

# СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1982

2





Большой театр  
Союза ССР. Сцена  
из балета  
«Жизель».  
Фото Д. КУЛИКОВА



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 30.12.81.

Подписано в печать 10.03.82.

A02004

Формат 60×90 1/8.

Глубокая печать, офсет.

Уч.-изд. л. 11,92. Усл. печ. л. 8,5.

Тираж 30 000 экз.

Заказ 820.

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

Адрес редакции:  
103050, г. Москва К-50,  
ул. Горького, 22-6.  
Телефоны: 299-24-89, 299-50-67.

Н. Бессмертнова. Мир моих героинь . . . . .	2
НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ	
М. Котовская, В. Голубин. Диалог национальных культур . . . . .	4
Ю. Тюрин. Поэма о трудовом подвиге . . . . .	6
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА	
В. Уральская. Жизнью рожденные... . . . .	8
С. Звягина. В незабываемом сорок первом . . . . .	14
ТВОРЧЕСКАЯ МОЛОДЕЖЬ	
В. Куржиямский. Итоги радуют, перспективы обнадеживают . . . . .	17
Знакомьтесь с лауреатами смотра: Тамара Ха- тунцева, Лариса Туисова, Кайе Кырб . . . . .	18
ПРОБЛЕМЫ НАСЛЕДИЯ	
В. Тейдер. У истоков советского балета . . . . .	22
Г. Челомбитко. Театр Бартока . . . . .	27
А. Коненкова. ...В вихре красок . . . . .	32
НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО	
А. Чижова. Сохраняя поэзию русского танца . . . . .	33
ИСТОРИЯ:	
ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ	
Н. Годзина. Русская Жизель . . . . .	36
В. Вирен. Великая чудотворица . . . . .	42
У ТЕАТРАЛЬНОЙ АФИШИ . . . . .	46
СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ . . . . .	48
ГАСТРОЛИ	
В. Кирова, А. Гаврилов. Пути содружества . . . . .	49
В. Федянин. Встречи, ставшие традицией . . . . .	52
Т. Дзюба ...Любимый народом . . . . .	54
Г. Комаров. Патетика художественного образа . . . . .	56
МЕЖДУНАРОДНЫЕ МАРШРУТЫ . . . . .	60
ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА	
Вышли в свет в 1981-м . . . . .	62
В Центральном концертном зале . . . . .	64

На вкладке: эскизы декораций  
и костюмов К. Коровина

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. ЭЛЬША

А. Я. ЭШПАЙ

Художник С. ВИНОГРАДОВА

Технический редактор

С. НИКИТИН

Корректор О. ШЕСТАКОВА



На первой  
странице  
обложки:  
«Половецкие пляски»  
в исполнении  
артистов Государственного  
ансамбля  
народного танца СССР  
(постановка И. МОИСЕЕВА).

На четвертой  
странице обложки:  
фотоэтид Г. СОЛОВЬЕВА.

Сегодня наивно представлять балет как искусство, обособленное от жизни, не связанное с ее проблемами, заботами современного мира и окружающих нас людей.

Советский балетный театр всегда стремился к созданию спектаклей высокого гражданского звучания. Можно назвать такие произведения, как «Пламя Парижа», «Лауренсия», «Спартак» и многие другие. Дело не в сюжетах этих балетов — либо воскрешающих исторические события, либо навеянных классической литературой. В искусстве все решает позиция создателей спектакля и актера — полноправного воплотителя авторского, балетмейстерского замысла. И если актер верно чувствует жизнь, ее движение, характеры своих современников, то даже в классические роли он сумеет привнести реальное жизненное содержание, темы, волнующие зрителя, которого сегодня вряд ли может удовлетворить лишь демонстрация блестящей танцевальной техники. Это — условия непреложные, обязательные для любого актера. Но этим не ограничивается его искусство, истинная цель которого — духовное воздействие на зрителя, восприятие в нем чувства прекрасного, формирование его нравственных критериев и принципов, отвечающих передовым идеалам эпохи.

Современные идеи и мысли актер может выразить в любом хореографическом материале, подчиняя свою деятельность главному — ощущению живой связи искусства, в котором он работает, с чувствами и настроениями зрителей — разных по профессиям, жизненному опыту, но объединенных (сегодня, здесь, сейчас, во время спектакля) не только тягой к балету как одному из видов творчества, но и желанием найти в нем, пусть и неосознанно, ответ на каждодневные вопросы и проблемы собственной жизни. Поэтому стремление зрителя видеть на сцене образцы для подражания, стремление к подлинной красоте — вполне естественно и закономерно. Искусство балета не только будит мысль, но и раскрепощает эмоциональный мир зрителя, раскрывает его внутреннюю эмоциональную природу, оказывая воздействие эстетическое, направленное на существующее в каждом из нас стремление к прекрасному, совершенному образу.

Идейно-художественным принципам нашей культуры, ее воспитательной миссии категорически чужды многие модные ныне хореографические течения западного танцевального искусства, для которого характерно разрушение идеального целостного мироприятия — в отличие от классического языка тан-

ца, в основе которого лежат законы гармонии и чистоты формы.

Меня как балерину никогда не привлекали псевдонимации некоторых современных хореографов, прячущих свою профессиональную беспомощность за ссылками на модернизм. Позиция моя базируется прежде всего на той культурно-профессиональной традиции, в которой меня воспитывали в школе, под знаком которой проходила и проходит моя работа в театре. Я бы сказала, что именно мое чувство профессионала противится спектаклям с примитивной хореографией, блистать в которой не так уж сложно и которая в принципе доступна любому среднему исполнителю. Новаторским я считаю наше, отечественное балетное искусство, развивающее традиции классического танца и ставящее перед исполнителями большие и сложные задачи. Задачи, достойные театра и актеров, имеющих опыт двух веков и не представляющих свою жизнь без классических произведений. Это не значит, что современность не интересна нам и что новые постановки в моем, к примеру, творчестве стоят на втором плане. Напротив, про себя я могу сказать, что очень люблю «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящую красавицу», но считаю, что новые спектакли, такие, как «Иван Грозный», «Ангара», «Ромео и Джульетта» и другие, полнее раскрывают мой художественный мир и мои профессиональные возможности. Именно они дали мне не только сложный и яркий хореографический материал, требующий профессионализма, но и то, что наиболее ценно для актера — глубину характеров, объемность и законченность образов. Ведь психологическая школа, стремление к внутреннему раскрытию характера составляют отличительную черту искусства русского актера. И по этой причине многие западные спектакли-модерн и бессюжетные композиции мне тоже не всегда интересны. Они зачастую не дают возможности для создания целостных характеров и образов, с четко прослеживаемой психологической линией поведения.

Будучи депутатом Верховного Совета СССР, я часто встречаюсь с людьми разных профессий, далеких от искусства, но, как правило, живо интересующихся им. Из разговоров с этими людьми, которые приходят — каждый со своими заботами, проблемами, различными житейскими вопросами, я поняла, что так называемый массовый, широкий зритель (а эти люди и составляют главную аудиторию нашего искусства), прекрасно понимая условную природу балета, воспринимает наши спектакли с точки зрения, как это ни парадоксально, их жизненности. Он ищет в нашем искусстве правды чувств, реальности эмоциональных состояний, драматизма конфликтов и психологической содержательности.

К чему же тогда, подумала я, внушать этому зрителю те мысли, которые излагает в недавно вышедшей книге «Дивертисмент» критик В. Гаевский, выступающий за некое чистое танцевальное искусство, лишенное любой драматической и сюжетной основы. Впрочем, теоретические споры — не моя сфера. Но в этой же книге я прочла весьма странную главу, посвященную моему творчеству. Каждый, разумеется, вправе оценивать и трактовать его по-своему, тем более, что внешне, по крайней мере, критик раздает мне множество комплиментов. Удивило (хотя это, наверно, мягко сказано) другое: концепция, в силу которой, как оказалось, все то, что всегда считалось достойным актера — расширение репертуара, стремление выйти за рамки амплуа, со-

# МИР МОИХ ГЕРОИНЬ

вершинствование техники, — все это, по мнению автора, является пороком. Если бы критик дал мне свои советы лет двадцать назад, когда я начинала творческий путь, то мне, видимо, следовало бы все последующие годы не совершенствовать то, с чем я вышла из хореографического училища, а оставаться на уровне «Наташи Бессмертной» в моих первых сезонах на сцене Большого театра. Не обладая столь глубокими, как у В. Гаевского, познаниями в ботанике, проявленными им в определении моего танца (по части «выпасного луга» и каких-то огородных растений), хотелось бы перевести его ботанические мысли на более профессиональный язык балетной критики.

Да, свойство актерской природы таково, что большинство из нас с чрезмерной подчас остротой обращает свое внимание на критические материалы. Но критические суждения, если они объективны и справедливы, не вызывают обиды. Иное дело, когда мы сталкиваемся с критикой дилетантской, пусть даже и восторженной. Ибо считаем, что наш профессиональный труд заслуживает серьезного к себе отношения. Требовательного, но обязательно серьезного, глубокого, профессионального.

Жизнь, практика современного балетного театра предъявляют новые, все более высокие требования к искусству балетного актера. Выразить свой мир, свои мысли в жесткой хореографической партитуре современного спектакля — дело непростое. Тут равно важны совершенная техническая подготовка, умение воссоздавать актерский образ чисто танцевальными средствами, жизненные впечатления, которые приносит актер на сцену. Как, например, в «Ангаре» — балете, который я очень люблю, и где мне посчастливилось создать характер своей современницы. Общение со зрителем, встречи с людьми разных профессий дают каждому актеру очень много. И естественно его желание вернуть зрителю свой запас жизненных впечатлений в сценических образах и в первую очередь в образах наших современников.

Сейчас я с большим волнением и интересом работаю над новой ролью — это образ главной героини в балете на музыку выдающегося советского композитора Д. Д. Шостаковича «Золотой век». В трехактном сюжетном балете героине моей приходится много пережить, перечувствовать, передумать. Конечно, трудно говорить о героине спектакля, который еще не завершен, но мне этот образ дорог в первую очередь его сложностью, тем, что раскрывается, развивается он в тесной связи с жизнью молодой Советской Республики 20-х годов.

О том, каким быть балету — спорят многие. Но я думаю, что подлинному актеру всегда будут дороги лишь те спектакли, где он имеет возможность не только раскрыть свое мастерство, но и выразить средствами танца волнующие нынешних зрителей мысли и чувства.

А глубокий, сложный внутренний мир героев для своего раскрытия требует и усложненного хореографического языка — виртуозного, современного, использующего весь богатейший арсенал классической лексики. Ибо только через такой танец современный актер способен донести до зрителя свои размышления о важнейших вопросах жизни, найти эмоциональный отклик в зале.

И чем ближе жизненный материал балета нашему времени, тем дороже он советскому актеру. Поэтому каждый из нас так мечтает о спектакле, посвященном нашей современности.

Фото Г. СОЛОВЬЕВА



## НАТАЛИЯ БЕССМЕРТНОВА,

народная артистка  
СССР, депутат  
Верховного Совета СССР



# ДИАЛОГ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

● Недавняя премьера Большого театра Союза ССР — балет У. Мусаева «Индийская поэма» вызвала широкий зрительский интерес. Спектакль был показан в Ташкенте, где впервые обрел сценическую жизнь.

На страницах нашего журнала мы предлагаем рецензию об этой постановке известного советского индолога, директора Всесоюзного научно-исследовательского института искусства и культуры СССР М. Котовской, а также репортаж В. Голубина о ташкентских выступлениях труппы Большого театра со спектаклем «Индийская поэма».

## В МОСКВЕ...



бращение

балета Большого театра к индийской теме не только знаменательно, но и закономерно. Стоит лишь вспомнить события советской музыкальной жизни последних двух десятилетий, как станет очевидно, сколь богата она яркими творческими свершениями выдающихся советских композиторов, хореографов, исполнителей, чье вдохновение питал поэтический гений индийского народа. В обширную панораму многонацио-

нального советского театра органически вошли и «Читра» Ниязи (по одноименной драме Рабиндраната Тагора), поставленная в Куйбышеве и Баку, и «Амулет любви» М. Ашрафи (по мотивам пьесы «Сонни и Махиваль» современного индийского драматурга Балванта Гарги), которому горячо аплодировали зрители Ташкента и Бухары, и «Шакунтала» С. Баласаяна, где ожило творение великого Калидасы, увидевшая свет рампы в Москве, Риге, Челябинске, и, наконец, «В долине легенд» У. Мусаева — в Узбекском театре оперы и балета имени Алишера Навои. Ныне это произведение узбекского композитора под названием «Индийская поэма» идет в новой редакции (балетмейстеры-постановщики Ю. Скотт и Ю. Папко, руководитель постановки Ю. Григорович) на сцене Кремлевского Дворца съездов.

С одной стороны, «Индийская поэма» продолжает плодотворную линию развития индийской темы в советском балете, с другой, являясь произведением новаторским, во многом по-новому подходит к ее решению. Прежде всего это проявляется в глубоко оригинальной, авторской интерпретации литературного первоисточника. Известный советский писатель Шараф Рашидович Рашидов, услышав однажды из уст индийского лодочника-перевозчика древний сказ о любви цветка и пчелы, создал на его основе свое поэтическое творение — «Кашмирскую песню».

Трудно угадать, какую из версий древнего индийского сказа довелось услышать писателю. Их множество в Индии. Повсюду в этой огромной, многонациональной стране живут в народной памяти образы прекрасной девушки-цветка и влюбленного в нее юноши-пчелы. Их хранят и изустная традиция, и классическое искусство, до сего дня связывают с ним в Индии представление об истинной поэзии, ее красоте. «Самая прекрасная из драм — «Шакунтала», — любят повторять индийцы, — в «Шакунтале» — третий акт, в третьем акте — стихи о пчеле, преследующей прекрасную Шакунталу».

Сердцем почувствовав красоту и гуманистический пафос индийского предания, Шараф Рашидович Рашидов открыл в нем нечто новое, очень значительное — несомненное родство и близость с художественным творчеством узбекского народа. В его «Кашмирской песне» — песне о любви цветка Наргис и богатыря, предводителя пчел Бамбура, соединились воедино народные предания и песни

индийского и узбекского народов. «Кашмирская песня» предоставила Улугбеку Мусаеву не только богатейший литературный материал, но и во многом предопределила характер композиторского замысла. В эмоционально-взволнованной и задумчиво выразительной музыке отчетливо различимы классические узбекские мелодии «Ушшоки» и «Наво», ритмы и хроматизмы индийских вокальных композиций. Заметим сразу: в спектакле Большого театра партитура «Индийской поэмы» в исполнении оркестра под управлением А. Копылова прекрасно звучит, сообщая сценическому действию то подлинно драматическую, то поэтически одухотворенную атмосферу.

Нет сомнения, работа балетмейстеров-постановщиков Ю. Скотт и Ю. Папко — большая творческая удача. Достигнута она, думается, в результате удавшегося слияния стихии танца и музыки, образных переключек, единения стилистических характеристик.

Хореографические образы спектакля «Индийская поэма» — суть образы литературные и музыкальные; особенно яростно ощущается это в момент сценических кульминаций — дуэтов Наргис и Бамбура. Интересен во многом и опыт работы создателей балета с новым, непривычным материалом индийской танцевальной пластики. На этом пути балетмейстера всегда подстерегает реальная опасность подмены уникального, подлинно национального языка неким «обобщенно-ориентальным стилем». К счастью, в «Индийской поэме» этого не произошло. Хореографическая лексика балета выразительна и певуча, сливаясь в чистые, прозрачные пластические комбинации, она отмечена хорошим вкусом, несомненной близостью к индийской танцевальной традиции. Ключом к решению спектакля «Индийская поэма» стал для Ю. Скотт и Ю. Папко своеобразный синтез художественной образности индийского танца и русского классического балета.

Одно из самых ярких достижений нового спектакля Яркого театра — исполнительское искусство советских танцовщиков. Все исполнители ведущих партий «Индийской поэмы» заслуживают высоких похвал, в первую очередь это относится к исполнительнице роли Наргис — Алле Михальченко, Бамбура — Алексею Лазареву, Хоруда — Борису Акминову, Дурмана — Николаю Дорохову, Бахор — Нине Тимофеевой.

Успех «Индийской поэмы» не ограничивается лишь рамками хореографического творчества. Поэтические аллегории балета, ассоциируясь с высокими идеалами любви, понятиями человеческого счастья и добрых взаимоотношений, выражают идею традиционной дружбы советского и индийского народов, их совместную борьбу за торжество мира и прогресса.

Спектакль «Индийская поэма» способствует диалогу художественных культур двух великих народов — Советского Союза и Индии, значение которого отметил Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев во время своего визита в Индию в декабре 1980 года. Говоря о сотрудничестве в области культуры, Л. И. Брежнев подчеркнул:

«Как бесконечно много могут почерпнуть из него друг у друга народы двух великих мировых культур, породившие гигантов мысли, гениев художественного и научного творчества!»

М. КОТОВСКАЯ,  
кандидат искусствоведения

## ...И В ТАШКЕНТЕ



сенью

1981 года в Ташкенте, на сцене Дворца дружбы народов СССР имени В. И. Ленина балетом У. Мусаева «Индийская поэма» начались гастроли Большого театра Союза ССР. Символично, что приезд прославленной труппы в столицу Узбекистана совпал с большим праздником тружеников республики, отмечавших долгожданную победу: в закрома Родины ими сдано более шести миллионов тонн хлопка. И в день первого спектакля в прекрасном зале Дворца собрались победители соревнования хлопкоробов, передовики производства, представители интеллигенции... Таким образом, торжественное открытие гастролей стало как бы нашим поздравлением Узбекистану. Все участники гастролей с трепетным

волнением готовились к этой встрече. Высокая театральная культура республики, особая, национальная тема московского спектакля, наконец, сложности с освоением специфики огромной сцены Дворца, предъявляли нашим артистам серьезные творческие требования.

Но вот все волнения позади, поднялся занавес, и на сцену перед четырьмя тысячами зрителей вышли деятели искусства Узбекистана и представители Большого театра. Бернара Кариева тепло приветствовала участников премьерного спектакля. В ответном слове Шамиль Ягудин поблагодарил ташкентцев за добрые пожелания и высказал уверенность в плодотворности творческих контактов узбекского и русского искусств.

Спектакль прошел с огромным подъемом. «Казалось, что в этот вечер все прекрасные цветы Ташкента были подарены только что закончившим выступление артистам», — писала газета «Советская культура».

Сразу после спектакля на сцену поднялся секретарь ЦК Коммунистической партии Узбекистана А. Салимов и выразил всем его участникам свое искреннее восхищение.

Группа участников гастролей побывала в гостях у рабочих совхоза «Красный Узбекистан». Они познакомили москвичей с хозяйством, с условиями быта, рассказали о своей художественной самодеятельности. Затем в недавно выстроенном совхозном Дворце куль-

туры состоялся концерт. Его участники — московские гости, были тепло встречены зрителями.

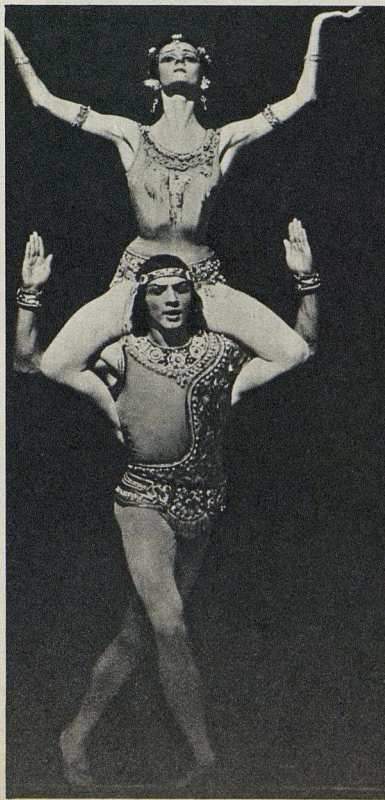
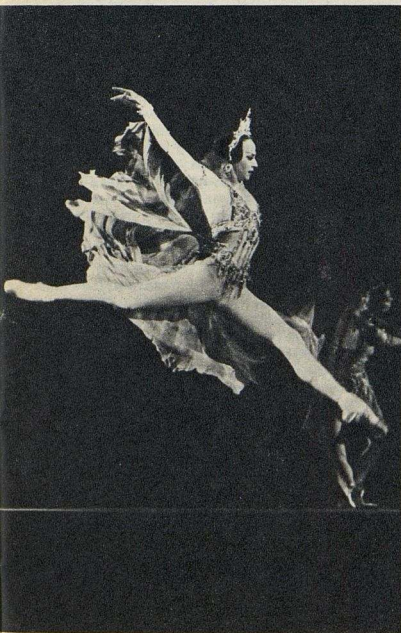
Гастрольные поездки по стране стали доброй традицией для Большого театра. Они расширяют и углубляют творческие возможности коллектива, духовно обогащают артистов, укрепляют нерушимый союз народов нашей прекрасной Родины. И последние гастроли в Ташкенте еще раз наглядно показали дружеские связи наших народов, интернациональную силу советского искусства.

С чувством большой благодарности был воспринят Указ Президиума Верховного Совета Узбекской ССР о награждении Большого театра Почетной грамотой и Указ Президиума Верховного Совета Узбекской ССР о присвоении почетного звания «Народный артист Узбекской ССР» Ю. Григоровичу, «Заслуженный деятель искусств Узбекской ССР» — Ю. Скотт и Ю. Папко, «Заслуженный артист Узбекской ССР» — солистам балета А. Михальченко, А. Лазареву, Н. Дорохову.

В. ГОЛУБИН,  
заведующий балетной труппой  
Большого театра Союза ССР

Нарис —  
А. МИХАЛЬЧЕНКО.  
Бамбур —  
А. ЛАЗАРЕВ.

Бахор —  
Н. ТИМОФЕЕВА.



Дурман —  
Б. АКИМОВ.

Фото Г. СОЛОВЬЕВА.

# ПОЭМА О ТРУДОВОМ ПОДВИГЕ

Балет «Поэма о целине»  
в Донецком театре  
оперы и балета

**Г**ероическая эпопея освоения целины с предельной достоверностью описана Л. И. Брежневым в его замечательной книге «Целина». Леонид Ильич ярко и наглядно раскрыл значение этого подвига советских людей в борьбе нашего народа за коммунизм, показал как росли убежденные, отважные, не знающие страха и сомнений богатыри труда, преобразователи казахстанских степных просторов. В документальной простоте повествования заключены огромная эмоциональная сила, тот строгий сдержанный пафос, который своими огненными всполохами освещает страницы произведения. Покорителям целины создан живой и величественный памятник.

Советский театр не мог пройти мимо этого художественного документа эпохи. Среди тех коллективов, которые стремились создать сценическое воплощение книги, — балетная труппа Донецкого театра оперы и балета, которая осуществила постановку балета А. Рудянского «Поэма о целине».

Постановщик балета В. Шкилько (он же — автор либретто) в основу своей разработки сюжета положил слова Л. И. Брежнева: «Люди растили хлеб на земле — земля растила людей». Именно в достоверности показа человеческих судеб — сила и творческая мощь литературного полотна, что и необходимо было воплотить в спектакле. Но только почувствовав и стремясь верно передать самую идею произведения, авторы балета стараются воплотить романтическую приподнятость интонации в трактовке событий и фактов, что позволяет нам говорить о поэтически-образном решении темы, об интересном найденном пластическом эквиваленте литературного первоисточника.

Думается, что наблюдения, личный жизненный опыт композитора, прожившего много лет в Казахстане, очень помогли ему в создании партитуры — так полнозвучна, осязаема, узнаваема

его музыка. Например, торжественное звучание медной группы в увертюре вызывает в памяти интонации маршей, которые играли на перронах духовые оркестры во время проводов добровольцев-целинников. Да и в последующих эпизодах спектакля А. Рудянский разрабатывает тот богатый мелодический материал, который дали ему популярные массовые песни середины 50-х годов. Переплетаясь, варьируясь, дополняя и обогащая друг друга, основные лейттемы партитуры (земли, труда, лирических взаимоотношений героев) создают широкую симфоническую картину.

Сценическое действие «Поэмы о целине» заключено в два акта. Оно начинается и заканчивается одной и той же групповой танцевальной композицией, которая символизировала светлую радость человека, участвующего в плодотворном созидательном труде. Причем, эмоциональная тональность этих эпизодов различна: если в начале спектакля фронтально развернутая композиция, отмеченная обшей синхронностью движений исполнителей, определяет пульсирующий ритм будущего действия, то в конце она звучит апофеозом человеческой силы, непоколебимости ее завоеваний. Это — своеобразное пластическое обрамление сюжета, придающее спектаклю торжественность и законченность формы.

Тема труда решается хореографом средствами обобщенно-поэтической танцевальной метафоры. Балетмейстер стремится найти соответствующее пластическое выражение таким понятиям, как первая вспаханная борозда, первые зеленые всходы, старается избежать декларативности, плакатности.

Эпическое начало в «Поэме» раскрывается через лирическое «я» героев, через их субъективную оценку действительности. Как бы их глазами мы видим и бескрайнюю ширь степных просторов, и «золотое покрывало» земли — словно налитые солнцем поля пшеницы, через их ощущения воспринимаем пьянящий запах вспаханного поля и напряженный пульс трудовых будней. Действие, лишенное бытовых подробностей и иллюстрированного правдоподобия, увлекает нас стремительностью движения, динамикой развития событий, яркой своей образностью.

Конфликтной, противоборствующей силой Человеку, его организованной наступательной мощи, предстает в спектакле образ Сухоева как олицетворение враждебной людям стихии.

В его пластическом портрете балетмейстер выявляет и подчеркивает приметы паука-тарантула: тело танцовщицы (Э. Гуркова), словно сложено пополам, воинственно поднята ее нога, которая своим острым пуантом, словно жалом, направлена на очередную жертву. Убийственна сила, коварно, непредсказуемо поведение Сухоева. Он полновластный хозяин мертвой и голодной степи. Но вот пришли в эту степь люди, по-хозяйски освоились и разбудили ее тишину своими звонкими, молодыми голосами. Мечется, бунтует жаркий Сухоев — то стелется неприметно, то взрывается трагичным пламенем, и не всем по силам справиться с ним — кто-то отступил, сломался, не выдержав суровой и яростной схватки. И все-таки победа Сухоева мнимая, непрочная. Он может запугать, сбить с дороги одинокого, но не согнуть ему сплоченную волю многих. Пришел на эту землю новый хозяин и стал ее истинным властелином.

Такова образная мысль балетмейстера, нашедшая в спектакле острое и динамичное выражение.

Все внешние элементы действия нового балета скомпонованы постановщиком в танцевальные эпизоды соответственно взаимосвязям и логике сюжетного построения. Здесь В. Шкилько не боится точности, жизненной достоверности. Но трактует ее, как говорят музыканты, в романтическом ключе. Ибо избранный им жанр хореографической поэмы требует и укрупненности человеческих характеров, и образного языка, и эмоциональной приподнятости атмосферы. Шкилько добивается этого танцевальными средствами. Искусно строя массовые эпизоды, органично включая в их ткань и сольные сцены, он, с одной стороны, стремится к самостоятельности развития последних, к обособленности их от общей конструкции, как лирически отступлений, с другой — добивается целостности хореографического рисунка. И в этом — своеобразное его постановки, ее хореографическая музыкальность.

Лексическая основа балета — классический танец, интонированный в современном пластическом ракурсе. Ее истоки восходят к «Асели» О. Виноградова, «Материнскому полю» А. Дементьева, «Ангаре» И. Чернышева. Безусловно, фантазия В. Шкилько самостоятельна, но развитие его хореографической мысли лежит в одном русле с исканиями названных балетмейстеров.

Как отдельные фрагменты, так и общая композиция балета пронизаны лирической тональностью. Лирически обаятельны характеристики главных героев спектакля, лирически взволнованны картины массовых сцен. В этом смысле особенно показательны два групповых эпизода: короткая хореографическая сценка «У ручья» и развернутая — спор о том, где закладывать первый целинный поселок. Если в первом фрагменте лирика в романтически возвышенном настроении, когда в едином благоговейном порыве люди опускаются на колени перед бьющим родником — источником жизни, а затем, осторожно намочив ладони в его освежающей влаге, подносят к губам капли ее живой прохлады, то во втором — лирические интонации звучат озорно, остро, мажорно.

Лиричен — и вместе с тем драмати-





Надежда — Е. ЗЕЛЬДИНА,  
Роман — Ю. ЦЫБУЛЬСКИЙ

чески насыщен дуэт главных героев спектакля — Надежды (Е. Зельдина) и Романа (Ю. Цыбульский). Девушка сразу отметила, выделила из толпы парней статного и красивого Романа, доверчиво улыбнулась ему. Но мечтательность и открытость Надежды натолкнулись на эгоизм и самовлюбленность. Ведь не всегда внешняя красота соответствует душевной. Трудна и сложна любовь героев.

Нежная хрупкость облика Надежды сочетается со стойкостью и твердостью ее характера, и, напротив, за видимой мужественностью Романа скрывается слабость и шаткость его жизненных принципов. Наверное, ему надо было пройти через одиночество, чтобы познать живительную силу большого чувства, осознать великую силу товарищества, получить право называть себя вновь первопрородцем. Артисты Е. Зельдина и Ю. Цыбульский верно проникают в образную природу своих партий, интересно трактуют неоднозначность характеров героев.

Другой тип дуэта, эмоционально открытого и напористо жизнерадостного, демонстрируют исполнители ролей Ай-Гуль и Василя — Е. Огурцова и А. Бойцов. Уступая в психологической многомерности первому, он усложнен балетмейстером за счет технической виртуозности. Пластические раскован, широк и волен танец А. Бойцова. Могучий прыжок танцовщика, всевозможные револьваты, двойные туры в воздухе точно передают психологические особенности его натуры. Он может быть грозным, ласковым, стесняющимся, как малый ребенок. При этом актер так естественно свободен в заданном балетмейстером рисунке, что некоторая намеренная округленность, резкость жестов становится у него пластически целесообразной краской.

Под стать ему и Ай-Гуль (Е. Огур-



цова). Веселая, озорная девушка стремительностью своих движений напоминает быстрокрылую ласточку. Кажется, что и жизнь-то она воспринимает как вечную весну, как постоянный праздник. Весь мир радостно отражается в ее широко распахнутых глазах, и от сознания этой радости так легко и чисто на душе у Ай-Гуль. Партия Ай-Гуль насыщена сложными танцевальными элементами, и Е. Огурцова хорошо с ними справляется. К примеру, академическая комбинация по кругу из двух туров с точкой в аттитуде на плие, требующая предельной точности и строгости внимания, танцует балериной с такой обезоруживающей простотой и легкостью, что снимается

обычное ощущение напряженной трудности движения.

Слаженно, гармонически согласованно звучит дуэт Ай-Гуль и Василя в спектакле.

Выразительно трактована музыка А. Рудянского дирижером Т. Микиткой.

Своеобразно оформление спектакля, сделанное Б. Купенко. Художник создал стабильную конструкцию, контуры которой напоминают абрис комсомольского значка. В середине ее меняются живописные панно, соответствующие смыслу и содержанию каждой картины. При этом Б. Купенко намеренно отказывается от бытовых подробностей и конкретных реалий окружающей обстановки.

Современность и актуальность выбранной темы, безусловно, выдвинула перед постановочной группой Донецкого театра оперы и балета сложные задачи. И нельзя сказать, что все они в одинаковой степени успешно разрешены. В спектакле есть недостатки, дра-

Сцена  
из спектакля

матургические и постановочные просчеты: некоторый схематизм образа Василя, нечеткость мизансценического рисунка в сцене борьбы людей с Суховеем, наивность любовных психологических мотивировок в поступках главного героя. Но не в них суть дела — главное, что театр в сценическом прочтении книги Л. И. Брежнева выбрал свой собственный, непроторенный путь, отважился на трудный творческий поиск. И как итог этой большой работы — радостный и благодарный отклик зрительного зала.

# ЖИЗНЬЮ РОЖДЕННЫЕ...

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ,  
кандидат  
философских  
наук



Красочные представления Ансамбля народного танца Союза ССР (художественный руководитель И. МОИСЕЕВ) помогают зрителю познакомиться с прошлым и настоящим нашей Родины

Кто не восторгается искрометным искусством артистов наших ансамблей! Каждый, кто видит их на сцене, сам как бы вовлекается в удивительную стихию радостного ритма, всепоглощающего веселья, подлинной праздничности.

Ансамбль народного танца — это органическое сочетание театральности и народности искусства одновременно, потому и родился этот вид искусства из синтеза народного танца и сценической хореографии. Пожалуй, несмотря на признание, успех и уже значительные традиции, — это самый молодой вид сценического хореографического искусства. Наиболее целостную, сложившуюся форму он обрел с созданием ансамбля народного танца под руководством Игоря Александровича Моисеева в 1937 году. А предпосылки к этому готовили события и факты всего предшествующего развития хореографического искусства в нашей стране.

Танец сопровождал человека в его жизни от самого рождения и до смерти. Являясь частью ритуалов, танец во все времена отражал художественное восприятие человеком окружающей его действительности, его отношение к поступкам других людей, их оценку, а следовательно, формировал эстетические идеалы, мировоззрение народа. Как и все народное искусство, танец пронизан мечтой о прекрасном, о справедливости, и потому по природе своей он оптимистичен и жизнеутверждающ — с ним к человеку приходила радость, веселье. Танец стал своеобразной летописью человеческих отношений, нравственным этикетом того или иного народа. Все это сделало содержательным и образным его существование как художественного феномена.

Естественно, что к культуре народного танца обращались деятели искусства, литературы, науки разных времен. Но это считалось делом интересов, знаний, мировоззрения того или иного человека. Безусловно огромное влияние народных танцев на становление и развитие всех видов сценической хореографии. Достаточно вспомнить знаменитые патриотические дивертисменты, родившиеся как жанр балетного театра в период Отечественной войны 1812 года, где народный танец играл роль общественного воспитателя, рождая протест против завоевателей, призывая к борьбе за освобождение родной земли. Велико значение творческих поисков тех русских хореографов, которые претворяли образцы плясового фольклора в своих сценических решениях в оперных и балетных спектаклях. Целую программу под названием «Танцы народов мира» создал Александр Алексеевич Горский.

Постепенно накапливались навыки сценического воплощения народного танца. После Великого Октября народы



Фото  
А. СТЕПАНОВА



Своеобразное  
путьешествие  
по странам мира  
как бы совершает  
зритель на концертах  
Ансамбля народного  
танца СССР.



В концертном репертуаре  
Ансамбля танца  
Азербайджанской ССР  
(художественный  
руководитель  
Л. ВЕКИЛОВА) — старинные  
танцы различных районов  
Азербайджана,  
современные композиции.

Исполнены темперамента  
и искрометного веселья  
молдавские пляски Ансамбля  
Жок (художественный  
руководитель В. КУРБЕТ).

В миниатюрах, которые  
показывает Ансамбль танца  
Грузинской ССР  
(художественные  
руководители  
Н. РАМИШВИЛИ  
и И. СУХИШВИЛИ),  
оживают древние легенды.



нашей многонациональной страны получили широкие возможности для творчества, начали рождаться самостоятельные коллективы, пропагандирующие национальные песни, танцы, инструментальную музыку. Продолжал свои поиски и балетный театр. Так, в балете «Красный мак» развернута сцена — характеристика советских моряков была разработана на теме танца «Яблочко». Развернутые народные хореографические эпизоды стали кульминацией в драматургии балета «Пламя Парижа» В. Вайнонена. Интерпретированные Р. Захаровым в «Тарасе Бульбе» украинские пляски предопределили во многом ансамблевые решения украинского сценического танца. Грузинские и испанские танцы в творчестве В. Чабукиани («Сердце гор», «Лауренсия») — еще одна страница сценического воплощения национальной хореографии. Все эти поиски и решения относятся именно к тем годам, когда у нас в стране бурно расцветает искусство народной хореографии, получившее широкую зрительскую аудиторию. Олимпиады и смотры, фестивали и декады национального искусства в Москве рождали, с одной стороны, особый интерес у зрителей, с другой — играли роль стимулов развития народного плясового творчества, обогащения палитры его выразительных средств, расширения системы образности. Все это и создало условия для рождения нового вида сценического хореографического искусства — ансамблей народного танца. Здесь гармонично соединились элементы профессиональной культуры с образцами сокровищницы национального фольклора. И хотя поначалу деятельность моисеевского коллектива вызывала споры и дискуссии, все же можно сказать, что с первых концертов в 1937 году его постоянно окружала атмосфера зрительского признания и успеха.

Позднее основатель и бессменный художественный руководитель ансамбля Игорь Моисеев так определил кредо своего детища: «Ансамбль народного танца — не музей, хранитель фольклорных образов, а живой организм, который развивает народные традиции, создает новую хореографию».

Один за другим Игорь Александрович создает такие шедевры народного сценического танца, как «Полянка», «Юрочка», «Картинки прошлого», «Два Первояма», «Колхозная улица», как концертная программа «Танцы славянских народов».

Вероятно, у каждого зрителя, знакомого с творчеством этого коллектива и его руководителя, есть свои любимые произведения. Но мы хотели бы особо остановиться на тех чертах творчества, которые имели значение, выходящее за рамки художественных исканий только данного коллектива.

В танце, как и в песне, как и в устном поэтическом народном творчестве, отражается образное восприятие жизни



Как в kaleidoscope, меняются узоры пластических кружев композиции «Русские хорюды», которую исполняют артисты Русского народного хора имени М. Е. ПЯТНИЦКОГО (постановка Т. УСТИНОВОЙ).



Ансамбль народного танца Украинской ССР имени П. П. ВИРСКОГО развивает и умножает богатства национальной хореографии.

человеком. Можно сказать, что театр и театральность изначально присущи народному творчеству, что органично восприняли и мастера ансамбля народного танца, воссоздавая художественный образ национальной пляски на сцене, что мастерски утверждает в своем творчестве И. Моисеев.

Имея большой сценический опыт как артист балета, как балетмейстер, создавший балетные спектакли и хореографические миниатюры, Моисеев последовательно, от программы к программе расширяет тематику своих композиций, каждая из которых словно открывает новую страницу народной жизни.

Только несколько примеров. Для всех понятно, что легче всего передать на сцене те ситуации жизни человека, где танец, вытекая из определенных событий, занимает свое существенное и непосредственное место. Потому сцены праздничных гуляний, свадеб, игр и прочих аналогичных действий — естественная сфера танцевальной выразительности. Но создать средствами народной хореографии образы воинов-партизан, рассказать о маевке, о жизни колхозной деревни значительно труднее. А именно об этом повествуют спектакли (именно спектакли, имеющие свою драматургию, образный строй, свои средства выразительности) «Партизаны», «Два Первой», «Колхозная улица».

Постепенно коллектив расширял и географию своего ре-



пертуара: количество образцов хореографического творчества народов СССР, пропагандируемых его артистами, все время пополнялось, затем в программах появились танцы народов мира. Присутствия на концертах моисеевцев, словно совершаешь путешествие по всей нашей планете, и обобщенный образ ее обитателей, возникающий у зрителя, всегда богат и объемлен.

Блестяще владея искусством хореографической композиции, Игорь Александрович опирается в своем творчестве прежде всего на актерские индивидуальности. Потому так богата его труппа именно танцовщиками-актерами. В. Арсеньев, А. Кобзева, И. Карташов, Т. Зейферт, В. Савин, Л. Голованов и еще многие надолго остаются в нашей памяти.

Конечно, Государственный ансамбль народного танца СССР — организм поистине уникальный, гордость советского искусства. Но мы бы не могли говорить о новом виде сценической хореографии, если бы рядом с ним не развивались и другие своеобразные труппы. В чем-то их искусство перекликается, в чем-то они различны. Но их объединяет главное: сценические произведения в ансамблях создаются средствами национальной танцевальной культуры. Это принципиальное общее предопределяет и возможности самобытного в творческом поиске каждого из этих коллективов. Индивидуален уже сам материал — народные танцы, основа их сценических произведений. Так, к одному виду безусловно принадлежат сценическая хореография Ансамбля народного танца Украинской ССР имени П. Вирского, Ансамбля танца Грузии, молдавского «Жока», таджикской «Лоль», корякского «Мэнго», узбекского «Бахора». Но вместе с тем, каждый из них имеет свое ярко выраженное творческое лицо.

Государственный ансамбль танца Украины на многие годы сохранил черты творческого почерка своего руководителя Павла Павловича Вирского. Многие в его творчестве ценно как первое. Он, как и И. Моисеев, первопроходец. Он не шел проторенными путями, не повторил ни своих, ни чужих достижений. В результате рождались такие непо-

хожие и своеобразные произведения, как «Запорозжцы», «Ползунец», «О чем плечет вербонька»...

П. П. Вирский — хореограф высокой театральной культуры, художник, осмысливший очень богатый по лексике, характерный украинский пластический фольклор. И на сцене художник крупными мазками воплощал обобщенный и одновременно — ярко индивидуальный образ украинского народа. Широкий тематический диапазон произведений ансамбля. К примеру, поэтический хореографический рассказ «О чем плечет вербонька» глубоко национален по своей сути, но, вместе с тем, повествует об общечеловеческих проблемах — о любви, встречах, разлуке, о войне и мире... Танцевальная стихия гопака, веснянки, коломыйки, тропотянки служили в творчестве Вирского тем материалом, который позволял ему поведать о радости и горе, о дне вчерашнем и сегодняшнем, о мечте и надеждах народа.

Молодой вид сценической хореографии — ансамбль народного танца выдвинул из своей среды немало талантливых хореографов. Игорь Моисеев, Павел Вирский, а также Нино Рамишвили и Илько Сухишвили — талантливые творцы грузинских танцевальных поэм; Владимир Курбет — самобытный молдавский умулек, много лет руководивший прославленным ансамблем «Жок»; литовский балетмейстер Юозас Лингис, человек неисчерпаемой творческой фантазии; узбекские

балетмейстеры Тамара Ханум, блестящая танцовщица и хореограф, и Мукаррам Тургунбаева, чье имя связано с творческими достижениями прославленного «Бахора»; удивительный знаток башкирских танцев, создатель национального ансамбля Файзи Гаскаров; яркий татарский хореограф Гай Тагиров; тонкий знаток карельских плясок Василий Кононов.

Рядом с этими первооткрывателями выросли и творчески сформировались и представители более молодого поколения.

Особая глава летописи народной сценической хореографии в нашей стране — русский танец. И Татьяне Алексеевне Устиновой, главному балетмейстеру Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого, принадлежит в этом немало творческих «патентов» как первооткрывателю. Если когда-нибудь удалась бы показать на сцене все созданные ею танцы — массовые и сольные, хореографические композиции и миниатюры, то вся Россия, от шумных карагозов юга до поэтических сказаний Севера, от певучих областей Запада до Сибирских раздольных просторов, прошла бы перед зрителем как пластическая песнь великой русской земли.

Наибольшая сила хореографии Т. Устиновой в умении воссоздать на сцене образ русского человека, красоту его души. Танцы Устиновой разнородны по жанру — напевные хороды, игровые кадрили, развернутые народные игрища, веселые плясы, шуточные сценки. Великолепно зная русский танцевальный фольклор (и, несмотря на это, пополняя постоянно эти знания), Устинова не только умело отбирает жемчужины народных творений. Она, остро чувствуя дыхание современности, с их помощью стремится отразить события действительности в своих постановках. Татьяна Алексеевна создала композиции «Звездный хородов», «Пшеница золотая», «Красная гвоздика». Рядом с этими сочиненными танцевальными поэмами особое место занимает созданный ею эпический «Сказ о русской земле» («Ивушка»).

Если у Татьяны Алексеевны в произведениях чаще всего танец живет вместе с песней, исполняемой русским хором, то в знаменитом коллективе «Березка», который основала и в котором много лет была бессменным художественным ру-

ководителем Надежда Сергеевна Надеждина, русский танец получил сценическое воплощение как непрерывная сценическая поэма. В символическом сочиненном балетмейстером русского хоровода «Березка» воплотилось кредо этого художника, этого коллектива. И какие бы танцы ни ставила Надеждина и как бы их ни исполняли артисты, тема ее сочинений всегда — опозитизированная русская природа и человек, в ней живущий и с ней сливающийся.

Как много сделано было для становления русских сценических танцев Урала Ольгой Николаевной Князевой, подарившей нашей хореографии найденные ею удивительные

в танцевальном ансамбле. Потому волнуются критики, спорят специалисты, поднимаются на трибуну мастера старшего поколения.

Общая профессиональная культура и самих артистов, и их зрителей выросла и даже временное отсутствие нового волнует многих. А это значит, что внимание и требовательность не могут не дать результатов. Доказательство тому: за несколько последних лет, прошедших после смотра ансамблей песни и танца и ансамблей народного танца РСФСР, выросла общая сценическая культура их программ, режиссура концертов и, что немаловажно, художественное и музы-



С поэтического хоровода «Березка» началась биография популярного ныне коллектива. Этой композицией, созданной основательницей хореографического ансамбля «Березка» Н. НАДЕЖДИНОЙ, по традиции открываются его концертные выступления.



шестеры и кадрили — в них, как в сказках Бажова, раскрывается неповторимый характер уральского мастерового человека. Немало интересного и принципиально нового внес в становление русского сценического танца Михаил Степанович Чернышов (Воронежский народный хор). Интересные, подчас забытые танцы воссоздал в Северном народном хоре Иван Меркулов. Индивидуальны работы в области русской сценической хореографии Вячеслава Модзалевского в Волжском хоре. Сегодня над созданием русских сценических танцев трудятся ученики и последователи мастеров старшего поколения, сами ставшие мастерами: Андрей Климов, Мирра Кольцова, Михаил Годенко, Тамара Лукьянова и более молодые их коллеги.

Сложились традиции, накопился опыт, разработана методика преподавания народного танца. И тем не менее положение в профессиональных ансамблях вызывает беспокойство. Непростительно долго многие коллективы живут за счет ранее созданного, а повторяя, не развивают, не обогащают достигнутое. Молодые хореографы нередко не учатся у мастеров методом, а просто заимствуют из их постановок фрагменты и отдельные приемы. Немалый вред приносит всем народно-сценическим танцам эстрадизация, подменяющая два основных компонента, определяющих природу ансамбля народного танца как вида искусства: фольклорность и театральность. Все реже в их программе встречаются сольные танцы, что наблюдается даже в коллективах тех народов, которым они присущи. Все чаще от артистов требуется техника и только техника. В процессе репетиций стремление руководителя достичь безупречной слитности исполнения часто лишает его эмоциональности, одухотворенности, смысла. Образ подменяется потоком двигающихся на зрителя бистательные четких линий. А танец?... Его импровизационный дух, стремление к обобщению, дух единения и понимания, — эти качества все чаще сохраняются лишь в воспоминаниях тех, кто видел ансамбли вчера, кто восхитился его умелыми, которые, каждый по-своему, по-особому, со своей (как принято говорить) «выходкой», передавал замысел хореографа. И возникает ностальгия по танцу



кальное решение народно-сценических композиций. Художественный совет, созданный при Министерстве культуры РСФСР, много раз обсуждавший работу коллективов, помог им подготовиться к юбилейным (в честь шестидесятилетия автономных республик) показам в Москве. Десять республик Российской Федерации показали концерты своих ансамблей, и каждый из них стал праздником народного искусства.

К шестидесятилетию СССР новые программы готовят ансамбли танца союзных республик. У нас в стране пятнадцать таких коллективов, двадцать три ансамбля песни и танца, четырнадцать танцевальных групп при народных хорах. Ансамбли народного танца — наиболее распространенный вид сценической хореографии и в художественной самодеятельности.

Неисчерпаемо искусство народного танца. И ему расти и развиваться, как расти и развиваться коллективам, его пропагандирующим. Есть у мастеров этого вида сценической хореографии уже сложившаяся традиция соединения в своем творчестве народных корней и высокой профессиональной театральной культуры. Именно она делает их искусство современным, определяет основные принципы работы с народно-сценическим танцем в ансамбле. Именно в ней заключается их творческое кредо, она способствует созданию художественного наследия. Усвоить эту традицию — значит научиться воплощать жизнь народа во всем ее богатстве и многогранности.

# В НЕЗАБЫВАЕМОМ СОРОК ПЕРВОМ

**СУСАННА ЗВЯГИНА,**  
заслуженная артистка РСФСР

Автор этих фронтовых записок Сусанна Николаевна Звягина, заслуженная артистка РСФСР, была среди тех многих и многих художников, которые не дали музам молчать в трудный час войны. Два с половиной года провела Звягина на фронтах Великой Отечественной, на ее счету более полутора тысяч концертов на передовой — под Сталинградом, на Дону, Кавказе, на Северном флоте, Западном и Северо-Западном фронтах... Одной из первых в числе артистов Большого театра С. Звягина была награждена орденом Красной Звезды.

Выполняя просьбу С. Н. Звягиной, от лица актрисы мы благодарим ее товарищей-коллег, которые помогли восстановить в памяти рассказанное в этих записках.

1941 год...

Тяжелые, волнующие воспоминания... Большой театр окружен высоким забором. Сезон закрылся в конце апреля, намного раньше, чем обычно. Возникла острая необходимость сменить отжившие свой век деревянные перекрытия и произвести другие ремонтные работы. Не имея возможности давать спектакли на основной сцене, руководство театра сформировало несколько концертных бригад, которые отправились во все концы Советского Союза. Путь нашей группы лежал еще дальше — в Монголию. Концертов было много,

переездов еще больше. Останавливаясь в пустынной, казалось, степи, мы удивлялись, когда не проходило и часа, как появлялись грузики, служившие нам импровизированной сценой, а вокруг них, прямо на траве рассаживались зрители. Исколесив всю Монголию, мы 21 июня вернулись домой, а на следующее утро мы узнали о вероломном нападении гитлеровских полчищ на нашу Родину. В Большом театре сразу начали создаваться группы противовоздушной обороны, громадная сцена превратилась в учебный плац: на ней проводились военные занятия. А в залах тем не менее продолжались не только текущие репетиции к спектаклям, проходившим в филлале, но даже постановочные — под руководством К. Голейзовского готовилась премьера «Коппелии».

Незабываемо прощание с ополченцами — колонна из двухсот человек была сформирована в театре. Первым из балета ушел на фронт Миша Сулханишвили, весельчак и балагур, лучше всех в труппе танцевавший лезгинку. Провожали его дружной балетной семьей. Он уверенно говорил: «Вернись, носы не вешать!». Но вскоре мы получили известие о его гибели. Имя его, как и других наших товарищей, отдавших жизнь за Родину, на веки вечные высечено на мемориальной доске в Белом фойе Большого театра. Ушел в ополчение и наш ведущий солист Михаил Габович. Комсомольца театра отправлялись рыть окопы, строить оборонительные рубежи, включилась в многочасовое дежурства на эвакуационных пунктах. На обслуживание действующей армии систематически начали выезжать фронтовые бригады, сформированные из артистов разных коллективов Москвы. Пример в этом начинании подавали и наши мастера, корифеи сцены И. Козловский и С. Лемешев, Е. Гельцер и В. Рябцев, М. Михайлов и Е. Степанова, О. Лепешинская и А. Мессерер, С. Панова, С. Хромченко и В. Кривер, Е. Кругликова и П. Селиванов... Пусть простят меня мои коллеги: перечислить всех невозможно. Концерты наших фронтовых бригад часто превращались в политические митинги, на которых воины клялись верности Родине и просили передать только одно: враг будет разбит!

В лесу  
прифронтовом...





Артисты Большого театра и участники битвы за Москву на встрече ветеранов. 1981 год.

Афиши Филлала Большого театра военных лет.

Министерство культуры СССР  
Филиал Большого театра  
Государственный театр оперы и балета  
СРСР

**Воскресенье 28 ноября 1943 года**

**В ФОНЕ ПОСТРОЙКИ ТАНЦОВ**

**КОНЦЕРТ**

Оперный балет  
Симфонический оркестр  
Хор

Состав: А. С. Давыдов, Е. С. Сидорова, Л. С. Шабельникова, А. С. Давыдов, Л. С. Шабельникова, А. С. Давыдов, Л. С. Шабельникова

ФИЛАЛ  
Государственного Оркестра ДЕЙНИЙ Академического  
Большого Театра Союза ССР

Вторник 9 ноября 1943 года

**ПОД МОСКВОЙ**

Музыка в 4 действиях. Сп. Иван. П. С. Балакирев  
Либретто Николая Соловьева

Ф. Ф. Шнейер  
А. Н. Леонов  
М. Я. Шабельникова  
С. Г. Назаров  
М. А. Ермолова  
Г. Ф. Шабельникова  
А. Н. Иванов  
Ф. Я. Шабельникова  
И. Н. Краузе  
Н. М. Кондратьева  
И. Н. Шабельникова  
А. С. Назаров  
А. С. Назаров  
А. Н. Леонов

С. А. Савосуд, И. Н. Шабельникова, А. С. Давыдов, Л. С. Шабельникова, А. С. Давыдов, Л. С. Шабельникова, А. С. Давыдов, Л. С. Шабельникова

Начало спектакля в 7 час. вечера.  
Цена 50 коп.

...На этот раз партнером артистки М. Давасовой стал один из зрителей-воинов



Обстановка под Москвой складывалась тяжелая — фашисты рвались к столице, не считаясь с потерями. Город превратился в боевую крепость — его жители все силы отдавали фронту, трудились, не зная сна и отдыха... Не отставали от других и наши артисты. Они круглосуточно дежурили на крыше здания Большого театра с тем, чтобы предотвратить возможность возникновения очагов пожара. Были обезврежены сотни зажигательных бомб. Позже из документов, найденных у сбитых под Москвой фашистов, стало известно, что Большой театр значился как важный объект для бомбардировки. Театральная площадь была затянута полотном, и художники-маскировщики рисовали на нем, вдали от здания театра, контуры фальшивого строения. И все же стертятникам удалось нанести удар по театру — пятисоткилограммовая бомба разрушила часть наружной стены вестибюля первого этажа и центрального фойе.

...События на фронте становились все тревожнее. 13 октября прекратились спектакли в филиале Большого театра. Нам сообщили о том, что весь личный состав труппы эвакуируется в Куйбышев.

Театр не работал. И тем не менее, несмотря на постоянные воздушные тревоги, недосыпание и недоодевание, мы, оставшиеся в Москве, стали собираться в филиале — встречи возникали стихийно — в эти трудные дни хотелось быть с товарищами. Люди трепетно следили за малейшими изменениями на фронте, мысленно участвуя во всех событиях — это их внутренне объединяло, мобилизовывало. А какими мы почувствовали себя счастливыми, когда узнали о торжественном заседании Московского Совета депутатов трудящихся в станции метро «Маяковская». Парад на Красной площади 7 ноября явился для всех нас предзнаменованием грядущей победы.

Сражение под Москвой становилось все ожесточеннее. В город прибывали эшелоны с ранеными, и наш театральный народ пошел в госпитали, чтобы помочь, отгеть бойцов, да и просто поговорить с ними.

Дежурили сутками, работая нянями, санитарями. Писали письма и... разговаривали, разговаривали — рассказывали о Москве, о театре, о популярных артистах, стараясь отвлечь раненых от тяжелых дум и боли. «Тонизирующим средством» для бойцов становились импровизированные концерты. Так как наши зрители были лежачими больными и собрать их всех вместе удавалось не часто, мы практиковали выступления по палатам, а это значит — по шесть-семь раз в день. Репертуар, конечно же, избирался наиболее удобный для необычных условий. В. Смольцову здесь особенно повезло — его «Морские наброски» можно было исполнять едва ли не на пяточке.

Однако все мы мечтали возобновить спектакли в осажденном городе. Нельзя с глубокой благодарностью не вспомнить В. Кудряцеву и И. Смольцову, которые проявили редкую настойчивость в организации этого дела — они разыскивали оставшихся в Москве артистов с тем, чтобы восстановить труппу. Создалась инициативная груп-

па, которая обратилась с письмом к Правительству с просьбой разрешить открыть филиал Большого (он находился в помещении нынешнего Московского театра оперетты). И вот в дни, когда враг стоял «в двух шагах» от столицы, когда гитлеровцы были уверены — еще один бросок — и Москва падет, в эти дни нас всех вызвали в филиал. Когда мы собрались, на сцену вышел отзванный с фронта и назначенный директором и художественным руководителем Михаил Маркович Габович и сказал: «Завтра, 19 ноября, по распоряжению Правительства мы открываем фронтовой Большой театр. Прошу с этого дня являться в филиал к 10.00».

Ладно сидящая на нем военная форма, более чем лаконичная речь у каждого из нас вызвали желание, как говорится, «подтянуть ремень». Его выступление прозвучало как приказ. Сразу все ожили, у многих на глазах заблестели слезы. Но у нас в распоряжении оставалось всего одни сутки, данные нам для подготовки к открытию театра. Составить программу, разыскать ноты, приготовить и сшить необходимые костюмы, привести в порядок часовое хозяйство — все это предстояло сделать в считанные часы. И все же 19 ноября 1941 года в 14 часов по московскому времени занавес в филиале Большого театра открылся. В зале сидели преимущественно люди в военной форме, но пришли на спектакль и представители гражданского населения.

Успех концерта, в котором участвовали С. Лемешев, Н. Обухова, Е. Степанова, Н. Ханаяв, В. Политковский, И. Бурлак, В. Смольцов, В. Кудрявцева, Л. Банк, А. Руденко, Е. Качаров, Т. Бессмертнова, В. Голубин, Л. Литавкина, З. Коротаева, А. Чичинадзе, дирижеры А. Чугунов и С. Сахаров, был огромным. Несколько часов длилось это первое представление, так как его четыре раза прерывали воздушные тревоги. Но если первые три раза наши зрители послушно уходили в бомбоубежище, то на четвертый они потребовали продолжать выступления.

А 22 ноября труппа показала оперу «Евгений Онегин» с участием С. Лемешева и И. Бурлака в главных партиях, дирижировал спектаклем А. Чугунов. В зале собралась необыкновенная, поистине «избранная» публика: партизаны, приехавшие в столицу для разработки новых боевых операций, бойцы и командиры, прибывшие на отдых с передовой, рабочие оборонных предприятий, партийные работники... Этот незабываемый спектакль имел огромный успех. И в овациях, которыми собравшиеся благодарили исполнителей, ощущался патристический порыв грандиозной силы и масштаба — он показывал, что в кровавой и жестокой битве с фашистами наш народ защищает и эти вечные ценности национального искусства.

Артисты балета, проверив свое театральное хозяйство, увидели, что могут быстро возобновить «Щетную предосторожность». Правда, было трудно с репетиционными помещениями. Пришлось поначалу заниматься в фойе, на паркете. Вместо привычных станков держались за роуля, за стулья, подоконники. А общие репетиции шли в нижнем фойе на... каменном полу. Костюмов не хватало, особенно для солистов — ведь все лучшее уезжали в Куйбышев. Пришлось приспособлять образцы гардероба других спектаклей. Не менее сложно обстояло дело с нотами — партитуру собирали буквально по листочкам. Дирижеры С. Сахаров и А. Цейтлин работали с И. Смольцовым над темпами и нюансами на дому — они никогда ранее не дирижировали балетами; в соседней комнате В. Кудрявцева разучивала порядок мизансцен с исполнительницей партии Лизы Т. Бессмертновой, тогда еще совсем молодой танцовщицей. В. Кудрявцева в эти дни показала себя не только большим мастером в области хореографии, но и человеком, у которого «золотые руки» — все что нам потребовалось она делала головные уборы, шила пакчи, не обращая внимания на воздушные тревоги.

Наконец, пришло время, когда проводить пальцевые репетиции на каменном полу и на паркете стало невозможным. Решили переехать в помещение хореографического училища на Пушкинской улице. Но, увы, здание в результате бомбежки также пострадало, залы были завалены штукатуркой и битым кирпичом. Дом совершенно не отапливался (как, впрочем, и филиал).

И тут на помощь артистам пришли ученики старших классов школы, не уехавшие из Москвы. М. Габович предложил им привести в порядок помещения училища, и они с энтузиазмом взялись за дело. Теперь, с высоты опыта прошедших жизненных испытаний, я скажу, что идея эта была мудрая и педагогическая. Для юношей и девушек, почти детей, тяжелые военные месяцы, проведенные в Москве 1941 года, стали проверкой их душевной силы, мужества, их гражданственности, их любви к своей профессии. Одновременно Михаил Маркович проявил поистине организаторский талант, добившись пополнения труппы старшими воспитанниками школы. С новичками работала балетмейстер-репетитор Е. Долинская.

А тем временем в помещении на Пушкинской начались регулярные занятия. Тренижные классы женщин вела М. Леонтьева, мужчины занимались с И. Смольцовым. Репетиции с солистами шли под руководством В. Кудрявцевой, Е. Долинской, с кордебалетом — И. Смольцова. Он, собственно, и выпускал спектакль. Мучительным для всех нас был холод. Одевали на себя все, что только можно было одеть из теплых вещей. Ноги стыли, часто сводило икры. Но сознание долга заставляло превозмочь и холод, и воздушные тревоги

каждую ночь, и скудное питание, и ежедневные тревожные вести с фронта...

С таяжестью на сердце приходилось возвращаться домой вечерами по затемненной Москве, хорошо, если имелся фонарик, незаменимый спутник в те дни. Можно себе представить, в каком напряжении все мы тогда жили и работали — ведь непрерывно до центра города отчетливо доносился орудиная канонада. Небо освещалось зарницами от залпов, по улицам к передовой двигались войска, техника... Битва за Москву продолжалась.

Наконец, наступил волнующий для всех нас день — день премьеры «Щетной предосторожности». Улица перед зданием филиала Большого театра представляла весьма своеобразную картину. Ее заполнили военные машины, а в переулке около дома, где жил в свое время Александр Алексеевич Горский, стояли танкетки — на этом «транспорте» приехали с фронта зрители, от которых в буквальном смысле слова пахло порохом.

На сцене и в зрительном зале царил большой подъем. Вдумайтесь: фронт подошел к близким подступам Москвы, а старейший театр, гордость национальной культуры, показывает свою очередную премьеру! Как много значило это событие тогда, о какой непоколебимой вере в победу над врагом свидетельствовало оно!

Лиза — Т. Бессмертнова, Колен — А. Руденко, Марцелина — В. Рябцев, Мишо — Г. Егоров, не говоря уже о дирижере С. Сахарове, провели спектакль с огромным подъемом. И награда — феерический успех, буря аплодисментов. Присутствующие на спектакле никак не хотели отпустить артистов, и занавес никак не мог закрыться — так всем не хотелось расставаться с ощущением радости, с чувством возвышенного и прекрасного.

Вслед за «Евгением Онегиным» и «Щетной предосторожностью» вышли «Русалка» и «Риголетто». Готовилась премьера балета «Конец-Горбунок».

Весть об открытии фронтового Большого театра молниеносно разнеслась по всей стране. Мы стали получать письма, посылки, заявки на спектакли.

Сама обстановка в театре, прямо скажем, была необычная. В аванложе рядом со столом директора театра находился командный пункт начальника военно-воздушной обороны, куда поступала постоянная информация о положении в небе Москвы. И ориентировавшись на нее, руководство на месте решало: можно ли продолжить спектакль или ситуация настолько опасна, что надо немедленно закрывать занавес и предлагать зрителям спускаться в бомбоубежище.

Радостное известие о начале контраступления наших войск под Москвой застало нас в театре на спектакле «Севильский цирюльник». В артистических уборных раздалась команда: «Всем на сцену!» Занавес оказался поднятым, и никто из нас не понял поначалу, в чем дело. Дирижер А. Чугунов оставил спектакль. На сцену вышел М. Габович и зачитал сводку Информбюро. Что тут началось — не описать: все плакали, целовались, вместе с артистами на сцене оказались почему-то зрители, но никто этому не удивился. Дирижер взмахнул палочкой, и оркестр заиграл «Интернационал».

После спектакля все собралось у служебного входа. Без слов поняв друг друга, мы двинулись на Красную площадь. Над нею висели огромные эрозисты воздушного зграждения, закрывающие ночное небо. Долго стояли мы молча, и каждый думал о том дне, когда вместо крошечной тымы вончя столица заверкает огнями, а по брустверу Красной площади победно пройдет советский солдат.

Вскоре, после 15 декабря советские войска освободили Клин, и наша бригада направилась в освобожденные районы. Ехали в Клин по разбитой снарядами дороге. Повсюду виднелись пепелища, одиноко торчали печные трубы сгоревших домов. И видя все эти разрушения, мы стали опасаться, что и дом П. И. Чайковского может быть также разграблен и сожжен. Наши опасения подтвердились — с чувством глубокой скорби мы смотрели на разрушенное здание, на затоптанные солдатскими сапогами гитлеровцев ноты, на брошенный в снег разбитый бюст композитора...

Наши фронтовые бригады давали концерты в частях, стоящих под Москвой. Выступали на самых разных площадках. Например, в Истре, сразу же после разгрома врага, концерт с участием В. Политковского, Н. Коноса, М. Богослюбовой, Т. Васильевой, Л. Литавкиной и других шел в полуразрушенной церкви, оказавшейся самым большим помещением, уцелевшим в городе. Несмотря на страшный холод, солисты танцевали в легких костюмах, а в перерывах между номерами грели ноги в огромных валенках, предостереженных нам солдатами. Все было покрыто инеем, а на импровизированной сцене, радостно улыбаясь, в классических хитонах «порхали» танцовщицы.

...Мысленно возвращаясь сегодня в то суровое время, вспоминая своих товарищей, с которыми пережила те дни, я думаю о том, что тогда каждый трудился во имя победы над врагом, отдавая этому все свои силы. К примеру, артисты Большого театра стали донорами, отдавали свои личные сбережения в фонд обороны, на строительство танков и эскадрильи «Советский артист», отправляли тысячи посылок на фронт, в свободное от работы время дежурили в госпиталях.

Сплоченность советских людей помогла разбить врага. И радостно сознавать, что в этом бессмертном подвиге есть и частица труда артистов Большого театра Союза ССР.



# ИТОГИ РАДУЮТ, ПЕРСПЕКТИВЫ ОБНАДЕЖИВАЮТ

**В. КУРЖИЯМСКИЙ,**  
заместитель начальника Управления  
музыкальных учреждений Министерства культуры СССР

Большое значение в нашей стране придается воспитанию молодого поколения творческих работников. Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» наметило перед органами культуры, театрами и деятелями искусства основополагающие задачи, направленные на всестороннее развитие творческих индивидуальностей молодых артистов, воспитания их в духе высоких нравственных и гражданских позиций общества развитого социализма.

Министерство культуры СССР, ЦК ВЛКСМ, ЦК профсоюзов работников культуры, правление Всесоюзного театрального общества совместно выработали специальное положение о постоянно действующем Всесоюзном смотре работы театров с творческой молодежью. Смотр этот регулярно проводится уже на протяжении более десяти лет. По его итогам победителям присуждаются премии и дипломы, объявляются благодарности. Так, в 1981 году диплом первой степени присужден Большому театру СССР, диплом второй степени — Ленинградскому малому театру оперы и балета, диплом третьей степени поделили театр оперы и балета Литовской ССР и Бурятский театр оперы и балета. Персональных премий удостоены (среди других исполнителей) солисты балета Лариса Туисова (Театр оперы и балета Латвийской ССР), Тамара Хатунцева (Воронежский театр оперы и балета) и Кайе Кырб (Театр оперы и балета «Эстония»). За хорошую работу с артистической молодежью объявлена благодарность коллективам Ленинградского театра имени С. М. Кирова, Киевского имени Т. Г. Шевченко, Тбилисского имени З. Палиашвили, Белорусского Большого театра, Свердловского имени А. В. Луначарского, Куйбышевского, а также балетным труппам Одесского и киргизского театров.

Но дело, конечно, не только в наградах. Смотры ставят своей целью прежде всего активизацию работы театров с молодой смеей, а это значит — улучшение идейно-воспитательной работы с юными исполнителями, выявление и выдвижение более одаренных из них на ответственные партии текущего репертуара, создание условий для разностороннего развития их художественной индивидуальности, углуб-

ление и расширение их контактов с мастерами старшего поколения с тем, чтобы они изучали и претворяли в своем искусстве их творческий опыт.

Театры в соответствии с постановлением ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» подготовили комплексные пятилетние планы, где определены конкретные мероприятия, направленные на повышение роли молодых артистов в жизни творческих коллективов.

Сегодня мы можем уже говорить об известных результатах этой деятельности — увеличении удельного веса перспективных молодых исполнителей в труппах большинства театров, чему способствовало, к примеру, открытие стажерских групп в тех коллективах, где их раньше не было, и оживление деятельности там, где они уже существовали ранее. Речь идет об оперных труппах и оркестрах театров. Думается, что настало время подумать о внедрении подобного метода работы и в балетных коллективах наших музыкальных театров. Введение таких стажерских групп, несомненно, способствовало бы росту профессиональной культуры танцовщиков, более активному выдвижению молодых.

Во всех театрах в ходе смотра родились советы наставников, специальные комиссии по работе с творческой молодежью, созданы индивидуальные планы творческой деятельности молодых артистов. Силами молодых артистов и постановщиков готовились внеплановые спектакли и концертные программы — среди них назовем балеты «Калина красная» в Большом театре Союза ССР, «Озарение» в Одесском театре, «Орфей и Эвридика» в Пермском, «Красная птица» в Свердловском...

Интересной инициативой, рожденной смотром, стали новые виды работы с вне-театральной молодежью — дни школьников, специальные концерты артистической молодежи перед студентами и молодыми рабочими, встречи в клубах, лекции, лекции-концерты, экскурсии по театрам и музеям театров... Думается, весьма перспективной формой связи труда и искусства можно считать договоры о сотрудничестве между творческими и производственными коллективами, о шефстве. В качестве примеров назовем мо-

лодежный университет, проводимый силами артистов в Челябинском театре, а также цикл программ «Молодые — молодым», подготовленный саратовцами. Внимания заслуживают встречи и обмены опытом представителей разных видов искусств в летнем лагере творческой молодежи, организованном ЦК ЛКСМ и Министерством культуры Латвии. Созданы творческие концертные бригады для шефского обслуживания сельских районов страны и воинских частей.

Вопросы деятельности молодых артистов, их новые работы находятся под постоянным вниманием художественных советов, партийных и комсомольских организаций музыкальных театров. Большую и целенаправленную работу проводит Совет по работе с творческой молодежью, организованный при Министерстве культуры СССР, на специальных комиссиях которого заслушиваются сообщения об интересном опыте, обсуждаются вопросы организации смотра, его итогов.

По уже сложившейся традиции Всесоюзный смотр творческой молодежи завершается грандиозным фестивалем в Минске. Во время этого праздника артисты из разных театров страны участвуют в совместных спектаклях, концертных программах. Подобное творческое общение дарит и самим исполнителям, и зрителям моменты высокого вдохновения, интересных открытий, ярких впечатлений.

Во время минских форумов проводятся научно-практические конференции по проблемам развития хореографического искусства, проводятся особые «крулые столы», где обсуждаются спектакли и выступления артистов, работы молодых хореографов и сценографов. Становятся традицией выступления победителей смотра творческой молодежи в Москве, на сцене Большого театра Союза ССР, как это было в дни работы XXVI съезда КПСС. Мы надеемся, что и новые итоговые концерты в Москве, и Третий Всесоюзный фестиваль в Минске привлекут большое внимание зрителей. Поздравляя молодых артистов балета, хореографов, сценографов с успешным завершением смотра, хочется пожелать им дальнейшего движения вперед, к новым творческим достижениям. В этом залог жизни и прогресса искусства хореографии.

ЗНАКОМЬТЕСЬ  
С ЛАУРЕАТАМИ  
СМОТРА

## ТАМАРА ХАТУНЦЕВА



Усердно и сосредоточенно, по-детски закусив губу, выполняла у станка свой ежедневный экзерсис эта молодая танцовщица. Самая высокая в классе, она выделялась также красотой и гармоничностью линий. Широта и напевность были в ее величественном адажио, в раскованно-легких батманах, в рисунке пор де бра. Но в то же время чувствовалась какая-то внутренняя холодность, заученность движений. Такой «серьезной школьницей» показалась мне утром в тренировочном классе солистка Воронежского театра оперы и балета Тамара Хатунцева. А вечером на премьере я почти не узнала ее в образе светившейся ярким внутренним

светом Шехеразады. Это был дебют артистки в балете «Тысяча и одна ночь», созданного по мотивам известных арабских сказок азербайджанскими мастерами — композитором Фикретом Амировым и балетмейстером Наилей Назировой, первая ее значительная партия.

...В момент наивысшей драматической напряженности, когда в беспощадном гневном взрыве обманутой Шахрияра, будто навсегда отделенный от любви и добра неприступным кольцом палачей, в тот самый миг на сцене появляется Шехеразада. Своим бледно-сиреневым одеянием (на Востоке — это цвет девичьей чистоты), словно разряжает напряженно



Т. ХАТУНЦЕВА в балете  
«Тысяча и одна ночь»

терпкую остроту красок дворцового ин-терьера и укрощает стихию жестокости своей душевной искренностью. Перед Шахриямом будто предстало олицетворенные чистоты и добра. И не только жестокий шах доверился духовному исцелителю — Шехеразаде-Хатунцевой, в ее духовную силу поверил и зритель.

Шехеразада — первая большая роль Тамары Хатунцевой, в репертуаре которой немало сольных партий — Пахита и Морская царица («Конек-Горбунок»), Нунэ («Гаянэ»), подруга Китри («Дон Кихот»). Но если надо, она участвует и в кордебалете. «Скромна, трудолюбива», — говорят о ней педагоги.

Артистка училась в Воронежском хореографическом училище, а сейчас работает в местном театре оперы и балета. И в школе, и в театре она трудится под руководством своего педагога, народной артистки РСФСР Набили Валитовой, известной в прошлом балерины.

Хатунцева относится к тем танцовщицам, чей творческий потенциал раскрывается не сразу, не сразу выявляется и ее истинное артистическое амплуа. Ее индивидуальность лирико-романтической танцовщицы с возвышенной трепетностью чувств и классической ясностью академического стиля вырисовывалась постепенно. Удивительная соразмерность пропорций фигуры, гордая стать предполагала природный балеринский дар. И он обнаружился.

Жизель — еще одна большая работа Хатунцевой. Эту роль она стремилась прочитать по-своему. В подчеркнутой ответственности танца и органичной пластике мизансцен — главное достоинство созданного образа. Ни малейшего нагрыша, кокетства, жеманства, игры в пейзаж, никакой аффектации в сцене сумасшествия. Все просто, безыскусно, искренно, а потому трагично. Душевный настрой найден, он живет в балерине, составляет ее внутреннюю сущность. Понадобится еще время, чтобы утонченно гибкий корпус и удлиненные руки обрели протяжность серебряного контура, выразительность, чтобы постепенно исчезла заманчивая склонность к демонстрации большого шага, а красивая стопа еще легче касалась бы поверхности земли...

Известно — творческая личность актера формируется в немалой степени на текущем репертуаре. На сцене Воронежского театра оперы и балета, к сожалению, пока еще классических балетов не так много. А какой бы Хатунцева могла стать интересной Никией, Раймондой, Одеттой...

Проходят дни, насыщенные нелегким трудом, — во всех спектаклях Тамара активно занята. Так обретается сценический опыт, уверенность в технике, все ярче и смелее заявляет о себе ее дарование. Хатунцева — растущая, многообещающая танцовщица.

НАТАЛИЯ САДУСЬКАЯ

ЗНАКОМЬТЕСЬ  
С ЛАУРЕАТАМИ  
СМОТРА

## ЛАРИСА ТУИСОВА

Искусство этой балерины уводит нас в мир светлой мечты. В прозрачной, еще не согретой солнечным теплом синеве свежего утра, живут ее героини, утонченные, отличающиеся душевной ясностью. Неспроста одна из них носит символическое имя Скайдрите, (балет А. Кальныя «Стабурас»), что в переводе с латышского означает — «ясная».

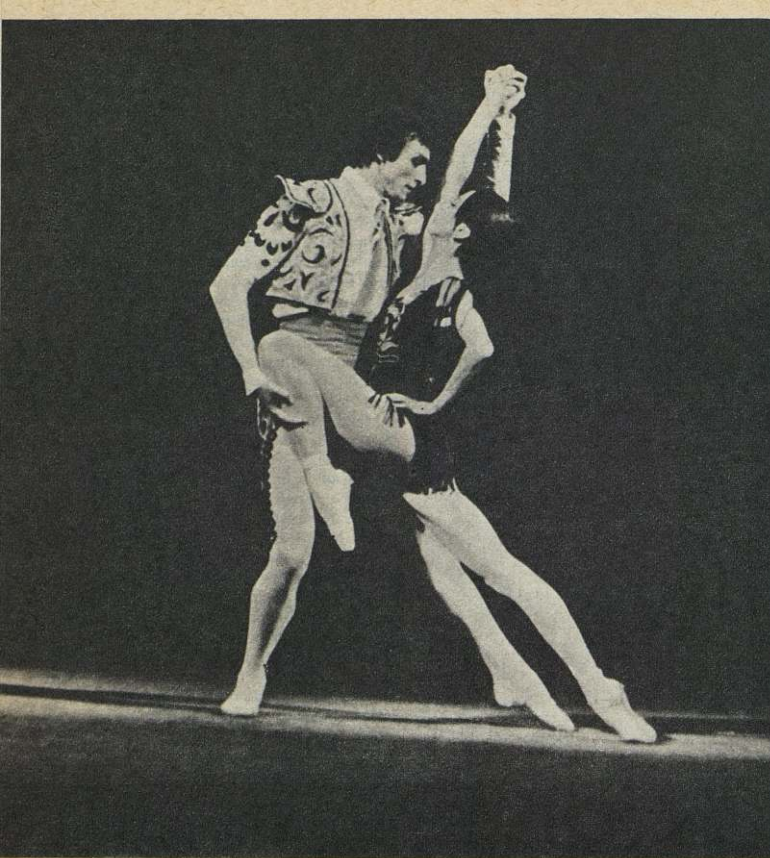
В созданных актрисой сценических портретах проявляется целостность ее творческой природы, лирическая просветленность мышления, аскетическая сдержанность красок ее танца. Вероятно, поэтому элементы латышской народной хореографии в партии Скайдрите (постановка А. Лемберга), русские пластические интонации роли Вали в «Ангаре» (постановка И. Чернышева), армянские узоры плясок Гаянэ (постановка Б. Эйфмана) обретают в интерпретации Туисовой классическую строгость. Действительно, Туисова прежде всего классическая танцовщица. Она тяготеет к чистоте формы, к точности в передаче хореографического рисунка. В стилизации М. Фокина в «Видении розы» или О. Виноградова в «Тщетной предосторожности» актрису привлекает именно эта холодноватая строгость стиля. Недаром классическая филигранность танца в партии Авроры из спектакля «Спящая красавица» П. Чайковского обретает в ее интерпретации хрустальную звонкость и акварельную прозрачность красок.

Удлиненные, графически выверенные линии ее фигуры притягивают и магнетизируют сильнее изощренной техники, которой владеют современные танцовщицы.

Почти все героини Туисовой ревниво охраняют свой мир, берегут ясность и чистоту своих помыслов. Спокоен лик, но беспокойна душа Гаянэ. Возвышенный образ Гико давно живет в ее воображении. Однако реально чувство любви проявляется лишь в робких прикосновениях рук, в несмелых признаниях. Порой героиня Туисовой кажется отрешенной и замкнутой. Гаянэ, как воздух, нужна свобода. Без победы над устаревшими обычаями и нормами морали немислимо ее девичье счастье, и Гаянэ Туисовой стремится к этому, добивается этого хотя бы и ценой собственной жизни — девушка погибает, спасая любимого.

Начиная с первых самостоятельных шагов на сцене рижского театра, Туисова почти неизменно была солисткой. И ей довелось танцевать различные вариации и дуэты из многих классических спектаклей, где царит порядок, логика, гармония. Ларисе по душе эта ясность формы, четкость композиционной структуры — в них она ищет и находит неповторимую тональность своего пластического голоса, раскрывает своеобразие своей актерской индивидуальности. И надо было обладать тонким художественным чутьем, чтобы в Ларисе угадать черты Кармен, как это сделал А. Лемберг, постановщик спектакля. «Лариса Туисова — моя Кармен. Трепетная, робкая, светлая, иногда по-мальчишески озорная», — так написал однажды ее партнер Марис Лиена.





Л. ТУИСОВА и А. РУМЯНЦЕВ  
в спектакле «Кармен»

Но при всей мальчишеской резкости внешнего облика, в ее пластике ясно ощутима женская привлекательность. При кажущейся сдержанности натуры, в душе у нее кипят страсти, пылает пламень непокорности, вызывающей дерзости. Эта женщина-подросток обманчива в своей хрупкости, в своей непосредственности.

...Черный купальник с аппликациями бархатистых роз отделан бахромой. Он подчеркивает покатошь обнаженных плеч, утонченную линию шеи. Внешний облик завершает современная стрижка под

мальчика. Эту девушку назвали Кармен — мало ли причуд у родителей? Ее, посланницу мира вечной весны, поселили под знойным полуденным солнцем. И вдруг проявились скрытые доселе неожиданные черты ее характера. Кажется, что эта Кармен иногда поражается своим поступкам: драке с женщинами, обольщению Хозе или Тореадора. Она словно смотрит на себя со стороны, порой удивленно, порой осуждающе.

Она предельно искренна, эта современная цыганка, — в первом полетном монологе, любовном дуэте, в сцене гадания... Стройная, мальчишески угловатая девочка Кармен словно сама стремится навстречу роковому финалу своей судьбы... Смерть спасла от страданий, причиненных любовью, подарила счастье, миг душевного согласия. «Каждый спектакль превращался в праздник. Мы наслаждались игрой, творчеством», — говорит о работе с Туисовой Марис Лиена.

Именно с позиций творчества, постоянного художественного поиска и неудовлетворенности рассматривает свои новые работы и сама Лариса Туисова. И в этой актерской неуспокоенности — проявление ее самобытного, оригинального таланта.

ВИОЛЕТТА МАИНИЦЕ

ЗНАКОМЬТЕСЬ  
С ЛАУРЕАТАМИ СМОТРА

## КАЙЕ КЫРБ



В последние годы в спектаклях балетной труппы Государственного театра оперы и балета «Эстония» ярко заявили о себе молодые артисты, недавние выпускники Таллинского хореографического училища. Двадцатилетняя Кайе Кырб — одна из них. Серьезная, трудолюбивая, целеустремленная артистка! Она отлично сознает свои недостатки и готова без устали работать с тем, чтобы преодолеть их.

В балетную школу ее привела осознанная любовь к танцу, настойчивое желание постичь его тайны... В хореографическом училище она училась в классе старейшего педагога Ильзе Адуссон, а затем занималась у Тийю Рандвийр.

Свою первую большую роль Кайе Кырб станцевала, еще будучи воспитанницей школы. Хореограф Энн Суве ставил для выпускного спектакля балет Прокофьева «Золушка», и юной балерине поручили главную партию. Конечно же, ученическая работа есть ученическая работа. Но и в ней уже явно просматривались черты творческой индивидуальности будущей артистки — ее тяготение к образным, лирическим высказываниям, ее стремление к чистым, прозрачным, строгим линиям и формам своего танца одухотворяют искренним чувством, ее желание быть достоверной и естественной в показе пере-



К. КЫРБ и Т. ХЯРМ  
в балете «Лебединое озеро»

живаний героини... Спектакль, кстати, был тепло встречен зрителями и остался в репертуаре театра «Эстония».

1980 год принес юной балерине еще одну радость — выступая на третьем Всесоюзном конкурсе артистов балета в Москве, она не потерялась в сильной группе юных исполнительниц из Москвы, Ленинграда, Киева, Перми и других городов, и достойно дойдя до третьего тура, была награждена почетной грамотой.

Так что самостоятельная жизнь в искусстве у Кырб началась с весьма обнадеживающих событий.

Еще не прошло и двух лет с того дня, как Кайе Кырб стала солисткой театра «Эстония», однако сделаны ею за этот срок такие партии, которые свидетельствуют о больших возможностях артистки. В спектакле «Времена года» (на музыку Вивальди) она исполняет партию Лета. Поистине математическая точность сложных архитектурных хореографических построений Май Мурдмаа требуют от интерпретаторов четкости пластической «дикции». Наверное, выполнение этих задач может сконцентрировать на себе все внимание балерины. Но природная эмоциональность помогает Кайе Кырб обогатить танцевальный текст Мурдмаа лирическим настроением, разнообразить его прочтением поэтическими инто-

нациями. Иную грань дарования Кайе Кырб раскрывает ее выступление в кантате-балете Велью Тормиса «Эстонские баллады», тоже осуществленном Май Мурдмаа. Произведение весьма оригинально по композиции, что следует уже из определения его жанра — кантата-балет. Вокал и танец — равноправные его компоненты. Образ Строгой девушки воплощается двумя исполнительницами — балериной Кайе Кырб и певицей Маре Йыгева. Кайе Кырб здесь действительно «лепит» портрет строгой в своей чистоте, сдержанной, скорее даже суровой в проявлении чувств натуре... Правда, характер героини у Кырб выглядит несколько однозначным — горделивая неприступность, замкнутость Строгой девушки где-то уступает в противоречии с лирической открытостью дарования исполнительницы.

Зато для следующей своей партии — Одетты-Одиллии Кайе Кырб словно рождена. В работе над «Лебединым озером» она встретила с замечательными мастерами Константином Сергеевым и Натальей Дудинской, что очень обогатило ее как актрису. И следя за ее выступлениями в этом спектакле, я вижу, как каждый раз она стремится привнести в трактовку партии что-то новое, прочувствованное, пережитое. Наверное, немалую роль здесь играет и тот факт, что партнером Кайе Кырб в этом спектакле выступает замечательный артист Тийт Хярм.

В пятидесятых-шестидесятых годах на сцене театра «Эстония» выступала прославленная балерина Хельми Пуур, восхищавшая зрителей своей Одеттой-Одиллией, Жизелью, Эсмеральдой... Тогда Кайе ее видеть не могла, она лишь слышала восторженные рассказы очевидцев. Теперь их жизненные пути пересеклись: Хельми Пуур — педагог-репетитор Кырб. И над центральной партией «Лебедино» она сейчас работает с Хельми Пуур. Так осуществляется преемственность поколений, а в ней — залог дальнейших творческих успехов молодого поколения артистов эстонского балета.

ПАВЕЛ ЛУГОВСКОЙ

# У истоков советского балета

ВИКТОР ТЕЙДЕР,  
кандидат  
искусствоведения

У времени свои законы, которые проявляются в искусстве так же, как в жизни: с одной стороны, оно отсекает все лишнее, ненужное, сберегая лишь то, что имеет подлинную духовную ценность, с другой — подвергает эрозии самые великие творения человеческих рук. Чтобы остановить этот процесс разрушения, люди с давних времен стали создавать музеи, хранилища, заповедники, архивы, галереи, где тщательно и любовно сохраняются шедевры искусства и культуры. Но в музей или архив можно поместить картину, книгу, рукопись, а как быть с такими созданиями человеческой мысли, как драматический спектакль, оперная постановка, балетное полотно, как сберечь театральное наследие? «Театр — живой организм, а не музей», — говорил Б. Асафьев в 1923 году, понимая, что традицию театра надо не только продолжать, но и сохранять, как сохраняют память об истории человеческой культуры. И еще одно свидетельство известного писателя В. Шкловского, который написал: «Искусство познает, применяя по-новому старые модели и создавая новые. Искусство двигается, изменяясь. Оно изменяет свои методы, но прошлое не исчезает». Чтобы прошлое не исчезало, его надо знать и защищать от разрушения временем, от прикосновения неосторожных человеческих рук. Это доказано и теорией, и практикой советского театра, в том числе и хореографического, где проблема сохранения наследия имеет свою особую и сложную историю.

...Октябрь 1917 года. Революция расколола мир надвое — на прошлое и настоящее. Надо было перекинуть мост, который связал

СТАТЬЕЙ В. ТЕЙДЕРА «У ИСТОКОВ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА» РЕДАКЦИЯ НАЧИНАЕТ ПУБЛИКАЦИЮ МАТЕРИАЛОВ, ПОСВЯЩЕННЫХ ОДНОЙ ИЗ САМЫХ ЖИВОТРЕПЕЩУЩИХ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА — ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ.

бы разьединенные звенья времени в одно звено. Первым, кто понял необходимость этого, был Владимир Ильич Ленин, которому принадлежат слова: «Не выдумка новой пролеткультуры, а развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры». Глава первого советского государства с исчерпывающей глубиной раскрыл здесь задачи строительства новой социалистической культуры, принципы ее обновления и развития.

Ленинскую политику в области театрального дела проводил в жизнь, наполнял ее конкретными делами Анатолий Васильевич Луначарский, возглавивший Народный комиссариат просвещения молодой республики. Прислушиваясь к советам вождя революции, он целенаправленно и гибко руководил всей театральной жизнью страны. Советский театр во многом обязан ему выбором пути своего развития. Его проницательный ум и энциклопедические знания во всех областях художественного творчества, выдающиеся организаторские способности, чувство такта в сочетании с партийной принципиальностью оказали большое влияние на формирование марксистского мировоззрения у многих театральных деятелей. «Трудно было представить себе другого человека, который был бы так чудесно вооружен для исторической роли, какую пришлось ему в те годы играть. Роль была трудная и требовала именно тех дарований, которыми он был наделен с такой щедростью. Здесь был нужен его многосторонний талант, его темперамент и такт, — и вдобавок была

необходима его эрудиция», — делился своими воспоминаниями о первом наркome просвещения К. Чуковский.

Выступая перед представителями творческой интеллигенции, А. В. Луначарский разъяснял им ленинскую мысль об ответственности работников культуры перед будущими поколениями за сохранение художественных ценностей прошлого и создания на их основе нового искусства социалистической эпохи.

Решая многие вопросы, связанные с развитием советского искусства, Луначарский проявлял большую заинтересованность и в судьбе балетного театра. Во всех своих выступлениях — печатных и устных — он отчетливо выделял положение о необходимости соединить в одно целое разные полюсы развития советского балета: призывая оберегать от разрушения образцы балетной классики, решительно поддерживал все, что могло способствовать рождению нового революционного искусства. Так, в 1919 году в обстановке острых споров о культуре прошлого А. В. Луначарский настойчиво напоминал: «Ни одно искусство не может быть чудно пролетариату. Это в особенности доказано в настоящее время тем огромным успехом перед рабочей публикой, какой имеют балетные спектакли, несмотря на то, что с балетом у нас дело обстоит далеко не благополучно, что мы начали терять ту дисциплину, те традиции, которые держались в классическом балете, и что вместе с тем неизвестно почему мы отказываемся от интересных достижений последнего периода, от того живописно-музыкального балета Фокина и Дягилева, и недавнего балетного расцвета в нашем театре».

Отрицание преемственности театральных традиций, отказ от ценностей прошлого, достигнутых представителями отечественной и зарубежной хореографии могло, как справедливо полагал А. В. Луначарский, привести балетный театр к творческому застою, к искусственному самоограничению в разработке новых выразительных средств и приемов. Убедленно и страстно разъясняя художественную программу, выдвинутую партией, он по-государственному подходил к решению каждого вопроса, который выдвигала жизнь. 10 ноября 1921 года, когда в Доме печати проходил диспут по поводу ликвидации Большого театра, А. В. Луначарский на страницах «Известий» решительно заявил: «Есть полная уверенность, что нам такой меры приветствовать не придется». Действительно, уже в марте следующего года, несмотря на крайнюю нехватку



средств, Политбюро ЦК РКП(б) удовлетворило ходатайство ВЦИК о сохранении Большого театра.

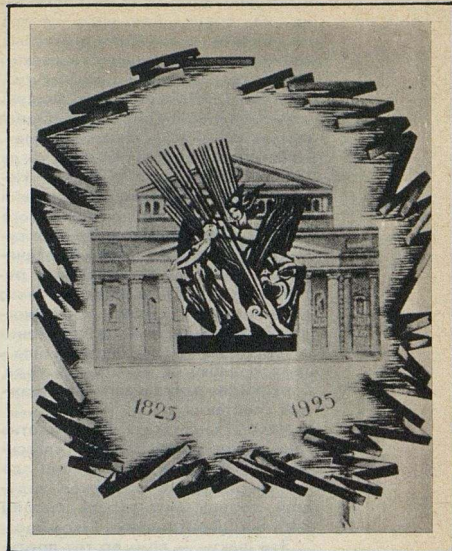
А. В. Луначарский держал под неослабным контролем процесс становления советского балетного театра, переживавшего в первые годы революции большие организационные и творческие трудности. Надо было повернуть его на новые идеологические рельсы, подтолкнуть к обновлению, но одновременно следовало удерживать в репертуаре балетных театров страны часть спектаклей, которые достались в наследство от дореволюционного театра. Задача эта была нелегкой. «Многие из мастеров балетного искусства, — писала балерина Елена Михайловна Люком, — оказались совершенно неподготовленными к новой трудной жизни». Предстояло преодолеть косность в мировоззрении его деятелей, не привыкших к проявлению инициативы и свободы в творчестве, подвести их к осознанию роли искусства в воспитании народных масс, для

которых театр должен был стать не просто приятным развлечением, а «великой школой жизни». «На этом пути, — предупреждал А. В. Луначарский, — нам придется проделать огромные реформы общего, так сказать, духовного порядка, завоевать новые области уже существовавшего раньше репертуара, изгнать из театра репертуар, введенный в него дурным вкусом буржуазии, создать новый репертуар, создать новые формы театра, захватывающего непосредственно массы...».

В первые годы революции, когда деятели балета еще не имели опыта в решении поставленных перед ними задач, ошибки были неизбежны — они не знали путей и методов сохранения классических образцов, которые основательно обветшали и нуждались

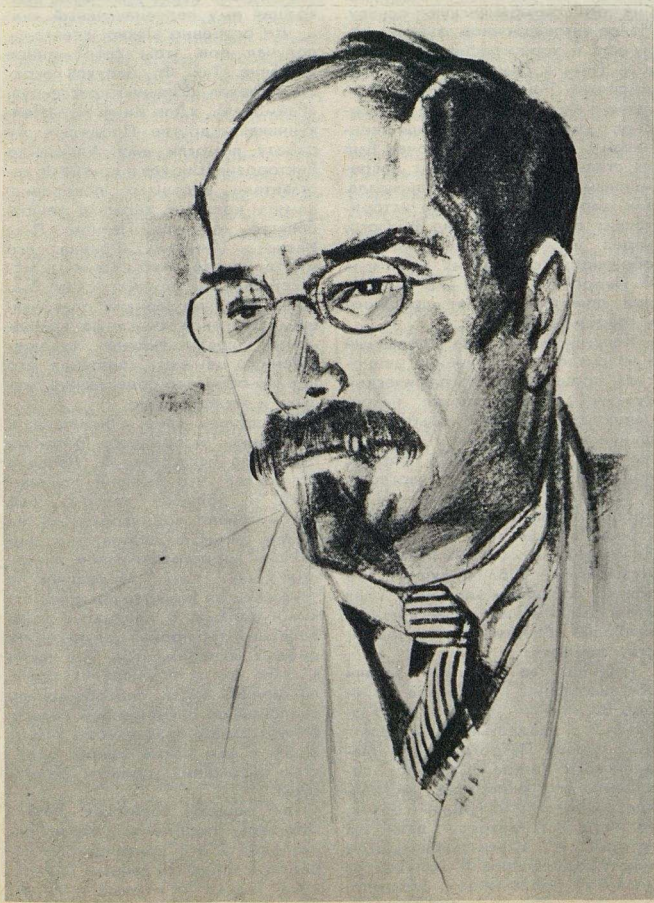
Программа торжественного заседания, посвященного столетию Большого театра. Вечер открылся вступительным словом А. В. Луначарского.

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ.  
Рисунок Ю. Анненкова. 1926 г.



в капитальной реконструкции. При возобновлении репертуара на первый план выдвигались спектакли, созвучные по своему идейно-тематическому содержанию, мыслям и чувствам пролетарского зрителя того времени. Характерно в этом отношении одно из решений заседания дирекции Большого театра, проходившего под председательством Вл. И. Немировича-Данченко в июне 1919 года. В его протоколе мы читаем, что параллельно с постановкой нового балетного спектакля (речь шла о несостоявшейся работе К. Голейзовского («Красные маски» на музыку Н. Черепнина) «должна идти работа по чистке старых балетов», из которых в первую очередь были названы «Жизель», «Коппелия», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Щелкунчик», «Волшебное зеркало». Их художественная ценность не вызывала сомнений, драматургический материал давал возможность укрупнить события, усилить социальную направленность содержания.

По-разному решались вопросы сохранности наследия, восстановления репертуара, его критического переосмысления ведущими мастерами балета. Александр Алексеевич Горский, руководивший балетной труппой Большого театра, будучи натурой крайне восприимчивой ко всему новому, еще до революции успешно редактировал классику, пытаясь спасти ее от рутинности и оцепенения. Но творческая неумимость художника с наибольшей силой проявилась тогда, когда само время требовало новизны в искусстве. Он не копировал старые спектакли, добрая



половина которых была поставлена на сцене Большого театра им самим, а создавал их новые варианты, отличавшиеся свежестью трактовки и режиссуры: «Жизель», «Раймонда», «Щелкунчик», «Евника и Петрония». Однако неудача подстрегла балетмейстера в 1920 году, когда А. Горский вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко осуществил новую постановку «Лебединого озера». Они предложили, по существу, новое драматургическое и образно-танцевальное решение, но оно не соответствовало музыкальной концепции Чайковского, не выдерживало сравнения с хореографией Мариуса Петипа и Льва Иванова, и, спустя два года, Горский сам восстанавливает прежний спектакль.

Надо заметить, что против такой «коренной ломки» классических произведений еще до премьеры резко возражал ведущий солист московской труппы Василий Дмитриевич Тихомиров.

Эти факты — пример тех противоречий, которые переживал в те годы советский балетный театр. Было ясно, что репертуар нуждается в обновлении, но никто еще не знал, как найти к нему верный путь. В. Тихомиров, работавший рядом с А. Горским, последовательно выступал в защиту балетных традиций. К восстановлению спектаклей прошлого художник относился исключительно тщательно. Он реставрировал «Спящую красавицу», сознательно ограничив свою задачу «наивозможно добросовестным воспроизведением старой постановки», как писал критик того времени. Балетмейстер проявил себя здесь как незаурядный реставратор: сохранив в неприкосновенности хореографию, Василий Дмитриевич обновил режиссуру спектакля, сделал его современнее. Новой сценической жизнью обзавел ему и второй акт тальоньевской «Сильфиды», приуроченный к столетнему юбилею Большого театра.

А уже через год он создает новую редакцию балета «Эсмеральда», к постановке которого подошел с современных творческих позиций, с позиций понимания духовных запросов пролетарского зрителя. «Одной из причин постановки «Эсмеральды» в настоящее время является то, что необходимо показать народу, какой гнет и насилие мы оставили позади себя», — разъяснял В. Тихомиров цель своей новой работы. Сохранив прежний драматургический остоу либретто Ж. Перро, он приблизил ее к литературному первоисточнику — роману В. Гюго, выделив и усилив социальную тему. Как замечал рецензент, В. Тихомиров «задался целью

провести в нем определенные конкретные замыслы. Это: показать тот гнет клерикализма, который положил мрачную печать на все средневековые, и, с другой стороны, оттенить роль толпы, по-своему борющейся с этим гнетом». Для этого постановщик усилил драматизм происходящих событий, ввел народные массовые сцены, вскрыл социальные мотивы во взаимоотношениях Эсмеральды и Феба. Современная направленность содержания определила и новизну сценического решения: главными событиями стали не перипетии любви цыганки, а действия простых людей, стихия их антиклерикального бунта. Современная трактовка, углубление идейного содержания «Эсмеральды» потребовали изменений в музыкальной драматургии и нового декоративного оформления, осуществленного М. Курилко. Р. Глиэр заново оркестровал музыку Ц. Пуни, зазвучавшую, по словам Б. Асафьева, «сочно и сытно», дописал некоторые недостающие номера в характере сочинения Ц. Пуни, сохранив его гармоническую основу. Новое интонационное звучание получила и хореография Ж. Перро и М. Петипа, сохранившая В. Тихомировым. Эпизоды, вновь поставленные им, не уступали по мастерству, созданному предшественниками. Выразителен и точен был их стиль, согласованный с современным прочтением оригинала. Так, через ретроспекцию исторических событий романа В. Гюго, через переосмысление идейно-образного содержания спектакля Ж. Перро и М. Петипа — В. Тихомиров приблизил балет прошлого к современности.

Каждый новый шаг, сделанный в направлении сохранения ценностей прошлой хореографической культуры, способствовал накоплению определенного опыта в решении этой проблемы. И как важные были здесь помощь, советы, поддержка А. В. Луначарского. В 1925 году он указывал, в частности, что академические театры страны всегда должны «хранить для народа и растущих поколений музыкантов и публики лучше, что только создано прошлым, давая его в самых лучших, классических, наиболее близких к совершенству формах».

Именно так понимал задачи восстановления репертуара и Федор Васильевич Лопухов, возглавлявший в двадцатые годы балетную труппу Петроградского Мариинского театра. Стремясь сохранить его репертуар, он возвращал балетам их прежний облик, то есть тот, который дали им авторы. К хореографическому тексту подлинников Ф. Лопухов относился необычайно бережно,

проявляя чувство такта, художественный вкус, редкостное ощущение стиля. Он обладал удивительной способностью проникать в образную ткань спектакля, восстанавливал купюры, кропотливо очищал танцы от чуждых им наслоений. Многие фрагменты спектаклей наследия были или искажены до неузнаваемости, или попросту забыты. Тогда Лопухов вместо них ставил новые, которые выглядели настолько органично в хореографии подлинника, что их невозможно было отличить от танцев, сочиненных действительным автором балета. Делал он это как мастер-копиист, знающий секреты техники оригинала. Особенность метода Ф. Лопухова как реставратора в том, что он восстанавливал спектакли в стиле, как он говорил, подлинника. Для этого, как известно, необходимо изучить прежде всего художественный стиль эпохи и почерк автора, постичь сущность его творческих приемов, особенности образного мышления. Балетмейстер воссоздавал образ спектакля, возвращая ему первоначальный вид, и, что особенно важно, спектакль получал при этом современное звучание. Так, Ф. Лопухов реставрировал «Спящую красавицу», «Раймонду», «Дон Кихота», «Щелкунчика» и другие. Прodelать эту работу помогали ему Александр Викторович Ширяев и другие представители старшего поколения, память которых держала тексты балетов Мариуса Петипа, Льва Иванова, Михаила Фокина. Его метод, справедливо названный искусствоведом режиссерским, был принципиально верным, позволяя сохранить основные компоненты, составляющие художественную ценность спектакля, его идейно-образное содержание, музыку и хореографию.

Определяя свое отношение к наследию, к процессу развития балетного искусства, Ф. Лопухов утверждал, что бывший Мариинский и Большой театры надо рассматривать «одновременно как музей, школу и лабораторию новейшей хореографической интерпретации». Свои теоретические установки он подкреплял конкретными делами. В двадцатые годы балетмейстер провел целую серию смелых экспериментов. Они несли в себе черты осмысления революционной эпохи, способствовали воплощению современной темы в балете, давали возможность утверждать в нем новые жанры, средства выражения, приемы режиссуры.

Так решали советские балетмейстеры проблемы сохранения наследия и его критического переосмысления. По данным Д. Лешкова, только за первые пять лет

существования советского государства в Ленинградском театре оперы и балета было возобновлено одиннадцать балетов и заново осуществлено семь новых постановок. Тогда как за пять предреволюционных лет (1912—1917 годы) состоялся всего шесть премьер, из которых в репертуаре сохранилось только два спектакля и возобновлены две постановки. Причем, старые балеты шли на сцене советских театров в «освеженном виде; при строгом соблюдении подлинника первоначальной постановки хореографической части».

По свидетельству современников, огромная роль в этой работе принадлежала А. В. Луначарскому. Он дал теоретическое обоснование процесса развития советского балетного театра, связал в один крепкий узел вопросы сохранения наследия с проблемами создания нового танцевального искусства. Нарком просвещения верил в широкие возможности хореографии в воспитании народных масс, насильно оторгнутых от искусства буржуазным обществом. Анатолий Васильевич призывал деятелей балета к созданию таких спектаклей, которые могли бы сбросить с себя ненужный груз рутинности. На юбилее Екатерины Васильевны Гельцер в 1921 году А. В. Луначарский говорил о том, что балет «может проникнуться более высокими человеческими чувствами, более общими глубокими идеями, он может заечься большим единением с симфонической музыкою, он может дойти до интерпретации самых великих символов человеческой жизни».

Такие задачи, впервые поставленные перед балетным театром и его представителями, требовали пересмотра прежних позиций и в плане идеологическом, и в плане художественном. Менялось само предназначение искусства балета, превращенного в условиях буржуазного общества в предмет развлекательности и снобистского любования формами «искусства для искусства». А. В. Луначарский относил балет к категории «яркого театра», способного изображать «сильные страсти, сильные положения и перипетии, острую комедию характеров или полный бурного смеха фарс».

Он считал, что, сохраняя старый репертуар, советским балетмейстерам предстоит сделать первые шаги к созданию спектаклей, которые могли бы передать приметы новой жизни, ее революционный пафос, отмечал, что в театрах оперы и балета «необходима скорейшая смена репертуара». Деятели хореографии отвечали на призывы к смене репертуара по-разному. Теоретических обо-

снований этой проблемы не существовало, а практики театра не имели того опыта, который мог бы вывести их на правильный путь. В балетном искусстве решение вопроса осложнялось тем, что композиторы проявляли нерешительность в создании нового музыкального языка, пригодного для воплощения современной темы. «Опера и балет жаждут новой музыки, композиторы утверждают, что им нечего писать. Все чаще возникают попытки объединить этот спрос и это предложение, но делается это случайно, кустарно», — писал А. В. Луначарский. Некоторым же казалось, что решение этой задачи не представляет особых трудностей и поэтому решили использовать для новых сюжетов старую музыку. И зритель, и критика приняли подобные опыты неодобрительно. Например, А. Гвоздев по поводу произведенной переделки известного спектакля Мариуса Петила «Царь Кандавл» справедливо замечал, что такой эксперимент «лишний раз подтвердил простую истину, что изменение сюжета не ведет нас к обновлению искусства». В 1927 году Первый Всероссийский съезд директоров театров, на котором с докладом выступил А. В. Луначарский, подвел окончательную черту под подобными опытами. В резолюции съезда было отмечено, что переработки «старых опер для приспособления их к советской общественности дали отрицательные результаты». В равной мере это относилось и к балетному театру.

Двадцатые годы справедливо названы историками театра экспериментаторскими. Проба сил, поиск возможных путей развития нового искусства происходил повсюду — в литературе, живописи и скульптуре, в драматическом театре, в музыке... Не стоял в стороне и балет. Как и во всяком эксперименте просчеты не исключались: они помогали накапливать опыт воплощения средствами танца современных идей и тем. Эксперименты носили всесторонний характер: поиски шли и в области содержания, и в области формы, наконец, шел поиск путей их синтеза.

Раскрывая перед деятелями хореографии перспективу будущего расцвета балетного театра, к эксперименту призывал и А. В. Луначарский: «Языком музыки и танца можно говорить потрясающие вещи. Поэтому и в этой области искусства необходимо новое содержание. Я убежден, что оперно-балетный театр нам во что бы то ни стало необходимо сохранить, ибо через некоторое количество лет именно этот театр даст нам

самый захватывающий социалистический спектакль».

Воплощение новой тематики, вошедшей после революции во все виды искусства, оказалось для балетного театра делом не простым: действительность требовала изображения реальной жизни, обновленной революционным содержанием, а выразительные средства балетной классики в том качестве, в каком они пребывали, не годились для этой цели. Об этом предупреждал в 1928 году А. В. Луначарский, заметивший, что «выразить обычным классическим «па» программу коммунистической партии нелепо». Разработка же новых средств и приемов, способных отразить современность, требовала времени и творческой инициативы.

Испытывая колоссальные трудности, советские балетмейстеры настойчиво шли к решению самой главной задачи дня — к созданию спектакля на современную тему. Им стал балет «Красный мак». Его появление было подготовлено всем предшествующим периодом развития советского балетного театра, отметившего в 1927 году десятилетие своего рождения. Его репертуар за этот короткий исторический отрезок времени пополнился уникальными спектаклями, занявшими в практике отечественной и мировой хореографической культуры выдающееся место. Это прежде всего такие балеты, как «Иосиф Прекрасный» в постановке К. Голейзовского и «Пульчинелла» Ф. Лопухова.

Подводя итог десятилетней работе советского театра, А. В. Луначарский отмечал: «Мы сумели сохранить высокое мастерство старого театра. Но наряду с ним революция создала и эксперимент в области отыскания новых театральных форм».

Родившийся после революции левый театр дал нам очень много, без него немыслимо было поднятие нашего театрального искусства на ту большую высоту, какую наблюдаем сейчас».

«Левый» театр в области танцевального искусства начинался со студий и мастерских, которых в Москве и Ленинграде насчитывались десятки. Призывая беречь наследие, А. В. Луначарский в то же время поддерживал начинания талантливого молодого, видя в них ростки нового хореографического искусства, возникавшего под влиянием революции. Известно, например, как тепло и заинтересованно он встретил Асedorу Дункан, приехавшую в нашу страну летом 1921 года, чтобы внести свой вклад в строительство новой танцевальной культуры. Первый концерт американской танцовщицы состоялся в Большом театре в чет-

вертуго годичину Октября. На концерте присутствовал В. И. Ленин. Он горячо аплодировал искусству выдающейся артистки. Заручившись поддержкой Н. И. Подвойского, Л. Б. Красина, Г. В. Черина, А. В. Луначарский помогает ей организовать школу, которая разместилась в особняке на Пресненском.

Проявляя заботу о школе знаменитой танцовщицы, А. В. Луначарский вместе с тем ощущал и другое — эфемерность ее идей, их уязвимость и нереальность осуществления. Он предельно точно охарактеризовал идеалистическую сущность ее мечты. «Айседоре казалось, — писал он, — что если тело будет сделано легким, грациозным, свободно двигающимся, то это в значительной степени повлияет и на сознание людей и даже на их общественную жизнь». Но это не мешало ему отдавать должное искусству американской артистки, которая в своих «танцах революции» воспела величие октябрьских свершений и, тем самым, сыграла значительную роль в усилении активности советских мастеров танца в поисках путей воплощения революционной темы на балетной сцене.

С помощью А. В. Луначарского появилось на свет и другое важное начинание — Детский театр, где в 1919 году К. Голейзовский поставил первые детские балетные спектакли «Песочные старички», «Макс и Мориц», «Арлекинад». Выступления труппы; состоявшей из учеников студии К. Голейзовского, проходили в самых отдаленных рабочих районах и приносили юным зрителям радость общения с искусством.

Тяга К. Голейзовского ко всему новому, его новаторский подход к разработке средств и приемов, наконец, чрезвычайно активная позиция в решении проблем современного танца импонировали А. В. Луначарскому, подметившему в личности начинающего мастера недюжинный талант и неистовую творческую силу. Каждая новая постановка балетмейстера вызвала острые споры, а то и недоумение своей эксцентричностью, необычностью пластических композиций, конструктивизмом оформления. Музыка и танец преломлялись в его воображении в невиданные по своей гармонии формы, и появлялись такие постановки, как «Белая маска» (Десятая соната Скрябина), «Фавн» Дебюсси, «Саломея» Штрауса и многие другие пластические этюды и миниатюры на музыку Шопена, Метнера, Прокофьева, Альбениса и других. Обо всем этом было известно А. В. Луначарскому, который не упускал из виду ни одного значительного явления, появившегося на пестром

фоне московского студийного творчества тех лет, и при случае оказывал ему посильную поддержку.

Нарком просвещения содействует возвращению К. Голейзовского в Большой театр. При его помощи балетмейстеру удается поставить на сцене его филиала — Экспериментального театра балеты «Иосиф Прекрасный» и «Теолинда». Их успех был ошеломляющим.

«В этом году, — писал А. В. Луначарский, — будет внесено дальнейшее оживление в балет. Здесь многого надо ждать от нового балетмейстера Голейзовского и от той молодой группы артистов, которая вокруг него собралась».

Укрепились позиции К. Голейзовского в театре, и вскоре он получает возможность ставить новый балет «Смерч», сценарий и хронотрагедия которого А. В. Луначарский лично просматривает и одобряет.

Влияние личности наркома просвещения, силу его человеческого обаяния испытал на себе и Ф. Лопухов, шедший, как и К. Голейзовский, в авангарде строительства балетного театра. Ему принадлежало открытие новых художественных идей, решение целого ряда проблем эстетики танца, связанных с разработкой новых выразительных средств, постановочных приемов и жанров. Вершиной же его экспериментальных опытов стал балет «Пульчинелла». В этом радостном, искрящемся весельем спектакле содержалось, по словам А. В. Луначарского, «высокое и уверенное в себе искусство».

Исходя из своего огромного опыта руководства всем театральным делом страны, из опыта личных наблюдений за ходом строительства нового театра, он приходил к глубокому убеждению, что рано сдавать в архив наследие, созданное в течение многих сотен лет лучшими представителями творческой интеллигенции России — писателями, поэтами, музыкантами, артистами, художниками, балетмейстерами. «Классическая школа балета, несмотря на то, что наши пуритане насмешливо и немного поганенько улыбаются (по их мнению, балет это грех и нечто пикантное вместе с тем), балет есть огромное техническое завоевание. Может быть, многое должно быть в нем переделано, может быть, во многом он носит на себе помещичий отпечаток, но разве помещичий отпечаток мешает языку русских классиков быть прекрасным русским языком, разве этот помещичий отпечаток мешает великим созданиям России и Воронихина быть перлами архитектуры», — писал А. В. Луначарский. В его понимании процесс со-

здания новых театральных форм, новых средств выражения, способных отражать современную жизнь и революционные идеи, — это долгий, требующий постоянных усилий, роста мастерства путь.

Многие задачи и проблемы, которые решили мастера балета двадцатых годов, нашли свое блестящее воплощение сегодня. Более чем за шесть десятилетий своего существования советский балетный театр, его ведущие деятели достигли внушительных результатов: создан советский репертуар, выросли новые поколения постановщиков и композиторов, художников и исполнителей, созданы спектакли на современные темы, накоплен солидный опыт по бережению классического наследия, требующий уже сегодня своего теоретического обобщения и осмысления.

Наследие, которое нам завещали прошлые поколения балетмейстеров, пополнилось новой классикой — советской, и ее следует оберегать и от разрушения, и от прикосновения неосторожных человеческих рук.

Сложность решения этой проблемы очевидна. Теоретики и практики разрабатывают сегодня методы и способы сохранения наследия, предлагая записывать или снимать на кинопленту все, что стало классикой, чтобы не канули в лету крипицы тех ценностей, которые мы имеем благодаря усилиям ее приверженцев. Такое решение вопроса своевременное. Его воплощение можно только приветствовать. Но нельзя не согласиться с тем, что существование самой совершенной системы фиксации танца не снимет остроту проблемы. Средствами ли кино, средствами ли другого способа записи танца мы способны лишь законсервировать балетный спектакль, сохранить его, но вместе с тем нельзя допускать, чтобы это невольное превращало его в музейный экспонат, прерывало его сценическую жизнь. Театр, как, впрочем, и зритель, нуждается в живом и действенном наследии, способном глубоко волновать наш разум и чувства, как волнуют нас сегодня образы Шекспира, Толстого, Чехова, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича. Эта задача достойна глубоких размышлений. Ее решение — обязанность всех, кто несет ответственность за судьбу классических балетов в современном хореографическом театре. Общезадаче для подражания во многом может служить опыт наших предшественников. Они передали его нам не как музейный экспонат, потерявший смысл и значение, а как руководство к действию и восхождению к новым высотам мастерства и творческой мысли.

# ТЕАТР БАРТОКА

ГАЛИНА ЧЕЛОМБИТЬКО,  
кандидат искусствоведения

**Мировая общественность отметила столетие со дня рождения Белы Бартока, выдающегося венгерского композитора, одного из создателей музыки XX века. На балетной сцене юбилей был ознаменован рядом новых спектаклей. Публикуемая статья рассматривает основные этапы формирования хореографической бартокианы.**

Подлинное искусство складывается из художественных феноменов. Чем, как не исключительными явлениями для своего времени были Новерр, Петипа, Фокин, балетный театр Чайковского?.. Феномен Бартока в балете родился не сразу. Композитор маленькой средневропейской страны, не имеющей значительных традиций классической хореографии, создал всего две одноактные партитуры балета. При его жизни в силу обстоятельств им не сопутствовала сценическая удача. В наши дни мы стали свидетелями возникновения не только обширнейшей танцевальной бартокианы, но эстетически целостного балетного театра Бартока.

Сегодня произведения Бартока имеются в репертуаре почти каждой крупной балетной труппы. Особенно часты обращения к «Чудесному мандарину». Кроме многих венгерских постановок, насчитывается свыше пятидесяти его зарубежных редакций. «Деревянный принц» менее популярен за пределами Венгрии, но известны его постановки в 30-е годы в Праге и Бремене, в 50-60-е годы в городах Болгарии, Чехословакии, ФРГ, ГДР, а также в Советском Союзе — в Ленинграде. Границы хореографической бартокианы находятся далеко за пределами этих двух партитур. Почти все значительные опусы, написанные после «Чудесного мандарина», вышли на балетную сцену. «Музыка для струнных, ударных и челесты» послужила основой постановок А. Миллоша (Флоренция), К. Макмиллана (Нью-Йорк), И. Экка и А. Фодора (Будапешт) и многих других. «Концерт» увидел свет рамы в Риме, Париже, Бухаресте, Цюрихе. Бартоковский «Дивертисмент» показан в Гамбурге, Гааге, Кельне, Познани... «Танцевальная сюита» — излюбленная партитура венгерских хореографов. Мастера западной сцены часто используют музыку «Сонаты для двух фортепиано и ударных» (Х. Лимон, М. Бежар, Р. Джоффри). Им не уступают в творческой активности художники социалистического театра (Т. Шиллинг, К. Джебешкий). Этот перечень совсем не исчерпан.

Сам Барток словно предвидел судьбу своих сочинений. Когда однажды его друг Аурел Миллош спросил, почему он не пишет больше балетов, композитор ответил: «Это излишне, у меня вся музыка — танец». Плясовые ритмоформулы, удивительная пластичность свойственны произведениям Бартока. Секрет этого кроется в том, что Барток, крупнейший фольклорист своего времени, записавший одиннадцать тысяч народных мелодий — венгерских, словацких, турецких, румынских, украинских, творил, черпая из фольклорной сокровищницы.

Композитор  
Бела  
БАРТОК



При всех тех разнообразных возможностях, которые предоставляет балетмейстеру музыка Бартока, в ней явно угадывается стремление к глубокому художественному осмыслению явлений жизни, активная вовлеченность в широкий круг социальных, эстетических и этических проблем. В этом современность композитора. Современность его творчества и в особенностях формы и стиля. Это прежде всего — контрастность и экспрессивность выражения, это и синтез многосоставной музыкальной образности, диктующий столь же сложную образность пластики. Это, наконец, разработка новых, более тонких форм тематизма с опорой на народное творчество, призывающая хореографов решить современно проблему народности в хореографическом искусстве.

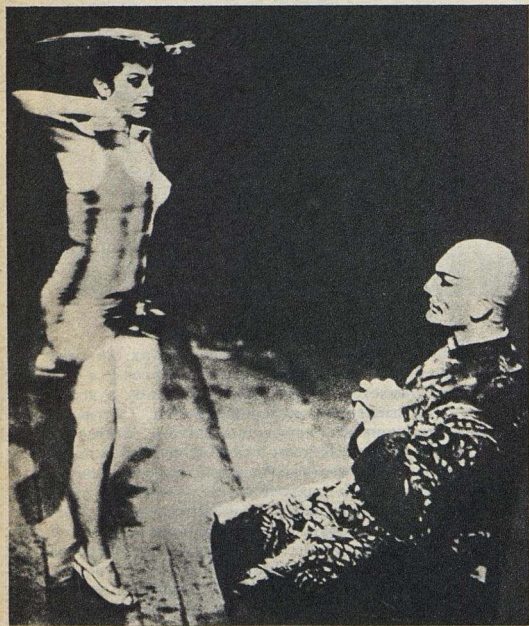
Особенно велико значение наследия Бартока в становлении балетного театра стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Здесь он сыграл роль реформатора балетной сцены, дав ей музыкальную одухотворенность.

У истоков этого — влияние Русского балета Дягилева, который едва ли не с большим триумфом, чем в Париже, выступал в Праге и Будапеште. Венгерская публика столь восторженно принимала русских артистов, что студенты выпрагали лошадей из их карет и сами везли кареты по городу. Это было в конце 1912 года, а в 1914-м венгерский композитор приехал в Париж, где царила атмосфера всеобщей увлеченности балетом. Она повлияла и на Бартока. Один из друзей Клода Дебюсси критик Луи Лалуа предложил ему замысел спектакля на музыку фортепианных пьес композитора под названием «Деревня танцует». Очевидно, идея возникла после успеха фокинских постановок, отличавшихся яркостью характерных красок. Мировая война помешала осуществлению планов, но Барток уже принадлежал к приверженцам нового балета, и вскоре появился «Деревянный принц» (1917 г.)

Знаменательно, что и второй балет «Чудесный мандарин» (1919 г.) косвенным образом связан с Дягилевской антрепризой. Дягилев заказал модному венгерскому литератору Меньхердту Ленделу либретто, желая получить

занимательную новеллу с философской подоплекой. Автор, памятуя пристрастие импрессиона к экзотике, избрал своим героем загадочного китайского Мандарина, вступающего в конфликт с европейской цивилизацией. Война помешала Дягилеву продолжить сотрудничество с венгерским литератором — тот отдал либретто Бартоку. Так родился его второй балет.

Параллели и аналогии с эстетикой и поэтикой русского театра прослеживаются и более глубоко. Нет сомнения в том (и это отмечается венгерскими исследователями), что замысел «Деревянного принца» возник под влиянием выступлений Дягилевской антрепризы в Будапеште. Сказка поэта-символиста Бела Балажа появилась в печати после отъезда русских в 1913 году. Она содержала явные реминисценции из «Петрушки». Сплетая как бы воедино мотивы венгерских народных сказок, «Деревянный принц» рисовал трудный путь



«Чудесный мандарин». Девушка — Г. ЛАКАТОШ. Мандарин — В. ФЮЛЕП. (постановка Д. Харангозо, г. Будапешт).

к счастью и духовной зрелости. Принц завоевывал любовь Принцессы наперекор стихии разбушевавшихся волн и непроходимого леса. Он преодолевал и легкомыслие возлюбленной, которая предпочла ему заманчивую марионетку — деревянного королевича. Традиционная белая фея с резонерской миссией воздвигала те же препятствия и перед Принцессой. Героиня в беготне и преодолении находила путь к истине.

Балет не только в литературном отношении вызывает ассоциации с «Петрушкой» (впрочем, как и «Сказкой о шуте» Прокофьева). Бела Барток, подобно Стравинскому, резко отвергает структурные формы спектакля XIX века, избирая симметрично выстроенную трехчастную симфоническую поэму для укороченного во временной протяженности представления. Несомненно, что «Петрушка» и «Жар-птица», продемонстрировавшие новый взгляд композитора балетного театра на фольклор, нашли отклик у Бартока. Музыкальная реальность национальных элементов присутствует в его сочинении в такой же сложной интерпретации, как у Стравинского, и заставляет считаться с собой хореографов.

«Деревянный принц» вызывает ассоциации с русским собратом «Щелкунчиком». Оба балета предназначались для исполнения вместе с оперой: у Чайковского с

«Иолантой», у Бартока — «Замком герцога Синяя Борода». Бела Барток выстраивал спектакль, ведя зрителя от мрачного драматизма оперы к торжеству жизнелюбия в балете. Чайковский же шел к апофеозу света в «Иоланте» через «сильное драматическое напряжение», «страстную борьбу за жизнь», «отзвуки глубоких душевных коллизий» в «Щелкунчике», как писал Б. Асафьев. Для обоих балетов одинаково характерно противоречие между либретто и музыкой. Точно так же, как Чайковский, Барток скванно чувствовал себя в тисках сценария, раздвигая их мощным композиторским талантом. Он писал о произведении Балажа: «...текст мне не очень нравится, он несколько заурядный, такой как часто встречающиеся неловкие стихи в детских книжках с картинками» (удивительная аналогия с тем, что получил Чайковский для своего балета с «феерическими безделушками»).

Сложность сценического воплощения балета Бартока в том, что постановщик должен искать пластически образное решение «национального симфонизма», который задает ему партитура. Это не всегда удается.

Первая постановка «Деревянного принца» в 1917 году знаменательна активным участием в ней самого Бартока. Она была фактически коллективным трудом группы, хотя на афише значилось имя посредственного хореографа Зебиша. В постановке участвовал кордебалет из шестнадцати танцовщиц, кавалерскую партию Принца по традиции исполняла балерина Анна Паллаи, славившаяся прекрасным баллоном. И хотя композитор три месяца работал вместе с группой над будущим спектаклем, мы не имеем данных о его личном представлении танцевального воссоздания музыки, соотношении классического и народного танца. Он лишь показывал Анне Паллаи широкие полетные движения Принца, как будто герой парит... Мало знакомый с возможностями хореографии, Барток был вынужден удовлетвориться правильными ритмическим и смысловым истолкованием партитуры.

Премьера имела шумный успех, но спектакль был снят с репертуара уже в начале 1919 года, так как после поражения Венгерской Советской Республики произведение коммуниста Бела Балажа становилось официально запрещенным. Только в 1935 году, когда Балаж формально отказался от авторства либретто, «Деревянный принц» вновь ожил на будапештской сцене. Его постановку осуществил Ян Цеплинский, польский хореограф, бывший артист Дягилевской антрепризы и труппы Анны Павловой. Критика неодобрительно отзывалась об опыте Цеплинского, создавшем экспрессионистический спектакль, основанный на столкновении марионеток и живых персонажей.

В 1939 году к «Деревянному принцу» обратился Дьюла Харангозо, уже названный в Венгрии основоположником современного национального балета. В летописи хореографической бартокианы эта постановка особенно примечательна. Она осуществлялась при действительном сотрудничестве композитора и хореографа. Харангозо сочинил балет, постоянно советуясь с Бартоком, показывая ему первому созданные им новые танцевальные фрагменты. Барток согласился на некоторые купюры (в частности, слишком протяженную сцену танца деревьев). Постановщик обратил внимание на нелогичности в либретто: почему принцесса не заметила юного прекрасного принца, а когда он сделал чучело, воткнув в землю свой посох и одев на него шляпу и корону (так дословно по Балажу), она вдруг влюбилась в него? Название балета натолкнуло Харангозо на мысль вставить дополнительную действительную сцену: вытачивание деревянной куклы и ее оживление, исходя из того, что в точном переводе название балета означает «Выточенный из дерева королевич». Для этой сцены Барток и Харангозо нашли в партитуре соответствующий музыкальный фрагмент.

Спектакль имел большой успех. Ему радовался композитор. Четкая хореографическая режиссура, точная мера танца и пантомимы отличали редакцию Харангозо.

«Чудесный мандарин». Мандарин — И. МАРКО (постановка И. Марко, г. Дьер).



Его герои представляли пришельцами из мира древней сказочной Венгрии. Национальный элемент подчеркивался в оформлении, костюмах, но главное — в танце.

Дальнейшие редакции «Деревянного принца», созданные в театре послевоенной Венгрии, продолжали линию народности, но в более обобщенном современном прочтении. Казалось, постановщики заявляли своим творчеством, подобно Бартоку: «Сочинять на основе народных песен — самая трудная задача, никак не легче создания собственной темы».

Танцевальный симфонизм национального типа как бы перешагнул через этап национальной хореодрамы, представленной в Венгрии творчеством Харангозо. Это попытка сделать сам Дьюла Харангозо в своей редакции 1958 года. Созданный под впечатлением от спектакля Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова «Каменный цветок» (хореография Ю. Григоровича), показанный в Венгрии в том же году, «Деревянный принц» включил в себя большие и малые хореографические ансамбли, выстроенные по принципу танцевального симфонизма.

В последние годы известность приобрели постановки этого балета руководителем будапештской труппы Ласло Шереги (редакции 1970, 1981 годов). Он полностью восстановил купированную музыку, но внес коррективы в либретто. Романтический мотив был затухавшим, усилились экспрессивные акценты. Принцесса представляла скорее как отрицательный персонаж, олицетворение тщеславия и легкомыслия. Деревянный королевич стал как бы символическим роком, наказующим ее, он приобрел агрессивные, почти садистские черты. Хореограф опирался на неоклассику, танец модерн. В отличие от Харангозо, чей королевич был громяющей деревянными туфлями куклой, этот герой у Шереги имитировал тягучую пластику гуттаперчевого человечка. Правда, в последней редакции постановщик пересмотрел решение образа, и превратил деревянного королевича в забавного балагура-шута, включив в его танец весь арсенал акробатических приемов.

Думается, что обе советские постановки балета — Н. Боярчикова в Ленинградском Малом оперном театре (1966 год) и А. Петрова в Большом театре Союза ССР (1981 год), по принципу хореографического решения партитуры родственны работам Шереги. Национальный элемент в них практически отсутствует, основное внимание уделено развернутым танцевальным ансамблям, идея подается не в простодушной открытости народной сказки, а облаченной в философскую символику широких обобщений.

Однако характерно, что в самых последних редакциях «Деревянного принца» (1981 год) венгерские хореографы Л. Шереги и И. Экк вводят национальные элементы в пластику. Такова общая тенденция всей средневропейской балетной сцены сегодняшнего дня.

Создателям новых хореографических версий «Деревянного принца» следует помнить наказ соратника Бартока, автора многочисленных постановок его балетов на сценах разных стран мира А. Миллоша, убежденно заявлявшего коллегам: «Деревянный принц» — это поэма. Такой она должна оставаться на балетной сцене». Действительно, музыка Бартока звучит как современная сказка о счастье и совершенстве, и вместе с тем эта сказка столь романтична и возвышенна, что воспринимается как подлинная философская поэма о смысле жизни.

«Чудесный мандарин» во всех отношениях контрастирует с первым балетом Бартока. «Чудесный мандарин» стал для Бартока отзвуком происходящего в мире, как бы взволнованным криком его души. «Официально казенный», как он сам говорил о себе, осмеянный невежественными реакционерами, композитор из-за военных действий лишился любимого дела — возможности собирать фольклор. События 1918—1919 годов в Венгрии разворачивались бурно — поражение в войне, всеобщая забастовка, демонстрации, свержение четырехсотлетнего

господства Габсбургов, провозглашение Венгерской Советской Республики, ее кровавое подавление... В эти месяцы создавалась гротесковая пантомима «Чудесный мандарин». Отсюда — характер и приемы экспериментальной и обостренно-созвучной времени музыки Бартока. Сюжет Лендьела соответствовал и настроениям композитора.

Новелла Лендьела до предела насыщена натуралистическими описаниями сцен «дикой погони» бандитов за Мандарином, его трех смертей и прочих эпизодов. Сочиняя музыку, Барток аккуратнейшим образом соблюдал сюжетные ходы литературного первоисточника, делая на нотах собственноручные выписки из текста. Но музыка и либретто не тождественны. Композитор подавляет внешнею конкретность фабулы глубиной содержания музыки. Ее захватывающая экспрессия и пафос обличения звучат как призыв к возрождению в человеке исконных природных сил.

Нельзя не признать, что немалая часть западных постановок «Чудесного мандарина» выявляют в балете либо инфернальное начало либо порнографическую тему. В этой связи упомянем работы Ф. Флиндрта, А. Родригеса.

Любую трактовку балета нельзя рассматривать в отрыве от творчества композитора в целом, и от прижизненной Бартоку сценической истории «Чудесного мандарина», так как они дают ключ к раскрытию истинного замысла. Творчеству Бартока абсолютно чужды мотивы фрейдистской теории или театра жестокости. Нет нужды доказывать это. Мог ли составлять исключение «Чудесный мандарин», создаваемый в дни, когда его автор с воодушевлением приветствовал победу Советов в Венгрии, был избран в состав музыкальной дирекции при пролетарской диктатуре?! Композитор всю жизнь оставался верен идее великого братства народов, торжества гуманизма и мира. Он пронес эту идею через многонациональные фольклорные изыскания, оркестровые сюиты, инструментальные и струнные квартеты, симфонические опусы раннего и позднего периода. Его балеты, каждый по-своему, развивают гуманистическую идею.

Еще одно бесспорное доказательство вышеприведенного утверждения: в период между двумя мировыми войнами балет Бартока запрещался. И если первую постановку в Кёльне в 1926 году сняли клерикалы и тогдашний бургомистр Конрад Аденауэр за «безнравственность содержания», то в хорстистской Венгрии она не могла увидеть свет рампы, как опасное антиправительственное сочинение. Чиновники правильно угадали социальный приел композитора, заклеившего грязный мир буржуазной цивилизации.

Почему же Барток избрал для своего балета столь странной и вместе с тем смелый сюжет? По-видимому, в какой-то степени это была дань времени. Еще в 1910 году балетмейстер Миклош Гуэрра удивил венгерскую публику трехактным спектаклем «Фата Пьеретты» на музыку Эрне Дохнани, друга Бартока. В основу либретто была положена драма Артура Шницлера, где традиционный треугольник комедии дель арте преподносился в зловещем мистическом претворении — обыгрывалась ситуация с трупом Пьеро. Подобный опыт знала и Россия. К примеру, эксперименты петроградского хореографа Бориса Романова, его балет «Андалузиана», где смаковалась кровавая игра смертельной ревности, его же, Романова, спектакль «Сновидения Пьеро» (музыка Б. Асафьева), в финале которого герой вешается на ламповом крюке. Однако эти и многие другие постановки остались модными однодневками, в то время как творение Бартока все активнее завоевывает мировую сцену.

Театральная история «Мандарина» на родине композитора связана с именем Дьюлы Харангозо. Еще в 1941 году композитор предложил ему поставить балет. Хореограф знал, что десять лет назад попытка не удалась — спектакль запретили. Чтобы обойти цензуру, Харангозо и художник Золтан Фюлеп перенесли действие



балета в некий фантастический уголок Востока. Но и это не помогло — перед генеральной репетицией спектакль отменили. Возможным показателем оказалось лишь в декабре 45-го, в тяжелейшие месяцы послевоенной разрухи, когда Будапешт стоял в руинах. По свидетельству современников, редакция отличалась мастерски выстроенной режиссурой, оригинальной пластикой.

Продолжая совершенствовать спектакль, балетмейстер создал в 1956 году его новую редакцию. Премьера стала событием не только национальной хореографической сцены, но и всей художественной культуры страны. Она заставила мировую общественность признать высокий художественный авторитет венгерского балетного театра, его самобытность и профессионализм. Во многих странах эта постановка была принята безоговорочно критикой и зрителями. Помнит ее и советский зритель по гастролям Будапештской труппы в 1965 году.

Нельзя не согласиться с ведущим балетным критиком Венгрии доктором Гезой Кервнешем, посвятившем этому произведению фундаментальный труд, что даже сегодня, на фоне талантливейших новаций, балет Харангозо остается образцом максимального совпадения с музыкой Бартока в передаче стиля и замысла. Несмотря на то, что Ласло Шереги осуществил новую постановку «Мандарина», также имевшую немалый успех в Венгрии и за ее пределами, в год бартоковского юбилея в Будапеште возобновлена постановка Харангозо. Сохранение образцов классики старого и нового времени — одна из главных заповедей социалистического искусства.

Одна из последних рецензий 1981 года (уже с позиций сегодняшнего дня) называет хореографию Харангозо «экстремальной», «исключительной». Динамическая танцевальная урбанистика, что-то неуловимо среднее между джазовым танцем, изощренной акробатикой, острой бытовой жестикуляцией создают цельную и ни на что не похожую пластическую лексику. Балетмейстер как бы опередил время, и в этом спектакле еще в 1956 году нашел пластические ритмы и приемы 80-х годов. Но пластическое формотворчество никогда не было самоцелью этого художника. Он — мастер хореографической режиссуры, мастер пантомимы. Здесь она «отанцована» в заданной урбанистической стилистике.

Нервно пульсирующий поток движений не прекращается ни на мгновение. Борьба бандитов между собой, принуждение девушки, ее заигрывание с прохожими, их неминуемый конец... Появляется Мандарин. Его приход предвещают ревущие, стонущие звуки оркестра, достигающие предельной силы. Впервые останавливается движение. Возникает огромная страшная тень... Потом видна мертвенно-бледная кисть руки, хватающаяся за ширму. И вот на сцене вырастает могучая фигура китайца с выражением полной отрешенности на лице... Характеристика Мандарина звучит в оркестре оглушительными голосами труб на фоне низких аккордов виолончелей и контрабасов (и здесь Барток остался верен себе, введя ориентальную пентатоническую тему).

Сложнейшая партия Мандарина не содержит танца в обычном понимании. Его гигантские шаги бесшумны, как полет ирреального существа. Это единый демонический порыв движения, расчет невидимых акробатических трюков, из которых складывается архитектура всех сцен. Согласно замыслу Бартока и Лендьела, Харангозо сочиняет технически изощренную гротесковую пантомиму. Главная ценность работы Харангозо, пожалуй, заключается в том, что ему, как и Бартоку, удалось раздвинуть рамки либретто. Казалось бы, перед нами вполне реалистическая жестокая драма, и даже мера натурализма приближается к заданной либретто. И все же, это не натурализм. Это — современная трагедия человека и человечества. Но реальность не может совладать с данным человеку исконным природным началом, и оно побеждает. Все это ясно ощущает зритель. Спектакль Харангозо — философское произведение, где социальный конфликт не на поверхности, но раскрывается автором из глубины трактовки темы.

Ряд редакций «Чудесного мандарина» отличаются именно выдвиганием на первый план социального мотива. Это и известная переработка балета Л. М. Лавровского, где действовал вполне реальный юноша, возрождающий падшую девушку к новой жизни (нельзя не оговориться, что с позиций тех лет балетмейстер не мог не переделать либретто для постановки на сцене Большого театра Союза ССР, что справедливо отмечалось уже тогда рецензентами). У чешского хореографа Любоша Огонуа вместо Мандарина также современный юноша, которому любовь придала сверхъестественную силу. И даже в самой последней венгерской постановке, которую осуществил Иван Марко на сцене нового Дьерского театра, Мандарин появляется как оживший спаситель из видений девушки.

Хореографы нашего времени вычитывают в «Мандарине» взволнованную поэму о духовном бессмертии любви. Таковы редакции поляка К. Джевецкого, венгра И. Экка, советских мастеров Н. Боярчинова, М. Мурдмаа...

На сценах социалистических стран прослеживается четкая тенденция выявлять в этом произведении Бартока его гуманистическую идею. И это закономерно, так как она призывает хореографическую бартокиану, как и творчество композитора в целом. В любом крупном сочинении Бартока есть отношение автора к проблемам времени, а сложная современная форма для него — способ выражения глубокого содержания. Поэтому в хореографической бартокиане мы реже встретим «бессюжетные» балеты; чаще хореографы воссоздают его музыку реальными или фантастическими, но конкретными пластическими образами. Так сделал Х. Ландер в балете «Концерт звезд» («Концерт Бартока»), поставленном в «Гранд Опера» в 1956 году. В нем Девушка (Иветт Шовире) посылает Юношу (Петер ван Дийк) на поиски звезды, чтобы он завоевал ее любовь.

На музыку «Танцевальной сюиты», произведение фольклорно-жанрового симфонизма, еще в 1948 году Д. Харангозо создал балет «Замок идолов», напоминавший сюжетными ходами «Деревянного принца». На ту же музыку А. Миллош поставил балет «Хунгарика», красочную танцевальную рапсодию. Ш. Баркоци увидел в «Танцевальной сюите» поэму настроений, своего рода венгерскую «Шопениану». Смелый новатор И. Экк наследует музыкальный мир Бартока живописными образами собственной фантазии. Показателем его балет «Концерт», созданный на музыку Концерта для симфонического оркестра (сочинение 1943 года). Это «духовное завещание» Бартока, симфония о войне и мире, провозглашающая братство всех народов. Экк ставит пятисюженный балет-симфонию со множеством танцевальных партий: главный герой — Человек, Творец. Патристическое национальное начало воплощает образы из венгерского сказочного фольклора — Паулин, Рыба, Ворон. Им противопоставлена толпа безликих роботов с повязками на глазах. К 100-летию Бартока И. Экк вновь повторил опыт подобной работы на сцене своего Печского театра. Четыре пьесы для оркестра послужили основой балета, состоящего из нескольких сцен на мифологические, библейские, исторические сюжеты.

У нас в стране поставлен балет «Спираль» (хореограф М. Мнацаканян) на музыку «Сонаты для двух фортепиано и ударных», написанную композитором в 1937 году. «Соната» полна предчувствия катастрофы второй мировой войны. Хореограф создает на ее основе впечатляющий балет на антифашистскую тему.

Даже этот довольно беглый взгляд на балетную бартокиану вырисовывает перед нами ее стройные очертания, скрепленные единой могучей идеей гуманизма.

Мы попытались лишь обозначить принципиальные вехи сценической практики и связанных с ней проблем, которые могли бы стать полезной информацией для будущих авторов бартоковских постановок. Ибо, как кажется, балетный театр еще стоит в преддверии настоящего открытия Бартока.

# В Вихре Красок

Эскиз декорации к балету «Саламбо»



Константин Алексеевич Коровин широко известен как автор ярких красочных пейзажей, выразительных портретов, монументальных декоративных панно. С именем художника, сто двадцатилетие со дня рождения которого было недавно отмечено, связан важнейший этап в развитии русского театрально-декорационного искусства.

Коровин начал работать как театральный художник в Московской частной русской опере, основанной в 1885 году С. И. Мамонтовым. Здесь он получил профессиональные навыки декоратора, здесь в его творчестве сложились основные приемы художественного решения постановок, основанные на объединении элементов оформления (декорации, костюмы, буталка) общим художественным замыслом. Здесь он постиг главную задачу творчества театрального художника, которую видел в создании декораций, эмоционально связанных с действием, декораций, которые представляют собой не только живописный фон, но раскрывают образное содержание спектакля.

Эти художественные принципы стали программными для всего театрального творчества Коровина и получили дальнейшее развитие в его деятельности на сцене императорских театров, куда он поступил на службу вместе с А. Головинным в 1899 году.

Коровин оформлял различные спектакли, но наиболее ярко он проявил себя как художник музыкального театра, причем, присущее его живописи красочность и эмоциональность были особенно созвучны балетному искусству. Шаблонным, старомодным декорациям императорских театров Коровин противопоставил произведения, где отразились лучшие достижения современного изобразительного искусства. Импрессионистическая манера художника позволила ему применить совершенно новые для театра того времени методы создания живописного образа.

Всегда оставаясь в пределах традиционной кулисно-арочной системы оформления сцены, Коровин главным средством выразительности избирает живопись. В ритмичности чередования цветowych пятен, в характере самих мазков кисти чувствуется яркий живописный темперамент

художника. «Константин буйствует в ослепительном вихре красок», — говорил художник В. Серов о декорациях К. Коровина к балетам.

Коровин создавал в эскизах впечатление изменчивости и движения, созвучных стихии танца. Фигуры персонажей, включенные в живопись, как бы растворяются в ней. Такое понимание художественного решения спектакля было близко исканиям балетмейстера московского Большого театра А. Горского, которого с Коровиным связывало многолетнее творческое сотрудничество. В интервью газете «Рамла и жизнь» балетмейстер рассказывал: «В Москве я начал работать одновременно с Коровиным и Головинным. Они дали в моей работе толчок новому направлению. Они дали другие костюмы, новые декорации».

Отталкиваясь непосредственно от природы, Коровин создает сказочные, романтические образы. Декорации к балету «Конек-Горбунко» Ц. Пуни (1901) вводят зрителя в мир русской сказки. В эскизе «Торговая площадь в град-столице» Коровин использует свои живописные впечатления от поездки на Север в 1894 году. Уравновешенная композиция, четкие контуры изображения, большие ровные плоскости белого и серого цветов, определяющих колорит эскиза, создают монументальный образ древнерусского города. В центре художник мелкими мазками кисти изображает пеструю толпу, передавая веселый бойкий ритм движения на шумной торговой пристани. В другой сцене балета «Конек-Горбунко» — своеобразное переосмысление мотивов восточного пейзажа и форм среднеазиатской архитектуры. Господство красного цвета, заливающего здания и землю, серый дым, заливающий ассоциацию с кипящими котлами.

В балете «Дон Кихот» Л. Минкуса (1900, возобновление 1902, 1906) Коровин передает свое романтическое восприятие Испании, которую он посетил в 1885—1886 годах. Выполненная в ярких, контрастных цветах, декорация «Испанский кабанчо» (эскиз 1906) словно передает впечатление красочного народного праздника. Бесполойный, разнообразный ритм мазков кисти, эффекты ночного освещения, глубокие разноцветные тени как бы вторят зажи-



Эскиз костюмов к балету «Раймонда»

гательным испанским танцам. Рецензент писал после премьеры: «Вот полуосвещенный испанский кабачок (работа К. А. Коровина) с его разгульной пестрой толпой: все дышит страстью, всюду искромлетные взоры, горячие, порывистые движения, яркие цвета костюмов».

Образ величественного города Карфагена создает Коровин в декорациях к балету А. Арендса «Саламбо» (1910). Пресса этого времени одобрительно отнеслась к живописи. Великолепные по художественным достоинствам декорации поражали верностью исторической правде.

Особо следует отметить в балетных эскизах Коровина поэтические, исполненные настроения пейзажи, выполненные в нежных романтических тонах.

Фантастический «Сад царицы» в балете «Золотая рыбка» Л. Минкуса (1903) вызвал восхищение рецензента:

«На сцене сама весна. Легкие ветви деревьев облиты розоватыми цветами, вся сцена тонет в этих воздушных розовых тонах, и вы чувствуете, что сад на далеком расстоянии тянется и в глубину, и вширь. Кажется даже, что аромат цветов доносится до вас.

Ничего подобного по теплоте и легко-

сти красок нам до сих пор не случилось видеть в области декорационной живописи. В цветах танцуют живые цветы — весь кордебалет с гирляндами окружает золотую рыбку, которая тоже превратилась в летучий цветок и золотым мотыльком порхает по сцене. Художник создал настоящую сказку, навел сновидение».

Иной пейзаж воссоздает Коровин в декорациях к балету «Аленький цветочек» Ф. Гартмана (1911). Это голубой волшебный «Сад чудовища», в котором яркими пятнами горят розовые цветы. Застывший, заколдованный сад.

В «Баядерке» (балет Л. Минкуса, 1917, эскизы 1915) Индия предстает как фантастическая восточная сказка. В таинственном серо-голубом лесу горит, как драгоценная бирюза, старый буддийский храм. Широкие плавные мазки кисти словно передают тягучий ритм восточной мелодии. Призрачный мир, сказочное видение.

В этих декорациях Коровин открывает неисчерпаемые возможности тоновых соотношений цвета, создающих в каждом случае особый живописный образ.

Большой интерес представляют костюмы персонажей спектаклей в оформлении Коровина. В «Дон Кихоте» — это яркие

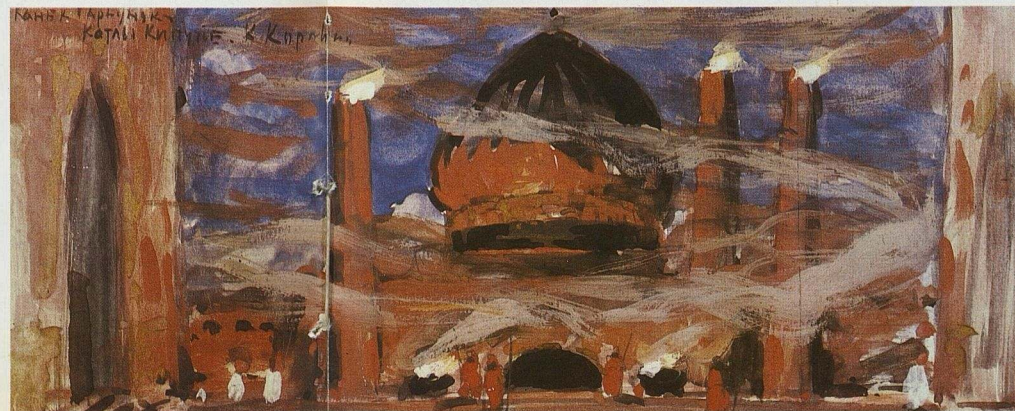
Эскиз декораций  
к балету «Аленький цветочек»



Эскиз костюмов к балету «Раймонда»



Художник  
К. КОРОВИН



Эскиз декораций  
к балету «Конек-Горбунок»

А. КОНЕНКОВА



цветовые пятна, являющиеся в сочетании с хореографией дополнением к декорациям на сцене. Известный критик Валериян Светлов писал: «Каждый костюм, даже кордебалета — отдельный рисунок и цвета. На сцене почти нет двух одинаковых костюмов и это дает прекрасное, пестрое впечатление настоящей, а не условной театральной толпы».

В балете «Золотая рыбка» в декорациях «Сад царицы» традиционные однообразные белые костюмы кордебалета изображены Коровиным как часть живописи («ожившие цветы» называет их рецензент) — они создают впечатление «оживших» декораций, «ожившей» живописи.

Интересные костюмы создал художник к балету «Раймонда» А. Глазунова (1908). В данном случае Коровина интересовали не отдельные костюмы, а их сочетания в группах кордебалета. В эскизах главное внимание художник уделяет разработке в каждой группе самостоятельной цветовой гаммы, гармонически связанной с об-

щим живописным решением декораций. Все вместе они являются как бы продолжением декораций, развивают собственную живописную систему. Такое выделение костюмных цветовых групп в эскизах Коровина соответствовало задачам хореографии.

Свое кредо художника-декоратора музыкального спектакля Коровин прекрасно выразил словами: «Мне хотелось, чтобы глаз зрителя тоже эстетически наслаждался, как ухо, душа, музыкой. Неожиданностью форм, фонтаном цветов мне хотелось волновать глаза людей со сцены...».



Танец с колокольчиками  
в исполнении самодельных  
артистов села Ружное  
Брянской области. (1)



2



3

Хоровод «Озеро-озерце»  
исполяют жители села Вохма  
Костромской области. (2)



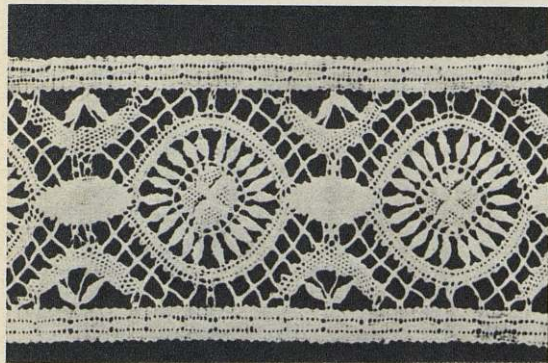
4

Хоровод «Водить круги»  
в исполнении участников  
коллектива г. Мезень  
Архангельской области. (3, 4)

Фото  
Л. БЕРГОЛЬЦЕВА

# СОХРАНЯЯ ПОЭЗИЮ РУССКОГО ТАНЦА

**АЛЕКСАНДРА ЧИЖОВА,**  
заслуженный деятель искусств  
РСФСР,  
председатель секции хореографии  
Всероссийского общества охраны  
памятников истории и культуры



Национальный фольклор — категория не только эстетическая, но и социальная. Неразрывно связанный с жизнью народа, с его историческим развитием, он впитал в себя накопленный веками художественный опыт многих поколений, созданные ими нравственные и эстетические ценности. И всегда фольклор был формой выражения общественного мнения народа: в песнях, плясках, сказках он воплощал свои идеалы, свои представления о прекрасном, рассказывал о человеке достойном подражания, в котором гармонически соединились внешняя красота и внутреннее богатство. Не случайно поэтические образы народной поэзии (лебедушка, березка, павушка, сударушка, голубка, ласточка, ивушка, орел сизокрылый, сокол ясный, добрый молодец) выглядят, по существу, как образы пластические, поскольку именно движение наиболее точно, наиболее выразительно раскрывало динамику человеческих мечтаний о самом прекрасном из людей, в гармоничном облике которого и раскрывались те идеальные черты героя, которые были созданы воображением народа и которые изменялись и обогащались в зависимости от требований времени.

В хореографическом фольклоре также постоянно проявляется и художественное начало каждого участника того или иного танцевального действия. Причем, он вовлекает в свою орбиту все население данной местности, от мала до велика, украшает жизнь, был людей, их досуг, способствует выявлению артистических наклон-

ностей, их развитию. К тому же, танцевальный фольклор — неиссякаемый источник вдохновения для деятелей всей советской хореографии в целом.

Понятие «танцевальный фольклор» применительно к народной хореографии вошло у нас в научный обиход недавно, где-то лишь в середине XX столетия. До этого народный танец, как правило, нередко оставался вне поля зрения этнографов и фольклористов, которые уже более двухсот лет занимаются исследованием быта русских крестьян. Они оставили нам содержательные описания народных праздников, игрищ, гуляний, где мы находим скрупулезную фиксацию поэтических текстов, мелодий песен, последовательности развертывания сюжета. О плясках же чаще всего здесь встречается лишь односложное упоминание: танцевали, водили хороводы. Причину этого, видимо, следует искать в отношении к народной хореографии, укоренившейся в России еще с незапамятных времен.

Как известно, на заре человечества хореография занимала важное место в жизни первобытного общества. Тогда в обряды и ритуалы, с помощью которых люди заклинали, задабривали духов и богов, просили их помощи, существенной составной частью входила пляска. О том свидетельствуют дошедшие до нас памятники. Тогда же, как мы знаем, танцевально-магические действия были для человека и своеобразной тренировкой трудовых и воинских приемов, способом выявления в нем тех или иных дарований, формой передачи родовых традиций, средством познания мира. И славянские племена не составляли здесь исключения.

Итак, человек с давних пор пластически выражал свои чувства: мольбу, страх, скорбь, гнев, нежность, радость, торжество. Все это, как и желание подражать повадкам животных и птиц, передавать трудовые движения земледельцев, охотников, сборщиков плодов и трав, формировало своеобразную «копилку» танцевальных элементов, порождаемых самой жизнью, способствовало обогащению выразительных возможностей пляски, развивало человеческое тело.

Очевидно, у каждой первобытной общины или рода сложилась определенная, передаваемая из поколения в поколение, пластическая форма воплощения магических и ритуальных действий, собственная лексическая формула, строго соблюдаемые старейшинами правила и приемы. Они, вместе взятые, сформировали неповторимый облик плясок того или иного региона.

С изменением социального и религиозного уклада жизни людей изменяется и назначение танца. Однако он остается постоянным спутником человека на протяжении всей его истории, своеобразной пластической летописью его жизни.

«Предки наши, — писал в 80-е годы прошлого века этнограф В. Михневич, — названные византийскими историками «песне-любивыми», отличались веселоравием и разнообразили свою жизнь праздниками и игрищами. Из богов своих они особенно чтити богов веселых и легкосердечных, покровителей любви и жизненных утех, как например, Лада или Леля, Ярилу, Дажбога и других. Жертвоприношения им всегда заканчивались веселым пиром и шумными игрищами, состоявшими из песен, плясок, «москолдства» (переряживания), ристания, кулачных боев и тому подобных забав и «глумов» по летописному выражению».

Как свидетельствуют документы, в период принятия христианства на Руси танец у представителей славянских племен был широко распространен, обладал своеобразной сложившейся формой, немалым лексическим запасом. История знает и то, что церковь жестоко боролась со всякими проявлениями языческих верований, в том числе и с народными игрищами, обрядами. Но люди, несмотря на преследования, продолжали жить «по устроению дедно и отчу» — справляли свои языческие праздники с той лишь разницей, что языческие божества отождествлялись с образами святых, а сами языческие праздники приурочивались к праздникам, установленным новой религией.

Гонение народного искусства и прежде всего танцевального со стороны церкви и государства продолжалось столетиями. Но русский танец жил. Он, словно знаменитый Петрушка, победил попа, полицейского, черта, даже самую смерть, и продолжал жить.

Известный русский актер и драматург П. А. Плавильщиков, будучи очевидцем праздников поселения, утверждал, что «ни один на свете народ не имеет столь много изысканной и почти говорящей пляски, как Россия». И иноеземец, крупный театральный деятель середины XVIII века Якоб Штелин, отмечал, что «во всем танцевальном искусстве Европы не сыскать такого танца, который

бы мог превзойти русскую деревенскую пляску... Никакой другой национальной танец в мире не сравнится по привлекательности с этой пляской».

После Великого Октября народное творчество получило всеобщее признание, стало необходимым, поднимало на подмошку сцены. Началось бурное развитие художественной самодельности.

Новые задачи, новые возможности всколыхнули волну интереса к самобытному искусству народного танца. Но выяснилось, что, с одной стороны, далеко не все, кто занимался пропагандой народного искусства, понимали, какими богатствами владеют, с другой — не умели разобраться в проблемах его развития, его взаимосвязей с современной действительностью, не могли отличить истинного от наносного, случайного. Танцы деревенских гуляний и игрищ называли «арханкой», непренной принадлежностью церковных праздников, тех, кто исполнял их, считали людьми отсталыми... Перечитывая как-то книгу П. Казмина «С песней», я наткнулась на приведенную им цитату из статьи одного из тех критиков, которые отрицали народное творчество: «Нам... непонятны те старинные песни, которые поет хор. ...Это — движение назад». Так же воспринималась и народная пляска — не сразу и не везде были найдены пути и формы сохранения русского народного танца — понадобились годы и годы с тем, чтобы сформировались такие коллективы, как Ансамбль народного танца Союза ССР, ансамбль «Березка», танцевальные группы хора имени Пятницкого, Северного, Уральского, Воронежского, чтобы выкристаллизовался творческий метод их руководителей: Игоря Моисеева, Надежды Надейшиной, Татьяны Устиновой, Ольги Князевой, Михаила Чернышова, чтобы их творческие поиски стали достоянием всех...

Русский танцевальный фольклор становится основой развития сценической хореографии, но пока еще никак не может утвердиться, как самостоятельная художественная ценность. О необходимости более внимательного отношения к русскому народному танцу со стороны деятелей сценической хореографии, о его большом значении для их творческих поисков говорили многие видные мастера балетного театра. Например, выдающиеся педагоги А. Лопухов, А. Ширяев и А. Бочаров в книге «Основы характерного танца», вышедшей в 1939 году, отмечали: «Пренебрежение к русскому народному танцу в прошлом привело к тому, что в практике мы чаще всего встречаемся с использованием всевозможных привнесенных танцевальных штампов, искажающих русский танец... Мы мало изучаем его и, откровенно говоря, недостаточно его знаем». О том же свидетельствовали и Всероссийский съезд сельской художественной самодельности 1948 года и Всесоюзный съезд профсоюзной самодельности 1951 года, результаты которых выявили недостатки в работе коллективов с русским народным танцем, отсутствие в их репертуаре самобытных народных образцов.

Серьезность создавшегося положения требовала кардинального изменения в подходе к изучению и пропаганде русского хореографического фольклора. На межобластных конференциях, посвященных русской народной хореографии (в Воронеже, Москве, Ленинграде, Куйбышеве), их участникам удалось познакомиться с образцами танцевального фольклора двадцати семи областей России. Результаты этого не замедлили сказаться — программы самодельных ансамблей стали самобытнее, ярче и многокрасочнее. Так было положено начало планомерному выявлению, собиранию, пропаганде, то есть таким образом сбережению русского хореографического фольклора.

Танец — искусство живое. Он существует в процессе его воспроизведения. Другими словами, танец живет лишь тогда, когда он исполняется. Следовательно, в хореографии понятие «сохранить» значит — развивать и популяризировать. Немалую роль в этом призваны сыграть и уже сыгравшие осуществляемые в течение нескольких лет широкие показы его образцов в форме фольклорных концертов в Москве, Ленинграде, в других городах. И народные умельцы, почувствовав внимание, проявляемое к их исконному искусству, активизировались, стали собираться в коллективы, демонстрировать свое искусство перед зрителями со сцен клубов, домов культуры, выступать в областных центрах, участвовать в смотрах сельской художественной самодельности разных рангов. Правда, такие фольклорные группы, к сожалению, существуют далеко не везде, но за последние годы количество их значительно умножилось. Самым отрядным в этом движении к возрождению народного искусства является участие в нем представителей молодого поколения. Юноши и девушки, живущие в селах, начали осозна-

вать ценность своего местного фольклора, живо интересовались его образцами. Так постепенно стал осуществляться процесс преемственности, творчески осознанной передачи традиций.

Однако, признавая безусловные положительные явления в развитии хореографического фольклора, мы отнюдь не можем сказать, что проблема решена полностью. Даже если в каждом селе без исключения, будет действовать фольклорная группа, вопрос еще останется нерешенным. И дело заключается вот в чем. У нас колхозы крупные: они объединяют, как правило, несколько близлежащих сел и имеют порой до тысячи жителей, а то и значительно более; к искусству же народного танца активно приобщается только небольшая группа людей.

Мне довелось побывать в селе Будиче Большесолдатского района Курской области, у Евдокии Ивановны Голубович, которая создала здесь нечто вроде детской студии, занимается с детьми от трех до двенадцати лет.

Рассказывая о своей многолетней практике, Евдокия Ивановна Голубович заметила, что те дети, которые растут в семьях, где любят петь и танцевать, где эта традиция передается от старших к младшим, более восприимчивы к музыке, к ритму, более органично воплощают художественную сущность танца, манеру, характер, движения, нежели те, кто не имеет такой семейной основы. Действительно, в прошлом само приобщение детей к танцевальному искусству шло естественным и апробированным традициями путем — во время деревенских гуляний, праздников, игрищ. После того, как танец с улицы переместился на клубную сцену, количество его участников оказалось ограниченным, что, в свою очередь, сузило круг умельцев, способных хранить и передавать традиции исполнения, да и сам репертуар. Правда, и сейчас можно видеть, что в зале во время репетиций фольклорных ансамблей полно молодежи и детей. Тем не менее, все это не может заменить той атмосферы радости коллективного творчества, какая окружала праздничный хоровод, какая так оживляла массовые игры или гуляния.

Мне неоднократно приходилось слышать, как не хватает жителей села таких вот коллективов действа, где бы каждый, в меру своих способностей, независимо от возраста, мог выразить свои чувства в пляске, в песне среди большой массы людей. Говорят об этом не только пожилые и люди среднего возраста, но и представители сельской молодежи — ведь повеселиться любят все.

Еще И. Снегирев, известный этнограф и фольклорист, исследуя в прошлом веке праздники русского народа, утверждал, что «нигде с такой полнотой и свободой не раскрывается личность народная, как на праздниках; нигде столько, как в них, не сближаются люди душой и сердцем. Там укрепляется старое и заводится новое знакомство, там обмениваются мыслями и чувствами, там частное делается общим, прошедшее и будущее обращается в настоящее». Наша сегодняшняя, современная жизнь со всем ее богатством и многообразием подтверждает справедливость этого утверждения.

Смотры, олимпиады, фестивали, конкурсы — формы показа народных талантов проверены временем и доказали свою жизнеспособность. Они mnoжат ряды армии участников художественной самодельности, способствуют повышению их мастерства. Но ограничиваться только этими формами сегодня недостаточно. Например, необходимо возродить и традицию народного гуляния — тогда более естественным станет художническое общение людей разных поколений, их творческое взаимообогащение, плодотворнее — учеба, освоение манеры, постижение движений, композиционного рисунка танца или хоровода.

Пожилые умельцы всегда стремятся передать все, что знают и умеют, наследникам. Такова уж природа народного искусства. Например, в селе Карпогоры Архангельской области молодые с удовольствием исполняют старинные песни и танцы. Они собираются вместе со старшими и, сидя рядом с пожилыми мастерами, не песню учат, а учатся у них петь, перенимают их манеру, искусство. То же самое и в танце. Передается не порядок фигур — это легко и просто, а умение держаться, двигаться в танце, перенимаются та особая пластическая интонация, в народе это называется — «выходка», присущая только карпогорцам. Здесь не «натаскивают» молодежь, приобщая ее к местному творчеству, а осуществляют сложный, глубокий процесс органичной преемственности, передачи подлинных ценностей. Народное творчество впитывается в плоть и кровь молодежи.

Хочется вспомнить здесь слова Ю. Соколова, основоположника

советской фольклористики: «Совершенно необходимо использование фольклора в связи с актуальными задачами нашего времени...». Написанные пятьдесят лет назад, они и сейчас сохраняют свою актуальность: решение задач нравственно-эстетического воспитания трудящихся, поставленных XXVI съездом КПСС, требует разработки новых методов, поисков новых средств вовлечения человека в сферу активного творчества. Художническое начало следует развивать в нем, как говорится, «с молодых ногтей», а значит, он должен постоянно жить в соответствующей атмосфере. И развивая у людей интерес к их местному народному творчеству, мы развиваем в них чувство прекрасного, которое извечно живет в русском человеке, народе. Вспоминаю свой приезд в село Бегичево Обоянского района Курской области. Мы готовили в Москве фольклорный концерт и просматривали предполагаемых его участников. Бегичевцы живо откликнулись на нашу просьбу. Они достали из сундуков невесть сколько пролежавшие там старинные костюмы и нарядились в них, встали в хоровод и завели песню. Словно произошло чудо: мы не поверили своим глазам, насколько ритательно было перевоплощение. Не потому, что надели костюмы. Метаморфозу произвел вспыхнувший в наших новых знакомых внутренний огонь, отразившийся в их лицах, в той царственно-лебединой стати, что появилась в женщинах, а мужчины, даже те, что казались самыми неповоротливыми, вдруг обрели молодецкую ловкость и, разбросав широко руки, по-орлиному взлетали в прыжке или бережно вели своих партнерш по кругу... Все было достоверно и естественно — произошло открытие. Открытие неповторимого искусства, открытие глубоких, значительных человеческих личностей.

Так же достоверно и естественно в селе Дорожево Брянской области колхозницы «играли» хороводы и свою неповторимую «Ко-

струму», а в деревне Поляны Новгородской области — свои, на редкость интересные танцы «Светит месяц» и кадрили «Варя», с их чинными поклонами...

Продолжая свою мысль о фольклорных концертах, скажу, что они выполняют двоякую роль. И пропагандистскую, что очень важно, и одновременно стимулирующую: ведь известие о том, что приехали не только записывать местные танцы, но и выбирать их для показа в Москве, всегда вызывает у сельских жителей особую заинтересованность. Естественно, кому не хочется показать в столице свое, впитанное с молоком матери, искусство! Тогда и собираются быстрее, охотнее, и приходят не только старушки и старички — пенсионеры, идут в клуб после работы люди среднего возраста и молодежь. Идут потому, что считают, «если задумали показывать в Москве, значит, танцы и песни наши стоящие». И показывают уже деловитее, серьезнее, с большим достоинством, пониманием важности миссии. Фольклорные концерты в Москве оказались эффективнейшей формой популяризации фольклора, важнейшим стимулом в деле возрождения традиций и их преемственности.

В старину на Руси жило немало талантливых народных умельцев — создателей чудесных промыслов. Славилась русские кружева, вышивки, игрушки, керамика, финифть, скань, изделия из серебра, резьба по дереву, славилась создания палехских и хохломских мастеров и многих других. Было время, когда они переживали известные трудности. Однако сейчас народные художественные промыслы вновь возродились, и теперь их образцы — прекрасное украшение нашего современного быта.

Будем и мы рачительными хозяевами, сберегая и развивая истинные ценности русской танцевальной культуры, художественные традиции, исполнительскую манеру. Но выявляя, популяризируя образцы народной хореографии, помогая молодым освоить их и на этой основе создавать новые танцы, нельзя забывать о том, что делаем мы это ради наших современников, ради их потомков, ради будущего.

На фольклорном вечере  
в Концертном зале имени П. И. Чайковского в Москве.





Она родилась в Париже сто сорок лет назад, ее создателями были деятели французской культуры — композитор Адольф Адан, поэт Теофиль Готье, драматург Жюль Сен-Жорж, хореографы Жюль Перро и Жан Коралли, главные партии в балете исполняли дебютанты Большой оперы итальянка Карлотта Гризи и француз Люсьен Петипа. Но ныне весь мир говорит о русской «Жизели», считает русских артистов родоначальниками сценических прочтений этого произведения.

Премьера на сцене Большой оперы прошла с огромным успехом, и в том же 1814 году началось триумфальное шествие «Жизели» по сценам Европы и Америки. Известный балетовед Ю. Слонимский отмечал, что «такого широкого распространения спектакля еще не знала история». В 1842 году балет увидел свет рампы на сцене петербургского Большого театра — его осуществил здесь Антуан Титюс. Это событие стало знаменательным в судьбе шедевра — ведь именно русская балетная сцена сохранила его с тем, чтобы спустя несколько десятилетий вернуть эту жемчужину мировой классики ее изумленной родине — Франции.

Как случилось, что европейские сцены забыли «Жизель»? Причину, видимо, следует искать в общем состоянии балетного искусства в Западной Европе — оно во второй половине XIX века переживало период упадка. И здесь уже не оказалось такой группы, которая смогла бы «удержать» в своем репертуаре «Жизель», — не было ярких исполнительниц главной партии, не было хорошо организованного кордебалета. Лишь Россия сохранила профессиональную школу, высокое мастерство интерпретации классического наследия, единство стиля, культуру ансамбля.

Русский зритель с интересом встречает новую редакцию балета, осуществленную приехавшим в Россию Жюлем Перро, тепло принимает выступавших в заглавной роли знаменитых гастролерш Фанни Эльслер и Карлотту Гризи. И все же жар



ИСТОРИЯ:  
ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ,  
ВОСПОМИНАНИЯ



МАРФА МУРАВЬЕВА

# РУССКАЯ ЖИЗЕЛЬ



своего восторга он отдал русским балеринам, которые соответственно традициям национального русского искусства, передовой русской литературы подарили французской крестьянке часть своей души, стремились отразить ее чувства, сильные и прекрасные, чувства, способные победить смерть... Английский критик Арнольд Хаскелл много лет спустя писал: «Именно Россия увидела в «Жизели» общечеловеческую драму и обесмертила ее». В этом огромная заслуга русских артисток. Конечно, очень интересно узнать, что внесли в трактовку образа каждая из них. Сделать это сейчас трудно — скуден изобразительный материал и малочисленны и поверхностны отзывы прессы. И тем не менее, собранные воедино, они могут помочь нам.

18 декабря 1842 года — премьера «Жизели» в Петербурге. В заглавной партии — Елена Андреевна. И современник — Р. Зотов в книге «Театральный альбом» пишет: «Жизель была сыграна превосходно. Пантомима I акта и танцы II акта убедили всех, что г-жа Андреевна наша первая танцовщица».

Через год «Жизель» увидела Москва — первое представление балета состоялось 25 ноября 1843 года с участием все той же Елены Андреевны. Но 30 апреля 1845 года в Большом театре в спектакле выступила «душа московского балета», как ее здесь называли, любимица московского демократического зрителя Екатерина Санковская. О ее прочтении центральной роли рецензент В. Родиславский пишет, неоднократно употребляя слово «превосходно», — так оценивает он и танцы Санковской в первом акте, и сыгранную ею «предсмертную сцену», и, наконец, весь второй акт...

Еще одна Жизель петербургской сцены — Надежда Богданова, чей дебют состоялся 2 февраля 1856 года. Уже упоминавшийся нами Р. Зотов писал о ней в «Северной пчеле»: «В первом акте она была прелестна при выражении простодушия и нашей любви, но в минуту рокового удара она уже

была слабее и по всему видно, что драматическое ее дарование начинает только развиваться... Минуты сумасшествия ее были очень удачны... Весь второй акт составляет истинное торжество г-жи Богдановой...»

Через шесть лет, 8 ноября 1862 года жители столицы увидели в балете юную Марфу Муравьеву. А через год с ней встретились парижане. Добавим, что в Большой опере спектакль был возобновлен специально для ее застрелы.

«Роль Жизели изучила Марфа Николаевна под руководством г. Перро, столь памятного Петербургу... Сцена сумасшествия в первом действии доставляет ей каждый вечер торжество и вызовы. Г-жа Муравьева соединяет с искусством в танцах искусную мимику. Увлекали вас своего грациозно, легкостью и силой своих носков, она поражает вас своим жестом и, достигая крайней степени совершенства в мимике, она вас трогает. Ее сумасшествие и смерть производят душевное волнение... Не менее удалась ей сцена с вилсами во втором действии, где она удивляет своей легкостью и грацией», — так сообщает биограф об успехе артистки во Франции, ссылаясь на отзывы прессы.

Первые исполнительницы Жизели... Их облик восстановить невероятно трудно... Фотографии, выполненные в салоне у фотографа, делают всех похожими друг на друга. Застывшее выражение лица, маловыразительная поза, костюм, похожий один на другой, независимо от роли. И все-таки фотография Муравьевой в роли Жизели останавливает наше внимание. Балерина пытается воспроизвести один из моментов сцены безумия. Вот тут и восхитает ее невероятная естественность, хотя перед фотокамерой приходилось позировать подолгу, по несколько минут. Замечательна и другое. Балерина, которую подчас упрекали в маловыразительной мимике, фотографируется в сцене, где необходимо проявить прежде всего талант актерский. Интересен и костюм Муравьевой — Жизели. Платье с цветным корсажем и с фарфучком уже напоминает те, в которых появляются современные исполнительницы Жизели. На голове веночек из виноградных листьев. Деталь, от которой отказались в современном балете в связи с переменами в хореографии.

В начале XX века судьбу «Жизели» вершит новая героиня — Анна Павлова. «Я выговорила себе «Жизель». Мне не очень доверяли, я просила поставить балет весной, обещая работать весь пост... Теперь «Ваядерка» и «Жизель» — мои коньки», — скажет артистка позже в интервью корреспонденту «Петербургской газеты». А современник, видевший Павлову в спектакле, писал в газете «Виржевые ведомости»: «...Каждый раз, когда я вижу эту чародейку мимики, пластики и танца в положении трагической Жизели, я не могу удержаться, чтобы не сказать о ней несколько слов, ибо с каждым разом артистка эта совершенствуется и с новой властью овладевает зрительным залом. Вчера, например, не было зрителя, которого не захватили бы игра и танцы Павловой. На сцене не было Павловой: была Жизель, наивная и трогательная в своей чистой любви... И в зеленом царстве вилс не было танцовщицы, а была лекокрылая тень, воздушная и мечтательная, как эфемирида, ожившая ночью и исчезающая на рассвете с первыми розовыми лучами восходящего солнца... В чем же собственно тайна этого замечательного, исключительного таланта? Да, именно в гармонии... В слиянии отдельных моментов в одно целое, из которого рождается художественный образ... Здесь не приходится говорить ни о внешнем, чрезвычайно стильном образе, ни о техническом совершенстве хореографической стороны роли, в которой полностью, с редким художественным чутьем уловлен внутренний стиль эпохи, здесь нужно говорить о таланте».

По-видимому, Павлову не смущала фотокамера: когда рассматриваешь снимки, видишь, что она всегда в образе, ее позы и движения всегда имеют определенную эмоциональную тональность. По фотографиям можно представить себе, как Павлова выглядела в эпизоде безумия первого акта и в сценах второго. Но вот что характерно: у Павловой-вилсы на устах улыбка, улыбка счастья от осознания своей освобожденности от земных пут, осознания своего духовного возмужания, и удивительная иллюзия полета даже в статичной позе.

Еще одно имя — Тамара Карсавина. Она исполняла заглавную партию, когда в 1910 году, после сорока двух лет забвения, «Жизель» была показана в Париже, на сцене «Гранд Опера» силами труппы С. Дягилева. Тогда французская «Комедия виллостре» писала: «Некогда «Жизель» была знаменитым французским балетом из числа тех, которые доставляли наслаждение отцам и который теперь русские возвращали в самой чистой традиции, на какую способны лишь они одни».



ОЛЬГА СПЕСИВЦЕВА



АННА ПАРВЛОВА



ГАЛИНА УЛАНОВА





«Карсавина — большой художник и это она доказала в сцене сумасшествия Жизели... Покоряющая сила Карсавиной — в простоте, искренности, в правдоподобии переживаний, без малейшего штриха подчеркивания, нажима... В хорошеде видис... Карсавина — символ беззучного стона страданий. Ее лицо, поразительно строгое, до жутки спокойное и одухотворенное... Она запоминается навсегда», — писал в 1918 году рецензент газеты «Наше время».

Известный театралитический критик В. Голубов (Потапов), сравнивая Карсавину с ее старшей современницей Анной Павловой, писал, что она «была нежнее, мягче и, в соответствии с духом времени и личными творческими наклонностями артистки, образ был окутан дымкой меланхолии».

Но по-настоящему «Жизель» вернулась на свою родину лишь в 1924 году, когда спектакль был поставлен в «Гранд Опера», и в центре его снова оказалась русская балерина — Ольга Спесивцева.

Фотографий Спесивцевой-Жизели немного. Первое, на что обращаешь внимание, это отрешенность ее героини в сценах второго акта, какая-то замкнутость в себе, отгороженность от окружающего мира. Ладони рук, повернутые к груди, будто навсегда закрыли сердце. Своим обликом Жизель Спесивцевой больше напоминает первую Сильфиду — Тальони, чем первую Жизель — Гризи. Такие изображения в полной мере соответствуют тому, что очевичи видели на сцене.

«Спесивцева с первого выхода Жизели готовила зрителя к катастрофе. Она любит, и это грозит ей тяжелой карой. Она борется за любовь, и этим обречена на гибель. Глаза Спесивцевой, широко раскрытые в начале первого акта, закрывались к его финалу. По сцене блуждало одинокое, сломленное потрясением существо... Во втором акте Спесивцева танцевала, подражаясь глаза, словно не смела взглянуть на происходящее вокруг. И красота ее героини нарастала, но мере того как усиливалась борьба Жизели за счастье. Только не свое, а чужое», — пишет Ю. Слонимский об исполнении балериной роли Жизели.

После Великого Октября «Жизель» не только не исчезла из балетного репертуара, но наоборот, советская сцена выдвинула целую плеяду великодушных исполнительниц заглавной роли.

Одной из первых среди советских артисток в роли Жизели появилась Елена Люком — замечательная танцовщица, солистка Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Ее трактовка этого образа стала своего рода путеводной звездой, которая освещала пути поисков балерин последующих поколений. Случилось это в 1920 году. Ее товарищ по сцене Михаил Михайлов в своей книге «Молодые годы ленинградского балета», подробно анализируя ее трактовку, отмечал: «Люком сыграла с Жизелью налет рока, трагизма, обреченности. К тому времени, когда в этой партии вышла на сцену юная Уланова, а за ней Дудинская, трактовка Люком уже прочно утвердилась. Как ни различны были индивидуальности, у начинавших жизнь в искусстве талантливых танцовщиц имелся единственный пример перед глазами, и под его воздействием формировалась концепция этого образа. Со временем каждая по-своему совершенствовала роль».

13 марта 1932 года в «Жизели» впервые танцевала юная Галина Уланова. Конечно, образ у балерины, которой едва минуло двадцать два года, только начинал складываться, но уже тогда современник отмечал, что в «Жизели» Уланова нашла свою тему — тему любви, доверчивой, преданной и простой, и в то же время столь сильной, что убить ее не может ничто». Роль совершенствовалась и обогащалась артисткой в течение всей ее сценической жизни — без малого тридцать лет. Через тридцать шесть лет после этого дебюта Галины Сергеевны замечательный режиссер Юрий Заводский писал: «Я видел в роли Жизели многих прекрасных танцовщиц, но при этом никогда не переживал того, что бывало со мной всякий раз, когда Жизель танцевала Уланова. Частности сливаются в единое и нерасторжимое целое; Жизель Улановой жила так обостренным чувством счастья, так ценила, так дарила каждое его мгновение! Но это не было опынением любовью — ее Жизель знала цену счастью и именно поэтому была полна предостережений надвигающейся беды. Свет и тень, полнота бытия и обреченность, наконец, прошлое, настоящее и будущее — движение времени — все это удивительно совмещалось в образе, созданном Улановой».

Марина Семенова показала свою Жизель 18 апреля 1934 года. О том, какой была трактовка этой партии замечательной балериной, С. Иванова в книге, посвященной ей, пишет: «Жизель» в исполнении Семеновой — это драма обманутого доверия, внезапного крушения мира, возмущенного доверчивой душой, окрыленной любовью... В таком истолковании романтического

образа сказались глубоко национальная природа семеновского искусства, если, конечно, понимать под национальным не внешние признаки — манеру поведения или костюм. Как раз внешне Семенова безукоризненно передавала все оттенки французского стиля и характера... По своему внутреннему существу семеновская Жизель была истинно русским образом. Сама тема ее Жизели — исконно русская тема...»

Советские балерины Татьяна Вячеслова, Наталия Дудинская, Агла Шелест, Раиса Стругочкова, Ирина Коллакова, Марина Кондратьева, Нина Тимофеева, Екатерина Максимова, Наталия Бессмертнова, выступая в этом старинном балете, создавали образ Жизели, согласно своей творческой индивидуальности, характеру своего художественного мышления, своего понимания роли... Родилась целая галерея портретов героини, выделенных артистками советской сцены, портретов, каждый из которых прекрасен и неповторим. Вот, к примеру, Жизель Наталии Дудинской и Ирины Коллаковой — представительницы одной (ленинградской) школы, воспитанниц одного педагога — Агриппины Яковлевны Вагановой, солисток одной труппы — балетной труппы Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

«Веселы и легки «па» простодушной Жизели первого акта одноименного балета. Дудинская так легко отлетает от земли, что ее Жизель напоминает мотылька, порхающего на солнце у опушки леса... Не замутненная ничем девичья душа, доверчивая и нежная! Но вот во втором акте Жизель — среди видис и сама уже видиса. Меняется весь характер движений Жизели — Дудинской, потому что изменился характер героини. Теперь она имеет могучую власть и пользуется ею, чтобы спасти любимого Альберта. В ее позах — величие прощения, в ее полетах отрешенность от жестокой жизни», — писал о Жизели Дудинской критик Ю. Головащенко.

В Жизели Коллаковой — иные краски, иные нюансы. «Ясноглазая, на редкость изящная в своей внутренней непринужденности девушка предстала как воплощение духовной гармонии, нравственной цельности, чистоты. И было бы неверно относить эти краски лишь к тем или иным эпизодам балета, пытаться разрезать этот радостный спектр. Он привлекателен именно слитностью и обретает наибольшую силу воздействия, когда Жизель принимает танцевальную позу и далее в права вступает поэзия легких арабесок, главных глассодов — поистине солнечного аллегро. Второй акт естественно вытекает из первого: подлинная человечность торжествует победу над вероломством, жестокостью, злом. Если первый акт у Коллаковой — аллегро, то второй — большое адажио», — отмечает балетовед В. Чистакова.

Новые интонации в характер Жизели принесла Нина Тимофеева, которая, пишет В. Львов-Анохин, «как никакая другая исполнительница Жизели доносит... строгость мелодического и танцевального рисунка». Критик считает, что второй акт у нее «стал выражением духовной силы Жизели, ее прекрасной человеческой неуступчивости, цельности... Пережить предательство любимого, сама она не отступая от своей веры, не предает ничего, ни за что не отдает своего права любить, защищать, спасать». У Марины Кондратьевой в роли Жизели Н. Чернова отмечает отрешенность техники, безукоризненность, легкость и одухотворенность классических форм. «Танцовщица рассказывает о судьбе простой крестьянской девушки», — пишет Н. Чернова, «откровенно и чуть отчужденно. Мягко выплывает она рисунок танца, как бы намеренно пригвозждая себя к земле. Но стихия Кондратьевой — воздух...» И критик, говоря об исполнении артисткой второго акта, считает, что восставшая из небытия Жизель становится у Кондратьевой здесь лирическим завершением образа, что борьба воздуха и земли в ее танце заканчивается «взрывом чуть слышимых прыжков, полетов, перечеркивающих сцену строгими линиями и диагоналями».

Русская Жизель завоевала мир, потому что каждая из названных выше исполнительниц вносила в партию глубоко личное, пережитое. И знаком с собой трактовкой характера Жизели зарубежного зрителя, они не просто возрождали интерес к балету — их интерпретация истории любви и смерти крестьянской девушки обрела глубокий смысл, заставляла размышлять о чувстве, победившем ложь и вероломство, победившем саму смерть. Первой советской Жизелью, которую увидела родина балета — Париж, была Жизель Марины Семеновой. Произошло это в 1935 году. Французская критика писала о совершенно новой трактовке образа Жизели, в результате чего «балет казался написанным вчера».

Высокая человечность образа, созданного Г. Улановой, глубина чувств, органичность перевоплощений великой балерины получила восторженную оценку прессы многих стран.



МАРИНА СЕМЕНОВА



РАИСА СТРУЧКОВА

МАРИНА КОНДРАТЬЕВА

НИНА ТИМОФЕЕВА





НАТАЛИЯ ДУДИНСКАЯ и КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВ  
НАТАЛИЯ БЕССМЕРТНОВА



ИРИНА КОЛПАКОВА

ЕКАТЕРИНА МАКСИМОВА



Жизель — Стручкова, Жизель — Бессмертнова, Жизель — Максимова... Зритель планеты в каждой видел свое, неповторимое, свойственное лишь этим замечательным исполнительницам.

«Раиса Стручкова в балете «Жизель» затронула сердца всего зала. Драматизм образа Жизели, ее трагедия воплощены в танце Стручковой. Эмоциональность первого акта, его трагедия переходят в духовную утонченность во втором акте. Такой Жизели, какую показывает Р. Стручкова, мы еще не видели. Она является первой фигурой классического балета мира», — отмечает американский критик.

«Выдвигавшаяся солистка балета — Раиса Стручкова — исключительная Жизель, — вторит ему рецензент другой. — Она не только покоряет великолепным и чистым искусством танца, но и восхищает драматическим раскрытием образа Жизели. Стручкова выражает танцем чувства счастья, муки ревности, потерю любви, и все эти чувства отражаются на ее лице и особенно в глазах».

О Натальи Бессмертновой, выступившей в роли Жизели, западная критика говорила как о лучшей романтической балерине нашего времени. «С первого своего выхода Бессмертнова отчетливо показала, что она шла к Жизели своим путем. С маленькой головкой, огромными глазами и длинными стройными ногами, она казалась хрупкой, романтичной и уязвимой, подчеркивала каждое мгновение печали или предчувствия. Когда она улыбалась или оживлялась, эффект был подобен солнцу, восходящему из дымки слез, — пишет журнал «Балет тудей». — Бессмертнова начала сцену сумасшествия с дерзкого эффекта: в течение очень долгих мгновений она стояла спиной к зрительному залу, и, когда она повернулась, то показала лицо, которое изменилось полностью, превратившись в маску ледящего ужаса с остановившимися огромными глазами... Во втором акте Бессмертнова с ее даром романтической таинственности была абсолютно, как дома. Она была удивительно хороша во всех медленных пассажах; в медленных подъемах с помощью сильных и абсолютно точных поддержек Лавровского, она была сверхъестественной, проносившейся над сценой; подобно освобожденному от оболочки духу...».

А Жизель Максимова привлекала иным. Рецензент газеты «Финансиэл таймс» указывает: «Максимова знакомит нас с крестьянской девочкой такого пленительного шарма, такой искренности и трогательности чувств, что увлечение Альберта становится абсолютно подлинным — ни один мужчина не устоит перед такой трогательной, обворожительной прелестью. И как прекрасно Максимова танцует! Она воспроизводит хореографию с безупречным вкусом, па сливаются в чудесное «легато» фраз, ее стиль, окрашенный понимаем эпохи романтического балета, мягко лиричен. Она верна в своей любви, счастлива в объятиях Альберта... Когда такая Жизель внезапно узнает о предательстве, это приводит ее к безумию. С остановившимися глазами, с простертыми неистово руками Максимова олицетворяет отчаянную погоню за утраченным счастьем».

Тончайшие нюансы заглавной партии прославленного балета, ее стилевые особенности стремятся постичь и представительницы нашей артистической молодежи. С ними работают, передают им свой бесценный опыт Марина Семенова, Галина Уланова, Наталья Дудинская — ныне выдающиеся педагоги.

Исполнительские традиции русской школы творчески восприняты и ведущими балеринами наших национальных трупп — эстонской артисткой Хельми Пуур, таджикской Маликой Сабировой, киргизской Рейной Чоковой, украинскими Татьяной Таякиной и Людмилой Сморгачевой, узбекскими Галией Измайловой и Берной Кариевой, бурятской — Ларисой Сахьяновой, грузинской — Верой Цизнадзе, латышской — Велтой Вицльинь...

И все они способствуют своим искусством тому, что этносорокалетняя «Жизель» и ныне остается молодой и прекрасной, что она и ныне волнует зрителя.

НАТАЛИЯ ГОДЗИНА



# ВЕЛИКАЯ ЧУДО- ТВОРИЦА

Екатерина Васильевна Гельцер. С этим именем связана целая эпоха в русском и советском балете. Видевшие Гельцер на сцене, не скупилась на самые лестные, самые восторженные отзывы об ее искусстве: «гениальная актриса», «народная балерина», «яркое дарование». Один из них написал о ней такие слова: «На сцене мы имеем счастливую возможность видеть Ермолову, Шаляпина, Собинова, Станиславского и равную им по своему творческому размаху великую чудотворицу в области пластики Е. В. Гельцер».

Эта оценка не преувеличена: Екатерина Васильевна Гельцер своим необыкновенным талантом перевернула все традиции классического балета, соединила превосходную танцевальную технику с выразительной мимической игрой и поражала зрителей не только виртуозностью, но и «огнем драматического таланта».

«Техника реалистического исполнения и ныне представляет собой целую академию, давшую образцы пластики на долгие времена, — писал известный критик А. Вольнский. — Можно сказать, что вся московская школа танца есть школа Гельцер: огненная, порывистая, выстукивающая на земле мотив неба»...

В историю мирового балета артистка вошла как выдающаяся танцовщица-актриса, создавшая великолепную галерею хореографических женских портретов. И Тао Хоа из «Красного мака» — здесь одна из жемчужин, ведь современники были убеждены, что «с этой ролью начинается новая жизнь».





классического балета». Но родился образ героини первого советского балета не сразу и не вдруг. Гельцер пришла к этой роли, создав яркие и жизненно достоверные характеры в классических балетах «Дон Кихот», «Раймонда», «Спящая красавица», «Конек-Горбунок», «Лебединое озеро», «Баядерка», «Корсар», «Тщетная предосторожность», раскрыв своим танцем во всей сложности и многозначности душевные переживания героинь новаторских полонезов А. Горского — Саламба в одноименном балете, Эсмеральды в «Дочери Гудулы», Евники в спектакле «Евника и Петроний»... И к историческому рубежу 1917 года Гельцер, как пишет биограф Екатерины Васильевны О. Мартынова, «приходит сформировавшимся художником с определенной индивидуальностью, с твердым и ясным пониманием серьезных задач, которые стоят перед искусством. Великая Октябрьская революция дала ей возможность полностью осуществить эти задачи».

Когда свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция, известная танцовщица, «звезда русского балета» Гельцер отдала свое искусство новому, рабоче-крестьянскому

зрителю. Контрреволюционеры не могли простить актрисе этого шага, они писали анонимные письма с угрозой убить ее, если она «не бросит своих большевиков». Гельцер сделала сознательный выбор — осталась с народом, и ничто не могло поколебать ее решения.

Значение искусства Екатерины Васильевны в эти революционные годы наиболее точно выразили К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко в адресе, преподнесенном балерине в день 25-летия ее творческой деятельности. Вот что писали основатели Художественного театра:

«В эту пору жизни, в эти годы беспощадного пересмотра ценностей прошлого, народная воля могла бы счесть балет искусством пресыщенной праздности, ненужной роскошью, недостойной народного внимания...

Теперь, кажется, с уверенностью можно сказать, что русский балет избегал этой... опасности. И этим... он в огромной степени обязан Вам — Вашей фантастической преданности искусству, Вашему гигантскому, неустанным труду, Вашей сверхкачественной технике, всему, что вместе с внутрен-

ним горением дает Вам возможность создавать неуявляемые... образы и поддерживать высоту культуры балета. Ваш пример на таком историческом рубеже в жизни всех театров внушает нам чувство товарищеской гордости и глубокой благодарности».

В последние годы жизни Екатерины Васильевны мне приходилось несколько раз бывать у нее, беседовать с нею по самым разным вопросам. Одно из последних посещений великой балерины, а это было 4 марта 1960 года, мне особенно запомнилось.

...В большой комнате, украшенной картинами и старинными скульптурами, за столом в кресле сидит сама хозяйка. Удивительно, что черты ее лица, несмотря на почтенные годы — живы и выразительны. Свой рассказ Екатерина Васильевна часто дополняет изычными, легкими жестами. Они невольно напомнили мне услышанное однажды высказывание о том, что руки Гельцер — это ее голос. Тот, кто не оценил их, значит ничего не знает о балерине.

Оживленно, темпераментно говорила Екатерина Васильевна о своей жизни в первые годы после Октября, вспоминала,

как за театральными кулисами то и дело шли разговоры: «А как быть с оперой? С балетом? Поймут ли, оценят?» В эти незабываемые дни балерина выступала очень много, в трудных условиях: в Большом театре было холодно, по сцене гуляли сквозняки. По словам артистки, она в Москве танцевала на многих фабриках и заводах. Несколько раз ей посчастливилось видеть Владимира Ильича Ленина. Я прошу актрису рассказать об этом подробнее.

— Воспоминания о первых годах революции, — начинает она, — неотделимы для меня от образа Владимира Ильича Ленина. Его имя с надеждой и любовью произносили везде и всюду тысячи людей. Трудные, незабываемые времена.

Мне посчастливилось тогда много работать, вести почти весь репертуар Большого театра. Помимо спектаклей в театре, все мое свободное время было заполнено концертами. Владимир Ильич тогда часто выступал перед рабочими в Доме Союзов, на московских фабриках и заводах, и после докладов обычно бывали концерты.

Я много раз видела Владимира Ильича среди зрителей,





ТЕЛЬЦЕРЬ

ФОТОГРАФИЯ ИМПЕРАТ  
ТЕАТРОМ

7.

Вакханка  
(«Вакханалия»).

Никия  
(«Баядерка»)



Екатерина Гельцер



Концертный номер

и было так радостно чувствовать его всепонимающий взгляд. Однажды в артистической комнате Дома Союзос Анатолий Васильевич Луначарский подал меня к Владимиру Ильичу и сказал ему, как много я работаю и что он, Луначарский, спокоен за русский балет. Нарком не умолчал и о моих сомнениях — поняти ли классический балет новому зрителю? На что Владимир Ильич, улыбувшись, отвечал, что настоящее, подлинное искусство всегда понятно народу.

Слова вождя я запомнила на всю жизнь. Они мне дали еще большее чувство подъема в моей дальнейшей творческой работе.

В то время почти ежедневно мне звонили из различных организаций и просили выступить. Я спрашивала, какой танец они хотят увидеть? Почти всегда мне отвечали: «Тот номер, где вы танцуете один после другого», то есть на де де из балета «Дон Кихот», который я исполняла с Василием Дмитриевичем Тихомировым. Я была счастлива, что новый зритель понимает классиче-

ский танец и мое искусство доставляет ему радость...

Екатерина Васильевна с увлечением вспоминает гастроли по Советскому Союзу. Где только ни бывала прославленная балерина! Проехала всю Сибирь, выступала в Средней Азии, на Урале, в Крыму, на Кавказе, в приволжских городах, в промышленных центрах: в городе ткачей Иванове, на Коломенском машиностроительном заводе, в Донбассе, на Днепрострое.

Какая же была у артистки воля и как велико желание показать свое искусство широким массам, если, имея за плечами шестьдесят лет, она в 1935 году дала согласие участвовать в концертной бригаде по обслуживанию ударных строек! Она проехала за несколько месяцев по семи железным дорогам и явилась единственной из тех, кто принимал участие во всех ста семидесяти концертах.

Страсть ездить по России, показывать свое искусство в самых отдаленных краях — это было, что называется, в крови у Екатерины Васильевны. Ведь еще до революции буржуазные рецензенты удивлялись, зачем она едет в российскую глубинку, ведь другие балерины устремляются в Лондон, Париж, Берлин. Известный фельетонист Влас Дорошевич иронизировал по этому поводу: «Госпожа Гельцер едет в Екатеринбург, Екатеринодар. Очень патриотично! И скромно до преступления против себя, своей славы, против своего таланта».

— Мне дороже знакомить с балетом родных русских людей, чем чужих иностранцев, — отвечала тогда критикам Гельцер. — И я танцую по всем нашим городам, где только есть мало-мальски приспособленное для выступления помещение.

Екатерина Васильевна участвовала в первой постановке на сцене Большого театра балета «Красный мак» Р. Глиэра. Она много рассказывала об этом спектакле. Образ главной героини — Тао Хоа создавался балериной постепенно. Она использовала литературные источники, иконографические материалы, произведения китайского искусства. Много работала над жестом, над мельчайшими пластическими деталями с тем, чтобы фигура Тао Хоа обрела черты достоверности, но весь труд балерины, как она сама подчеркивала, был подчинен главному — созданию образа.

Последние годы перед войной Екатерина Васильевна почти не показывалась перед зрителями, но как только грянули первые залпы Великой Отечественной, актриса вновь стала участвовать в концертах — перед бойцами, рабо-

чими, перед ранеными воинами. Всего за военное время она выступила более ста раз!

Екатерина Васильевна была не только превосходной балериной, но и большим общественным деятелем, интересным собеседником. Она встречалась с А. Луначарским, В. Мейерхольдом, П. Кропоткиным, Н. Крыленко, К. Коровиным.

Очень дружила балерина с художниками. Охотно и увлеченно говорила она о своей коллекции живописных полотен, в которой хранились картины В. Серова, К. Коровина, М. Врубеля, И. Левитана. Е. В. Гельцер была убеждена, что балетное искусство может плодотворно развиваться только в тесной связи с литературой и живописью.

— Взгляните на картину «Золотая осень», — любила говорить Екатерина Васильевна, — я никогда не могла вдоволь налюбоваться этой прозрачностью воздуха, этими золотистыми деревьями, освещенными солнцем, этим голубым небом, немного холодным и ясным, как бирюза...

Неожиданно в одном из альбомов среди фотографий я обнаружил портрет знаменитого ученого А. Эйнштейна с его собственноручной надписью: «Дорогой и любимой Frau Гельцер».

— Вы удивлены? — спросила Екатерина Васильевна. — Да, я была знакома с Эйнштейном, даже больше — была у него в гостях в Баварском квартале в Берлине.

По просьбе хозяина дома Гельцер станцевала «Музыкальный момент» Шуберта. Аккомпанировал ей сам хозяин дома.

Когда кончился танец, Эйнштейн, опустив скрипку, воскликнул:

— Frau Гельцер, вы восхитительны! В вашем лице я как бы вижу весь неповторимый русский балет!

Последний раз я виделся с Е. В. Гельцер 15 ноября 1961 года, когда она отмечала свое 85-летие. По желанию старшей балерины я был включен в юбилейную комиссию. Кто только ни побывал в тот знаменательный день на квартире у Гельцер! До поздней ночи шли люди с адресами и подарками, и даже с песнями... Екатерина Васильевна каждому находила ласковое слово, шутила и смеялась. Смотрел я на знаменитую артистку и думал: как она любит жизнь, людей, как молодая сердцем. А когда уходил домой, то невольно вспоминал старинное изречение: «Балерины имеют одну неповторимую особенность — они вечно остаются молодыми».

ВАЛЕНТИН ВИРЕН,  
кандидат искусствоведения



Нагуа —  
Ж. МАГАЛЯС,  
Обезьянка —  
С. САМОДЕЛКИНА

# У Театральной Афиши

## ◀ МОСКВА

Новая сценическая редакция балета Л. Половинкина «Негритенок и обезьяна» [либретто Наталии Сац по мотивам одноименной пьесы Н. Сац и С. Розанова] показана Московским детским музыкальным театром. Дополнительные музыкальные номера в четвертой картине написаны композитором С. Баневичем. Руководитель постановки — Н. Сац, балетмейстер и режиссер О. Тарасова, дирижеры Л. Гершкович и Г. Комаровский, художники Г. и Н. Гольц.

Главные роли исполняют Ж. Магальяс (Нагуа), С. Самоделкина (Обезьянка).

Звездный зал Московского планетария превратился в театральное помещение — здесь состоялся показ одноактного балета «Демон» [на музыку А. Скрябина по мотивам поэмы М. Лермонтова]. Театрализованные представления в недавнем прошлом были в традициях деятельности планетария, и этот спектакль стал началом их возрождения. Балет «Демон» подготовлен силами молодых артистов балетной труппы Большого театра Союза ССР. Хореограф — Н. Акчурин, консультант — Ш. Ягудин. Художники М. и Е. Федоровы (костюмы), А. Акелькин (свет). В спектакле выступили К. Уральский (Демон), В. Санадзе (Тамара), Н. Загребин (Синодал), Е. Меланьина (Птица), А. Меланьин (Казбек), Д. Афанасьев (Терек).



Демон —  
К. УРАЛЬСКИЙ



Сцена из  
спектакля

## ▼ НОВОСИБИРСК

На сцене Новосибирского театра оперы и балета состоялась премьера балета А. Хачатуряна «Гаяне», который осуществили мастера из Еревана — балетмейстер В. Галстян, художники А. Минас и Р. Элибегян.

Музыкальный руководитель спектакля — И. Зак. В главных ролях выступили Л. Матюхина, Т. Капустина [Гаяне], А. Бердышев и А. Балабанов [Армен], С. Крупко [Карен], Н. Иганова [Нунэ].

## ▲ ФРУНЗЕ

Свой 44-й театральный сезон Киргизский театр оперы и балета имени А. Малдыбаева завершил премьерой нового балета Э. Джумабаева «После сказки» [по повести Ч. Айтматова «Белый пароход»]. В создании этого спектакля принимали участие известные мастера и молодые актеры. Либретто балета написано С. Абдужалиловым и Т. Абдыгуловым в редакции М. Асылбашева и М. Ахунбаева. Музыка композитора Э. Джумабаева — дебют на профессиональной сцене дирижера оркестра народных инструментов имени К. Орозова. Музыкальный руководитель постановки — К. Молдобасанов. Постановщик спектакля — ведущий солист балета М. Асылбашев, художник — Д. Молдахматов, дирижер — Т. Томотоев.

Главные партии исполняют А. Токомбаева и С. Щеглова [Мать-Олениха], Р. Ирсаев и С. Маданбеков [Мальчик], А. Рыскулов и Т. Энкебаев [Орозкул], В. Захаров и Н. Федоров [Момун], М. Миндзер и С. Туккулатова [Бекей], К. Орузбаев и Б. Куттубаев [Хромая старуха].



Гаяне —  
Л. МАТЮХИНА

## ◀ КИЕВ

Самым маленьким зрителям адресована премьера Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко — постановка балета Д. Салимана-Владимирова «Муха-цокотуха». Создатели спектакля — главный балетмейстер театра Р. Клявин, дирижер К. Еременко. Балет оформлял московский художник Э. Змойро.

В главных партиях выступили Т. Боровик и Л. Данченко [Муха], А. Лукьянов и А. Козлов [Комарик].



Сцена из  
спектакля

Бог —  
В. ЯКОВЛЕВ,  
Черт —  
В. БОРТЯКОВ



ГОРЬКИЙ ►

Еще одно сценическое рождение пережил балет Ф. Амирова «Тысяча и одна ночь» [либретто М. и Р. Ибрагимбековых] — на этот раз в Горьковском театре оперы и балета имени А. С. Пушкина.

В постановочную группу спектакля вошли азербайджанские мастера — балетмейстер-постановщик Н. Назирова, художник Т. Нариманбеков, художник по костюмам Т. Танров. Дирижер А. Войскуцкий.

Главные партии в спектакле исполняют Т. Лебедева, Н. Пугачева, Т. Карпова, А. Гроностайский, А. Бурдукова.



Китри —  
С. КОЛЫВАНОВА

#### ▲ ХАРЬКОВ

Последней балетной премьерой прошлого сезона в Харьковском театре оперы и балета имени Н. В. Лысенко стал «Дон Кихот» Л. Минкуса, поставленный К. Сергеевым и Н. Дудинской [в редакции Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова]. Дирижер Л. Джурмий, художник Л. Братченко.

Сотрудничество с мастерами ленинградского балета стало в театре традиционным. На харьковской сцене с успехом идут поставленные ленинградскими хореографами балеты П. Чайковского «Лебединое озеро» и «Спящая красавица», а также «Пахита» Л. Минкуса, «Корсар» А. Адана, «Барышня и хулиган» Д. Шостаковича.

Соллист театра Т. Попеску возобновил в новой сценической редакции балет харьковского композитора В. Губаренко «Дон Жуан» по драме Леси Украинки «Каменный востелин» [хореография болгарского балетмейстера М. Арнауодовой]. Дирижер Л. Джурмий, художник Л. Андреев. Исполнитель заглавной партии Т. Попеску. В спектакле заняты С. Колыванова [Донна Анна], И. Колыванова [Долорес], Л. Марков [Командор].



Сцена из  
спектакля

#### ◀ КАЗАНЬ

В Татарском театре оперы и балета имени М. Джалиля новое сценическое воплощение получил балет А. Петрова «Сотворение мира». Это первая крупная постановка молодого балетмейстера, выпускника Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского Рафаэля Ибатуллина. В спектакле заняты мастера сцены и молодежь театра.

Партию Евы исполняют И. Хакимова, С. Хантимирова, Л. Хуторова, Н. Магдеева, Адама — К. Гайнуллин, Р. Абульханов, Н. Шильников, Черта — В. Бортяков, Бога — В. Яковлев, В. Грачев.

Дирижеры спектакля В. Куценко, Р. Утзи, художник Л. Алексеева.



Шахрияр —  
А. ГРОНОСТАЙСКИЙ,  
Нурида —  
А. БУРДУКОВА

#### ▼ ЧЕБОКСАРЫ

Балет Т. Хренникова «Любовью за любовь» — очередная премьера Чувашского музыкального театра [либретто В. Бокадоро и Б. Покровского в редакции А. Андреева]. Постановка А. Андреева, балетмейстер Н. Стуолкина, дирижер П. Филиппов, художник И. Шахарев.

В спектакле заняты Г. Васильева, Ю. Свинцов, О. Кожанова, В. Троценко, С. Петров, В. Иванов.



Сцена из  
спектакля

#### ◀ ТАШКЕНТ

По мотивам русских сказок Узбекский театр оперы и балета имени А. Навои подготовил новый спектакль для детей — балет А. Берлина «Василиса Прекрасная» [либретто И. Юсупова]. Музыкальный руководитель и дирижер спектакля Х. Шамсутдинов, балетмейстер-постановщик Г. Янсон, художник Т. Шаралимов.

В главных ролях выступают З. Давлетмуратова, Ф. Сагдуллаева [Василиса], В. Илчюк, Х. Бозоров [Иванушка], ученица хореографического училища Г. Алиева [Лягушка], П. Власов, Н. Контяво [Царь], Б. Ахундаев и Ю. Боровиков [старший сын Гавриила], Г. Гусев, С. Пахила [средний сын Даниила].

Информация подготовлена  
Г. ФЕДОСЕЕВОЙ, Г. ПЕТРОВОЙ,  
Р. УРАЗГИЛЬДЕЕВЫМ,  
А. ЧЕПАЛОВЫМ, С. ЧУЯНОВЫМ.

CHATELET  
GRANDE SAISON DE PARIS



BALLET RUSSE

Афиша  
Ж. КОКТО  
к «Русским  
сезонам»  
в Париже.

Двум знаменитым балетам Михаила Фокина — «Видению розы» (на музыку К. Вебера) и «Петрушка» (музыка И. Стравинского) исполнилось семьдесят лет.

В театральном музее имени А. А. Бахрушина хранится легендарная афиша. На ней изысканным росчерком поэта изображена изысканно-легкая фигура Тамары Карсавиной в балете «Видение розы». Такой запечатлел артистку Жан Кокто, поэт, художник, драматург. Он был восторженным почитателем русского балета, русских исполнителей, в особенности Тамары Карсавиной и Вацлава Нижинского. В этой афише Кокто точно уловил романтическую сущность балетной миниатюры Фокина — его хореография вся словно соткана из зыбких, мимолетных, постоянно изменяющихся движений и поз. Грациозная, ироничная и восторженная одновременно, живописная манера Кокто на редкость точно передает как будто рождающийся у нас на глазах образ спектакля. Он был впервые показан в 1911 году в Париже — труппа, возглавляемая С. Дягилевым, представила французскому зрителю, наряду с уже известными ему балетами «Шехеразада» и «Карнавал», новые спектакли Михаила Фокина — «Нарцисс» (на музыку Н. Черепнина), «Подводное царство» (на музыку Н. Римского-Корсакова), «Петрушка», созданного хореографом в творческом сотрудничестве с композитором И. Стравинским и художником А. Бенуа, «Видение розы» (на музыку К. Вебера). Наибольший успех имели два последних произведения.

Своим появлением балет «Видение розы» обязан французскому поэту Водуайе, который поддал Фокину идею использовать для либретто одно из стихотворений Теофиля Готье. В основу хореографического шедевра легли его начальные строки: «Я — дух розы, которую ты носила вчера на балу...» Произведение Вебера «Приглашение к танцу», оркестрованное Г. Берлиозом и пронизанное светом теплых, искренних чувств, декорации и костюмы Л. Бакста, выполненные в белых, голубых, фиолетовых тонах, тонко передавали поэтический лиризм фокинских миниатюр.

Жану Кокто принадлежит и подробное описание «Видения розы», которое он дал в журнале «Comœdia Mustré». Девушка, возвратившаяся с бала, засыпает в глубоком кресле. «От упавшей розы подымается и обволакивает ее пьянящий и вкрадчивый аромат, — пишет Кокто. — Аромат, аромат, который то манит, то исчезает, чарующий, как партнер в вальсе, и пугающий, как завоеватель, приближается, дурманит и увлекает спящую в том танце-мечте, что запомнится в подробностях, но не вернется никогда...»

Секрет совершенства композиции неотделим от искусства ее первых исполнителей Т. Карсавиной и В. Нижинского, которые органично передали хрупкость и одухотворенность фокинских романтических грёз.

«Петрушка» — самый драматический и самый современный балет Михаила Фокина, считавшего его одним из лучших своих произведений. Выразительная, хотя и лаконичная пластика образно передает нарастание драматического напряжения действия, показывает достоверность переживаний героев, реалистично трактует буйный характер русского народного гуляния. И не случайно «Петрушка» стал одним из первых спектаклей, осуществленных после Великого Октября на маринской сцене. Инициаторами этой работы были композитор Б. Асафьев и художник А. Бенуа. Постановку осуществил Леонид Леонтьев, который одновременно был исполнителем заглавной партии.

Премьера состоялась в 1920 году. Благодаря скрупулезному труду, протолкнутому Л. Леонтьевым и А. Бенуа по восстановлению спектакля 1911 года, фокинский шедевр сохранился в репертуаре отечественного балетного театра. В музее имени А. А. Бахрушина хранятся эскизы декораций и костюмов А. Бенуа, сделанные для спектакля двадцатого года. Художник, прекрасно помнивший балет в постановке дягилевской труппы, стремился восстановить замысел балетмейстера, который строил драматургию «Петрушки» на противопоставлении

и взаимосвязи двух миров — реального и кукольного, балаганного. «Чем реальнее, правдивее будет толпа первой и последней картин, тем фантастичнее будет выражено главное содержание балета — человеческая трагедия, выраженная в кукольных фигурах, символах», — писал Фокин в связи с работой над «Петрушкой».

В картинах ярмарочного гуляния Бенуа стремился показать реальную жизнь, нарисовать характеры разного городского люда, выявить их социальную принадлежность. Вот кормилица в голубом сарафане и кокошнике, фигура ее дышит довольством, избытком жизненных сил. Такая же меткость и жизненность — в эскизе костюма кучера. Иное видится в эскизе костюма Петрушки. Художник подчеркивает «кукольность» героя. Угрюмово вывернуты руки и ноги, резко повернута голова, но за внешней кукольностью вырисовывается человек со своим внутренним миром, своими переживаниями, непонятый и презираемый. Если взглянуть в рисунок, то можно сказать, что он написан с учетом индивидуальных качеств нового исполнителя роли Петрушки Л. Леонтьева. Критика того времени отмечала, что артист давал иную трактовку образу, чем его предшественник В. Нижинский. «Леонтьев подчеркивал внешней неказистость, даже зарадность облика куклы, но взгляд больших печальных глаз выдавал страдание», — пишет Е. Суриц, суммируя впечатления современников от исполнения артиста, в своей книге «Хореографическое искусство двадцатых годов».

Средствами индивидуальной характеристики пользуется художник и в создании эскизов декораций. Красочным лейтмотивом в оформлении комнаты Петрушки становится черный цвет, воссоздавая атмосферу одиночества и безмолвности, которой окружен герой. В украшении комнаты использованы элементы лубка, черты которого присутствуют и во внешней характеристике персонажей балета. В этой замкнутой обители, где дверь и окно охраняют буафорские изображения чертей и фокусника, мечется в поисках выхода единственный ее обитатель. Для него происходящее в балагане — не театр, а настоящая жизнь, с горькими переживаниями, с безответной любовью, с реальной смертью. В финале балета на крыше кукольного театра появляется вновь живой Петрушка. Это — его бессмертная душа, которая торжествует над миром бесчувственных кукол и бессердечных людей.

Ю. Слонимский писал: «Петрушка» — современный балет. Не только по форме, но и по содержанию — в этом источник его силы». Справедливость этих слов подтверждает сценическая судьба сочинения, которое уже семь десятилетий украшает афиши театров.

Л. ГУЗОВСКАЯ

В. НИЖИНСКИЙ  
в балете  
«Видение розы».





Сцена из  
балета «Соловей».  
Зоська —  
А. НИКОЛАЕВА,  
Симон —  
С. ДРЕЧИН

С творчеством белорусской балерины Александры Васильевны Николаевой, народной артистки БССР, лауреата Государственной премии СССР связан значительный этап в развитии советской белорусской хореографии: она — одна из тех, кто закладывал основы национального балетного спектакля.

В хореографическое искусство Александра Николаева вошла со своей темой — утверждением права человека на счастье. Такими были и ее героини: сильные, гордые, исполненные достоинства.

Хореографическое образование Николаева получила сначала в Школе русского балета под руководством А. Л. Вольнского, а затем в Ленинградском хореографическом училище, в классе известной балерины и педагога М. Ф. Романовой. Ее исполнение отличали строгость академической манеры, свободное владение выразительными возможностями виртуозного танца, музыкальность, артистизм.

С 1934 года вся творческая биография А. Николаевой связана с Белорусским театром оперы и балета. Первая партия Николаевой на этой сцене — партия Тао Хоа в «Красном маке» Р. Глиэра.

За свою более чем двадцатипятилетнюю сценическую деятельность А. Николаева выступала в ведущих партиях многих спектаклей труппы. Сценическое обаяние, темперамент и исключительная эмоциональность артистки, ее виртуозный танец во многом способствовали их успеху. Белорусская критика тех лет отмечала: «Мастерство ее танца имело... значение... для всего молодого в то время коллектива как стимул для усовершенствования профессиональной культуры артистов нашего балета».

Широта творческих возможностей Николаевой, ее незаурядный дар перевоплощения особенно ярко проявились в ее работе над национальным репертуаром. Николаева — первая исполнительница партии Зоськи в «Соловье» М. Крошнера и Надейки в «Князе-озере» В. Золотарева.

Характер Зоськи Николаева показывала в развитии — поэтичная и нежная в лирических сценах со своим любимым Симоном, она становилась гневной и непримиримой в эпизодах с панским гайдуком Макаром. От сцены к сцене отчетливо выявляла артистка в своей героине активное, протестующее начало.

С образом Зоськи во многом перекликался и образ Надейки в балете «Князь-озеро». Надейку Николаевой отличали богатство внутреннего мира, психологическая достоверность, гармония пластики. Образ у артистки получился убедительным и жизненно правдивым.

В дни Великой Отечественной войны А. В. Николаева — участница фронтовых бригад, выступающих на передовой и в тылу у фашистов перед партизанами.

В 1949 году, будучи по-прежнему одной из ведущих танцовщиц труппы, Александра Васильевна Николаева становится педагогом и художественным руководителем Белорусского хореографического училища. Молодое, недавно созданное учебное заведение переживало тогда трудности становления. Но уже в 1958 году, после Всесоюзногомотра балетных училищ, председатель его жюри народный артист СССР Леонид Михайлович Лавровский отмечал: «Нельзя не порадоваться достижениям Минского хореографического училища — руководителем А. Николаева...» Сегодня почти все артисты театра, его ведущие балерины и танцовщики — воспитанники белорусской балетной школы. В этом большая доля и заслуг Александры Васильевны.

Яркая незаурядная актерская судьба!.. Она еще раз подтверждает мысль о том, что молодость человека вообще, а человека искусства в особенности, определяется не количеством прожитых лет, но творческой бодростью, умением идти в ногу со временем, потребностью работать и быть нужным людям. Жизнерадостный, остроумный, полный энергии человек, Александра Васильевна отмечает свой 75-летний юбилей в неустанном труде.

Т. МУШИНСКАЯ

В Москве прошли гастрольные выступления Софийского Национального академического театра оперы и балета, в репертуар которых вошли и три одноактных постановки французского хореографа Сержа Лифара — «Сюита в белом» (на музыку Э. Лало), «Ромео и Джульетта» (на музыку П. Чайковского), «Федра» Ж. Орика. Чем живет сейчас болгарский балет? Какие проблемы волнуют его деятелей? Как предполагают они решать их в своих будущих спектаклях? На эти вопросы отвечаю в публикуемых ниже интервью ведущие мастера болгарского балета ВЕРА КИРОВА и АСЕН ГАВРИЛОВ.

— Встреча с общественностью Москвы — один из многих фактов в хронике культурного сотрудничества наших братских народов, — говорит Вера Кирова, художественный руководитель и прима-балерина балетной труппы Софийского Национального академического театра оперы и балета. — Мне не раз приходилось выступать на сценах известных театров мира, в том числе Парижской оперы. Дважды я исполняла главные партии в спектаклях Большого театра — «Лебединое озеро» и «Жизель». И могу сказать, что выступать на московской сцене — большая честь и ответственность.

С таким же чувством мы приехали в советскую столицу и на сей раз. Мы стараемся быть хорошими учениками своих советских педагогов. Говорю так потому, что связи наших танцевальных школ давние и традиционные. Например, моя болгарская учительница В. Вербева занималась в классе О. Преображенской, а мне самой довелось стажироваться у М. Семенович. И такие прочные отношения с русской школой — почти у каждого ведущего исполнителя софийской труппы.

Уроки мастерства не прошли даром. Мы бережно сохраняем постановки классического наследия, осуществленные советскими балетмейстерами Л. Лавровским («Жизель»), В. Чабукиани («Дон Кихот»), А. Мессерером («Лебединое озеро»), Ф. Балабиной («Спящая красавица»). Классика для нас — основа основ. Думаю, что с этим связан и тот факт, что столь органично живут на софийской сцене современные спектакли, развивающие и обогащающие традиции классической школы, — «Каменный цветок» Ю. Григоровича, «Ромео и Джульетта» О. Виноградова...

Всем понятно, как много значит в хореографическом искусстве школа. Я имею в виду школу классического танца, поскольку,

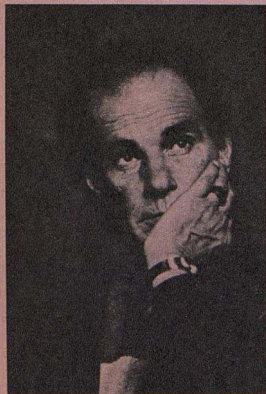
как уже сказала, в работе нашей труппы классика — главное направление. Этим продиктован, в частности, и выбор репертуара для нынешних гастролей в Советском Союзе — нам хотелось показать классику, но в несколько иной — более современной, «раскрепованной» лексической интерпретации.

Обычная работа театра — спектакль «Золушка» на музыку С. Прокофьева, хореография которого принадлежит Петру ван Дийку, в сущности, преследует ту же цель — совершенствование исполнительства в области классического танца, расцвеченного новыми нюансами.

Театр вынашивает и новые планы по дальнейшему сотрудничеству с советскими коллегами. Специалисты из СССР — наши постоянные помощники в театре и школе. Не могу не назвать имена педагогов В. Белого, Н. Балтачевской, А. Кумысниковой, Н. Улановой, Н. Федоровой. Они вырастили не одно поколение болгарских артистов и, если проанализировать профессиональную генеалогию большинства наших ведущих мастеров, она так или иначе восходит к русской советской танцевальной школе.

Современная эпоха отмечена динамичными культурными контактами, которые в области искусства хореографии проявляются особенно ярко. Болгарский балетный театр впитывает, воспринимает все лучшее, что есть в мировом искусстве танца, надеясь, что сам он чем-то обогащает его. Но это не значит, что мы без разбора берем и ассимилируем все новое, неизведанное. Наши эстетические пристрастия формирует прежде всего национальная историко-художественная традиция. В этом отношении болгарский театр накопил богатый опыт. Начало положил основоположник нашего балета А. Петров своим спектаклем «Змей и Яна» (на музыку Х. Манолова) в 1937 году. Нельзя не вспомнить и Марию Димову, которая в 1942

Асен Гаврилов



году первая поставила «Нестинарку» М. Големинова, ныне широко известное произведение, по праву считающееся нашей классикой. Хочу здесь назвать и другие значительные сочинения болгарских композиторов и хореографов, которые, в сущности, и создали самобытный национальный балетный репертуар. А. Райчев написал музыку к балетам «Гайдушкая песня» и «Источник Белоногий». М. Големинову, кроме «Нестинарки», принадлежит балет «Дочь Калояна». Выдающийся болгарский композитор П. Владигеров стал автором балета «Легенда об озере». Д. Сагаев создал партитуру «Мадарского всадника»...

Темы вышеупомянутых балетов почерпнуты из героической истории нашего народа. «Исто-

взаимосвязи профессионального искусства с народным творчеством.

В истории болгарской хореографии мы найдем тому немало примеров. Для советского зрителя, очевидно, будет небезынтересно вспомнить о замечательном опыте советско-болгарской постановки — спектакле «Гайдушкая песня», родившемся в результате творческого сотрудничества А. Петрова, Н. Кираджиевой и Н. Холдиной. Другой пример — работа Н. Анисимовой над софийским спектаклем «Ле-

Федра —  
ВЕРА КИРОВА.



ник Белоногий» создан, в частности, по мотивам поэмы П. Славейкова, и его можно назвать «болгарской Жизелью» — в таком ключе прочтано произведение хореографом Б. Ковачевым, который использовал при постановке современные средства выразительности.

В связи с упомянутой последней работой, хотела бы высказать одну важную, на мой взгляд, мысль. Трудно не согласиться с тем, что обращение к народным истокам — один из верных путей дальнейшего развития искусства балета. Но в то же время нельзя не заметить, как стремительно обогащается танцевальная техника, как усложняются ее элементы, как активно влияет современная эстетика на исконные традиции искусства танца. Думается, что эти процессы нельзя сперживать, и потому жизнь требует от нас поисков более гибких форм взаимодействия,

генда об озере» в 1962 году, воссоздающим старинное предание о борьбе болгарского народа против порабитителей. Эту постановку высоко оценили критики и зрители, и время подтвердило ее ценность. Глубоко изучив болгарский фольклор, Н. Анисимова не просто пригнала к цитатам или заимствованиям, но передала самый дух болгарского танца, пластически вылепила образ народа.

Содружество с советским балетом всегда приносило свои плоды. И это закономерно. Близки наши славянские культуры, вкусы, традиции. Наше искусство проникновенно, эмоционально. В хореографии формотворчество само по себе никогда не является самоцелью. Как и русские балерины, мы стремимся раскрыть душу танца. Именно так, по-русски, я танцевала Джульетту на сцене Большого театра.

Искусство болгарского балета

одно из самых молодых в Европе. Оно перешагнуло порог своего полувека. Мы всегда искали себя, искали свой самобытный стиль выражения, свою специфическую художественную атмосферу. Трудная задача, решение которой мы продолжим. В том, что это осуществимо, убеждают как достижения болгарских хореографов, так и опыт советских мастеров Ю. Григоровича, В. Васильева, О. Виноградова, Д. Брянцева...

— Тенденция к постоянному обновлению современного национального репертуара — одна из главных черт развития нашего балетного театра, — отмечает Асен Гаврилов, хореограф. — Это обновление проходит двумя путями — создаются новые редакции прежних балетов, как напри-

мер, интересная постановка «Нестинарки» М. Арнауловой в руководимой ею труппе «Арабеск». В то же время жизнь рождает новые темы, новые ассоциации. Так был создан балет «Апокалипсис» (на музыку В. Казанджиева) в постановке П. Луканова. В нем вновь возникает историческая тема борьбы болгарского народа против турецкого ига, но раскрыта по-иному: сожженная болгарская деревня далекого прошлого — это метафорический образ современного Апокалипсиса, олицетворение трагедии японской Хиросимы, вьетнамской Сонгми. И рассказ о прошлом звучит актуально, публицистически взволнованно.

Хочу отметить также, что наш балетный театр созрел и для серьезных достижений другого порядка. Речь идет об исполнительских свершениях. «Умирающий лебедь» Веры Кировой, «Жизель» Красимиры Колдамовой — эти

исполнительские шедевры тоже входят в национальную сокровищницу болгарской хореографии. В них — одухотворенность, артистизм, тонкое ощущение образности и стиля.

Здесь мы идем в русле традиций русского балетного театра. Я сам ученик Анастаса Петрова, который получил профессиональные знания от русских балерин Е. Эдуардовой и О. Преображенской. Вспоминаю, как он готовил с нами классические партии, требуя тщательной отделки технической стороны с тем, чтобы раскрыть наиболее полно образ. Его репетиторский метод воспитывал в нас особую свободу артистического чувства, раскованность, выявлял исполнительскую индивидуальность.

Безусловно, техническая ос-

дисциплин для Софийского хореографического училища. Потом к нам в труппу приехал хореограф Н. Холфин. Его принципы постановочной работы оказались нам близкими — как и А. Петров, он воспитывал в нас вкус к созданию образа, готовя с нами спектакли «Соперницы», «Доктор Айболит», «Шехеразада», «Красный мак», которые пользовались большим успехом на болгарской сцене.

Исполнилась моя мечта — я поехал учиться в Советский Союз. Помню, в день приезда мне посчастливилось попасть на спектакль Большого театра «Ромео и Джульетта». Нет слов, чтобы выразить пережитое мною потрясение. Я понял, что искусство танца всемогуще.

Когда я начал учиться в Ленинградском хореографическом учи-

лище, мои советские педагоги, наверное, были обескуражены встречей с «начинающим» учеником из Болгарии девятнадцати лет от роду. Да, я действительно оказался начинающим — постигать школу мне пришлось с «азов», так как наша методика подготовки танцовщика весьма отличалась от советской. В классе я занимался рядом с младшими учениками. Но уже через несколько месяцев с помощью моих дорогих учителей В. Мей и А. Писарева я «догнал» выпускников: часами не уходил из класса, репетировал даже ночью. Через год, когда софийская труппа приехала на гастроли в Советский Союз со спектаклем «Гайдуцкая песня», я танцевал главную партию и удостоился хорошего отзыва рецензента в лице Наталии Ми-

хайловны Дудинской. Я был счастлив и горд. Вскоре я уже чувствовал себя почти на равных со своими советскими друзьями. А это были талантливые люди — И. Коллакова, Н. Кургапкина, И. Зубковская, Ю. Григорович, И. Бельский. Я наблюдал их легкие балетные будни и их великолепные творческие праздники...

Не могу не вспомнить и наши горячие споры о будущем нашего искусства. Помню, как молодой Григорович, высказывая свои мысли по этому поводу, отмечал, что фольклорные мотивы могут по-новому оживить классический танец. И как я был счастлив, увидев вскоре его «Каменный цветок», а потом «Легенду о любви» — мечты претворились в прекрасные произведения искусства.

Скажу о себе. Чем больше я живу, наблюдая развитие мировой хореографической культуры, тем больше прихожу к выводу о том, что перспективы и будущее балета — в его связи с народными источниками, в поисках новых форм этих связей.

Болгарскому балетному театру всегда приносили успех те постановки, авторы которых обращались к народной теме. Об этом свидетельствуют лучшие спектакли Анастаса Петрова, Мари Димовой, Богдана Ковачева, Петра Луканова, Нины Кираджиевой, Маргариты Арнаудовой. Что касается меня, то кроме многочисленных танцевальных сцен в болгарских операх, я, наряду с «Гайдуцкой песней», «Нестинаркой», осуществлял и постановку спектакля композитора М. Кажлава «Горянка», где также использовал народные танцевальные краски. Сейчас работаю над балетом на музыку П. Владигерова, который будет называться «Вардер» (по имени реки в Македонии). Хочу создать своего рода «болгарскую рпалсодио» — бессюжетный национальный спектакль, в котором в импровизационной манере предлагаю раскрыть болгарский национальный характер, показать духовную сущность болгарина, близкие ему ритмы, его пластику.

Подчеркивая роль народного начала в любом национальном искусстве, я никак не умаляю значения классического наследия. Каждая труппа, достигшая определенных высот профессионализма, должна иметь в репертуаре «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящую красавицу», не проходить мимо образов классики нового времени, таких, как, к примеру, «Каменный цветок» Ю. Григоровича. Мы в Болгарии так и поступаем.

Надеюсь, что наш театр еще будет иметь возможность выступать в Советском Союзе, чтобы познакомить советских зрителей с национальной хореографией, с классическими произведениями в трактовке болгарских артистов.



Сцена из балета «Сюита в белом».

Джульетта — Вера Кирова, Ромео — Иван Цанов.

нащенность болгарского балета не сразу обрела высокий уровень. Незабываем первый приезд к нам Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии. Тогда нас буквально потрясли невиданные технические рекорды советских танцовщиков, с восторгом считали мы их виртуозные шестнадцать пируэтов... А вскоре, в 1951 году, сами приступили к организации на государственной основе дела балетного образования по методу А. Я. Вагановой. Советский педагог В. Белый в тесном контакте с А. Петровым создал программы специальных





# Встречи, ставшие традицией

# Н

а советской

сцене выступала недавно балетная труппа театра «Комише опер», и мы опять могли ощутить все своеобразие творческой манеры ее руководителя — хореографа Тома Шиллинга. Он и на сей раз предложил нам нечто новое, о чем заявил уже в названии одного из своих балетов: «Новый сон в летнюю ночь» на музыку Г. Катцера. Впрочем, и тогда, когда мы смотрели уже хорошо известные нам по спектаклям Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко «Черные птицы» Г. Катцера, «Вечерние танцы» на музыку Шуберта и «Юношескую симфонию» Моцарта, нас не покидало чувство непосредственного общения с художником, захватывала особая шиллинговская эмоциональность и желание вовлечь зрителя в свои размышления о вечных философских проблемах человеческой жизни.

Параллели с современной историей проводит его хореографическая эпопея «Черные птицы», заставляя еще и еще раз задуматься над проблемами деспотизма, опасной игрой неофашистов. И совсем иными, погруженными в сугубо личный мир, предстают такие сочинения, как «Пастораль» на музыку Бетховена, «Новый сон в летнюю ночь», пластические интерпретации сочинений Шуберта и Моцарта. Хореографическому звучанию музыки прошлых веков Шиллинг умеет придать современную «аранжировку», делая это чрезвычайно тонко, с большим тактом.

Таков Том Шиллинг, таким я узнал его, что называется,

ТОМ ШИЛЛИНГ

«Новый сон  
в летнюю ночь».  
Титания —  
ХАННЕЛОРЕ БЕЙ,  
Люди́г —  
ТОМАС КИНДТ.



«изнутри» — не просто как зритель-коллега, но и как один из солистов его труппы. Четыре года я проработал в коллективе «Комише опер», станцевал много партий, провел бесчисленное количество репетиций... К шиллинговскому театру танца я отношусь как к чему-то близкому. Он рожден нашей эпохой, которая внесла свои эстетические коррективы и в исконное искусство пластики.

Я познакомился с Томом Шиллингом в 1972 году на конкурсе в Варне и тогда же получил приглашение работать в его труппе.

Помнится, я был несколько озадачен, когда понял, что Шиллинг пригласил меня в свою труппу как артиста, владеющего классической школой (на конкурсе в Варне я был удостоен золотой медали). И потом я не раз убеждался, что все новации немецкого хореографа подразумевают уважение к классике, к ее техническому пиетету. Школа классического танца формирует эстетику сценического наследия, что, как я понял, было очень важно для Шиллинга.

Время, проведенное мною в коллективе «Комише опер»,

считаю годами весьма интересными в творческом отношении. Задача, с которыми я столкнулся в работе, увлекли меня своей новизной, своеобразием и художественной содержательностью. Действительно, значительность балетмейстерской личности очень многое определяет в творческой судьбе артиста. Не случайно ансамбль танцевального театра Шиллинга при всей своей стилистической выровненности состоит из ярких актеров-танцовщиков, таких как Ханнелоре Бей, Юта Дойчланд, Моника Любич, Роланд Гавлик, Юрген Хомани, Томас Хартман и многие другие. Однако этому ансамблю в то же время присуща высокая профессиональная дисциплина. Естественно, что передо мной стояла задача усвоить основные рабочие принципы, чтобы органично войти в сложившийся коллектив. Задача трудная, тем более, что решать ее приходилось немедленно. И тогда я еще раз оценил нашу советскую танцевальную школу со всем комплексом ее подготовки балетного артиста. Моя ленинградская классическая закладка здесь очень пригодилась. Я быстро вошел в репертуар, научился ощущать специфику постановочного метода Шиллинга, точно исполнять его пластические уроки, как по внутреннему содержанию, так и по внешним формам.

Сам же по себе танец в его театре очень сложен, и порой рисунок движения складывается из тончайших штрихов. К тому же и стиль пластики у Шиллинга, как известно, результат сложного синтеза многих компонентов — классики, танца модерн в его особом проявлении (школа немецкого экспрессионистического танца занимает весьма существенное место в современной хореографии Центральной Европы XX века). Творчество хореографа впитало в себя и влияние немецкого политического театра, творчества его наиболее ярких представителей — Брехта, Пискатора, Курта Йосса... Я заметил также, что Шиллинг часто стремится добиваться сценической выразительности, острой характерности партий прежде всего пластическими средствами, почти не прибегая к мимической игре.

Все это казалось непривычным для меня, поскольку отличалось

от наших принципов разработки характеристики сценического персонажа. Убежден я в этом, в частности, когда выступал в номере «Блюз» из балета «Ревю». Здесь определенно организованная «раскованность» танцевального рисунка — необходимое условие правильной передачи пластической сущности миниатюры.

Хотелось бы рассказать подробнее об этой работе Шиллинга, неизвестной советскому зрителю и тем не менее весьма характерной для этого хореографа. Балет «Ревю» (музыкальный коллаж Э. Маттуса) был поставлен в 1977 году к 60-летию Октября. В нем авторы задумали смелое сочетание необычной формы, включающей эстрадные гротесковые пассажи, с глубоким серьезным содержанием. Свыше двадцати картин спектакля как бы отражали исторические вехи истории: победу Октября, подвиг народов в борьбе с фашизмом, завоевание космоса. Картины эпического звучания перемежались с сатирическими. Среди них выделялись пародии на самый жанр ревю, острогротесковые сценки. Спектакль венчала красочная картина праздника танца «Карнавал в Гаване».

Я не хочу давать какие-либо оценки этому эксперименту Тома Шиллинга — это дело критиков. Мне просто хотелось бы с его помощью наглядно показать, каковы творческие пристрастия этого художника. Во-первых, его современность, его стремление к актуальности балетной тематики, которая подчас превращается у него в настоящую художественную публицистику.

Во-вторых, смелое сочетание многих пластических систем, воссоединение, казалось бы, несовместимых танцевальных пластов. Так, в «Ревю» соседствуют изысканные картины в духе пластики М. Грохем (сцена скорби матерей) и терпкий юмор пантомимных сатирических эпизодов, а развернутые эпизоды, решенные средствами народно-сценического танца «Революция», «Карнавал в Гаване» — с виртуозными композициями, выстроенными на технике «джазового танца».

Может быть, этот пример ярче раскрывает характер творческих поисков Тома Шиллинга — художника огромного диапазона,



КАМИЛЛА  
МАРКВАРТ и  
ДИТЕР ХЮЛЬЗЕ  
в балете «Море».

Сцена из балета  
«Черные птицы».

Фото Д. КУЛИКОВА

автора замечательных сочинений «Море», «Матч», «Ундины», «Золушка» и тех балетов, которые были упомянуты выше.

Работая у Шиллинга, я убеждался, с одной стороны, что все познания в области современных пластических направлений не только не мешают классическому танцовщику, но делают его исполнение более интересным и ритмически более выразительным. И с другой стороны, понял, что знание основ балетной классики, несомненно, облегчает артисту усвоение всех тонкостей танца модерн.

Том Шиллинг прекрасно владеет школой классического танца и не упускает возможности совершенствоваться в этом плане мастерство своих артистов. Многие из них учились или стажировались в Советском Союзе. В коллективе «Комише опер» постоянно сотрудничают советские педагоги и хореографы.

Что касается свободного танца, то Шиллинг великолепно ориентируется во всем многообразии направлений. Эти знания он как бы «переплавил» в горниле своих творческих поисков. Именно переплавил. Хореография Шиллинга — слав устойчивый и оригинальный.

Его художническую индивидуальность всегда можно узнать по прихотливой тонкости нюансов, по соединению импрессионистически размытых танцеваль-

ных движений с жесткой пластической конструкцией, по сочетанию мягкого лиризма с пронзительными экспрессионистскими кульминациями. Таким он предстал в балете «Новый сон в летнюю ночь», в котором ощущается современный взгляд художника на отношения природы и людей. Обратившись к теме шекспировского «Сна в летнюю ночь», балетмейстер парадоксально соединяет в одном представлении мир волшебного царства Титании и Оберона с миром современного города, сказочных эльфов — с людьми, живущими напряженным ритмом наших дней. Проследившая сложные, подчас болезненные взаимоотношения героев, хореограф пронизывает спектакль мечтой о гармонии естественных, близких природе чувств (кстати говоря, это одна из излюбленных тем Тома Шиллинга).

Одним из интереснейших спектаклей, показанных на сей раз в нашей стране, был хореографический опус на музыку Шестой симфонии Бетховена «Пастораль». Метод симфонической разработки танцевальной драматургии свойствен хореографу. В «Пасторали» это проявилось с особой полнотой. Полифоничность, разработка более сложных форм тематизма, красочность хореографической оркестровки — все это балетмейстер превторил в своих ансамблевых и сольных композициях, передав большую гуманистическую идею партитур, ее пантеистический смысл. И здесь «босоножье» исполнителей приобретает особую окраску, берет на себя функцию своеобразного «сюжетного хода» неотрывности от матери-Земли. «Вечерние танцы» на музыку Шуберта мне особенно близки, близка их тематика, эмоциональность, камерная тонкость. Фрагмент из этого балета я с удовольствием исполняю в своей концертной программе. Именно это произведение стало для меня вдохновляющим импульсом при сочинении собственной композиции «Торжественное па де де» на музыку Бриттена...

Театр танца Тома Шиллинга полон творческих сил и замыслов. Мы всегда рады встречаем с коллективом, которые уже стали традиционными на советской сцене.

В. ФЕДЯНИН

# С

оветский зритель впервые познакомился с искусством традиционного театра Туонг из Социалистической Республики Вьетнам.

Театр Туонг сложился в трудное для страны время. В XVII — XVIII веках Вьетнам потрясли невиданные ранее в его истории междоусобные войны, что трагически сказалось и на жизни всего народа в целом, и на судьбе отдельных семей, когда сын враждовал с отцом, брат — с братом. В пьесах театра Туонг рассказывалось о событиях, переживаемых страной, о страданиях людей; положительные герои этих произведений страстно жаждали того, чтобы на вьетнамской земле воцарился мир и спокойствие, и боролись за это, не жалея своей жизни. Идеино-творческие позиции театра Туонг не утратили своей актуальности и в наши дни.

Традиции классического театра Туонг сформировались в древности и на протяжении своей многовековой истории развивались на глубоко национальной основе, сохраняя живую связь с песенно-танцевальным народным творчеством.

Туонг в сценическом варианте — своеобразный синтетический спектакль со своей тщательно разработанной символикой. В нем каждый компонент имеет самостоятельную значимость и, вместе с тем, неотделим от других, например, слово может звучать здесь как музыка, а музыка обладает выразительностью слова. Эти представления всегда включают речь, пение, музыку, условный жест.

Как правило, сюжетная канва спектаклей театра Туонг — это утверждение героической, рожденной для больших дел личности, преисполненной патристических чувств. А его стилистика — это система знаков, в которой каждый жест и движение существует как выработанный и закреплённый традицией условный символ.

Танцем в театре Туонг называется всякое движение актера по сцене. Движения, которые были приняты его первыми исполнителями в древности, постепенно канонизировались и приобрели стилизованную форму. Танец Туонг состоит из ряда скульптурных поз, сочетание которых позволяет выразить любое чувство или ситуацию, возникшую по ходу действия.

На сцене театра Туонг не бывает декораций, нет определения происходящего во времени и пространстве. Жестом актер показывает, что наступила ночь и что перед ним — река, царский дворец или поле брани. Если исполнитель совершает три круга по сцене и поет песню из трех фраз — это значит, что изменилось место действия, например, с Юга герой перешел на Север, а вот участники представления начали перемещаться по площадке в разных направлениях — так и изображается, что отец и дочь идут по двум разным дорогам. Если актер желает войти в комнату, он должен высоко поднять ногу или жестами показать, что он открывает и закрывает дверь. Всяма своеобразно используют вьетнамцы и реквизит — весло в руке

артиста, в частности, символизирует лодку, кнут — коня.

С музыкальной точки зрения певческие партии в пьесах Туонг — не законченные арии, а вокальные импровизации на заданную тему. Поется текст то форте, то пиано, в зависимости от обстоятельств и чувств, которые он выражает. Музыка не только организует ритм спектакля, но и способствует пониманию происходящего, ибо смысл театрального действия постигается и через текст, и через зримые и слуховые образы. Одновременно музыка обнажает напряженность и драматизм, которые таятся в подтексте пьесы.

Условность искусства Туонг отражается в гриме и costume. Обычно на сцене у положительных персонажей лицо красное, а борода длинная, у отрицательных — лицо пестрое, а борода короткая. Если персонаж — горный житель, то на его лицо наносится зеленая полоса, если рыбак — полоса синяя.

Традиционный театр Туонг любим и почитаем вьетнамским народом. Сейчас в репертуаре театра около пятидесяти спектаклей, труппа насчитывает двести актеров и среди них такие, как Минь Нгок, Ким Кук, Нгок Фунг, Ба Туан, Ван Фюнг Кхой, Нгуен Нотуй и другие.

Во время своих первых гастролей в нашу страну артисты театра Туонг показали советским зрителям программу, составленную из отдельных фрагментов. «Праздничная весна», где повествуется о том, как старый муж пытается уберечь молодую жену от ухаживаний кавалеров, подкупает простотой образного решения, мягким юмором сценических характеристик (кстати говоря, и старика, и его жену здесь играет одна актриса — обаятельная Дам Лиен). «Королева Чынг» — героическая баллада о том, как королева Чынг, мстя завоевателям за гибель мужа, вместе с сестрой изгоняет

вьетнамским театральным коллективом, отправившемся на гастроль в Советский Союз, Болгарию, Венгрию, Германскую Демократическую Республику. Хотелось, чтобы первое знакомство с классическим искусством театра Туонг не воспринималось как путешествие в прошлое нашей страны, в далекий и архаичный театральный мир. Древнее искусство Туонг продолжает жить в современном Вьетнаме и, как много веков назад, зритель получает наслаждение, приобщаясь к возвышенному и прекрасному».

По достоинству оценил искусство вьетнамских актеров и



Сцена из спектакля «Королева Чынг».

их с родной земли. С удивительным мастерством, тонко и выразительно исполнена сцена перерождения женщины в чудовище в спектакле «Потерянный жемчуг».

После спектакля, Нгок Фюнг, директор и режиссер театра, в беседе с представителями советской печати сказал: «Традиционный театр Туонг стал пер-

советский зритель. Удивительная красота пластического рисунка, свежесть и оригинальность сценических красок, мастерство исполнителей сделали выступление театра поистине волнующим и прекрасным зрелищем.

ТАТЬЯНА ДЗЮБА

# патетика художественного образа

# В

ПЯТЫЙ

**РАЗ НАЦИОНАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ ТАНЦА КУБЫ ПРИЕЗЖАЕТ В НАШУ СТРАНУ, ПЯТЫЙ РАЗ ВОСХИЩАЕТ СОВЕТСКИХ ЗРИТЕЛЕЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИМ МАСТЕРСТВОМ, НОВИЗНОЙ И СМЕЛОСТЬЮ СВОИХ ПОСТАНОВОК. ПРОИЗВЕДЕНИЯ МАСТЕРОВ, СТАВШИЕ СВОЕОБРАЗНОЙ КЛАССИКОЙ КУБИНСКОГО ТАНЦА МОДЕРН, И КОМПОЗИЦИИ, СОЗДАННЫЕ МОЛОДЫМИ ХОРЕОГРАФАМИ, БЫЛИ В РЕПЕРТУАРЕ ПОСЛЕДНИХ ГАСТРОЛЕЙ.**

## МАСКАНДАЛЬ — СИМВОЛ СВОБОДЫ

Все быстрее и быстрее колдовращение упругих ритмов, нагнетающих напряженность виртуозных движений, все стремительнее их разгон. И вдруг танцовщик словно вырывается в иное измерение: тело взмыло в воздух, распластавшись параллельно полу. Акробатическое падение на руки, на спину. Ноги свечой метнулись вверх, боковой кульбит, и вот он уже выпрямился, чтобы снова повторить... Так было на спектакле Национального ансамбля в 1976 году в Москве. Но теперь повторения не было: исполнитель этой партии Маноло Васкес действительно вырвался в другое измерение. Впервые выступив в роли хореографа, он буквально покориł зрителей своей патетической поэмой «Маскандаль» (композитор Армандо Герра). Перед нами — яркая картина человеческой жизни. С завидной художественной убедительностью молодому хореографу удалось воссоздать ту поэтическую атмосферу «чудесной реальности» романа «Царство земное» Алехо Карпентьера, сквозь призму метафорического народного

сознания которой показаны волнующие события двухвековой давности: негр Маскандаль пытался поднять восстание против угнетателей, за что был сожжен на костре.

— Когда негры-рабы слышали о том, что Маскандаль погиб, — рассказывает о своем замысле Маноло Васкес, — в их глазах появлялось недоверие. Герои бессмертны. Как может умереть тот, кто олицетворяет свободу! Эти слова могли бы стать своеобразным эпиграфом к его хореографической поэме «Маскандаль».

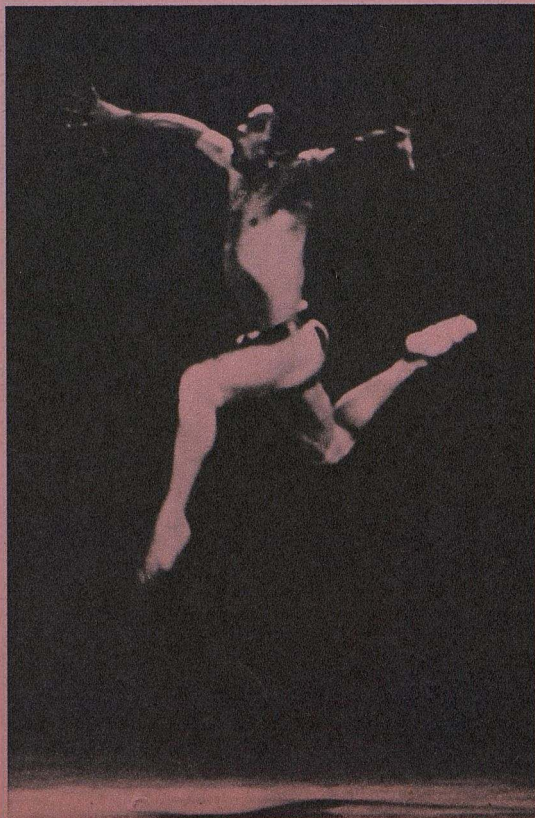
...Над Маскандалем голубое небо. А вокруг зной тропиков, непроходимые заросли, в музыке — напряженная вибрация электронных синтезаторов и надсадный, злобный лай собак. Маскандаль — само внимание. Он стремителен, как струя ртути, он скользит по земле, словно змея, длинные скачки переносят его через пропасти. Танец рождается из предельной гиперболизации жизненных движений. Каждая переливающаяся упругой силой мышца обнаженного тела участвует в этом преодолении, в этом проникновении сквозь несвободу к Свободе! И вот она врывается в его сердце, в его сознание, вовлекая в свой стремительный вихрь, пьяня

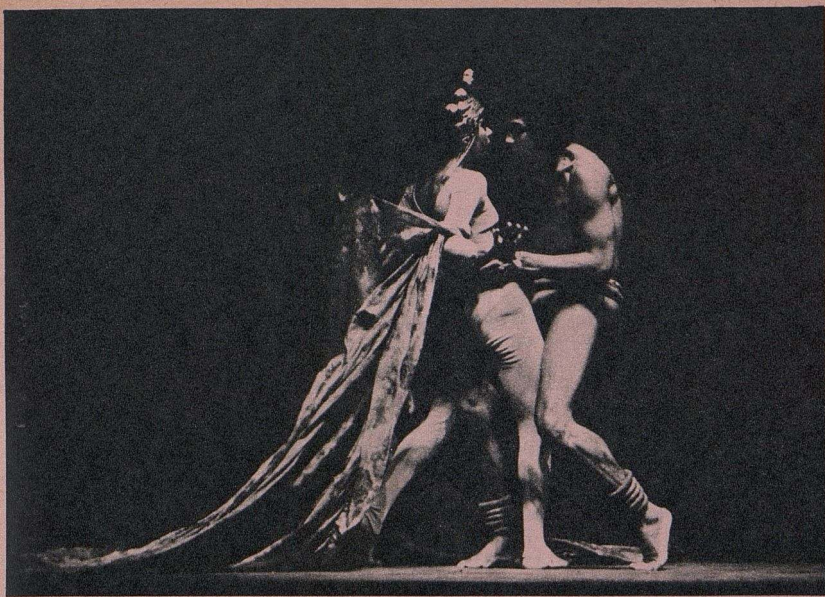
бурным рокотом тамтамов, над которыми летит призывный чистый женский голос. Он больше не раб! Он — человек! Вся энергия страстного порыва к воле в этом восторженном крике танца. Экстаз свободы. Тишина свободы. Она наступает внезапно, она всеохватывающая. Цветы, деревья. Какое счастье видеть и прикасаться к ним! Дети, которым он даст жизнь. Несказанная красота земли! Наконец, он может благоговейно припасть к ней... Очнись от грез, Маскандаль, ты птица, бесстрашно устремившаяся в небо! Пробуди тех, кто, как и ты, жаждет свободы! Призывные холодные звуки роля и оглушительный лай собак. Стремительная сватка. Движения Маскандалья все четче, все символичней. Рука, отрывающаяся от тела разъяренных псов, на миг застывает в воздухе. Бушующее пламя. «И вошел Маскандаль в огненный поток бессмертия». Его широко

раскрытые глаза излучают какую-то нечеловеческую силу. Мощным волевым жестом призыва рука медленно поднимается вверх...

— Мне хотелось подчеркнуть, как энергия насилия и подавления перерождается в активный протест и бунт против поработителей, — говорит Маноло Васкес. — Одним взглядом, точно найденным лаконичным жестом танцовщик может образно передать, что герой победил.

Хореография «Маскандалья» и ее воплощение танцовщиком Рейналдо Суаресом — пример одного из наиболее ярких претворений на балетной сцене темы борьбы за свободу. Драматически контрастные ситуации, в которые попадает герой, — естественная среда для проявления самых разных свойств его натуры, что помогает исполнителю создать психологически и образно разностороннюю характеристику. Танцевальное





Луиз Мариам Кольязо  
и Эдуардо Риверо  
в композиции «Окантоми».

Дульсе  
Мария Вале-Аманда.

действие разворачивается одновременно как бы в двух плоскостях — в плане внешне событийном и внутреннем: мы словно видим мир глазами Маскандаля. И невольно начинаем ощущать ту «чуждую реальность», которая окружает его, то «прекрасное и настоящее», в чем Маскандаль черпает энергию, что дает ему силы жить, стремиться к свободе. Почти эпической масштабности достигает здесь героическая тема. Маскандаль — обобщенный символ борца, и Маскандаль — человек. Героика, пронизанная глубоко лирическим чувством. Предельная искренность и совершенное владение языком танца могли породить произведение столь высокого патетического звучания и художественной силы.

**«КАЖДЫЙ СЮЖЕТ  
ПОРОЖДАЕТ СВОИ  
СРЕДСТВА  
ВЫРАЖЕНИЯ...»**

«Хореография танца модерн — постоянное новаторство. Каждый сюжет порождает свои оригинальные средства выражения. Необходима искренность и предельная требовательность к совершенствованию тех форм,

которые это самовыражение вызывают к жизни. Я — за очень экономный язык танца. Как можно яснее, и как можно проще. Только тогда будешь услышан и понят зрителем, тогда состоится этот таинственный немой диалог сердец», — высказывание Эдуардо Риверы, одного из ведущих хореографов и танцовщиков кубинского современного танца, можно рассматривать не только как его личную эстетическую позицию, но и как своего рода художественное кредо Национального ансамбля танца.

Как и многие другие проявления художественной жизни Кубы, танец модерн обрел свой собственный путь развития только благодаря переменам, которые принесла революция. До этого времени он не был представлен здесь какой-либо профессиональной труппой. Его история начинается с 1959 года, когда народное правительство организовало Отдел современного танца при Национальном театре Кубы. Первоначально труппа, руководимая танцовщиком и хореографом Рамиро Геррой, со-

стояла из двадцати человек, владевших различными школами танцевальной техники. Всех их объединял энтузиазм и страстное стремление передавать все богатство человеческих переживаний, отвечать духовным запросам нового общества. Первое десятилетие жизни коллектива — важный, насыщенный значительными художественными событиями период. Коллектив обрел международную известность и признание. Был создан обширный национальный репертуар, причем, из пятидесяти постановок, осуществленных за это время, двадцать одна принадлежит Рамиро Герре.

Будучи хорошо знаком со школами Марты Грэхем, Дорис Хамфри и Чарльза Вейдмена, в труппе которых Герра работал, он заимствовал у них эстетические принципы и приемы техники. Однако главная заслуга его творческих исканий заключалась в том, что он положил



Маскандаль —  
Рейнальдо Суарес.

начало синтезу танца модерн с афро-кубинским танцем.

Так же, как и Николас Гилен в поэзии и Амадео Рольдан в музыке (основоположники течения «афрокубизм»), Рамиро Герра в хореографии основной развития танцевально-пластического образа делает негритянский танцевальный фольклор и негритянскую тему. Значительную роль в совершенствовании исполнительского мастерства труппы сыграла Лорна Бурсаль — талантливая педагог и хореограф. С 1962 года в ансамбле начал работать художник Эдуардо Арроча, оказавший немалое воздействие на художественную жизнь коллектива — ему принадлежит сценография более половины постановок, осуществленных в труппе. На формирование стиля кубинского современного танца значительное влияние оказали представители мексиканской школы танца модерна, а также школ Америки и Европы.

Начало семидесятых годов — новый этап развития. В труппу приходят танцовщики, окончившие Национальную школу «Кабенанак». Со своими постановками выступают молодые хореографы, которые в дальнейшем станут мастерами кубинского современного танца: Эдуардо Риверо, Виктор Куэльяр, Герардо Ласта. Семидесятые годы — время, когда стиль кубинской школы современного танца приобрел ярко выраженную самобытность.

В чем же отличие ее от других школ танца модерна? На это кубинские хореографы отвечают лаконично: «В том внимании, которое мы уделяем движениям торса, а точнее — позвоночнику». В фольклорном танце Кубы имеется много движений торса и бедер. Существуют они и во многих школах современного танца. Однако их форма значительно отличается от характерного волнообразного переката, проходящего по всему телу, свойственному кубинскому танцу модерна. Этот перекат — «стержень», на который как бы нанизываются все остальные движения, он-то и явился той пластической и технической доминантой тренажного класса, который включает прыжки, движения на середине и у станка. Он был разработан Эдуардо Риверой и

превратился в настоящую творческую лабораторию новой техники и танцевальных форм. На пути создания национального стиля был сделан важный шаг.

Перемени произошли и в эстетике постановок. Эдуардо Ривера первый отказывается от буквального цитирования фольклорного материала. Сочиняя оригинальные формы движений, он стремится воплотить в своих произведениях дух фольклора. Хореограф обращается к самым истокам афро-кубинской культуры, не фиксируя какой-либо конкретной черты, присущей пляскам Дагомеи, Ганы, Гвинеи, Нигерии, откуда на Кубу завозилось больше всего рабов. Он воссоздает ощущение той специфической атмосферы, которая составляет основу ритмопластики танцев Черной Африки.

#### ЧТО ТАКОЕ «ОКАНТОМИ»?

Во время последних гастролей был показан первый шедевр, созданный этим хореографом в 1970 году, — танцевальная композиция «Окантоми» — произведение, появившееся на рубеже двух этапов развития ансамбля, и потому представляющее особый интерес для понимания развития кубинского танца модерна. «Окантоми» в переводе с языка народности йоруба означает «все мое сердце».

Ускользающая певучесть пентатоники — мелодию флейты оттеняют легкие вкрапления прихотливых ритмов ударных. Трепетное перетекание как бы импровизационно возникающих движений танца, подобно широкой мелодической модуляции, украшенной изящными орнаментальными пассажами. Движение воды и облаков, причудливые изгибы стеблей тропических растений, пластика птиц и животных — вся красота окружающей природы оживает в утонченной грации жестов и поз Мари Луизы Кольязо. Полетная «консистенция» шелка ее фантастического одеяния — чуткое эхо. Музыка здесь — в самой пульсирующей жизни танцевальных форм, певучести их тончайших полутонов, в изысканности полиритмии.

Скачками, квантами энергии,

материализующейся в четкие пластические формулы, акцентированные резкими ударами барабана, танцовщик (Эдуардо Риверо) проникает в пространство сцены. Напористая динамика и статика. В напряженности бесконечно фиксируемых поз, в их эмоциональной насыщенности раскрывается экспрессия оживших африканских статуй Ифе и Бенина, красотою пластики которых страстно увлечен Эдуардо Риверо, стремящейся постичь дух культуры, которую отделяет от нас более шести столетий.

Позы «Окантоми» — самозначные символы. Но это и «слова» некоего магического текста, которые пластика тела делает зримыми. Призыв сил природы, претворение их в энергию, порождающую новую жизнь — вот смысл танца. Однако его ритуальность, убеждающая своей этнографической достоверностью, плод творческого воображения хореографа. Самобытность форм и образов «Окантоми», сочетающая в себе первобытную мощь с почти рафинированной утонченностью, — сложный синтез традиционного искусства Африки и Востока с композиционными приемами, какие встречаются в европейской и американской авангардной музыке. Пять основных поз, из которых складается мужская партия «Окантоми» — это пять «устойчивых тонов» своеобразной танцевальной серии. Развитие танцевального действия почти не затрагивает их структуры. Выразительность языка достигается здесь ракурсным и пространственным варьированием движений и поз, сопоставлением их с плавной пластической «политональностью» женской партии.

#### ХОРЕОГРАФИЯ И ПСИХОЛОГИЯ

О произведении молодого хореографа Нери Фернандес «Аманда» (музыка Серхио и Хосе Мария Вильер) в программе было лаконично сказано: «Танец — рассказ об одиночестве». Тема одиночества получает в балете Фернандес глубокое раскрытие. Но используется она, скорее как повод, насыщенная ситуация, позволяющая, не прибегая к внешним событиям действия, передать сложную душевную жизнь героини, процесс мучительного

становления ее сознания. Образное, подчеркнутое конкретизированное и одновременно отвлеченно-философское воплощение содержания балета порождало широкий круг ассоциаций, создало условия для множественности его прочтения. Наиболее явственно выявляются две версии сюжета «Аманды». Повествовательная — женщина погружается в воспоминания, заново переживая одиночество в разные периоды своей жизни, и обобщенно-психологическая — перед нами три образных олицетворения различных уровней человеческой природы, показаны сложные взаимодействия между ними.

На пустой полумрачной сцене — ступ. Он повернут по диагонали. Из правой верхней кулисы на него направлен рассеянный луч света. Музыкальная интерлюдия. Атмосфера томительного ожидания. Из луча медленно выходит женщина. Садится лицом к спинке стула. Напряженно глядит в темноту. С подчеркнутой скованностью и статичностью манеры, характеризующей «первую Аманду» (Исабель Бланко), резко диссонируют мучительные гримасы, конвульсивный характер поз и движений, то безвольных, то динамично угловатых, в которых ощущается ее внутренняя борьба, ее смятение.

Танец «второй Аманды» (Мариана Торрес) — обнажение подлинного лица ее чувств и эмоций. Перед нами не страшное напряжение сжатой пружины, а активное высвобождение ее энергии. В бурной экспрессивности, «открытости» пластики — выражение эмоционального состояния героини, за изнурительным напряжением которого уже предугадывается спад — духовная апатия. Но мысль хореографа идет дальше, Фернандес проникает в самые глубины душевной жизни своей героини. Он показывает нам новую Аманду (Дульсе Мария Вале), которая поначалу еще как бы не совсем освободилась от плена предыдущих эмоциональных потрясений. В ее устремленном вверх танце еще возникают будто в перевернутом отражении пластические мотивы предыдущих эпизодов. Однако воспринимаются они, как нечто инородное, лишасщее возможности летать, быть свободной, возможности, данной этой Аманде от природы. Слово жаворонка

в небесной лазури, упоенный мелодией, распаивается ее танец навстречу жизни. Но прошлое не отпускает ее — резкий повелительный жест «первой» Аманды. Как удар тока парализует он дух героини. Движения начинают повторять болезненную скованность и излом ее физического двойника из начального эпизода. Аманда снова садится на стул: она должна понять и пережить страдания первой Аманды. И вдруг прозрение: ее любовь — истинная сила, способная освободить от страха одиночества, эгоистической замкнутости... В финале на сцене — три спокойно стоящие фигуры. Во время локлонов они меняются своими местами — последние пластические трезвучия, как бы уводящие танцевальное действие за пределы временных границ. Это философское обобщение оптимистического финала — вершина простоты и выразительности хореографического целого.

Проблематика «Аманды» и ее художественное воплощение более традиционны для танца модерн. Как Марта Грэхем и ее многочисленные ученики и последователи, Нери Фернандес видит в хореографии одно из наиболее совершенных средств выявления духовного начала в человеке, тончайших проявлений чувств и эмоций. В самой архитектонике танца ей удается раскрыть мотивы поведения человека. Своеобразно использует она и известный прием воплощения одного персонажа несколькими танцевальными партиями. По мере включения в действие различных ипостасей Аманды, углубляется психологическая мотивированность поведения каждой из них.

Неподражаемо тонко владеет хореограф тайнами приобщения зрителя к сокровенным движениям человеческой души. Зритель просто не замечает его математической выверенности. К тому же он оказывается под гипнозом другой стороны художественного проявления «Аманды» — мастерства исполнительниц Исабель Бланко, Марианы Торрес, Дульсе Марии Вале, которые с такой точностью доносят сущность этого тонкого психологического женского портрета.

Самым крупным произведением, показанным кубинцами во время гастролей, был балет Виктора Куэльяра «Свобод-

ная версия «Фауста» Гете» (музыка Серхио Витьера). Небезытересна история его создания, во многом определившая особенность художественного решения постановки. «Желание создать балет «Фауст» у меня возникло давно, — рассказывает хореограф. — В 1979 году на гастролях в Москве у нас был концерт в одной из школ-интернатов — мы знакомили детей с кубинским фольклором. Произошла какая-то заминка и, чтобы развлечь ребят, наш врач-массажист Дарио Каньяс начал показывать им фокусы. Что изменилось бы в концепции гетевского «Фауста», если бы его герой... И вдруг меня осенило: «Вот мой Фауст!». Следующее «озарение» произошло уже в Гаване, в театре Мейя (это наше основное помещение), когда повседневная жизнь труппы мне неожиданно открылась совершенно в новом свете: как бы глазами Дарио».

Действие куэльяровского «Фауста» разворачивается почти одновременно с началом антракта. Будто по оплошности режиссера занавес раздвигается, и зрители становятся свидетелями того, что обычно от них скрыто. Медленно поднимается задник, обнажая кирпичную стену с приставленными к ней деталями декораций. Рабочие устанавливают около стены балетный станок, двумя мостками соединяют сцену со зрительным залом. Поползли к колосникам кулисы. Видно, как осветители налаживают аппаратуру, как выходят на сцену актеры. Они в обычных трениажных костюмах — разминаются, пробуют какие-то элементы танца, тихо переговариваются...

Ситуации и драматические коллизии «Свободной версии» строятся на парадоксальной аналогии с существующими у Гете. В контексте спектакля они воспринимаются, как сложные метафоры, раскрывающие и в самом его действии, и в сюжете «Фауста» новые грани. Нечто подобное прослеживается в композиционно-пластическом решении. Балет Куэльяра построен на ряде разработанных танцевальных эпизодов, связанных точно выстроенными мизансценами, где актерам предоставляется возможность свободной импровизации. Куэльяр не делает разграничения между танцевально организованными «конкретными» бытовыми движе-

ниями. В его балете их функции часто меняют свое первоначальное значение, обретая неожиданно новую выразительность и художественную яркость (бытовая жестуликация и игра врача-массажиста труппы Дарио Каньяса в контрасте с пластикой танцовщиков).

Новая интерпретация центрального образа повлекла за собой перемены на всех уровнях развития темы. Любовь Фауста к Маргарите в «Свободной версии» не получает традиционного разрешения. На первый план Куэльяр выдвигает не лирический, а моральный и психологический аспекты трагедии героя. Отказывается хореограф и от персонажа, альтернативного Фаусту, столь важного в идейной концепции Гете. События, представленные в спектакле, это мир восприятий и воображения Дарио, для которого Мефистофель, каким он изображается в трагедии, не существует. В балете Фауст противопоставлен Фаусту. Но и его сознание обусловлено границами театра, как мир гетевского Фауста — «ученой кельеи». Разница только в том, что новый Фауст из своей трагической обусловленности не выходит. Можно, однако, предположить, что испытал глубокие душевные потрясения, в которые погружает его воображение и которые, по воле балетмейстера, предстают перед зрителем во всей своей «театрально-жизельской» реальности, доктор Дарио изживает

фаустовскую проблему выбора. Но приводит ли все это к примирению его с собой и с жизнью? «Свободная версия Фауста» — хореографическая фантазия, стиль которой можно определить как художественный универсализм. Танец модерн, вьетанцевальные движения, пантомима, драма, приемы хеппининга и китча — все это порождает новые формы взаимоотношений танцовщиков со зрителем. Образуется сложная художественная система, в которой творческая мысль хореографа свободно выдвигает на первый план те образные и технические средства, которые в данном месте развития сюжета наиболее полно доносят его художественный замысел.

«Синтез идей и художественных форм. Мы открыты всем достижениям других народов, — говорилось в манифесте создателей ансамбля. — Только взаимное проникновение различных школ и направлений может дать хореографу художественные средства, необходимые для полного раскрытия той или иной темы». Может показаться парадоксальным, но именно такое сочетание самых разнородных элементов в произведениях кубинских мастеров и обусловило стилистическое единство созданного ими направления танца модерн, что еще раз показали гастроль Национального ансамбля танца.

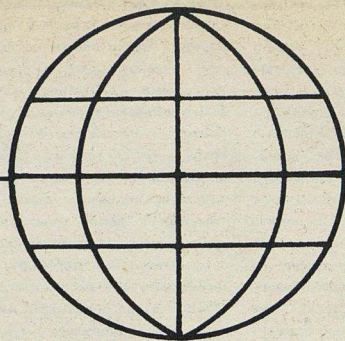
Г. КОМАРОВ

Фауст — РУБЕН РОДРИГЕС,  
Маргарита — ДУЛЬСЕ МАРИЯ ВАЛЕ





# Международные маршруты



## ● ТРИУМФ В ТЕАТРЕ КОЛОН

«Дон Кихот» — один из самых любимых публикой балетов — впервые поставлен на сцене театра Колон в Буэнос-Айресе, причем, в той редакции, в которой он идет на сцене Большого театра Союза ССР.

Осуществил постановку югославский балетмейстер Жарко Пребил, который окончил в Москве балетмейстерское отделение Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. Музыкальное руководство взял на себя

маэстро Бруно д'Астоли, художником приглашен Энрике Бордолини. Партии Китри, Базиля, Тореадора в премьерных спектаклях исполняли солисты Большого театра Союза ССР Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Сергей Радченко. Аргентинская пресса уделяла спектаклю большое внимание уже в процессе постановки. Репортажи из репетиционных залов, интервью с создателями спектакля публиковались в различных периодических изданиях Буэнос-Айреса. Так, газета «Расон» поместила интервью с Екатериной Максимовой, где советская балерина, в частности, говорила о хореографии «Дон Кихота» следующее: «Это спектакль, в работе над которым группа может добиться хороших результатов. В нем много веселья и от него получают удовлетворение все участники, а не только те, кто занят в главных ролях. Здесь немало сольных партий, и всем исполнителям приходится много танцевать».

Советские артисты приехали в Буэнос-Айрес тогда, когда

**El maestro de los más grandes**

Vladimir Vassiliev fue ovacionado en el Teatro Colón. Con Ekaterina Maximova bailó Don Quijote

Ekaterina Maximova y Vladimir Vassiliev: bailarines y maestros del Bolshoi en Buenos Aires para actuar en el Colón.

Гастроли  
Е. МАКСИМОВОЙ  
и В. ВАСИЛЬЕВА  
в театре  
Колон широко  
освещались  
в местной прессе.

основная работа по постановке спектакля была уже проделана. По словам Владимира Васильева, «работать с аргентинской труппой оказалось большим удовольствием: и потому, что в театре Колон прекрасная, одна из лучших в мире, сцена, и потому, что труппа была очень увлечена спектаклем...». Администрация театра Колон также подошла к постановке «Дон Кихота» с большой ответственностью. К премьере напечатали прекрасно оформленную программу-буклет, где приводятся сведения о композиторе Л. Минкусе, об авторах хореографии М. Петипа и А. Горском, о состоявшейся более века тому назад премьере балета в московском Большом театре. Здесь же аргентинская публика могла познакомиться с гастролерами-участниками премьеры Екатериной Максимовой, Владимиром Васильевым и Сергеем Радченко. Премьера «Дон Кихота» на аргентинской сцене вылилась в триумф русской классической хореографии и советской школы танца. «Триумф в театре Колон...». «Блестящий спектакль!». «Театр Колон открыл нам жемчужину балетной классики...» — такого рода заголовки появились на страницах аргентинской прессы сразу же после премьеры. По признанию большинства рецензентов, главным залогом этого успеха стало участие в спектакле советских танцовщиков. Их вклад в успех аргентинской постановки «Дон Кихота» был оценен очень высоко. Так, например, в рецензии, озаглавленной «Ослепительные Васильев и Максимова», газета «Конвиксьон» писала: «Самый большой вклад в успех премьеры — исполнение главных партий Васильевым и Максимовой... Оба — звезды балета, обладающие блестящей техникой и огромным артистическим диапазоном. Они были награждены овациями ослепленной публики...». Восторженные похвалы рецензентов вызвало исполнение Максимовой. «Максимова, в своей лучшей форме, танцевала, как никогда. Необычайно искренняя, она насатила партию Китри юмором и обаянием, и исполнила ее в полноточной манере, которая особенно заблестала в финальном па де де, имевшем шумный успех», — писала газета «Расон». «Насыон» также отмечала успех Максимовой: «Партия Китри создана словно специально для нее... Ее искренность и техника удивительны, и это всего лишь немного из того, чем мы восхищаемся в этой балерине». Столь же высоко оценила критика исполнение Васильевым партии Базиля. «Васильев, — указывал рецензент той же «Расон», — танцевал так одухотворенно и мужественно, как не танцевал, по нашим воспоминаниям, никто и никогда.

Его Базиль продолжает оставаться выдающимся художественным событием, которое трудно с чем-либо сравнить».

В отзывах рецензентов превозносились блестящая техника Васильева и его исключительный артистический дар, они называли советского танцовщика «чудом танца». Критика и зрители тепло встретили и исполнение партии Тореадора Сергеем Радченко, уже знакомого аргентинцам по его предыдущим гастроям, когда он исполнил партию Тореро в «Кармен-сюите» Визе — Шедрина. Все пять спектаклей, в которых приняли участие советские исполнители, прошли с ошеломляющим успехом. Публика неистово аплодировала и забрасывала исполнителей цветами. Московский «Дон Кихот», — это в такой же мере страница в блестящем явлении «русской Испании», как испанские увертюры Глинки или Испания полотен Врубеля и других русских художников. Балет, некогда возникший из увлечения в России культурой Испании, обрел в Аргентине свою новую родину.

В одном из интервью, данном во время пребывания в этой стране, Владимир Васильев вспоминает, с каким волнением Большой театр впервые когда-то «вывозил» «Дон Кихота» на гастроль в Западную Европу. Это было в 60-х годах. Успех спектакля превзошел тогда все ожидания. Видевшие его испанцы говорили, что русские исполнители «прекрасно поняли не только испанские танцы и роман Сервантеса, но — и это самое важное! — им в их исполнении удалось выразить самую душу Испании». Заканчивая свое интервью, Васильев подчеркнул, что, с его точки зрения, это и есть то главное, на что способен этот спектакль. Итак, в работе над аргентинским «Дон Кихотом» советские исполнители, как всегда, показали высочайший профессионализм. Но этим значение их участия в спектакле не ограничилось. В процессе совместной работы с труппой театра Колон советские танцовщики дали аргентинским коллегам наглядный урок мастеров, делились с партнерами по спектаклю профессиональными секретами. В результате — по признанию аргентинской критики, уровень труппы театра Колон заметно вырос. «У нас с аргентинским кордебалетом возникла взаимосвязь, а это всегда самое интересное в процессе спектакля», — признавался Васильев в цитирувшемся выше интервью.

Е. ГРИШИНА

## ● ЭТИ ЧАРУЮЩИЕ ХОРОВОДЫ

«Эти танцы кажутся вышедшими прямо из русских волшебных сказок, из мира очарования, цвета и красоты... Посмотреть «Березку» в театре «Беакио» — надежный способ ощутить радость и счастье на несколько часов, — мы не первый раз читаем столь восторженные слова об искусстве Государственного академического хореографического ансамбля «Березка». На этот раз они принадлежат греческой газете «Агенз Дейли Пост». Ансамбль «Березка» побывал более чем в шестидесяти странах. Прошедшим летом ансамбль совершил гастрольное турне по Болгарии и Греции. И снова его выступлениям сопутствовал большой успех. Концерты «Березки» в Болгарии стали сопричастны двум праздникам — Дню



Артистки ансамбля «Березка» исполняют композицию «Цветы полевые».

# ВЫШЛИ В СВЕТ В 1981-М

Свободы и тринадцативековому юбилею страны. Многотысячная аудитория Варны, Бургаса, Старой Загоры, Пловдива, Благоевграда, Софии выражала свое уважение, признательность, благодарность советским гостям, так ярко рассказавшим в своих танцах о жизни государства, солдата которого отдали жизнь за освобождение Болгарии от фашистов. В память о тех днях на вершине холма в центре Пловдива из гранита высечен воин, которого здесь ласково называют Алешей. Артисты «Березки» возложили букеты цветов у памятника советским воинам в Варне, у памятника Димитру Благоеву.

Программа выступлений оказалась, как всегда, насыщенной и обширной. Но время для встреч с давними друзьями, конечно, нашлось. Одной из них была встреча с исполнителями болгарского фольклорного танцевального ансамбля «Пирин». Улыбки, вопросы, обмен мнениями, подарки. Москвичам, например, преподнесли красочный альбом, в котором фотографии участников «Пирин» и их номеров чередовались со снимками концертных выступлений «Березки».

После солнечной Болгарии — знойная Греция. Тридцать концертов, проходивших со все возрастающим интересом со стороны зрителей. Двадцать пять из них состоялись в пригороде столицы — Пирее, порте, считающемся морскими воротами страны. Остальные концерты были даны в Салониках (кстати говоря, они были «сверхплановыми»: «Березка», выступая здесь, удовлетворила просьбу мэра города Михаяла Пападопулоса и Президента Международной ярмарки Маркоса Бургоса). «Эти танцы полны лирической красоты, например, «Березка», их знаменитый танец, где женщины как бы скользят по полу, подобно плывущим по воде лебедям... или «Цветы полевые», где исполненные изящества жесты танцовщиц повторяют движения распускающихся цветов... Их костюмы поражают... Они вызывают наше восхищение расцветкой, роскошными вышивками, прекрасными тканями». Таких отзывов греческой прессы было множество. Огромный театр «Беакио» в Пирее, построенный

по принципу старого амфитеатра, не мог вместить всех желающих увидеть завораживающие хороводы и пляски, созданные основателем коллектива — Героем Социалистического Труда, народной артисткой СССР Надеждой Сергеевной Надеждиной: «Березку», «Сударушку», «Цветы полевые», «Сибирскую сюиту», «Казачий пляс», «Русский фарфор». Мы показали лучшие номера, наш «золотой фонд», — сказала художественный руководитель ансамбля, народная артистка РСФСР М. Кольцова. — Интерес к гастролям «Березки» был велик. Мы старались, чтобы выступления ансамбля прозвучали как гордый гимн России, гимн сегодняшнему дню нашей Родины.

И в многочисленных интервью, которые мы давали, нам приходилось отвечать на вопросы не только об искусстве танца, но и о государственном устройстве Советского Союза, рассуждая о решениях XXVI съезда КПСС, о положении артистов в нашей стране... У нас было много встреч с прогрессивными деятелями Греции. На одной из таких встреч известный поэт Яннис Рицос сказал, по-моему, очень хорошие слова: «Каждый концерт «Березки» дает рядовому греку возможность лично убедиться в том, что несет в себе мир социализма, возглавляемый Советским Союзом».

Газеты писали восторженные рецензии, телевидение сняло программу, посвященную «Березке», где, кроме танцевальных номеров, показывался сюжет о занятиях артистов перед концертом, о классическом уроке в «Березке». И желающих попасть на концерты ансамбля становилось все больше и больше. Советских артистов узнавали везде — на улицах, в музеях, куда в перерывах между выступлениями они приходили полюбоваться памятниками древнегреческого искусства. В Пирее и Салониках стояла тридцатипятиградусная жара. Но во время гастролей артисты «Березки» не прекращали работу над новой программой, которая посвящена памяти Надежды Сергеевны Надеждиной. Основное ядро этой программы составят хореографические композиции из творческого наследия замечательного мастера.

Т. КОВАЛЕВА

## БОЛЬШОЙ БАЛЕТ.

Балет Большого театра СССР.

Фотоальбом.

Под ред. В. Бони. —

М.: Планета, 1981. —

271 с., ил.

(Серия «Человек

и творчество»).

Фотоальбом посвящен прославленной труппе Большого театра СССР. Ее главный балетмейстер Ю. Григорович выступает здесь со статьей «Советская школа балета».

Известный исследователь балета В. Ванслов знакомит читателей со страницами истории коллектива. «Советский балет, и прежде всего балет Большого театра, — пишет он, — впитал в себя все богатство классического наследия и создал новые образцы хореографического творчества и исполнительского искусства наших дней». О прошлом и настоящем коллектива и рассказывает эта богато иллюстрированная книга, удостоенная диплома оргкомитета «Олимпиада-80».



Аркина Н. Е.

АННА ПАВЛОВА;

К 100-летию со дня

рождения. —

М.: Знание, 1981. —

56 с., ил. — (Новое

в жизни, науке и технике.

Серия «Искусство».

№ 3). — Краткий

очерк жизни

и творчества.

«Анна Павлова для многих людей была символом балета, танца, — пишет автор. — К Павловой восходит искусство больших наших танцовщиков и танцовщиц, умеющих не только восхищать высоким профессионализмом, но и волновать зрителей. Танцуя подчас затверженные до скуки во многих исполнительских поколениях партии, Павлова умела вдохнуть в них жизнь. Она разрушила стену, отгораживающую балет от реальности, наполнила условный балетный характер волнующим дыханием сегодняшней жизни».

Коркина А. А.

ПЕТР ЛЕОНАРДИ:

Документальная

повесть. —

Кишинев: Литература

артистка, 1981. —

136 с., 6 л. ил. —

О творческом

пути солиста

молдавского балета.

Костровицкая В. С.

100 УРОКОВ

КЛАССИЧЕСКОГО

ТАНЦА

(с 1-го по 8-й класс). —

2-е изд., доп. —

Л.: Искусство,

1981, 262 с., ил.

Методическое пособие для преподавателей хореографических училищ и кружков художественной самодеятельности посвящено методике построения

урока классического танца. Его цель — облегчить начинающим педагогам самостоятельное составление уроков и распределение учебной программы.

Мурашко М. П.  
**ТАНЦЫ «МАРИЙ ЭЛ»:**  
Из репертуара  
Государственного  
ансамбля песни и танца  
«Марий Эл».—  
Ишкар-Ола: Марийск.  
ки. изд-во, 1981. — 262 с.,  
ил., нот.

История народа мари уходит своими корнями в глубокую древность. Но несмотря ни на что, он сумел сохранить и довести до наших дней свою самобытную национальную культуру. Именно в песнях и сказках, танцах и легендах марийский народ выразил свои думы и чаяния о лучшей жизни. Танцы народа, имеющие общую национальную основу, в разных районах отличаются своеобразием.

Исполнителем и хранителем народных танцев является Государственный ансамбль песни и танца «Марий Эл». В книге описаны танцы, которые собраны, обработаны и включены в репертуар коллектива его главным балетмейстером М. Мурашко.

Нагаева Л. И.  
**ТАНЦЫ  
ВОСТОЧНЫХ БАШКИР.**  
М.: Наука, 1981. —  
126 с.

Монография посвящена традиционным танцам башкирского народа. На основе большого этнографического материала дана жанровая и тематическая классификация традиционной национальной хореографии, показано их пластико-ритмическое своеобразие, связанное с бытовой обрядностью, древними религиозными верованиями башкир.

Тарасов Н. И.  
**КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ.**  
Школа мужского  
исполнительства. —  
2-е изд., испр. и доп. —  
М.: Искусство, 1981. —  
479 с., 12 л. ил., портр.

Автор книги — известный педагог классического танца, в прошлом солист Большого театра. Первое издание книги было удостоено Государственной премии СССР. Готовя второе издание, Н. И. Тарасов дополнил его новыми упражнениями и рисунками. Книге предпослано «Слово об учителе», написанное известным артистом Марисом Лиепой.

Обращаясь к читателям, Николай Иванович Тарасов отмечал: «В данной работе я стремился возможно полнее и подробнее ответить на вопросы, зачем, что и как изучает школа классического танца. В чем заключается суть исполнительского и педагогического мастерства... Я... буду весьма удовлетворен, если мой труд принесет начинающему педагогу хотя бы небольшую пользу».

Мне будет особенно приятно, если книга окажется так же полезной хореографам народных театров, институтов культуры и самодеятельных коллективов.

Уразгильдеев Р. Х.  
**ОБ ИСКУССТВЕ ТАНЦА.** —  
Фрунзе: Мектеп, 1981. —  
72 с.

Книга посвящена народной и профессиональной хореографии, современному балетному танцу, национальной киргизской хореографии.

Фокин М. М.  
**ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ.**  
Воспоминания  
балетмейстера. Сценарии  
и замыслы балетов.  
Статьи, интервью и письма.  
2-е изд., доп. и испр. (Ред.  
Г. Н. Добровольская). —  
Л.: Искусство, 1981. — 310 с.,  
36 л. ил., портр.

Первое издание книги состоялось в 1962 году. «Идея публикации литературного наследия Фокина» — сказано в предисловии «От издательства», — и подготовка к печати первого русского издания книги принадлежали Ю. И. Слонимскому...

Все материалы первого издания сохранены во втором. Кроме того, в книгу включен раздел «Сценарии и замыслы балетов», куда вошли сценарии Фокина на разных этапах их разработки, дополнены разделы статей и писем. Материалы заново проверены, устранены неточности первого издания, восстановлены многие купюры. В целях приближения к подлинникам сделаны новые переводы статей Фокина, опубликованных на английском и французском языках; заново составлен комментарий, дополнен список балетов Фокина».

Вступительная статья Г. Н. Добровольской вводит читателя в круг проблематики книги.

Климов А. А.  
**ОСНОВЫ РУССКОГО  
НАРОДНОГО  
ТАНЦА.**

Учебник для студентов  
хореограф. отд-ий ин-тов  
культуры,  
балетмейст. ф-тов  
театр. ин-тов  
и учащихся хореограф.  
училищ. —  
М.: Искусство, 1981. —  
270 с., 4 л.

«Настоящий учебник, — пишет автор, — знакомит с основами русского народного танца. Весь материал в книге делится на две части. В первой части рассматриваются основные виды русского народного танца, их систематизация, форма построения и различная манера исполнения. Во второй — разбираются основные элементы русского народного танца, описывается методика и дается характер их исполнения».

Серова С. А.  
**АННА РЕДЕЛЬ  
и МИХАИЛ  
ХРУСТАЛЕВ.** —  
М.: Искусство, 1981. —  
200 с., 15 л. ил. —  
(Мастера советской  
эстрады).

В книге рассказывается о творчестве известных мастеров эстрадного танца.

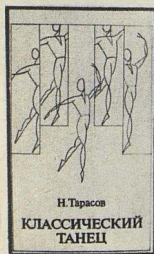
Уральская В. И.  
**ПРИРОДА ТАНЦА.** —  
М.: Сов. Россия, 1981. —  
112 с. Книга рассказывает  
о различных видах и формах  
хореографического  
искусства, о происхождении  
и развитии на народной  
основе сценического  
и бытового танца.

Кремшевская Г. Д.  
**АГРИППИНА ЯКОВЛЕНА  
ВАГАНОВА.** —  
Л.: Искусство, 1981. —  
136 с., 31 л. ил.

Монография посвящена жизни и творчеству выдающегося деятеля советской хореографии, профессора Агриппины Яковлевны Вагановой.

Проценко А.  
**ВЛАДИМИР ТИХОНОВ.** —  
Кишинев, «Литература  
артистка», 1981. 76 с.,  
8 л. фот.

Книга повествует о мастере хореографии, народном артисте РСФСР и МССР, солисте Большого театра Владимире Тихонове.



# В ЦЕНТРАЛЬНОМ КОНЦЕРТНОМ ЗАЛЕ

С большим успехом прошли в Москве в Государственном центральном концертном зале традиционные вечера балета. В них приняли участие мастера хореографического искусства Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Новосибирска, Воронежа, Челябинскá...

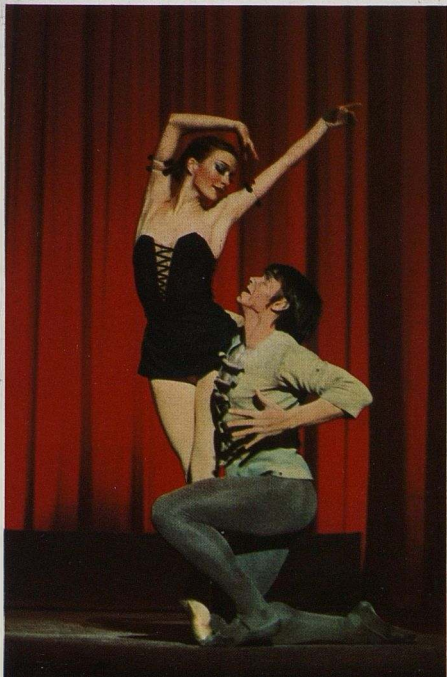
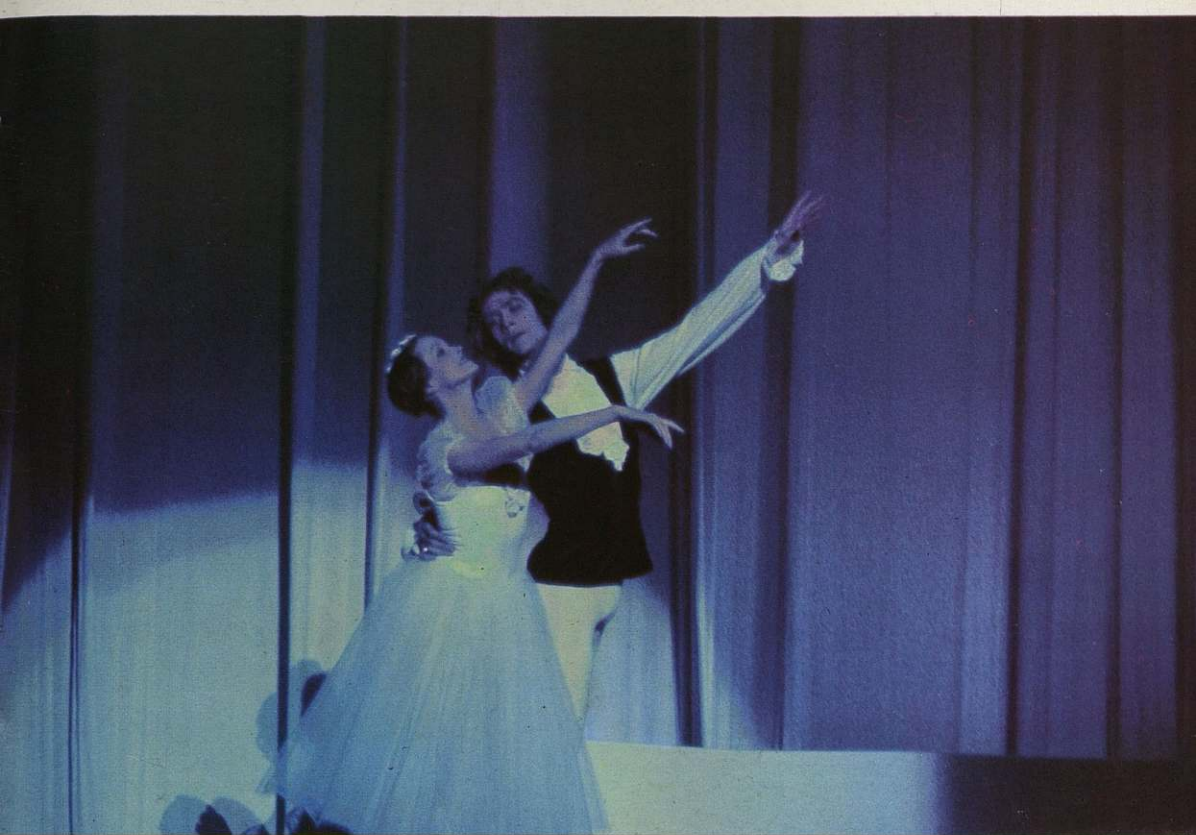
На снимках: участники концертов — ведущие солисты балета театров страны



Г. и М. КРАПИВИНЫ,  
па де де из балета  
«Дон Кихот»  
(Московский  
музыкальный  
театр имени  
К. С. Станиславского и  
Вл. И. Немировича-  
Данченко).

Т. КЛАДНИЧКИНА  
и А. БАЛАБАНОВ,  
адажио из  
балета  
«Спартак»  
(Новосибирский  
театр оперы  
и балета).

Фото В. ПЧЕЛКИНА и  
А. СТЕПАНОВА

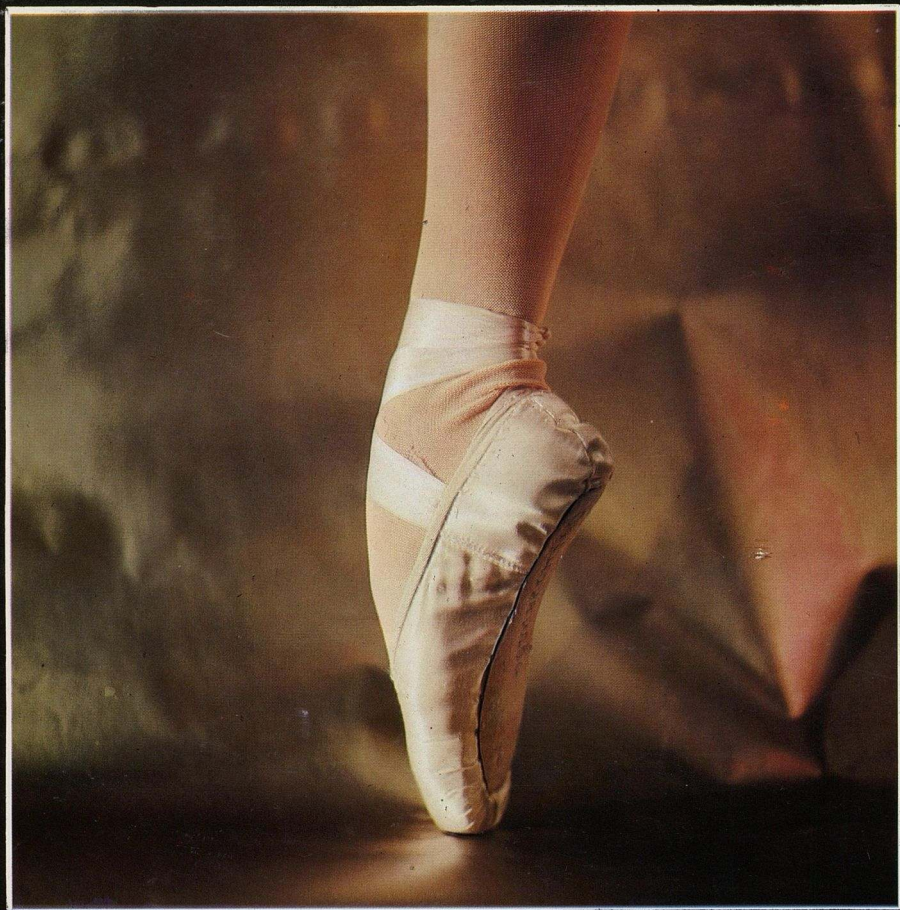


**И. КОЛПАКОВА**  
и **С. БЕРЕЖНОЙ**,  
фрагмент из  
балета  
«Шопениана»  
(Ленинградский  
театр оперы и  
балета  
имени  
С. М. Кирова)

**Л. КУНАКОВА** и  
**Н. КОВМИР**,  
дуэт из балета  
«Собор  
Парижской  
богоматери».  
(Ленинградский  
театр оперы и  
балета  
имени  
С. М. Кирова)

**Л. ВРЖОЗОВСКАЯ** и  
**Ю. ТРОЯН**,  
адажио из балета  
«Тиль  
Уленшиггель».  
(Белорусский  
Большой театр  
оперы и балета)

**Л. СМОРГАЧЕВА** и  
**С. ЛУКИН**,  
па де ле из балета  
«Сатанилла».  
(Киевский театр  
оперы и балета  
имени  
Т. Г. Шевченко)



Цена 1 рубль ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ» Индекс 70947