободу и счастье. Балет возбуждает в людях гнев и ненависть к расизму, колониализму, к попранию человеческого достоинства.

Щедрая, чрезвычайно богатая музыка завоевала балету заслуженную славу. Он вошел

в сокровищницу советской музыки, вызывая восторг не только советских слушателей, но и наших зарубежных друзей. Балет написан масштабно, на широком дыхании симфонизма. Слушателей подкупают в нем свежесть мелодической речи, богатство выразительных интонаций, щедро рассыпанных по всей партитуре, в которую органично введены интонации негританских народных мелодий».

**О балете Меликова
«Легенда о любви»**

«Легенда о любви» — спектакль высокой музыкальной и театральной культуры.

Ариф Меликов — одаренный композитор, музыка его подлинно профессиональна. Глубокая музыкальная драматургия партитуры, ее внутреннее развитие, точность и выразительность музыкальных характеристик героев, редкое искусство в оркестровке, особая ее красочность, множество находок — заставляя с большим интересом слушать этот талантливый театральный опус.

Балетмейстер Григорович, прекрасный балет которого «Каменный цветок» мне хорошо знаком, в новой работе сделал огромный шаг вперед. Хореография чрезвычайно интересна и разнообразна, в ней есть подлинная глубина и драматичность, пластические образы ярки и убедительны. Очень отрадно глубокого проникновения Григоровича в мир музыки и безукоризненное согласие балетмейстера и композитора. Григорович принес в хореографию сложную тему и сумел с большой художественной силой ее разрешить. В его хореографических образах живет полная поэзия, по-настоящему чистая, возвышенная, прекрасная любовь.

...Вирсаладзе вновь поражает и убеждает высоким искусством и тонким вкусом. Прекрасное сценическое решение, безупречное ощущение реального Востока, множество колористических находок, играющих важную роль в драматургическом развитии спектакля, привлекает в работе художника.

Нельзя умолчать о редком единстве всех авторов, которое делает спектакль по-настоящему цельным и убедительным.

Высказывания Дмитрия Дмитриевича Шостаковича по поводу балетного творчества советских композиторов представляли собой большой интерес, дают богатый материал для размышлений.

А. БОГДАНОВА

ВЫСШАЯ ШКОЛА танца

Школа русского балета завоевала мировую славу. Два старейших училища, Ленинградское и Московское, вот уже более двухсот лет воспитывают замечательных мастеров танца и являются нашей национальной гордостью. Секрет общепризнанного авторитета советской танцевальной школы, думается, заключается и в чистоте академических традиций, и одновременно — в динамике их развития. Педагогическая методика, как говорится, идет в ногу с практикой современного искусства. Еще раз убедил в этом недавний Четвертый Международный конкурс артистов балета в Москве. Воспитанники советских мастеров, отечественные и зарубежные, одержали убедительную победу — торжественные блистательная техника, совершенство стиля, высокие эстетические идеалы искусства, уверенность, воля. Значительного успеха добились и совсем юные учащиеся хореографических училищ и молодые артисты, уже выступавшие на сцене различных театров. Но за каждым из них стояли опытные наставники. Это они, зрелые мастера, работая со своими подопечными, использовали весь огромный опыт нашего хореографического искусства, опирались на прочный фундамент того здания, которое мы

Разрабатывался учебный план ВУЗа и программа по специальным дисциплинам: искусство балетмейстера, композиция классического, народного, исторического, дуэтного танцев, анализ музыкальной драматургии, история балета. Разумеется, программы по сей день совершенствуются, мы будем продолжать работу над ними и в дальнейшем.

Наши педагоги создали специальные труды — учебные пособия, которые ныне известны, переведены на многие языки мира, выдержали уже не одно издание. Профессор Николай Иванович Тарасов написал книгу «Классический танец» (она была удостоена Государственной премии СССР), профессор Тамара Степановна Ткаченко — «Народный танец», профессор Маргарита Васильевна Васильева-Рождественская — «Историко-бытовой танец», автор этих строк — «Искусство балетмейстера», «Записки балетмейстера», «Слово о танце...» Нет возможности перечислить исследования по истории и теории балета, подготовленные преподавателями кафедры и ставшие нашими незаменимыми помощниками в воспитании молодых кадров.

Но высшее хореографическое образование означает не только овладение специальными дисциплинами. Это и глубокое познание законов смежных искусств и наук: живописи, музыки, литературы, философии, истории, иностранных языков. Слово, институт был призван подготовить специалистов широкого художественного кругозора и фундаментального гуманитарного образования. Такую нелегкую комплексную проблему мы стремились разрешить в учебной практике. Думаю, это нам удалось. Доказательство тому — авторитет наших воспитанников, которые ныне руководят академическими труппами, ансамблями, училищами. В первый год существования балетмейстерского отделения сюда было зачислено тринадцать человек — представителей многонациональной советской и зарубежной хореографии.

Заседание кафедры хореографии.



«Я был в числе первых тринадцати студентов, — вспоминает Гафар Валамат-заде, народный артист СССР. — Помню, некоторые тогда говорили: балетмейстером нужно родиться. Это правильно. Но сколько одаренных, но творчески не сформировавшихся людей ГИТИС сделал зрелыми мастерами! Особенно велика его роль в подготовке национальных кадров. Пример моей республики Таджикистана, где в прошлом вообще не было профессионального балетного театра, говорит сам за себя...»

«Мне посчастливилось быть среди первых выпускников балетмейстерского отделения, — говорит Игорь Смирнов, народный артист РСФСР, профессор, заведующий кафедрой хореографии Московского государственного института культуры. — Нас учили замечательные педагоги. Николай Иванович Тарасов воспитал веру в неисчерпаемые возможности классики. Тамара Степановна Ткаченко раскрыла богатства сокровищницы народного танца. Маргарита Васильевна Васильева-Рождественская с присущим ей тончайшим чувством стиля и образа передавала знания в области историко-бытового танца. Огромную роль в моем становлении как хореогра-

называем высшей школой балета. Ныне ей исполнилось тридцать пять лет. Она богата своими традициями, своими перспективами на будущее. Ее достижения нерасторжимы с достижениями советской хореографии. Достаточно вспомнить, что едва ли не каждый видный балетмейстер, который трудится в театре или ансамбле, педагог-репетитор, преподаватель хореографического училища имеет диплом, свидетельствующий о полученном им высшем специальном образовании.

Высшее хореографическое образование в СССР начало складываться сразу после Великой Отечественной войны. В 1946 году оно родилось в стенах Государственного института театрального искусства имени Луначарского в Москве, в 1962 году — в Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Проблемы, которые пришлось нам решать, были совершенно новые: ведь за всю историю хореографии нигде и ни в каком мире не было учебного заведения, которое бы готовило и воспитывало балетмейстеров. Огромен труд коллектива видных советских мастеров, которые стали зачинателями нового дела. Среди них были Л. М. Лавровский, Н. И. Тарасов, А. В. Шатин, Н. В. Чефранова, Т. С. Ткаченко, Ю. А. Бахрушин, М. В. Васильева-Рождественская. Вскоре к ним присоединились М. Т. Семенова, А. А. Лапури, Н. Г. Коноус, Д. А. Удальцов, В. С. Хомяков, затем Р. С. Стручкова, Е. Н. Жемчужина, Н. Н. Орловская, Я. Д. Сех, А. А. Борзов, М. В. Кондратьева... Сейчас в составе коллектива кафедры хореографии — много воспитанников ГИТИСа, окончивших балетмейстерское и педагогическое отделения. Но вернемся к тем временам, когда кафедра начинала свою деятельность.



Народная артистка СССР М. СЕМЕНОВА на уроке.

Фото А. Макарова

фа сыграл Ростислав Владимирович Захаров. Реалистическая направленность советского балетного театра, неразрывная связь искусства с жизнью народа, принципиальность и партийность позиции художника, творческий подход к работе — вот те основы мировоззрения, которые заложил ГИТИС и которые стали фундаментом в последующей работе его воспитанников».

Уже первый выпуск дал прекрасные результаты. Дипломные спектакли таджикского балетмейстера Гафара Валамат-заде и Евгения Чаңги из Латвии были удостоены Государственных премий СССР.

Воспитание хореографа — процесс сложный, специфический. Долго бывало мнение, да оно и сейчас существует, что балетмейстера выучить нельзя, им нужно быть. Говорили при этом, что Петипа и Фокин нигде не учились. Если встать на такую точку зрения, то композитора и художника тоже обучать бесполезно.

Конечно, одаренность имеет в выборе профессии решающее значение. Но и в практике прошлого балетмейстером или педагогом-наставником труппы становился, как правило, артист высокоинтеллектуальный, владевший несколькими смежными творческими специальностями. Разве не был отличным музыкантом, знатоком танцевального фольклора многих народов Мариус Петипа, а Михаил Фокин — превосходным художником, музыкантом, исследователем искусства? Таких примеров можно привести немало. Следовательно, тот, кто становился творческим и идейным наставником труппы, занимался самообразованием. В наши дни его заменило систематизированное образование в высшей школе танца. В век высочайшего научно-технического прогресса, проникшего и в художественное творчество, только талант и следование традициям еще не могут стать предпосылками успеха в искусстве. Наука, продуманная и всесторонне исследованная методика, широкая информированность и, конечно, высокая образованность — вот те основы мастерства, которые должны сегодня помочь таланту проявиться наиболее ярко. Только синтез разума и вдохновения, на мой взгляд, может привести к достижениям во всех областях современного искусства, в том числе и хореографического. Мы с полным правом можем сказать, что наш балет завоевал мировой приоритет как своими талантами, так и мудрой наукой танцевального искусства.

«**Я** веду курс «Искусство балетмейстера» в Высшей театрально-музыкальной школе в Братиславе, опираясь на знания, полученные в ГИТИСе, — сообщила Марилена Халасова-Тотова, главный балетмейстер Государственного театра в Кошице (Чехословакия). — Учеба в СССР, последующие стажировки здесь, постоянная связь с советскими коллегами мне дают очень много. Без этого я не мыслю своей работы. Самое главное, что я получила от русской школы — умение сочетать в своей деятельности профессиональные знания с творческим подходом. Так учили меня Р. В. Захаров и Н. И. Тарасов. И теперь я считаю за честь называть своим ученикам имена моих педагогов».

Велик авторитет диплома советского вуза. Наши бывшие студенты получили возможность достойно применить свои творческие усилия на родине. Более того, они зримо воздействуют на формирование национальной хореографии. В Чехословакии Либуше Хинкова значительную роль сыграла в становлении ансамбля народного танца, а Иржи Блажек стал крупнейшим балетмейстером страны — он долгое время возглавлял балетную труппу Пражского национального театра. Карел Тот плодотворно работает в Братиславе как руководитель словацкого балета. В Венгрии Шандор Баркоци имеет репутацию видного хореографа, переклассного педагога. В Болгарии немало лет балетную труппу Софийской народной оперы возглавляла Нина Кираджиева, лауреат премии имени Димитрова, а Маргарита Арнаудова работает художественным руководителем студии камерного балета «Арабеск». В Румынии хорошо известно имя нашей выпускницы, балетмейстера и историка балета Матильды Урсуну. Югославский хореограф Жарко Пребил во многих странах осуществил постановки русских и советских классических балетов, воплощая на сцене принципы советской танцевальной школы».

В ГИТИСе учились студенты из Албании, Аргентины, Бельгии, Бирмы, Болгарии, Венгрии, Вьетнама, ГДР, Греции, Египта, Индии, Ирака, Испании, Китая, Колумбии, Кореи, Мексики, Монголии, Панама, Польши, Португалии, Румынии, Сенегала, Сирии, Того, Филиппин, Финляндии, Франции, Цейлона; Чехословакии, Чили, Швейцарии, Эфиопии, Югославии.

Надо сказать, советские педагоги и балетмейстеры — наши выпускники внесли огромный вклад в развитие молодых балетных театров социалистических стран, а также Финляндии, Канады, Швеции, Исландии, Австралии, Чили, Ирана... В Каирском хореографическом

училище наши учителя подготовили несколько выпусков молодых артистов. Уже несколько лет в Токио существует хореографическая школа имени Чайковского, организованная также при участии советских преподавателей. С их помощью создавались школы во Вьетнаме, Кампучии и других странах Азии.

«**Г**ИТИС — институт широких комплексных знаний, — сказал Михаил Лавровский, народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий СССР, солист Большого театра Союза ССР. — Он дает возможность современному балетмейстеру-практику глубоко познать законы многомерной образности хореографического театра. Той образности, которая рождается из взаимосвязи пластики с музыкой, живописью, миром большой литературы и выражается в живых актерских трактовках. Усвоить сложную взаимосвязь всех этих компонентов мне помогла именно учеба на балетмейстерском отделении института театрального искусства».

«**М**не очень повезло, — считает балетмейстер Дмитрий Брянец, — я занимался на курсе, которым руководил Александр Александрович Лапури, а классическое наследие преподавала Раиса Степановна Стручкова, замечательные педагоги второго поколения гитисовцев. О них, о Ростиславе Владимировиче Захарове, о других моих наставниках я могу сказать, что они не только учили нас, но, что главное — воспитывали творчески. Импульсы их педагогического творчества я не перестаю ощущать до сих пор».

«**Я** приношу глубокую благодарность советской высшей школе танцевального искусства. Она дала мне возможность стать профессиональным балетмейстером, снабдив широкими знаниями. И особенно в области классического наследия», — указывает балетмейстер Вера Боккалоро (Франция).

Особенно большое внимание уделяется у нас преподаванию ключевых дисциплин: «искусство балетмейстера», «методика и композиция классического танца». В нашем учебном репертуаре — все классические балеты прошлого (существует дисциплина «освоение наследия»), лучшие современные произведения.

Порой в ГИТИС поступают авторы признанных сочинений, но уверен, и для них изучение специальных дисциплин открывает нечто новое, а именно — вооружает методологией, вырабатывает определенные эстетические установки, помогает освоить на примерах шедевров хореографии закономерности музыкально-пластической драматургии.

В процессе обучения балетмейстеров в ГИТИСе существует несколько этапов с нарастающей сложностью. На первом курсе они постигают простейшие элементы композиции, постепенно готовя себя к сочинению развернутых хореографических полотен с многоплановой разработкой танцевальных образов. Создание таких масштабных постановок — задача завершающих лет пребывания студента в институте.

В качестве исполнителей привлекаются коллеги-студенты, солисты Большого театра Союза ССР, Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко и другие. Учеба завершается созданием дипломного спектакля на сцене какой-либо профессиональной труппы, который оценивают педагоги, критики и зрители.

В последние годы в учебном процессе стали использоваться новейшие технические средства — видеосъемка уроков, экзаменов и зачетов, фонотека, кинотека. Обширная видеотека позволяет преподавателям и студентам пользоваться учебным материалом разных лет. Кинотека дает возможность просмотреть необходимые пленки непосредственно на лекциях и практических занятиях. Кинофиксация хореографического текста и воспроизведение его оказались весьма полезными при проведении семинаров по классическому наследию, которые организует Всероссийское театральное общество на базе нашей кафедры. Все это новые формы работы, призванные совершенствовать систему подготовки специалистов хореографии.

«Улучшаются творческие контакты ГИТИСа и Московского хореографического училища, которые проявляются в выработке взгляда на взаимоотношения традиций и новаторства, в единой педагогической методике и исполнительской стилистике, — указывает Максим Мартиросян, народный артист РСФСР, художественный руководитель Московского академического хореографического училища. — Эта связь плодотворна и потому, что некоторые преподаватели школы работают одновременно и в ГИТИСе, а школа получает профессиональных выпускников кафедры хореографии».

«Я поступил на педагогическое отделение ГИТИСа, имея за плечами немалый стаж работы в театре не только как исполнитель, но и как педагог, знающий специфику педагогической деятельности, — указывает Герман Прибылов, и. о. доцента ГИТИСа. — Институт и прежде всего замечательный наставник Николай Иванович Тарасов сделали главное — организовали и систематизировали мои знания и опыт. В классах Тарасова всегда царил атмосфера озорности, упоения своей профессией. Лаконичность, академизм, точность были присущи его урокам. В своей педагогической практике я стремлюсь продолжать традиции своего учителя, который унаследовал их от Николая Густавовича Легата, Александра Ивановича Черыгина, Николая Петровича Домашева...»

С 1958 года на кафедре создано педагогическое отделение. Здесь учат методике преподавания различных танцевальных дисциплин, восстанавливают уроки крупнейших педагогов прошлого и настоящего. В сущности, специальные дисциплины двух отделений одни и те же, но различается степень углубленности в специфику балетмейстерской и педагогической работы. В программу обучения, рассчитанного на четыре с половиной года, включены такие дисциплины, как методика преподавания классического, народно-сценического, дуэтного танцев. На занятиях студенты изучают классическое наследие, основы режиссуры и актерского мастерства, постигают искусство ведения урока, его построение, анализ ошибок.

«Я первый в своей стране профессионально изучил классический танец для того, чтобы стать хореографом на родине, — рассказывает Негаш Абду, хореограф танцевального ансамбля Эфиопии. — Казалось бы, трудно совместить эти факторы. Ведь черты африканской культуры и европейской очень различны, особенно в области танцевального творчества. И тем не менее, я убедился в пользе и плодотворности моей учебы в СССР.

Создать национальный балет невозможно без умения мыслить музыкально-танцевальными образами, строить цельное драматургическое повествование, без умения использовать все богатства народного танца и преобразовывать его в формы сценического. Всему этому я научился в Москве, в высшей школе хореографии...»

Современный классический балет — это международное танцевальное «эсперанто», которое родилось в результате синтеза и отбора самого яркого и логичного из всех национальных танцевальных культур. Я не скажу ничего нового, но все же напомню, что любое движение из классической балетной лексики имеет своего «праподателя» в танцах греков, итальянцев, басков, французов, славянских народов... Балетное искусство, выросшее из недр танцевального фольклора, развивается, обогащаясь из его же сокровищницы.

Школа и театр неразрывны. Но если театр непосредственно аккумулирует влияния времени — повышение технической виртуозности, уменьшение интереса к народно-сценическому танцу, то школа, на мой взгляд, должна корректировать диктат моды. При освоении новейших технических «стандартов» — не забывать об актерском мастерстве. При расширении выразительных возможностей классики — думать о новом применении фольклорных танцевальных красок.

Одна из важнейших дисциплин в институте — народно-сценический танец. Студенты проводят самостоятельную работу по исследованию, восстановлению и сценической обработке всевозможных национальных танцев, показывая результаты своего труда на экзаменах и зачетах в виде готовых сочинений.

«В семи своими победами я обязана нашей высшей школе балета. Она научила меня такому фигурному катанию, которое превращает спорт в искусство. Наши достижения на льду — в то же время достижения советской школы танца», — отмечает Людмила Пахомова, заслуженный мастер спорта, олимпийская чемпионка в танцах на льду.

Сфера влияния советской балетной школы расширилась не только в пределах географических. Ее воздействие ощущают на себе многие виды спорта. Занятия спортивной и художественной гимнастикой, прыжками в воду, синхронным плаванием, фигурным катанием об-

ходятся без уроков хореографии. Наша замечательная чемпионка в танцах на льду Людмила Пахомова и ее тренер Елена Чайковская — воспитанницы балетмейстерского отделения. Высшее образование в области балетного искусства позволило им создать совершенно новые оригинальные композиции. Исполнение их с необычайным техническим блеском и артистичностью приблизило спортивные танцы на льду к искусству.

Совершенно закономерно, что недавно при кафедре хореографии было создано и отделение балетмейстеров фигурного катания на коньках. Его художественный руководитель — Людмила Пахомова. В этом году у нас стала преподавать Ирина Ролина.

Возникновение новой отрасли балетмейстерской науки отражает одну из тенденций современной действительности — ведь фигурное катание приобрело чрезвычайную популярность в народе и поднялось на уровень искусства в спорте.

«Высшая школа советского балета объединяет принципы высокого профессионализма с активной и ясной социальной позицией. Это очень важная ее черта, — говорит Евгений Валукин, заслуженный деятель искусств РСФСР, доцент кафедры хореографии. — Она придает определенный ракурс всей деятельности преподавателей нашего балета, на каком бы прище они ни трудились. Я лично особенно остро это ощутил, когда представлял советскую хореографию в Канаде, Англии, Мозамбике, Чили.»

В лице дипломированных специалистов мы стремимся готовить балетмейстеров и педагогов — творческих наставников и воспитателей танцевальных коллективов. От их мировоззрения зависит идейно-творческий рост трупп, а следовательно, и качество их художественной деятельности, которая в свою очередь направлена на эстетическое воспитание зрителя. Этим я еще раз хочу подчеркнуть значение комплексного формирования в вузе художника и гражданина.

Жизнь выдвигает перед искусством и высшей школой все новые сложные проблемы, что в свою очередь требует от нас поисков более совершенных форм организации учебного процесса.

XXVI съезд КПСС дал высокую оценку системе советского высшего и среднего специального образования, но подчеркнул, что многое в этой системе можно и нужно улучшить, прежде всего качество преподавания, укрепление связи с производством.

Главным критерием в нашей работе является связь с практикой ведущих театров и хореографических училищ страны, участие студентов в ежедневном художественном процессе, формирующем его ответственное отношение к будущей специальности и в то же время дающем ему возможность проявить профессиональные навыки в самостоятельном труде. Это происходит при непосредственном участии и контроле педагогов кафедры, которые постоянно выезжают в коллективы, где проходят практику наши студенты. Они оказывают помощь местным труппам, консультируют, участвуют в обсуждении спектаклей, уроков в хореографических училищах.

Наши связи с жизнью обретают новые формы. Например, в 1980—1981 учебных годах зачеты и экзамены по специальным дисциплинам впервые проводились не в стенах института, а на сцене Дворца культуры имени В. И. Ленина перед огромной зрительской аудиторией — ее составили трудящиеся нашего подшефного района Красной Пресни. Так наш учебный процесс вторгается в художественную жизнь Москвы, так осуществляется взаимодействие науки и практики. При этом мы сохраняем и традиционные формы отчетных и шэфских концертов, проводимых на лучших столичных сценах.

Вот уже двадцать лет кафедра хореографии руководит «спутником» ГИТИСа при Центральном доме народного творчества имени Н. К. Крупской, где повышают квалификацию руководители самостоятельных хореографических ансамблей. Это тоже один из важнейших видов нашей связи с художественной практикой.

Но нам предстоит еще немало потрудиться над решением задач ближайшего будущего нашей деятельности. Это — пересмотр и переработка учебных планов, переиздание ряда книг, подготовка дополнительных учебных и методических пособий, открытие отделения балетмейстеров балльных танцев, проведение научно-практической конференции «Балетмейстер и театр» на базе ГИТИСа имени А. В. Луначарского, участие в решении вопроса об авторском праве хореографа. Расширение сферы деятельности балетмейстерского факультета влечет за собой потребность в расширении его материальной базы — создании учебного балетного театра, экспериментальной студии для производственной практики, увеличения площади для занятий.

Думается, что достижения советского хореографического искусства побуждают нас к преобразованию в будущем высшей школы балета в более масштабное самостоятельное учебное заведение — Академию танца, где бы сосредоточились такие факультеты, как балетмейстерский, педагогический, балетоведение, артистов балета. Это позволит нам решить весь комплекс научно-практических задач, выполнить те высокие требования, которые предъявляет время мастерам культуры и искусства.

ПРОБЛЕМЫ СТАВИТ ВРЕМЯ

Балет стал сегодня одним из самых социально-активных жанров музыкального театра — он пользуется широкой и постоянно растущей популярностью у зрителей, о нем спорят люди самых разных профессий. «Триумфальный взлет» балетного жанра констатируют искусствоведы, эстетики, критики. Называют несколько причин такого обостренного внимания к балету, но в конце концов они все, как мне кажется, сводятся к одной: способности балетного искусства удовлетворить животрепещущие идейно-эстетические запросы современного общества.

Закономерности развития искусства в целом, как формы общественного сознания, сказываются, естественно, и на эволюции хореографии. Через эстетическое, художественное сознание людей, их вкусы, идеалы, нравственные нормы осуществляется ее связь с материально-производственной базой общества. Вместе с тем, хореография, подобно другим видам искусства, развивается по своим законам. Большое значение здесь имеют творческие индивидуальности хореографов, сложившиеся традиции, характер развития других видов искусства, исторические условия существования балетного театра.

В сложном пути становления балетного театра мы можем ясно рассмотреть движение по восходящей, постепенную эволюцию его от робкого осмысления своей специфики, постижения своей самостоятельности до настоячивых попыток отразить самые животрепещущие и значительные темы своего времени. Отчетливо видно, как настойчиво прокладывая себе здесь дорогу тенденции на сближение балета с жизнью, результатом чего стало неустанный обновление, расширение и обогащение его выразительных средств и возможностей.

После Великого Октября первые попытки воплотить новую тематику были сделаны, как известно, уже в двадцатых годах балетмейстерами Федором Лопуховым и Касьяном Голейзовским. Они принесли на балетную сцену выразительные средства плаката, аллегории, символа. Несмотря на множество художественных находок и даже открытий, которые имелись в первых хореографических спектаклях и которыми через несколько десятилетий воспользовались представители других поколений советских балетмейстеров, фронтальная атака на темы действительности удалась далеко не полностью. И, отойдя от наивной прямолинейности плаката, зашифрованности аллегории, абстрактности символа, деятели балета начали поиски в сфере исторической достоверности, национальной конкретности, жизненной оправданности. Василий Вайнонен, Вахтанг Чабукиани, Алексей Ермолаев в своих спектаклях стремились преобразить хореографический фольклор, органично соединить его с классическим танцем, создать образы людей с четко выявленными национальными особенностями. Стремясь к реалистической достоверности, драматургической логике действия, хореографы обратились за помощью к литературе, драматическому театру. В хореографических шедеврах 30-х—40-х годов — спектакля «Бахчисарайский фонтан» и «Ромео и Джульетта» Ростислава Захарова и Леонида Лавровского на балетной сцене восторжествовала «истина страстей», появились психологически тонко разработанные характеры. Балетный театр обогатился знанием законов драматургии, режиссуры, реалистической актерской игры. Однако со временем приемы, заимствованные у литературы и драматического театра, превратились в догму, что грозило увести балет от образной поэтичности, от присущей его природе условности. Мало того, в творчестве многочисленных эпигонов этого стиля он начал утрачивать главное свое средство выразительности — танец.

Обновления и расширения выразительных возможностей хореографического искусства требовали и возросшие к тому времени вкусы балетного зрителя. Эволюция его сознания в нашей стране являет собой яркий пример постепенного движения по восходящей, когда художественная культура распространилась не только ширь, охватывая своим влиянием все большее количество людей, но и глубину, неуклонно повышая уровень освоения художественных ценностей. Согласно сформулированному В. И. Лениным положению о возвышении потребностей, по мере насыщения низшего уровня у человека активизируются потребности других, высших уровней.

Художественные открытия, сделанные не только хореографией, но и литературой, драматическим театром, музыкой, живописью, другими видами искусства, вошли в общий культурный фонд, развили и обогатили эстетическое сознание и вкусы зрителя, сделали доступными и необходимыми для него более сложные творческие решения. Истинные художники всегда чутко улавливали эти трансформирующиеся и неуклонно возрастающие потребности своей аудитории. «Создание

ЮЛИЯ ЧУРКО,

доктор искусствоведения,
профессор

театральной формы спектакля зависит от душевного настроения, психологии, жизненных навыков, культуры, вкуса, способности к современному восприятию чувств, событий зрительным залом. Все это приметы времени, и их нельзя не учитывать, — замечает, к примеру, известный советский режиссер Б. Покровский. — Помню, в только что освобожденном от фашистов Минске я ставил оперу, где была сцена угона белорусских женщин в рабство. Тогда это было живо, артисты это видели своими глазами и так же, как и многие зрители, были жертвами подобных трагических событий. Естественно, что эпизод выстроился вполне естественно, иначе он бы в то время не был принят. Иное было в аналогичной сцене в опере Д. Кабалевского, которая ставилась несколько позже в Москве. Тут появилась потребность в создании определенной скульптурной композиции. Когда же много позже в Большом театре подобный эпизод я ставил в третий раз (в опере Молчанова «Неизвестный солдат»), настало время прибегнуть к условно-символическому, обобщенному образу».

В конце 40-х — начале 50-х годов аудитории уже не могло удовлетворить следование балета за бытом, лишнее поэтических обобщений правдоподобие. Создалась необычная ситуация: зритель, воспитанный балетом, готов был воспринять его во всей сложности специфики и многообразия средств, но сам балет оказался не готовым к этому. В поисках выхода из создавшегося положения хореографы обратились за помощью к совсем иному по образному строю виду искусства, чем театр и литература, — к музыке, что диктовалось требованиями времени и развивающегося балетного реализма. Постигание выразительных средств симфонической музыки, освоение приемов полифонии, полиритмии, политональности было необходимо для того, чтобы художественно адекватно воплощать усложнившиеся представления об усложнившемся мире, с его многоаспектностью и многообразием конфликтов, мощным движением народных масс. Попытки приблизить структуру балета к структуре инструментального произведения, создать спектакль на симфоническую музыку делались многими советскими постановщиками. В одном из лучших хореографических созданий этого плана — «Ленинградской симфонии» (на музыку Дмитрия Шостаковича) балетмейстеру Игорю Бельскому удалось в пластических образах воплотить темы нашествия и борьбы, которые столь ярко обрисованы композитором, передать эмоциональный настрой его симфонического полотна. Но такое удавалось далеко не всегда. В других аналогичных «симфо-балетах» музыка нередко «оттанцовывалась», получая в пластике как бы формальное зеркальное отражение своей темпоритмической структуры. Хореографические образы имели при этом то излишне абстрактный, то чересчур конкретный характер, далеко не всегда соответствия идейно-эмоциональному содержанию музыки. Хореографическая драматургия и образность, при многих общих чертах и точках соприкосновения с музыкальной, не являлись ей тождественной. Постепенно постановщики стали осознавать необходимость создания специфически хореографического спектакля, не копирующего ни драматический театр, ни музыку и, в то же время, разумно использующего их приемы, средства, достижения.

Хореографы, стремясь художественно полноценно воплотить на балетной сцене события современного мира и удовлетворять, как об этом уже говорилось выше, возросшие требования зрителей, начали использовать выразительные возможности поэзии, живописи, кинематографии... Но прежде всего балет стал развивать свои собственные средства выразительности, опираться на свою специфически условную, поэтически обобщенную природу. Коллективная мысль практиков танцевального искусства выработала взгляд на балет не как на «отражающее зеркало», а как на «увеличивающее стекло», когда не столько достоверная информация о действительности, сколько образная трансформация ее с целью постижения сути происходящего, стала главным в творческих устремлениях хореографов. Балет стал выступать уже не столько в роли рассказчика-прозаика, сколько поэта и мыслителя. «Реалистическая направленность нашего балета состоит не в подражании жизни, не в попытках точного воспроизведения бытовых деталей вещей и характеров, а в отражении действительности, в художественно обобщенных образах, в активной позиции художника, в его желании ответить на проблемы, поставленные временем», — писал Юрий Григорovich, чей спектакль «Каменный цветок», созданный в 1957 году, открыл новый период в развитии балета. За ним

Большой театр оперы
и балета Белорусской ССР.
Сцены из балетов: «Сотворение
мира», «Спартак», «Тиль
Уленшпигель» (Тиль —
В. ИВАНОВ, Нелс —
Т. ЕРШОВА).



последовали другие сочинения Юрия Григорянова и Игоря Бельского, а также балетмейстеров — представителей более молодого поколения, что свидетельствовало о том, что советский балет завоевывает новые рубежи.

Остановимся на последнем, нынешнем этапе развития балетного театра несколько подробнее. Без претензий на его общую характеристику, хотелось в порядке постановки проблемы выделить лишь один аспект, связанный с развитием балетного искусства в эпоху научно-технической революции. Причем конкретным материалом для разговора будут служить преимущественно спектакли, созданные на белорусской сцене, поскольку мне в течение долгого времени довелось следить за происходящими здесь процессами.

Для этого этапа культурного строительства, который начался в нашей стране в конце 50-х годов, характерна возросшая роль культуры и искусства в жизни людей, интенсивное влияние на духовный мир человека научно-технической революции, массовых средств информации, формирование в массах эстетических знаний, вкусов, потребностей, приобщение их к самостоятельному творчеству, к активной созидательной художественной деятельности. Можно было бы, наверное, сказать, что происходит не только еще большее сближение искусства с народом, но и общий подъем художественной культуры на новую, более высокую ступень. Последние два десятилетия вносят существенные изменения в художественное сознание как самих творцов искусства, так и аудитории. «Современного зрителя привлекают сегодня, кроме всего прочего, и мощный объем информации, идущей со сцены и экрана, весомая и полноценная интеллектуальная нагрузка», — свидетельствует режиссер Марк Захаров.

Искусство отражает, аккумулирует явления и идеи нашего богатого потрясения века. Войны, кризисы, крушение вековых экономических, социальных, политических, нравственных устоев жизни, угроза атомной катастрофы — все это меняет сознание и мироощущение человека. Соответственно меняются художественно-стилистический облик и проблематика искусства. Взаимоотношения личности с окружающей ее действительностью становятся кардинальными вопросами искусства. Естественно, что мимо этих процессов не может пройти и балетное искусство, для которого в последние годы характерно стремление осмыслить серьезные философские проблемы жизни, понять «связь времен» в их течении от вчерашнего к завтрашнему. Наша эпоха удлинила на одно звено известную пушкинскую формулу трагедии: «судьба человека — судьба народа», прибавив к ней «судьбу человечества». И белорусские хореографы, живущие на земле, где около трехсот белорусских деревень разделили судьбу Хатыни, остро чувствуют ответственность за будущее не только своего народа, но всего мира. В своих последних значительных постановках они реализуют потребность высказаться по вопросам, представляющим сегодня всеобщий и острый интерес.

Желание это заставляет хореографов обращаться к темам, которые уже в силу своей масштабности и универсальности, являются актуальными для нашего времени. Так, в «Сотворении мира» авторов интересуют судьбы человечества, в «Тиле Уленшпигеле» — противостояние народа тирании, реакции, в «Спартак» — борьба за свободу. Ради постижения сути событий, извлечения квинтэссенции происходящего, постановщик этих балетов на белорусской сцене В. Елизарев отказывается от внешнего жизнеподобия, от ненужных ему конкретных деталей.

Закрепив успехи в сфере хореографической поэзии, балет ныне делает попытки освоить «философскую поэзию», и термин этот, знакомый ранее, в основном, по литературоведению, получает все очевидные права гражданства в балетологии. Понятно, что такой способ отражения действительности потребовал создания соответствующей системы выразительных средств. Многие в ней — философская направленность, высокая мера обобщения, драматургия, с ее сквозным музыкально-хореографическим развитием действия, пластическим тематизмом и хореографическими лейтмотивами, с полифоническими формами изложения материала — сближает балет с музыкой. И в то же время в художественной структуре этих балетов мы можем обнаружить точки сопереживания с поэзией других видов искусства и, в частности, опять же драматического театра.

Параллели и пересечения балета с его поэзией многочисленны и многообразны. Они — в драматургии, в обращении к «вечным», широко распространенным сюжетам, в стремлении дать иную, сообразную времени, трактовку мифа или общезвестного сюжета, четче обозначить то новое, что внесло в их содержание наше время в отличие от веков прошедших. Близость к принципам театра ощущается и в необычной активности сценографии, которая, являясь одним из драматургических стержней спектакля, вызывает, опровергает, утверждает, помогает раскрывать философскую сущность изображаемых явлений, давать им эмоциональную или социальную оценку, освещать их неожиданным зрением, заставляя зрителей задуматься над их глубинным смыслом.

Если обратимся к творчеству белорусских балетмейстеров последнего десятилетия, то увидим, что для них многозначность художественного образа — излюбленный прием. Например, Елизарев нередко так «уплотняет» смысл сказанного, что в одном хореографическом тексте нередко можно обнаружить как бы несколько подтекстов, и тем не менее для самых широких и сложных ассоциаций хореограф

всегда прокладывает четкое русло, заставляя их «работать» на определенную идею.

Постановщик прибегает к условности выражения, присущей, кстати, самой природе хореографии для того, чтобы точнее и глубже выразить безусловную правду жизни. Герои его балетов почти всегда выступают в роли основных представителей социальных идей и конфликтов. Не типизация, а скорее типологизация, для которой характерна более высокая степень отвлечения и абстрагирования, является в балетах В. Елизарева основным способом обобщения.

Нынешнее интенсивное обогащение и обновление выразительных средств балета — явление, как мне кажется, закономерное и отработанное: хореографический театр должен откликаться на изменения в художественно-эстетическом сознании людей, в мироощущении общества.

В пору своего детства балетный театр, как правило, пользовался сюжетами, в которых Н. А. Римский-Корсаков справедливо отмечал драматическую наивность и бесхитрость, подчеркивал, что они представляют собой «экстракт, букет красивейших поэтических представлений фантазии: любовь, весна, цветы, волшебство, очарование и т. п., словом, красота красот, чудо чудес...» Эти тенденции с течением времени обернулись традицией. Такой взгляд на балет существует и поныне, что, впрочем, правомерно: жизнь постоянно утверждает идеалы добра и красоты, рождает позитивные эмоции и оптимистическое мироощущение. Но нельзя не учитывать и другое — время сильно изменило представления о эле и его масштабах, что естественно нашло свое отражение в искусстве, в том числе и хореографическом. Зрители ждут от него не только утверждения, воспевания, но и разоблачения, отрицания. Для изображения зла, превышающего масштабы, известные балетному искусству прошлого, потребовались, естественно, и новые формы, ибо прежние средства выразительности оказались уже недостаточными, малоэффективными для воплощения нового содержания. Отсюда — более частое, чем ранее, обращение хореографов к остро экспрессивным приемам, к гротеску, сатире.

Словно марionетки, движутся по сцене бездушные существа, олицетворяющие тупое мещанство в эстонском балете Л. Сумера «История Ансельмы» (постановка М. Мурмаа). Страшную бесчеловечность сил зла вскрывает ленинградский хореограф Б. Эйфман в композиции «Прерванная песня» (музыка И. Калынышца), посвященной памяти чилийского поэта и певца Виктора Хары. Страшными существами выглядят половцы в спектакле В. Тищенко — О. Виноградова «Ярославна», словно саранча, наводнившая русские земли. Новые приемы образности для претворения сил зла ищут и многие другие советские балетмейстеры.

Очевидно, нельзя отрицать право хореографов на подобное расширение палитры своих выразительных возможностей. Подлинное искусство не должно ограничивать себя сферой прекрасного, отмечал еще Н. Г. Чернышевский, его область — все общественное для человека. Высокие идеалы могут утверждаться в искусстве, как известно, не только прямо, но и от обратного, путем отрицания безобразного.

Сегодня балетмейстеры в своих постановках не только стремятся избежать приукрашивания, сентиментальности, бюрократия, ложного оптимизма, но иногда даже стараются неоправданно спустить мрачную атмосферу, выработать определенную жесткость взгляда и несколько нарочитую «антибалетность» форм.

В непривычной трагедийности современных балетов дает себя знать объективная закономерность нашего времени, отражается мироощущение художников, знающих о газовых камерах, концлагерях, понимающих, что война, где-то далеко ведущаяся сегодня против одного народа, завтра может прийти и в его страну. Художник просто не может позволить себе прежней спокойной безмятежности, если он знает, что где-то льется кровь и плачут дети, что пламя нейтронной бомбы может охватить всю планету.

Сложность воссоздаваемой в балете действительности неизбежно ведет и к усложнению структуры хореографической образности, всей системы художественного мышления. Хочется опять провести аналогию с литературой. Чингиз Айтматов, говоря о «техническом» оснащении современной реалистической литературы, высказал как-то мысль о том, что оно стало гораздо разнообразнее, чем раньше. «Сегодня самый средний прозаик «знает» то, о чем не ведали великие писатели от Гомера до... ну, скажем, Тургенева», — пишет Айтматов. Это утверждение, мне кажется, применимо и к сфере балета. Хореографы и их зрители «знают» и «умеют» сегодня то, о чем и не подозревали их коллеги несколько десятилетий назад. Балет имеет ныне огромный арсенал выразительных средств, не только своих собственных, но и заимствованных у смежных видов искусства и трансформированных в соответствии с его спецификой (от музыкального симфонизма до литературных тропов и кинематографического полнэкрана). Усложнилась и сама хореографическая лексика — формы классического танца стали интенсивно синтезироваться с пластикой бита, спорта, гимнастики, словом, всем, что нас окружает. Насыщаясь пластическими интонациями нашего времени, язык балетных персонажей лишается подчас гладкости, гармоничной жизнерадостности, свойственной балетам прошлого, становится более свободным, более близким силациям в зале. Впитывая дыхание эпохи, танцевальная лексика закономерно делается более сложной, внутренне драматичной, противоречиво кон-

трастной. Но отвергая старую балетную наивность сюжетов, балетные штампы, современные хореографы делают это порой излишне резко, с подчеркнутой дерзостью, разрушая то, что могло бы быть сохранено. Интенсивная «интеллектуализация» хореографии приводит иногда к потерям в сфере танцевальности, к излишней усложненности решений, некоторому однообразию интонаций и нарочитой прямолинейности в воплощении идей. Но, как известно, в периоды бурных сломов и поисков искусству всегда была свойственна крайняя полемичность. Надо надеяться, время отсеет лишнее, наносное, оставит наиболее ценное, нужное балету сегодня и завтра.

Расширение выразительных возможностей балета как вида искусства позволили ему обращаться к темам, которые ранее оказывались ему недоступными, и воплощать их с глубиной, невиданной ранее на сцене. В подтверждении этого приведем несколько примеров.

На первых порах освоения героической тематики конфликт между народом и его врагами разрешался хореографами, как правило, безоговорочной победой народа. Так заканчивались «Пламя Парижа» Б. Асафьева — В. Вайнонена, «Лауренсия» А. Крейна — В. Чабукиани, «Соловей» М. Крошнера — А. Ермолаева. Позже коллективная мысль практиков и теоретиков искусства стала трактовать типы трагических конфликтов более многозначно. Деятели хореографии нашли способы воплощения на балетной сцене оптимистической трагедии. Вспомните финал балета «Спартак» А. Хачатуряна — Ю. Григоровича — этот горестный, исполненный героического пафоса реквием.

По иному стала пониматься в балете и сама героика. Сегодня хореографы стремятся показать не столько героические поступки человека, сколько напряжение его воли, внутреннее преодоление себя. На балетной сцене все пристальнее рассматриваются характеры не только исключительных личностей, но и обыкновенных людей, простых тружеников, о чем свидетельствуют «Геологи» Н. Каретникова — И. Касатиной и В. Василева, «Асель» В. Власова — О. Виноградова, «Ангара» А. Эшпая — Ю. Григоровича, «Материнское поле» К. Молдобасанова — У. Сарбагешева. Белорусский юноша Иван и итальянская девушка Джулия в «Альпийской балладе» Е. Глебова, поставленной в Белорусском театре оперы и балета О. Даличкилиани по мотивам повести В. Быкова, во время своего бегства из фашистского концлагеря проявляют такое мужество, стойкость, нравственную силу, что позволяют говорить о себе как о подлинных героях, носителях высоких гуманистических идеалов.

Постигая ведущие тенденции художественного мышления своего времени, вступая в контакт с эстетическим развитием, творчески мыслящим зрителем, балет в тот же отрезок сценического времени дает ему сегодня значительно больше художественной информации, чем раньше. Хореографы рассчитывают ныне на серьезную, думающую аудиторию, умеющую быть своеобразным соавтором хореографа, способную мыслить ассоциациями, сопоставлять, проводить параллели. Авторы стремятся заставить ее напряженно «работать» в каждом из сценических мгновений спектакля.

Как не вспомнить здесь слова В. И. Ленина, сказанные, правда, в адрес писателя, но имеющие и прямое отношение к хореографу. Владимир Ильич отмечал, что настоящий писатель не будет ориентироваться на читателей, не желающих или не умеющих размышлять, «он предполагает в неразвитом читателе серьезное намерение работать головой и помогает ему делать эту серьезную и трудную работу, ведет его, помогая ему делать первые шаги и уча идти дальше самостоятельно».

Анализируя творчество белорусского хореографа В. Елизарьева, можно сказать, что он ищет такой связи со своими зрителями, стремится вовлечь их в свои размышления. Показательны в этом отношении уже хотя бы те изменения, которые балетмейстер сделал в сценарии «Тилья Уленшпигеля». Убрав из балета известную по роману Шарля де Костера картину сожжения Клааса, отца Тилья, он в то же время ввел в финал спектакля отсутствующую у писателя сцену огромного человеческого костра, в котором горят народ и его герои. Пусть пепел всех сожженных в огне войны стучит в наши сердца — как бы говорит он. И расчет балетмейстера на таких заинтересованных зрителей, зрителей-соавторов оказывается не напрасным. Его балеты вызывают страстные споры, причем споры эти, как правило, выходят за рамки одного спектакля, касаются проблем балетного искусства в целом, его взаимоотношений с жизнью.

«После просмотра балета «Сотворение мира» я много размышлял, — сказал на обсуждении спектакля доцент Белорусского университета имени В. И. Ленина В. Наумович, — ибо он заставляет задуматься о своей жизни, о судьбе человечества». «Я никогда не ожидала, что в балете могут быть подняты такие сложные проблемы, — заявила начальник планового отдела цеха платформ Минского автозавода В. Колотван. — На сцене передо мной прошла как бы вся история человечества с ее борьбой, страданиями, завоеваниями...»

Ныне расширяются границы балетного реализма, выкристаллизовывается новая эстетика хореографического театра, постоянно обновляются связи искусства с жизнью, обогащаются его художественные возможности. Балет отвечает сегодня высоким требованиям своего времени и предстает перед нами не инфантильным ребенком, не прекрасным мечтателем, а нашим современником, мыслителем, коллегой по борьбе.

МОЛОДЫЕ ДЕРЗАЮТ

Балет Б. Бартока
«Деревянный принц»
в Большом театре
Союза ССР

ВЛАДИМИР ГОЛУБИН



Столетию со дня рождения выдающегося венгерского композитора Бель Бартока в Большом театре был поставлен его балет «Деревянный принц». Постановка осуществлена молодым балетмейстером Андреем Петровым.

Произведение, написанное музыкантом весной 1917 года, когда над планетой бушевала первая мировая война, впитало в себя мысли и настроения Бартока той поры. Принимая к живительному источнику народного творчества, выдающийся мастер создал музыкальную сказку-притчу о мучительном и сложном пути человека к постижению подлинных духовных ценностей, о преодолении им фальши, бездуховности, о нелегком поиске идеала... И надо отдать должное молодому балетмейстеру — работа над постановкой балета, он стремился постичь его философский смысл, идейно-нравственную проблематику сочинения.

Собственная манера мышления, желание по-своему разрешать драматургические коллизии, тщательная работа с актерами являются особенностью творческого почерка А. Петрова. Основным средством выразительности Петрову служат танец, образный, выстроенный на классической основе. Постановщик пользуется им гибко, применяя различные пластические акценты, ракурсы, что дает ему возможность находить органичное воплощение музыки балета, такой философски многозначной и самобытной.

Однако хотелось бы высказать балетмейстеру некоторые пожелания. Его пластическая партитура хореографически очень насыщена, ей недостает мягкости полутонов, прозрачности. Думается, игра контрастов, более тонкая нюансировка обогатили бы творческую палитру постановщика. Если говорить языком музыкантов, танец у Петрова постоянно «звучит» фортиссимо, а иногда так хочется пиано. И еще одно — об использовании Петровым хореографической цитаты. Этот прием лишь тогда правомерен, когда он оправдан смыслом и идеей спектакля, а не является просто броским, эффектным элементом танца. К сожалению, в хореографии молодого балетмейстера применены пластической цитаты не всегда органично, не всегда подкреплены характером образного решения того или иного эпизода.

Музыкальный руководитель спектакля — Ю. Симонов, чье истолкование партитуры Бартока отличается вдумчивым и бережным отношением к музыке: дирижер подчеркивает и ее сочную живость, и ее романтическую взволнованность, и ее национальное своеобразие.

Молодой художник Станислав Бенедиктов, которого до сих пор мы знали как сценографа драматических спектаклей, сумел тонко постичь специфику балетной постановки, показать, что ему близка и художественная палитра музыкального театра. Исходя из характера музыки Бартока и замысла балетмейстера, он создает на сцене тревожно-таинственный мир «сказки-были», где фантастика органично переплетается с реальностью, оттеняя происходящее на сцене, а колористические находки, игра света определяют эмоциональную атмосферу.

Известный и всеми признанный дуэт — Н. Павлова и В. Гордеев — танцуют партии принца и принцессы. Лирический герой Гордеев предстает перед нами в новом качестве, иной интерпретации. Артист наделяет своего принца мужеством и отвагой, он настойчиво ищет свой идеал, самоабвенно борется за свое счастье... В. Гордеев танцует динамично, увлеченно, темпераментно, подчас он неистов в выражении своих чувств. Исполнитель утверждает логичность победы такого героя, его способность преодолеть все преграды, чтобы найти путь к сердцу любимой, помочь ей осознать, где истинные духовные ценности, подлинная красота, настоящее чувство. Максимализм чувств и поступков принца определяется тем, что его характер отмечен чертами, близкими сегодняшним людям. В своей новой работе постановщик и исполнитель ломают уже привычное, стереотипное понимание амплуа лирического героя.

Перед героиней Н. Павловой стоит дилемма — как отличить подлинное чувства от мнимых, истинные переживания от показных? От того, что она предпочтет,

зависит и ее дальнейшая судьба, и судьба окружающих... В «Деревянном принце» принцесса Н. Павловой легкомысленна и своенравна, беззаботна и непостоянна. В этом образе заложены резкие контрасты настроения, переменчивость поведения, черты в общем-то несвойственные натуре балерины: ведь мы знаем ее преданной Фригией, нежно-влюбленной Жизелью, женственной Ширин, где Н. Павлова рисовала обаятельный образ «женщины-подруги». Лишь ее Валентина в балете «Ангара» должна была решать важные жизненные проблемы, выбирать пути в сложном лабиринте обстоятельств своей судьбы. Свобода сценического поведения, разнообразные танцевальные возможности артистки помогли ей создать новый для себя характер, показать его в становлении, развитии — в таинственном сочетании сказочности и действительной жизни проявляются его различные грани. Н. Павлова наделяет принцессу человеческими чертами: кукольное кокетство уступает место искренности переживаний, мнимая влюбленность — настоящему чувству.

В роли феи интересно выступает Н. Семизорова. Танцует артистка технически легко, с блеском, свойственным балерине, четко выявляя все тончайшие нюансы хореографического рисунка партии. Вместе с тем, фея Семизоровой — это и яркий характер: во всем холодновато-серебристом облике этой загадочной героини ощущается ее желание повелевать, ее непреклонность, ее неприятие живых человеческих эмоций. Фея Семизоровой с жестоким постоянством строит преграды на пути влюбленного принца к своей мечте. Она стремится властвовать не только над его жизнью, но и над его душой. Столь

сложный, неоднозначный образ Семизорова воплощает, находя нужные краски именно в танцевальном тексте, сочиненном балет-мейстером. В своих больших позах фея-Семизорова как бы царит над миром людских страстей.

У другой исполнительницы роли феи — М. Быловой интерпретация партии также своеобразна и интересна, хотя над техническим исполнением ей еще немало надо работать. Чувства феи Быловой более человечные, более живые. Испытывая принца, она в то же время стремится понять его. В ее недоверчивости, неприступности вы ощущаете эмоции женщины, а не сказочной владычицы.

В этом балете и другие исполнители центральных партий блеснули новыми гранями своего мастерства. М. Цивин танцует своего Деревянного принца непринужденно и напористо. Его Деревянный принц — олицетворение бездуховности, мишурной красоты, лишённого смысла, пустого существования. Создать яркий образ артисту помогало его разносторонняя техника, профессионально точная в каждом движении. Он показывает бездушную куклу с известной долей иронии, куклу, которая лишь волею судьбы и обстоятельств, от нее независящих, вовлечена в водоворот происходящих на сцене событий. Но артист искренне увлечен такой трактовкой роли.

У А. Лазарева Деревянный принц — это образ-символ, усиливающий в этом фантастическом балете тему духовной пустоты. Впечатляет механичность движений, пластическая резкость танца, доведенная почти до гротеска. Природный темперамент, свойственный характеру артиста, здесь словно бы «втиснут» в жест-



Принцесса — Н. ПАВЛОВА.
Вал. Деревянный принц —
М. ЦИВИН.

Фото Г. СОЛОВЬЕВА



Принцесса — И. ПЯТКИ-
НА. Деревянный принц —
А. ЛАЗАРЕВ.

кий каркас хореографического решения роли. А. Лазарев в своем Деревянном принце как бы пародирует человеческие мысли и чувства, движения и поступки.

Наш рассказ об актерских удачах этого балета был бы неполным, если бы мы не упомянули и о других исполнителях центральных партий. Прежде всего — о В. Анисимове. Его портрет принца отменен присутствия артисту высокими романтическими интонациями, строгой классичностью линий. Заслуживают внимания и работы совсем молодых — И. Пяткиной и Э. Лузиной, делающих свои первые шаги на сцене Большого театра под руководством опытного наставника Р. Стручковой. У каждой — прочтение партии очень индивидуально. Принцесса И. Пяткиной — «девушка-подросток», которая еще только начинает постигать скрытые в душе силы и чувства, для которой все ново и интересно. Эта принцесса — послушная игрушка в руках всевластной Феи, и ее любовь к принцу раскрывается скорее в силу обстоятельности.

Принцесса Э. Лузиной более самостоятельна, более любознательна, но пока что здесь находит свое продолжение бойкий характер ее героини из школьных спектаклей «Копеллия» и «Тщетная предосторожность» — Сванильды и Лизы, чья партия она совсем недавно танцевала.

Участники создания спектакля помогли молодому балетмейстеру А. Петрову раскрыть богатство музыки, внести в постановку непосредственность и свежесть молодости, ставших ее важным творческим компонентом. Подобное содружество молодых, их общая увлеченность работой способствовали появлению в Большом театре интересного спектакля.

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

ОБАЯНИЕ И МУДРОСТЬ СКАЗКИ

Балет Р. Щедрина
«Конек-Горбунук»
в Ленинградском
театре оперы
и балета
имени С. М. Кирова.

ЕКАТЕРИНА БЕЛОВА

И

Интерес к этому спектаклю не угасал с того дня, как стало известно, что Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова готовит к постановке балет Родиона Щедрина «Конек-Горбунук». Во-первых, сама партитура с ее редким богатством мелодий и ритмов, опирающихся на лучшие традиции русской классической музыки, смелой современной интерпретацией национального музыкального фольклора обещала оригинальное сценическое решение. Во-вторых, зная предыдущие работы будущего автора спектакля — молодого балетмейстера Дмитрия Брянцева, явно тяготеющего к ярко-зрелищной, насыщенной-эмоциональной, подчас даже гротесковой форме балетного представления, можно было заранее с уверенностью сказать, что «Конек-Горбунук», конечно же, «его» балет. Думалось, что отталкиваясь от насмешливо-колких интонаций музыки Щедрина, умея как, пожалуй, никто из современных хореографов, находить для всевозможных комедийных ситуаций в балете остроумную и оригинальную форму, Д. Брянцев поставит спектакль, наполненный юмором и весельем: ведь и литературный, и музыкальный первоисточники балета в руки постановщика давали для этого благодатный материал. Первые же эпизоды «Конька-Горбунка» доказали, что ожидания были не напрасны. На сцене царил праздничная стихия ярмарки с ее традиционными качелями, каруселями, лавками, лотками (художник М. Соколова), с нарядной одеждой народной толпы, которая то кружилась в лихой кадрили, то вела задумчиво-плавные хороводы, то снова закружалась в неустойчив ликующий пляс, пестрым вихрем проносась по сцене. В первом акте у Брянцева — вообще множество ин-

тересных находок — и режиссерских, и хореографических, он здесь постоянно удивляет неожиданностью использования музыкальных фрагментов, то замечательно найденной пластической характеристикой того или иного персонажа. И все это было объединено общим постановочным решением, нанизано на четкий выстроенный драматургический стержень. — Вот, например, Иван (наделенный в спектакле забавной «страстью» к музыке), получив от Царя за двух коней долгожданную балалаечку, прыгает с ней на пеньку. А Конек, подобно дирижеру, охватывает звучание оркестра и — как на солита — указывает нам на Ивана, словно предоставляя теперь ему «слово». И тут Иванушка самозабвенно играет нехитрую мелодию своей будущей вариации (поставленной Д. Брянцевым на музыку «Мужских хороводов» из финальной картины балета). Причем, исполнители главной партии Н. Ковмир и Ю. Гумба не имитируют эту игру, а сами, по-настоящему играют на балалаечке. Под бречанье ивановой балалаечки Конек пускается в пляс. Но если вдруг Иван в своей игре где-то сфальшивит, Конек тут же беспомощно растягивается на полу — запинаясь «музыкант», спотыкается и «танцовщик», ошибается один — ошибается и другой. Сцена — одна из остроумнейших находок спектакля. Кажется, что здесь царит дух веселой, озорной импровизации исполнителей...

Но вот Ивану надоело сидеть на печи, и он, выйдя на середину сцены и дав знак дирижеру к вступлению, сам начинает танцевать, не выпуская из рук заветной балалаечки. В этой сольной вариации Ивана есть множество элементов русской народной пляски — и присядка, и коленца, и медленно-томный ход на цыпочках с запрокинутой от сладкой истомы головой. И во всем — колоссальное наслаждение танцем, то состояние человека, когда уже невозможно усидеть на месте и ноги сами пускаются в пляс!..

Беспорно — такое решение сольной вариации Ивана балетмейстеру подарила музыка, основанная на народнопесенных мотивах. Она продиктовала Брянцеву и пластический рисунок партии Царя, построенной на мелких, светловых движениях. Вот он, верхом на секире, как на детской лошадке, выезжает на ярмарочную площадь. Молодой обаятельный танцовщик П. Русанов нашел в этой партии множество комедийных штрихов, выразительно показав при этом личность и жестокость Царя. Второй исполнитель партии — А. Иваненко выделяет в Царе лишь злобность его натуры, чем, думается, излишне «сузил» характер. В оркестре звучит музыкальная характеристика Царя, данная в форме ироничного, «кукольно-примитивного» марша-скерцо. Каждый музыкальный аккорд получает тут пластический акцент в движениях и жестах. Царь и плечиком томно поведет, и кокетливо улыбнется, и глаза стыдливым опустит, как жеманная барышня, окруженная поклонниками, и в реверансе перед народом галантно раскланяется, и подмигнет ирриво кому-то в толпе — ну, просто всеобщий «любимец публики», да и только!

Правда, народ-то радуется Царю и бросает вверх шапки не по собственному желанию, а по принуждению. По ярмарке ходят верные «царские люди», для маскировки одетые в одинаковые, такие же, как и у толпы (отличающиеся только по цвету) костюмы. Они-то и бросают вверх чужие шапки, заставляя их владельцев

Фея — Н. СЕМИЗОРОВА.
Принц — Б. ГОРДЕЕВ.



как марионеток, вскидывать приветственно руки и всчески выражать свой восторг по поводу появления его величества. (Проход царских охранников идет на втором плане и никак не выделен балетмейстером, хотя данный эпизод — интересная режиссерская находка спектакля. Эти же «охранники» также незаметно пройдут и во время царских похорон между рздами сбежавших людей — заставляя их послушно вставать на колени и низко опустить головы. Размеренным, чеканным шагом они пройдут из кулисы в кулису и исчезнут, но «восторг» толпы, как и ее «горе», тут же будут перечеркнуты самым фактом насильственного принуждения).

Оказавшись необыкновенно чутким к музыкальному материалу балета в сочинении хореографической лексики «Конька», балетмейстер исходил прежде всего из традиции русского народного танца, обогащенного здесь формами классической и современной хореографии. Чисто игровым эпизодом в спектакле также уделено большое место, они неразрывно связаны с танцевальными картинами, навсквозь «пропизаны» танцем. Д. Брянцев купировал в партитуре «Конька» ряд музыкальных фрагментов, сделал из чужеродного балета с прологом и эпилогом компактный двухактный спектакль с небольшим количеством действующих лиц и предельно насыщенным событиями сюжетом. С решениями композитора, балетмейстер, вместе с музыкальным руководителем спектакля и дирижером В. Гергиевым, придавшим прочтению партитуры Р. Шедрина удивительную свежесть, сочность, звонкую праздничность звучания, внесли изменения в партитуру, сохранив в музыке то лучшее, что обеспечило ей столь долгую жизнь на советской балетной сцене.

Да, в первом акте балета было множество остроумно решенных сцен, оригинально поставленных танцев (как массовых, так и сольных), атмосфера ярмарочного веселья, эффектно заданная в начале представления, царила на сцене, увлекая своим настроением и зал. И все же после того, как первое действие закончилось, оставалось чувство какой-то неудовлетворенности, хотя увиденное зрелище не рождало ощущения встречи с уже известным, вторичным: фантазия талантливого балетмейстера настолько богата, что, думается, ему вовсе не грозит какое бы то ни было хореографическое самоповторение.

Настораживало другое. Начав с таких лексически сложных, драматически насыщенных хореографических миниатюр, как «Дорога» Э. Джона, «Метаморфозы» М. Авелы, «Макбет» на музыку Г. Перселла, «Посвящение» на музыку четвертой части Шестой симфонии П. Чайковского, поставленных пять лет назад в Кировском театре, Д. Брянцев перешел затем к комедийным балетам, пожалуй, излишне ограничив себя этим жанром. Конечно, в каждом поставленном им балете, хореограф неизменно находил новое, но постоянное обращение к комедийной тематике даже при разнообразии ее решения, все же, как думалось, несколько тормозило творческий рост одаренного балетмейстера, в чем-то сужало палитру выразительных средств. Внутреннее, сокровенное «я» художника здесь словно было скрыто от нас маской озорной бравады. Оставалось загадкой, какие же серьезные жизненные проблемы действительно волнуют хореографа.

Сомнения разрешил второй акт «Конь-

ка-Горбунка», где тема, интересовавшая балетмейстера в этом произведении, получила неожиданно мощное драматическое звучание, открыв нам новые, ранее неизвестные стороны его дарования. Второй акт «Конька» начинается со сцены у «Серебряной горы», где Иванушка и Конек-Горбунк должны поймав Царь-Девичу. Вот прилетели огненные жар-птицы, а среди них в таком же костюме (только не красном, а бледно-голубом) сама Царь-Девича, предводительница крылатой стаи. И в предыдущих постановках этого балета героиня появлялась в окружении жар-птиц, но здесь она впервые предстает сама в облике птицы, как бы объединяя в своем лице два волшебных сказочных образа, данных у П. Ершова: Жар-птицы и Царь-Девичи, которых Иван должен доставить Царю. В новой версии «Конька-Горбунка» героиня названа Красной-Девичей. В ней действительно нет ничего ни царственного, ни экзотического. Она — заколдованная девушка-птица: образ, издавна встречающийся в русских народных сказках и на балетной сцене. Так и вспоминается тут фраза из старой, знакомой с детства сказки: «Ударилась птица оземь и обернулась красной девичей»...

Сказочное чудо превращения решено здесь Д. Брянцевым с «кинематографической» мгновенностью. Причудливо-плавной вереницей исчезают фантастические жар-птицы за стоящими на поляне стогами и такой же вереницей во главе с Красной-Девичей сразу же появляются изза них, только уже в облике русских девушек в прозрачных сарафанах и кокошниках.

Сольная вариация Красной-Девичи (в этой партии успешно дебютирует молодая танцовщица Наталия Павлова, обладающая мягкими, чистыми линиями танца и прекрасными внешними данными) полна смутной тревоги, невысказанной грусти, затаенной тоски. Движения танца Красной-Девичи, подобно звукам, словно замирают в воздухе, и как эхо — им вторит, их множит кордебалет ее заколдованных подруг. Героиня то вдруг вся напрягается, словно прислушиваясь к чему-то, то вдруг снова sinks, как вассеновская Алнушка, уронив голову на колени. Перед нами раскрывается здесь печальный образ заколдованной, загадочной Красоты. Движения солистки и кордебалета, основанные на классической лексике, носят тут импрессионистически-зыбкий характер, рождая ощущение сказочной иллюзорности происходящего. Мотив заколдованной девушки-птицы, достаточно традиционный для балетного театра, в «Коньке-Горбунке» выглядит удивительно органично — чувствуется, он подказан балетмейстеру музыкой сцены, полной фантастического мерцания и лиризма.

Незаметно подкрavшись к жар-птицам, принявшим девичий облик, Иван, по наущению Конька (как в сказке П. Ершова), хватает «ту, которая поближе», то есть первую попавшуюся. Ею случайно оказывается Красна-Девича. Встрепенувшаяся девушка мгновенно убегают за стога и, появляясь оттуда уже в огненном птичьем оперении, стремительно пересекают сцену своим летящим шагом-прыжком. А Красна-Девича бьется в руках Ивана, тянется к улетающим подругам... Но вот ее смятение, испуг, тревога постепенно проходят. Начинается лирическое адажио. Дуэт героев, наполненный мягким юмором и нежностью, основан на широкой расправности плавных движений, сочетающих сложность оригинальных

поддержек и элементов народного танца. И Красна-Девича Павловой словно «оттаивает» на наших глазах, обретая черты «земной» русской девушки — застенчивой, непосредственной, жизнерадостной...

Но когда Конек, нетерпеливо постукивая копытцем, весело зовет героев в обратный путь, Иван вдруг отпускает Красну-Девичу, как бы сказав ей: «Летит...» Полюбив заколдованную девушку-птицу, он не в силах отдать ее Царю, предпочитая смерть предательству. И в порыве неистового отчаяния он взлетел ввысь, рухнул наземь, взлетел снова... Сотрясают от рыданий, катаясь по земле, он тянется к исчезнувшей за стогами Красной-Девиче. Пытаясь найти выход своей безграничной тоске, Иван то сгибается словно под тяжестью утраты, то запрокидывается назад всем телом, не находя себе места без возлюбленной. А мудрый Конек, все понав, садится рядом с Иваном (как верный друг, который — всегда рядом, когда плохо) так же, как и он, «по-человечьи» подперев голову рукой. И в этой усталой и грустной позе Иванушки и Конька — такая шмелящая безысходность, какую не передашь никакими танцевальными комбинациями!..

Но когда Иван и Конек, печально понурив головы, отправляются в обратный путь, Красна-Девича, превратившись в птицу, невидимая им, летит за ними. Летит, потому что не может расстаться с полюбившимся ей Иванушкой. Летит, не зная, что во дворец для нее уже заготовлена золотая клетка, а Царь в нетерпении ожидает дикивиную пленницу.

...Испуганно мечется прекрасная птица в дворцовых покоях. За ней охотятся бояре, к ней тянутся хищные руки Царя. Иван же, за слушание Царя посаженный в клетку, — ничем не может помочь своей любимой. А его «находчивые» братья (их партии великолепно исполняют П. Надточий и Ю. Гумба) уже волокут огромный котел-самовар, в котором Царь велит сварить Ивана.

И начинает казаться, что вопреки сюжету сказки П. Ершова, все закончится плохо: Ивана казнят, а из Красной-Девичи сделают царскую наложницу. Создать такое ощущение у зрителя балетмейстеру необходимо, чтобы показать серьезность и драматизм ситуации и помочь нам иначе взглянуть на события и героев. Конечно, верный Конек как всегда пришел на помощь и своим волшебным свистом вызволил Ивана из котла. Но такой финал — лишь дань старой сказке, которая рассказана здесь по-новому. Конек-Горбунк (по-детски трогательный и доверчивый у А. Сапогова и порывисто-решительный у В. Цветкова) по-привычке сопровождает Ивана во всех похождениях, но его волшебная сила в новом балете несколько утратила свои магические свойства. Иван теперь самостоятельно совершает поступки, становясь подлинным героем спектакля. Балетмейстер прослеживает его внутренний рост, становление характера, появление в нем таких качеств, как мужество и духовность, обретенные благодаря любви к Красной-Девиче. Мечтатель, живущий поначалу в каком-то вымышленном им самим мире, Иван становится активно действующим героем, способным бороться за свою любовь и жертвовать собой. Таким, в частности, рисует Ивана Н. Ковмир, явно тяготеющий в своем исполнении к лирическим высказываниям. У Ивана Ю. Гумбы обращают на себя внимание прежде всего гротесковые эпизоды, картины, наполненные драматизмом.

Балет «Конек-Горбунк» написан ком-



На снимках:
Конек-Горбунок —
А. САПОГОВ;
Красна-Девница —
Н. ПАВЛОВА, Иван —
Н. КОВМИР; сцена
из спектакля.

Фото Ю. ЛАРИОНОВОЙ

позитором четверть века назад — тогда Щедрина еще не было и тридцати лет. Но и сегодня музыка поражает своим современным звучанием, своей многозначностью — партитура открывает широкие возможности для разнообразных и интересных прочтений известной сказки. И если в предыдущих постановках «Конька-Горбунка» внимание балетмейстера сосредоточивалось то на сказочно-фантастической, то на остро-сатирической проблематике сочинения, то у Брянцева на первый план выдвинуты лирические сцены спектакля. Именно лирико-драматическая тема заявила о себе в хореографии Д. Брянцева в «полный голос», заново открыв для нас музыку Щедрина, в чем немалая заслуга дирижера В. Гергиева, который тонко выявил поэзию лирических сцен, превосходно подчеркнул драматизм и динамику эпизодов во дворце.

Внеся необходимые изменения в партитуру Р. Щедрина и либретто В. Вайнонена и П. Маляревского (новая редакция О. Виноградова и Д. Брянцева), балетмейстер поставил увлекательный и мудрый спектакль, предназначенный, конечно же, не столько детям, сколько взрослым.



Активный обмен художественными ценностями, творческие контакты между СССР и Францией с каждым годом ширятся. Шедьеры Московского Кремля, сокровища скифского искусства, русская живопись XIX века, искусство резьбы по дереву, ретроспекция советской живописи, графики и скульптуры — с этими и многими другими выставками только за последние годы встретилась французская аудитория.

Советский зритель также с большим интересом ознакомился со средневековой скульптурой Франции, искусством импрессионистов, живописью барокко и романтизма, работами Родена, Леже, Бурделя...

«Рукопожатием двух культур» стала выставка «Москва — Париж: 1900-1930 гг.», которая была развернута в залах Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Грандиозная экспозиция, включавшая более двух тысяч экспонатов, выглядела как широкая панорама развития искусства двух стран. Яркий пример советско-французского культурного сотрудничества, выставка стала значительным событием нашей художественной жизни.

Во время посещения выставки товарищ Л. И. Брежнев отметил в книге почетных посетителей, что эта выставка, а также аналогичная выставка, организованная в Париже, помогают советскому и французскому народам лучше знать друг друга, содействуют укреплению традиционной дружбы между Советским Союзом и Францией.

Экспозиция, как зеркало, отразила этапы развития деятельности людей в разных сферах художественной культуры — в изобразительном творчестве, архитектуре, музыке, литературе, театре, художественной фотографии, в агитационно-массовом искусстве.

В театральном разделе значительное место занимала сценография, и, в частности, балетная сценография, где первое тридцатилетие XX века отмечено интересными поисками мастеров двух стран.

Экспонаты, собранные в этих залах, свидетельствуют об их стремлении сделать декорационное оформление и костюмы высокохудожественным выразительным средством, органично связанным с музыкой и содержанием спектакля. Художник в балетном театре становится равноправным участником создания спектакля наряду с хореографом, композитором, актерами.

Среди произведений, экспонировавшихся на выставке, хроно-

гическим «старейшиной» был эскиз декорации К. Коровина к балету «Конек-Горбунук», поставленного в Большом театре А. Горским в 1901 году. Замечательный живописец, Коровин одним из первых создал новый тип оформления музыкального спектакля, отличавшегося живой зрелищностью, эмоциональностью, поэтичностью.

К. Коровину близок другой видный русский живописец А. Головин. Они, в сущности, стали основателями национальной русской школы театрально-декорационного искусства, традиции которой живут и развиваются в искусстве многих поколений советских художников. Работа Головина над оформлением фокинских «Жарптицы» (она была отражена в материалах выставки) оказала значительное влияние на судьбы развития европейской сценографии. Здесь мастер создал целостный живописный образ спектакля в полной гармонии всех компонентов, образ, органично связанный с танцевально-музыкальным решением произведения.

На выставке ярко было представлено творчество Л. Бакста. Показанные эскизы декораций и костюмов балетов «Клеопатра», «Шехеразада», «Карнавал», «Нарцисс», «Синий бог», (хореография М. Фокина), «Послеполуденный отдых фавна» (постановка В. Нижинского) достаточно полно показали, в чем особенности его искусства и формирования изобразительного языка балетной сценографии XX века.

Еще один выдающийся мастер — А. Бенуа. Знаменательна его работа над оформлением «Петрушки», поставленного М. Фокиным в 1911 году. В этом спектакле был заявлен и проведен в жизнь новый принцип для хореографического театра, принцип сочинения балета — органичного единства усилий композитора, художника, либреттиста, хореографа. Бенуа выступил в этом произведении как художник и сценарист.

А. Головин, К. Коровин, А. Бенуа, Н. Рерих с его замечательным оформлением фокинских «Полувечких плясок» и «Весны священной» В. Нижинского — все они проявляли острый интерес к миру фольклора. Продолжателями их традиции в этом направлении стали М. Ларионов и Н. Гончарова. В показанных на стендах эскизах декораций Н. Гончаровой, созданных для «Золотого петушка» (балет-мастер М. Фокин) и «Свадебки» (хореография Б. Нижинской), видно, что автор тяготеет к приемам народного лубка, игрушки, иконописи. Русский фольклор, сказочная образность свойственны оформлению М. Ла-

Фрагмент
театрального раздела выставки.



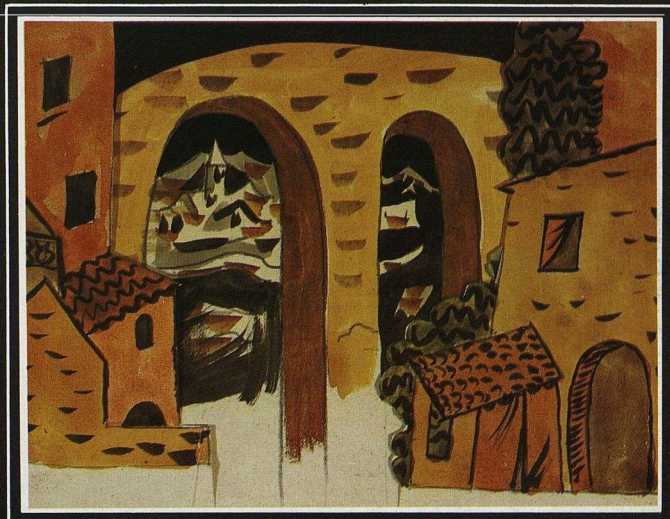
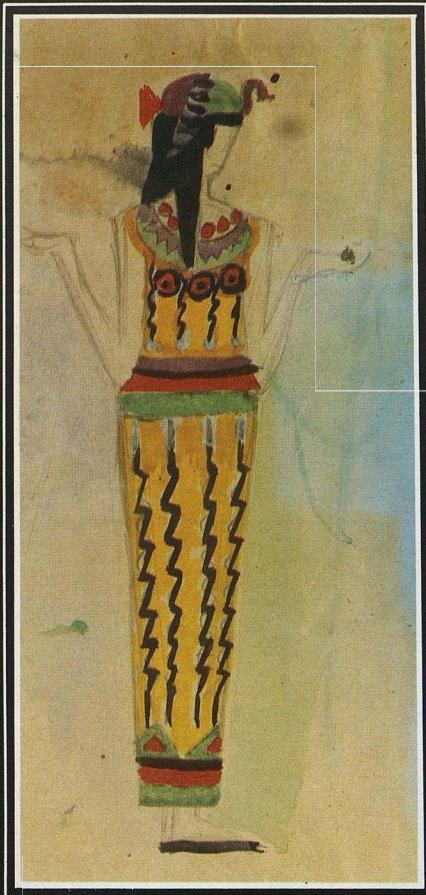
МОСКВА — ПАРИЖ

рионовым хореографических миниатюр «Русские сказки» (постановка Л. Мясина).

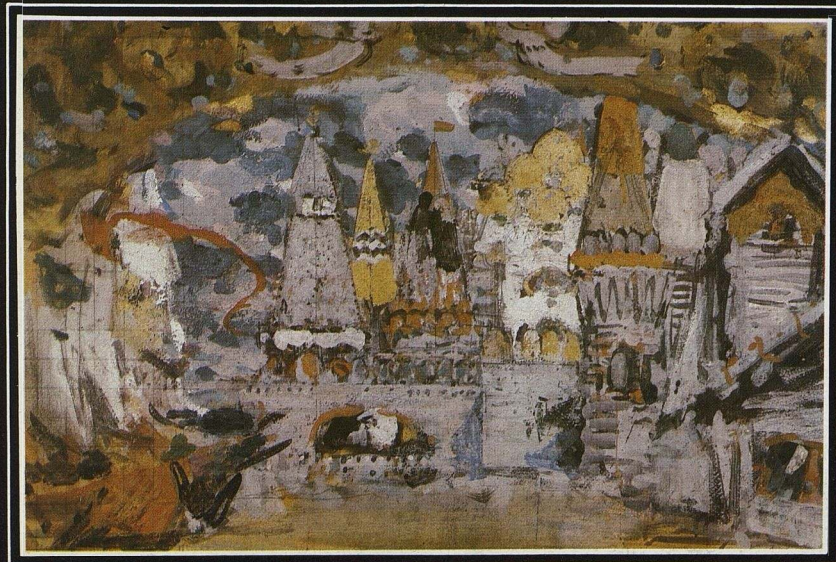
Совсем иными предстают в балетном театре П. Пикассо, Ф. Леже, Ж. Брак. Например, Пикассо и Брак демонстрируют дерзкий протест против традиционализма балетной декорации, о чем свидетельствуют, в частности, экспонаты, рассказывающие о постановках балетов «Парад» Э. Сати (хореография Л. Мясина, художник П. Пикассо), «Зефир и Флора» В. Дукельского (постановка Л. Мясина, художник П. Пикассо) и других.

Для сценографии первых трех

С. ДЕЛОНЕ. Эскиз костюма к балету «Клеопатра».



П. ПИКАССО. Эскиз декорации к балету «Треуголка».



К. КОРОВИН. Эскиз декорации к балету «Конек-Горбунок».



М. КУРИЛКО. Эскиз декорации к балету «Красный мак».

Л. БАКСТ. Эскиз декорации к балету «Синий бог».

десятилетий XX века характерно разнообразие направлений поисков. Но балетная сцена избирает для себя путь живописных декорационных решений. История советского искусства сценографии это убедительно подтверждает.

Поскольку экспозиция завершается 1930 годом, в ней лишь отдельными эскизами представлена деятельность корифеев советской декоративной живописи Т. Бруни, М. Курилко, В. Ходасевич. Их работы над балетами «Болт», «Красный мак», «Золотой век» обогатили хореографическую сценографию новой социальной тематикой, внесли приемы агитационно-массового искусства. В то же время эти мастера продолжили плодотворную традицию художников русского балетного театра, став соавторами композитора, хореографа, сценариста в создании целостного образа спектакля. Их творческие искания подготовили те значительные достижения отечественного декорационного искусства, которые обогатили советскую культуру.

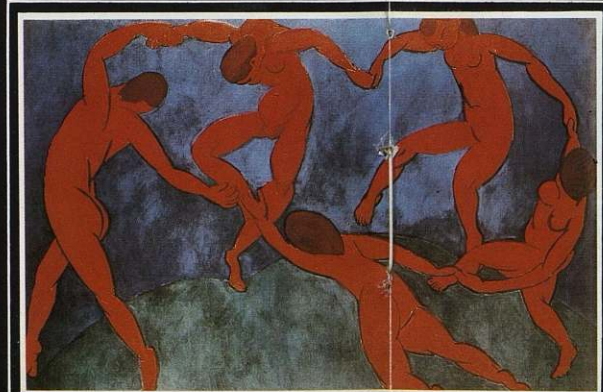
Театральный раздел выставки — «Москва—Париж: 1900—1930 гг.», наглядно продемонстрировавший пути становления современной сценографии, вызвал живой интерес у посетителей.



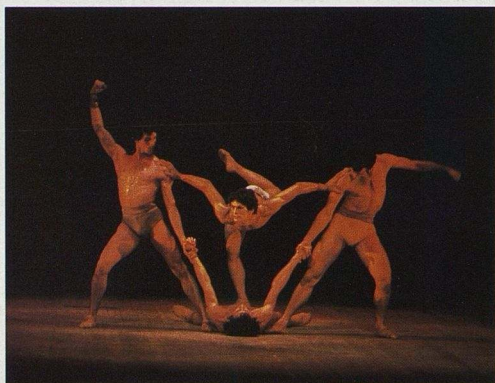
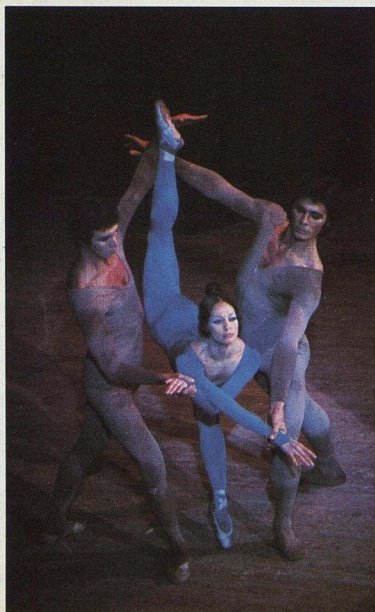
Т. БРУНИ. Эскиз костюма к балету «Болт».



В. ХОДАСЕВИЧ. Эскиз костюма к балету «Золотой век».



А. МАТИСС. «Танец».



Национальный балет Кубы. Сцены из балетов: «Сильфиды», «Редкая птица», «Песнь жизни». (Смотрите в номере статью А. Соколова-Каминского «Посланцы острова Свободы»).

Фото В. ПЧЕЛКИНА

ГАСТРОЛИ

СПАРТАКУ

— четверть века

Сегодня трудно назвать современный советский балет, который бы, подобно «Спартаку» А. Хачатуряна, приобрел столь широкую известность и любовь зрителей! Двадцать пять лет живет он на сценах многих театров в нашей стране и за рубежом.

Героико-революционная тема — главная в советском балетном театре. По словам композитора, образ Спартака привлек его потому, что имя вождя римских рабов стало в сознании человечества символом борьбы угнетенных народов за свою свободу.

Балет Хачатуряна «Спартак» — героическая трагедия. Становление, развитие этого жанра в хореографическом искусстве было долгим и трудным. Борьба за драматическую действенность, правдивость, жизненность образов и сюжетов, стремление отражать важные жизненные конфликты порой соединялись с декоративной зрелищностью балета-феерии. Неудивительно поэтому, что сценическая судьба балета «Спартак» оказалась как бы многоэтапной. Счастливая и трудная, она была предопределена особенностями музыкальной партитуры.

Композитор, следуя за сценарным планом (либретто Н. Волкова), создал развернутое сценическое полотно — три часа звучания музыки! Мастерство автора сказалось в том, что он достигает динамики даже там, где нет так называемой тематической разработки. Это ощущается в экспрессии самих музыкальных тем: даже незначительное их изменение, вариационное развитие приводит к нарастанию, как бы реализует активное внутреннее развитие тематизма. И в музыкальной партитуре такого масштаба очень важно было суметь услышать «цементирующее зерно» драматургии Хачатуряна.

Для того, чтобы воплотить в балете конфликт максимального общественного значения, показать сложность образа трагического героя — силу его ума, чувств, действенной энергии, необходимо было найти художественные средства для решения трагедийного конфликта, найти соответствующий ему тип музыкально-хореографической образности, то есть найти новую драматическую форму, единый стиль всех компонентов спектакля: музыки, пластики, театрально-декоративного оформления.

Многогранность партитуры Хачатуряна позволяла разным балетмейстерам воплощать в пластике черты музыкальной драматургии, созвучные творческим индивидуальностям каждого из них. Первого постановщика балета Л. Яковсона, который осуществил его в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова, привлекала идея через пластическую стилизацию движений и поз, отраженных в античных фресках, в вазовой живописи и скульптуре передать дух античного Рима. Хореограф предлагал зрителям всмотреться в запечатленный на сцене миг истории: как своеобразные эпиграфы оживали горельефные композиции, вскрывающие основную мысль каждой картины. Скульптурная выразительность, героический пафос подчеркивали монументальную фигуру главного героя.

На сцене Большого театра Союза ССР первую редакцию спектакля осуществил Игорь Монсеев. Его постановка была отмечена высокой режиссерской и хореографической культурой, интересными актерскими работами, яркими пластическими находками. Отдельные фрагменты спектакля сохраняются в концертном репертуаре и сегодня.

Иные аспекты темы стремились раскрыть в своих сценических решениях Е. Чанга, А. Шихеро, И. Чернышев, В. Елизарьев и другие.

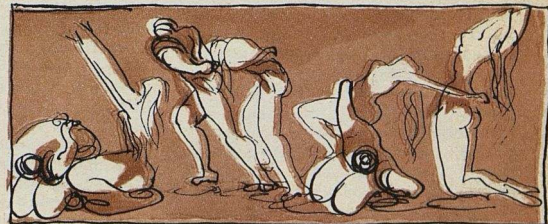
Последняя авторская редакция музыки балета «Спартак» и его постановка Юрием Григоровичем в Большом театре Союза ССР представляется наиболее цельной и идейно-значительной. Спектакль возник как результат принципиально нового понимания возможностей музыкально-хореографической образности, что позволило Григоровичу воплотить на балетной сцене тему и образы поистине трагического звучания. Подобные сюжеты разрабатывались мастерами Большого

театра и ранее, но, пожалуй, впервые балет обрел столь законченные художественные формы героической трагедии.

Трагический конфликт между свободолобивыми мечтами Спартака и невозможностью их осуществления стал главным. Тема борьбы добра и зла обрела социальную значимость, предельно обнажив нравственный конфликт, укрупнив тщательно психологически разработанные характеры героев-антагонистов.

Новая концепция балета потребовала создания новой редакции музыкальной партитуры, в результате чего по-новому высветились главные достоинства музыки — сочетание контрастности грандиозных контрастных полетов, повышенная экспрессивность в характеристике образов, симфонизация музыкального материала. Все этапы развития сюжета в постановке Григоровича показаны выукло, действие развивается с предельной напряженностью. При ярком экспрессивном характере музыкально-пластической образности, предельной обнаженности антагонистических сил балет тяготеет к обобщенности событий, образов, чувств, чему способствует отказ хореографа от дивертисментных эпизодов, от второстепенных действующих лиц, от подробной бытовой конкретизации.

В новой редакции в финале «Реквием» не только оплакивается смерть героя — этот эпизод получает важный драматургический смысл, приобретает тот особый характер эмоционального воздействия на зрителя, который Аристотель называл «катарисом». Чувство прощения и очищения, такое важное для жанра трагедии с еще большей силой раскрывает мощь и величие человека, пробуждает в зрителе самые высокие и благородные духовные эмоции.

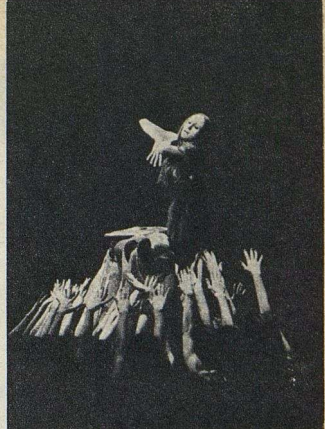


В музыке Хачатуряна заложены огромные возможности новых художественных прочтений. Работа над музыкальной партитурой «Спартак» требует от балетмейстеров дерзновенных поисков новых форм, новых выразительных средств в решении сложной героической темы в балете. Путь «Спартак» продолжается!

ЕЛЕНА КУРИЛЕНКО

Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Сцена из балета «Спартак». Спартак — А. МАКАРОВ, Фригия — И. ЗУБКОВСКАЯ (постановка Л. ЯКОВСОНА).

Зарисовки, сделанные В. ЧЕРНЫМ в Большом театре на спектакле «Спартак» (в постановке Ю. ГРИГОРОВИЧА).



Большой театр СССР. Сцена из балета «Спартак». Фригия — Н. БЕССМЕРТНОВА (постановка Ю. ГРИГОРОВИЧА).





Интервью с известной советской балериной, народной артисткой СССР Ириной Колпаковой нам пришлось проводить в условиях, которые не назовешь обычными. День балерины, расписанный до предела, начинается рано утром и кончается поздно ночью. И потому беседа сложилась из многократных встреч и разговоров в репетиционных залах, в ее артистической комнате, коридорах театра, во время кратких пауз в занятиях или спектаклях.

Как всегда и во всем удивительно собранная, сосредоточенная, Ирина Александровна отвечала на вопросы серьезно, но одновременно — непосредственно, живо.

В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ

ИРИНА КОЛПАКОВА:
народная артистка
СССР

**• ГАРМОНИЯ
ДВИЖЕНИЙ
РОЖДАЕТ
ТАНЕЦ •**

чем, как известно, профессия очень требовательная и беспощадная, заполняющая все мое время, мои мысли. И поэтому можно сказать: балет — моя жизнь. Наверное, любовь к хореографии мне передалась от мамы, и я долго и тщательно осваивала школу — профессиональные навыки, которые позволяют создавать танцевальный образ. Забота о чистоте и правильности танца владела мной со школьных лет, не оставляет она меня и сейчас. Это сковывало меня, закрепощало мои чувства, что естественно вызывало справедливые упреки критики. Но я не жалею о зятянувшемся «ученичестве». Оно позволило мне лучше узнать танец, законы его выразительности. Я научилась понимать хореографа. Ведь задача исполнителя, прежде всего, в передаче хореографического замысла, а не в самовыражении, порой приводящем к противоречию с этим замыслом. Самовыражение в балете — вещь опасная, когда нет школы, когда не воспитан вкус. А лучший материал для его воспитания, помимо общего знания искусства, — методика Агриппины Яковлевны Вагановой и хореография классиков, «пропущенная через себя», понятая и прочувствованная изнутри.

Мне классика всегда очень помогала, но через шесть лет после окончания училища я на себе ощутила сильнейшее влияние современной хореографии. Все началось с Катерины в балете «Каменный цветок» Сергея Прокофьева, который ставил Юрий Григорович. Он опирался на традиции, но говорил о проблемах, волнующих нас сегодня, — современном языке. Потом был «Берег надежды» Андрея Петрова и Игоря Бельского, впрямую, поэтично и гражданственно отразивший события наших дней. И, наконец, «Легенда о любви» Арифа Меликова в постановке Юрия Григоровича, балет о жизни, любви, о долге, силе и слабости, о преодолении... И я счастлива, что мои Катерина, Егор любимая и Ширин говорили от имени талантливых хореографов, композиторов, сценаристов, что они нашли путь к сердцам современных зрителей.

Одна из наших встреч с Ириной Колпаковой была сразу после тренировочного класса, с которого у каждого артиста балета начинается ежедневный рабочий день.

Мне хотелось осмыслить особенность ее индивидуального подхода к уроку. До начала занятий Колпакова делает подготовительные упражнения — разминает мышцы, потягивает связки, подготавливая их к большому напряжению, к «перезрузкам». Экзерсис у станка она делает медленно, словно прислушиваясь к своим внутренним ощущениям, поэтому успевает поначалу количественно меньше, чем другие танцовщицы... Но на середине зала, уже владея координацией движений, она активно подключается к общему темпу. И если в начале урока казалось, что Колпакова не успевает за всеми, то теперь она ведет всех за собой. Усилия,

необходимые для сложных композиций, не нарушают безупречной, эстетической формы. Мягкие руки свободно и плавно меняют позиции, словно живут своей жизнью. И в то же время их рисунок то соответствует, то противопоставляется положением корпуса, ног. Из этих сложных соотношений рождается Гармония — плод целеустремленного труда и вдохновенных раздумий балерины.

О школе, о чистоте, о гармонии классического танца шел наш разговор во время этой встречи.

— Сейчас училищами выпускается много способных танцовщиц, — отмечает Ирина Александровна. — Они владеют техникой, но зачастую не понимают художественной сути танца. Нередко мы видим, что артист не знает, зачем он сводит и разводит руки по позициям. А ведь каждое предыдущее движение подготавливает последующее. Они сосуществуют в неразрывной связи то по принципу нарастания и спада, то по принципу контрастного противопоставления... Сейчас принято, если уж поднимают ногу, то как можно выше, — полутона отсутствуют. А ведь в танце важно все, даже то, как поднимается нога — медленно или быстро. Пластической выразительности тела, рук тоже совсем не уделяется внимания. По-моему, все это должна воспитывать школа. Это и есть методика Вагановой, которой в совершенстве владеют ее выдающиеся ученицы Марина Семенова, Галина Уланова, Татьяна Вечеслова, Фея Балабина, Наталия Дудинская и многие другие замечательные артистки. Уже сама постановка корпуса, головы в основных позициях, разработанная нашим педагогом, заключает в себе определенную одухотворенность, выразительность. Она проглядывается в подтянутости корпуса, расправленности плеч, округлости рук, приподнятости подбородка... Все важно, все играет свою роль... Может быть, настало время опять вернуться к детальному изучению метода Вагановой, к более творческому его осмыслению... Подлинное его значение, умение им пользоваться, найти средство воздействия на каждого ученика, на формирование его индивидуальности значит очень многое в деятельности воспитателя. Приведу пример из своей личной жизни. Вопреки «воле родителей», моя дочь Таня решила идти по нашим стопам и занимается в хореографическом училище. И вот однажды, незадолго до экзаменов, я обнаружила, что недостатки, о которых ей уже давно говорит педагог, остались неисправленными. Пришлось с ней беседовать, работать... И тут я еще раз убедилась, как важно научиться работать не формально, а сознательно. У меня не хватало времени, и я попросила замечательную танцовщицу и педагога Нинель Александровну Кургапкину, у которой уже многие годы занимается балерины нашего театра, провести с Таней несколько

Первый вопрос был, конечно, посвящен значению искусства балета для современного человека, роли, которую он занимает в его жизни.

— Балет, как мне кажется, занимает в жизни людей гораздо более важное место, чем мы привыкли думать, — ответила балерина. — В детстве он воплощает для нас сказку, нашу мечту о прекрасном, в юности мы находим в балете отражение каких-то своих неясных еще мыслей, переживаний. Ведь хореография может порой точнее и красноречивее слова передать чувство, настроение... Люди старшего возраста, наверное, находят в классическом танце красоту и гармонию, открывают для себя мудрость, кажущихся такими бесхитростными, спектаклей, решенных условным языком. Но хореография не только мир прекрасного, область интимных переживаний, субъективных настроений... Современный балет научился говорить о вещах, волнующих как каждого в отдельности, так и всех вместе, и не только в сфере лирических чувств. Добро и зло старинной «Спящей красавицы» обернулось образами войны и мира в «Ленинградской симфонии» и «Сотворении мира». Я получаю большое удовлетворение не только от ощущения чуткой тишины зрительного зала, проникнутого поэтическим настроением «Шопенианы». Особую гордость за свое искусство я испытываю, когда на сцене нашего театра и за рубежом зрители, затаив дыхание, смотрят «Ленинградскую симфонию» и своими аплодисментами выражают единодушие с авторами, исполнителями, со всеми, кому дорог мир. Словом, балет — явление удивительно емкое и могущественное.

Для меня балет — профессия. При-

уроков. И результат сказался на экзамене. Конечно, дело было не в том, что исчезли все недостатки, а остались одни достоинства. Нет. Но я увидела, что каждое движение у дочери стало осмысленным, что Таня понимает, почему нужно повернуть голову вместе с переменной ног и не механически, а осознанно взглянуть на кисть руки, выразительную, «живую», тоже участвующую в общем движении. Так формируется органика, гармония всех наших действий, которая и рождает танец. Этого сейчас не хватает многим, и потому танцовщицы часто напоминают гимнасток.

В подтверждение слов, Колпакова начинает показывать простейшие элементы танца, постижение которых, тем не менее, считается делом трудным, но совершенно необходимым. Она делает их с удовольствием, даже с каким-то озарением, хотя это лишь «азбука» танца. Здесь, в театральном коридоре, в этих движениях, проделанных в повседневной одежде, рождалась стройная последовательность, какая-то особая логика.

Такой строгой красоты, составляющей основу классического танца и добивается педагог-репетитор Колпакова во время занятий с молодыми артистами балета.

— Вот это вернее, — говорит она не успевшей еще отдышаться девушке. — Теперь заметна разница между вариациями. Ведь их у Раймонды пять, и каждая имеет свой характер.

На этот раз в одной из любимых Колпаковой партий выступает не она. Может быть, где-то в глубине души и таится творческая ревность, но процесс рождения образа увлекает. С щедростью феи из «Спящей красавицы» одаривает она дебютантку своими знаниями, опытом предшественниц, описывая облик одной, рассказывая о трактовке другой... И когда на сцене явится новая Раймонда, за особенностями дарования молодой балерины зритель сразу ощутит приметы известного стиля. Таковы законы преемственности. Творчество Ирины Колпаковой — хрестоматийный тому пример. Каноны ленинградской школы она осваивала с детства, совершенствуется в пору зрелости. Лучшие черты ленинградского стиля соединились в ее танце, составив индивидуальность, заметную среди прославленных дарований балетной труппы Кировского театра.

Естественно, что после посещения подобной репетиции следующий вопрос к Ирине Александровне был связан с одной из самых животрепещущих проблем современного балета — о сохранении классического наследия.

— Несколько лет назад я опубликовала статью в газете «Советская культура», которая так и называлась «О верности классическому наследию». Говоря об этом, я бы подчеркнула вновь, что прежде всего классическое наследие нуждается в подлинном уважении. Сегодня же не только зрители, но и многие специалисты не смогли бы ответить на вопрос, что принадлежит Марису Петипа, а что сочинено в его балетах заново другими. И стремление вернуть классике ее подлинность воспринимается как посягательство на нее. Это результат нашей беззаботности по отношению к старым балетам—

сокровищам национальной культуры. Мы все еще рассчитываем на человеческую память, на то, что артисты сохраняют, так сказать, «в своих ногах». Давно и, пока к сожалению, почти безрезультатно ведутся разговоры о фиксации текста спектаклей, всего того, что еще известно, что не исчезло безвозвратно. Здесь огромную роль должно сыграть кино. Ведь как мы бываем благодарны кинематографистам, когда они доносят, пусть несовершенно заснятые, образы Павловой, Гельцер, Коралли! Как много это дает нам! Но сколько уже утрачено... Сегодня мы благодарны Московскому телевидению, очень удачно записавшему «Баядерку», «Раймонду», отдельные номера. Недавно у нас снимался «Вечер старинной хореографии». К сожалению, менее активно Ленинградское телевидение, которое снимает балет мало, в сложных условиях павильона и, чаще, в ночное время. А ведь ленинградский балет не только хранит еще многие балеты наследия, но немало интересного и значительно создал в годы Советской власти. По разным причинам жизнь спектакля прерывается или прекращается, и мы не в силах не только возобновить его, но и верно оценить его достоинства и недостатки, на которых надо бы учиться...

Мне кажется, что спектакли классического наследия и выдающиеся советские балеты вообще не должны выпадать из репертуара. Даже за небольшой отрезок времени забываются нюансы, детали, а значит, уходит стиль, появляются искажения... Тем важнее иметь запись спектаклей. Желательно — всех, удачных и не очень. Нам важен каждый момент балетной истории. Даже в неудачных спектаклях бывают крупицы нового, интересного, нужного для дальнейшего развития хореографии.

— Какие еще из проблем развития современной хореографии вас особенно волнуют? — таков мой очередной вопрос к артистке.

— Думаю, что одно то, что в нашей стране работают уже около 50 театров оперы и балета, где активно трудятся балетные труппы, выдвигает на первый план проблему подготовки кадров. Популярность балета растет быстро, и сегодня нам остро недостает талантливых балетмейстеров. Часто, слишком часто новые спектакли несамостоятельны — они во многих своих частях напоминают произведения других хореографов, изобилуют заимствованиями из известных полотен.

Я люблю работать с молодыми постановщиками: общение с ними дает многое мне как актрисе. Любить классику, знать ее, всегда учиться у нее — отнюдь не значит не принимать современное. Участие в опытах молодых балетмейстеров обостряет чуткость к современному пластическому языку, к его способности выразить чувства и мысли сегодняшнего человека.

С уровнем балетмейстерского творчества неразрывно связано формирование актерских индивидуальностей. Полно раскрыть свои возможности только на классическом репертуаре невозможно. Новый репертуар сформировал мастерство и наших выдающихся артистов старшего поколения. Это помогло им танцевать и классические спектакли, сказать свое слово в оригинальном прочтении партий этих балетов. Вспомним, что наши лучшие балерины, начиная с Марины Семенов и Галины Улановой, были непосредственными участницами создания новых спектаклей. Владимир Васильев прежде всего вырос как выдающийся артист, сотрудничая с балетмейстером Юрием Григоровичем.

Мы должны всемерно способствовать развитию балетмейстерских дарований, что безусловно предполагает, наряду с помощью, и взыскательность, и требовательность, и трезвую оценку их труда. Воспитание молодых балетмейстеров — кропотливое дело не только учебных заведений (я имею в виду Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского и Ленинградскую консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова, где имеются балетмейстерские отделения), но и наших ведущих коллективов, и каждого из нас. В формировании молодого хореографа, в становлении его творческой самостоятельности важная роль принадлежит критике. К сожалению, еще не всегда ее голос звучит убежденно и уверенно, чаще в статьях и рецензиях мы вместо серьезного и вдумчивого анализа находим безмерные похвалы в адрес молодого человека, делающего всего лишь первые самостоятельные шаги в искусстве.

Балет, как и все искусство, нуждается в серьезном аналитическом подходе, современном научном осмыслении, зрелой, исторически обоснованной критике. Успехи советского хореографического искусства, непреходящий интерес к нему выдвигает и все новые проблемы на пути его развития. Потому мы так радуемся появлению своего профессионального печатного органа. И надемся — на его страницах развернутся творческие споры по поводу актуальных проблем, состоится разговор об идейном и эстетическом воспитании молодежи, о становлении подлинного профессионализма.

Интересны были бы публикации дошедших до нас уроков классиков хореографии, их последователей, запись уроков современных педагогов разных хореографических училищ страны. В результате мог бы появиться обобщающий материал, необходимый для воспитателей и артистов. Интересно также было бы узнать об историческом развитии танцевальной технологии... Словом, у журнала много важных дел и забот.

ПОСТИГАЯ ТАЙНЫ МУКАМОВ

У

йгуры — народ, сохранивший свою самобытную древнюю культуру. Мукамы — предмет их особой гор-

влекает еще одно качество этой сферы национального искусства — гибкость форм и лексики, их способность органично воспринимать сегодняшние интонации. ...Звучит музыка, и плавные движения танцовщиц кажутся ставшей видимой мелодией.

произведение, своеобразная импровизация. Он является основой различных жанров уйгурской народной музыки — вокальных, инструментальных, танцевальных. Мукам стал богатым источником творчества современных уйгурских композиторов, о чем свидетельствовало исполнение в концерте песен И. Масимова, Дж. Асимова и других авторов.

Блестящее владение традициями музыкального исполнительства продемонстрировал старейший фольклорный ансамбль «Нава». Он состоит из небольшой группы исполнителей на народных инструментах, а солисты его — практически вся труппа театра.

Одно из свойств уйгурской народной музыки — связь с жестом, пластикой. Многие песни, прозвучавшие в концерте, сопровожла-



дости: эти уникальные памятники национального музыкального искусства «живут» на свете многие столетия, отражая возвышенность духовных устремлений народа, полноту и праздничность его мировосприятия, светлый лиризм, эмоции... И естественно, что гастрольная афиша единственного в нашей стране Государственного республиканского уйгурского театра содержала театрализованный концерт «Тайны мукамов».

Это представление, действительно, словно помогает нам приблизиться к таинственному и удивительному искусству. Пластические узоры, которые создают танцовщицы, гармонично переплетаются с узорами, сотканными искусством вокалистов и музыкантов-инструменталистов, и перед нашими глазами возникает картина редкой и своеобразной красоты. Поистине — мы словно принимаем к истокам древнего национального искусства, наслаждаемся его самобытными красками, пытаемся сквозь плену времени увидеть тех, кто создавал эти сокровища музыки и танца. Но вместе с тем, когда знакомимся с тайнами мукамов, при-

Сцена из спектакля «Тайны мукамов». Фото Ю. СИРОТКИНА

лись танцами. Уйгурский танец не отличается сложностью хореографических элементов: его движения скупы, графичны, но очень выразительны, отточены. Каждый жест эмоционально оправдан, осмыслен. Особенно впечатляют экспрессивные ритмические композиции, в которых движения танцовщицы сопровождаются ударными инструментами, например, шуточный народный танец «Лян-га», исполненный Г. Сантовой (постановка Б. Завьялова) и танец «Шатлык», исполненный танцевальной группой театра (постановка С. Акбаровой).

В концерте «Тайны мукамов» принял участие лауреат премии Ленинского комсомола Казахстана, дипломант всесоюзных конкурсов вокально-инструментальный ансамбль «Яшлык», лучшее в репертуаре которого связано с претворением традиций национальной музыки.

В заключение вся группа исполнила отрывок из мукама «Кашкар сонам», который подчеркнул яркую праздничную атмосферу концерта.

Уйгурский театр — театр необычный, синтетический. Для многих его спектаклей свойственно равноправное сочетание драматической игры, музыки, хореографии, пантомимы. Именно песня, танец становятся нитями, крепко связывающими современную драматургию со складывающимися веками традициями народного творчества уйгуров. Особенно ярко эта тенденция национального театра проявилась именно в «Тайнах мукамов», представлении, которое познакомило зрителей с национальным фольклором, а также с музыкальными композициями современных уйгурских и казахских композиторов.

Мукам — выдержанное в определенном музыкальном ладу

ВЕРА КОЛОСОВА

МНОГОЛИКОСТЬ ПОИСКОВ



Профессиональный балетный театр Узбекистана, витавший и богатства

древней национальной хореографической культуры, и достижения русской школы классического танца, традиционно слывшая своими художниками-исполнителями. Вспомним имена Тамары Ханум, Мукаррам Тургунбаевой, Гали Измайловой, Бернары Кариевой — их искусство отмечено чертами уникальной самобытности... Эту традицию продолжают представители нынешних поколений артистов балетной труппы Узбекского театра оперы и балета имени Алишера Навои, в чем мы еще раз убедились, побывав на гастрольных спектаклях коллектива.

Афиша творческого отчета гостей в Москве развернула перед нашими глазами широкую панораму их художественных поисков — в сфере обогащения национального репертуара, на пути постижения современной хореографии, наконец, в области освоения шедевров классического наследия. И узбекский коллектив, как показал его выступление, стремится идти здесь своей дорогой, искать свои собственные постановочные решения. И в этой работе интересно выявляются творческие индивидуальности артистов, растет их исполнительская культура.

С выдающейся узбекской балериной Бернаррой Кариевой московские зрители познакомились в спектаклях «Анна Каренина» (осуществленном на ташкентской сцене Н. Рыженко и В. Смирновым-Головановым) и «Тахир и Зухра». И в роли Анны Карениной из балета Р. Шедрина, и в партии Зухры артистка еще раз продемонстрировала свое искусство мастера психологического портрета. Все тончайшие оттенки в трагических переживаниях Анны Карениной находили выражение в мимике и пластике актрисы. На балетной сцене родился еще один образ толстовской героини, привлекающий разнообразием эмоциональных интонаций. Столь же детально разрабатывает Кариева и партитуру партии Зухры в опере-балете «Тахир и Зухра» Т. Джалилова и Б. Бровицына.

В последние годы в советском музыкальном театре весьма заметно наметилась тенденция к

созданию синтетических спектаклей — оперы-балета, оратории-балета, кантаты-балета... В этом ощущается стремление балетного искусства к расширению красочной палитры, к поискам, обогащающим его драматургию развитыми и гибкими сценическими формами и структурами, к усвоению художественного опыта, накопленного в смежных областях театрального творчества. И, думается, старинная легенда о Тахире и Зухре, имеющая немало различ-

кально-пластического полотна.

В главных ролях спектакля выступают, кроме Б. Кариевой (Зухры), о которой говорилось выше, Ш. Турсунов (Тахир) и В. Ключко (Карабатыр). И Тахир, и Карабатыр любят прекрасную Зухру, но как по-разному проявляются у них чувства. Тахир-Турсунов — мягкий, лиричный, нежный. Любовь Карабатыра-Ключко — это стихия, злая, яростная, несущая гибель. И пластическое решение партии у артиста вытекает из характера чувствований героя — резкие, экспрессивные, линии словно сталкиваются в танце Ключко, ломаются, гнутся, снова выпрямляются.

...Своеобразным живописным эпиграфом спектакля «Любовь и меч» (музыка М. Афрафи) стал заванес, который представляет собой как бы окровавленную, про-

вина Тимура-Малика. Хорезмийский полководец — главная фигура балета. Его музыкальная тема главенствует в партитуре композитора, его образ — драматургический центр спектакля. Вокруг него и группируются все события сюжета. Развернутый дуэт с Зарриной, танцы на празднике весны, выразительная мимическая сцена с Хорезм-шахом и посланниками Чингиз-хана как бы подготавливают кульминацию балета, кульминацию в развитии характера Тимура-Малика — сцену битвы, момент наивысшего напряжения физических и духовных сил героя. Четко выстроенная драматургия развития характера завершается на высокой патетической ноте в финале — в сцене клятвы. Не все в разработке образа полководца удалось постановщику И. Юсупову. В частно-



Сцена из балета «Легенда о любви».
Фото Д. КУЛИКОВА

ных интерпретаций, в опере-балете «выглядит» свежо и оригинально. Выразительные возможности оперного спектакля помогли постановщикам (дирижер Г. Туляганов, режиссер О. Узак, балетмейстеры В. Васильев, Б. Кариева, А. Муминов, М. Тургунбаева, художник Т. Шарахимов) нарисовать живописный и вместе с тем достоверный исторический фон, на котором развертывается история любви героя, показать борьбу социальных сил, в которую вовлечены и они, укрупнить драматизм их судьбы. В свою очередь, элементы хореографии, введенные в ткань оперных эпизодов, помогли высветить важные детали сюжета, обогатив драматургию произведения, придали отдельным его картинам большое эмоциональное звучание. Правда, в спектакле весьма заметна грань между оперными и балетными фрагментами и их взаимодействие еще не всегда органично, однако использование в комплексе средств выразительности двух столь близких друг другу сфер музыкального театра способствовало рождению интересного во-

битую в нескольких местах мечом, опаленную огнем кольчугу. Балет (музыкальный руководитель и дирижер Х. Шамсудинов, художник Т. Шарахимов) рассказывает об одном из самых трагических периодов в истории человечества — о нашествии орд Чингиз-хана, которые в XIII веке из глубин Центральной Азии двинулись на Европу, уничтожая на своем пути народы, государства, города... И первый, кто оказал серьезное сопротивление диким кочевникам, был хорезмийский полководец Тимур-Малик со своим войском.

Тревожная атмосфера надвинувшейся беды окутывает все происходящее на сцене — пылают руины, бредут угоняемые в рабство люди, бегут с награбленным добром чужеземцы... Среди развалин и огня расцветает любовь простой девушки Заррины и

сти, партии Тимура-Малика явно недостает развернутых танцевальных эпизодов, тем более, как нам показалось, исполнителю главной роли А. Геворгяну вполне по силам сложные балетмейстерские решения: у артиста выразительный жест, тонкая мимика, его пластика осмысленна. И все же, думается, что мы вправе говорить здесь о появлении в нашем многонациональном балете еще одного героического характера.

Поэтический образ подруги Тимура-Малика Заррины нарисовала Ф. Сагдуллаева, чей танец отличается чистыми, прозрачными линиями.

Духовное созревание человека, осознание им своего долга перед народом — таков круг нравственных проблем, которые стали идейной основой спектакля «Легенда о любви» (балет А. Меликова в постановочной редакции Ю. Григоровича осуществлен Г. Измайловой, дирижер Х. Шамсудинов, художник В. Арефьев). Балетмейстер, взяв за основу хореографическую канву произведения, сочиненную Ю. Григоровичем, стремилась обогатить пласти-

ческую партитуру узбекскими танцевальными мотивами, что проявилось в более декоративном рисунке движений рук, в несколько ином по линиям и позам, по их акцентировкам построение диалогов и монологов. Изменения коснулись также финальных народных сцен. И участники спектакля «услышали» в партиях героев близкие себе эмоциональные интонации, попытались открыть в их характерах новые черты и грани. Например, образ Мехме-нэ-Бану, созданный Г. Хамраевой, лишен привычной драматической экспрессии, остроты, он мягче, лиричнее, женственнее. Героиня Хамраевой — прежде всего страдающая женщина, черты властительницы, царицы в этом портрете смягчены, затуманены. З. Давлетмуратова-Ширия выглядит словно ожившее изображение

изнутри переполняющим ее чувством. Х. Бозоров, артист изысканной акварельной манеры, выступил в партии Ферхада. Наконец, еще одна роль — роль Визира в трактовке В. Клочко. Темпераментный, отлично владеющий техникой классического танца, исполнитель насыщает партию Визира высокими прыжками, стремительными вращениями и другими сложными элементами. Перед нами — натура стихий-

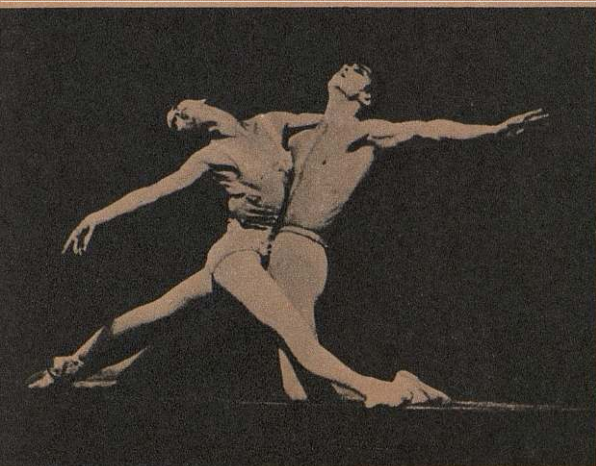
ных, неудержимых страстей, сжигаемая безответной любовью к царице.

Балет «Сотворение мира» — сочинение совсем иной, чем «Легенда о любви», хореографической стилистики, иных чувств и мыслей. На узбекской сцене балет А. Петрова идет в постановке Н. Касаткиной и В. Василева (дирижер Д. Абдурахманова, художник Э. Стенберг). Но узбекские артисты выглядят органично и в этой танцевальной стихии. Особой похвалы заслуживают З. Давлетмуратова (Ева) и Х. Бозоров (Адам), которые тонко ощущают настроение того или иного эпизода, любое изменение эмоциональной интонации находят в их пластике точный отклик.

Классическое наследие в гастрольной афише узбекского театра было представлено двумя спектак-

лями — «Дон Кихотом» Л. Минкуса и «Спящей красавицей» П. Чайковского. Первый балет осуществлен в Ташкенте Г. Измайловой (музыкальный руководитель и дирижер Х. Шамсутдинов, художник Т. Шахримов), второй — И. Юсуповым (музыкальный руководитель и дирижер А. Абдукаюмов, художник В. Клементьев). Выступление в этих балетах каждого из его участников — проверка его мастерства, проверка исполнительской культуры. Конечно, не все здесь равноценно — ведь искусство интерпретировать классику постигается актером на протяжении всей его творческой деятельности. Вместе с тем, нельзя не отметить З. Давлетмуратову и В. Клочко (они показали в центральных партиях и «Дон Кихота», и «Спящей красавицы»), которые вновь здесь

«Сотворение мира»,
Ева — З. ДАВЛЕТМУРАТОВА,
Адам — Х. БОЗОРОВ.



старинной миниатюры. Удлиненные, декоративно-затейливые линии придают ее танцу своеобразное стилистическое очарование. Актриса выразительно раскрывает переживания своей героини — ее принцесса словно вся освещена

«Любовь и меч», Заррина —
Ф. САГДУЛЛАЕВА.

Фото Л. КУЛИКОВА



«Анна Каренина», Анна — Б. КА-
РИЕВА, Вронский — Ш. ТУРСУ-
НОВ.

Фото А. МЕЛИХОВА

продемонстрировали свои разнообразные артистические возможности, чувство стиля, музыкальность, свободу сценического поведения.

Гастрольные балетные труппы Узбекского театра оперы и балета имени Алишера Навои прошли в Москве с успехом. Они продемонстрировали широкий творческий диапазон коллектива, показали, что в нем выросли интересные артисты, которым по плечу решение самых сложных и трудных художественных задач.

Г. ИНОЗЕМЦЕВА

ДОРОГУ ОСИЛИТ ИДУЩИЙ

Ж

уйбышевский театр оперы и балета родился пятьдесят лет назад. Пройдя полувековой творческий путь, его балетная

труппа выросла и сформировалась как коллектив со своеобразным художественным обликом. И она подтвердила эту свою репутацию во время нынешних выступлений в Москве (кстати, первых в своей истории).

Хореографии Игоря Чернышева, в течение пяти лет возглавляющего труппу, свойственны оригинальность пластических красок, своеобразие выразительных средств — они порождены характером его мышления, сложностью мировосприятия, многоплановостью видения сценического образа. Но постановщик отнюдь не отрицает накопленный советским балетным театром творческий опыт — он исходит из него в своих исканиях, в нем видит опору, фундамент для сценических решений, смысл которых — показать человека во всей многоликости его внутреннего мира, его внешних связей и взаимоотношений.

Именно с этих позиций подошел Чернышев к партитуре балета А. Эшпа «Ангара», создав спектакль о современности, пожалуй, самый волнующий, поэтичный, самый человеческий из всех его работ.

Сокращение первого варианта партитуры композитора определило и ее прочтение — камерное, компактное, психологически напряженное: балетмейстер сосредоточил свое внимание на судьбе трех главных героев спектакля — Валентины, Сергея, Виктора.

Когда смотришь этот спектакль, невольно приходит в голову мысль о том, что, наверное, Чернышев сочинял балет легко, на одном дыхании — столь органичен он во всех своих компонентах. Его современная тональность обретает художественную убедительность в тематике, лексике танца, в организации действия, режиссуре. Свойственные стилю хореографа символика, метафоричность приемов обретают здесь точность выражения, придают спектаклю поэтичность, обобщенность, театральность.

Истинное откровение спектакля — образ Валентины. Какое

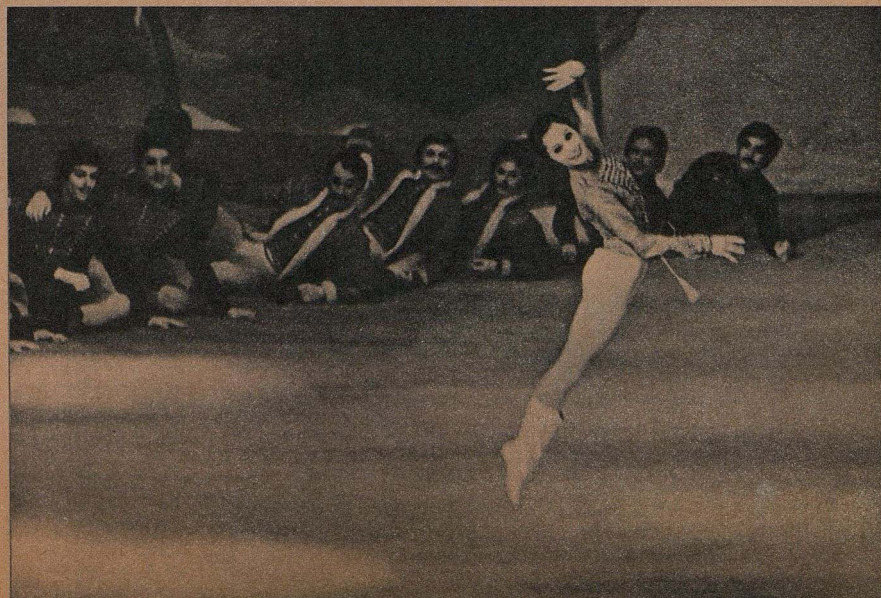
тут богатство пластических красок, психологических нюансов! Арбузовская тема Вальки-девушки просматривается в своенравных, вызывающе-резких движениях. Но за этим — такая хрупкая душевная незащищенность, такая боязнь одиночества... И

разговор», который Валентина ведет с Виктором, с его танцевальными «вульгаризмами» — всего лишь защитная маска. А вот в мимолетности полетных пробежек, в унисон «подхваченных» Сергеем, появляется пока еще чуть заметная тема зарождающейся песни любви. Возникающая сначала робко, почти незаметная в живописных построениях «хора», она, в конце концов, «звучит» как гимн большого чувства. Пластический мотив дуэта Валентины и Сергея — это мотив гармонии, целомудрия, красоты, выраженный в нескончаемой кантилене разнообразных поддержек... Ги-

бель Сергея прервала эту мелодию любви. Монолог Валентины — это вопль отчаяния. И завершается он на фортиссимо... Диалог с ушедшим из жизни Сергеем — своего рода пластическая реинсцениция той песни чувств, которую исполняли герои; она словно излучает нежность, возвращающую Валентину к жизни. И не был бы этот спектакль столь волнующим, если бы не В. Пономаренко, точно, страстно, утонченно прочитавшая предложенный хореографом текст, вдохнувшая в образ жизни. Органично ощущают себя в стихии современной пластики, выявляя юношескую взволнованность, естественность чувств своих героев, М. Козловский (Сергей) и А. Михайлов (Виктор).

Известно, что балет «Щелкунчик» Петра Ильича Чайков-

«Ромео и Джульетта». Джульетта — Л. СИНЦОВА, Ромео — Т. ХЯРМ.



ского осуществлялся многими балетмейстерами. Игорь Чернышев предлагает свое понимание музыкальной идеи произведения, делая акцент на остроконфликтном противопоставлении идеального мира, мира возвышенных надежд, центром которого он делает Машу и ее друзей из игрушечного царства, миру ограниченных чувств, духовного убожества, миру чуждого великодушия.

Для обрисовки антагонистических начал в балете Чернышев использует разнообразную танцевально-пластическую стилистику: классический танец рассказывает нам о мире Маши и ее друзей, тяжеловесный гротеск, пантомима — о людях-масках, о филестрах, окружающих героиню в реальной действительности.



Могучее звучание симфонической поэмы первого акта раскрывается хореографом средствами танцевальной метафоры. Знаменитая тема «рост елки» превращается у балетмейстера в рост и формирование человеческих чувств. И танец Маши и Принца здесь — диалог с тонким психологическим подтекстом — нервный, напряженный, натянутый, как струна.

Но спектакль Чернышева — это не рождественская сказка, не лирическая поэма, это — драма. И кульминация ее — заключительное адажио, драматическое музыкальное содержание которого становится в хореографии наивысшей точкой душевных потрясений героев, мучимых неразрешимостью конфликта между мечтой и действительностью.

«Гусарская баллада». Шура Азарова — Н. ШИКАРЕВА.

Маша, Принц, Дроссельмейер — каждый участник этого эпизода ведет свою психологическую тему.

Поиск, смелый эксперимент всегда имеют и свою обратную сторону. Субъективное хореографическое и режиссерское прочтение партитуры несколько ушло балетмейстера от постижения жанровой специфики самой музыки, с ее гармонией фантастического и жарово-бытового начала, с ее мелодическим богатством и тембровой выразительностью инструментовки. Так, например, схематизм линейных композиций в «Вальсе снежинок» сживает простор фантазии постановщика

«Помните!». Она — Е. БРИЖИНСКАЯ, Он — С. ВОРОБЬЕВ.

сельмейера с экспрессией передачи Н. Гимадеевым — черты загадочного чародея органично сливаются с обликом доброго слуги, друга юных героев. Для воплощения их образов Чернышев нашел отличные интерпретаторы — Л. Синцову и Г. Акаченку.

Танец Л. Синцовой технически точный, его линии отмечены академической строгостью, чистотой. Вместе с тем исполнению актрисы свойственны трепетность, эмоциональность.

Кукла и живой человек, персонаж открытых чувств и внутренне напряженных переживаний, гротеск и классика — таково «единство противоположностей», заключенных в образе Шелкунчика. Раскрыть его разнообразные грани помогли Акаченку незаурядный дар перевоплощения.

В сочинении классических па, а элементы современной лексики, к которой тяготеет хореограф, нарушают цельность стилистики заключительного трио. Не бесспорно также пластическое решение филестерского мира — использование гротескной пантомимы противоречит порой характеру музыки. Т. Старженецкой — автору сценария балета — не удалось воплотить в оформлении всей сложности замысла Чернышева.

«Шелкунчик», в какой-то мере восполняющий отсутствие в гастрольном репертуаре труппы балетной классики, дает более полное представление о ее профессиональном уровне. Молодой кордебалет театра доказал свою огромную грамотность и чувство ансамбля. Национальный колорит народно-сценических танцев дивертисмента интересно преломлялся в интерпретации В. Тимофеева (испанский), А. Бородиной и А. Чернышева (восточный), Т. Надрыовой, Т. Сергеевой и Н. Шикаревой (китайский). Противоречивость фигуры Дрос-

сельмейера с экспрессией передачи Н. Гимадеевым — черты загадочного чародея органично сливаются с обликом доброго слуги, друга юных героев. Для воплощения их образов Чернышев нашел отличные интерпретаторы — Л. Синцову и Г. Акаченку.

Танец Л. Синцовой технически точный, его линии отмечены академической строгостью, чистотой. Вместе с тем исполнению актрисы свойственны трепетность, эмоциональность.

Кукла и живой человек, персонаж открытых чувств и внутренне напряженных переживаний, гротеск и классика — таково «единство противоположностей», заключенных в образе Шелкунчика. Раскрыть его разнообразные грани помогли Акаченку незаурядный дар перевоплощения.

важные пассажи Меркуцио и Тибальда, усиленная полифоничность картины. Хореограф выводит на сцену пастора Лоренцо с тем, чтобы затем, едва он скроется, дать место самозабвенному дуэту любви, построенному с тем размахом фантазии, с той остротой психологических нюансов и пластических акцентов, в которой мастерство актеров, их художественный такт определяют меру высокой духовности хореографического образа.

Стремительная динамика смертельной схватки Меркуцио, Тибальда, Ромео, которая решена только средствами танцевальной метафоры, без пантомимы и каких-либо сценических аксессуаров.

Сцена смерти Ромео и Джульетты потрясает краткостью и простотой образного решения. Они умирают стоя, обняв друг друга. Резкий, словно скошенный наклон головы — единственная примета смерти...

Хореографические сцены-сюиты впечатляют темпераментом и стилистическим единством. Но Чернышеву-балетмейстеру где-то не хватило режиссерской воли для создания целостного вокально-хореографического действия.

Как только в финале спектакля солист оперы — Лоренцо в длительном по времени монологе начинает свое повествование о трагических событиях, так сразу же обрывается трагическая нота, высокая поэтика и символика балетных сцен. Протянутые к примирению руки отцов Монтеки и Капулетти иллюстративно конкретизируют фабулу, от чего так счастливо отошел, согласно замыслу композитора, постановщик в хореографических сценах.

Артисты хора, призванные комментировать события, вероятно, должны внешне выглядеть более обобщенно и в отношении сценического поведения. Более четкого и яркого выполнения требуют декорации Э. Стенберга, решенные образно и лаконично.

Страстность, напряженность, внутренняя сила музыки призывает исполнителей к максимальной духовной отдаче; предостерегает при этом и наличие у них значительного профессионального опыта. Дарование солистов балета Л. Синцовой (Джульетта), Н. Гимадеева (Ромео), С. Ткаченко (Меркуцио), В. Тимофеева (Тибальда) бесспорно. Но, думается, более зрелый уровень их актерского мастерства, несомненно, значительно повылся бы эмоциональную температуру спектакля.

Масштабности музыкального temperamента, широты дыхания, экспрессии не доставало, к сожалению, и в звучании оркестра.

Самым сложным, противоречивым и одновременно заслуживающим пристального внимания спектаклем стала последняя премьера куйбышевского театра

Самоцветы талантов

ЮРИЙ ГУРЬЯНОВ,

директор Всесоюзного научно-методического центра по народному творчеству и культурно-просветительной работе, кандидат философских наук

Солстка Народного театра балета
Дома культуры Меланжевого комбината
(г. Барнаул) Е. ВДОВИНА
в роли Джульетты
(балет «Ромео и Джульетта»).



НАТАЛИЯ САДОВСКАЯ

«Помните!». Оригинальность ее сценического решения, конфликт, характер развития действия, философичность замысла — все это заложено в музыке Эшпая. Контрастность музыкальных тем обуславливает «зерно» и «сверхзадачу» хореографической режиссуры: мир нуждается не в противоборстве и хаосе, а в гармонии, в духовном совершенстве.

К сожалению, не все задуманное авторами, реализовано в спектакле. Чернышев, как всегда, избрал нелегкий путь — создание бессюжетного балета, драматургией которого является собственно хореография. В этом решении много достоинств, но многое, особенно в плане идейного замысла и целостности его воплощения, осталось еще недоделанным.

Первый и второй акты, несмотря на стилистическое единство лексик, не совсем однородны по своей жанровой природе. Если во втором действии прослеживается линия сюжета: от вселенской катастрофы к возрождению человечества через любовь, духовность и гармонию, то первый акт более абстрагирован и зашифрован в своем замысле. Ассоциативный строй хореографического замысла широк и многосложен. Но рыхлость драматургии часто приводит к «загадкам». Что, например, послужило причиной внезапной дисгармонии в мире? Ответ на этот и другие вопросы, возникающие во время спектакля, Чернышев, наверное, сможет дать при дальнейшей доработке своей, несомненно талантливой, работы.

Пластическая изобретательность Чернышева в сочинении ансамблей, дуэтов (порой излишне изощренных и усложненных в подержках и пластических комбинациях) производит сильное впечатление. Наиболее удачен в спектакле образ девушки, который ярко раскрывается в ее дуэте с возлюбленным. Е. Брижнская (Она) — своеобразный духовный камертон спектакля, определяющий его лирико-романтическую тональность. С. Воробьев (Он) олицетворяет в спектакле мужественное, волевое начало.

Иные грани гастрольного репертуара представляли балетные комедии Тихона Хренникова — «Любовью за любовь» и «Гусарская баллада».

Балетмейстер Н. Конос предложила свой хореографический вариант известной шекспировской комедии, свое прочтение мелодичной, остроумно-игривой, жизнерадостной музыки. Праздничным, озорным, удивительно простодушным получился этот спектакль.

Более изобретательными в смысле танцевальных решений выглядят у хореографа жанровые сценки, искрящиеся живым юмором. Наталия Конос, в прошлом известная солистка Большого театра и театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Не-

мировича-Данченко, в процессе работы над спектаклем старалась выявить у исполнителей именно актерское постижение характеров героев, добиваясь органичности и культуры сценического поведения. Лирическая линия спектакля раскрывается в образах Геро и Клавдио. Трактовка Л. Синцовой и С. Воробьевым этих партий отличается сдержанностью, благородством, одухотворенностью исполнительского стиля. Артистка трагедийного дарования В. Пономаренко неожиданно очаровала в комедийной партии Беатриче. Вместе с Бенедиктом, темпераментным Н. Гималаевым, они покорила зрителей эффективностью танца, особенно в знаменитой сцене «пикировки».

Сценография Н. Золотарева способствует созданию на сцене жизнерадостной, праздничной атмосферы, подчеркивает яркость, изящество, театральность зрелища.

В решении балета «Гусарская баллада» Т. Хренникова Чернышев своеобразно использует приемы танцевальной пантомимы. Вызвано это, видимо, тем, что хореограф впервые обращается к комедийному жанру и может быть поэтому старается уйти от привычных для него средств выразительности. Правда, постановщику удалось здесь не все, но большинство сцен поставлены хореографом ярко, изобретательно, в соответствии с сюжетными ситуациями и лирической мелодичностью музыки.

Подлинная удача спектакля — это исполнение партии Шуры Азаровой Н. Шикаревой, сумевшей показать характер своей героини в развитии, в становлении, полнозвучном его выражении. Непоседливая и озорная девочка-подросток, задиристый молоденький корнет, счастливая в обретении любви девушка — все эти разные лики Шуры Азаровой показаны Н. Шикаревой как грани цельной и многозначной натуры.

Достоинными партнерами одаренной артистки стали и Г. Акаченко (Ржевский), И. Румянцев (Жермон), А. Чернышев (граф Журин).

Свежестью живописной интонации, эмоциональностью, тонким пониманием стиля и характера музыки и хореографии отмечены декорации Н. Хренниковой.

В заключение хотелось бы отметить огромный труд дирижера Л. Оссовского — активного соавтора новаторских балетных постановок театра.

Выступления в Москве балетной труппы Куйбышевского театра оперы и балета, которая показала оригинальный современный репертуар, свидетельствовали о том, что в городе на Волге трудится интересный, ищущий коллектив. И мы вправе ждать от него многого.

Художественная самодеятельность является могучим фактором нравственно-эстетического воспитания. Одно из ее массовых и популярных проявлений — самодеятельное хореографическое творчество. Танец привлекает богатой возможностью пластического самовыражения, формирования прочных навыков культуры общения, способностью вселять в человека бодрость, оптимизм, уверенность в себе. Он помогает человеку быть духовно и физически красивым, способствует развитию таких качеств, как эстетическая чуткость, эмоциональная чистота, творческая активность.

Органы и учреждения культуры добились в последнее время заметных успехов в работе по усилению воспитательного значения массовой танцевальной самодеятельности, ее роли в организации досуга населения в свете постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества».

Ныне при клубах, домах и дворцах культуры страны действуют свыше ста тысяч самодеятельных танцевальных коллективов, в творчестве которых нашли свое место все основные жанры хореографии. Улучшилось идейно-художественное содержание репертуара танцевальных коллективов, повысилось исполнительское мастерство, расширилась сфера их общественного признания.

Становится уже традицией участие самодеятельных артистов, наравне с профессионалами, в концертах и праздничных театрализованных представлениях, посвященных знаменательным событиям. Убедительные тому свидетельства — культурные программы для делегатов и гостей XXVI съезда партии, для участников и гостей московской Олимпиады-80.

Каждое памятное явление в жизни нашей страны находит яркое самобытное отражение в самодеятельном хореографическом творчестве.

Укрепляется тематическое направление, связанное с обращением танцевальной самодеятельности к историческому революционному прошлому нашего народа. Примером могут служить хореографические постановки «Этапы большого пути» (танцевальный ансамбль Дворца культуры сталепрокатного завода имени 50-летия Октября из Орла), «За власть Советов» и «Бульжник — оружие пролетариата» (народный ансамбль танца Дома культуры шахтеров и строителей Воркуты),

«Декрет о мире» (народный коллектив Дворца молодежи Кишинева), «Армия, рожденная революцией» (ансамбль танца «Плисянка», Смоленвической птицефабрики, Минской области Белорусской ССР), «Красные соколы» (хореографическая группа ансамбля «Улытау» Джезказганского областного научно-методического центра Казахской ССР) и другие.

Многие из этих танцевальных произведений отличаются оригинальностью решения темы, своеобразием выразительных средств. Ярким примером тому могут служить хореографические композиции «Пламя труда», «Сталевары», постановка которых осуществлена балетмейстером и художественным руководителем ансамбля профтехобразования города Свердловска А. Поличкиным. Здесь средствами хореографии воссозданы образы огня, металла, раскрыта напряженность и динамика действия, показана героика трудового процесса.

Значительное место в программах занимают сюжетно-тематические постановки, рассказывающие о подвиге советских людей в Великой Отечественной войне. Созданные к 35-летию Победы над фашизмом такие танцевальные произведения, как «Панфиловцы» (народный ансамбль танца Дома культуры из Солнечногорска Московской области), «Памятник славы» (народный хореографический коллектив Дома культуры «Строитель» из Электростали Московской области), «Красные маки на Малой земле» (народный хореографический ансамбль «Юность» Новороссийского Дома культуры моряков и многие другие, пронизаны раздумьями представителей сегодняшнего молодого поколения о героических судьбах своих отцов, вечной благодарностью людям, отдавшим жизнь за светлое будущее нашей Родины.

Хореографические коллективы активно включают в свои программы произведения, отражающие трудовые традиции советских людей, прославляющие рабочий класс и тружеников села. Вспомним, например, «Гимн труду» (ансамбль «Виорина» Тираспольского Дома

Участники танцевального коллектива Вильнюсского университета исполняют литовский танец.



культуры Молдавской ССР), «Поэму о воде» (танцевальный коллектив «Шатлык» Чарджоуского педагогического института имени В. И. Ленина, Туркменской ССР), «Танец хлеборобов» (ансамбль танца Дома культуры города Ош Киргизской ССР), «Праздник в чабанской бригаде» (народный ансамбль песни и танца «Нива золотая» Петровского Дворца культуры Ставропольского края), «Песнь о труде» (народный ансамбль танца Ленинградского Дворца культуры профтехобразования), «Слава трудовому Оренбурью» (народный ансамбль «Молодость» Дворца культуры Орско-Халиловского металлургического комбината) и другие.

Еще один интересный момент в творчестве самодеятельной хореографии — появление танцевальных постановок, основанных на местном «документальном» материале, отображающем реальные события как прошлого, так и настоящего, посвященном конкретным людям, вошедшим в историю страны, республики, края, района, города, села: «Баллада о матери» (о Епистимее Федоровне Степановой, потерявшей в Великой Отечественной войне девять сыновей), «Ночной вылет» (о летчиках Таманского авиаполка, а точнее, об од-

ном экипаже, который погиб близ Темрюка), «Дума о хлеборобе» (о герое войны и труда В. Головченко), «Малоземельцы», «Хатынь», «Саласпилс».

По существу все, чем живут и дорожат советские люди, находят свое отражение в творчестве хореографической самодеятельности. Это и тема дружбы народов нашей страны и стран социалистического содружества, которая раскрывается в танцевальных сюжетах: «Союз нерушимый» (танцевальный коллектив Карасуского районного Дома культуры Кустанайской области Казахской ССР), «Дружба» (народный ансамбль танца Дома культуры имени Салавата Юлаева из Уфы), «Летите, голуби» (детский театр балета Дома культуры нефтяников Омска), «Поезд дружбы» (ансамбль народного танца Дворца культуры профсоюзов из Тбилиси). Это и тема солидарности с народами, борющимися за свою свободу и независимость («Чили победит», «Африка проснулася», «Песню не убить», посвященную памяти Виктора Хары). Это и лирико-бытовая тема, раскрывающая народные традиции, особенности быта и культуры народов нашей страны, их национальные обычаи, праздники, современные обряды.



Композицию «Русские узоры» показывает ансамбль «Вятка» Кировского профессионально-технического училища.

Свое искусство демонстрирует самодеятельный коллектив «Веселка» Долинского районного Дома культуры Ивано-Франковской области.

Фото А. РАТНИКОВА

Обогащение репертуара танцевальных самодеятельных коллективов спортивной тематикой способствовала Олимпиада-80.

Танцовщики-любители нискали широкую известность не только у своего, отечественного зрителя. Самодеятельные коллективы народного танца достойно представляют советскую многонациональную хореографию за рубежом.

Советские артисты-любители пропагандируют советское танцевальное искусство на международных фестивалях и конкурсах, завоевывая первые места, получая медали, дипломы и другие награды, а главное — укрепляя дружбу между народами, пропагандируя нашу культуру, идеологию, наш социалистический образ жизни. Так, ансамбль танца и песни «Анор» (Кувинский район Ферганской области Узбекской ССР) завоевал золотую медаль на Международном фольклорном фестивале в Бельгии и Голландии, а народный ансамбль танца «Смерична» (Черниговская область Украинской ССР) — главный приз Международного фольклорного фестиваля в польском городе Закопане «Золотой топорик».

Идеи интернациональной солидарности в борьбе за мир, демократию и социализм нашли яркое отражение в репертуаре советских самодеятельных танцевальных коллективов на II международном фестивале народного творчества стран социалистического сотрудничества, посвященном 35-летию Победы над фашизмом. В этом празднике приняли участие представители Болгарии, Венгрии, Вьетнама, ГДР, Кампучии, Кубы, Лаоса, Монголии, Польши, Румынии, Чехословакии.

Наряду с традиционными коллективами народного, классического, эстрадно-спортивного танца в самодеятельном хореографическом творчестве все большую популярность завоевывает балльная хореография. В последние годы наблюдается массовый приток людей самого разного возраста в школы массового танцевального обучения. Достаточно привести в пример практику Московского Дворца культуры автозавода имени Лихачева, чтобы понять всю масштабность этого явления; в его школе массового танцевального обучения одновременно занимаются две тысячи человек.

Сегодня уже четко определились три направления в развитии жанра балльной хореографии: конкурсная балльная хореография, ансамбли балльного танца и массовое бытовое танцевание. При наличии общих стилевых и жанровых черт, каждое из этих направлений имеет свои особенности и законы развития, обусловленные их функциональной нагрузкой.

Жизнеспособной основой конкурсного балльного танца является принцип творческого состязания исполнителей. Принцип, который существовал в течение всей истории танцевального искусства и который берет свое начало в народной хореографии, богатой разнообразием форм танцевальных соревнований. Именно поэтому в развитии конкурсного балльного танца важную роль играет система оценки исполнительского мастерства, т. е. критерии, которые будут способствовать ориентации в дальнейшем совершенствовании балльного конкурсного танца. Сейчас при областных, краевых и республиканских научно-методических центрах народного творчества и культурно-просветительской работы создаются группы членов жюри из числа специалистов по балльным танцам для оценки исполнительского мастерства на конкурсах.

Широкое развитие получили ансамбли балльного танца, впитавшие в себя стилиевые особенности жанра конкурсного танца, актуальность репертуара массовой бытовой хореографии, законы сценического искусства. Это новое направление безусловно имеет большое будущее, что подтверждается ростом числа таких коллективов. Эта сценическая форма раскрывает новые возможности использования пластики балльного (конкурсного) и бытового танца в профессиональной хореографии.

Словом, все три направления в развитии балльного жанра или, как его еще называют, общественного танца тесно взаимосвязаны. Наиболее важной здесь является массовая бытовая хореография.

Танец в быту пробуждает в человеке творческую активность, способствует его приобщению к прекрасному, создает непринужденность в общении. Огромной популярностью у молодежи пользуются те формы организации досуга, где главенствует танец: всевозможные танцевальные вечера, балы, дискотеки и т. д.

Одна из главных задач жанра балльной хореографии — создание оригинального советского танцевального репертуара на основе национальной хореографии. В республиках проводятся специальные конкурсы танцев, созданных на основе национального материала. В школах массового танцевального обучения, в ансамблях балльного танца, в программах дискотек должны пропагандироваться наиболее интересные образцы.

Другая, не менее важная задача развития жанра балльной хореографии — определение стиля советской школы балльного танца, выявление особенностей ее исполнительской манеры, опирающейся на принципы социалистической эстетики, на богатый художественный опыт советской хореографической культуры. Уже сегодня мастера советской балльной хореографии обогатили традиционные формы конкурсных балльных танцев такими качествами, как поэтичность, выразительность, осмысленность движений.

Широка и многогранна деятельность органов и учреждений культуры, профсоюзных и комсомольских организаций по разви-

тию сети кружков, студий и школ массового танцевального обучения, созданию ансамблей балльного танца, пропагандирующих высокую культуру их исполнения. Организуются творческие дискуссии, семинары, теоретические конференции по проблемам развития балльной хореографии и массовой танцевальной культуры. Проводятся различного рода исследования в этой области самодеятельного художественного творчества, смотры и конкурсы.

Прошедший в декабре 1979 года в Москве IV Международный конкурс исполнителей балльных танцев социалистических стран показал, в каком состоянии находится этот жанр хореографии, выявил тенденции его развития, вскрыл те проблемы, от решения которых зависит его дальнейшее совершенствование.

Коллегия Министерства культуры СССР по итогам этого состязания приняла специальное постановление. При нашем научно-методическом центре создан Всесоюзный общественный совет специалистов по балльной хореографии, почетным председателем которого является летчик-космонавт, дважды Герой Советского Союза Л. Попов.

Интенсивное развитие и размах хореографической самодеятельности, естественно, порождает немало проблем, как организационных, так и творческих. Речь идет о неравномерности развития танцевальной самодеятельности в республиках, краях, областях. Большие сложности возникают в сюжетно-тематическом решении танцевальных постановок: в них порой встречается и поверхностная интерпретация идеи произведения, и схематичность образов, и кочующие из номера в номер штампы, и элементы электички, и трюкачество. При создании программ в коллективах народного танца фольклорный первоисточник нередко утрачивает свою полноту. Недостаточное внимание уделяется сохранению и пропаганде образов местного танцевального фольклора, что ведет к забвению местных особенностей народных танцев. Часто самодеятельные коллективы ограничиваются механическим копированием постановок профессиональных хореографических ансамблей, отрываются от местных народных традиций, теряют самобытность.

Остро стоит в художественной самодеятельности проблема сценического костюма. В ряде случаев он теряет свой национальный характер и колорит. Исполнители часто одеваются в чрезмерно короченные платья, сарафаны, рубашки, лишенные национальных примет, обильно украшенные блестками и прочей мишурой, что совсем несвойственно народному костюму. Не всегда на уровне качества музыкального сопровождения.

Проблем много: и больших, и малых. Многое зависит здесь от квалификации кадров руководителей коллективов танцевальной художественной самодеятельности на местах. Между тем, профессионально подготовленных педагогов, балетмейстеров, руководителей, учитывающих масштабы нашей страны и массовость самодеятельного хореографического творчества, постоянно не хватает. А резервы тут имеются — речь идет о практике подготовки руководителей самодеятельных танцевальных коллективов на факультетах общественных профессий вузов.

Сушественную помощь хореографической самодеятельности оказывают профессиональные коллективы. Это соответствует программному положению нашей партии о том, что развитие и обогащение художественной сокровищницы достигается сочетанием массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства.

В стране создано немало коллективов-спутников. Так, хореографический самодеятельный ансамбль Дворца культуры имени В. И. Ленина в Москве стал спутником Государственного хореографического ансамбля «Березка», а самодеятельный танцевальный ансамбль Московского Дворца культуры имени М. Горького — спутником Государственного академического ансамбля народного танца СССР. Государственный академический русский народный хор имени Пятницкого взял шефство над самодеятельностью Красноярского края. Творческая группа хора выезжала в Красноярск и проводила занятия в творческой лаборатории для руководителей самодеятельных ансамблей песни и танца, которые, в свою очередь, неоднократно приезжали в Москву на стажировку в коллективе хора имени Пятницкого.

Но не все в процессе шефской работы можно признать до конца удовлетворительным. Шефская помощь порой понимается как механическое перенесение навыков профессионального мастерства в подшефный самодеятельный коллектив. Такая практика невольно ведет к творческой пассивности самодеятельного коллектива, рождает штампы, вынуждает строить работу с участниками в режиме чрезмерных перегрузок, направленном на техническое освоение материала. Этот процесс становится самоцелью. К сожалению, также недостаточно активно ведется шефская помощь города селу, городским хореографическим коллективам сельским коллективам и участникам.

Рассвет танцевального искусства всех народов нашей страны определяет все возрастающее его значение в нравственно-эстетическом воспитании людей, в организации их досуга, что заставляет нас с еще большей ответственностью и вниманием относиться к решению всего того комплекса организаторских, методических, творческих задач, которые стоят перед самодеятельным хореографическим творчеством.

Methodik
des klassischen
Tanzes

«Методика
классического
танца»
(ГДР)



Айвор Гест
«Романтический
балет в Париже»
(Великобритания)



Клавир балета
Т. Хренникова
«Любовью за любовь»
(СССР)

А. Я. Ваганова
«Основы
классического
танца»
(ЧССР)



Фотоальбом
«Советский
балет»
(Япония—
СССР)

Мохан
Кожар
«Традиции
индийского
классического
танца»
(Индия)



Продолжение.

Начало на стр. 17

ные, художественные издания по живописи, архитектуре, театру. И, конечно же, много интересного нашли в экспозиции любители балета. Широко и разнообразно представили свою продукцию издательства «Искусство», «Музыка», «Советский композитор», издательства союзных республик — красочно оформленные альбомы и монографии, труды по истории балета, партитуры, клавиров... Среди них монографии серии «Солисты балета»: «Марис Липла» Н. Рославлевой, «Ирина Колпакова» М. Ильичевой, «Александр Лапурис» В. Тейдера, книга выдающегося мастера Асафа Мессерера «Танец. Мысль. Время» (все выпущены издательством «Искусство»), фотоальбомы «Майя Плисецкая», Л. Жданова, «Большой театр», приуроченный к двухсотлетию прославленного коллектива (издательство «Планета»), а также «Советский балет», подготовленный на японском языке в агентстве печати «Новости».

Интересно выглядела литерату-

ра по хореографическому искусству на стендах социалистических стран — книги по педагогике, методике преподавания классического танца. Среди них переводы научных исследований и учебников видных специалистов советского балета. У чехословацких хореографов и педагогов, например, большой популярностью пользуются методические пособия, созданные советскими мастерами, что нашло свое отражение в экспозиции: здесь была представлена издававшаяся на многих языках книга Агриппины Яковлевны Вагановой «Основы классического танца», ныне она увидела свет с ЧССР. Рядом на стенде еще одно переводное издание — «Азбука классического танца» ленинградцев Н. Базаровой и В. Мей, а также созданный на основе опыта советских педагогов труд О. Пасковой и В. Дыхиницовой «Основы классического танца. «Наука о движении» Я. Крашловой — исследование о выразительном танце. Венгерское хореографическое

искусство имеет давние традиции и широкий репертуар. Все это нашло отражение в недавно переведанном на английском языке альбоме «Будапештский балет». Его открывает статья известного балетного критика и историка доктора Гезы Кертвейша. Здесь выявлены давние традиционные связи венгерского балета с русской и советской хореографией, демонстрируются прекрасно сохранные балеты М. Петина, М. Фокина, а также известных советских хореографов В. Вайнонена, Р. Захарова, Л. Лавровского. Показанная венгерскими книгоиздателями «Книга балетов» известного историка балета Розы Вай — фундаментальное издание, также уже неоднократно выходящее в свет.

Славомир Павлович, руководитель музыкального сектора фирмы «Просвета» (Югославия), отметил, что деловое сотрудничество его фирмы с советскими издательствами (например, с издательством «Музыка») исчисляется десятками лет. В СССР Югославия покупает книги, партитуры, нотные материалы.

— У нас в стране, — говорил наш собеседник, — большой популярностью пользуется русская и со-

ветская классическая музыка, особенно произведения Прокофьева, Хачатуряна.

По мнению С. Павловича, издание в Югославии книг о советском балете было бы большим подарком многочисленным почитателям этого жанра.

На стендах Германской Демократической Республики, Великобритании, Соединенных Штатов Америки, Франции были представлены разнообразные издания, посвященные хореографическому искусству. Они рассказывают о выдающихся мастерах прошлого и настоящего, о классическом и современном танце, о выдающихся труппах мира, о знаменитых балетных школах...

Многоцветьем и красотой оформления привлекали книги Индии, знакомящие читателей с разными стилями индийского классического танца.

В Москву на выставку собрались люди самых разных профессий, взглядов и убеждений. Их объединило одно — любовь к книге. Книге — проводнику идеи мира, созидания, дружбы, доброго сотрудничества и мудрого учителя, книге, активно служащей делу мира на земле.

Е. ПЕРЕВОЩИКОВА

ДИПЛОМЫ, ПРИЗЫ...

В Вене состоялся Международный конкурс на лучшее исполнение латино-американских образцов балльной хореографии. Советские пары — москвички Людмила и Станислав Поповы, Алла и Петр Чеботаревы, а также литовские танцовщица Даля и Видас Камайтис, Эдита Сагайтускайте и Орландос Мадзелюкас — выступили успешно и были удостоены призов и кубков победителей.

После конкурса наши исполнители демонстрировали свое искусство в других австрийских городах — Виннсинге, Инсбруке, Линце. Причем, советские пары в показательных выступлениях познакомили австрийскую аудиторию и с образцами отечественной балльной хореографии — танцами «Русский лирический» и «Ридно». Зрители тепло принимали гостей. Пресса отмечала благородство исполнительской манеры

советских мастеров, эмоциональную интерпретацию музыки, строгость стиля.

Призы, полученные советскими исполнителями балльных танцев на конкурсе.



Советская команда во время награждения.



ЮРИЙ БАХРУШИН
**БАЛЕТ
РУССКОЙ
ПРОВИНЦИИ
НАЧАЛА XIX ВЕКА**

В жизни Юрия Алексеевича Бахрушина все казалось естественным, гармоничным, спокойным, скромным. Ученики Юрия Алексеевича сороковых, пятидесятых, шестидесятых годов считали его не просто владетелем истории, но и самым удивительным, наглядным ее олицетворением. Его студенты, взрослые дети, инстинктивно ощущали, что, кроме снисходительности и доброты на экзаменах, образных сравнений на лекциях, мягкого юмора, в этом человеке кроется что-то еще, какие-то пока неизвестные и недоступные им пласты духовной и душевной культуры.

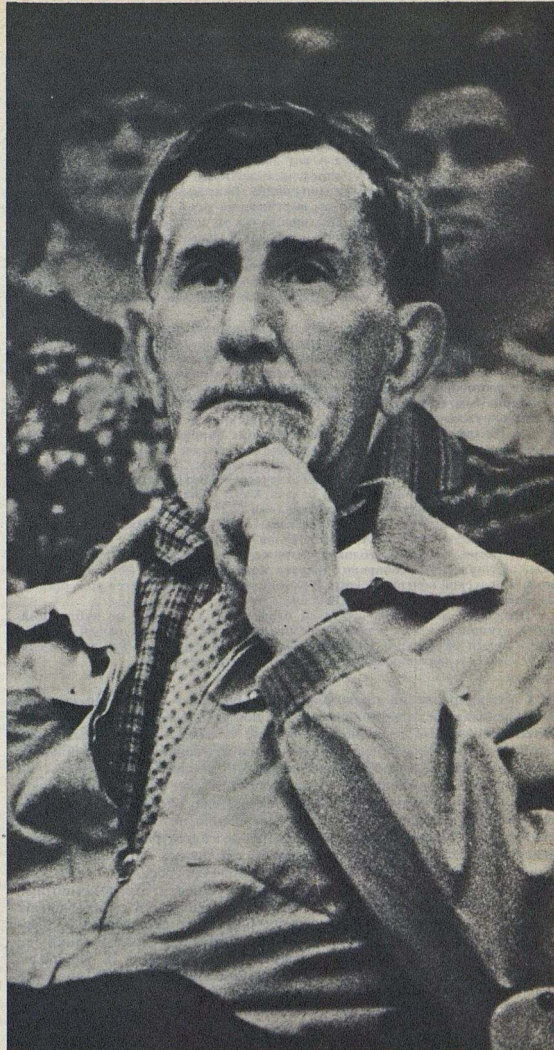
Прошло время. Бывшие ученики Юрия Алексеевича обрели зрелость, способность размышлять. Жизнь, труд Бахрушина стали для нас примерами любви к людям прошлого и настоящего, ненавязчивости собственных суждений, доброжелательного внимания к каждому, кто встречался с ним, а главное — долга перед нравственными основами жизни и делом, которому человек служит. Поклонник, ученик, сотрудник Константина Сергеевича Станиславского, он без деклараций и громких слов любил искусство в себе, а не себя в искусстве.

Юрий Алексеевич родился в одной из самых богатых семей России — Бахрушины владели многими московскими домами, кожевными фабриками. Юному представителю купеческой династии был уготован жизненный путь, лишенный забот, материальных затруднений. Но Юрий Алексеевич рос в атмосфере, которую создал его отец — Алексей Алексеевич Бахрушин — фанатичный собиратель театральных реликвий, близкий друг крупнейших актеров, музыкантов, художников. И в небольшом особняке, где жила семья, его быт теснили театральные раритеты. В первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции Алексей Алексеевич принес свои коллекции в дар молодому советскому государству. Так дом Бахрушиных стал первым в мире театральным музеем.

Из этого мира реликвий Юрий Алексеевич в 1918 году сделал первые шаги в науку о балете. Он начал с публикаций из собрания музея — пишет об архиве Мариуса Петипа, об Авдотье Истоминой.

Научной истории балета даже в самых начальных ее формах еще не существовало. И Юрий Алексеевич начал с необходимого для каждой науки — с собрания и введения в обиход фактов истории хореографии, определив, таким образом, область своих интересов в советском балетоведении. О чем бы он ни писал впоследствии, где бы ни работал, собрание фактов истории балета, их систематизация оставались главным делом его жизни, вели к тем обобщающим трудам, которые он написал десятилетия спустя. На основе соборно найденных им материалов в двадцатые годы Бахрушин пишет статьи о Карле Вилье, выдающемся русском декораторе и машинисте сцены, возрождает из небытия имя замечательной московской романтической балерины XIX века Екатерины Санковской.

В тридцатые годы Бахрушин стал заведующим репертуарной частью Оперной студии К. С. Станиславского. Великий реформатор театра, его Оперная студия была не меньшей, чем балет, любовью Юрия Алексеевича. Он служил им преданно и верно. Кажется, что балет, наука о балете ушли в те годы из жизни Юрия Алексеевича. На деле все обстояло иначе. Юрий Алексеевич



Ю. А. БАХРУШИН

продолжает целенаправленно собирать материалы, посвященные истории балета. Накопленное, продуманное начинало реализовываться. Этот процесс накопления, осмысления исторических документов стал приносить свои плоды в начале сороковых годов. С помощью Бахрушина Ю. Слонимский издал мемуары И. Вальберха, А. Глушковского. В тесном контакте с исследователем собирают, систематизируют факты истории московского балета В. Макаров, А. Ильин, В. Ивинг. В 1940 году в сборнике «Чайковский и театр» Юрий Алексеевич опубликовал первую в истории советского балетоведения большую работу о сценической истории балетов великого композитора. В 1946 году увидела свет его монография «А. А. Горский» — первая книга о реформаторе Московского балета. Следом за ней публикуются большие статьи — об истории балета Большого театра в сборнике «Большой театр Союза ССР» (1947), о школе классического танца в «Театральном альманахе» (1947). Здесь ненавязчиво прорастает индивидуальность Бахрушина-ученого. Его стиль прост, он стремится к строгой повествовательности изложения, документальной точности, его не увлекают броские ассоциации и сопоставления, литературная краснота слога. Как каждый настоящий ученый, Бахрушин знает цену лично выiskanному, выверенному факту, уважает его весомость и значимость.

Сороковые годы были и временем активной деятельности Юрия Алексеевича в прессе — он рецензирует почти все балетные премьеры Большого театра и Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, в том числе «Золушку», «Барышню-крестянку», «Шехеразаду» и другие. В это же время Юрий Алексеевич начинает преподавать ис-

рию балета в Московском хореографическом училище. Тогда он и вошел в историю нескольких поколений артистов советского балета. Да и сами они, и поколения, стали его судьбой, еще одной, не меньшей, чем прежде, любовью.

В начале пятидесятых годов Юрию Алексеевичу не было еще шестидесяти лет, возраст по сегодняшним понятиям зрелый, но далеко не означающий старости. Но нам, его ученикам, он казался живой историей, когда рассказывал, как он видел на сцене Гельшер, встречался с Тихомировым, был на дебюте Джури. Он писал об этих мастерах и одновременно жадно и увлеченно следил за всем тем новым, что рождалось в стенах балетной школы.

Прошлое и будущее балета — вот две темы, которые с начала его преподавательской деятельности определили круг его интересов, связывали его жизни «век нынешний и век минувший». Бахрушин вспоминал о Гельшере и восторженно отзывался о первом выступлении юной Маргариты Дроздовой в «Лебедином озере», писал о Тихомирове в то же время — о выпускниках школы, работающих на периферии, о победах в Парме юных Бессмертной и Сорокиной... Восстанавливая прошлое, он создал первое в советском театроведении пособие по истории русского балета. Оно вышло в свет в 1966 году, и с тех пор претерпело не одно издание. Эта книга, наверное, будет переиздаваться еще не раз. По ней учащаяся будущие артисты балета всех хореографических училищ нашей страны.

По давней московской традиции дом Бахрушина был на редкость открытым. Тут вечерами собирались люди разных профессий, возрастов, причем, молодежь преобладала. Здесь в комнате полуводила нынешнего Дома-музея К. С. Станиславского, читались стихи, звучала музыка, велись нескончаемые разговоры об искусстве. Юрий Алексеевич умел привлечь людей, был терпимым, всегда готовым помочь и в работе, и в быту. И умел любить — жизнь, окружающих, а главное — то «служение» делу, которое «не терпит суеты». Не зря те, кто постоянно бывал в доме Бахрушина, не расстались, не разошлись в разные стороны, когда его не стало — он объединил их памятью о себе, тем добром, которое они от него получили.

В последние годы жизни Юрий Алексеевич Бахрушин работал над историей русского провинциального балета XVIII — начала XIX веков, темой, совершенно «нетронутой» исследователями-балетоведами. Руконисать эта не доведена до конца. Но основные ее главы — о балете в Языани, антрепризах К. Каменского, Г. Штейна, П. Сидорова — написаны.

Фрагмент, который публикуется ниже, наглядно показывает, из каких крох, скрупулезного собирания фактов рождался труды историка. В ней виден творческий почерк ученого. В рукописи заново описывается роль организаторов крепостных театров в России.

Предлагаю вниманию читателей отрывок из его нигде не опубликованной рукописи, мы не только стремимся вести в обиход нашей науки о балете новый материал и заинтересовать им. Это и дань памяти замечательному человеку, первопроходцу в истории балета, педагогу.

История развития провинциального балета в России до сих пор не исследована и представляет собой почти белую страницу в нашем театроведении. Мы не располагаем даже самыми элементарными сведениями о том, где и когда началась жизнь русского провинциального балетного театра, кто были его первыми пионерами, не знаем их достижений. Если в какой-то мере собран и впервые обработан материал по истории крепостного балета, то все, что касается общедоступных, публичных балетных театров, совершенно не исследовано. Лишь очень ограниченное число историков русского театра в своих трудах мимоходом коснулись общедоступных публичных театров русской провинции. М. Пыляев, В. Всеволодский-Гернгросс, А. Брянский, Н. Евреин, Т. Дынник и Л. Гуревич — в сущности, этими немногими именами исчерпываются авторы, которые затронули в своих работах и вопрос о развитии искусства хореографии на периферии. К этим немногочисленным именам можно еще добавить исследования по истории развития отдельных провинциальных театров Н. Черняева, Н. Николаева и А. Гадинского, мимоходом коснувшихся и вопросов развития балетного театра. К сожалению, труды этих авторов давно уже стали библиографической редкостью и их не так легко обнаружить даже в столичных книгохранилищах.

Наша задача — ограничиться лишь первой и весьма еще неполной попыткой в какой-то мере осветить деятельность наиболее значительных балетных коллективов, работавших в провинции в конце XVIII — начале XIX веков. Задача чрезвычайно сложная, если учесть почти полное отсутствие периодической печати того времени и каких-либо архивных материалов. Сведения приходится собирать по крупицам. Если эта работа даст толчок к дальнейшему изучению истории развития русского провинциального балета, мы сочтем свою цель достигнутой.

Начало XIX века окончательно раздуло старостевских помещиков. Начало нового столетия ознаменовалось рядом государственных преобразований, не носивших решающих, радикальных изменений, но значительно нарушавших прежний образ жизни провинциальных городов. Рост сети казенных учреждений, реформа системы народного образования и открытие университетов в Казани и Харькове способствовали появлению городской провинциальной интеллигенции. Развитие внешней и внутренней торговли повысило значение русского купечества, которому дана была привилегия покупать земли и заводить фабрики. Дворянство, со своей стороны, стало основным поставщиком сельскохозяйственных продуктов за границу.

Все это вызвало необходимость в общении друг с другом. В XVIII веке помещики появлялись в городах лишь в исключительных случаях — на дворянских выборах, на традиционных ярмарках, на приемах прибывшего неместника или случайно проезжавшего монарха. После кратковременного периода торжеств и увеселений города снова

пустили — все разрезались по своим усадьбам. Новые жизненные условия выявили необходимость постоянного присутствия дворян в городе, в особенности в зимнее время, когда надо было продавать все, что было добыто летом руками крепостных крестьян. Пребывание в городе влекло за собой потребность в развлечениях. Городская жизнь все настойчивее входила в быт дворянства. Потребовалось немного времени, чтобы скромные семейные вечера, на которые собирались «потанцевать под фортепьяно», перестали удовлетворять — понадобились многолюдные собрания, балы и прочие публичные увеселения.

Вслед за дворянством и разночинцами потянулись к увеселениям и купечество. В 1804 году калужский журнал «Уrania» сообщил читателям, что местные жители «занимаются и о воспитании юношества, стараюсь оно образовать науками и обхождением, вводя их в благородные собрания. До чего за чудо почиталось видеть молодое купечество на балах, на театре, на бегах и других спектаклях»¹. Очень скоро одним из непреходящих условий развлечения в провинции стал театр. Его считал для себя обязательным завести каждый крупный губернский город. Уже в начале XIX века количество провинциальных театральных зданий исчислялось десятками. Хуже дело обстояло с актерскими труппами. Князь И. М. Долгорукий совершил в 1810 году путешествие по России и, подробно описывая в своем журнале посещаемые им города, то и дело принужден был делать в своей тетради такие отметки:

«Было бы сегодня театр, но не состоялся за тем, что труппа как-то расстроилась (Харьков)... Театр — одно из прекраснейших зданий в городе... один только недостаток: ни труппы, ни актеров (Одесса) и т. д.»².

Естественно, что спрос на артистические силы, при отсутствии (за исключением императорских) школ, где бы они готовились, вызывал к жизни волны любительщины. Своей нетребовательностью провинциальный зритель стимулировал появление самоучек. Он настоятельно нуждался в воспитании собственного купечества.

«Что сказать об опере?», — замечал тот же Долгорукий, бывавший на спектакле в Курске. — Ни на что не похоже! Однако съезда огромный. Публика жадничает, востанисает даром за да деньги условно, где можно ожидать забавы... Публика ждет, как и звезда, любит скромнотство; мало ей помянется, все бы похотать. Чувствительные места не имеют цены: острые шулки теряться на языке актера. Они не внятливы, правда, что и выражает их немому: актеры мелют кашею... а зрители глядят по верхам, толкуют о товарах, людях, рысках, историях и оборачиваются к театру лицом, тогда когда трубочист весь в саже летит из каминя и утирается книжескими кружевами (опера «Князь-трубочист» — Ю. Б.): тогда шум, крик... Словом, спектакль ярмарочный»³.

Что же представляли из себя эти первые провинциальные труппы, состоящие из пионеров театрального искусства в глуши? Одни и те же актеры этих трупп участвовали в драме, опере и в балете. Недостаток в сценических кадрах, заставлявший требовать от исполнителей универсальности, в конце концов, повышал их квалификацию, делал их разностронними. Нехватка театральных кадров усугублялась в провинции и малым количеством зрителей. Крупнейшие губернские города едва насчитывали тогда десятков-другой тыся жителей. Очень незначительный процент их посещал театр. Антрепренер постоянно должен был обновлять репертуар своего театра, иначе крах его был неминуем. Содержать отдельные театральные труппы — оперные, балетные, драматические было не под силу. Потому и приходилось актерам использовать всеотроние. Часто антрепренеры сами были актерами, и их склонности, вкус неизбежно отражался на составе труппы. Одни коллективы славились своими драматическими представлениями, другие отличались операми, наконец, третьи стяжали себе известность балетными спектаклями.

Балет, как составная часть театрального представления, появился в провинции очень рано — еще в XVIII веке. В свое время Грицко Основьяненко писал:

«С открытием наместничества в 1780 году... в Харькове... устроен был и театр. Кто были актеры, из какого звания, какие пьесы были даваемы, к сведению моему не дошло, а слышал, что давались балеты, устроенные отставным С. Петербургского театра дансером Иванчиным. Позднее, что эти балеты были просто divertimento; из слышал, что труппа состояла из двенадцати лиц, все из харьковцев. Конечно, были между ними и женщины, потому что вспоминавшие об этом всемолом для Харькова времени, с восхищением рассказывали об одной из танцовщиц Малияреве (дочери маляра), пленявшей всех посетителей ловкостью и легкостью в танцах и еще более привлекающей наружностью»⁴.

Сведений об отставном С. Петербургского театра дансере Иванчикове мы не нашли. С. П. Жихарев упоминает в своих записках о «славном прыгуне Иваничком», привезенном И. А. Загряжским в Москву, но предположить, что это одно и то же лицо, трудно.

В XVIII веке подобные театральные затеи носят по преимуществу единственный характер. В конце царствования Екатерины развивается крепостной театр. Он прелятствует инициативам создания коммерческих театральных антреприз. Достаточно напомнить, что даже в Москве в то время частный предприниматель Меддокс нес большие убытки — из-за конкуренции с крепостным театром Шереметева. Что же тогда говорить о провинции, где материальное благосостояние зрителей было значительно ниже московских. В этих условиях развиваться публичному театру было трудно. Лишь в начале XIX века, когда крепостной театр начал сходить на нет, и одновременно начало подниматься благосостояние городского населения, создавалась благоприятная

¹ «Уrania», Калуга, 1804, № 1, с. 139.

² И. Долгорукий. «Славны бубны за горамы». М., 1870, с. 55, 153.

³ И. Долгорукий. «Славны бубны за горамы». М., 1870, с. 33.

⁴ «Литературная газета», 1841, № 114, д/х, с. 453.

почва для становления в губернских городах коммерческого театра.

Он появился в царствование Александра I не сразу. Пионером публичного театра оказался нижегородский помещик Н. Г. Шаховской, театральная антреприза которого требует отдельного разговора. Вслед за Нижним Новгородом возник театр на другом конце России — в Одессе. Тут в самом начале столетия шла постройка театрального здания по проекту архитектора Тома де Томона. А в 1807 году «шляхтич Иван Каминский заключил условия с одесским строительным комитетом на содержание труппы¹. Представления давались во временном театре, устроенном в одной из старых казарм. Видимо, Каминский содержал антрепризу в Одессе недолго. Вскоре во главе театра фигурирует имя другого содержателя — Фортунатова. 10 февраля 1810 года он и показывает спектакль на открытии здания городского театра.

Существовал ли балет в антрепризах Каминского и Фортунатова, неизвестно. Зато в следующем году труппа Фортунатова была заменена драматической оперной труппой князя А. И. Шаховского и балетом под управлением Фиялковского. 1 января 1811 года дан первый спектакль. Кроме труппы князя, при театре содержались особо «танюшки». Как видно, они были не особо искусны в своей специальности, и Ришелье приказал приставить к ним танцмейстера Амбюле. И танюшки эти были девушки из крепостных, переданные владельцами на попечение директора театра. Неизвестный инородный корреспондент журнала «Агляр» сообщил в столицу о своих впечатлениях об Одесском театре в августе 1811 года.

«Спектакль... писал он, — кончился балетом под названием «Кора и Алонзо»; слабый, но еще прекрасный остаток балетной труппы известного малороссийского помещика Шера, который перед концом жизни имел свой театр в Киеве». Еще через несколько дней тот же корреспондент сообщал: «В заключение был дан так же балет под названием «Пастушки на горах», приятный для глаз, как и прежний»².

Упомянуты в этих заметках и балет «Туалет Венеры». В 1812 году театр приняли в свое ведение иностранцы Монтовени и Замбони. И с этих пор труппа, кроме спектаклей на русском языке и балетов, ввела в свой репертуар итальянскую оперу. Как видно, балетные спектакли пользовались успехом у одесситов. Во всяком случае, когда в июне 1816 года в Одессу прибыл великий князь и будущий император Николай I, его угощали не только драматическими спектаклями, но и балетом. Видимо, при театре существовала и театральная школа, так как журнал «Украинский вестник» в следующем году сообщал, что «в Одессе есть театр... так же есть и танцевальная группа; г. Воляжя, воспитанник одесский, заменяет ей Вестриса и Диюпра»³.

В конце того же года, когда в город прибыл великий князь Михаил Павлович, в театре был показан снова балет «Орфей».

В 1820 году Замбони отказался от театральной антрепризы. Театр взял в свое ведение итальянец Буонавалло. Вскоре дела его пришли в упадок. Постоянный балет в Одессе был упразднен. Спектакли свелись к итальянской опере. Но интерес к танцевальному искусству у зрителей, как видно, не иссяк. В 1837 году, например, в воспоминаниях об Одессе одного из современников сообщается о представлениях в помещении «Воксала» на Канатной улице... Содержал его некий князь Гагарин, большой любитель музыки и балета. Впоследствии он устроил школу для балета и давал представления.

Сведения об одесских антрепризах интересны тем, что здесь впервые мы узнаем о балетных коллективах, способных показывать в провинции самостоятельные спектакли и даже воспитывать собственные кадры, хотя Одесский театр, конечно, был в этом отношении исключением для своей эпохи.

В начале XIX века в провинции господствовали еще старые формы сценических увеселений, носившие названия «благородных театров». Любители театра из дворян развлекались сами и развлекали родных и знакомых, устраивая закрытые сценические представления для узкого круга зрителей. Постепенно в эти старые формы стало проникать и новое: если в XVIII веке дворяне-любители привлекали к своим спектаклям профессиональных актеров лишь в качестве организаторов, то в XIX веке эти профессионалы порой уже выступали и в дворянских спектаклях вместе с любителями. Особенно часто это бывало в танцевальных представлениях, где от исполнителей требовался профессионализм. Профессионалы-танцмейстеры обучали дворянских детей, ставили им балеты, сами участвовали в подобных спектаклях, что подготавливало возникновение публичных провинциальных театров.

Большой толчок в развитии балета в провинции дала Отечественная война 1812 года. В это время московские артисты, спасаясь от нашествия неприятеля, разбрелись по провинции. Невольно они стали пропагандистами своего искусства. В поисках заработка, актеры принимали деятельное участие в дворянских театральных затеях. Выделяясь среди непрофессионалов своим мастерством, они повышали требования к спектаклям, исподволь воспитывали вкус зрителей. А эвакуировавшиеся одновременно с артистами в провинцию столичные жители всячески поощряли в городах, где они оказывались, активизацию театральных зрелищ. Вспоминая, например, о жизни в Костроме во время войны с Наполеоном, некто Александр Склягорский писал: «В 1813 году, в доме у губернатора Пасынова устроен был благородный театр под руководством актеров московского театра Ивана Ивановича Дорншина и Михаила Николаевича Зубова, а также балетмейстера Адама Глушковского. Этот спектакль был очарователен по отличной игре и по великолепию декораций и костюмов»⁴.

«У костромского губернатора, — пишет сам Глушковский в своих воспоминаниях, — я один из тех — его дочь и сына Геннадия и ставил на его домашнем театре из театральных воспитанников разнохарактерные дивертисменты, в которых сам несколько раз участвовал».

После окончания Отечественной войны число провинциальных трупп стало быстро множиться. Немалое участие в этом приняли помещики, владевшие крепостными театрами. Ища выхода из ухудшившегося материального положения, они начали продавать свои труппы антрепренерам, отпущать крепостных актеров на оброк в городские театры или переводить свои собственные на полукрепостное положение.

В 1814 году в провинции появились антрепризы Штейна, а через год — Каменского... Одновременно в провинции растет интерес к театру вообще, и к танцам, в частности.

В 20-х годах прошлого столетия провинциальный зритель настолько вырос, что не только мог воспринимать театральное искусство, но уже оказывался способным критиковать его. Танец вызывал у зрителей особый интерес, потому что был знаком ему по балным залам. На стенах домов в провинциальных городах зачастую появлялись такие объявления:

«С дозволения начальства, приехавший в г. Владимир Танцмейстер Г-н Мансар имеет честь известить Почтенную Публику, что он желает здесь преподавать в танцовании уроки, сие число учеников будет достаточно. Он обучает следующему: Минует аларов, Французскую кардиль, Фанданго, Русскую пляску, Матлот и прочим характерным и балным танцам. Родители, коим угодно обучать детей своего ownу искусству, благоволят о том известить нижеподписавшегося и от него осведомиться об условиях. Владимир. Ноябрь... дня 1828 года. Франц Мансар»⁵.

За три года до этого в Харькове появилась книга под названием «Правила для благородных общественных танцев, изданная учителем танцования при Слободско-Украинской гимназии Людовиком Петровским». В своем обращении к читателю автор расценивал свою труд как государственное дело. В первых главах описывалось, как делать классический экзерсис, правда, довольно примитивный. Конец учебника Петровского был посвящен описанию балльных танцев и характерных. Они явно были рассчитаны на театральное воспроизведение.

С каждым годом танцевальное искусство все глубже проникало в провинцию, постепенно делаясь необходимым зрителю. В 1833 году «Московские ведомости», между прочим, сообщили:

«Нынешнею зимою в город Владимир прибыла труппа актеров, которая в самой его губернии образовывала провинциальную и обитали Меленковского помещика г-на Названова и связанной труппе представляющей драму, комедии, оперы, водевилы и балеты, с нарочитым искусством, к полному и совершенному удовольствию здешней публики, особенные дарования замечены в следующих актерах: Замщиком, Кудрявцеве и Григорьеве; первые отличаются мимикой, а последний танцами, в числе же актрис: две сестры Баженова и девица Григорьева, из коих старшая Баженова и Григорьева в игре и пении, а младшая в балетах, обращают на себя внимание посещающих театров».

Антреприза Названова заслуживает того, чтобы обратить на нее внимание хотя бы потому, что постепенное переключение крепостного театрального дела на коммерческое здесь выявлено очень ярко.

Отставной гвардии штабс-капитан Николай Никитович Названов родился в 1784 году... Шестнадцати лет он поступил во Владимирский гарнизонный полк, а в 1804 году перевелся в Leib-гвардию Измайловский. Вместе с этим полком участвовал в сражениях под Аустерлицем и Фридрихландом. В начале 1812 года вышел в отставку, но в том же году в начале Отечественной войны вступил во Владимирское ополчение, окончательно покинув службу 1 июня 1814 года. После этого он осел в своем родовом поместье селе Приклоне в 2-х верстах от уездного города Меленок Владимирской губернии. Здесь он вскоре обзавелся крепостным театром, представлениями которого «угощаль» окружное дворянство, тем более, что с 1817 по 1834 год занимал пост уездного предводителя дворянства, а затем совестного судьи — должности, требовавшие широкого представления. Но уже в начале 20-х годов содержание театра стало не по средствам Названову — к этому времени все его имущества были заложены. В 1832 году в октябре месяце управляющий «театральной конторой» Названова, дворовый человек Алексей Лабутин обратился к Владимирскому губернатору с просьбой разрешить открыть во Владимире театральные представления. Театра во Владимире тогда еще не было, а театральные развлечения, даже случайные, были в городе большой редкостью. И губернатор не только охотно удовлетворил просьбу Лабутина, а даже строжайше предписал:

«Оказывать труппе всевозможное вспомоществование, дабы способами, преподанными им от здешнего начальства, можно было приохотить их на будущее время приехать в г. Владимир»⁶.

К постановке предлагалось тридцать пьес. Среди спектаклей было два балета и ряд дивертисментов, не входивших в указанное число, которыми спектакли должны были заканчиваться. Включались в репертуар театра и целые танцевальные представления: «Садоник, или обманутый старик в любви» — комический балет в одном действии, «Волшебная флейта, или танцовщики поневоле» — комический балет, сочинение г. Бернаделли, музыка г. Маковева. Интересно, что балеты давались в конце гастролей театра, по-видимому для того, чтобы оживить интерес публики. Возможно этой формой театраль-

¹ См. «Исторический очерк и Путеводитель Одессы за 100 лет», Одесса, 1894, с. 65—70.

² «Агляр», 1812, май, с. 14—16.

³ «Украинский вестник», 1816, июль, с. 368—369.

⁴ «Репертуар и Пантеон», 1843, № 4, с. 213.

⁵ А. Глушковский. «Воспоминания балетмейстера». — Л.—М. «Искусство», 1940, с. 118.

⁶ ГЦМТ № 1679.

⁷ «Московские ведомости», 1833, № 26, вып. 1.

⁸ Сборник «Из прошлого Владимирского края». Вып. I. Владимир, 1930, с. 46.

ных представлений провинциальный зритель интересовался особенно. Удалось ли губернатору-меценату «приохотить» названовскую труппу к дальнейшим посещениям Владимира, неизвестно. Но в 1837 году в городе снова был дан ряд спектаклей в пользу Инвалидного Комитета силами Названовского коллектива. В сезоне 1842—1843 годов Названовский театр опять выступил во Владимире. Репертуар этих гастролей до нас не дошел. Известно только, что труппа показала пятьдесят три пьесы, что говорит о росте дела.

Дальнейшая жизнь и развитие этого коллектива были оборваны внезапной смертью владельца 13 января 1848 года. Сведения об этом театре не дают возможности установить имена его балетмейстера, танцовщиц и танцовщиков, кроме фамилий Баженовых и Григорьевой, названных в «Московских ведомостях». Небезынтересно, что в 1839 году сам Названов женился на одной из актрис семьи Баженовых — Стефаниде.

В 1835 году на юге — в Харькове, Полтаве, Курске, Ромнах начала даваться публичные представления балетная труппа Хорвата. К 1840 году в целом ряде городов, где раньше выступали полукommerческие крепостные балетные труппы, начали выступать публичные драматические спектакли. Ни одно их представление не обходилось без танцев. Танцевальный divertissement, пусть самый скромный, стал обязательным в репертуаре. Чрезвычайно характерны строки нижегородского рецензента, который в конце отзыва о спектакле не забывает отметить,

что актриса «Чистякова очень недурно пляшет по-русски»¹. А корреспондент из Ярославля писал, что «говора о танцовщицах, нельзя забыть г-жу Днепровскую, обладающую грацией и ловкостью. Такой спектакль проходит без divertissementa»². Но далеко не всегда отзывы столь благожелательны. «Дочь содержателя, девица Маркенич, — писал сотрудник «Пантеона» из Красноярска, — весьма слабая жрица Терпсихоры, при некоторых ограниченных способностях к танцам, совершенно бездарна в комедиях и водевиллях»³.

Более крупные провинциальные центры, например, Казань, уже располагали в это время не только целым штатом танцовщиц, но и балетмейстерами. В Казани, в 1840 году этот пост занимает Левашов. В прессе сообщалось, что

«хореограф казанских divertissementов воспитывался в Московском театральном училище, десять лет являлся на московской сцене, в 1824 году сошел с оной и вследствие разных перемен в жизни, определился на провинциальный театр, с Нижегородского перешел на Казанский, хорошо пляшет по-цыгански. Маленький рост, угловатые черты лица — пожалуй игре его большой комизм; но он идет ложною дорогою — впадает в фарсы и в редкой роли обходится без них»⁴.

До службы в Казани Левашов, видимо, являлся балетмейстером театра Шаховского в Нижнем Новгороде. Прима-балериной в казанском балете была некая Полякова — «казанская говорящая Тальони», так ее называли. Кроме того, в труппе танцевали еще четыре артистки — Цыбулина, Абаляева, Куликова и Соловьева.

Казанский балет продолжал существовать и в 1847 году, но состав его значительно изменился. На афише значились уже другие имена — Стрелкова, Троицкая, раньше танцевавшие в Нижнем Новгороде в театре Шаховского, Кравченко, входившая до того в труппу орловского театра Каменского, Николаева, Новикова, Александра. Как видно, состав труппы улучшился. В 1856 году в ней прибавились имена Жарковой, Аксаковой. Продолжал ли по-прежнему в то время руководить казанским балетом Левашов — неизвестно.

Левашов — первое известное нам имя воспитанника московского балетного училища, появившееся в провинциальном балете. Вскоре в списках провинциальных балетных коллективов заперестали имена москвичей. Спрос рождал предложение. И московские артисты потянулись в провинцию, часто окончательно в ней оседавая.

К концу 30-х годов в провинции работал уже целый ряд крупных театральных антреприз, многие из которых включали в себя танцевальные коллективы и показывали целые балетные спектакли. Можно смело сказать, что в этот период не было ни одной публичной театральной сцены провинции, где бы не пропагандировалось искусство танца, пусть в форме отдельных национальных плясок или балетных номеров. За первую четверть XIX века русский провинциальный зритель успел познакомиться с балетом и глубоко полюбить этот род сценического искусства.

Немалую роль в этом отношении сыграли и гастрольные столичные императорских артистов балета. Но основная заслуга в этой области принадлежит тем немногим балетным антрепризам, которые упорно культивировали в провинции хореографическое искусство, почти всегда в ущерб материальным выгодам своих владельцев. Среди этих самоотверженных популяризаторов хореографического искусства первой половины XIX века первые места принадлежат князю Н. Г. Шаховскому, И. Ф. Штейну, графу С. М. Каменскому, М. Пиону, И. О. Хорвату. Последними балетными антрепренерами в провинции были М. Пион и И. Шван. Все эти люди, не за страх, а за совесть служившие любимому балетному искусству, имеют полное право претендовать на почетное звание пропагандистов балета в русской провинции того времени и на свое место в истории всего русского балета.

Вступительная статья и публикация Н. ЧЕРНОВОЙ

Мы отметили девяностолетие прославленной балерины и педагога Елизаветы Павловны Гердт, посвятившей искусству балета всю свою жизнь. «Театр был для меня всегда роковым домом. Домом, который я нежно любила, — сказала она в одном из своих выступлений. — И в школу, и в театр я приходила как в родную семью. Три поколения артисток прошли через мои руки... Я радовалась росту своих учениц. Теперь они радуют меня».

Говоря о юбилее Елизаветы Павловны, мы мысленно возвращаемся к ее творчеству, к тем дням, когда она выступала на сцене. Вот перед нами одно из свидетельств большого признания ее актерского таланта — серебряная звезда, подаренная Елизавете Павловне к пятидесятилетнему ее сценической деятельности зрителями галереи. Реликвия говорит не только о признании и любви, но и о характере искусства балерины — демократичного, яркого, доходчивого, глубоко индивидуального. Если к этому прибавить записанные ею в дневнике благодарные слова поклонникам, на словах привозившим ее в театр в трудные зимние, снежные и морозные 20-е годы, то станет ясно, как искренне, по-человечески благодарно, воспринимали её искусство те, для кого она трудилась, — зрители.

Обратимся к фактам ее сценической биографии, отрывкам из ее дневника, кратким выдержкам из рецензий, писем, воспоминаний.

Елизавета Павловна Гердт родилась в балетной семье в 1891 году. Ее отец, Павел Андреевич Гердт, выступал на сцене Петербургского Мариинского театра в центральных партиях классического репертуара. Он славился благородством и чистотой исполнения, был неподражаемым и изысканным кавалером. В его изысканной и безупречной манере танца реализовывались черты классического стиля, созданные Х. Иогансоном и М. Петипа. П. Гердт, наряду с А. Ширяевым, Э. Чекетти, А. Облаковым, Н. Легатом, был ведущим педагогом петербургской школы в последние десятилетия прошлого века. Именно от него Елизавета Павловна унаследовала традиции классической школы танца, которым она оставалась верна на протяжении всей своей творческой жизни.

«В дни моего детства, — вспоминает Елизавета Павловна, — в Петербургском театральном училище господствовали две системы преподавания: французская и итальянская. Тогда не было единой методики, как сейчас. Французское направление возглавлял мой отец, Павел Андреевич Гердт, итальянское — Энрико Чекетти. Приемы и выпуски учащихся ежегодно у этих педагогов чередовались. В итальянской системе преобладавала силовая сторона, техника, выдержка, я бы сказала — некоторая сухость. Существовало недельное расписание, казеннатоное на больших листах, где значился перечень движений для уроков на понедельник, вторник, и т. д. Педагогу не приходилось ничего сочинять. Упражнения у станка и на середине зала делались ежедневно совершенно одинаковые и в одинаковом количестве. Это было скучно, но имело одно преимущество: внимание ученика не отвлекалось на запомина-

¹ «Литературная газета», 1840, № 69.

² «Пантеон», 1852, № 5, с. 9.

³ «Пантеон», 1854, № 4, с. 3.

⁴ «Репертуар и Пантеон», 1840, № 8, с. 14—15.

Какая благородная и полная жизнь!

ние какой-либо новой комбинации, а наоборот, механически сосредотачивалось на силовой стороне. Такая машиноподобная работа развивала большую выносливость, мускульную силу и прыжок, в то же время, выключала всякую мысль об артистичности и выразительности.

Известная балерина Екатерина Отгова Вазем (моя крестная мать), у которой я занималась, давала тоже силовой класс, но все же более разнообразный и более женственный.

Французская система выработывала прежде всего грацию, изящество во что бы то ни стало, красивую фигуру, мягкость, женственность.

Если меня спросят, кто дал мне силу и технику, кто развил мой танцевальный аппарат? Я скажу — это Е. Вазем, Э. Чететти. А кто прививал вкус, красивую форму, благородство, элегантность, изящество, шик? — Это П. Гердт, Х. Иогансон, О. Преображенская.

У Михаила Михайловича Фокина я училась в школе последние два года. В 1908 году, в год моего выпуска, Фокин поставил балет «Шопениана», где я танцевала ведущую партию. На уроке Михаил Михайлович уделялся зрелыми «на выразительность». Условную пантомиму он всегда зрелил, искал другие средства выражения, пробовал их в классе на своих учениках... Одно время он был сильно увлечен искусством Айседоры Дункан, следствием этого стал балет «Евника». В 1907 году кончал школу Вацлав Нижинский. Фокин поставил нам балет «Павильон Армиды». Я исполняла роль Армиды, Нижинский танцевал раба.

Все лучшее, что мне удалось почерпнуть у вышеупомянутых педагогов, я по мере сил стараюсь теперь передать своим ученицам...»

Окончив училище в 1908 году, Елизавета Павловна поступила в балетную труппу Мариинского театра. В это время здесь делал свои первые шаги на пути реформ молодой хореограф-новатор М. Фокин, который стремился внести дух поиска и эксперимента в свою деятельность. Работа с Фокиным разнообразила творческую индивидуальность балерины. Еще в школе педагог привлек ее к исполнению роли Армиды в балете «Оживленный гобелен» (1907), первый вариант «Павильона Армиды». В будущем роль Армиды стала постоянной в репертуаре Е. П. Гердт. Ей были близки утонченная стилизация и изысканная холодность «пришедшей из сна» героини балета. Артистка танцевала еще в нескольких балетах Фокина — в «Шопениане» (Сильфида), «Карнавале» (Коломба).

Выступления молодой балерины не остались не замеченными критикой. Она положительно оценила ее выступления в роли феи Сирени («Спящая красавица»), Дианы («Пробуждение Флоры»), Терезы («Привал кавалерии»), Зари («Копеллия»), Мирты («Жизель»). Н. Худяков, например, хвалит ее стиль, отмечая, что «она блещет правильностью танца, пластичною поз, красивыми линиями и строго выдержанным рисунком». А. Вольский в связи с исполнением Елизаветой Павловной партии феи Сирени в 1911 году высоко оценивает «тот культ труда и терпения, который ведет к непреложно верному успеху». Огромная работа над преодолением технических недостатков и внешней скованности шлифуют мастерство



Е. П. ГЕРДТ

балерины. В 1913 году она получает звание первой танцовщицы, и о ней говорят, как о первой среди молодого поколения петербургского балета. Ей поручают ведущие партии в балетах «Спящая красавица», «Раймонда», «Лебединое озеро», «Конек-горбунок», «Баядерка», «Щелкунчик», «Пахита» и других спектаклях текущего репертуара.

Рисунок ее танца законченно скульптурен, гармонично уравновешен, у него легкая, но четкая линия, в которой нет места акварельной зыбкости или экспрессивной сгущенности красок. Интерпретация Гердт классических партий присуща утонченно-холодной атематичности, виртуозный академизм — качества, которые лежали в основе индивидуального стиля

балерины.

В 1919 году Е. П. Гердт получает звание балерины, а в 1924 — заслуженной артистки республики. К этому времени в ее репертуаре — сорок два балета. Она появляется перед зрителями как Пахита, Мирта, Фея Сирени, Изабелла, Фея Драже, Аврора, Царь-Девуца, Раймонда, Армида, Одетта-Одиллия, Аспиччия, Никкиа, и сказать, какая из этих ролей является лучшим достижением, очень трудно, ибо все они в исполнении этой замечательной артистки, художника равноценны, четки, общепонятны и просты, как просто все, что носит печать истинного таланта» (Д. Лешков). Из воспоминаний Серафимы Сереевны Холфиной, педагога Московского хореографического училища:

— Однажды Елизавета Павловна, с присутствием ей юмором, рассказала мне об одном эпизоде: «Было это в дни моей юности. Танцевала я Раймонду. По ходу действия ко мне должны подойти два рыцаря и пожать букет цветов. Однажды я почувствовала прелестный запах роз. К великому моему удивлению я встретила «обожающие» взгляды юношей, молна протягивающих мне прелестный букет роз. Зимой! Живые розы, да еще на сцене во время акта! После конца акта я попросила отца узнать, что такие эти «рыцари», как они осмелились подарить мне дорогостоящие настоящие цветы. «Рыцарями» оказались два студента, которые участвовали в качестве статистов для заработка. Это были Жена Мравинский, теперь знаменитый дирижер, и Коля Черкасов, ныне выдающийся артист».

К этому времени относится прекрасная статья известного советского ученого А. Гвоздева «Искусство чистого танца», посвященная юбилею Елизаветы Павловны Гердт. Вот что он пишет: «Ее искусство целиком замкнуто в кругу изобразительных средств классического танца. В нем нет ничего внешнего, привнесено, ассоциативного. Ее сила — в чистоте выявления внутренней закономерности танцевального языка. Разъяснить или разгадать основы ее искусства, значило бы вскрыть тайну классической хореографии, до сих пор еще не разгаданную».

Гердт вся в танце и только в танце. Это и создает ей особое место в ряду знаменитых русских балерин, но вместе с тем, определяет некую недоступность ее искусства...

Замечательно то, что пользуясь абсолютным, чистым языком танцевальных форм, Гердт достигает сплошь и рядом выразительности, обычно приобретаемой при помощи нетанцевальных приемов, вне танца лежащих данных. Исключительно четкое владение техникой классического танца, присущее Гердт, наряду с тончайшей музыкальной чуткостью, выходит в ее творчестве за узкие границы виртуозности и устремляется на широкий простор вдохновенной эмоциональности и подлинной лиричности танца. В момент труднейшего адажио достигается наивысшая напряженность, из танца (не из пантомимы) вырастает драматический подъем, захватывающий по своей трепетной остроте (как, например, в последнем акте «Щелкунчика»).... Исключительная мягкость движений, совершенно свободная от малейших оттенков слащавости, позволяет артистке развернуть тонко нюансированную гамму лирических настроений («Спящая красавица», 2-й акт), а законченная четкость пластических поз — создает материал, из которого творится строящая выразительности и всецело цельного образа («Раймонда»).

В итоге получается то своеобразное мастерство, которое хотелось бы назвать перерождением техники в искусство...

Но в лице Е. П. Гердт мы приветствуем не только тонкую художницу, образ которой неразрывно связан с неразгаданной тайной хореографического искусства... Своё искусство она подарила новой России. И новый зритель умеет это ценить. Что это так — об этом лучше всего свидетельствует все нарастающий с каждым выступлением успех артистки».

Казалось, что талант Е. П. Гердт ограничен только партиями классического репертуара. Но ей, сформировавшейся балерине, оказались не чуждыми экспериментальные поиски молодых советских балетмейстеров. Она исполнила ведущие партии в балетах Ф. Лопухова «Красный выхрь» (1924 год) и «Пульчинелла» (1926 год).

В первом балете Е. П. Гердт и В. А. Семенов создавали обобщенный образ сил

революции. Это была одна из первых попыток балета откликнуться на события современной действительности.

Следующая работа Елизаветы Павловны — партия Смеральдины в «Пульчинелле», которая строилась балетмейстером на основе классического танца, с использованием разнообразных и выразительных движений, служащих яркой и живой характеристикой для возлюбленной Пульчинеллы. Новый балет имел успех у зрителя, стал удачей всей постановочной группы.

рами М. Петипа, Л. Ивановым, М. Фокиным, А. Горским. Переписка связывала ее с С. Маришак и К. Чуковским, которые ее очень любили. Ее частыми гостями, близкими друзьями были А. Глазунов, Н. Яковлевский, Д. Шостакович, Б. Асафьев, Г. Нейгауз, С. Прокофьев, Ю. Шапорин. В ее доме всегда звучала музыка, велись творческие споры.

Человек необыкновенной чистоты, покрывавшая всех внутренней чистотой и искренностью, Елизавета Павловна нико-



Звезда, преподнесенная Е. П. Гердт зрителями галереи в честь пятидесятилетия ее творческой деятельности.

В 1927 году артистка оставляет сцену, но продолжает путь последовательного пропагандиста классического танца в качестве педагога. Сначала она ведет два класса в Ленинградской балетной школе. В Москве, куда она переезжает, Елизавета Павловна преподает в хореографическом училище, а также занимается в тренажном классе с солистами Большого театра. Среди ее воспитанниц — прославленные балерины Алла Шелест, Майя Плисецкая, Виолетта Бовт, Екатерина Максимова, автор этих строк...

Елизавета Павловна Гердт вызывает огромное уважение и любовь каждого, кто с ней соприкасался. И это не удивительно, потому что она необыкновенный человек. Разносторонность ее интересов поразительна. Мягкие и тонкие оценки, которые она давала, были всегда образны. Рассказывала ли она о виденном спектакле, анализировала ли исполнение роли тем или иным артистом, делала ли доклады о международном положении, это всегда было чрезвычайно точно, скупое, предельно выразительно. Вероятно, вот эта разносторонность интересов явилась следствием ее общения с замечательными людьми. Будучи совсем юной, она встречала в своем доме таких художников, как А. Бенуа, К. Коровин, А. Головин, С. Сорин и многие другие. Ее творческая жизнь связана с балетмейсте-

да ничего не приукрашивала, но все сказанное ею было безупречно корректно по форме. Какое счастье, что в жизни я встретила такого человека. Еще большее счастье и ответственность — называться ее ученицей. Мягкий, добрый, чрезвычайно деликатный человек, Елизавета Павловна привыкла с детства к дисциплине и требовала этого от своих учеников. И в классе, и в быту она всегда обращала внимание на то, как ученики ходят, как разговаривают, она не любила громких голосов, повышенного тона, жесткуюляцию во время разговора. Она учила скромности, не любила обращать на себя внимания.

Елизавета Павловна щедро отдавала своим ученицам не только знания, но и все богатство своей души. Она всегда старалась подсказать, на что надо обратить внимание, будь то область изобразительного искусства, литература, история или музыка. Делалась умением видеть мир интересным. Помню, Елизавета Павловна любила говорить, что ей никогда не бывает скучно — в жизни так много интересного, жаль только, что времени отпущено мало.

С детства, с первого класса Елизавета Павловна учила не только сознательному пониманию правил классического танца, но и одновременно воспитывала в нас выразительность, артистизм. Особое внимание обращала на корпус и пластику рук.

«Руки всегда должны быть живыми, естественными, красивыми», — требовала Елизавета Павловна и добавляла: «Руки — глаза тела. Движение, жест должны выражать внутреннюю мысль».

Она мгновенно фиксировала любую малейшую фальшь как в жизни, так и на сцене, и была к ней непримирима.

Человек широкой эрудиции, Е. П. Гердт не механически передавала знания, полученные ею от блестящих корифеев танцевального искусства, а пересмысливала их, что

Раймонда («Раймонда»).

Фея Сирени («Спящая красавица»).

Никия («Баядерка»).

Сильфида («Шопениана»).



позволяло ее ученицам преодолевать условный балетный жест и выражать на сцене мысль, поэзию танца. Человек прекрасного вкуса, благородства, Елизавета Павловна была человеком долга, порядочности, честности в большом и малом, чего требовала и от своих учеников.

Прекрасный, чуткий педагог, благородный, принципиальный человек, личность светлая, красивой души и открытого на встречу людям сердца — такой мы ее знали и любили. Для меня она — духовно близкий друг и бесконечно дорогой мне человек.

Из письма Федора Лопухова:
«Здравствуйте, глубокоуважаемая Елизавета Павловна! Был бесконечно рад получить от Вас письмо, просто изумительное, с оценкой моих писаний. Я чту Ваше мнение, ибо Вы хореограф с большой буквы! Спасибо Вам. Всегда помнящий и уважающий Вас Федор Лопухов».

Из письма Корнея Чуковского:
«Дорогая Елизавета Павловна! У Вас в отличие от многих людей есть одна очень редкая вещь, которая носит забытое название — душа... Она-то и заставила Вас написать мне дружеское письмо, которое тронуло меня и обрадовало. Спасибо, фарфоровая, спасибо, милая. Ваш К. Чуковский».

Из статьи Ираклия Андроникова:
«...Шла «Спящая красавица». Партию феи Сирени исполняла Елизавета Павловна Гердт. Это было прекрасно. До сих пор я вижу эту царственную походку, тот мягкий и повелитель-

ный жест, необыкновенно красивые руки — от плеча до кончиков пальцев, совершающие чудесные превращения и движущиеся словно в воспоминании. Законченность, совершенство поражали в ее поэтической пластике. И прелестные сказочные черты. Казалось, что такого лица в жизни не встретить, что такие черты только в сказках бывают и в грезах.

Прошло несколько лет, и я увидел лицо это в жизни. Это было в доме художника Николая Эрнстовича Радова. И я услышал, что и говорит она голосом феи. Нет, никем не могла она быть — только танцовщицей, только в балете!



Потом мы часто встречались в симфонических собраниях филармонии в Ленинграде. И я любовался ею. Ибо деуэ Елизавет Павловных нет, только одна, закончено изжитая и на сцене и в жизни. И очень ею гордился, когда за кулисами, бывало, она беседует по-немецки и по-французски с приезжими музыкантами — а это были все знаменитые и великие дирижеры, — и удивляет их обширными знаниями, тонкой культурой, пониманием музыки.

А теперь я и сам разговариваю с ней и сам удивляюсь. Слушаю удивительные воспоминания, читаю письма ее, изложенные великодушным литературным стилем, элегантным и точным пером. И во всем, чтобы ни говорила она, ни писала — во всем есть вкус, ее личность, неизменная верность себе и тому, что она любила и любит. Она и в жизни — фея Сирени: добрая, строгая, чистая, совершенная в своей преданной влюбленной любви к театру, к искусству, глубоко убежденная в том, что в танце можно свершать чудеса, как в сказке о спящей красавице.

Она исполняла главные партии едва ли не во всех лучших балетах. Исполняла прекрасно. И все же заслуга ее еще больше.

Елизавета Павловна Гердт... в трудные годы гражданской войны и блокады... отдала новому балету — советскому — все свои силы. Одна из немногих, она продолжала великие традиции русского классического балета и воспитывала смену. Какая большая, благородная и полная жизнь! Без усталости, без годов!»

Сегодня на сцене танцуют всемирно признанные ученицы Е. П. Гердт. Танцуют и юные ученицы ее учениц — живут и будут жить непреходящие традиции русской школы классического танца, верной и яркой хранительницей которых была Елизавета Павловна Гердт.



АЛИСИЯ АЛОНСО и ХОРХЕ ЭСКИВЕЛЬ исполняют дуэт из балета «Лебединое озеро».

ЮБИЛЕЙ АЛИСИИ АЛОНСО

29 декабря 1931 года в Гаване, в театре «Аудиториум», на первом публичном спектакле балетной школы общества «Про Арте Мусикаль», в большом вальсе из балета «Спящая красавица» Чайковского танцевала девочка — Алисия Эрнестина де ла Каридад де ла Кебре и дель Ойе Мартинес. Это и было первое сценическое выступление и начало профессиональной карьеры великой балерины современности Алисии Алонсо.

Прекрасные физические данные, необыкновенные музыкальность, пластичность, феноменальная работоспособность, фанатическая любовь к танцу — вот те качества, которыми отличалась юная балерина.

В начале своего творческого пути Алисия Алонсо танцует в Соединенных Штатах Америки, где завоевывает по-

пулярность у зрителей всех уголков страны.

Шумный успех сопровождал дебют Алисии Алонсо в партии Жизели. В 1946 году в Лондоне артистка впервые показывает свою героиню европейскому зрителю. Известный балетный критик Арнольд Хаскелл тогда написал по этому поводу: «Как же ты можешь исполнять Жизель? Ведь Жизель — ты сама!»

Алисия Алонсо работала с выдающимися хореографами М. Фокиным, Ж. Баланчиным, Л. Мясным, А. Тюдором, Ю. Лорингом, Дж. Роббинсом и многими другими... Ее педагогами были П. Владимиров (последний партнер Анны Павловой), А. Вилтзаак, А. Обухов, А. Федорова, ее партнерами — известный танцовщик и хореограф Антон Долин и не менее знаменитый Леонид Мясин, Андре Эглевский, Игорь Юшкевич и многие другие.

После свержения на Кубе диктатуры Батисты Алисия Алонсо возвращается на родину, где не только основывает труппу Национального балета Кубы, но и создает кубинскую школу танца. Трудно перечислить все страны, где выступала замечательная балерина, еще труднее назвать все партии, которые она станцевала — ведь их более ста... Творческий диапазон балерины не имеет себе равных. Для нее не существует понятие «амплуа». Жизель, Аврора, Тальони, Пери, Одетта-Одиллия, Джульетта, Китри, Сванильда, Лиза, Земфира, Маха, Кармен, Йокаста, Лукреция Борджиа... В классической, характерной или демихарактерной роли она всегда прима-балерина, покоряющая совершенством техники, мастерством сценического перевоплощения.

Алонсо — ревностный хранитель традиций мировой балетной классики. На Кубе и в других странах в ее редакции идут балеты «Гран па де катр», «Жизель», «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Копеллия». Однако она — и автор современных спектаклей. Алисия Алонсо — постоянный член жюри Международных конкурсов артистов балета в Москве, Варне, Токио.

Большой друг Советского Союза, вице-президент общества советско-кубинской дружбы, Алисия Алонсо — Генеральный директор и художественный руководитель Национального балета Кубы, Национальная героиня труда Республики Кубы, член Всемирного совета мира.

Алисия Алонсо 29 декабря 1981 года отметила пятидесятилетие сценической деятельности.

У советского зрителя выступления прославленной балерины всегда пользуются большим успехом, об этом свидетельствует и тот усовершенствованный прием, который оказали советские люди Алисии Алонсо и руководимому ею Национальному балету Кубы во время их недавних гастролей в нашей стране.

В. ПОЖАРНОВ

ПОСЛАНЦЫ ОСТРОВА СВОБОДЫ

Гастроли Национального балета Кубы, проходившие в Москве и Ленинграде прошлым летом, дают интересный материал и для понимания общих процессов развития современного хореографического искусства, и для выявления их особенностей.

Нынешняя встреча еще раз продемонстрировала стремление гостей к постоянному обновлению репертуара и обогащению современного. Большинство произведений, показанных на этот раз артистами с острова Свободы, советский зритель видел впервые. Мы имели возможность познакомиться с новыми именами балетмейстеров, их постановками, где раскрывалось своеобразие их творческих индивидуальностей, направление поисков. Но надо сказать, что и сочинения хорошо нам известные, такие, как «Жизель», «Лебединое озеро», фокинские «Сильфиды». Па де катр на музыку Ц. Пуни, кубинская труппа показала в своем прочтении. Например, постановка балета «Жизель», осуществленная художественным руководителем Национального балета Кубы Алисией Алонсо, предстала в трактовке гостей как остроумная драма, в которой существуют не только психологические мотивировки, но прежде всего — сами эффектные сценические ситуации. Не потому ли столь велик в этом спектакле кубинцев интерес к внешнему действию? Его драматургия разработана живописно и тщательно, чувствуется пристрастие постановщика к броской детали. Отчетливость эмоции, даже театральная преувеличенность ее в актерской игре, подчеркнутое противопоставление добра и зла тяготеют, пожалуй, и мелодраме. Но это лишь поверхностное впечатление. Разгадка жанра спектакля — в первом акте. Его стилистическое единство определяется атмосферой предстоящего народного праздника: все интонации действия стягиваются к нему и им повторяются. Это праздник, во время которого многие действующие лица преображаются, либо по собственной воле, либо вынужденно меняют свой облик, и эта игра подлинного и мнимого, внешнего и внутреннего становится самодовлеющей. Она оказывается содержанием происходящего. Подруги Жизели, оставив будничные заботы, превращаются у нас на глазах в отчаянных кокеток — соблазнительно подергивают плечком, лихо, на испанский лад, «играют» юбками, откровенно флиртуют. Граф переодевается крестьянином, а лесничий поглощен избранной для себя ролью благородного любовника, защищающего честь возлюбленной. Оба будто бы искренне страдают у тела умершей Жизели, но одновременно деловито выясняют отношения, стараясь свалить вину на другого. Дамы и кавалеры из свиты герцога, как и он сам, с их преувеличенностью жеста, резкостью движений, значительно поступи выглядят как ранжеры. Тема обманчивости жизненного карнавала, в котором обычная логика нарушена, а суть вещей скрыта, настойчиво звучит в спектакле.

Хореографическим центром и ключом к драматургии первого акта становится дисперсионное гран па — развернутая танцевальная картина, кульминация праздника. Она поставлена на музыку, которая в привыч-

ном для нас варианте «Жизели» используется обычно для вставного па де де — более позднего хореографического включения, удачно оттеняющего своей безмятежной мажорностью лирическую тему главных героев. У кубинцев же этот музыкальный материал, расширенный и дополненный, стал основой развернутой танцевальной композиции для шерстки подруг Жизели и четырех кавалеров. В ней нет традиционных лирических дуэтов, танец то соединяет участников, то разделяет их, и каждый такой краткий союз случаен: он тут же распадается, чтобы в следующий момент объединить других. В гран па утверждается самодовлеющая зрелищность, открытая декоративность.

Звучные трагические интонации привносят в спектакль Жизель — Алисия Алонсо. Личная драма выглядит еще крупнее и убедительнее на фоне пестрого карнавала. Сопоставление стихийной атмосферы беспечного веселья и тонкой исключительности переживаний героини создает подчеркнутый драматический эффект.

Мотивы избрания счастья главенствуют в Жизели Алисии Алонсо, предопределяя особенности характера и пластический абрис партии. Ее героиня, будто предчувствует будущее, предвидит свою трагическую судьбу. Потому обещания счастья ей двойные дороги, но все-таки не могут отвлечь от навязчивых мрачных мыслей. И катастрофа здесь воспринимается лишь как подтверждение всеобщей власти рока. И сколь бы искренни ни были чувства и намерения Альберта (его роль исполняет Хорхе Эскивель), ничто не способно победить откровенность Жизели. Она погружена в себя, в свои переживания. И в спектакле с Альбертом Жизель прячет трагические предчувствия за маской преувеличенных радостей и столь же чрезмерных огорчений.

Тема смерти неразлучна с этой Жизелью. Она взрывает где-то внутри, а не обрушивается неожиданно, не приходит извне. Мать Жизели, предостерегая ее, лишь материализует в своем пророческом повествовании то предвосхищение смерти, которым пронизано все первое действие.

Второй акт дополняет и расцвечивает израненую трактовку роли. Царство вилис — парадоксально переключается с мнимой карнавальной реальностью. Кажется, что и здесь, в этом полустороннем мире покоя, душевное равновесие недостижимы, и здесь ощущается эта действительность. Смерть не в состоянии победить энергию жизни. В воинствующей повелительнице вилис Мирте, впечатляюще исполненной Росарио Суарес, будто не отбуждали мирские страсти. Стремительно и властно перемещается она в своих владениях, упиваясь собственным могуществом, наслаждаясь любовью.

В данной трактовке спектакля многое весьма непривычно, хотя эмоционально убедительно. Но настоятельно смещение хореографических акцентов, особенно в первом акте: там солистые танцы не становятся центром действия, его поэтическими взлетами. Знаменательно, что даже здесь, в «Жизели», явственно обнаруживается сильное влия-

ние национальной традиции — игровой, карнаваловой. Она вторгается в сферу трагического, предлагает свои повороты темы.

Столь же значительно и другое влияние — личности самой Алисии Алонсо. Оно сказывается дважды: в особенностях ее исполнительской и балетмейстерской манеры.

Жизель Алисии Алонсо множит галерею ярких, трагических образов, созданных этой замечательной артисткой, и стоит в одном ряду с ее Кармен.

Однокатный балет «Сильфида» Михаила Фокина, идущий у нас под названием «Шопениана», во время гастролей всегда вызывает самые горячие споры — будь то спектакли наших коллективов за рубежом или ответные выступления гостей. Спорят о том, чья версия точнее, ближе к авторской, к оригиналу — та ли, что сохранилась у нас, либо откорректированная десятилетия спустя самим Фокиным за границы. Не вдаваясь в существо спора, отметим очевидное: версии не идентичны. И дело даже не столько в различиях текстуальных, хотя они налицо, сколько в расхождении образных и эмоциональных.

«Шопениана» в исполнении труппы Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова не только отличается от других, в сравнении со спектаклем кубинских мастеров, пластичнее, соткана из воздушных колыханий, мерцаний полутонов. Это царство элегической грусти. В «Сильфидах» гостей тоже мечтательность, но иная: ее общая тональность шутливая, со склонностью перебраться в игривость. Смена названия оказывается исполненной значения — условно родство с шаловливой, сияющей героиней «Сильфиды» Филиппо Тальони.

В «Сильфидах» не только оркестровка, но и музыкальные темпы отличны от принятых в «Шопениане», что становится источником эмоционально-образных различий. Более динамичные темпы у гостей напомнили о том, что у нас господствует противоположная тенденция — к элегическому замедлению.

Высокий класс исполнительства в спектаклях «Жизель» и «Сильфида» все же не поколебал сложившегося в ходе этих гастролей мнения, что творческий потенциал труппы значительно полнее, богаче, разнообразнее раскрывается в современных постановках.

Тому много причин. Одна из них — тесная, органичная связь национальных традиций с пластикой танца модерн. И действительно, особенно хорошо в трактовке гостей произведений, которые восходят именно к этому направлению современного балетного театра. Здесь обратятся желанная свобода, раскованность пластики, рождается своя выразительность. Вот почему самым большой художественный успех у гостей, пожалуй, на долю постановки «Редкая птица» (на музыку Гандьяла в обработке Марчелло). Ею Альберто Мендес, с блеском владеющий трудным искусством пластической метафоры, подтвердил репутацию одного из одареннейших хореографов.

Балет «Редкая птица» можно назвать хореографической фантазией в трех частях, сочиненной для трех солисток и мужского кордебалета. Пластический язык здесь весьма строг, а образность многозначна и глубока. Фантастическое существо, предстающее в каждой зарисовке в новом облике, набирает высоту, низвергается в пучину, пытаясь снова завоевать утраченное и, достигнув желанной выси, парит, не желая покинуть победоносной. Мужской кордебалет то складывается в причудливые очертания гигантского хвоста этой птицы, то образует горные выси, которые надо покорить, то подвергается ниц в изумлении и восторге пред победительницей, ее абсолютной женственностью, ее неведомыми нам чарами. Пластические трансформации передают и зримый образ полета, и жизнь духа, утверждающего себя в превращениях трудного пути. И здесь особенно впечатляет финальный эпизод «Над облаками» в ярком исполнении Росарио Суарес.

Высокая мера убедительной и ясной поэтической общности, достигнутая в этом произведении, стала своего рода оценочным критерием работ кубинских гостей. К сожалению, приходится констатировать, что этого не удалось добиться в постановке «Равноденствие», осуществленной хореографом Густава Эррера, — несмотря на наш повышенный

интерес к ней в связи с тем, что ее основу составила музыка М. Мусоргского, правда, в ультрасовременной аранжировке. Но ни эта модернизация ее, ни нарочитое нагнетание в хореографии эротических мотивов, музыкой совершенно не обусловленное, ни даже привлечение изобразительных мотивов русской сказки (появление кошконок в костюмах танцовщиц в одном из разделов этой бессюжетной композиции), не смогли преодолеть аморфности замысла, претенциозности его воплощения.

А вот другое произведение — «Флора» на музыку С. Витьера — характеризует Густава Эррера, действительно, как художника самобытного и вполне современного. Здесь разнообразие силуэтов женских характеров изобретательно и зримо реализовано в танце: источником образных впечатлений стали портреты известного кубинского художника Порто Коррара. Богатство оттенков, смена настроений предстают в чередовании вариаций, каждая из которых передает одну из преобладающих черт — чопорность, дерзость, властную уверенность, благородство и чистоту.

Хореографической кульминацией номера становится вариация Флоры оранжевой (Каррида Мартинес). Флора красной (Росарио Суарес). Их танец обретает максимальную звучность, технологическую изощренность. Вот где артистичность и танцевальная техника сливаются воедино, создавая целостный образ. И хотя пластические переключки с Падетром возникают, но кажутся художественно оправданными.

В «Сieste» Альберто Мендеса воссоздана поэтическая фантазия и почти бытовая реальность. Сюита из четырех вариаций, названных Утешение, Одиночество, Нежность, Надежда, представляет одновременно и хореографический портрет каждой участницы, и зарисовку определенного эмоционального состояния, вместе складывающаяся в панораму душевной жизни. Вытеснено обрамление в этой композиции значительно и разнообразно. Оно не сводится к оформлению: тут и эпоха, и строй определенного жизненного уклада, и почти семейные взаимоотношения близости и родства. Найденная танцевальная образность рождается из музыки кубинского композитора Э. Леуона: в ней четко пульсируют ритмы современных бытовых танцев, и балетмейстер чутко следует за этими ритмами, домысливая и хореографически развивая содержащиеся тут эмоциональные импульсы.

Поэтизация быта, наряду с влиянием карнаваловых традиций, пожалуй, одна из характернейших черт современной кубинской танцевальной культуры. Иногда эта тенденция претворяется в несколько ярком образом, например, в номере «Трапес» на музыку С. Уандерса, где хореограф Иван Тенорико занимательно пластическим повествованием имитирует процесс создания лоскутного ковра. Достоверно-жизненные иронические интонации преобладают и в другой миниатюре — Паде тра на музыку М. Маури, в которой объектом хореографического воссоздания становится непосредственно актерский быт в талантливой зарисовке Альберто Мендеса. Здесь две опытные профессионалки-танцовщицы в силу неведомых нам обстоятельств вынуждены выступать с новичком, может быть, впервые оказавшимся на сцене. Новичок полон готовности угодить дамам, но он неуверен, неловок, действует невольпад, а необходимость поддерживать обеих партнерш окончательно сбивает его с толку. Обесилев, утратив интерес к происходящему, он расслабляется на сцене и засыпает. Но балеринки неугомы: пинками растолкав незадачливого кавалера, они снова ставят его танцевать. Промахи — собственные и чужие — танцовщицы находчиво маскируют набором актерских штампов и казенным, взятым напрокат объяснением. Но и в этой напряженной ситуации ни на миг не прекращается борьба за первенство. Обе сдерживают раздражение, прячут истинные чувства за умильной вежливостью, не забывая попутно одаривать зрителя ослепительными дежурными улылками. В этом обязательном номере Мирта Пла, Марта Гарсия и Андрес Уильямс щедро открывают нам свое комедийное дарование. А хореограф теплой иронией и точным знанием актерской психологии заставляет вспомнить замечатель-

ные миниатюры Леониды Якобсона, также обращавшегося к воссозданию нравов, тайн, курьезов сцены.

Музыкальность кубинских хореографов, как правило, отменна. Альберто Мендес столь виртуозно владеет музыкальным материалом, что не боится прибегнуть к острому, почти абсурдному приему. Примененный им прием в «Бальсе» на музыку Ш. Гунно можно назвать дерзким. По музыкально-пластическому исполнению он доступен только мастеру.

Вальс взмывает, развивается, зовет: в его властных звуках уже присутствует незримый танец, которому вот-вот предстоит выплеснуться на сцену. Однако нет! Хореограф лишь делает вид, что отголоском предпосылки этот танец, постоянно прерывая его, превращая вальс в серию отрывочных танцевальных фрагментов. Он выводит на сцену двух исполнителей — балерину и партнера — но занимает их конкретными, действенными задачами, нарочито отводя от танца, словно мешая тому расцвести, возвыситься до музыки. Эффектный комический ход подкаazan ощущением звуковой стихии, стремлением отойти от ее привычного хореографического эквивалента. По воле балетмейстера опрошеный танец лишь прикидывается немощным, сиротой. Он словно хитрит, скрывает силу, чтобы обманом доказать свое могущество. Ведь танец в искусных руках кубинских хореографов не только может восхитить, потратить, но и обманывать. Да, карнавальное начало для кубинцев, по-видимому, действительно, всеобъемлюще и неистребимо!

Сюрпризом гастролей оказался удачный, на наш взгляд, номер, поставленный для кубинцев Азарием Плисецким, — «Песнь жизни» на музыку Г. Малера. Актуальная и значительная тема братства и свободы обрела убедительное пластическое решение, а особенности разных исполнительских школ — кубинской и русской — выгодно дополнили одна другую.

Выступление Национального балета Кубы познакомили с тем новым, что сегодня определяет творческий трюк и диапазон исканий коллектива. В то же время увиденное дополнило и расширило представление о современных тенденциях мирового балетного театра, а именно: тяготение к национально-самобытному прочтению классики, к обогащению современной тематики хореографии сюжетами, обращенными к внутреннему миру человека, к поэтизации жизненной реальности.

А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ

ИГОРЬ ГАСТРОЛЬ

ВОЗРОЖДАЯ ИСКУССТВО ЭЛЛАДЫ

Искусство греческого театра танца «Эллиническая хореодрама» неотделимо от личности его художественного руководителя и главного хореографа, а ранее ведущей танцовщицы — Раллу Ману. А в ее творческих исканиях, как показывали гастроли, главное — интерес к внутренней жизни человека, стремление раскрыть его душевный мир. Постановки Раллу Ману, в первую очередь — балеты «Медья» и «Эдип-человек» (заметьте, не «Эдип-царь», как названа великая трагедия Софокла, а просто — «Эдип-человек») свидетельствуют об этом весьма красноречиво. «Моя постоянная цель — выражение многообразия человеческих чувств — увлекательна и неисчерпаема, — говорит балетмейстер. — Я ставлю сравнительно мало, и лишь тогда, когда мне есть что сказать».

В юности, совпавшей с предвоенными годами, Ману изучала классический танец во Франции, ритмику — в Германии, танец модерн — в Америке. Изучала, размышляла, утверждалась в мысли, что для нее более приемлем последний — в его пользу говорили и личные склонности, и вынашиваемая артисткой мечта о создании греческого балетного театра, основанного на традициях национальной хореографии. Пластика танца модерн, выражающая эмоции естественными движениями тела, близка, по мнению Ману, к тому, как двигались и танцевали древнегреческие актеры. Но до осуществления ее заветных планов должно было пройти немало лет.

Идея возрождения древних традиций театрального искусства Греции овладела умами прогрессивных художников еще в первой половине XIX века, в период борьбы с турецкими завоевателями. Но и в Греции, обретшей, наконец, самостоятельность, создание национального театра тормозилось множеством проблем, порожденных, главным образом, отсутствием правительственной поддержки этого движения. Поэтому все театральные начинания оказывались недолговечными. И на протяжении XX века, несмотря на то, что культурная жизнь Греции заметно активизировалась, театральное дело существует и продолжает развиваться все же благодаря усилиям энтузиастов. Первый государственный музыкальный театр «Лирики скинии» был создан, например, лишь в 1940 году. В этот сложный период, отмеченный частой сменой политического правления внутри страны, мысль о демократизации и широком внедрении театрального искусства в массы вдохновляла многих деятелей искусства. Среди них и наша своих единомышленников Раллу Ману,

к концу пятидесятых годов у нее уже накоплен десятилетний опыт руководства танцевальной школой, которую она организовала в своем родном городе — Афинах и в которой преподавала классический танец и танец модерн. Заметим, кстати, что эти две системы Ману считает нужным не объединять, но изучать порознь — обязательно: владение разнообразными танцевальными системами становится нормой современного исполнительского мастерства.

Немало постановок осуществлено Раллу Ману в оперном и драматических театрах, обратившихся к произведениям античных авторов и попытавшихся возродить традиции древнегреческого сценического искусства. В частности, в действии спектаклей вновь активно начинает участвовать хор. Для решения этой задачи, сопряженной с разработкой пластической партитуры движений хоров, потребовались усилия эрудированного хореографа. Им оказалась Раллу Ману — в течение долгого времени она изучала вазовую живопись, фрески, барельефы, знакомилась с народными танцами, среди которых обнаружил (главным образом, среди тех, что бытуют на севере страны в Пелопонесе) и пришедшие из глубины веков, описанные еще Гомером. Но обилие накопленных знаний не могло быть целиком реализовано в оперных и драматических спектаклях и поэтому Раллу Ману радостно откликнулась на предложение Туристского клуба (заметьте, не коммерческой, а общественной организации) создать хореографическое представление на

открытом воздухе — традиционную для Греции форму зрелища.

В основу спектакля был положен миф о сатире Марсиасе, дерзавшем вызвать на соревнование в игре на музыкальных инструментах самого Аполлона. Выбор темы в какой-то мере знаменателен, поскольку создатели спектакля (музыку к нему написал талантливый композитор Манос Хадзидакис) поставили перед собой задачу — возродить нравственную проблематику и эстетично выразительных средств античного театра. В данном случае, им помогла сама природа: фоном спектаклю служило море и окружающие сцену холмы, которые освещало яркое солнце, а налетавший с моря ветер развевал хитоны и покрывала танцовщиков, усиливая динамику их движений, подчеркивая их пластическую красоту. «Наше первое выступление собрало более семи тысяч зрителей, — рассказывает Раллу Ману. — Многие из них приплыли на лодках и смотрели спектакль прямо с моря».

Это представление, состоявшееся летом 1951 года, и стало началом жизни труппы «Эллиническая хореодрама». Ее состав непостоянен, в основном, из-за тяжелых материальных условий существования коллектива: лишь последние пять лет он получает регулярную государственную субсидию, а предыдущие четверть века (!) его артисты трудились безвозмездно, зарабатывая себе на жизнь другими занятиями. Естественно, что около Раллу Ману оставались наиболее преданные и увлеченные энтузиасты.

Ядро коллектива составляют воспитанники ее школы. Юношей Ману не обучает — в Греции балет среди мужчин не популярен, поэтому исполнителей приходится приглашать, причем, приглашать иногда даже из-за рубежа. Так, например, во время московских гастролей в спектаклях «Эллинической хореодрамы» участвовал талантливый болгарский танцовщик Бисер Дянов, а ведущие женские партии исполняла солистка Афинского оперного театра — Катерин Дима. Они органично «вписались» в ансамбль постановок «Эллинической хореодрамы», сумели постичь их стилистику, хотя оба получили образование в школах классического танца, которую прошли и с советскими педагогами.

Свои московские гастроли «Эллинической хореодрамы» начала с одноактного балета «Медья» (музыка С. Барбера). В нем значи-

«Эдип-человек». Эдип — Б. ДЕЯНОВ,
Иокаста — К. ДИМА.



В ЛУЧАХ СОЛНЦА

тельную роль играет символика цвета: черный фон и черные костюмы хора подчеркивают трагическую атмосферу действия; красный плащ Медее кажется пропитанным кровью ее ираненного сердца; белозная одежда Язона словно олицетворяет бездумное счастье, равнодушное к чужому горю...

Столь же контрастны и пластические характеристики героев. Сложнейшая партия Медее (она, по существу, трактуется как моно-роль) построена на долгих паузах, когда героиня как бы «каменеет» от горя, сменяющихся затем пластическими «взрывами» — своеобразными криками отчаяния. Правда, пластика героини несколько «замедлена», черты античного искусства в ней лишь намечены. Раллу Ману не стилизует рисунок ее танца, наоборот, пластическая речь Медее точно выражает чувства страдающей женщины. Их органично передает в своем танце Катерин Дима.

В том же ключе решена партия женского хора. В нем — всего семь танцовщиц, но балетмейстер, искусно распланировав танцевальные эпизоды, так располагает группы, что добивается в их действиях масштабности, сцена лишена пустот, хор словно заполняет ее своими движениями. Этому способствуют и замечательные костюмы художника Никоса Николау. Выполненные из прозрачных тканей, они окулавлены яркими полосами. Не скрывая фигур танцовщиц и не ограничивая их движений, они будто танцуют с ними.

Искусное владение тканями, стремление усилить с их помощью выразительность танца — один из главных постановочных приемов хореографа, посредством которых она достигает монументальной скульптурности поз и создает своеобразное подвижное оформление, что блистательно продемонстрировано в балете «Эдип-человек».

В своем творчестве Раллу Ману обращается к самым различным музыкальным произведениям: от сравнительно традиционных (партитура «Медее» написана композитором Самуэлем Барбером) до авангардистских, к которым можно отнести «Эдипа» (музыка его создана Юргосом Курупосом). Здесь нет мелодии, конструкция спектакля держит ритм глухих барабанных ударов, на который наслаиваются тревожные шумы и ропот человеческих голосов. Во время дуэта Иокасты и Эдипа стенания перерастают в вопли, в

крики: «Али!» (так выразилось на древнегреческом языке отчаяние). В момент пластической кульминации и «жаны начинают стень»: окружающие сцену колонны внезапно деформируются — из стен (выполненных в эластичном материале) проступают руки, сжатые в кулаки, обозначают искаженные криком лица... И тут, в наступившей звуковой и пластической паузе, раздается мужской голос, произносящий те строфы трагедии Софокла, которые открывают Эдипу ужасную истину. Мерный ритм речи как бы продолжает музыку танцевального движения, сливаясь с ним.

Заканчивается спектакль, как принято в трагедии, трагическим плачем, выраженным, на этот раз, только экспрессивной пластикой участников спектакля. Исполнители ролей Иокасты и Эдипа — Катерин Дима и Бисер Деанов в своей трактовке стремятся раскрыть трагизм ситуации средствами хореографии, вывев здесь технические сложные элементы, тогда как другие артисты Джина Старак и Георг Ливадис делают акцент на ином — на драматических игровых эпизодах. Но и те и другие создают впечатляющие образы. Необходимо также отметить и индивидуальную выразительность участников хора в обоих балетах.

В творческой палитре «Эллинской хореодрамы» присутствуют и комические краски — артистично и весело исполняет вся труппа балет Маноса Хадзидакиса «Дракон», созданный Раллу Ману на основе сюжета, навеянного представлениями кукольного театра «Каргазис».

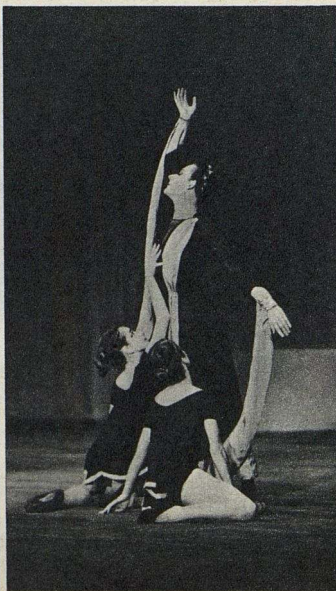
К сожалению, четвертый, показанный нашими гостями спектакль — «Видения» разочаровал безликостью музыкального материала Яниса Ксенакиса и связанной с этим неясностью содержания, невыразительной пластикой. «Видения» — единственная постановка, в которой театр утратил черты национальной принадлежности. В остальных спектаклях они выражены ярко и это, пожалуй, самая привлекательная черта искусства «Эллинской хореодрамы», беспорно талантливого, ищущего, самобытного коллектива.

НАТАЛИЯ ШЕРЕМЕТЬВСКАЯ,
кандидат искусствоведения.

Сцена из балета «Эдип-человек».



Сцена из балета «Медее». Медее — К. ДИМА.



Беспощадное солнце уже девять месяцев сжигает землю, отнимая последние капли, выжигая робкие ростки зелени, пробивающейся из потрескавшейся от жары почвы. Июль — месяц, который должен принести дождь. Но будет ли так милостив Бог-Змеи? Даст ли он людям желанную влагу? Воспрянет ли земля после тяжелого сна?

Своей плоской рыбки пытаются разбудить силы природы, вызвать милость Бога-Змеи. То плавны и мягки движения танцующих, то, сопровождаемые мелкой дробью барабанов, они становятся динамичными, обретают интонации отчаяния и драматизма. Слегка пригнувшись, артисты быстро-быстро переступают ногами, высоко поднимая колени. В центре этого массового пляса высокий, худощавый старец — заклинитель Бинга-Кумбей. Его поступь спокойна и величава. Но вот все замедляет — Бинга-Кумбей говорит с Богом-Змеи. Прямая фигура заклиателя сгибается, словно под тяжестью невидимого груза, подогнувшись колени, поникая голова — Бог-Змеи требует взамен своей милости жизнь Бинга-Кумбея. Но через мгновение он вновь степен и величав: ради спасения земли, ради спасения людей заклинитель согласен на эту жертву. Бинга-Кумбей исчезает в толпе, чтобы больше никогда не вернуться. Велико горе людей, но, как ни тяжела утрата, нужно жить — так хотел он...

«Бинга-Кумбей» — этой композицией открыла свои выступления Национальная танцевальная труппа Республики Нигер в зале имени Чайковского. Посланцы далекого африканского континента показали нам подлинную ценность своей традиционной национальной культуры, имеющей многовековые традиции. И эпизоды старинной легенды, и элементы древнего обряда органично переплелись в этом фольклорном балете.

Со всем другой характер обрядности, другие жанровые краски демонстрируют нам исполнители следующей танцевальной картины. Аскил — военный танец провинции Манга — переносит нас к королевскому двору, где он исполнялся старейшинами по случаю знаменательных событий страны. В церемониальном шествии женщины, размахивающие длинными одеялами, в удивительной величавой поступи мужчин чувствуется особая торжественность, значительность совершенного ритуала. В сцене, где воспроизводится картина боя, подчеркивается достоинство и непоколебимость воинов.

Рождение ребенка — для африканца большой праздник, праздник семьи, рода, деревни. Звучат флейты, стучат барабаны, исполняется танец Лармо Фульбе Гамбе в честь рождения сына. Интересно, что танец этот с его жанровыми сценами, обыгрыванием палочек, напоминающих трости, органично передает атмосферу деревенского гулянья.

Танец провинции Манга — пример редкого для африканского хореографического фольклора парного массового танца. В красивых широких одеждах церемониальное шествие одна за другой пары по кругу. Здесь демонстрируется этикет отношений мужчин и женщин, основанный на взаимном уважении и почтении.

В каждом номере концертной программы, будь то фольклорный спектакль или жанровый танец, есть ведущий-аниматор, который руководит действием. Эта фигура типична для фольклора народов Африки. Необходимость ее присутствия

во многом вызвана структурными особенностями обрядовых действий, которые представляют собой своеобразные спектакли со сложной многоступенчатой драматургией. Сочетание в определенной последовательности различных жанров народного творчества, значительность каждого обрядового эпизода, движение, слова, жесты, многократный мелодический повтор без соответствующего развития, наконец, большая продолжительность таких спектаклей предполагают обязательное участие в действии дирижера. Но не только эту функцию выполняют аниматоры в концертных показах — каждый из них является еще и создателем.

Непосредственность, простота, естественность перевоплощения, искренняя радость творчества отличают выступление участников ансамбля Республики Нигер. Они — не профессиональные артисты, но крестьяне, ремесленники, для которых все эти пляски и обряды — неотъемлемая часть их жизни, они передаются из поколения в поколение. В Республике Нигер весной ежегодно проводится национальный праздник-смотр талантов, на котором свое искусство демонстрируют народные умельцы из разных провинций. Лучшие из них затем выезжают на гастроли — для этого их собирают в единый коллектив, который в течение двух недель и готовит концертную программу, причем, содержание зависит от состава ансамбля: ведь у каждого артиста свой оригинальный облик, своя самобытная манера, свой репертуар.

Жизнь ныне концертующего коллектива началась в 1975 году. Его основатель и директор — Сулман Камбенду, художественный руководитель — Дуле Алассан. Пропагандируя традиционное песенное, танцевальное, музыкальное и прикладное искусство народа у себя



Выступают артисты ансамбля.

Фото А. Степанова

в стране и за рубежом, эта труппа завоевала большую популярность. Подвижность ее состава, ее ежегодное обновление новыми талантливыми исполнителями создают предпосылки к постоянному обогащению репертуара, что способствует

наиболее полному показу различных граней самобытного творчества народа.

Итак, встреча с гостями из далекой Африки расширила не только границы наших знаний о жизни и искусстве других народов, но в чем-то несомненно сблизила наши континенты, внесла свою посильную лепту в укрепление мира и дружбы на планете.

ЛЮДМИЛА ФЕДОРОВА

РАССКАЗЫ О ЖИЗНИ НАРОДА

Возрождение национальной культуры, сохранение духовных ценностей народа вот уже несколько десятилетий находятся в центре внимания передовой общественности в странах африканского континента. Культура его народов уходит корнями в глубокую древность, насчитывая более двух тысячелетий. Для сохранения бесценных памятников литературы и искусства, дальнейшего развития исконных языков здесь повсеместно создаются научные и культурные лаборатории, специализированные институты. Так, в Алжирской Народной Демократической Республике в городе Ларбаа существует культурный центр, где публикуются берберо-кабийские (коренное население Северной Африки) литературные произведения, в алжирском университете открыта кафедра бербероведения. А совсем недавно у нас в столице в период недели дружбы «Алжир-Москва» на сцене Театра эстрады свое искусство демонстрировал ансамбль народного танца, созданный на базе Национального института драматического и хореографического искусства города Бордж-Эль-Кифан.

В своей небольшой гастрольной программе коллектив охватывает практически некоторые особенности жизни и творчества алжирцев. Так, к примеру, вокально-хореографическая композиция «Сахарская свадьба» включает эпизоды «Садауи» — танец в честь молодоженов, «Наил» — танец, исполняемый девушками и посвященный невесте, церемонию проводов

молодой четы к семейному очагу. «Сук-Ахрас» и Кабийский танец рассказывают о труде алжирских крестьян, а народный танец района города Тлемсена исполняется по случаю встречи воинов.

Все танцы идут в сопровождении традиционного национального оркестра и народных певцов.

Художественный руководитель ансамбля Эль-Хадн-Шериф в своем становлении как хореограф соприкоснулся с

разными танцевальными школами. Впервые он начал изучать классический танец в Алжирской консерватории, затем совершенствовался в Высшей хореографической школе в Париже, в Московском хореографическом училище. Стажировка в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского завершила его профессиональное образование, подготовила как к преподавательской, так и к балетмейстерской деятельности. В своем творчестве Эль-Хадн-Шериф обращается к современному и фольклорному танцу, стремясь углубить выразительность народного танцевального мастерства.

Артисты ансамбля из Алжира исполняют танец «Сук-Ахрас».

Фото А. СТЕПАНОВА

Л. ЛЮДМИЛИНА



гастроли



Международная панорама

Болгария

СЕМИНАР В ВАРНЕ

Международные семинары в Варне, посвященные классическому наследию, пользуются большой популярностью, о чем, в частности, свидетельствует состав их участников. Например, нынешним летом в нем участвовали представители девятинадцати стран.

Как и на предыдущих семинарах, с творчеством Бурнонива присутствующих знакомила известный специалист из Дании К. Ралов. Его осуществлены не только постановки многих балетов знаменитого хореографа, но и издан большой труд «Школа Бурнонива», где собраны и зафиксированы наиболее типичные для его творчества композиции. В программу занятий на этот раз было включено на де де из второго акта балета «Ярмарка в Брюгге» Х. Паули. Этот балет А. Бурнонива поставил в 1852 году в Копенгагене. Разученный К. Ралов фрагмент требует от исполнителей

мелкой, точной техники, свободного владения многообразными тансками. Внешняя незатейливость, обаяние простоты, точное композиционное построение, логика соотношения движений и их расположения в пространстве сцены — все это и делает фрагмент той непреодолимой ценностью, тем образцом, на котором может совершенствоваться свое искусство не одно поколение артистов балета.

Выступили Собриского хореографического училища вместе со своим педагогом — известной болгарской актрисой К. Богоевой подготовили к показу знаменитый фрагмент из балета Пуни «Конек-Горбунюк» — «Фрески» в постановке Мариуса Петина.

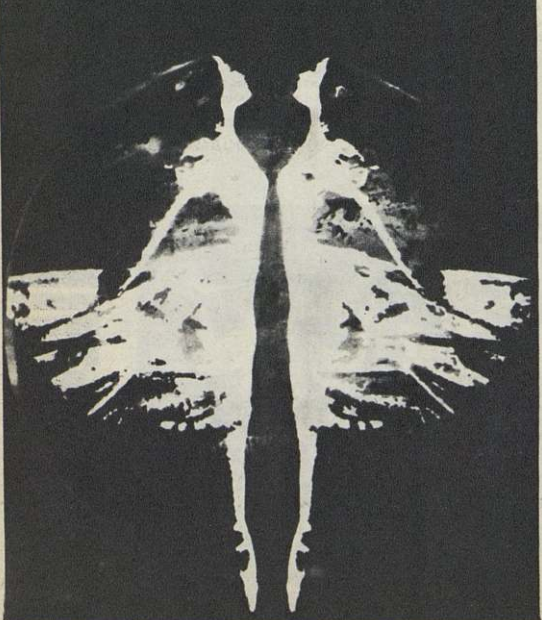
В рамках семинара был также показан спектакль Народной оперы Варны — балет «Ессе Хомо», сочиненный хореографами Г. и С. Йордановыми (ими же написан сценарий). Композиция состоит из четырех частей, каждая часть представляет собой самостоятельное хореографическое произведение, объединенные единым замыслом — показать жизнь Человека. В качестве музыкальной основы использованы сочинения композиторов разных стран и эпох — Бетховена, Бизе,

Плакат, выпущенный к Третьему Международному семинару, проходившему в г. Варне.

III
МЕЖДУНАРОДНОЕ
БАЛЕТНОЕ
ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ
СЕМИНАР
ВАРНА
6-19. 7. 1981

III
INTERNATIONAL
BALLET
PEDAGOGICAL
SEMINAR
VARNA

III
SEMINAIRE
PELWOGIQUE
INTERNATIONALE
BALLET
VARNA



Пьяццолло, Хенри, Шафера (музыкальная редакция балета Д. Христова).

Международные семинары, подобные варненскому, — плодотворная и емкая форма обмена творческим опытом между деятелями балета разных стран.

В. ЛЕРИНА

Великобритания

ПОЛВЕКА КОРОЛЕВСКОМУ БАЛЕТУ

Пятьдесят лет прошло с того дня 1931 года, когда на сцене театра «Олд Вик» состоялось первое представление совсем небольшой тогда балетной труппы, из которой впоследствии вырос Королевский балет Великобритании. У его истоков стояли два деятеля английской культуры — Никет де Валуа и Лилиан Бейлис.

Лилиан Бейлис была владелицей и директором лондонского театра «Олд Вик». Расположенный в районе, называемом простыми труженниками, он ставил своей главной целью пропаганду творчества Шекспира среди трудящихся масс. Ариольд Хаскелл, известный критик, написал, что этот театр, значительно более национальный по духу, чем многие государственные организации, потому что он родился из шестипенсовых народных масс.

Никет де Валуа, которая руководит труппой до сих пор времени, в прошлом — балерина. Она занималась у прославленного педагога Эринко Четкит, работавшей в труппе Дитлиева. В одном из своих недавних интервью, данных в связи с юбилеем Королевского балета, она отмечала, что перелом в ее взглядах на балет подготовила «великая русская классическая школа»: позаноминишь с Нью, Никет де Валуа поняла, как она должна работать, как она должна абсолютно ничего и что все, чего мне хочется, это... основать свою труппу...». Естественно, что взгляды Никет де Валуа на хореографическое искусство, сформировавшиеся под влиянием русской школы, оказали большое влияние на всю ее последующую творческую деятельность.

Своему полувековому юбилею Королевский балет посвятил цикл балетных спектаклей — старых и новых — на сценах театров «Сэдлерс Уэллс» и «Ковент-Гарден».

В театре «Сэдлерс Уэллс» (он, кстати, тоже юбилей: пятьдесят лет назад он открылся после восстановления и реконструкции и стал первым собственным домом труппы Никет де Валуа) возобновили балеты, премьеры которых состоялись на этой сцене в течение полвека. Зрители увидели «Карьеру мота» Гордона, поставленную де Валуа в 1935 году по мотивам рисунков Уильяма Хогарта, одноактный балет «Ананасная Поля», созданный тридцать лет назад Джозефом Кранкером на музыку Сэдлерс Уэллс, танца Странногого — первую значительную работу нынешнего главного балетмейстера Королевского балета Кеннета Макмиллана.

В репертуаре театра «Ковент-Гарден» — возобновленный балет «Амалет» (хореография Роберта Хеллманна на музыку Чайковского), «Ромео и Джульетта» Прокофьева в постановке Макмиллана, созданные в разные годы Фредериком Антоном «Симфонические вариации» на музыку Франка, «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона, «Месяц в деревне» по пьесе И. С. Тургенева (на музыку Шопена)...

В статье, посвященной пятидесятилетию Королевского балета, газета «Таймс» отметила: «Нашему балету позволено на хореографов, которые были воспитаны на классическом балете, и сохраняя верность ей, идут новые пути использования языка классического танца, безграничных выразительных возможностей хореографии». И спектакли, которые показаны зрителю в юбилейном сезоне, служат убедительным подтверждением правоты мнения подобного заявления.

Но даже самый интересный, самый талантливый замысел балетмейстера — еще не гарантия удачной постановки. Хореографу необходимы исполнители, способные этой замысла осуществить. Это понимала Никет де Валуа, когда свою мечту о создании национальной балетной труппы она начала реализовывать, организовав в 1926 году школу. Среди ее воспитанников — известные далеко за пределами Великобритании балерины и танцовщики, как Марго Фонтэйж, Нада Нерина, Мойра Шерер, Майкл Соус, Брайан Шоу.

Однако последние время балетная критика выражала тревогу по поводу того, что сегодняшние солисты не имеют достойной сменя. Джозеф Кеннет, например, писал в газете «Таймс»: «Это отчасти, но кажется, в Королевском балете нет танцовщиц в возрасте от 25 до 33 лет, которые могли бы вырасти в балерины мирового класса...». По мнению критики журнала «Дансинг таймс» Мэри Кларк, представляющей юного поколения слишком долго не поручают серьезных партий. Правда, сейчас положение начинает меняться к лучшему: дебюты Пилпы Уайлд в «Лебедином озере», Фионы Чедвик в «Жер-птице», Керен Пейси в «Симфонических вариациях» позволяют надеяться, что талантливая молодежь вскоре уверенно займет о себе.

В день официального открытия своего пятидесятого сезона труппа Королевского балета познакомила зрителей с новой работой Кеннета Макмиллана —

Прима-балерина
Королевского балета
Великобритании
МАРГО ФОНТЕЙН.



балетом «Изадора». Отмечая смелость замысла — рассказать языком танца о судьбе и творческих исканиях легендарной танцовщицы, критика далеко не единодушно в оценке нового балета. В частности, та же Мэри Кларк обвиняет хореографа и либреттиста в стремлении «втиснуть в спектакль максимум информации, что неизбежно приводит к иллюстративности, дробности драматургии. Вместо детального изложения обстоятельств биографии артистки, считает критик, следовало бы сосредоточить внимание на сути искусства Дункан, образно показать источник ее вдохновения.

В роли Айседоры Дункан выступают две исполнительницы — балерина Меря Парк и драматическая актриса Мэри Миллер, которая читает отрывки из воспоминаний Дункан. Балетный критик «Санди таймс» Дэвид Даггилл считает такой прием оправданным, потому что «ни одна балерина не может создать столь разносторонний портрет столь многогранной личности». И тут же добавляет, что «и сожалею, танец часто отступает на второй план, а то время как для Дункан танец всегда был на первом месте».

Говоря о юбилейном сезоне прославленной труппы, пресса склонна считать его началом дня, когда на сцене театра «Ковент-Гарден» шла «Спящая красавица», которую недором называют «визитной карточкой Королевского балета. Тридцать пять лет назад именно «Спящая красавица» открыла первый сезон английского Балета в здании театра «Ковент-Гарден», выступил в котором труппа была приглашена в 1946 году. Балетная классика, прежде всего русская, сыграла большую роль в становлении национальной школы классического танца в Великобритании. И здесь уместно связать об одном юбилее: двадцать пять лет назад англичане впервые увидели спектакли Большого театра. Примечательно, что это событие неизменно упоминается историками английского балета как важная веха.

Обращаясь к зрителям в день открытия юбилейного сезона, Нинет де Валуэ сказала: «Поэзия у нас пятьдесят лет. И сегодня Королевский балет и Королевский балет «Сэдлерс Уэллс» выполняют свой долг в качестве национального балета Великобритании, в столице, в других городах страны, в разных уголках мира. И в том, что это стало возможным — труд и талант множества выдающихся артистов. Мне незначительно напоминать вам их имена? Я хочу только напомнить вам, как глубоко я благодарна им всем».

СЕРГЕЙ ВАНЯШКИН

Вьетнам

С ПОМОЩЬЮ СОВЕТСКИХ ПЕДАГОГОВ

В Москве, на балетмейстерском факультете Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского проходила стажировку



Студенты из Вьетнама на экзаменах в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского.

вьетнамский балетмейстер Нгуэн Туэт Май. Наш корреспондент встретился с нею и попросил хореографа рассказать о том, как сегодня развивается вьетнамский балет.

— Наш балет молодой, — отметила Нгуэн Туэт Май, — ему всего двадцать пять лет. Я бы назвала его молодью юношей, набирающих силы и расправляющих плечи. Четверть века — возраст, когда уже есть некоторый жизненный опыт за плечами и когда уже обретено умение учиться у зрелого и знающего наставника. Размышляя о взаимоотношениях вьетнамского и советского балетов, я именно такую картину и представляю себе: любознательный юноша и мудрый учитель.

Нужь больше двух десятилетий назад в Ханой был организован театр оперы и балета. За это время мы сделали значительные успехи в освоении классического танца. Большую роль в этом сыграли советские педагоги, которые много и плодотворно занимались с нашими молодыми артистами и балетмейстерами.

Если говорить о сегодняшнем балетном репертуаре нашего театра, надо вспомнить о том, что теперь уже стало его историей. Еще до войны с американскими агрессорами, на ханойской сцене шел известный балет советского композитора Ярулина «Шурале». С помощью известного советского мастера Петра Андреевича Гусева были подготовлены фрагменты из балета Чайковского «Лебединое озеро», а также «Умиравший

лебедь» Сен-Санса. А выпускник ГИТИСа имени А. В. Луначарского балетмейстер Тиамен Нияк показал свое мастерство в постановке отрывков из «Жизели» Адама. Все эти спектакли имели большой успех у нас в стране и сыграли заметную роль в становлении вьетнамского балета.

Балетная труппа Ханойского театра оперы и балета невелика, поэтому сейчас его репертуар составляют преимущественно одиоактные балеты: «Шопенианада», «Голубой Дунай», миниатюры на музыку Чайковского. Они осуществлены известным балетмейстером Доан Лонгом, тоже учившимся в Москве.

И, конечно же, молодой вьетнамский балет постоянно обращается к национальному эпосу, такому необычные возможности для творческого поиска. Мудрая простота сюжета, взятого из фольклора, неизменно находит пути к сердцу зрителя. В основу балета «Там и Кам» положена сказка, судьба героини которой схожа с судьбой известной нам Золушки. Балет «Бахо» — еще один сказочный сюжет, навеянный вьетнамским народным творчеством, он рассказывает о бедном, но трудолюбивом, красивом, смелом, щедром юноше Бахо. Трудом он добивается всего. Сбывается его мечта, и это приносит счастье не только ему самому, но и всему народу.

Наряду с классической хореографией, в нашей стране развивается и народный танец. Народный танец, уходящий своими корнями в глубины прошлого, сохраняет свежесть красок, богатство сюжетов, способность выражать надежды и чаяния простых людей, их веру в лучшую жизнь, торжество справедливости. Народный танец — моя жизнь, моя любовь. После окончания училища я много лет танцевала в ансамбле народной армии, художественный руководитель которого — закончивший ГИТИС по классу Ростислава Владимировича Захарова Минь Тиен. Репертуар коллектива составляют танцы разных народностей Вьетнама. Важное место в нем занимают и постановки на военно-патристические темы, с которыми мы во время войны выступали перед солдатами на фронте. Например, композиция «Мать», созданная нашим ведущим хореографом Тхай Ли, посвящена подвигу женщины-вьетнамки, которая предпочла смерть предательству. Еще один спектакль, прославляющий героизм нашего народа — «Знамя освобождения Родины».

Мои соотечественники любят свою родину. И свято берегут реликвии, связанные с ее прошлым и настоящим. Сейчас, в частности, у нас рождается многочисленные фольклорные ансамбли, которые собирают и пропаганди-

руют передающиеся из поколения в поколение народные мелодии, песни, танцы.

У нас много талантливой молодежи, и наша основная задача — как можно скорее подготовить высококвалифицированных танцовщиков. Конечно, несомненно та помощь, которую оказывают нам советские специалисты. Ведь почти все ведущие вьетнамские хореографы получили образование в СССР и успешно работают у себя на родине, передавая молодым опыт русской школы танца. Сейчас, наряду со взрослыми, постигают искусство танца в Советском Союзе и дети. Так, группа маленьких вьетнамцев уже учится в Московском академическом хореографическом училище.

Мы, посланцы Вьетнама, благодарны советским мастерам — нашим педагогам. С любовью, заботливо, терпеливо они учили и учат нас, буквально отдавая нам часть своего сердца.

Советские учителя помогли нам не только освоить основы школы классического танца, но и определить пути создания своего национального репертуара. Советский балет оказал большое влияние на вьетнамскую сцену. Развивая свои национальные традиции, мы используем классические наследие русского балета, следуем лучшим традициям советского балета.

Е. МИЛЕНИНА



Германская Демократическая Республика

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» В ЛЕЙПЦИГЕ

Еще одним фактом обогатилась сценическая биография балета Игоря Стравинского «Весна священная» — на сцене Лейпцигской оперы прошла премьера произведения в постановке балетмейстера Дитмара Зейферта.

Дитмар Зейферт — известный хореограф Германской Демократической Республики. Выпускник балетмейстерского отделения Ленинградского консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, ученик профессора П. Гусева, он начал свой самостоятельный путь в искусство постановочной «Тщетной предосторожности» Л. Герольда и «Копеллии» Л. Делиба, где продемонстрировал оригинальность пластического мышления, стремление к танцевальному гротеску. «Весна священная» в прочтении Дитмара Зейферта — стилистически целостное хореографическое полотно, созданное средствами так называемого свободного танца. Балетмейстер внимательно слушивается в музыку Игоря Стравинского, опираясь в своем решении на те образные сферы партитуры, взаимодействие которых формирует драматургию произведения. Названия его эпизодов становятся своего рода программой спектакля, действие которого развивается от «Игры», «Шествия старейшего мудреца», «Великой священной пляски» к экстатическому финалу. За образным действием-ритуалом ясно просматривается философская идея спектакля: через смерть в жизни, к вечному обновлению природы. И хотя у спектакля Зейферта нет конкретных этнографических примет, его интерпретация партитуры Стравинского убеждает.

Полфонические перелеты масс кордебалета сменяются напряженными репликами-заклинаниями Старейшего, замысловатыми хороводными кружениями, строгим в своей печали величием избранной, ее иступленной сольной пляской...

В спектакле интересно раскрылись дарования ведущих солистов труппы — Марини Отто (Избранница), танцовщица, тяготеющей к интеллектуально и психологически обоснованным трактовкам, Норберта Тила (Старейший), чья пластика органично передает внутреннюю силу, необузданный темперамент его ге-

Сцена из спектакля «Весна священная».

роа; Ханса-Георга Ульмана и Зигфрида-Мартина Венде, корифей мужского кордебалета, чьи танцы отличаются свободой и выразительностью. Удачно сцениграфическое решение спектакля (художник Ансель Пфеферкер). Отлично играет известный Гевандхаузен-оркестр (дирижер Вольфганг Вагнер).

Спектакль «Весна священная» для балетного коллектива Лейпцигской оперы знаменателен. К участию в нем привлечены молодые исполнители, он помогает артистам осваивать новый пластический материал.

МИХАИЛ ГАВРИКОВ

Соединенные Штаты Америки

ФЕСТИВАЛЬ ЧАЙКОВСКОГО

В Нью-Йоркском Стейт Театр прошел организованный труппой Нью-Йорк сити балле фестиваль Чайковского.

Руководитель Нью-Йорк сити балле Джордж Балаичин показал две новые постановки — «Моцартиану» на музыку Четвертой симфонии (к которой хореограф уже обратился в 1935 и 1945 годах) и «Венгерские цыганские напевы», использовав обработку музыки Софи Ментер-оркестранскую Чайковского в 1893 году для фортепиано и оркестра. Кроме того, Балаичин выступил как участник постановки еще двух произведений — балета на музыку Шестой («Патетической») симфонии вместе с Джеромом Роббинсом, а также спектакля «Темпо di Valse», над которым, наряду с Балаичиним, работали Джон Тарас и Жак д'Амбуаз.

Джером Роббинс поставил «Песни для фортепиано», использовав музыку фортепианных пьес Чайковского, и па де де на фрагмент из музыки Первого концерта для фортепиано с оркестром. Джон Тарас показал «Воспоминание о Флоренции», Питер Мартинс — композиции, в основу которых ввел последние три части Первой симфонии. Второй концерт для фортепиано, «Итальянское каприччио», Жак д'Амбуаз — концертную фантазию, а молодой хореограф Д. Кофф Дудал — пластическую интерпретацию интродукции и фуги из Первой симфонии.

В программу фестиваля вошли также сочинения, уже получившие известность. Помимо балетов исполнялись также увертюры-фантазия «Ромео и Джульетта», арии из опер «Княгиня дама» и «Евгений Онегин», камерные вокальные произведения Чайковского, а также

отрывок из «Уддини», чья музыка легла в основу адажио «Лебединого озера».

В фестивале участвовала труппа Нью-Йорк сити балле и Школа американского балета, для которой было поставлено «Итальянское каприччио». Дирижеры — Роберт Ирвинг, Юго Фьорато. Специальное архитектурное оформление на сцене Стейт Театр было осуществлено Флином Джонсоном и Джоном Барги.

Е. ЗАХАРОВА

Швеция

БАЛЕТ ПРОТИВ РАСИЗМА

Труппа «Кульберг-балеттен», работающая при Городском театре в Стокгольме, с успехом гастролировала в парижском театре де ля Вилье. Среди спектаклей, показанных во Франции, балет «Союзот», протестующий против расправы расистов с мирной негритянской демонстрацией в пригороде Сузото, южноафриканской столицы Йоганесбурга. Семидесятилетняя основательница коллектива Бригит Кульберг исполнила здесь роль негритянской матери. Постановку осуществил сын Кульберг — Матс Эк, нынешний руководитель коллектива.

Созданная в 1967 году известной шведской танцовщицей и балетмейстером Бригит Кульберг, эта труппа через два года на Международном фестивале танца в Париже получает Золотую звезду, а премьер коллектива — еще один сын Кульберг, Николас Эк, отмечен наградой как лучший танцовщик праздника. С тех пор этот небольшой творческий организм (в нем менее двадцать человек) пользуется широкой известностью. И это не случайно — «Кульберг-балеттени» формирует репертуар. Беря за основу своих постановок замечательные образцы мировой драматургии — сочинения Верди, Шекспира, Ибсена, Стриндберга... Интерес к их творчеству определил и интерес Бригит Кульберг к психологическим проблемам, стремление средствами танца показать духовный мир героев, их переживания.

Пластическая лексика созданий Бригит Кульберг формировалась под влиянием творчества многих корифеев современного танца, в частности, Марти Грехэм, Курта Йосса, Антони Тюдора...

В. КОЛЕСОВА

ОТ ИСТОКОВ ДО ЭПОХИ НОВЕРРА

ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА



КОГДА ЗВУЧИТ КАНТЕЛЕ...

Откройте эту книгу — на ее титльном листе парни и девушки, в живом и задорном покое, радостно раскачивают колокола, и, кажется, мы слышим их мелодичный перезвон... То танцует сама Карелия! И эта эта книга в руки, вы уже не сможете оторваться от нее. Закрыв последнюю страницу, мысленным взором охватив все прочитанное, вы поймете, что не обманулись в своих ожиданиях, что не напрасно звали вас колокола — вам удалось соприкоснуться с чудным миром народного творчества, пройти удивительный путь от обрядов, игр, ритуалов сегой древности до сегодняшнего профессионального искусства танца Карелии, одного из автономных республик великого братства народов Советского Союза.

Книга Игоря Смирнова «...танцует Карелия» (издательство «Карелия», Петрозаводск, 1981 год) — серьезный, обстоятельный труд, впервые собравший воедино разрозненные сведения и факты, свидетельствующие о развитии национальной хореографии Карелии. Как обобщение народного и профессионального опыта, накопленного танцами, оно само по себе достойно большого уважения и благодарности. Этой книгой не раз воспользовались и коллеги автора — балетмейстеры и критики, и журналисты. Ее с увлечением будут читать разные поколения любителей танцевального фольклора — так богат представленный в ней материал, так глубоко его исследование, в котором ясно ощущается рука знатока, добывшего свои знания в горниле собственных неустанных, кропотливых творческих поисков, посвященных созданию национальной балетного театра республики.

В книге — обилие цифр, имен, названий, автор скрупулезно проследил становление советской профессиональной школы танца на всех ее этапах — от первых самодеятельных коллективов,

еще только переносивших на подмостки сцены накопленные народом сокровища танцевального фольклора, до театра балета с его неповторимым стилем, лексикой, вобравшим воедино и классическую академическую традицию, и рожденные веками своеобразные карельской этнографии.

Игорю Валентиновичу Смирнову близка высокая поэтика народных карельских сказаний, песен, танцев, их лиризм и философская глубина, патетика горя и торжество радости. Его восхищает природа края, суровая красота его народа. И вот эту влюбленность художника он сумел передать в своей книге, не навязывая своего отношения, а используя давая нам возможность вволю налюбоваться всем тем, что так дорого ему и без чего он, очевидно, не мыслит своего существования.

И. Смирнов не только исследовал и пересказал виденное идуманное им, но сделал так поэтично и возвышенно, что все прочитанное оставляет впечатление истинно художественное — начиная от первой, прелестной в своей передаче очарования и непосредственности карельских обрядов, главы «Как танцевала легендарная Коуллики...» и кончая приложением, рассказывающим о композиционных планах балетов «Книжная легенда», «Сильные любви». Все здесь живо — и природа, и люди, и их дела. Все несет отпечаток кристальной чистоты палитры края. Все решено в едином лирическом ключе.

Подлинным соавтором Игоря Смирнова стал художник Андрей Кноблок. В его талантливых рисунках собрана галерея образов, характеров, персонажей. В них видет сразу задушевную молодую мягкая задумчивость поз, сдержанность чувств, скромность и строгость обликов, открытость сердца, добрый юмор, доходящая пластика. Его линии полны проникновенно и светло, они и плачут, и смеются, и зянут в упругой собранности движения. И звучание их поражает чистотой и целомудренностью. Так видит художник вчерашнюю и сегодняшнюю Карелию.

Книга И. Смирнова читается на редкость легко. Она написана выразительным образным языком. Ее рассказ о том, что танцевали в старину, начинается, как родниковый ключ, — ласково текут, журчат, переговариваясь, его чистые прозрачные струи. Он ведет нас по лесам, полям, мимо овеянных ветрами деревянных строений шедеров древнего плотничьего мастерства, и приводит к людям. И мы узнаем, что в разных местах Карелии танцевали по-разному, каждая область славилась своим характером, нравом, своими танцами, своей манерой исполнения. Их описание так образно и детально, что может служить готовым примером для современных и будущих постановщиков и танцовщиков.

Каждая глава в книге имеет свой законченный сюжет, свои подъемы и спады повествования, свои зачины, кульминации, коды.

И вот уже незамысловатый деревенский ручеек полнится событиями, судьбами людей, превращаясь в полноводную реку народного творчества, поднимающегося на новую ступень развития в свободной стране рабочих и крестьян, венцом которого является профессиональный балет Карелии — гордость и слава нашей необъятной Родины.

Как драгоценные камни, в нее вкраплены очерки, зарисовки, творческие портреты соратников балетмейстера, солистов балета. Особое место уделено автором рассказам о рождении спектакля на современном тему — «Сильные любви», об истории создания национальных балетов «Сампо» и «Кижская легенда», в которых выкристаллизовывался стиль современной балетной школы Карелии. Именно в этих постановках его участники сплотились в дружный коллектив единомышленников, для которых труд стал поистине делом радости и чести. От рассказа к рассказу, от размышления к размышлению растет глубоко спрятанная напряженность внутренней динамики действия. Все ярче, сильнее звучит она в авторских отступлениях, раздумьях о судьбах национальных театров, национальных балетных школ. Убежденность художника в правоте своих принципов полнится подлинной страстностью гражданского позиции человека, видящего высокую назначение искусства в служении народу и только народу.

И еще одно. В 1977 году было выпущено первое издание этой книги, и оно стало библиографической редкостью. Сейчас мы держим в руках второе — исправленное и дополненное. Причем, дополненной прежде всего оказалась глава «Как танцевала легендарная Коуллики...», посвященная народному творчеству, — она обогатилась описаниями танцев и игр, рассказами о самобытных обрядах, текстами песен, частушек, прибауток. Со всем этим новым вошедшим в книгу материал, надо надеяться, читатель познакомится с интересом. Но радует здесь другое — второе издание книги «...танцует Карелия» свидетельствует о том, что она необходима и любителям танца, и тем, для кого занятия хореографическим искусством — профессия.

Г. ГУЛЯЕВА

Издательство «Искусство» выпустило новую книгу Веры Михайловны Красовской «Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра». Она является продолжением многолетнего научной истории балета Европы, начатой Красовской в 1979 году первым томом очерков — «От истоков до середины XVIII века».

В первой книге собран огромный материал, рассказывающий о развитии сценического танца и балета на континенте на протяжении нескольких веков. Балет Франции занимает центральное место в повествовании. Это закономерно, так как на протяжении исследуемого периода балетное искусство формировалось именно на французской сцене, откуда и распространилось по Европе. Красовская использует здесь богатый фактический материал, содержащийся в трудах Анри Прюньера, А. Левинсона, Мари-Франсуазы Криту, Мариан Ханни Уинтер, а также в мемуарах, учебниках, трактатах современников. Но она осмысливает его по-новому, опираясь в большей степени на труды советских музыковедов и театроведов.

Тщательно рассмотрены в книге этапы становления английского балета. Автор анализирует его историю в тесной связи с процессом развития европейского балета в целом, что является принципиально новым в такого рода трудах. Обычно все внимание исследователей этой поры сосредоточивается, главным образом, на Франции. Красовская же не оставила в стороне результаты новейших исследований английских и американских специалистов (Марка Эдварда Перуджини, Ифана Кирла Флетчера, Сельмы Джейн Коэн), что позволило ей нарисовать картину широкого распространения хореографического искусства



в Европе. Она убедительно показывает, что случайно именно Англия увидела самые различные опыты драматизации балета, которые предпринимались иногда своими, а иногда и приезжими мастерами. Каждый, кто писал о балете XVIII века, сообщал, естественно, тот факт, что Мари Салле впервые поставила своего «Пигмалиона» на английской сцене, упоминал о работе Жана-Жоржа Новерра в Лондоне. Но далеко не всегда это связывалось с традициями английского искусства пантомимы, с постановками английских хореографов. Красовская показывает, почему в Англии создавалась столь благоприятная почва для экспериментов.

Новый для русского читателя материал содержится в тех разделах, где речь идет о балетных театрах Швеции, Голландии, Польши, отличавшихся заметным своеобразием. И, наконец, специальная глава об Австрии раскрывает деятельность хореографа Франца Хильфердинга, работавшего в 1750—1760-х годах также в Петербурге.

Рассказывая о хореографических театрах в разных странах, автор последовательно излагает историю развития самого балета как вида искусства. От танцев в представлениях Средневековья и Возрождения к придворному балету, затем к комедиям-балетам и операм-балетам и, наконец, к первым опытам действенного балета — таким представляет нам Красовская путь балета к самоопределению, предлагая документированные описания каждого из типов спектакля. Это чрезвычайно ценные свидетельства, собранные из десятков изданий на разных языках (иногда старинных, иногда современных).

В книге прослеживается эволюция техники танца на протяжении исследуемого периода, характеризуются основные труды по теории и истории танца авторов XV—XVIII веков. В повествовании вырплены биографии видных артистов и хореографов — Пьера Вишана, Джона Прийста, Джона Уинера, Эстер Сантлоу, Франсуазы Прево, Луи Дюпре, Мари Кармарго, Мари Салле, Жана-Вартельми Лани. Эти страницы содержат необходимые сведения о жизни и творчестве каждого артиста, но никоим образом не отвлекают от главного — процесса развития балета. Разные индивидуальности, разные художественные устремления рассматриваются в общем контексте искусства эпохи.

Первая книга В. Красовской раскрыла нам сложную картину становления сценической хореографии в пору ее зарождения и развития в недрах оперного театра Европы. Во второй книге речь идет о периоде самоопределения балета. С этим временем связаны имена выдающихся балетмейстеров. Вершина процесса — деятельность Жана-Жоржа Новерра, которая рассматривается в двух главах. Рядом — уступающий ему в славе, но далеко не всегда в творчестве, Гаспаро Анджолини.

Разбирая теоретические взгляды Новерра, Красовская особо касается таких важных тем, как отношение Новерра к музыке и его размышления о выразительных средствах хореографического спектакля, в частности, танце и пантомиме, о единстве слагаемых балета. Новый и интересный материал содержит глава, специально посвященная полемике

Новерра и Анджолини. Если «Письма о танце и балете» Новерра хотя бы частично переведены на русский язык и дважды издавались (в 1927 и 1965 годах), то тексты Анджолини неизвестны русскому читателю, да и за рубежом изучены мало. Красовская разбирает их, пользуясь собственными переводами, и является здесь первооткрывательницей в полном смысле слова.

Не только сочинения Анджолини, но и творчество его впервые столь детально проанализировано в русской театроведческой литературе. О работе Анджолини в Петербурге обстоятельно написал А. А. Гозенгул в труде «Музыкальный театр в России от истоков до Глинки» (1959), но никто до сих пор не изучал балеты, поставленные им в Вене и Италии.

Следует отметить, что при всех достоинствах первой книги Красовской («От истоков до середины XVIII века»), вторая («Эпоха Новерра») представляется еще более значительной и самостоятельной. Причина тому — материал. При работе с материалом второй половины XVIII века исследовательница широко использовала печатные труды и прессу эпохи. Выпущенная история балета 1740—1790-х годов издается с опорой на подлинные документы, что позволяет исправить ряд ошибок, многое уточнить, развить. Особенно ценно то, что В. Красовской удается сопоставить процессы, происходящие в балете, с явлениями, наблюдавшимися в других искусствах. Это важное качество рассматриваемых трудов, которое вообще присуще научной деятельности многих советских театроведов.

Вокруг двух «вершин» — Новерра и Анджолини — группируются в книге фигуры других хореографов. Самостоятельную характеристику получают и известнейшие актеры эпохи — Гаванн, Вестри и Максимилиан Гардель, танцовщицы Мари Аллар, Анна Гейнель, Мари-Мадлен Гимар. Особенно удался автору портрет Гимар, актрисы и человека.

В «Очерках» наиболее подробно исследуется балет Франции, отчасти Вены, где работали и Новерр и Анджолини. В главе, посвященной Королевской Академии музыки, создается фон, необходимый для рассказа о новшествах Новерра. В кратких очерках охарактеризован и балетный театр Италии, Швеции, Дании, Польши, Англии. Для русского читателя особый интерес представляет глава, где рассматривается деятельность иностранных балетмейстеров в России в тот же период.

Обе книги содержат свыше двухсот восьмидесяти иллюстраций. Они собраны из многих десятков старинных изданий и современных исследований и обстоятельно прокомментированы. Как всегда, в работах В. Красовской ценны аннотированные указатели имен и названий хореографических представлений.

Эрудиция, широта и глубина охвата явлений, умение выявлять главное в процессе развития, историзм в подходе к исследуемым фактам, которые рассматриваются в тесной связи с реалиями других искусств и жизнью общества, — эти черты характеризуют очерки истории западноевропейского балетного театра В. Красовской.

Е. СУРИЦ

Любимая ученица

МАРИНА
КОНДРАТЬЕВА,
народная артистка
СССР

В моей жизни встреча с Маргаритой Безецини — это большая радость и безмерная боль. Она принесла мне огромное творческое удовлетворение и ощущение невозвратимой утраты.

Маргарита была очень целевым, предельно честным, не идущим ни на какие компромиссы человеком и в жизни, и в искусстве. Она самозабвенно любила свою работу. Балет был ее жизнью. В этом мире она чувствовала себя легко, естественно, свободно. Скромная и застенчивая в жизни, она расцвела на сцене. Здесь ее талант сверкал всеми своими многочисленными гранями.

В свои двадцать четыре года артистка достигла многого. Окончив Московское хореографическое училище, она уехала в Тбилиси. Проработав там в Театре оперы и балета имени З. Палиашвили два года, вернулась в Москву и поступила в Государственный концертный ансамбль «Московский классический балет». Руководители коллектива Наталья Касаткина и Владимир Васильев заметили оригинальное дарование молодой артистки и начали поручать ей ответственные партии. Маргарита стала ведущей солисткой труппы.

В этот период я пришла в «Классический балет» и стала работать здесь как педагог-репетитор. Среди моих учеников оказались и Маргарита, которая сразу обратила на себя внимание своей индивидуальностью, необыкновенной работоспособностью, музыкальностью. Артистка обладала легкостью и феноменальным несомненным прыжком, такого я не встречала ни у одной балерины. И тем не менее у нее были недостатки, и она, сознавая их, могла часами работать над собой.

Маргарита имела сильно развитое чувство стиля, верно схватывала малейшие нюансы, умела перелавать тончайшие оттенки чувств в порывистом, раскрепощенном танце. Добилась она этого не сразу. Я была свидетельницей того, как упорно работала Маргарита, осваивала те основы нашего искусства, которые дают возможность приобрести такую танцевальную свободу. Поэтому ей очень удалось Сильфиды, где ее природные данные и приобретенная свобода оказались органичными для этого образа.

Диапазон ее ролей огромен: Сильфиды, Диана в дуэте из «Эсмеральды», Ева, Бесноватая в «Весне священной». О Бесноватой Наталия Касаткина (она и В. Василев — авторы спектакля) говорила, что Маргарита станцевала ее необыкновенно ярко, что с

Мargarитой было очень интересно работать. «Во время постановки и репетиций она активно участвовала в нашем поиске», — отмечала балетмейстер.

Самоотдачу Margarиты в труде можно назвать поистине удивительной. Каждый ее спектакль — своеобразное открытие, любую роль она исполняла с присущей только ей стихийной силой.

Партии, сделанные ею, прочно вошли в постановки ансамбля, и последующие исполнители в чем-то шли за ней. Так было и с Джульеттой. Она — последняя роль Margarиты. Я помню, как долго и тщательно артистка готовилась к выступлению — для нее здесь не было мелочей: деталь костюма, прическа, каждый жест, взгляд — все продумывалось, много раз обсуждалось задолго до премьеры. Меня радовало, что у молодой балерины, наряду с огромной работоспособностью, появилось серьезное, вдумчивое отношение к своему делу. Именно поэтому она создала зрелый образ, почувствовала и «ухватила» ту ниточку, которая дала ей возможность в своей интерпретации перекинуть мостик от жизнерадостной непосредственности Джульетты-девочки к трагедии, наполненной возвышенным чувством всепобеждающей любви.

И вот балерина решила принять участие в Четвертом Международном конкурсе артистов балета в Москве. Почему? Я думаю, это решение было продиктовано желанием подвести итог упорной четырехлетней работе, выяснить для самой себя, правильны ли ее искания. Выступление на конкурсе принесло ей огромное творческое удовлетворение. Золотая медаль стала свидетельством того, что она — на правильном пути. Margarита покорила членов жюри и зрителей огромной эмоциональностью, артистичностью, совершенством технического исполнения.

Мне кажется, что короткая жизнь Margarиты Бибизичи в искусстве может быть примером беззаветного служения своему делу.

Трагическая гибель оборвала жизнь артистки в самом расцвете ее творческих сил, и я потеряла свою первую и самую любимую ученицу, которая сумела воплотить мои мечты и искания в своем творчестве и была мне по-человечески очень близка и дорога.

Мargarита ПЕРКУН-БЕБЕЗИЧИ
в балете
«Повесть
о Ромео и Джульетте».
Фото Д. КУЛИКОВА





Цена 1 рубль ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ» Индекс 70947