

ISSN 0207-4788

# СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1982

3





Фото В. ПЧЕЛКИНА

Народная  
артистка СССР,  
дважды Герой  
Социалистического  
Труда,  
лауреат Ленинской  
и Государственных  
премий СССР  
ГАЛИНА  
СЕРГЕЕВНА  
УЛАНОВА

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 10.03.82.  
Подписано в печать 29.04.82 г.  
А01010  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Глубокая печать, офсет.  
Уч.-изд. л. 11,92, усл. печ. л. 8,5.  
Тираж 30 000 экз.  
Заказ 1016.

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-б.  
Телефоны: 299-24-89, 299-50-67.

<b>Н. Барышева.</b> Координаты вдохновения . . . . .	2
<b>Б. Львов-Анохин.</b> Впервые... . . . .	4
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА	
<b>В. Ванслов.</b> Главное направление . . . . .	8
60 лет СССР . . . . .	11
<b>Ю. Станишевский.</b> В семье вольной, новой . . . . .	12
<b>Э. Шумилова.</b> Братское рукопожатие . . . . .	17
<b>Э. Королева.</b> И «Хора», и «Баядерка» . . . . .	21
ДЕНЬ ЗА ДНЕМ: СОБЫТИЯ, ФАКТЫ, СООБЩЕНИЯ	24
<b>Ю. Робинев.</b> Театр — это волшебство . . . . .	32
НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ	
<b>Т. Вечеслова.</b> Слово об Эсмеральде . . . . .	33
<b>В. Майнице.</b> Вечер воспоминаний . . . . .	34
Эта чудесная гармония... . . . .	36
ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ	
<b>Л. Блок.</b> Из книги «Происхождение и развитие тех- ники классического танца» . . . . .	39
СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ . . . . .	44
ГАСТРОЛИ	
<b>Н. Чернова.</b> В ретроспекции времени . . . . .	50
<b>А. Соколов-Каминский.</b> Джон Ноймайер и Гамбург- ский балет . . . . .	54
<b>Т. Варламова.</b> Испанские эскизы . . . . .	57
МЕЖДУНАРОДНЫЕ МАРШРУТЫ	
<b>Ю. Прибегин.</b> На сцене античного театра . . . . .	58
<b>Ю. Каменский.</b> На почтовых миниатюрах . . . . .	59
МЕДИЦИНА — БАЛЕТУ	
<b>И. Баднин.</b> Хронические микротравмы: почему они опасны? . . . . .	60
ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА	
Выйдут в свет в 1982 году . . . . .	62
<b>Л. Гузовская, О. Туркестанова.</b> Реликвии старого особняка . . . . .	63
На вкладыде: эскизы декораций и костюмов В. Рындина	

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  
В. И. УРАЛЬСКАЯ  
В. Н. ФИЛИППОВ  
(заместитель  
главного редактора)  
Н. И. ЭЛЬЯШ  
А. Я. ЭШПАЙ

Художник С. ВИНОГРАДОВА

Технический редактор  
Т. ЯКОВЛЕВА

Корректор О. ШЕСТАКОВА



На первой  
странице обложки:  
Ленинградский  
театр оперы и балета  
имени С. М. Кирова.  
Сцена из балета  
«Жизель».  
Фото А. МАКАРОВА.

На четвертой  
странице обложки:  
Анна ПАВЛОВА  
в балете «Шопенина».  
Скульптура Г. Лаврова.  
Бронза.  
(Государственный  
Центральный  
театральный музей  
имени А. А. Бахрушина)

НАТАЛИЯ  
БАРЫШЕВА,  
народная артистка  
Украинской ССР



## КООРДИНАТЫ ВДОХНОВЕНИЯ

**Н**аверное, в жизни каждого человека случаются такие вершинные точки, подойдя к которым он получает возможность, как с высокой горы, оглянуться на пройденный путь и посмотреть вперед... Для меня этой вершинной точкой стало мое участие в работе XXVI съезда Коммунистической партии Советского Союза. Присутствуя на его заседаниях, слушая его ораторов, беседа в перерывах с делегатами, приехавшими со всех концов нашей огромной страны, я постоянно вспоминала строки из стихотворения Владимира Маяковского:

Я  
планов наших  
люблю громадьё...

Именно «громадьё» дел и свершений советских людей, их смелые мечты, их реальные планы увлекают, восхищают, заставляют и нас, артистов, сфера приложения творческих сил которых — духовная, трудиться с еще большей самоотдачей. Ведь то, что среди участников форума коммунистов оказалось немало деятелей советского искусства, свидетельствует: у нас в стране быть актером почетно и ответственно.

Сегодня мы живем в ритме, заданном XXVI съездом Коммунистической партии Советского Союза, трудимся, выполняя его предначертания, размышляем над его итогами. И, думаю, возвращаться к его материалам будем постоянно. Для меня как актрисы очень важным был разговор о значении искусства в жизни общества. «Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства», — в этих словах, сказанных товарищем Л. И. Брежневым в Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду Коммунистической партии Советского Союза — программа нашего художественного творчества.

Балет — искусство, которое принято называть условным, считать его образный мир возвышенно отвлеченным, отличающимся эмоционально-обобщенной природой. Но действительность властно вторгается в наше творчество, требует от нас решения тех проблем, которые волнуют сегодня наших современников. И чем глубже мы будем знать, что радует или тревожит их, о чем они мечтают, чем интересуются, тем богаче и содержательнее станет и наше

искусство. Вот, например, в дни съезда мне довелось встретиться с прославленным председателем колхоза из Одесской области, Героем Социалистического Труда Марией Дмитриевной Шолар. Немало часов беседовали мы с ней — говорили о событиях на съезде, рассказывали о себе, о своей работе, товарищах. И Мария Дмитриевна поражала меня и своими знаниями, и умением мыслить по-государственному, и своей душевной щедростью. Но больше всего меня восхищала в Шолар ее убежденность, ее вера в то, что главное в жизни — труд, труд на благо общества. Он для нее — смысл и мерило человеческого существования.

Обычно мы, артисты балета, считаем, что наша профессия нелегка, что она требует неустанного совершенствования, обогащения профессиональной культуры. А разве в работе на шахте или в поле, на ферме или на заводе не нужно высокое мастерство?

Мы много беседовали обо всем этом с Марией Дмитриевной Шолар, и мне было приятно, что наши точки зрения совпадают. Я полностью разделяю ее мнение, что любой труд украшает стремление к совершенствованию. А нам, людям театра, в этом смысле можно позавидовать — мы имеем возможность непосредственно общаться со зрителем, и его оценку ощущаем незамедлительно.

Общение с Марией Дмитриевной наглядно показало мне, что все мы, и хореографы, и композиторы, и исполнители недостаточно знаем своего героя — современника, что наши представления о его духовной жизни пока еще не очень глубоки. Конечно, показать такого человека, как Мария Дмитриевна Шолар со всем объемом ее председательских забот, балетной сцене не под силу, но раскрыть масштаб личности советской женщины во всем богатстве ее чувств, мыслей, ее деяний — наш прямой долг, наша святая обязанность.

Значит, нам еще внимательнее, еще зорче следует вглядываться в окружающий нас мир, в людей, которые живут рядом.

Памятна для меня также встреча делегатов XXVI съезда КПСС — деятелей литературы и искусства с пропагандистами Москвы. Тогда главной темой принципиального разговора стала тема ответственности художника перед народом. На трибуну поднялись представители многонационального советского искусства — артистка из Латвии Вия Артмане, казахский поэт Джубан Мулдагалев... И я тоже рассказала о творческих достижениях своих товарищей,

членов коллектива Одесского театра оперы и балета, поделилась мыслями о балетном искусстве современности.

Да, советский хореографический театр главной целью своей деятельности ставит создание спектаклей, где главным героем выступает человек современности, где отражены актуальные проблемы и события сегодняшней действительности. Но наряду с такими постановками, балетная сцена наших дней призвана дарить людям наслаждение от знакомства с прекрасными творениями прошлого, с шедеврами классического наследия. Как написал известный советский режиссер Николай Павлович Охлопков, обращаясь к произведениям классиков, необходимо помнить об их идейной сложности. «Ясное идейное толкование пьесы, верное понимание ее творческой мысли, философии — дело хотя и необычайно увлекательное, но отнюдь не простое», — отмечал он.

Помню, когда стало известно что я избрана делегатом съезда, мы в театре работали над постановками «Видения розы» К. Вебера и «Любови-волшебницы» М. де Фалья. Первое произведение было осуществлено М. Фокиным, второе — советским хореографом М. Мурдмаа. Что привлекло советских артистов в этих столь далеких от проблем современности полотнах? Человеческие переживания. И поэзия лирических видений героини первого сочинения, и отличающееся оптимистическим настроением повествование второго убеждают зрителя в том, что уважение и интерес к внутреннему миру людей разных эпох и стран способствуют воспитанию вкуса, культуры, эстетического чувства. Богатство эмоций — качество, которое необходимо тщательно растить и в людях сегодняшнего времени — строителях коммунистического общества. И готовя партии в этих двух спектаклях, мы вместе с педагогом-репетитором А. Шевелевой работали с особым вдохновением. Мы проводили в классах безду времени — хотелось выступить на премьере как можно лучше. Зрители ждали от меня художественно зрелого исполнения, и я стремилась к этому, не жалея сил. И встретившись с сельской труженицей Марией Дмитриевной Шолар, я лишний раз убедилась, как важно нам всем, коммунистам, людям творчества и созидания, трудиться с сознанием своей ответственности перед народом.

Хореографический театр — особый театр, со своей специфической выразительных средств. Ему недоступен прямой отклик на производственную проблематику, буквальное воспроизведение жизненно достоверных ситуаций, таких, как, скажем, в пьесах А. Гельмана. Но балету, я убеждена, под силу воплощение современной тематики, только решать ее надо особыми поэтически-образными средствами. При этом не надо забывать, что огромный резерв идейно-эстетического воздействия современной хореографии в ее прочной связи с классическими традициями, с одной стороны, с другой же — в обогащении проблематикой и образностью нашего времени. Языку классического танца, обновленного пластикой современности, доступно выразить и пафос созидания, и героико трудовых будней, и публицистику борьбы за мир — движения, в котором сегодня активно участвуют все прогрессивные и честные люди планеты.

В традициях нашего Одесского театра оперы и балета — работа над современной темой. В канун XXVI съезда КПСС мы показали вечер из трех одноактных постановок: «Одиннадцатая симфония» Д. Шостаковича («1905 год»), «Озаренность» на музыку А. Пахмутовой, посвященную строителям БАМа, «Озорные частушки», основу которых составила партитура Р. Шедрина. В хореографическом триптихе (балетмейстеры Н. Рыженко и В. Смирнов-Голованов) как бы воспроизводится ретроспекция истории советского государства, звучит тема преемственности поколений. Успех у зрителей имеет и еще одна недавняя премьера театра — постановка балета Р. Шедрина «Конек-Горбунок». Казалось бы, он в определенной степени — детский балет, но, как известно, «сказка ложь, да в ней намек»: коллектив отнесся к созданию подобного спектакля со всей мерой его творческой ответственности — он стремился раскрыть большие и глубокие идеи, которые всегда красной нитью проходили сквозь сюжетную ткань образцов русского национального фоль-

клора. И не только детям, но и взрослым адресована наша пластическая притча. Сейчас мы обратились к творчеству выдающегося советского композитора Арама Ильича Хачатуряна — на его музыку создан балет по драме Михаила Юрьевича Лермонтова «Маскарад». Здесь мы идем в русле продолжения прекрасных традиций русского и советского балета в его связях с миром большой литературы.

Балетную инсценировку произведения Лермонтова мы стремились воссоздать во всеоружии пластических и музыкально-драматургических завоеваний балетного театра современности.

Рассказывая о творческих планах нашего коллектива, мне хотелось бы подчеркнуть, что осуществление новых постановок возможно лишь при планомерном совершенствовании профессиональной культуры группы, при серьезной и заинтересованной работе с артистической молодежью. Начинаящие солисты у нас постоянно вводятся в классический и современный репертуар. Им уделяют огромное внимание педагога-репетиторы А. Шевелева и Ю. Плахт. И надо отметить, сейчас заметно стабилизировался художественный уровень исполнения классических спектаклей, технический вырос кордебалет, складывается по-настоящему академический исполнительский стиль коллектива. Теперь «Дон Кихот», «Жизель», «Спящая красавица» обрели поистине яркую сценическую жизнь.

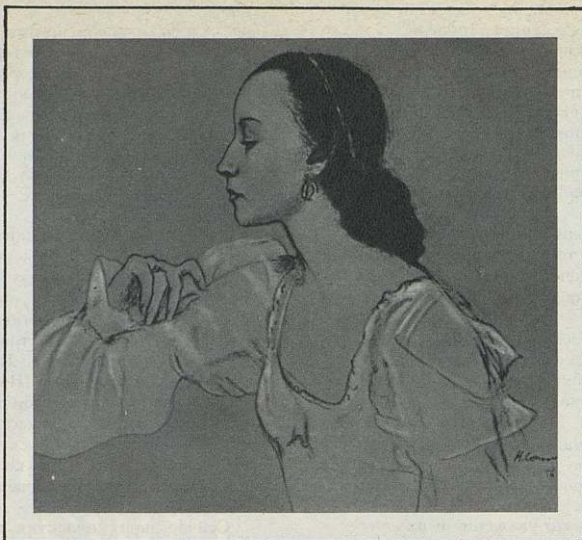
Сейчас наш коллектив переживает период творческого подъема. Балетная группа хорошо показала на Всесоюзном смотре творческой молодежи. Спектакль «Конек-Горбунок» удостоен премии на смотре постановок для детей и юношества. Наш молодой солист Сабиржан Яппаров на Всесоюзном конкурсе артистов балета в Москве в 1980 году завоевал третью премию. Наши гастроли в Канаде, Италии, Вьетнаме прошли с большим успехом.

Думаю, что все наши достижения — результат слаженного взаимодействия художественного руководства театра с партийной и комсомольской организациями. Например, родилась у комсомольцев идея осуществить сверхрепертуарного плана новую постановку. Инициативу горячо поддержало партийное бюро, и вот уже весь коллектив с энтузиазмом трудится над премьерой, вплоть до коммунистов и комсомольцев художественно-производственных цехов, которые в свободное от основной работы время готовили декорации и костюмы.

Подлинная творческая атмосфера неотделима от атмосферы общественной активности. Каждый из нас, как я уже подчеркивала, не мыслит своей сценической деятельности без постоянного стремления к совершенствованию своего мастерства. Если говорить о себе, то, кроме уроков со своими постоянными репетиторами, я пользуюсь каждым случаем, чтобы позаниматься в классе Марины Тимофеевны Семеновой в Большом театре Союза ССР или Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского. Нас связывает многолетняя творческая дружба, и я многим обязана этому замечательному мастеру.

Но как ни сложна порой жизнь балетного артиста с ее строгим режимом, гастрольями, участием в текущем репертуаре, подготовкой новых партий, она не мыслится в наше время вне связи с окружающей действительностью, с общественной деятельностью. Иначе пропадет смысл работы артиста, утрачивается его единение со зрительской аудиторией, и творчество может превратиться в формальность. Потому что искусство предназначено народу, а, следовательно, его художественная эстетическая миссия нерасторжима от миссии социальной, от партийного долга. И то, что я, балерина, являюсь одновременно партгрупоргом, членом партбюро театра, членом горкома партии — это так же естественно в жизни нашего советского искусства, как и то, что коллектив моего театра связан узами дружества с рабочими производственного объединения одесского «Прессмаша». И они — первые зрители и судьи наших премьер.

Советские артисты окружены заботой партии и правительства, уважением и любовью народа. И наш долг — трудиться, не зная усталости, с тем, чтобы быть достойными этой заботы, уважения, этой любви.



# В П Е Ю В Ё

**БОРИС  
ЛЬВОВ-АНОХИН,**  
заслуженный артист  
РСФСР

что такое великая... Мне просто очень повезло в жизни, потому что все получилось в первый раз. А когда бывает все в первый раз — это очень помнится. Мы приехали из Ленинграда на гастроль в Москву, впервые показали здесь спектакли «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта»...

Потом я перешла в Большой театр. Конечно, были трудности, но то, что в некоторых новых балетах я стала первой исполнительницей, сыграло свою роль.

За границу мы выехали с Большим театром впервые. Кого же видят? Меня. Значит, я и запомнилась, какая бы я ни была — хуже или лучше...

Таким образом, исключительность своей судьбы Уланова, со свойственной ей скромностью, приписывает как бы цепи счастливых случайностей. Но, бесспорно, дело не в них. Уланову называют великой балериной действительно потому, что она многое сделала и принесла в искусство впервые. Собственно говоря, великими и называют тех, кто что-то открыл.

Вот как сама Галина Сергеевна вспоминает о работе над ролью Джульетты:

«Шли годы. Я выступала в «Шопениане», «Лебедином», «Жизели»...

Наконец — балет Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта».

Я начинаю работать. Мне предложена роль Джульетты... Нередко в оперных и драматических трактовках Дездемона, Джульетта, Офелия прочитываются как образы женщин, прелестных в своем чувстве и... слабых. Их имена стали даже синонимами покорной любви, нежности. А ведь в их характере — и протестующая власть и несокрушимая женская убежденность в своем праве на счастье. У Шекспира нет слабых героев: в душе каждого будто дремлет вулкан».

В сущности, и этот рассказ о том, что было впервые.

Впервые на балетной сцене возникли шекспировские образы во всей их сложности и масштабности. И первой среди них, самой вдохновенной и убедительной была Джульетта Улановой. Впервые возникла именно такая трактовка Джульетты, за хрупкой нежностью которой ощущалось огромное душевное мужество, протестующая сила.

Наряду с Джульеттой, Уланова создала на балетной сцене образы Марии в «Бахчисарайском фонтане», Параша в «Медном всаднике», Корали в «Утраченных иллюзиях» по роману Бальзака. Балетная сцена обогатилась героями большой литературы, огромной психологической сложности и глубины. Открытия Улановой происхо-

дили не только в новых ролях. Она слила в одно неразрывное целое 1-й и 2-й акты классического балета «Жизель», образ юной, влюбленной крестьянки и сказочной виллисы, объединив их единой мелодией чистой и самоотверженной любви.

Улановой удалось естественно и нерасторжимо слить танцевальную стихию и удивительную органичность, правду сценического поведения.

Уланова как-то сказала одному французскому интервьюеру: «Спектакль — это не divertimento блестящих танцевальных номеров. Спектакль — это единое целое. Театр всегда помогает человеку обрести истинные ценности. Иногда за торопливой жизненной суетой человек забывает естественно и глубоко дышать, видеть прекрасное. Чтобы проникнуться настоящим искусством, нужно отделиться от всей суеты».

Огромное духовное содержание искусства Улановой — результат не только исключительного природного дара, но и напряженной внутренней работы актрисы.

Большое значение в жизни Улановой имело то обстоятельство, что она вышла за рамки чисто «кастовых», глубоко балетных интересов. Верно пишет в своей книге Ф. Лопухов: «Веками артисты балета варились в своем соку, оторванные



---

Г. С. УЛАНОВА  
в балете  
«Жизель»

---





от главных событий жизни. Этому способствовало и физическое переутомление, неизбежное в работе артиста балета: оно вело к «затворничеству». В итоге — и отсталость мышления, и незнание того, что творилось в других сферах искусства. Лишь тот развивал свой талант артиста или балетмейстера, кто преодолевал цеховую замкнутость — приобщался к достижениям других искусств и из них черпал наставления для своего».

В фильме «Мир Улановой» и еще раньше — в ряде написанных Галиной Сергеевной очерков о балетном творчестве артистка рассказывает о том, какую огромную роль в ее жизни сыграло общение с выдающимися людьми науки и искусства. Благодарно вспоминает она о своих встречах с композитором С. Прокофьевым, писателем А. Толстым, актерами Ю. Юрьевым, Е. Тиме. Ее волнует своеобразие, талант, культура этих людей.

«Однажды весной... Ю. М. Юрьев повел меня смотреть ночной Ленинград, который, мне казалось, я знаю. Но разговор с Юрьевым, его тихий, живой рассказ мгновенно доказал противное. Мы ходили по улицам, фантастичным и легким в неверном свете белой ночи, и каждое здание словно начинало дышать и жить в рассказах моего спутника. Вот здесь было собрание, решившее поворот истории; тут собирали драгоценные скульптуры; там заседала мasonicкая ложа; в этом саду росли все экзотические цветы мира; а вот дом, где так любил бывать Пушкин...»

«Далеко не сразу научилась я понимать музыку, еще позже — глубоко полюбила ее. От «Франчески да Римини» Чайковского, «Шехеразеды» Римского-Корсакова, Шопена в исполнении Горовица, без конца слушаю полюбившиеся вещи, все расширяя их круг, глядя, как работают музыканты на репетициях симфонического оркестра, шла я к музыке — всеобъемлющей и прекрасной. И все более сложная, все более глубокая музыка входила в меня, порождая все новые и новые мысли о человеке, о том, какой же он на самом деле, и я видела и понимала, что он разный, порой очень противоречивый, но всегда открытый для добра и красоты».

Большое значение в ее жизни имели впечатления, полученные в драматическом театре.

«Мне никогда не забыть, как глядя на сцену МХАТа, я вдруг поймала себя на том, что чувствую себя частью той жизни, которая развертывается передо мной».

Это было много лет назад, на представлении пьесы Булгакова «Дни Турбиных». И тогда же, в середине тридцатых го-

дов, «Любовь Яровая», «Грозза», «У врат царства» с Еланской и Качаловым, спектакли с Добронравовым, Ливановым, Андровской были такими значительными событиями в моей жизни, что я до сих пор помню о них ярко и благодарно. Глядя на Еланскую в «Грозе», я неотступно думала о том, что дозволенно и что запрещено для человека, в чем смысл понятий «хорошо» и «плохо» и как трансформировалась точка зрения на них на протяжении веков и лет».

Сейчас Уланова много работает с молодыми балеринами, помогая им овладеть высотами профессии. И здесь тоже все происходит как бы впервые.

«Я не хочу повторения себя в учениках,— говорит Уланова.— Я стараюсь раскрыть их возможности, их индивидуальности...».

Сама Уланова считает, что у нее нет особого метода, что она работает в большей мере интуитивно. Так кажется ей и так может показаться со стороны, но на самом деле в педагогической работе Улановой живет как тончайшая интуиция, так и та глубокая художническая убежденность, последовательность, тот внутренний «порядок», которые и можно назвать своеобразным методом.

Она сама говорит: «Я не только готовлю с балериной роль. Исходя из индивидуальности моей ученицы, мы ищем присущие только ей мысли, стиль исполнения».

Здесь идет речь о воспитании художественной, творческой личности актрисы, а это и есть самое важное в искусстве театра. Надо сказать, что Галина Сергеевна проявляла интерес к творчеству молодых балерин и поддерживала их задолго до того, как стала заниматься педагогической деятельностью. Еще находясь в самом апогее своего артистического творчества, она писала о первых шагах молодых М. Плисецкой, Р. Стручковой, Н. Бессмертной, Н. Сорокиной и других. Так, тепло приветствовала она появление Раисы Стручковой в одной из своих «коронных» партий — в роли Золушки, отмечая ее талант и прекрасные природные качества.

Это доброжелательное внимание к творчеству других талантливых балерин — тоже одно из проявлений этического кредо Улановой.

Сравнительно недавно вышел телефильм «Мир Улановой». В нем есть съемки танца балерины, но, естественно, тем, кто видел ее на сцене, это кажется лишь тенью того, что было на самом деле... Обаяние фильма в другом — в том, как Уланова ходит, гуляет по лесу, смотрит, думает, вспоминает, говорит, репетирует... Простота и тончайшая изысканность, естествен-

ность и высокая артистическая, непринужденность и строжайшая дисциплинированность, искренность и безупречная воспитанность — это драгоценный сплав редко соединяемых человеческих свойств и достоинств образует живое, хрупкое чудо, явление, которое можно созерцать и постигать без конца. Было бы вам интересно увидеть, к примеру, как Мария Николаевна Ермолова учит роль у себя в кабинете, или едет в карете на спектакль в Малый театр, или сидит на ступеньках ялтинского дома Средина, или позирует Серову для его знаменитого портрета?

Вот так же бесконечно интересно смотреть этот фильм. Он дает многим людям возможность «побыть» рядом, услышать, увидеть Уланову.

Пожалуй, впервые снят именно такой фильм об актрисе, пожалуй, впервые сама Галина Сергеевна решилась на такой доверительный разговор о многом заветном и сокровенном.

Выход фильма совпал еще с одним событием, связанным с именем Улановой. 16 ноября 1981 года в Париже состоялся торжественный вечер, организованный ЮНЕСКО в знак особой признательности этой международной организации за вклад Г. С. Улановой в развитие мирового хореографического театра. В зале «Плейель» собрались видные деятели балетного искусства стран европейского и американского континентов, французские официальные лица, представители дипломатических кругов, чтобы отдать дань уважения труду выдающейся балерины, актрисы, педагога наших дней, одной из самых ярких личностей советского искусства. Открывая торжественный вечер, известная балерина Франции Иветт Шовире сказала: «Это великий мастер, и все, что она делает, достойно великого мастера».

В одной из своих статей Уланова писала:

«Когда поет Шалапин, кажется, что поет сама Россия: мягкая задущевность и простота превращают столь национальную, «чисто русский» дар Шалапина в общечеловеческое искусство, одинаково всем дорогое и одинаково всем понятное».

Наверное, так бывает с искусством всех подлинно великих артистов. И недаром одна из учениц Улановой балерина Н. Тимофеева говорит:

«Глядя на Одетту, Аврору, Джульетту Улановой почему-то всегда думалось о красоте России, о ее берегах, полях, северных белых ночах. Что бы ни танцевала Уланова — она была всегда русской, в ней именно русское очарование, русская застенчивость, русская духовная сила, русская «меланхолия». Наверное, поэтому — она и есть наша национальная гордость».

Последние наставления перед спектаклем

Г. С. УЛАНОВА на репетиции

Пятьдесят лет тому назад было принято постановление ЦК партии от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Этот документ имел огромное значение для развития советской литературы и искусства. В нем партия призвала деятелей искусства сплотиться на единой идейно-творческой платформе для решения задач, которые выдвигала жизнь, строительство социализма. Принципы этого постановления нашли свое развитие во всей дальнейшей политике партии в области художественной культуры, в том числе в решениях XXVI съезда КПСС.

## ВИКТОР ВАНСЛОВ, доктор искусствоведения

### К 50-летию постановления

ство в борьбе за коммунистическую идею и профессиональное мастерство международного советского искусства».

стоит из двух слов: «реализм» и «социалистический». Следовательно, для того чтобы показать, как проявляется в балете метод социалистического реализма, необходимо ответить на вопросы: как понимается реализм в балете и как выявляется его социалистическая направленность? Термин «реализм» происходит от позднелатинского слова *realis*, что означает «вещественный, действительный». Следовательно, понятие «реализм» означает не что иное, как отражение правды жизни в искусстве. Правды жизни, в чем бы и как бы она ни проявлялась. Правды не только внешнего облика человека, его окружения и бытовых деталей, но и мыслей, чувств, переживаний. Правды характеров и поступков людей. Правды исторических событий, народных деяний, общественных движений. Правды большой и малой, внутренней и внешней, вечной и преходящей.

Каждый из видов искусства (в том числе и балет) отображает эту правду жизни в силу своей специфики через какую-либо одну сторону, одну грань действительности, которую может воплотить с наибольшим совершенством и полнотой. Так, например, простейший народный, бытовой или обрядовый танец прежде всего выражает чувства людей, говорит о красоте человека, о его душевном состоянии, но одновременно — всегда содержит мысль, идею, раскрывает характер, поскольку чувство определяется характером человека, особенностями его личности, проявляется в его действиях, поступках. Поэтому танцу (именно танцу, а не только пантомиме) свойственно также образительное начало — он может изобразить процессы труда, бытовые сценки и т. п. Образные возможности, заложенные в самой природе хореографии, развиваясь, усложняясь, обогащаясь, наиболее многозначно проявляются в ее высшей форме — балетном искусстве.

Правда в балете измеряется мерой идейной содержательности, жизненного смысла, а не буквальным копированием отдельных сторон действительности. Совместим ли реализм с условностью хореографического языка? Бесспорно. Одно другому никак не противоречит. Наоборот, только благодаря условности своего языка, балет приобрел неповторимые, ему одному свойственные возможности постижения духовного мира человека, проникновения в самую суть сложнейших отношений между людьми, показа красоты их пластического облика.

Система движений классического танца — основа балета, способная к бесконечному обогащению и развитию, к впитыванию в себя жизнеспособных элементов других систем (в первую очередь, народного танца). Система эта условна в том смысле, что в практической деятельности людей

После этого постановления, ликвидировавшего в литературе и искусстве пестрые группировки, были заложены основы Союзов писателей, художников, композиторов, которые ныне превратились в мощные творческие организации. И, что не менее важно, тогда же был впервые сформулирован и принят нашей общественностью термин «социалистический реализм». Однако нельзя забывать, что отдельные его черты начали складываться еще до Великого Октября, когда многие художники-реалисты связали свое творчество с идеями марксизма, с революционным движением. Основоположником метода социалистического реализма по праву считается М. Горький. Метод социалистического реализма нашел свое выражение и в ряде выдающихся произведений советской литературы и искусства 20-х годов.

Но само понятие «социалистический реализм» родилось только в 1932 году в связи с постановлением ЦК. Впервые оно было обнародовано в передовой статье «Литературной газеты» от 29 мая 1932 года, разъяснявшей идеи этого партийного решения, затем широко обсуждалось на первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году. И сейчас, спустя почти полвека, сохраняют свою актуальность слова Максима Горького, сказанные им на первом съезде советских писателей: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долготлетия, ради великого счастья жить на земле».

В уставах всех творческих союзов — писателей, архитекторов, композиторов, художников, равно как и Всесоюзного театрального общества и Академии художеств СССР, говорится о социалистическом реализме как о методе и основе творчества деятелей советского искусства, основными принципами которого являются правдивость, партийность, народность. Например, в уставе Союза художников СССР сказано: «Социалистический реализм является высшим этапом в развитии мирового искусства. Социалистический реализм обеспечивает правдивое, исторически-конкретное изображение действительности в ее революционном развитии. Исходя из метода социалистического реализма, основанного на ленинских принципах партийности и народности искусства, Союз художников СССР способствует всестороннему развитию творческих индивидуальных, проявлению особенностей таланта художника, содействует достижению богатства и разнообразия художественных стилей и средств, поддерживает широкую инициативу и новатор-

Н едруги нашего общества и государства, буржуазные и ревизионистские критики социалистического реализма пытаются представить дело так, будто этот метод был искусственно навязан советским художникам и явился как бы тормозом в развитии их творчества. На самом же деле этот метод органично сложился в недрах советского искусства, в самом процессе его становления. На протяжении первого пятидесятилетия жизни советской художественной культуры, ее теоретики искали термин, который бы наиболее полно и глубоко определял сущность искусства Советского государства. Так, А. В. Луначарский неоднократно говорил и писал о «социальном реализме». В прессе встречались такие определения, как «героический реализм», «романтический реализм», «монументальный реализм» и т. п. Но когда появилось понятие «социалистический реализм», оно сразу же вошло в обиход, поскольку наиболее точно выразило главное содержание нового социалистического искусства. И в самом этом термине заключено также указание на связь нашего искусства с традициями классического реализма. Вместе с тем здесь обозначена и его новаторская природа, выражена самая его сущность — соединение реализма с идеями социализма, говорится о подъеме мирового реалистического искусства на исторически новую ступень, о направленности реалистического художественного творчества на утверждение и развитие идей социализма.

Искусство балета не отделено от других искусств непреодолимой стеной, имеет общие идейно-эстетические, принципиальные, методологические основы со всеми другими искусствами, идет с ними рука об руку в решении одних и тех же общественных задач.

Иногда недоумевают: как можно применять метод социалистического реализма в балетном искусстве? Такую постановку вопроса нельзя назвать иначе, как ошибочной. Метод социалистического реализма определяется не теми или иными формальными или техническими признаками, но характером мышления художника, эстетической его творчество. Иначе говоря, социалистический реализм проявляется в идейной позиции балетмейстера и артиста, в тех нравственных принципах, которые они отстаивают в созданном спектакле, в воплощенном человеческом характере.

Термин «социалистический реализм» со-

# ОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

## ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций»

и в быту точно таких движений нет. Но она в такой же мере и безусловна в том смысле, что является обобщением и концентрацией выразительных движений человека, родившихся в реальной жизни, а потому обладает определенными выразительными возможностями, образными предпосылками (а также и изобразительными элементами), которые и реализуются в процессе создания конкретного танца, воплощающего душевное состояние, характер, поступок человека. Поэтому условность хореографического языка в балете — средство отображения правды жизни.

**Р**еализм в балетном искусстве проявляется совсем не в том, чтобы находить бытовое и психологическое оправдание каждому балетному движению (это мелочит и дробит танец, придает ему натуралистический характер). Танец должен быть оправдан своим образным (а в конечном счете реальным, жизненным) содержанием, что проявляется и в его общем эмоционально-психологическом «звучании», и в его деталях. Реализм заключен, таким образом, в самой природе балета (как и любого другого искусства), в истине страстей и правде характеров балетных героев, в жизненной убедительности их поступков, их места в событиях балетного действия. Балет нередко использует самые фантастические сюжеты, использует для того, чтобы с их помощью показать реальные переживания героев, достоверность их взаимоотношений, воплотить большую гуманистическую мысль. Это в равной мере касается и «Жизели», и «Баядерки», и «Лебединого озера», и «Спящей красавицы»...

Здесь следует сказать, что наряду с таким широким общим толкованием термина «реализм» (как истинности, правдивости искусства), в эстетике и искусствознании употребляется также другое более узкое значение данного термина. Под ним подразумевается конкретно-историческое направление в искусстве XIX века, с которым связано творчество Балзака и Стендаля, Флобера и Мопассана, Гоголя и Тургенева, Толстого и Достоевского, искусство художников-передвижников в живописи, композиторов «могучей кучки» в музыке и т. п. Необходимо отметить, что термин «реализм» впервые в 50-х годах XIX века возник как обозначение именно этого направления (хотя в широком смысле реализм в искусстве существовал всегда, но назывался он «подражанием» или «воспроизведением» действительности, «верностью природе» и т. п.).

Поскольку основой реализма XIX века было критическое отношение к современной буржуазной действительности, враждебной человечности и красоте, его иногда называют также «критическим реализмом» (чтобы отличить от широкого общего зна-

чения термина «реализм»). Критический реализм получил широкое развитие в литературе, театре, изобразительном искусстве. Балет того времени, ограниченный влиянием придворно-аристократической эстетики, до его высот подняться оказался не в состоянии, за что и подвергался жестокой критике со стороны передовых деятелей демократической культуры (например, М. Е. Салтыкова-Щедрина, называвшего балет «консерватором до самозабвения»).

Реалистические тенденции в балете XIX века не сложились в целостное направление с законченной творческой программой, как это произошло в других видах искусства. Но уже в начале XX века реформы Фокина и Горского, двух столь непохожих друг на друга хореографов, имели одну общую цель: приблизить балет к жизни, углубить реалистические тенденции путем насыщения его правдивым драматическим действием, а также достичь бытовой, национальной и исторической конкретности и достоверности. Это ощущалось, например, в постановках А. Горским «Дон Кихота», «Дочери Гудулы», «Саламбо», в фоксинском «Петрушке», где, кстати, подспудно отразилось, кроме того, и социально-критическое начало. Каковы бы ни были издержки на этих путях, в целом они способствовали становлению реализма в балете.

**Л**учшие творения (образцы) советского хореографического искусства в своей совокупности — это, так сказать, практическое воплощение метода социалистического реализма, питающего его теорию. Но сформировался он в советском балете далеко не сразу. Начало этого процесса связано с многообразными творческими поисками и экспериментами 20-х годов, которые проходили в атмосфере дискуссий о том, нужен или нет балет советскому зрителю, жив или мертв классический танец и т. п.

Постановление ЦК партии «О перестройке литературно-художественных организаций» определило главный путь развития всего советского искусства, балетного в том числе. В свете положений этого партийного документа стало очевидно, что в экспериментах 20-х годов оказалось плодотворным, а что — наносным. В полной мере выявилось, в частности, прогрессивное значение балета «Красный мак» Р. Глиэра, поставленного в Большом театре В. Тихомировым и Л. Лашлиным в 1927 году. Спектакль сохранил зерна тех творческих достижений, которые определили жизнь советского хореографического театра в последующий период. Речь идет о создании массового героического танца «Яблочко», где балетмейстеры стремились воссоздать обобщенный образ советского человека, о детальной психологической разработке характера главной героини, пока-

занного в развитии, становлении, о драматизации хореографического действия, об обогащении палитры классического танца элементами народной пляски, бытовой хореографии, пантомимы. «Красный мак» также доказал, что подлинное новаторство предполагает не отрицание (как многие думали ранее), но прежде всего освоение и творческое претворение богатств классического наследия, выработанных художниками прошлого принципов построения музыкальной и хореографической драматургии, форм и структур хореографического спектакля. Жизнеспособность и перспективность именно такой направленности в поисках подтвердило время. Несмотря на свои недостатки, произведение это в обновленных редакциях держалось в репертуаре советских и зарубежных трупп до начала 60-х годов и оказало немалое воздействие на развитие современного танцевального искусства.

После успеха «Красного мака» советские хореографы начали более активно утверждать современную тему на балетной сцене. О том свидетельствуют такие полноты, как «Футболист» В. Оранского, «Болт», «Золотой век» и «Светлый ручей» Д. Шостаковича, где балетмейстеры (среди них были и начинающие И. Моисеев, В. Вайнонен, Л. Якобсон, и опытные Л. Лашилин, Ф. Лопухов) пытались найти наиболее ограниченные пути отражения действительности, однако не избежали в решении этой задачи известной прямолинейности. Пожалуй, более плодотворными оказались находки авторов балетов «Партизанские дни» Б. Асафьева (хореография В. Вайнонена) и «Светлана» Д. Клебанова (хореография Н. Попка, Л. Поспехина, А. Радунского), которые стремились к эмоционально-образному истолкованию событий гражданской войны и первых пятилеток.

**П**лама Парижа» в постановке В. Вайнонена, «Бахчисарайский фонтан» в постановке Р. Захарова, «Лауренсия» в постановке В. Чабукиани, «Ромео и Джульетта» в постановке Л. Лавровского — эти спектакли определили собою главное направление развития советского балета тридцатых-сороковых годов. При том, что в них ярко проявилась художническая самобытность индивидуальности хореографов, эти сочинения объединяли общие черты. Их постановщики стремились к созданию на балетной сцене последовательно и логично развивающегося действия, живых человеческих характеров, к раскрытию психологических взаимоотношений героев, к социальной, национальной, исторической достоверности действия, строили его на основе классической хореографии, обогащенной народным танцем и пантомимой, искали пути слияния в творчестве исполнителей танцевального и ак-

герского мастерства.

Завоевания реалистического искусства преломлялись в творчестве советских балетмейстеров в соответствии с их мировоззрением — мировоззрением граждан социалистического общества, помогали им выразить свое понимание истории, жизни, роли в ней человека, чье бытие трактовалось ими именно как деяние. Если до этого в отдельных произведениях наблюдались разного рода находки, складывались художественные предпосылки, выкристаллизовывались отдельные свойства и элементы социалистического реализма, то после рождения «Пламени Парижа», «Бахчисарайского фонтана», «Лауренсия», «Ромео и Джульетты» появились основания говорить о ясном выражении его принципов, о его определяющем значении.

Необходимо добавить, что в хореографическом искусстве тридцатых годов произошли и другие существенные события. Народность социалистического реализма раскрывалась также в деятельности ансамблей народного танца, поднимавших на большую художественную высоту образцы народного творчества в обобщенной сценической форме. Начало этому направлению в хореографическом искусстве положил Ансамбль народного танца СССР под руководством И. Моисеева. Затем такие коллективы стали создаваться в союзных и автономных республиках.

**Н**а основе принципов социалистического реализма в тридцатые годы развивались и национальные балетные театры народов СССР, в том числе и у тех, которые до революции не имели профессионального хореографического искусства. Это особенно проявилось в декадах национальных искусств, которые систематически проводились в Москве во второй половине тридцатых годов и на каждой из которых демонстрировались новые национальные балеты.

В тридцатые годы во всех видах советского искусства, в том числе и в балетном, утверждаются принципы социалистического реализма. В интересе мастеров хореографии к проблемам современности, желанию воплотить новое социалистическое миропонимание, выразить советский гуманизм, воспеть героиню и красоту новой жизни и проявлялись принципы правдивости, партийности, народности искусства. Процесс развития искусства — процесс сложный, многозначный, и естественно, в эти годы имели место и художественно несовершенные опыты, и черты ограниченности, и примеры упрощения и прямолинейности в решении творческих задач. Признавая все это, однако, не следует забывать, что именно тогда были заложены те принципиальные основы нашего искусства, которые являются его фундаментом, его животельной силой. Опираясь на них, советский балет делал в дальнейшем все новые и новые шаги в отображении событий Великого Октября («Юность» М. Чулаки), Великой Отечественной войны («Татьяна» А. Крейна, «Берег счастья» А. Спадавецкиа, «Ленинградская симфония» на музыку Д. Шостаковича), в воплощении произведений литературной классики («Тарас Бульба» В. Соловьева-Седого, «Отелло» А. Маччарариани). По новому трактовалась и старочная тематика («Золушка» С. Прокофьева, «Шурале» Ф. Яруллина, «Семь красавиц» Кара Караева), где наметились тенденции ставить важные проблемы, искать ответы на волнующие вопросы современности.

**В** конце пятидесятых годов заявило о себе новое поколение балетмейстеров, среди которых особенно выделялись Ю. Григорович и И. Бельский. Их творческие искания способствовали дальнейшему развитию и углублению принципов социалистического реализма в балете. Некоторыми критиками спектакли этих хореографов были восприняты как отход от основополагающих принципов нашего искусства. Но это не так — произошло именно развитие и углубление достигнутого ранее, благодаря чему наш балет поднялся на новый идейно-художественный уровень.

Подавляющее большинство новых балетных спектаклей шестидесятых-семидесятых годов создано по мотивам произведений мировой классической и советской литературы. Уже одно это говорит о преемственности традиций. Внимание к драматургии, к идейно-философской проблематике спектакля, стремление к созданию достоверных человеческих характеров — это и многое другое балетмейстеры новых поколений, как эстафету, приняли из рук тех, кто закладывал основы социалистического реализма в советском балете. Новое же заключалось в развитии и обогащении его художественного арсенала, отчего более значительным становилось и содержание сочинения. Расширились творческие горизонты балетного театра, более многогранной стала палитра его форм, приемов, структур, обогатилась танцевальная лексика. Интересную трансформацию, например, пережили инсказательные, метафорические, символично-аллегорические формы художественного обобщения. К ним обращались и балетмейстеры двадцатых годов, но тогда эти приемы имели плакатный, схематично-отвлеченный характер. Теперь же они стали применяться с учетом достижений балетного искусства тридцатых-пятидесятых годов и потому обрели большое значение в драматургическом решении спектакля, органично сплывали с живым действием, стали средством показа значительных характеров.

**Н**оваторские обретения этого времени связаны и с более широким освоением классического наследия (а также передового зарубежного опыта), с восстановлением многих его ценностей, забытых в предшествующий период, в частности, многообразных форм ансамблевого и симфонического танца. Это закономерное явление: чем ярче подлинное новаторство, тем глубже уходят его корни в прошлое — подлинное создания искусства всегда опираются на традиции и дают им новую жизнь.

Развивая принципы социалистического реализма, наш балетный театр последнего двадцатилетия достиг больших успехов в художественном решении современной темы. Достаточно напомнить «Берег надежды» и «Ленинградскую симфонию» с хореографией И. Бельского, «Геологов» с хореографией Н. Касаткиной и В. Василева, «Асель» и «Горянку» с хореографией О. Виноградова, «Ангару» с хореографией Ю. Григоровича. Новой для балета явилась тема борьбы народов мира за свое социальное освобождение («Тропой грома» с хореографией К. Сергеева). В спектаклях Ю. Григоровича в богатых и совершенных художественных формах поднимаются неведомые ранее балетные сложные нравственно-этические проблемы, психологические коллизии, воплощая-

щие диалектику внутреннего мира людей («Каменный цветок», «Легенда о любви»), а также величественные, общечеловеческого масштаба образы истории («Спартак», «Иван Грозный»). Были сделаны дальнейшие опыты в претворении образов советской и мировой литературы («Клоп» и «Двенадцать» в постановке Л. Якобсона, «Анна Каренина» и «Чайка» в постановке М. Плисецкой, «Макбет» в постановке В. Васильева). В свете принципов социалистического реализма осуществлялись и многие спектакли классического наследия, в которых более полно раскрылась глубина их идейного содержания, близкого нашему обществу.

Общий прогрессивный процесс развития не обошелся, однако, без издержек, ошибок. Встречается, к примеру, чрезмерное увлечение инсказательностью и символической («Медведь» в постановке Г. Алексидзе), и подмена образной обобщенности схематичностью образов («Тиль Уленшпиглер» в постановке В. Елизарьева). Я позволяю себе не согласиться с некоторыми критиками, которые только восторженно оценивали эти спектакли. Бывает и так: обогащение языка оборачивается иногда его чрезмерной переусложненностью, нарочитой надуманностью приемов, а бессюжетное отащивание симфонической музыки, не предназначенной для танца, приводит порой к поверхностной зрелищности.

Однако эти недостатки кажутся мне преходящими наслоениями, и, конечно, не они определяют лицо нашего балета. Наш балет продолжает обогащаться содержательными и высокохудожественными спектаклями. И своими достижениями он обязан принципам социалистического реализма. Этим принципам отвечает в нашем искусстве все то, что служит решению программной задачи всестороннего развития, духовного обогащения и расцвета личности человека. Оно может быть достигнуто только на основе правды, гуманизма, высокой духовности, красоты, совершенства искусства.

Необходимо отметить также, что социалистический реализм развивается в борьбе с упадочными тенденциями формализма, дегуманизации, которые проявляются в модернистских течениях искусства капиталистических стран, нарочито культивируемых им уродством и примитивом. Ему чужды пессимистические взгляды на человека как на существо, подверженное воздействию низменных инстинктов, духовно опустошенное. Социалистический реализм черпает свои силы в процессах социального освобождения и возвышения людей, в обогащении сил и возможностей личности, в победе прекрасных начал жизни. И он служит этим целям.

**В** нашем искусстве бесконечно разнообразны художественные формы, творческие индивидуальности, национальные особенности. Но едины его идейная основа, его общественные корни и воспитательные задачи. На основе принципов социалистического реализма развивается хореографическое искусство не только народов СССР, но и стран социалистического содружества. Эти принципы являются выражением исторически и художественно нового этапа в развитии мирового хореографического искусства. Поэтому и все дальнейшие успехи советского балета могут быть достигнуты только на основе углубления и творческого развития социалистического реализма.

**60** лет  
**СССР**



1982 год — год 60-летия образования Союза Советских Социалистических Республик. Героический опыт строительства общества зрелого социализма, накопленный многонациональной семьей народов СССР, ярко отражает советская художественная культура.

«На благодатной почве зрелого социализма растет и крепнет единая интернациональная культура советского народа, которая служит всем трудящимся, выражает их общие идеалы. Она вбирает в себя все общезначимое в достижениях и самобытных традициях национальных культур.

Социалистическая по содержанию, многообразная по своим национальным формам, интернационалистская по духу и характеру советская культура стала великой силой идейно-нравственного сплочения наций и народностей Советского Союза», — сказано в постановлении ЦК КПСС «О 60-й годовщине образования Союза Советских Социалистических Республик».

Расцвет искусства танца во всех его проявлениях — одна из граней общего закономерного процесса подъема культуры советского народа. Это — красноречивое свидетельство ленинской национальной политики в области художественного творчества, которая последовательно проводится партией и правительством.

В основе достижений национальных культур народов Советского Союза — такие формы отношений между нашими народами, как взаимопомощь, взаимообогащение, взаимодействие, что ярко проявились в становлении многонационального советского искусства, в том числе хореографического. Подготовка специалистов для театров и ансамблей национальных республик, непосредственное участие деятелей русского балета в создании там театральных коллективов, хореографических училищ, в постановке спектаклей — во всем этом разнообразно и многогранно проявляется интернациональное сотрудничество. Наша эпоха сформировала новое мировоззрение художника и зрителя. В советском искусстве во весь голос зазвучала тема интернационализма, народного подвига, тема нравственного воспитания человека, тема дружбы народов, борьбы за мир. Советская хореография внесла заметный вклад в образное воплощение этой тематики.

В то же время советский балет, используя многоцветную художественную сокровищницу народов СССР, создает новые краски, приемы, новые формы. Национальные художественные традиции, сплавленные с эстетическими открытиями современной социалистической культуры, обретают новое оригинальное звучание. Этот живительный процесс идет параллельно с совершенствованием академической школы, ростом технического мастерства, укреплением позиций балетной классики, а также активным новаторским поиском современных выразительных средств.

Единство идейного содержания, единство эстетических критериев многонационального советского искусства, развивающегося на основе принципов социалистического реализма, предопределяет плодотворность художественного взаимодействия национальных культур, способствует их бурному расцвету.

В этом номере публикуются материалы, посвященные хореографии Украинской ССР, Белорусской ССР, Молдавской ССР

# В семье вольной, НОВОЙ

ЮРИЙ СТАНИШЕВСКИЙ,  
доктор искусствоведения



Интернациональный пафос пронизывает весь путь становления балетного искусства Советской Украины. За годы своей истории украинский балетный театр создал разнообразный по жанровым и стилевым особенностям национальный репертуар, свою исполнительскую школу, выдвинул немало талантливых балетмейстеров, танцовщиков, приобрел известность и авторитет во всем мире.

Во всех шести балетных коллективах республики идет непрерывный процесс обновления выразительных средств, исполнительской и постановочной художественной палитры, в спектаклях воплощаются образы литературы, разрабатывается современная тематика. И на этом пути поисков украинские мастера постоянно обращаются к творческому опыту, к художественным завоеваниям многонационального балетного театра нашей страны.

Но сегодняшний яркий день балетного театра Советской Украины подготовил весь его предшествующий период развития, веки становления определили его нынешние успехи, создали основу для перспективного будущего.

Украинский балет рожден Великим Октябрем, так как до революции на этой земле с ее богатейшими традициями музыкального, песенного и танцевального творчества не существовало национального профессионального балетного театра. Правда, в Киевской, Харьковской, Одесской операх имелись небольшие танцевальные группы, которым поручалось исполнение хореографических номеров в оперных постановках. Следует также подчеркнуть, что украинскому музыкально-драматическому театру вообще всегда была присуща любовь к танцевальным краскам — актеры отлично умели использовать пластику, танец как неотъемлемое средство образных характеристик.

Начало истории профессионального балета связано с организацией первого Украинского государственного театра оперы и балета, который был открыт в декабре 1925 года в Харькове, тогдашней столице республики. Уже первые постановки («Лебединое озеро» П. Чайковского и танцевальные картины в опере М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка») наметили два направления в развитии украинского балета: постижение традиций русской классической школы и одновременно — освоение богатств украинского танцевального фольклора. В дальнейшем обе тенденции, взаимодействуя, взаимообогащаясь, способствовали формированию своеобразного облика национального балетного искус-

Выступают артисты Ансамбля  
танца Украинской ССР имени  
П. П. Вирского.

Киевский  
театр оперы и балета  
имени Т. Г. Шевченко.  
Сцена из балета  
«Ромео и Джульетта».  
Джульетта — Л. СМОРГАЧЕВА,  
Парис — В. ФЕДОТОВ.



ства. Добавим, что постановщик обоих полотен Р. Балланотти в «Лебедином озере» воссоздал композиции Л. Иванова и М. Петипа, а в народно-сценических танцах «Сорочинской ярмарки» пользовался записями и консультацией известного хореографа-фольклориста В. Верховинца.

С русским и мировым классическим наследием украинский советский балетный театр знакомили мастера московского балета В. Рябцев, А. Мессерер, Л. Жуков, М. Рейзен, К. Голейзовский, работавшие в двадцатые годы в Киеве, Харькове, Одессе.

Принципиальное значение в становлении национальной школы танца имела постановка «Красного мака» Р. Глизера, показанная в конце 1927 года на харьковской сцене (балетмейстер М. Моисеев, художник А. Петрицкий). Этот спектакль решал совершенно новые для балетного искусства задачи — воплощение героической темы потребовало от артистов психологической достоверности в показе переживаний героев, эмоциональной оправданности их поступков, а значит — обновления сценической лексики, танцевальных приемов. Харьковчане первыми на Украине показали этот балет. После он ставился и другими балетмейстерами (в том числе П. Вирским, Н. Болотовым, П. Йоркиным, В. Литвиненко). Их прочтения, конечно, отличались друг от друга, однако им были свойственны и общие черты — утверждение реалистических принципов, желание, опираясь на классику, воссоединять ее с современной пластикой.

В содружестве с украинскими композиторами создавались первые оригинальные героико-революционные спектакли — «Карманьола» В. Фемелиди и «Ференджи» Б. Яновского. Первый балет поставил на одесской сцене М. Моисеев, второй — на харьковской П. Кретов и Н. Фореггер. При всем различии постановочных приемов, оба спектакля имели сходный идейный замысел: воссоздать образ народа, поднявшегося на борьбу с угнетателями, раскрыть средствами хореографии его гневный и грозный протест. Конечно, произведения эти не были свободны от недостатков (их хореография, как и музыка, отличались стилистической пестротой; балетмейстеры порой механически вводили в спектакли выразительные приемы, заимствованные из кино, драматического и оперного театра).

Параллельно шел сложный процесс овладения богатствами украинского хореографического фольклора, что в свою очередь выразилось в своеобразии развития народно-сценического танца. Здесь четко наметились

две тенденции — поборники первой стремились к театрализации национального хореографического фольклора, к его усложнению виртуозными элементами, сторонники второй — к перенесению на сцену его подлинных образов. Наиболее ярко заявили о себе здесь П. Вирский и его оппонент В. Верховинец. П. Вирский, работая в Одессе, не только театрализировал и усложнял фольклорные композиции в своих сценических решениях, но и «вплетал» в национальные танцевальные узоры элементы классической хореографии.

С именем В. Верховинца связано рождение национального героического балета М. Вериковского «Пан Кньовский», постановку которого осуществил на харьковской сцене в 1931 году В. Литвиненко. В совместной работе В. Литвиненко и В. Верховинца над воплощением партитуры М. Вериковского успешно решалась проблема синтеза классического и народного танца, претворения в балете стиливых особенностей украинского музыкально-драматического театра, а именно — сочетания в сценическом действии высокой героики и юмора, вдохновенной лирики и этнографически-бытовых деталей. Если в постановках «Ференджи» и «Карманьола» участники массовых танцевальных картин были лишены индивидуальных характеристик, то в «Пане Кньовском» у хореографа каждый участник массовых эпизодов решал определенную сценическую задачу, по-своему показывая переживание крепостного крестьянина, превращение его в бесстрашного борца.

Несмотря на то, что балет «Пан Кньовский» не всегда достигал художественной целостности в воплощении идейного замысла, спектакль стал важным этапом в развитии балетного театра республики. В его хореографической партитуре ощущалось стремление авторов использовать подлинные образцы фольклора, эпизоды, навеянные историческими песнями и балладами, толковать по-новому, с позиции советского художника.

Процесс взаимообогащения, взаимовлияния культур народов Советского Союза особенно наглядно проявился в сфере балетмейстерского искусства. На Украине в тридцатые—сороковые годы протекала плодотворная деятельность Л. Жукова, Ф. Лопухова, К. Голейзовского, В. Чабукиани, И. Арбатова. Такие мастера, как воспитанники Ленинградского училища Г. Березова, а представители грузинской школы В. Вронский (Надирадзе) и С. Сергеев, навсегда связали с украинской советской сценой свою творческую судьбу. При их участии здесь ожили шедевры Л. Иванова, М. Петипа,

Т. ТАЯКИНА и  
В. КОВТУН.

В. КАЛИНОВСКАЯ.



А. Горского. В те же годы в республике создаются достояние балетов Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Пламя Парижа», что способствует воздействию на украинское искусство танца художественных поисков В. Вайнонена и Р. Захарова с их пристальным вниманием к решению режиссерских задач, претворением в балете принципов К. С. Станиславского и Вл. И. Мейерхола-Данченко.

Народность, реализм, социальная и психологическая достоверность — эти и другие компоненты идейно-эстетической основы советского многонационального балета в сочинениях П. Вирского, Н. Болотова, В. Литвиненко еще на заре становления украинского балета не только ярко проявились, но и окончательно утвердились и окрепли. Правда, в их сценической практике многоактная реалистическая хореографическая драма выглядела по-разному: одни добивались многогранной танцевальной образности, психологически правдивых характеристик, расширения выразительной палитры балетного спектакля; другие подчас механически переносили в балет приемы драмы, вытесняя действенный танец, культивируя развлекательную дивертисментность. Так, в частности, комедийный балет В. Нахабина «Мещанин из Тосканы» (по мотивам Д. Боккаччо), показанный в ярко танцевальной интерпретации П. Вирского и Н. Болотова на сценах Днепропетровска и Киева, резко отличался от интерпретации той же партитуры М. Моисеевым, появившейся на одесской сцене и изобиловавшей «бытовизмами».

Характерно, что развитие балетмейстерского искусства на Украине неразрывно связано с работой над произведениями композиторов других республик СССР. Постигая самобытный, образный мир их музыки, украинские хореографы обогащали свою творческую палитру, становились смелее в своих новаторских поисках. Если в одесской версии М. Моисеева белорусского балета «Соловей» М. Крошнера классика, расцвеченная мотивами белорусской пляски, потеснила иллюстративную пантомиму, то в харьковской постановке П. Йоркина грузинского балета «Сердце гор» А. Баланчивадзе танец уже стал главным выразительным средством, раскрывал идейное содержание произведения. Но если П. Йоркин, вводя в хореографическую ткань спектакля грузинские народные пляски, еще во многом следует известной редакции В. Чабукяни, то автор киевской постановки того же балета С. Сергеев предлагает своё оригинальное решение спектакля.

Содружество В. Чабукяни с киевской труппой, сложившееся в период работы над «Лауренсией» А. Крейна, его метод синтетизирования народного и классического танца, оказались весьма поучительными для украинских коллег, всецело соответствовали их устремлениям. Обращение к фольклорным истокам всегда было плодотворным, результативным на украинской сцене. Успех группы артистов киевского балета во главе с Г. Лерхе и А. Соболев, которые показали искрометный голак на Международном фестивале народного танца в Лондоне в 1935 году, популярность украинских классических опер, в чьей драматургии большое место занимали народные танцевальные сцены, способствовали возрождению у балетмейстеров активного интереса к танцевальному фольклору. В этом смысле показательны слова Н. Фореггера, режиссера, в двадцатые годы работавшего над созданием «танцев машин», который в тридцатые годы призвал «со всей решительностью начать изучение украинского народного танца. Народный танец должен быть очищен от наслоений и показан зрителю в подлинном и ярком виде».

Интенсивное развитие украинской сценической хореографии стимулировало создание в 1937 году Ансамбля народного танца УССР под руководством П. Вирского, великолепного знатока народной хореографии.

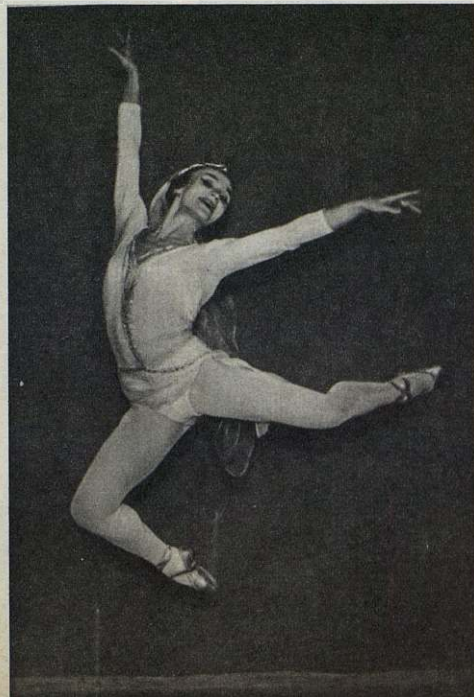
Значительной вехой в становлении национального балета стало рождение «Лилеи», героико-романтического спектакля, созданного в киевском театре по мотивам поэзии Т. Шевченко. Либретто сочинено автором хореографии Г. Березовой и В. Чаговцом, музыка — К. Данькевичем. Ученица А. Я. Вагановой Г. Березова вдумчиво изучала украинский народный танец. Опираясь на достижения в сфере его сценической интерпретации П. Вирского, В. Верховинца, В. Литвиненко, она в «Лилее» не цитировала фольклорные образцы, не старалась буквально воспроизводить народные обычаи и обряды, но «лепила», используя национальный танцевальный материал, обобщенно-поэтические характеры шевченковских героев, которые и помогали зрителю увидеть в частном общее — образ вольнолюбивого народа.

Спектакль отличался высокой культурой, мастерски выстроенной режиссурой. Гармония классики и народного танца приобрели в нем качественно новое звучание. Постановка «Лилеи» знаменательна и тесным сотрудничеством балетмейстера с исполнителями главных партий А. Васильевой и А. Соболев, что привело к замечательным актерским удачам. Тонко пре-

А. ЛАГОДА.

Е. ПОТАПОВА.

Э. СТЕБЛЯК





творяющая выразительные возможности украинских девичьих хороводов, выявляя стихийную силу и мужественность запорожских плясок, Г. Березова добились художественной цельности, графической стройности, психологической наполненности мизансцен.

Украинский театр последовательно осваивал лучшие произведения, впервые увидевшие свет ramпы на московской и ленинградской сценах. Такова постановка в Харькове балета Д. Клебанова «Светлана». Хореограф П. Йоркин исходил из сценической версии Большого театра, где спектакль начал свою сценическую жизнь. Патриотизм и трудовой героизм советской молодежи нашли в лице украинского хореографа талантливого и взволнованного певца. И хотя постановка Йоркина имела свои прорывы, оригинальное прочтение автором истории любви главных героев Светланы и Илько (позитивное, проникнутое пластическими интонациями народных плясок, современных молодежных танцев) увлекало зрителей.

Так динамично развивалась в предвоенные годы творчество балетмейстеров республики, вобравшее в себя опыт русского и всего многонационального советского балетного театра.

Качественно новые традиции украинского советского балетного театра, сформировавшиеся в тридцатые-сороковые годы, в послевоенное время обогащались и укрупнялись в лучших работах С. Сергеева, В. Вронского, Н. Трегубова, где элементы национальной пластики и классики не только органически сливались, обогащая хореографическую лексику украинского классического балета, но и помогали актерам раскрыть в танце образ героя, воссоздать сложные человеческие характеры. В качестве примера обратимся к спектаклям киевского театра. В героико-патриотическом балете «Маруся-Богуславка» А. Свечникова созданный С. Сергеевым своеобразный сплав фольклорных и академических форм помог балерине Л. Герасимчук талантливо нарисовать портрет легендарной героини. Оригинальными красками засверкала «Лесная песня» М. Скорульского (балет написан по мотивам одноименной драмы-феерии Леси Украинки). Спектакль этот, сочиненный В. Вронским, и по сей день является не только украшением киевской сцены, но и школой актерского мастерства и освоения национальных исполнительских традиций для нескольких поколений артистов. Незабываемые образы Мавки создали в нем такие самобытные мастера, как Е. Ершова, Е. Потапова, А. Гавриленко, В. Потапова, Т. Таякина;

сейчас эту роль исполняют юные балерины Т. Боровик, Л. Данченко. Партия Лукаша помогла раскрыться лирико-романтическим граням актерского таланта Ф. Баклана, Р. Клявина, В. Ковтуна, Н. Прядченко. Современный тематизм пронизывает балет «Черное золото» В. Гомоляки, поставленный в 1960 году на киевской сцене П. Вирским и с успехом показанный в Москве. Он посвящен самоотверженному труду шахтеров.

Над спектаклями на современную и героико-революционную тему активно работают все балетные коллективы республики. Ярким свидетельством этому может служить «Песня о дружбе» Ю. Щуровского (Харьков), «Орися» А. Кос-Анатольского (Львов), «Поэма о Марине» В. Яровинского (Киев), «Во имя жизни» на музыку Б. Лятошинского, Д. Шостаковича, А. Штогаренко (Киев), «Щелина» А. Рудянского (Донецк). Конечно, названные спектакли неравноценны, но все они отмечены желанием их авторов отразить идеи, темы, образы современной действительности.

Стремление к широкой развитой танцевальной образности, к утверждению хореографического символизма ощущается в постановках А. Шикеро, Г. Майорова, Р. Клявина, З. Кавац.

Большое место в репертуаре театров республики занимает русская классика и балеты композиторов братских народов СССР. Немало подлинно оригинальных трактовок получили на украинской сцене балеты С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Т. Хренникова, Р. Щедрина, А. Петрова, К. Караева, А. Меликова, Е. Глобова, Э. Тамберга, Э. Лазарева.

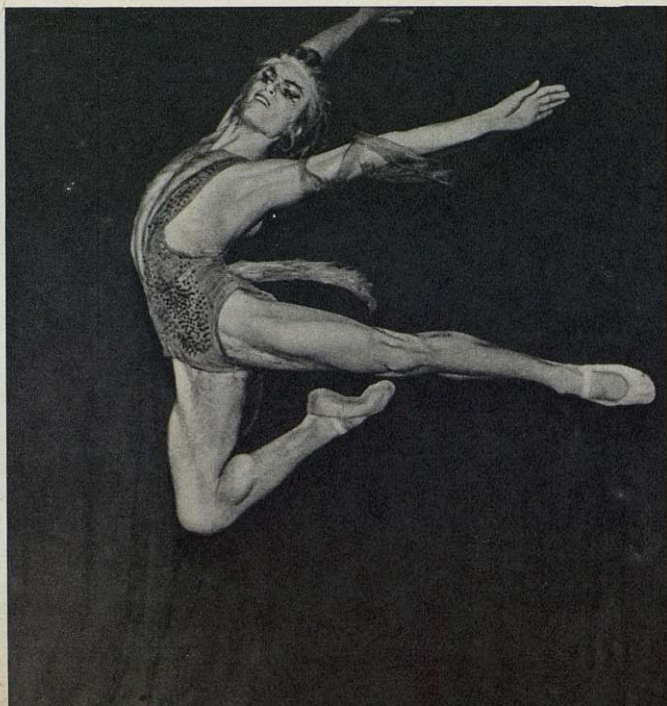
Воплощением дружбы и братства советских хореографических культур стали спектакли, созданные на украинской сцене в подлинно интернациональном соавторстве: профессор Ленинградской консерватории П. Гусев поставил в Киеве балет азербайджанского композитора К. Караева «Семь красавиц»; московский балетмейстер А. Лапаури в содружестве с киевским коллективом нашел вдохновенное решение героического современного спектакля «Набат» («Зов отчизны») на музыку А. Хачатуряна, а хореограф из Минска С. Дречин осуществил во Львове постановку балета молдавского композитора Э. Лазарева «Антоний и Клеопатра».

Крепнут интернациональные связи украинского балета, расширяются его международные гастрольные маршруты. Все более ощутимым становится вклад украинских мастеров в развитие многонационального советского балета.

Р. ХИЛЬКО.

Н. ПРЯДЧЕНКО.

Фото Б. ДЕРЕВЯНКО,  
Е. ДОБРОВОЛЬСКОЙ,  
Л. ЖДАНОВА,  
Н. КОЗЛОВСКОГО,  
И. КОСТИНА,  
А. СТЕПАНОВА



ЭМИЛИЯ  
ШУМИЛОВА,  
кандидат  
искусствоведения

# Братское рукопожатие

Полвека назад на торжественном открытии Первой олимпиады искусства народов СССР А. В. Луначарский говорил о взаимном обмене ценностями и достижениями социалистических культур: «Я глубоко убежден, что дающие и получающий будут постоянно меняться местами. Мы сейчас видим, что русский театр, который обладает известной культурой... может явиться благодарным учеником многих достижений других национальностей. Я думаю, что это, вероятно, будет во взаимоотношениях всех национальностей между собой». Процесс взаимовлияния, взаимообогащения способствовал ускорению развития художественной культуры всех наций и народностей нашей страны. Это преимущество и закономерность социализма ярко подтверждается и в истории становления белорусской профессиональной хореографии.

Сегодня на балетные спектакли в Минск попасть трудно. Зрительный зал переполнен и на «Сотворении мира», идущем уже седьмой сезон, и на классической «Жизели», и на детском спектакле «Чипполино», и на триптихе «В честь Петипа», и на «Спартаке»...

Хорошо знают и любят в республике своих мастеров танца. И среди них прежде всего балерину лирико-трагического дарования Людмилу Бржозовскую, создавшую на белорусской сцене неповторимые характеры поэтично-трепетной Одетты, романтически человеческой Жизели, незащищенной и страстной Кармен, женственной и одновременно стойкой и мудрой Евы. Психологическая углубленность исполнительской манеры Юрия Трояна проявляется в ролях Альберта, Зигфрида, Адама, Хозе, Спартака — его героев отличает сдержанность, сосредоточенность, богатая духовная жизнь.

Знает радость успеха и Виктор Саркисян. Ослепительно прекрасен его Тореро в своем торжествующем полете над восхищенной толпой, зловещим вдохновителем шабаша ведьм предстает его Дьявол, уродливо страшен хищной паукообразной пластикой его король Филипп...

Щедрая эмоциональность в сочетании с чуткой музыкальностью сообщает героиням Нины Павловой выразительность и убедительность.

Мужественная энергия, экспрессия полетности в танце В. Кожкова, особая элегантность, драматическая насыщенность партий В. Иванова, точность, завидная свобода в самых виртуозных хореографических «фигурах» Т. Ершовой; профессионализм солистов Л. Синельниковой, А. Мартынова, О. Лаппо, С. Пестехина и многих других способствуют успеху спектаклей минской труппы.

Признание зрителей завоевали и концертные программы Ансамбля танца Белорусской ССР, танцевальные группы Белорусского народного хора, вокально-хореографического ансамбля «Хорошки».

Расцвет профессиональной хореографической культуры в свою очередь вызвал новый интерес к фольклору. Смотры, фестивали, праздники народного искусства все шире привлекают внимание артистов, балетмейстеров, художников. Активизируется и работа по развитию массовой танцевальной культуры.

История национального балетного театра в Белоруссии по существу вписывается в рамки нашего времени, насчитывает только несколько десятилетий, хотя истоки хореографического искусства мы находим в плясках скоморохов, народных обрядах, играх. На территории Белоруссии в XVIII — XIX веках существовали и крепостные балетные труппы. Известны имена талантливых белорусских артистов, танцевавших потом в Варшаве и Петербурге.

Начало сценической жизни белорусского народного танца связано с именем Игната Буйницкого — основателя национального драматического театра (1905 год).

Первым профессиональным балетмейстером советского театра в Белоруссии стал Константин Алексютювич, получивший образование в Петербурге. Ему суж-

Ансамбль  
танца Белорусской ССР  
показывает композицию  
«Днепровские  
братья».



дено было во многом не только продолжить, развить и обогатить дело освоения народной хореографии, начатое Буйницким, но и заложить основы балетного театра. В 1922 году на сцене Белорусского Государственного театра (БГТ-1) К. Алексютрович поставил балет Л. Делиба «Копеллия».

Естественно, что формирование белорусского балета начиналось с изучения опыта русской хореографии и, как правило, с помощью специалистов, воспитанных в русской школе. Случилось так, что почти все ведущие хореографы тридцатых годов встречались с минским балетом. В Государственном театре оперы и балета, который открылся в 1933 году, «Красный мак» Р. Глиэра был первым балетным спектаклем. Над новой постановочной редакцией «Копеллии» Делиба работали в 1935 году Ф. Лопухов и П. Гусев. Жива память об интересном решении «Бахчисарайского фонтана» Б. Асафьева, который в 1939 году поставил в театре К. Голейзовский. Событием советской хореографии тех лет стал первый национальный балет «Соловей» М. Крошнера, осуществленный А. Ермолаевым. Замечательно, что впервые народный танец использован здесь как образное средство драматургической выразительности: белорусская «Метелица» у Ермолаева выросла в своеобразный хореографический символ — олицетворение победы над угнетателями.

В послевоенный период в работе над «Арлекинадой» Р. Дриго состоялась встреча белорусского театра с В. Вайноненом, позднее над «Бахчисарайским фонтаном» — с Р. Захаровым.

Труппа создавалась, что называется, «на ходу». Артисты балета участвовали в спектаклях, продолжая обучение в балетной студии, открытой в Минске в 1930 году. Солисты приглашались из столичных хореографических училищ и театров. Среди них — С. Дречин, воспитанник Московского хореографического техникума, А. Николаева, выпускница Ленинградского хореографического училища. В 1937 году в Минск из Ленинграда приехала З. Васильева, из Московского Большого театра перешел К. Муллер, а в послевоенные годы в труппу пришли Н. Млодзинская, Л. Ряженова, В. Миронов, позднее — Н. Давыденко, А. Корзенкова, В. Давыдов, Л. Чеховский, И. Савельева, Е. Глинских, И. Дидиченко, К. Малышева. Они исполняли все ведущие партии балетного репертуара, а затем на их плечи легла большая репетиторская и педагогическая работа, труд по созданию хореографического училища, словом, все те заботы, что были связаны с формированием основ белорусской сценической хореографии.

Трудно переоценить значение балетмейстерской деятельности К. Муллера, С. Дречина, А. Андреева, Н. Стуколкиной для становления национального балетного театра. Бережно хранятся в музее театра афиши, программы, фотографии постановок, осуществленных ими: «Подставная невеста» и «Свет и тени» Г. Вагнера, «Болеро» М. Равеля, «Красный мак» Р. Глиэра, «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» А. Лядова и В. Дешевова, «Мечта» Е. Глебова и другие. Заведует музеем театра Л. Ряженова — когда-то великопелена Аврора, Одетта, Никая, Надейка.

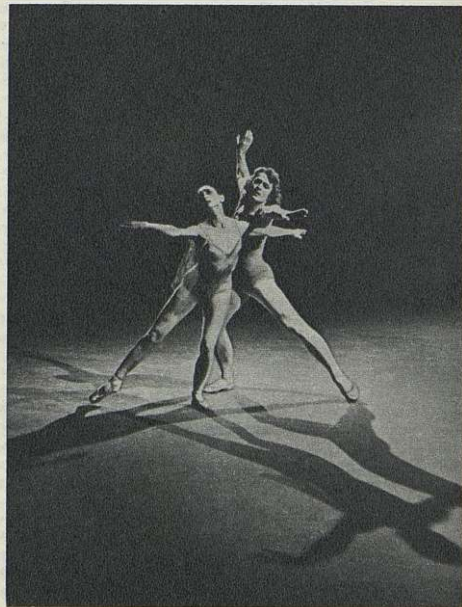
Стремлением к содержательности балетного спектакля, к выявлению его музыкально-хореографической образности отмечена работа в Белорусском Большом театре одного из первых выпускников балетмейстерского отделения Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского О. Дадишкилиани. Идеино-художественные цели его исканий наиболее последовательно сказались в «Альпийской балладе» Е. Глебова, осуществленной Дадишкилиани в 1967 году. Здесь балетмейстеру удалось создать музыкально-хореографический образный эквивалент, достойный литературной основы — одноименной повести В. Быкова. И не случайно пятнадцать лет не сходит спектакль со сцены и показан зрителю уже свыше ста раз.

Быть или не быть человеку человеком? Пожалуй, сегодня, в бурной напряженности последних десятилетий XX века, актуальность мысли Шекспира обретает все большую остроту. И потому активная жизненная позиция советских деятелей искусства проявляется сегодня в том, что созная свою высокую ответственность перед временем и людьми, они протестуют против угроз, насилия, разрушений, против бездуховности, выступают в защиту человеческого в чело-

веке. Как радостно сознавать, что мастера нашего советского балетного театра не стоят в стороне от животрепещущих проблем сегодняшней действительности, стараются показать мир человека, человека в мире!

Последовательная гуманистическая позиция свойственна сочинениям нынешнего руководителя белорусского балета — В. Елизарьева. И здесь он, бесспорно, единомышленник таких выдающихся деятелей хореографии нашего времени, как Ю. Григорович, чьи полотна отмечены точностью драматургического решения, глубиной и многозначностью характеров героев, глубиной охвата нравственной проблематики.

В этом плане весьма показательна постановка на



белорусской сцене балета «Спартак». Его постановщик — хореограф В. Елизарьев, художник Е. Лысик, дирижер Я. Щоцка — показали нам музыкально-хореографические фрески на темы событий римской истории, раскрыв события, о которых они повествуют, в их противостоянии, столкновении, трагическом исходе... Действенную функцию выполняет сценография, которая участвует в драматургии спектакля, органично связанная с многокрасочностью звучания оркестра, с напряженно пульсирующей динамикой хореографии. Как много может сказать танец, сочный, энергичный, а главное — образный, убеждающий выразительной силой эмоции, мысли. Ибо речь идет не столько об изложении достоверных событий истории, сколько о столкновении духовных миров, мировоззрений, о вечном для человека стремлении к свободе и подвигу во имя этой идеи.

Вполне закономерна потребность нового обращения к образу Спартака, мужеством, самоотверженностью заслужившего бессмертие.

Современные достижения белорусского хореографического искусства не могли не сказаться и на отношении к классическому наследию. Не только постижением естественности, мудрой простоты пластических композиций, гармонии, но и осознанием одухотворенности красоты, стремлением через нее выявить неисчерпаемость нравственной проблематики шедевров прошлого отмечена в последние годы работа белорусской труппы над «Жизелью» А. Адана, «Шопенианой», над «Тщетной предосторожностью» Л. Герольда, «Дон Кихотом» Л. Минкуса, над триптихом «В честь Петина».

Профессиональная культура балетной труппы Белорусского Большого театра оперы и балета за последние годы значительно выросла. Особенно важно подчеркнуть единство хореографического ансамбля,

воспитанного единой школой, общностью требований, стиля. И в этом заслуга прежде всего художественного руководителя училища К. Малышевой, всего преподавательского коллектива.

В труппе выросли молодые солисты. Школа продолжается для них в театре. Заботливо и целеустремленно выстраивается здесь судьба каждой актерской индивидуальности. Решающую роль играет репертуар, высокий уровень мастерства артистов старшего поколения — Л. Бржозовской, Н. Павловой, Л. Синельниковой, Т. Ершовой, Ю. Трояна, В. Саркисяна, В. Комкова, В. Иванова, А. Мартынова и других.

В программу концерта, который подвел итоги смотра творческой молодежи театра и училища, был включен гран па де катр на музыку Ц. Пуни в исполнении Н. Дадишкилиани, Т. Шеметовец, М. Мельникова, И. Душкевич. Молодые танцовщицы продемонстрировали в этой композиции не просто чистоту стиля, точность исполнения, одухотворенность — здесь, словно в капле воды, сфокусировались драгоценные особенности артистической индивидуальности каждой из них. Хрупкая графичность линий, невесомость воздушного танца Натэлы Дадишкилиани (качества, которые помогли ей успешно выступить в партиях Жизели, Евы, Фриги), щедрая многогранность таланта Татьяны Шеметовец (ее роли — Мерседес, Мирта), очарование своеобразного дарования Инессы Душкевич, чьи Кармен, Уличная танцовщица, Одетта уже полюбили зрители; лиризм, женственность, чуткая музыкальность Марины Мельниковой, успешно выступающей в «Шопениане», в «Лебедином озере»... Мы назвали только четырех, а ведь таких артистов в труппе гораздо больше. Ими может гордиться и школа, воспитавшая их, и те репетиторы, педагоги, которые работали с ними в театре, — Н. Давыденко, Ю. Троян, Д. Арипова, А. Смолянский.

Белорусский народный танец отличает простота, естественность, изящество, а также некоторая, я бы сказала, экономность движений, но бесхитростные сами по себе, они сплетают пластический рисунок, привлекающий богатством и изобретательностью орнамента.

Но в наши дни палитра красок национальной хореографии стала богаче и многообразней — в ней соседствуют наряду с лирической распевностью, нежной женственностью девичьего танца, и развитая мужская пляска — ее исполнители демонстрируют и юмор, и задор, и энергию, сохраняя при этом внутреннюю

сдержанность, мужское достоинство, элегантность. Эти особенности белорусского народного танца живут в лучших постановках танцевальной группы Белорусского народного хора, фольклорно-хореографического ансамбля «Хорошки» (художественный руководитель В. Гаева). Передать их в своих произведениях стремились балетмейстеры, работавшие в ансамбле танца Белорусской ССР, прежде всего его создатель Александр Опанасенко и опытный мастер Семен Дречин. Сейчас коллективом руководит Генрих Майоров. Он стремится сохранить лучшее из репертуара прошлых лет, продвигает жизни этих композиций, тактично их корректирует. Эти танцы, как и новые номера, представляющие народные пляски разных райо-

Танцуют артисты вокально-хореографического ансамбля «Хорошки».

Миниатюру «Па де катр» исполняют Н. ДАДИШКИЛИАНИ, Т. ШЕМЕТОВЕЦ, И. ДУШКЕВИЧ и М. МЕЛЬНИКОВА.





Сцены  
из спектаклей:  
«Кармен-сюита»  
(вверху) и  
«Альпийская  
баллада»

Фото  
А. ДМИТРИЕВА,  
В. ДРАЧЕВА,  
А. РАТНИКОВА



нов республики в сценической транскрипции самого Майорова, составляют первое отделение концертной программы ансамбля. Ее второе отделение свидетельствует о поисках художественным руководителем своего пути в этой области профессиональной хореографии.

Майоров пришел в ансамбль, имея за плечами и крупные балетные спектакли на сценах Москвы и Киева, и постановки эстрадного плана в мюзик-холлах, и концертные миниатюры. Он сочинял также танцы в оперных спектаклях и опереттах, как хореограф участвовал в создании кинофильмов. Если к этому присоединить еще исполнительскую практику на сценах львовского и киевского театров, почти двадцатилетний педагогический опыт, высшее образование, полученное на балетмейстерском отделении Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, то можно себе представить, сколь широки возможности профессиональной эрудиции сегодняшнего руководителя ансамбля танца Белорусской ССР. Он не мог не перенести в творчество ансамбля танца опыт освоения балетом музыкально-хореографической драматургии, танцевального симфонизма.

Майоров с интересом осваивает подлинный белорусский плясовой фольклор, изучает национальный костюм, музыку, обогащает хореографию наблюдениями современной жизни, достижениями смежных искусств и, прежде всего, поэзии, музыки, живописи, укрупняет танцевальный образ в полифоническом многоголосии, разрабатывает музыкально-пластические темы, тщательно выстраивает хореографическую драматургию произведения.

Национальное, современное... Так, по существу, можно назвать его новую программу. Вступлением к ней по праву может служить своеобразная пластическая песнь о Белоруссии «Синеокая, неумиручая...» (на музыку Е. Глебова). Здесь обнаруживаются новые возможности синтеза музыки, танца, сценографии (художник И. Булгакова) для создания обобщенного образно-тематического решения. Потому столь богаты поэтические ассоциации, возникающие в «Синеокой, неумиручей...». И лирика, и героика в номере звучат сдержанно, скромно, с достоинством. А этот танец в репертуаре ансамбля появился в год Московской олимпиады под именем «Лявониха-80» (композитор Е. Глебов, художник И. Булгакова). Г. Майоров сочетает здесь элементы и структуру народной хореографии со звуковыми и пластическими интонациями сегодняшней жизни, трактуя традиционную музыкально-хореографическую образность с позиций современного человека. Название «Танцуйте с нами!» верно передает характер белорусской молодежной сюиты на музыку В. Кондрусевича. Необычайно заразителен ее упругий темпо-ритм.

Знаменательно то, что сегодня с ансамблем охотно сотрудничает известный композитор Е. Глебов, а также его ученики и последователи В. Кондрусевич, В. Иванов, В. Прохоров, В. Помозов, Н. Литвин.

Высокая степень сценической культуры дает о себе знать в костюмах И. Булгаковой, Г. Юревич, С. Кошевой, в работе которых сочетается поистине научный подход к изучению одежды, условий ее бытования, ее форм, цветовых решений, покроя с талантливой фантазией художника-современника. В общем поиске особенно ценно заинтересованное сотворчество всех артистов ансамбля, и наиболее опытных, таких, как С. Вуячич, Т. Машевич, В. Полев, А. Красноглазов, и молодых — В. Акишиной, Л. Можяевой, А. Прокошина, Э. Богодаева...

Новые профессиональные качества весьма заметны в работе коллектива, что, в частности, подтвердили недавние длительные гастроли во Франции, где и зрители, и пресса оказали гостям из Белоруссии восторженный прием.

Один из номеров, созданных Г. Майоровым и Е. Глебовым, называется «Днепровские братья». Это музыкально-хореографическая поэма о дружбе русских, украинцев, белорусов, живущих на Днепровщине... Я вспоминаю о ней сегодня, заканчивая рассказ о достижениях белорусской хореографии, потому что все, чем владеет она сегодня и что способна отдать другим народам, — возникло не на пустом месте. Национальная художественная индивидуальность росла и крепла в межнациональных контактах, взаимовлиянии, взаимообогащении культур. В этом наша великая сила.



# И «Хора», и «Баядерка»

Э. КОРОЛЕВА

Молдавия — край, где искусство хореографии известно с незапамятных времен. Но профессиональная культура танца стала развиваться лишь после установления здесь Советской власти. В 1936 году при Государственной хоровой капелле, получившей через год название «Дойна», организуется танцевальная группа, через год, в 1937-м, в Тирасполе открывается трехгодичная балетная студия, воспитанники которой пополняют коллективы танцевальных групп «Дойны» и Молдавского драматического театра.

В августе 1945 года на основе танцевальной группы хоровой капеллы возник Ансамбль народного танца Молдавской ССР. В первые послевоенные годы его репертуар составляли крестьянские фольклорные пляски, исполнявшиеся почти в «натуральном» виде, с минимальной долей театрализации. Новый этап в его творческой жизни начался после того, как в 1949 году коллектив возглавил Н. Болотов. Поборник высокого профессионализма, исполнительской культуры, он принес в труппу опыт и знания, накопленные в течение многих лет работы в Ансамбле народного танца УССР, а также в балетных театрах страны. Благодаря усилиям Н. Болотова репертуар стал активно обогащаться оригинальными постановками. Созданные им «Тэбэзьяска» и «Молдовеняска» стали классикой молдавского народно-сценического танца. И. Моисеев сочинил для молодого художественного ансамбля сюиту «Жюки», завоевавшую огромную популярность, и хореографическую композицию «Веселый Пэкал». Л. Якобсон и В. Варковичий подготовили сюжетные танцы «Кумушки», «Помолвка», «Котовцы», «По дороге в Кишинев», которые также содержали в основе своей фольк-

Темпераментны  
пляски Ансамбля  
танца Молдавской ССР  
«ЖОК».



лорные мотивы. В 1955 году, в год десятилетия Ансамбля народного танца республики, ему присуждается звание заслуженного коллектива.

Слава молодого ансамбля быстро росла. А его авторитет и популярность в свою очередь оказывали все возрастающее влияние на развитие всего хореографического искусства республики. В селах, районных центрах, городах появилось множество кружков художественной самодеятельности. Их участники показывают новые сценические варианты фольклорных танцев, своеобразные хореографические вариации на темы известных постановок ансамбля. Рождаются оригинальные сюиты и тематические номера. Массовое художественное движение выдвигает из своей среды яркие таланты, оказавшие в дальнейшем значительное влияние на развитие молдавской народной хореографии.

Именно в эти годы получает известность руководитель самостоятельного ансамбля села Карагаш В. Курбет. Постепенные им танцы «Жок ферарилор» («Танец кузнецов»), «Эзтута», «Хора фетелор» («Девичья хора») принесли и автору, и танцевальному коллективу широкую известность. В 1957 году они становятся лауреатами VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Через год эти композиции вошли в концертную программу Ансамбля народного танца Молдавской ССР. Тогда же он получает имя «Жок», а В. Курбет становится его балетмейстером.

Танцы В. Курбета сразу же завоевали широкую популярность во всей республике. Его новые произведения «Цэрэньска» («Крестьянский танец») и «Стрэмошаска» («Старинный танец») отличались оригинальными комбинациями движений, самобытностью стиля. Большой успех принесла ансамблю развернутая хореографическая картина «Молдавская свадьба», осуществленная В. Курбетом вместе с Е. Платоном.

Народный артист СССР В. Курбет — автор не только танцев, но и книг, посвященных проблемам национальной хореографии. Большое внимание уделяет он и педагогике. При ансамбле работает студия, где жемчужины народного искусства осваивает молодежь — будущие артисты коллектива.

Говоря о своеобразии почерка коллектива, следует отметить, что с первых лет большое место в его репертуаре, наряду с образцами молдавской хореографии, занимают танцы других народов. Многие годы концерты артистов украшали «Украинская сюита» В. Вронского, хореографическая картинка «Зимушка» В. Варковичко, «Гуцульский танец» И. Моисеева, «Шестера» О. Князевой, «Румынский танец Оашского края» А. Сзудяну, «Брыул» Г. Бачу, «Илзу» братьев Илие, венгерские сюиты Ш. Напла и Дж. Летан, болгарские сюиты С. Стефанова и Д. Димитрова. Успешно исполняли артисты ансамбля польские, монгольские, чешские пляски. В новой программе «Жока» огромным успехом пользуются «Болгарские сюиты» М. Кутева, «Венгерская сюита» К. Фалваи, сюита «Русские просторы» А. Шостака. Пропаганда хореографии других народов — интернациональная традиция «Жока».

Высокого уровня достигло развитие народного танца и в самостоятельных ансамблях, которых в республике около полутора тысяч. Свидетельством неослабевающего интереса к молдавской хореографии во всей нашей стране, а также признания ее значительных успехов может служить тот факт, что столь значительные праздники, как Всесоюзные фестивали ансамблей народного танца 1968, 1970, 1974 годов, показательные выступления ансамблей Первого Всесоюзного фестиваля самостоятельного творчества трудящихся в 1977 году, проходили на молдавской земле.

Молдавия была представлена на этих фестивалях коллективами городов: Кишинев («Миорица», «Мэрцишор», «Веселия», «Ляна», «Хора», «Молдовеняска»), Белцы («Вынтулец»), Оргев («Кодру»), Тирасполь («Виорника»), Бендеры («Приетения»), Котовск («Андриш»), села Вадулуй-Исак («Чимбришор»).

Истоки молдавского балета берут свое начало, с одной стороны, в народной хореографии — фольклорно и народно-сценическом танце, с другой — в традициях русского и советского балетного театра. Первый молдавский балет «Старинная повесть» В. Полякова (балетмейстер Ю. Сидоренко) был поставлен в 1938 году на сцене Молдавского драматического театра силами драматических актеров и исполнителей танцевальной группы. Остро прозвучавшие в нем со-

циальные мотивы находили живой отклик в зрительном зале. О балете доброжелательно писала критика. Однако «Старинная повесть» скоро сошла со сцены и была почти забыта. Тем не менее она сыграла определенную роль в развитии хореографического искусства республики: это был первый спектакль, основанный на национальном танцевальном фольклоре. И хотя балетные постановки на молдавской сцене в довоенные годы больше не появлялись, танцевальные сцены начинают играть все большую роль в драматических произведениях.

С 1939 года Молдавский драматический театр стал называться музыкально-драматическим. Организация здесь балетной студии и расширение танцевальной группы позволили в 1947 и 1948 годах подготовить два балета — «Барышню-крестьянку» Б. Асафьева и «Мирандолину» С. Василенко (балетмейстер Г. Перкуи). Однако, несмотря на их известный успех у зрителей, чувствовалось, что балетной труппе еще не достает профессиональной культуры.

В 1952 году при музыкальном училище имени Няги открывается отделение народного танца. Одновременно проводится большая работа по повышению квалификации артистов балета музыкально-драматического театра, где вводится класс усовершенствования.

Расширение танцевальной группы театра и повышение ее исполнительского мастерства создавали основу для формирования балетной труппы. 27 февраля 1957 года состоялся премьерный балет «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, которая имела огромный успех. Этим спектаклем заявил о своем рождении молдавский балетный театр. Балетмейстер А. Проценко в основных компонентах повторял ленинградскую постановку Р. Захарова. Вскоре в репертуаре театра появляются «Щетная предосторожность» П. Гертеля, «Штраусиана», концертное отделение (балетмейстер А. Проценко), «Вальпургиева ночь» Ш. Гуно (балетмейстер Л. Воскресенская), «Лебединое озеро» П. Чайковского в постановке В. Бойченко. А через два года начинается напряженная и увлеченная работа над национальными балетами — «Рассветом» В. Загорского и «Сломанным мечом» Э. Лазарева. В 1960 году они с большим успехом проходят в Москве, в дни Декады молдавского искусства и литературы. Первый (осуществленный В. Варковичком) рассказывал о борьбе молдавского народа за воссоединение Бессарабии с Советской Родиной. В своем хореографическом решении балетмейстер использовал и молдавские фольклорные мотивы, и современную пластику.

Балет «Сломанный меч», написанный композитором Э. Лазаревым по мотивам поэмы М. Эминеску «Стригой», воскрешал страницы истории в форме легенды. В нем рассказывалось о племенах даков, населявших территорию Молдавии на рубеже новой эры. Однако, несмотря на историческую отдаленность событий и легендарный сюжет, «Сломанный меч» звучал не менее современно, чем балет «Рассвет». С публицистической страстностью в нем утверждалась идея сохранения мира на земле. Это определило хореографические задачи авторов «Сломанного меча» С. Дречина и Н. Даниловой.

Московская пресса высоко оценила эти национальные балеты. Среди исполнителей отмечались В. Тихонов в партиях Аральда («Сломанный меч») и Бончу («Рассвет»), Р. Петехина в роли Аники («Рассвет»), П. Леонарди — Ион («Рассвет») и Огонь («Сломанный меч»), Г. Мелентьева, танцевавшая в заключительном номере с В. Тихоновым па де де из балета «Корсар».

С первых лет в молдавском балете достаточно четко проявились три основные направления — освоение спектаклей советских хореографов, постановка классических балетов, создание оригинальных национальных произведений. И в каждом из них были свои противоречия, свои находки, свои победы, неудачи. После декады осуществлены три одноактных балета: «Франческа да Римини» (на музыку одноименной симфонической поэмы П. Чайковского), «Сольвейг» (на музыку Э. Грига), «Болеро» М. Равеля, объединенные общим названием «Поэма о любви» (балетмейстер С. Дречин). Наиболее значительной постановкой, сохранившейся в репертуаре театра многие годы, оказалось «Болеро». Счастливая и долгая сценическая жизнь выпала на долю и следующего спектакля С. Дречина, остроумного, щедро танцевального балета «Голубой Дунай» (на музыку И. Штрауса).

Одновременно на молдавскую сцену переносятся в редакциях Большого театра Союза ССР и Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова образцы классического наследия — «Лебединое озеро», «Жизель», «Спящая красавица», «Дон Кихот». Канонические постановки классических балетов предъявили к исполнителям серьезные требования. И критика, рецензируя эти работы, отмечала заметный профессиональный рост труппы.

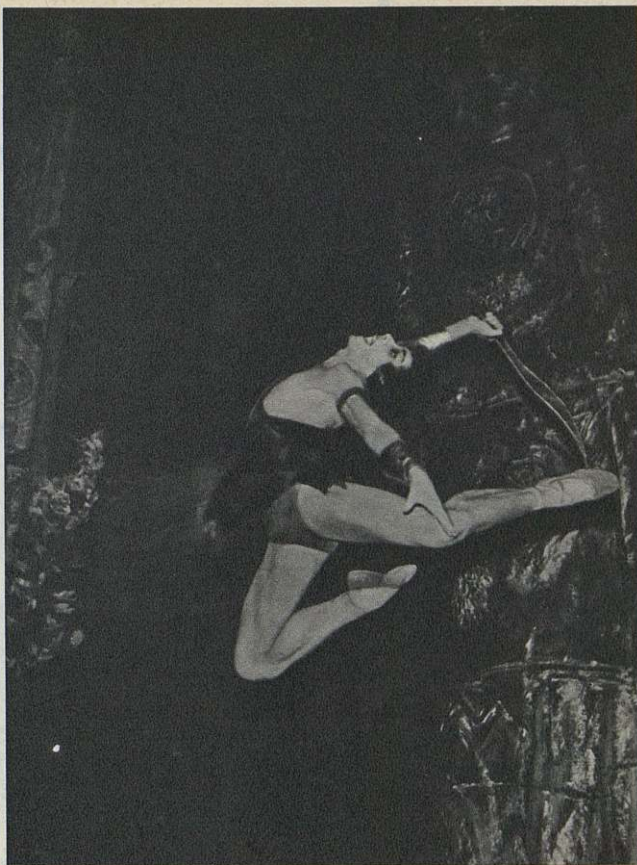
Продолжает расширяться современный репертуар. К. Муллер осуществляет постановку балета «Тропою грома» Кара Караева, В. Наваева — «Каменный цветок» С. Прокофьева, С. Шеина «переносит» в Кишинев «Барышню и хулигана» (на музыку Д. Шостаковича) в хореографии К. Боярского. Причем, «Барышня и хулиган» и сегодня остается одним из самых популярных спектаклей национального балета. Этим он во многом обязан его первым интерпретаторам — М. Кафттану и А. Михалаки (Хулиган), Р. Потехиной и Э. Годовой (Барышня), В. Поклитарю (Вожак).

В 1965 году М. Лазарева ставит балет «Антоний и Клеопатра» Э. Лазарева, который стал значительным событием в театральной жизни Молдавии. Первый в республике хореографический спектакль на шекспировскую тему был отмечен яркими удачами Г. Массини и Г. Мелентьевой (Клеопатра), П. Леонарди (Цезарь). Балет, родившийся в республике, получил широкую известность, был осуществлен во многих театрах.

В числе оригинальных работ театра этого периода и небольшой одноактный балет «Сонеты», поставленный М. Лазаревой на музыку «Простой симфонии» Б. Бриттена. В семидесятые годы свет лампы увидели два национальных сочинения — «Арабески» Э. Лазарева (постановка М. Лазаревой) и «Андрейш» З. Ткач (автор хореографии этого детского балета — О. Мельник).

Особое место в театральной жизни республики занимает балет «Перекресток» В. Загорского. Его литературной основой послужили стихи Федерико Гарсиа Лорки, написанные им в двадцатые годы. В центре балета — образ поэта Антонио, в котором проглядываются черты самого Лорки, любимца народа, олицетворения его творческого и жизнелюбивого духа. Этот же образ — символ талантливого и свободлюбивого народа Испании.

В сегодняшней афише театра рядом с шедеврами балетной классики, с известными сочинениями совет-



ских авторов постоянно появляются оригинальные постановки молдавских авторов. В балете «Кармен-сьюита», оригинальную постановку которого осуществила болгарский хореограф П. Иванова, человеческая жизнь предстала в ярком, контрастном сочетании праздничности и трагичности. Она возникла в танцах табачники, солдат, самой Кармен. Стремительно развивающиеся события комментировались аллегорическими персонажами любви и смерти. Партии Кармен суждено было стать лебединой песней Г. Мелентьевой, замечательной балерины, талантливой актрисы молдавского балета первого двадцатилетия его жизни.

В хореографическом решении балета «Спартак» И. Чернышев основное внимание сосредоточил на духовном мире Спартака, на том, что заставило его поднять восстание, на том, что привело его к гибели. Популярностью пользуется в республике балет «Сотворение мира» А. Петрова (балетмейстер М. Газиев).

Важное значение придается в последние годы молдавским театром работе над воплощением шедевров классики. М. Газиев с большой тщательностью восстановил классическую редакцию балета «Тщетная предосторожность» П. Гертеля. Украшение афиши — «Вечер старинного балета», включающий популярные и редко исполняемые фрагменты произведений М. Петипа, Л. Иванова, М. Фокина, А. Горского. И, наконец, недавняя премьера — «Баядерка» Л. Минкуса, осуществленная Т. Легат в редакции Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

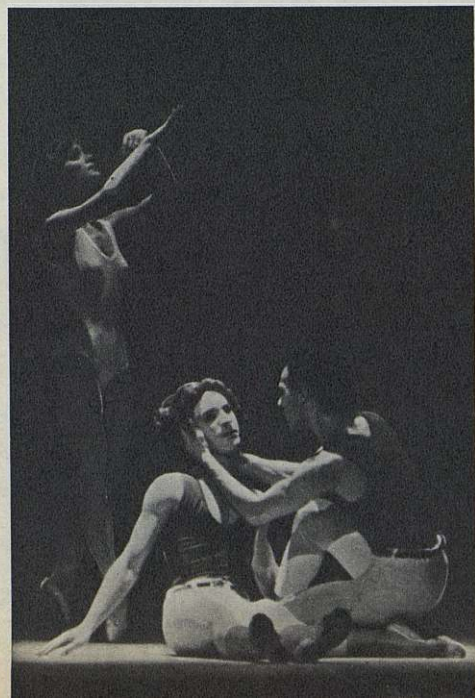
Для труппы постановка «Баядерки» — это и значительный шаг в повышении её профессионализма, и важный этап в постижении новых высот культуры классического танца.

Молдавский балетный театр ныне — на пороге новых интересных свершений.

В. ТИХОНОВ  
в балете  
«Сломанный меч».

Молдавский  
театр оперы и балета.  
Сцена из балета  
«Перекресток».  
Антонио —  
А. МИХАЛАКИ,  
Розита-свеча —  
З. ШЕВЕЛОВА,  
двойник Антонио —  
В. ГЕЛБЕТ.

Фото А. ДАВЫДОВА,  
К. КАНО





# День за днем

— события — факты — сообщения

Мастера —  
наставники  
молодых

Обретение  
творческой зрелости

Премьер труппы —  
понятие нравственное

Цветение народных талантов  
Музы — детям  
Лаборатория изучает  
национальный танец

По дорогам  
Франции

Его называют  
молдавским  
Чаплиным

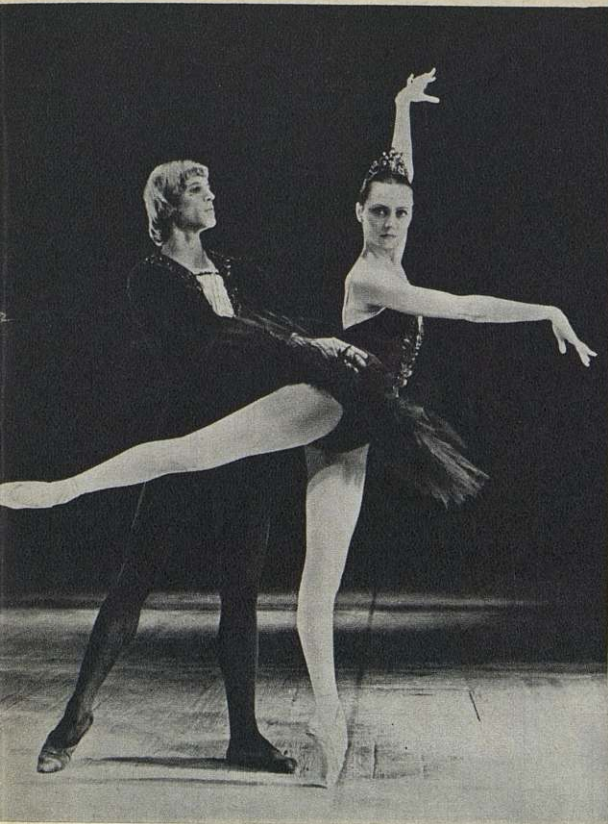


## Передавая эстафету

Двадцать четыре спектакля — в афише балетной труппы Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко. Среди них все три балета П. Чайковского, «Сильфида» Х. Левенскольда, «Тщетная предосторожность» Л. Герольда, «Ромео и Джульетта» и «Золушка» С. Прокофьева, «Спартак» А. Хачатуряна, «Легенда о любви» А. Меликова, «Лесная песня» М. Скорульского, «Рассветная поэма» В. Косенко... Самая последняя наша работа — балет Е. Станковича «Ольга», постановка которого приурочена к тысячелетию Киевщины. У нас в планах еще одно произведение композитора — «Оптимистическая трагедия». Мы также готовимся показать балеты «Волшебный сон» на музыку Н. Лысенко, «Энеиду», сочиненную М. Скориком по мотивам поэмы И. Котляревского, «Кармелюк» Б. Буевского. Однако, активно формируя репертуар, мы понимаем, что зритель может по достоинству оценить его художественную значимость лишь при условии его достойного воплощения, которое определяется многи-



И. ДЕПЛЕР  
и В. ФЕЛОТОВ  
в балете  
«Ожившая легенда».



ми компонентами — чистой и единством исполнительского стиля, выверенностью эстетических критериев, определяющих все стороны сценической жизни спектакля — от сопричастности к ней постановочных цехов до тончайших нюансов философской и социальной интерпретации образов. И, как показывает жизнь, киевский балет, хотя и молод (в сравнении с прославленными труппами Москвы и Ленинграда), он сформировал свои самобытные традиции, свой оригинальный творческий облик, свою собственную манеру танца.

Одним из свидетельств этого могут служить успешные выступления наших артистов на различных международных конкурсах и фестивалях.

Но балетный коллектив — живой художественный организм, подверженный воздействию времени: мастера оставляют сцены, им на смену приходят молодые артисты... И здесь особую роль, думается, призвана играть эстафета поколений: только естественная динамика преемственности способна создать устойчивость, непрерывность наших балетных традиций.

В нашем театре мы особенно стараемся соблюсти такую систему, чтобы лучшие солисты, прекращая артистическую деятельность, не покидали коллектив, а выступали в новой для себя роли — репетиторов, педагогов, пробовали силы в возобновлении и постановке спектаклей. И когда сегодня в «Лебедином озере» блестяще танцует главную пар-

тию А. Кушнерева, мы знаем, что за этим — труд известной артистки Е. Потаповой, ее наставника: это она, увидев молодую танцовщицу в кордебалете, сумела во вчерашней школьнице разглядеть будущую балерину.

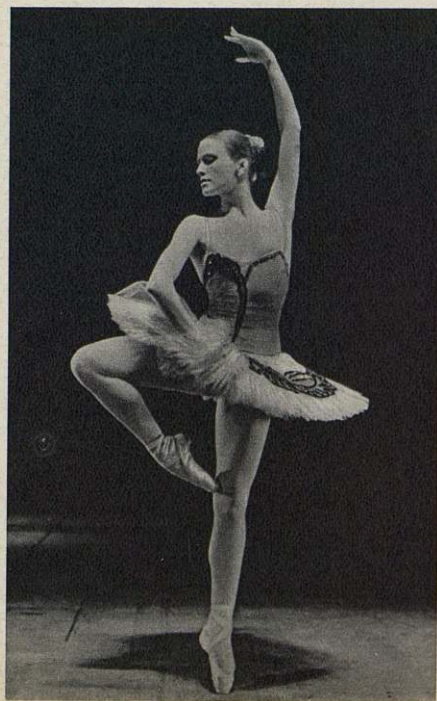
Замечательный мастер В. Калиновская работает с молодыми солистками Т. Боровик и Л. Данченко.

Результативно помогает молодым исполнителям и бывший премьер театра В. Круглов. Он занимается с солистками Л. Сморгачевой и С. Лукиным, ярким дуэтом, победившем на II Международном конкурсе артистов балета в Токио. Чувствуется рука этого мастера и в быстром восхождении юных А. Козлова и В. Еременко...

В новом качестве проявила себя и А. Лагода. Свои нелегкие заботы заведующей балетной труппой она совмещает с репетиторством, успешно подготовив к ответственному дебюту в «Кармен-сюите» А. Кушнереву. Более четверти века ведут классы в театре З. Серкова и Т. Ахекян.

Повседневная творческая жизнь большой академической труппы всегда обращена к будущему. И здесь сплав опыта мастеров с задором и непосредственностью юности дает плодотворные результаты.

**РОБЕРТ КЛЯВИН**, народный артист Украинской ССР, главный балетмейстер Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко



**Л. ДАНЧЕНКО** и **В. ФЕДОРЧЕНКО** в балете «Лебединое озеро».

**Т. БОРОВИК** и **И. ПРЯДЧЕНКО** исполняют дуэт из балета «Эсмеральда».

**А. КУШНЕРЕВА** в балете «Дон Кихот».



## Учить и учиться

Среди двадцати хореографических училищ нашей страны Киевское считается ветераном — оно родилось в 1938 году. У истоков профессионального танцевального образования на Украине стояли мастера Москвы и Ленинграда. Их знания, опыт, мастерство способствовали тому, что вековые традиции двух старейших русских балетных школ были творчески восприняты и украинской школой, которая в свою очередь стала основной кузницей кадров для театров и ансамблей своей республики.

Кто воспитывал наших теперешних учителей? Первым следует назвать Л. Жукова, замечательного танцовщика Большого театра Союза ССР, постигавшего тайны мастерства у выдающихся представителей московской школы В. Тихомирова и Н. Домашева, затем питомец А. Вагановой — Г. Березову и А. Васильеву, которые посвятили годы кропотливого труда становлению и развитию школы классического балета на Украине. Училась у Атриппины Яковлевны и я.

Если бы меня спросили, в чем я вижу одну из главных особенностей украинской профессиональной школы танца, я бы ответила: прежде всего в освоении классических традиций, которые органично восприняли свойства национальной культуры — связь с фольклором, музыкальность, оптимизм. Доказательством тому служит искусство звезд украинского балета. Назову лишь некоторых воспитанников киевской школы недавних лет. Это — лауреаты Международных конкурсов артистов балета в Москве, Варне, Токио Т. Таякина, В. Ковтун, С. Кольванова, Л. Сморгачева, Р. Хилько, С. Лукин, Н. Прыдченко, В. Парсегов, Е. Косменко, Н. Семизорова, Н. Ковмир, Т. Боровик, А. Кушнерева, А. Кучерук, Е. Костылева, В. Ключко... При всей многогранности творческих индивидуальностей исполнительскому стилю украинских артистов свойственны и такие общие черты, как жизнеутверждающая тональность танца, патетика, эмоциональная открытость.

Все мы, готовящие кадры для многонационального балетного театра СССР, руководствуемся критерием общности советской балетной школы, который проявляется не только в единой стилистике, безукоризненной технике классического танца, но прежде

всего в воспитании у него активной социальной позиции, четких в идейно-нравственных понятиях, стремления к осмысленности исполнения.

В своей педагогической деятельности мы руководствуемся важной мыслью, которую в свое время высказывал Ф. Лопухов: педагог-хореограф — это творец не только для себя, но и для других, человек, который ищет новое в других. Но найти новое в своем ученике, развить это новое, сформировать индивидуальность — такое под силу лишь наставнику высокой культуры, большой эрудиции. И потому большинство наших педагогов учится, продолжает свое образование, повышает квалификацию. Формы используются здесь разные — учеба в институтах, методические совещания, семинары.

Конечно, есть у нас свои трудности, нерешенные проблемы, многие из которых, очевидно, волнуют не только нас. Взять хотя бы проблему школьного концертмейстера: ведь качество музыкального сопровождения урока тоже воспитывает вкус, чувство ритма, способность постигать замысел композитора. Или такая проблема: воспитание силы и выносливости у ученика без лишнего наращивания мышц, без перегрузок и травм. А вопрос возраста

учащихся: настало время внимательно изучить опыт спорта, в некоторых видах которого дети тренируются с пяти-шестилетнего возраста и потому, учитывая особенности профессионального образования в хореографии, можно было бы начинать обучение с восьмилетнего возраста, а подготовительные классы с шестилетнего.

...Наше училище живет интересно творческой жизнью. Здесь под руководством опытных воспитателей занимаются на классических репетиционных залах, удобные классы для занятий музыкой, изобразительным искусством, учебный театр. Партия и правительство создали все условия для плодотворного обучения наших мастеров танца.

К их услугам — живописно расположенный в парке целый дворец танца, где много просторных репетиционных залов, удобные классы для занятий музыкой, изобразительным искусством, учебный театр. Партия и правительство создали все условия для плодотворного обучения наших мастеров танца.

ГАЛИНА КИРИЛЛОВА,  
народная артистка  
Украинской ССР,  
художественный  
руководитель  
Киевского  
хореографического  
училища

# Служение искусству — их жизнь

Среди деятелей театральной культуры немало найдется актеров, которые не мыслят жизни вне театра. Смысл своего существования они видят в бескорыстном и праведном служении искусству. Именно к их числу и относятся народные артисты УССР С. Кольванова и Г. Исупов.

«Светлана Кольванова — балерина с прекрасной школой, великолепной техникой танца, с неутомимой жаждой знаний, с подлинной театральной культурой, она притягивает к себе людей доброжелательностью, внутренней тактичностью, объективностью оценок. С ней всегда приятно работать на сцене или в классе, общаться дома или в театре», — так профессионально высоко и человечески щедро отозвалась о балерине Харьковского театра оперы и балета имени Н. В. Лысенко Светлана Кольвановой народная артистка СССР Н. Дудинская.

Искусство С. Кольвановой может служить примером беззаветной преданности своему театру. Ее артистическая индивидуальность ярко раскрывается на сцене. И всегда мастерство, опыт, художественный вкус балерины определяют тональность спектакля в целом: она, как дирижер, добивается наивысшего результата в своей слитности с оркестром, в создании гармоничного ансамбля. Примеров тому много, один из них — «Спящая красавица» П. Чайковского.

Для постановки балета театр пригласил Н. Дудинскую и К. Сергеева. Несомненно, творческий контакт с ленинградскими корифеями танца помог труппе постичь истинный академизм М. Петипа с его классически завершенными формами, стройным единством всей композиции. Но как всегда у Петипа, в центре спектакля балерина — ее талант, ее красота, ее техника. И С. Кольванова, исполняющая партию Авроры, воплощает идеалы балетмейстера в безупречной классичности линий. Отточенная форма ее танца, кантиленность каждой хореографической фразы, строгость и изящество общего рисунка позволили танцовщице создать незабываемый сценический образ.

Та же мера вкуса, профессионализма, внутреннего осмысления

предлагаемых задач характеризует ее танец в других ролях из классических балетов — в Жизели, Одетте-Одиллии, Китри... Но естественно, что балерина не замыкается в сфере традиционного репертуара. Уважение к нормам балетного академизма сочетается у нее с живым интересом к новаторским, современным постановкам. Здесь Кольванову привлекают натуры цельные, глубоко чувствующие, не способные к компромиссам, такие, как Фригия в «Спартаке», как Хозяйка Медной горы в «Каменном цветке», Мехменз Бану в «Легенде о любви». Характерно, что в этих партиях балерина тонко передает динамику интонаций, острую форму современной пластики, сохраняя при этом строгость и красоту своего танца.

Индивидуальный поиск сценической выразительности актриса неотделимо связывает с творческими исканиями театра в целом. Расширение и обогащение репертуара, а следовательно, и духовный, эстетический рост труппы волнует сегодня и ведущую солистку С. Кольванову, и ее постоянного партнера Т. Попеску. Тесный дружеский контакт этих художников создает соответствующий нравственный климат в коллективе, способствует проявлению новых актерских талантов. Интересными сценическими находками отмечены работы И. Кузьминой, В. Марковой, И. Кольвановой, А. Маркова, А. Кузьмина, В. Попова. Все они невольно равняются на премьеров труппы — народных артистов УССР С. Кольванову и Т. Попеску, каждый спектакль которых — образец подлинной культуры и артистизма.

Счастлив тот театральный коллектив, где есть личности, которые обладают особой притягательной силой воздействия как на зрителя, так и на своих коллег. Таким танцовщиком был во Львовском академическом театре имени Ивана Франко Герман Исупов. Уже в самом начале своей артистической карьеры он удивлял виртуозностью танца. Она сочеталась с ликующим самораскрытием, безоглядной самоотдачей, эмоциональной наполненностью, и все это «работало» на образ. Его упоение движением, одухотворенность сценического существования невольно находили соответствующий отклик у других актеров труппы.

Шестидесяти-семидесятые годы — яркая страница в хронике львовского балетного театра. Она связана с деятельностью трех балетмейстеров — М. Заславского, А. Шикеры, С. Дречина. Главной фигурой всех этих спектаклей был танцовщик, премьер труппы Г. Исупов. Он стал подлинным соавтором балетмейстера, создателем на львовской сцене таких емких, глубоких, высокохудожественных обра-

Харьковский театр  
оперы и балета  
имени Н. В. Лысенко.  
С. КОЛЬВАНОВА  
и Т. ПОПЕСКУ  
в балете  
«Спящая красавица».

Львовский театр  
оперы и балета  
имени Ивана Франко.  
Г. ИСУПОВ  
и Э. ВЫЧЕГЖАНИНА  
в балете «Балчирский  
фонтан».



зов, как Спартак, Тиль, Д'Артаньян, Антоний, Адам, Ромео, Тибальд, Квизимо.

В 1977 году Г. Исупов оставляет сцену, чтобы стать художественным руководителем театра. Его балетмейстерский дебют состоялся в «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева. «Постановочный почерк Г. Исупова оказался созвучным его исполнительскому искусству: ...лаконизм, точность языка выразительных средств, огромный эмоциональный накал, пристрастие к танцу... — наиболее характерные черты творчества нового балетмейстера», — писала после премьеры «Львовская правда». И опять средоточием действия, героем спектакля стал танцовщик. Постановщик именно танцевальными средствами показал переживания дикой души Гирея. Г. Исупов и в новом качестве остался верен своей художественной манере.

Вслед за «Бахчисарайским фонтаном» последовали постановки «Времен года» на музыку А. Вивальди, «Слуги двух господ» М. Чюлики и других. Причем, каждый новый спектакль, каждая премьера — это своеобразный подвиг всего коллектива, который уже пятый сезон работает вне стационара в сложных условиях «жизни на колесах». И нередко Г. Исупов совмещает в одном лице руководителя, постановщика, репетитора, педагога, являя пример высокой моральной ответственности и преданности своему искусству.

Сейчас Исупов заботливо и бережно растит новое поколение мастеров львовской сцены. Среди них — Ю. Карлин, А. Кучерук, В. Якимович, В. Правдивый. Его воспитанники и составляют ядро труппы, на которую опирается балетмейстер в своем творчестве.

...В наше время слова «мастер», «мастерство» определяют не только качество производственной, творческой деятельности человека, но и предполагают оценку его личности в целом. Чем крупнее, масштабнее художественная и социальная значимость личности, тем более многообразна, целенаправленна, весома и зрима его деятельность. Свидетельство тому — жизнь и труд народных артистов Украинской ССР Светланы Кольвановой и Германа Исупова.

В. ПРОХОРОВА,  
кандидат искусствоведения

## Сплав юности и опыта

У балетной труппы Одесского театра оперы и балета — славы традиции. Здесь выросли такие замечательные солисты, как А. Васильева, Т. Иваньковская, Л. Козуленко, И. Михайличенко, Н. Барышева, С. Антипова, Э. Караваява, В. Новицкий, П. Фомир, В. Каверзин, С. Вальтер... В по-

следние годы к нам пришла большая группа талантливых молодежи. Сейчас средний возраст труппы — двадцать три — двадцать четыре года. Практически за пять лет сформировалось новое поколение солистов. Активное участие в спектаклях классического наследия, занятия в классе у таких опытных педагогов, как Ю. Плахт и А. Шевелева, та большая работа, которая ведется с исполнителями по выявлению их артистической индивидуальности — все это создает хорошую и прочную

базу для профессионального роста коллектива.

В содружестве с молодыми солистами театра создано уже немало спектаклей. Но, пожалуй, наиболее показательным в этом плане я бы назвал недавнюю нашу постановку балета Р. Щедрина «Конек-Горбунук».

Идея о новом сценическом прочтении произведения у нас с Натальей Рыженко возникла несколько лет тому назад. Мы, имея свое видение сказки П. Ершова, обратились к композитору с просьбой пересмотреть некоторые музыкальные фрагменты, раскрыть купюры, сделанные им при постановке «Конька» в Большом театре, привести в музыкальный текст отдельных эпизодов иные акценты. Родион Константинович охотно отозвался на наши предложения, и в 1977 году им была сделана музыкальная редакция балета для Одесского театра.

Приступая к постановке, мы ставили перед собой две основные задачи: как можно полнее использовать литературный первоисточник, а также добиться сквозной танцевальности действия. Спектакль должен быть ориентирован на детскую аудиторию. И как нам кажется, эти задачи нашли свое сценическое осуществление.

Хореографической основой балета стал классический танец. Но насыщая спектакль танцем, мы старались не забыть и отанцованную пантомиму, психологически мотивированные и драматически развернутые картинки игрового действия. Сочиняя балет, мы учитывали опыт и находки наших предшественников — балетмейстера А. Радунского, осуществившего «Конька» в Большом театре, замечательных исполнителей

главных партий в этом спектакле М. Плисецкой и В. Васильева, а также опирались на достижения Ю. Григоровича в построении больших ансамблевых сцен.

В полном соответствии с балетмейстерским замыслом решила декоративное оформление М. Соколова. Она интересно использовала фольклорные элементы, приемы русского лубка с его красочной наивностью. Большую работу над партитурой и ее последующим воплощением провел дирижер В. Васильев. В спектакле, помимо основного оркестра, на сцене еще играют и музыканты оркестра Одесского Краснознаменного военного округа. Кстати говоря, они участвуют и в общих массовых сценах.

По своему составу спектакль исключительно молодежный, и то, что в нем участвуют наши известные мастера Н. Барышева, П. Фомир, М. Петухов, С. Яппаров, подчеркивает сплоченность, творческую монолитность коллектива. По традиции партия Конька-Горбуна — женская, и в нашем спектакле ее исполняет Н. Стоян. Актерское обаяние, безупречная техника, импровизационная легкость танца выдвинули танцовщицу в ряд ведущих, перспективных солисток театра. Ярким, запоминающимся стал дебют в роли Царя молодого солиста Е. Логинова, недавно закончившего Московское хореографическое училище. Настоящим открытием стало исполнение партии Ивана С. Блонским.

В очередь с Н. Барышевой роль Царь-Девича танцует совсем юная солистка Т. Степанова. Удачно выступили И. Гордиенко и И. Лаврова (Фрески), А. Кириченко (Ерш). Одним словом, в этом спектакле мы впервые реализовали своеобразную систему — «все на всех местах», то есть в нем нет грани между кордебалетом и солистами: сегодня ты солируешь, завтра — в общей линии, но, безусловно, с учетом меры индивидуальных способностей.

В новом спектакле есть еще одна особенность. В нем участвуют ученики Одесской балетной школы (педагог М. Косенко). Однако мы специально не обучали детей, не давали им жесткого рисунка, говорили — смотрите и делайте так, как делают большие актеры, размещайтесь на сцене там, где вам удобней. Судя по их выступлению в сцене «Ярмарка», представленная им возможность импровизации принесла детям настоящую радость.

Балет — искусство молодости. И мы в своей деятельности стараемся создать нашим молодым артистам условия для их творче-



Одесский театр оперы и балета. Финал спектакля «Конек-Горбунук».

ского развития. Рады, что на Всесоюзном смотре за эту работу наш коллектив был отмечен дипломом.

ВИКТОР  
СМИРНОВ-ГОЛОВАНОВ,  
заслуженный  
деятель искусств РСФСР,  
главный балетмейстер  
Одесского театра  
оперы и балета

## Беречь честь смолоду

Днепропетровский театр оперы и балета — один из самых молодых профессиональных коллективов страны. Здесь самая юная на Украине балетная труппа, организованная в 1974 году. Но она молода не только по возрасту своей жизни, молод и состав ее исполнителей: творческие биографии большинства артистов сформировались на его сцене. Сейчас это сплоченный коллектив во главе с балетмейстером Л. Воскресенской и ведущими солистами Н. Войтенко, О. Загумениковой, З. Зинченко, Ю. Маценко, Т. Поваляевой, А. Петриной, В. Рогачевым, Л. Эллинской, О. Николаевым, А. Соколовым...

С первых шагов своей деятельности коллектив убедительно заявил о своем стремлении пропагандировать русскую и советскую классику, знакомить зрителя с произведениями современной хореографии. Первой балетной премьерой коллектива стал один из самых прославленных шедевров классики — «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Для постановки «лебединых» актов в Днепропетровск была приглашена педагог Московского хореографического училища Т. Васильева. Эта ориентация театра на деятели искусства, хорошо знающих классическое наследие прошлого, на творческие контакты с мастерами русской балетной школы, стала прекрасной традицией. В разные годы в Днепропетровском коллективе работали представители московских и ленинградских театров Р. Захаров, М. Лиена, К. Тер-Степанова и другие.

Молодой художественный организм широко открыл двери недавним выпускникам хореографических училищ Москвы, Ленинграда, Киева, Воронежа, Саратова. И как показало время, Л. Воскресенской удалось создать высокопрофессиональный, целостный по исполнительскому стилю ансамбль. Недаром в 1977 году газета «Известия» писала о том, что «репертуар и методы художественного воплощения... говорят о зрелости театра».

С большой тщательностью формируется репертуар театра. В течение своей достаточно короткой жизни показано зрителям

пятнадцать балетных постановок. На афише — «Лебединое озеро», «Шелкунчик», «Дон Кихот», «Шопениана», «Жизель», «Бахчисарайский фонтан», «Легенда о любви», «Спартак», «Лесная песня», «Болеро», «Барышня и хулиган», «Материнское поле» и другие.

С учетом особенностей днепрпетровских артистов Л. Воскресенской осуществлен балет Б. Астафьева «Бахчисарайский фонтан» на основе хореографической версии Р. Захарова. Оценивая работу коллектива, «Днепропетровская правда» отмечала: «Можно смело сказать, что спектакль сделан талантливо, ярко, выразительно, производит впечатление единой по замыслу работы композитора, постановщика, дирижера, художника. Продуманная во всех деталях постановка, естественность и свобода исполнителей, необычайная красота и великолепие декораций и костюмов — свидетельство огромного труда, вложенного в подготовку спектакля».

Высокую профессиональную культуру танца продемонстрировали артисты в работе над «Жизелью» А. Адана, которая бережно перенесена на украинскую сцену солисткой Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова К. Тер-Степановой. В этом спектакле с особой отчетливостью выявились стройность и строгость ансамблевых сцен, что свидетельствует о росте исполнительского мастерства кордебалета.

Два года назад М. Лиена поставил в театре балет Л. Минкуса «Дон Кихот». По этому поводу на страницах газеты «Советская культура» Р. Захаров писал: «Это был его дебют как балетмейстера-постановщика, и дебют, надо сказать, на редкость удачный... Порадовала в тот вечер нас и молодая балетная труппа. Это сплоченный, единый творческий организм». Дав высокую оценку работе коллектива, Р. Захаров высказал пожелание о скорейшей организации хореографического училища в Днепропетровске. Все возражающий авторитет труппы и художественный уровень ее спектаклей, безусловно, подтверждают правомерность идеи известного балетмейстера.

Днепропетровцы смело пробуют свои силы в сочинениях самой разнообразной тематики. Высокую оценку получил спектакль «Материнское поле» К. Молдобасанова, поставленный киргизским балетмейстером У. Сарбагишевым. «В спектакле четырнадцать картин, он не кажется фрагментарным. Здесь все цельно, все взаимосвязано...

Эпичность спектаклю сообщают не только характеры главных действующих лиц, но и массовые сцены, исполняемые точно, музыкально проникновенно... Успех постановки балета «Материнское поле» у зрителей — еще одно доказательство общности поисков театров братских рес-



Днепропетровский театр оперы и балета.

Сцена из балета  
«Жизель».  
Жизель — Л. ЭЛЛИНСКАЯ,  
Альберт — В. РОГАЧЕВ.

публик, плодотворности процессов взаимовлияния и взаимообогащения национальных культур», — отмечала газета «Советская культура».

С каждым годом расширяется география поездок труппы. Знаменательными стали выступления днепрпетровцев на сцене Большого театра Союза ССР и Кремлевского Дворца съездов в Москве. Как отмечал журнал «Музыкальная жизнь», в днепрпетровском театре «сложилась прочная творческая платформа, сформировались самобытный художественный облик, своеобразный стиль исполнения».

Характерной особенностью деятельности театра является его тесная связь с юной зрительской аудиторией. Здесь выработана специальная программа по эсте-

тическому воспитанию детей средствами танцевального искусства. Балетная труппа подготовила для маленьких зрителей спектакль Ю. Тер-Осипова «Малыш и Карлсон». В практику вошла организация воскресных уроков по эстетике музыкального театра, которые проводятся для школьников Днепропетровска, а также других городов и сел области. Последние работы театра связаны с именами советских композиторов. Это балет Т. Хренникова «Много шума из ничего» в постановке З. Кавац и «Тысяча и одна ночь» Ф. Амрирова в редакции Л. Воскресенской.

Сегодняшняя деятельность Днепропетровского театра оперы и балета подтверждает справедливость слов, связанных газетой «Правда»: «Днепропетровский коллектив... сделал уже немало, чтобы занять достойное место в ряду наших музыкальных театров. Он — один из тех, кто, как говорится, бережет честь смолоду!»

Е. ГЕННАДЬЕВА

# Зрелость поиска

танца Украинской ССР имени Павла Вирского. Тем не менее он продолжает помогать своим землякам, работающим в местной хореографической самодеятельности.

Я. ДОРОЩАК

## Салют Мальчишу!

Донецк — город шахтеров и студентов, славных рабочих традиций и богатой музыкальной культуры. Одна из шести академических балетных трупп Украины получила «прописку» здесь сравнительно недавно: театр был образован вскоре после освобождения города от фашистских захватчиков. Но, несмотря на свою молодость, его творческая программа отличается зрелостью и оригинальностью поиска, ярким своеобразием репертуара. Наряду с классическими произведениями, на сцене Донецкого театра оперы и балета широко представлены балеты советских авторов: «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Мальчиш и Карлсон» Ю. Тер-Осипова, «Поэма о целине» А. Рудянского. Растет шахтерский город, растет и ширится его театральная и музыкальная культура.

С успехом идет в Донецком театре оперы и балета спектакль «Ромео и Джульетта». Джульетта — Т. ГАЛЬЦЕВА, Ромео — Ю. МЕЗЕРЯ.



## Смотр талантов

«В семье единой, советской» — под таким девизом прошла на Львовщине Декада народного танца, которую провели Областной научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы совместно с Областным межсоюзным домом самодеятельного творчества и которая была посвящена 60-летию образования Союза ССР.

Тридцать пять лучших коллективов области продемонстрировали свое искусство на сцене Дворца культуры имени Ю. Гагарина во Львове. «Созвездие народных танцев» назвала заключительный концерт председатель почетного жюри форума, народная артистка Украинской ССР Антонина Васильева.

Жители Львовщины с гордостью говорят о том, какого высокого уровня профессионального мастерства достигли победители международных фестивалей — лауреат премии имени Ленинского комсомола, республиканской комсомольской имени Н. Островского, заслуженный ансамбль танца Украинской ССР «Юность» (руководитель М.

Ванивский) и заслуженный фольклорный вокально-хореографический ансамбль Украинской ССР «Галичина» (руководитель А. Бобкив). Они поистине стали творческими лабораториями по развитию, выявлению и популяризации народных танцев, бытующих в Прикарпатье.

Но рядом с ними отлично выступили ансамбли городского Дворца пионеров (руководитель П. Харисов) и медицинского института (руководитель З. Колобич). Успешно дебютировал ансамбль эстрадного танца «Ритмы» (руководитель М. Кониин).

Интересный репертуар показали народные ансамбли танца «Мрия», «Весна», «Сузирья», «Юные годы», «Черемош», «Днистер». Радует, что артисты-любители проявляют интерес к хореографии других народов. Так, плясуны ансамбля «Молодость» Жидачевского районного Дома культуры показали «Русский праздничный», а участники ансамбля «Наддистрианка» Ходоровского Дома культуры — белорусскую «Янку».

Богата хореографическая самодеятельность Львовщины талантами, и, видимо, закономерно то, что львовский мастер — народный артист УССР Мирослав Ванух ныне возглавляет Государственный заслуженный академический ансамбль

Харьковский театр оперы и балета имени Н. Лысенко выступил инициатором движения «Музы — детям». Суть его — в постоянной и целенаправленной пропаганде искусства, расширении и обогащении форм эстетического воспитания подрастающего поколения. Инициативу поддержали все театрально-зрелищные и культурно-просветительные учреждения республики.

Забота о формировании будущей зрительской аудитории — так кратко можно охарактеризовать это направление творческой деятельности харьковской труппы.

Харьковские школьники и учащиеся ПТУ посещают спектакли театра оперы и балета по двенадцати абонементам «Школы музыкального воспитания». В каждом из абонементов три-четыре спектакля, соответствующие определенным возрастным группам. Это — оперы классиков и советских композиторов, а также балеты.

Совсем недавно на балетной афише появился еще один спектакль — «Мальчиш-Кибальчиш» Н. Сильванского, первая совместная постановка театра и харьковской детской хореографической школы. Либретто нового балета создано по мотивам сказки А. Гайдара молодым педагогом Киевского хореографического училища И. Якимовой. Она — и автор постановки, премьера которой состоялась, таким образом, с ее балетмейстерским дебютом. Дирижирует спектаклем В. Мутин, сценограф Т. Пасечник.

А. ЧЕПАЛОВ

## Исследуется танец

При Минском институте культуры начала работать научно-исследовательская лаборатория белорусского танцевального творчества. Пока это первая в стране лаборатория подобного профиля.

Идея создания лаборатории, конечно, возникла не случайно, — рассказывает доктор искусствоведения, заведующая кафедрой хореографии Минского института культуры, профессор Ю. Чурко. — И не случайно она начала действовать при институте культуры — профессиональных хореографов в республике готовит только он. Благоприятные условия для проведения фундаментальных исследований по проблемам национального танцевального искусства сложились еще и потому, что в институте трудятся ведущие специалисты в области танца. Кроме того, мы имеем возможность приблечь к работе широкий круг студентов хореографического отделения.

Их участие в фольклорных экспедициях, активная тяга их к научным исследованиям уже сегодня приносит пользу: в своих постановках они широко используют белорусский фольклор.

Мы знаем, что подобная работа проводится в ряде институтов культуры. В частности, в Московском, Хабаровском, Куйбышевском и других. Думается, что организационная форма научной лаборатории наиболее эффективна. Необходимость создания лаборатории подтверждено и таким фактом: всего лишь после года работы, причем года организационного, трудного, наши каталоги имеют уже свыше двух тысяч карточек, зафиксировано около двухсот названий различных танцев. А ведь основная работа еще впереди!

Нельзя переоценить значение, которое имеет уже сейчас лаборатория и для обучения наших студентов, будущих руководителей самодеятельных хореографических коллективов. На ее материалах пишутся курсовые работы, создаются танцевальные постановки, готовятся дипломные работы. Весь процесс обучения в этой сфере приобрел целенаправленный, заверченный характер. Но мы мечтаем о большем — хотим, чтобы институтская лаборатория стала центром научной работы в этой отрасли, а вместе с тем и своеобразным хранилищем фольклора — ведь студенческие фольклорные экспедиции находят в различных районах республики немало интересного. Так, из наших поездок на Брестчину, Гродненщину, Гомельщину мы привезли несколько традиционных танцев, названия которых были ранее неизвестны, много кадрили, хороводов, полек. Запечатлели на фото- и кинолентку интересные варианты старинных народных танцев, старинные красочные костюмы. Наши студенты восстанавливают танцы, «привезенные» из экспедиций, в организованном два года тому назад при кафедре хореографическом ансамбле, репертуар которого формируют постановки наших воспитанников по материалам фольклора. Случаются даже такие ситуации: не успеваем мы еще ввести в репертуар своего ансамбля какое-то новое название танца, а уже видим его в программе другого хореографического коллектива. Особый успех выпал на долю нашей студентки Ольги Хохановой: «Кивуху», найденную ею в одной из деревень Гродненщины, уже поставил Государственный ансамбль танца БССР. Это лишний раз доказывает острую необходимость в свежем танцевальном материале. Кстати, каждый год мы проводим фольклорные вечера, разные по темам — «Белорусская свадьба», «Календарный год», «Приглашаем на вечерки». Собираемся поставить «Путешествие по Белоруссии».

Каждая поездка приносит своеобразные открытия. Так, приехав в деревню Оброво Ивацевичского



района на Брестчине, мы организовали своеобразные вечерки, на которых местный фольклорный ансамбль показывал свое искусство. Праздник был в разгаре, когда мне подошли женщины и сказали, что могли бы показать «Козу», но стесняются присутствующих. Мы вышли в другое помещение. Там Варвара Денисовна Польшевич и Елена Михайловна Мигно начали танцевать. Танец в этом редком, требующем особого мастерства варианте был записан мною и раньше, но только по рассказам, в живом же исполнении встречать его никогда не приходилось. Как ловко, даже виртуозно танцевали семидесятилетние женщины! В Оброве мы обнаружили также интересные варианты «Гневаша» и старинной «Жабки» — танца яркого, неординарного, который ранее был незаслуженно забыт.

На кафедре у нас разработана специальная карта маршрутов экспедиций. Причем мы стремимся побывать почти во всех деревнях одного района, так как даже в двух соседних селениях могут существовать разные ва-

На заседании лаборатории народного танца в Минском институте культуры обобщаются материалы очередной фольклорной экспедиции. В центре — ведущая кафедра хореографии, профессор Ю. ЧУРКО.

рианты одного танца. Вообще к первоисточникам бывает очень трудно добраться еще и потому, что под более поздними танцевальными пластами начала XX столетия скрываются самые старинные, исконно белорусские произведения хореографического фольклора. Тут не обойдешься без терпения и труда.

Наши фольклорные записки мы хотим сделать достоянием всех хореографов республики. И потому, конечно, с радостью согласились на предложение Института искусствознания, этнографии и фольклора Академии наук БССР принять участие в подготовке одного из томов издания «Белорусского народного творчества», посвященного национальному хореографическому фольклору.

Л. КРУШИНСКАЯ

## Еще десять тысяч километров

Еще десять тысяч километров — их они проехали по Франции, посетили 28 городов, дали 31 концерт, на которых побывало более тридцати тысяч зрителей. Такова статистика. Но давайте попробуем проанализировать эстетическое значение этого путешествия.

Оно проходило в рамках большого праздника, называемого «Дни СССР во Франции». И потому гости строили свою программу следующим образом: в первом отделении концерта шла композиция «Беларусь синеокая», где зрители знакомились с народными танцами разных районов республики, отличающихся богатством национального колорита, эмоциональностью; во втором отделении артисты ансамбля исполняли танцы народов нашего государства — русские, грузинские, литовские, молдавские, узбекские, украинские.

После представления за кулисы приходили с пожеланием дружбы и мира, с благодарностью за яркое самобытное искусство ветераны французского Сопротивления, члены общества «Франция-СССР». Восторженными были отклики французской прессы. «Характерные черты белорусского народного танца — грациозность и легкость, с одной стороны, динамичность и оригинальность, с другой — были ярко выражены во время концертов, на которых зрители восхищались динамичным ритмом одних танцев, лирической мягкостью других, необычайной акробатической смелостью исполнителей, богатством и разнообразием костюмов. Радость танца, радость жизни передались и зрите-

лям» (газета «Мантань», город Клермон-Ферран). «Государственный ансамбль танца Белорусской ССР подарил жителям города фестиваль мастерства, грации и естественности (газета «Матон», город Лион). «Спектакль редкой чистоты, одновременно живой, легкий, воздушный, теплый, полный молодости и красок... Спектакль, который вдохновляется фольклором и в котором танцовщики чувствуют себя одинаково свободно, как в групповых танцах, так и в индивидуальных» (газета «Ла Даниель», город Катре).

Художественный руководитель и главный балетмейстер ансамбля Генрих Майоров отмечает: «Нас очень радовал тот огромный интерес зрителей к советскому искусству, та атмосфера праздника, радости, доброжелательности, которая царила на концертах.

М. ИСАРЕВА

## «Танцюю с тех пор, как хожу»

Талант Спиридона Мокану — талант уникальный. Когда смотришь на его танцы, то чувствуешь, как под воздействием какой-то чудодейственной силы все разнообразие молдавских ритмов переплавляется в неповторимые народные типы и характеры. С. Мокану родился в Кагуле, на юге Молдавии, одним из самых танцевальных районов республики. Его мать и отец славились своими плясками на всю округу. А о себе С. Мокану шутит: «Танцюю с тех пор, как хожу».

Балетмейстер Н. Болотов, занимавшийся в 1949 году пополнением Ансамбля народного танца Молдавской ССР талантливой молодежью, воспитанной на подлинных образцах крестьянского фольклора, сразу же приметил в С. Мокану редкое дарование. Уже в первой его постановке «Тэбокэряске» молодой артист исполнил самый яркий эпизод, насыщенный сочным юмором: упиваясь собственной изобретательностью, С. Мокану выделял в центре круга всяческие замысловатые колена и так увлекся, что и не замечал ухода

зрывались каскадом медких и быстрых движений «Чокырлин», в которой, словно ветер, пронеслись сельский заводила С. Мокану. Индивидуальность артиста была подсказана и постановка балетмейстером танцевальной сюиты «Веселый Пэкалэ». Поэтому, когда И. Моисеев перенес ее в Государственный ансамбль народного танца СССР, он не случайно назвал ее «Хитрый Мокану».

И сегодня народный герой Пэкалэ остается одним из самых любимых образов С. Мокану. В хореографических миниатюрах «От судьбы не уйдешь» и «Старость — радость», сочиненных балетмейстером Г. Гальпернином, он с радостным упоением устраивает всевозможные розагрышы и прodelки со своим лучшим другом и соперником Тэндалэ, роль которого виртуозно исполняет В. Великий.

Л. Якобсон назвал С. Мокану молдавским Чаплиным и поставил для него две композиции — «Логодну» («Помолвку») и остроумнейшую сатиру на ханжей-священнослужителей «Бадя Макоев», в которых артист с острым чувством юмора исполнил роль свата и пустоголового дьячка-сластолюбца. В постановке В. Варковичко «По дороге в Кишинев», в развернутой хореографической картине «Свадьба» В. Курбета, в танцевальной миниатюре собственного сочинения «Баба мя» — С. Мокану создает колоритнейшие характеры молдавских крестьян.

Искусство С. Мокану завоевывало популярность не только в республике, но и далеко за ее пределами. Творчество этого замечательного танцовщика-актера всегда оставляет незабываемое впечатление у самых различных зрителей. Сегодня искусство Спиридона Мокану все так же молодо своей неувядаемой жизнерадостностью. Молодость прославленного мастера продолжается и в его учениках, молодых артистах ансамбля «Жок», которым он щедро отдал свой богатый артистический опыт.



С. МОКАНУ в хореографической миниатюре «Баба мя».

другая, для которых он так старался.

...Небольшого роста, легкий и стремительный, С. Мокану наделен природным даром актриской и хореографической импровизации. Для балетмейстера-постановщика его индивидуальность часто подсказывает оригинальное решение танца. В хореографической сюите И. Моисеева «Жок» народные круги элегической хоры

Э. АЛЕКСАНДРОВА

60 лет СССР





# ТЕАТР — ЭТО ОТДЕЛЕНИЕ ВОЗДУХА

Вадим Федорович Рындин, народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, все свое творчество посвятил театру. Он работал в разных сферах театрально-декорационного искусства: оформлял драму, оперу, балет, концертные номера, цирковые представления, оперетту. Творческий путь художника отразил основные этапы развития советской сценографии с двадцатых годов до начала семидесятых. Вадим Федорович в своих декорационных решениях стремился создать единое изобразительное «зерно» для спектакля в целом, находя для покартинной характеристики мест действия выразительные детали. Этот прием сказался и на оформлении балетов. С середины пятидесятых годов, когда он стал главным художником Большого театра Союза ССР, опера и балет заняли в его творчестве особенно значительное место. Произошло это не случайно: как отмечают исследователи, стремление В. Ф. Рындина к созданию на сцене романтических образов должно было привести его в музыкальный театр. Важное место в театрально-декорационном искусстве художника заняла работа над балетами «Лауренсия» А. Крейна (1956), «Гаянэ» А. Хачатуряна (1957) в Большом театре и «Жанна д'Арк» Н. Пейко в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (1957). Понимание специфики балетной сценографии формировалось у художника во время работы над оформлением спектаклей сороковых-пятидесятых годов. «Я считаю, — писал Вадим Федорович, — что для балетного спектакля... лучше всего применимы именно живописные декорации». На сцене художник и стремился в ярких красочных пейзажах воссоздать, как он сам отмечал, «красивую иллюзию реальности». Например, В. Ф. Рындин прибегал в декорациях к использованию низкого горизонта, благодаря чему создавалось впечатление, что большую часть задника сцены занимает небо. Изображенное в романтической тональности, оно становится одним из героев спектакля, передает живое чувство художника, его восприятие музыки. Об обращении мастера к живописному решению декораций говорит и изменение техники исполнения эскизов. Он стал работать маслом, так как, по его мнению, «сама техника дает широкие возможности для свободной живописности». В. Ф. Рындин писал: «Все в работе художника театра — даже тот материал, который он избирает для своих эскизов, — связано с образом спектакля, с его накалом, с его мыслями и эмоциями». В декорации Рындина интересно «включались» костюмы. Они графичны, в эскизах контуры рисунка четко обведены тушью. О костюмах к балету «Гаянэ» Рындин, в частности, говорил, что они были «навеваны образами

народных игрушек», которые «всегда давали пищу для воображения». Конструктивные, с четкими геометрическими или растительными узорами, выполненными в ярких, контрастных цветах, рисунки костюмов к постановке «Гаянэ» (1957 год, Большой театр) действительно напоминают расписные народные игрушки. При этом художник всегда помнил об особенностях именно балетных костюмов, которым, по его мнению, необходимо быть предельно простыми и пластичными, здесь все детали должны иметь образную остроту, а цвет призван играть роль основного колористического удара в палитре художника. Однако Рындин отлично сознавал, что хореографические постановки требуют совершенно особой сценографии. «Для балета нужна свобода сцены, — указывал Вадим Федорович, — отсутствие громоздких строгих декораций, легкость и простота фона, на котором четко и остро рисовался бы каждый силуэт, каждый штрих в движении актера. Здесь основная цель художника: организовать пространство для движения и ритма». В этом смысле интересное решение сценического пространства было предложено им в балете «Жанна д'Арк». Исходя из особенностей либретто, художник применил новый принцип оформления — без кулис и паду, «завесив» сцену на разных расстояниях хоругвями, знаменами, стягами. По ходу действия они поднимались и опускались в определенном порядке, образуя своеобразный занавес, создавая богатые возможности для танца. Важным этапом в творческих поисках В. Ф. Рындиным наиболее органичной сценографии для балетной постановки стала работа над спектаклем «Паганини» (1960 год, Большой театр), осуществленном на музыку С. Рахманинова Л. Лавровским. Рассказывая о своем замысле, балетмейстер писал, что балет был задуман не как показ конкретных событий из биографии Паганини, а как воплощение размышлений гениального музыканта о своей жизни и творчестве. И В. Ф. Рындин в декорационном оформлении «Паганини» отказался от конкретного изображения места действия. Фоном служили тюлевые занавесы серо-голубого цвета, подобранные красивыми складками. Сцену обрамлял синий занавес. В эскизах декораций художник изобразительными средствами передает ощущение пространства. Эскизы выполнены пастелью, о живописных возможностях которой художник отзывался так: «А недавно я начал делать эскизы пастелью — тоже новый для меня материал. И совершенно новые перспективы передо мной открылись — не только в самом эскизе, но и в его сценическом осуществлении. Общий темно-серый тон декораций оживлялся с помощью света, высвечивающего отдельные предметы, которые были необходимы для действия, светом подчеркивался и рисунок складок тюлевых занавесов. «Мне кажется, я не ошибусь, — размышлял по этому поводу В. Ф. Рындин, — если

Эскиз костюма  
иранской танцовщицы  
(балет А. ХАЧАТУРЯНА  
«Галия»).



Эскиз декораций  
к балету Б. БАРТОКА  
«Ночной город».



Художник В. РЫНДИН



Фото Ю. ЮРЬЕВА

скажу, что в конечном счете без света декорация мертва. Только свет заставляет ее жить, наполняет таинством действия, бытия, в которое веришь, как бы условно оно ни было решено в плане декоративном». Костюмы персонажей задумывались в строгих сочетаниях черного и белого цветов. И Вадим Федорович заставлял их «звучать» по-разному опять-таки с помощью света. В оформлении балета «Ночной город», созданном на музыку Б. Бартока (1961 год, Большой театр), Рындин развил тему «человек и город». Город предстал в его декорациях как огромная бездушная машина. С помощью подвесных полотен художник передал впечатление перспективы улицы, «зажатой» между небоскребами, — вид, который так поразило его в Нью-Йорке во время поездки по США. Декорации, построенные на сочетании горизонтальных и вертикальных линий, противопоставлялись пластическому рисунку танца. Разноцветные огни реклам создавали впечатление хаоса и настроение тревоги... В балете «Икар» С. Слонимского (1971 год, Большой театр) на сцене возрождался идеальный мир Древней Греции. Своеобразие колорита возникало из гармоничных сочетаний голубого и охристого тонов. Романтический пафос балета — вечное стремление человека к полету олицетворяло изображение статуи Ники — крылатой богини Победы. Художественный образ, созданный Рындиным, неразрывен с динамикой танца, с хореографией. В шестидесятых годах В. Ф. Рындин пришел к новому пониманию роли оформления в балетной драматургии. Он не просто иллюстрировал либретто, а по-своему характеризовал место действия балета, создавал возвышенный романтический образ. Для Вадима Федоровича Рындина» восьмидесятилетие которого было отмечено в нынешнем году, театр всегда был удивительным, таинственным, поэтическим миром. «Театр — это волшебство», — говорил художник, и это волшебство он стремился передать в своих декорациях.

Ю. РОБИНОВ



Эскиз декораций к балету «Паганини» на музыку С. РАХМАНИНОВА.

Эскиз декораций к балету С. СЛОНИМСКОГО «Икар».

Величава, романтична духовная сущность замечательного театрального художника Вадима Федоровича Рындина. Творческое наследие мастера колоссально!

Это сценография постановок в драматических театрах и оперных спектаклей (Вадим Федорович многие годы был главным художником Большого театра Союза ССР) и, конечно, балетов, где его романтическое дарование находило особенно широкий выход.

Балеты «Паганини», «Икар», «Лауренсия», «Жанна д'Арк», «Шопениана» и другие оформлены были глубоко поэтично, всегда разнообразно и своеобразно. Превосходный знаток костюма, прекрасный рисовальщик и живописец, он создавал законченные, мощные художественные образы. Меня поражала и поражает до сих пор его творческая эрудированность. Его буйная сценическая фантазия всегда опиралась на глубочайшие и серьезнейшие знания о материальной культуре, нравах, особенностях той или иной эпохи, страны, времени. Он был поэт и ученый одновременно!

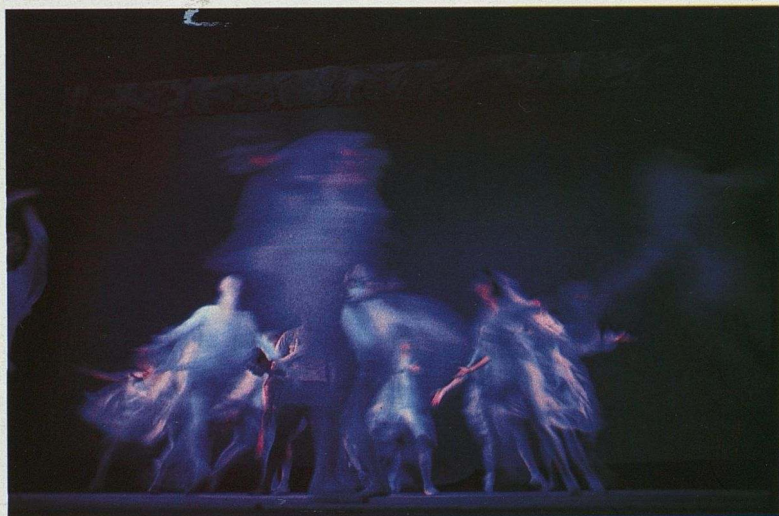
АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВ, народный художник РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР

60 лет СССР



Киевский театр оперы и балета, имени Т. Г. ШЕВЧЕНКО. Сцена из спектакля «Лесная песня».

Фото Д. КУЛИКОВА



Белорусский Большой театр оперы и балета. Сцена из спектакля «Альпийская баллада».

Фото В. ДРАЧЕВА



Ансамбль танца Молдавской ССР «ЖОК» исполняет женскую хору «Крэциле» («Красавица»).

Фото Ф. КИБЗИЯ



Эсмеральду

я танцевала более двадцати лет в трех редакциях этого спектакля. Балет не идет в театре имени Кирова с 1953 года. С того времени, как я перестала танцевать на сцене.

Теперь о моих мыслях об искусстве и о «моей» Эсмеральде.

Иногда консилиум врачей ставит диагноз, а только один среди них, только один, верно попадает в цель. Это не одно знание, это еще и интуиция врача, врача-художника, артиста своего дела — его знание, мозг, труд плюс талант. Так и в искусстве. Я прочла в книге Ф. Шаляпина такие слова: «И вот когда-нибудь наступит момент, когда чувствуешь, что образ готов. Чем это все-таки, в конце концов, достигнуто?... Это там — за забором. Вышкой не достигнешь и словами не объяснишь. Актер так вместил всего человека в себе, что все, что он ни делает, в жесте, в интонации, окраске звука — точно и правдиво до последней степени. Ни на йоту больше, ни на йоту меньше. Актера этого я сравнил бы со стрелком в «Тире», которому так удалось попасть в цель, что колокольчик дрогнул и зазвонил. Если выстрел уклонился бы на один миллиметр, выстрел этот будет хороший, но колокольчик не зазвонит... Но не это важно — важна сама способность чувствовать, звонит или молчит колокольчик... Точно так же, если у слушателя моего, как мне иногда говорят, прошли мурашки по коже, — поверьте, что я их чувствую на его коже. Я знаю, что они прошли. Как я это знаю? Вот этого я объяснить не могу. Это по ту сторону забора».

Каждый раз, когда я перечитываю эти строки, у меня появляются эти «мурашки» на коже. Почему? Вот этого я объяснить не могу.

Попробую восстановить в памяти свое ощущение, когда я появлялась на сцене в образе Эсмеральды. Во втором акте балета, где героиня оказывалась отвергнутой Фебом, совершилась трагедия. Как актриса я ощущала это на каждом спектакле и верила в то, что моя Эсмеральда почти расставалась с жизнью. Естественно, в интонациях это менялось. Но то, что било в цель, те интонации, которые достигали ее, я фиксировала в сознании до следующего спектакля, то есть закрепляла за ролью. Каким образом? Стихийно? Если случайно, я не могла бы анализировать, то есть не владела бы самоконтролем. А может быть это сочетание эмоций и самоконтроля?

Во втором акте у меня был танец, который завершал кульминацию трагедии Эсмеральды. Это — *soda*, а данной сцене стремительное вращение по диагонали, после которого я, прерывая динамику движения, останавливалась у рамплы и, протягивая руку с тамбурином в зрительный зал, как бы спрашивала: «Как жить дальше? Впереди смерть?» Обычно раздавался гром аплодисментов. Выстрел попадал в цель, но... колокольчик не звонил: я, как положено, «сняла» концовку танца и уходила в глубь сцены для заключительного финала, аплодисменты смолкали. На одном из спектаклей я снова остановилась в той же позе с тамбурином. Зал аплодировал... Я держала паузу. Оркестр продолжал звучать. Я не уходила и, стоя у рамплы, не снимала своего состояния, застыв, в ощущении все нарастающей трагической кульминации. И чем дольше я

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

# СЛОВО ОБ ЭСМЕРАЛЬДЕ

ТАТЬЯНА ВЕЧЕСЛОВА,  
заслуженный деятель искусств РСФСР

● Балет Ц. Пуни  
«Эсмеральда»  
в Ленинградском  
Малом театре оперы  
и балета

стояла, тем больше чувствовала реакцию и накал зрительного зала. Колокольчик... зазвонил! Наконец, я поняла и ощутила: сознание — есть самоконтроль, и чувства меры — великая вещь. Тогда я сняла «жизнь паузы» и, повернувшись, тихо пошла к последнему танцевальному «куску» роли, завершающему весь танец и акт балета. Каждый спектакль потом я фиксировала эту паузу. И вот у меня родились эти строки.

О, пауза, пауза, сколько в ней смысла!  
Не может владеть ею тот, кто без мысли,  
И тот, кто без сердца, не ведает сути,  
Что пауза нами владеет и крутит.  
Она — ожиданье, как тьма перед светом,  
В ней страсть и терпенье, — подумай  
об этом...

И в миг перед боем, и в годы труда,  
И в шумном застолье, и в сердце всегда  
Она — напряженье, как старт перед бегом,  
Она — средоточье, как зерна под снегом,  
Она... Как мечта, как любви ожиданье,  
Она для актера — мерило признанья!

Эти мысли, ассоциации, пережитое на сцене я вспоминала, читая книгу Федора Шаляпина. Вспоминала свое ощущение на спектаклях, когда почувствовала те «мурашки» у зрителя не только на его, но и на своей коже... Как? «Это — по ту сторону забора».

И вот сейчас, в Ленинграде, Малый театр оперы и балета и его главный балетмейстер Н. Боярчиков решили восстановить балет «Эсмеральда». Н. Боярчиков пригласил профессора П. Гусева и меня помочь театру в этой работе. Не прежде всего о том, что такое Эсмеральда, ее образ, характер. Конечно, в первую очередь об этом поведает Виктор Юго. Тем очевиднее, что балет, его постановка, восстановление, интерпретация произведения в другой области искусства, в частности, в хореографии, не менее сложны и многообразны, если предпосылки к тому заложены в литературном первоисточнике. Балет «Эсмеральда» был создан в 40-х годах XIX века и дошел до наших дней. Его авторами были Перро и Петипа.

В 1935 году А. Я. Ваганова предложила новую редакцию и впоследствии переделывала ее дважды. Еще до тридцати пятого года я включилась в этот спектакль, в образ Эсмеральды, партию которой пришлось станцевать экспромтом, подготавливая ее за один репетиционный день, ибо заболела балерина, исполняющая эту



Т. М. ВЕЧЕСЛОВА  
на репетиции балета  
«Эсмеральда»

ВИОЛЕТТА МАЙНИЦЕ



Академический театр оперы и балета Латвийской ССР подготовил вечер балета, посвященный хореографии Михаила Фокина. В его программу вошли сочинения, завоевавшие всемирное признание, — «Шопениана», «Карнавал», «Видение розы», «Умирающий лебедь», «Половечки пляски». Их сценическое воссоздание не случайно — на сцене рижского театра были осуществлены почти все лучшие произведения замечательного хореографа. Они способствовали становлению национального балета, формированию творческих индивидуальностей и исполнительского стиля его артистов. Незабываемы образы Сильфиды Анны Приеде, Духа розы Арвиды Озолина, Лебеда Велты Вилцинь...

Мастера старшего поколения бережно хранят в памяти облик, отдельные черты фокинских спектаклей. В этих профессиональных знаниях, как на пленке видеоматрицы, зафиксирован драгоценный хореографический текст. Именно благодаря И. Строд, А. Озолиню, М. Лиеле, В. Вилцинь, на рижской сцене вновь засверкали жемчужины фокинского наследия, что позволило по-новому раскрыть исполнительские возможности рижской труппы.

Изящество, непринужденный артистизм, тонкое чувство стиля — без них немислим шумановский «Карнавал» в пластической интерпретации Фокина. Хореографический материал, как известно, здесь отличается удивительной «збыкостью», тончайшими пластическими нюансами. «Карнавал» насыщено танцевален, но далеко от современного технического виртуозного танца. Пластика балета строится на полтонах, легких психологических штрихах. Две-три мимолетные поддержки чередуются с полуоборотом-полуопозой. Выразительный взгляд сопровождает любой жест, любое движение... Исполнители сумели передать фокинскую стилистику — разглядеть непреходящее в изменчивом, значительное в хрупком, создать сценические минипортреты-медальоны, будто выписанные кистью старых мастеров.

«Карнавал» рижан пронизан ощущением безудержной стихии вальса, где царствует любовь лукаво-озорная, поэтически-возвышенная, трагически-надломленная. На карнавале представлены ее различные лики. Тут и вечные спутники бала-маскарада, и герои, рожденные прихотливой фантазией композитора и хореографа. Счастливец Арлекин (его роль исполняет А. Лейманис) обнимет фарфорово-изящную фигуру Коломбин (З. Эррса). Пыльк мечтатель-поэт Флорестан (А. Колбин) с тоской смотрит на окружающую толпой поклонников блистательную Эстреллу (З. Лиедиджа), небрежно роняющую розу — залог любви. Холодный кра-

непохожие, индивидуальные и неповторимые.

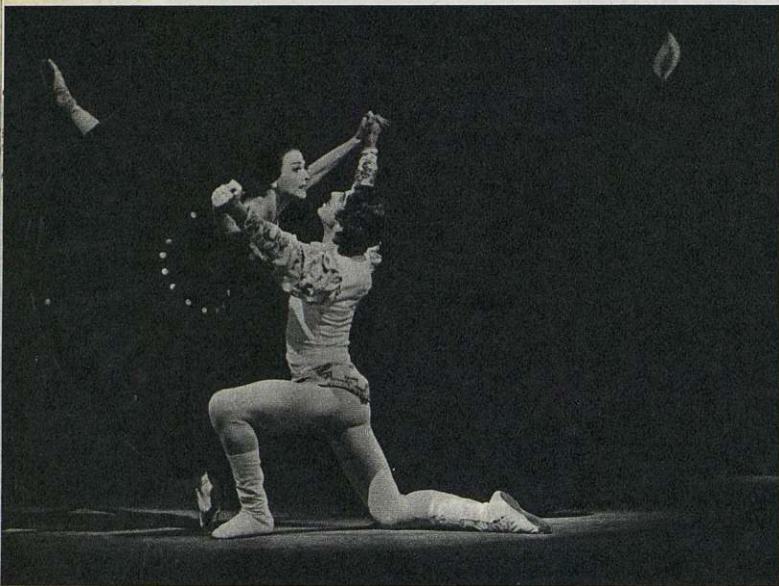
В новой постановке возобновлен второй акт с танцующими Фебом и Флер де Лис и ее подругами, с также танцующим кордебалетом. Лексика хореографического языка восстановлена, некоторые сцены «доставлены» Н. Боярчиковым и П. Гусевым прекрасно. Еще раз подчеркну, что все это осуществлялось со вниманием и любовью к прошлому, а ведь связь времен и рождает поступательное движение вперед.

Прекрасен и художник спектакля Татьяна Бруни, которая, как всегда, разнообразна и красива в своем творчестве. Музыка Ц. Пуни в «Эсмеральде»

роль. Тогда мне было двадцать лет.

Я не один раз писала и пишу, что такое для меня искусство: «Это — природа, а природа, это поэзия, а поэзия — это музыка, а музыка — это танец, значит — гармония!» Вот такой ролью и таким образом был для меня образ Эсмеральды, романтический образ. Известный литературный критик и режиссер А. Кугель говорил, что наивность есть высшая мудрость театра. Как это верно! Да, простота, наивность и искренность... как и в детях. Сколько в этом истинной правды!

Но перейду к дням сегодняшним. Я принимаю участие в сценическом рождении вот уже четвертой редакции балета. Меня приятно удивил тот энтузиазм, который



Сцена из балета «Эсмеральда». Эсмеральда — Т. ФЕСЕНКО, Феб де Шатопер — Н. ДОЛГУШИН. Фото Ю. БЕЛИНСКОГО

в прочтении дирижеров М. Орехова и П. Бубельникова очень мелодична, эмоциональна и помогает раскрыть образы.

Премьеры танцевали артисты Т. Фесенко (Эсмеральда), А. Евдокимов и Г. Коллобов (Клод Фролло), Н. Долгушин и В. Островский (Феб), Е. Мясцев и С. Козолкин (Квазимодо), В. Муханова (Флер де Лис). В спектакле есть и другие участники, среди которых две Эсмеральды — Т. Статкун и Е. Алканова. Исполнители интересно показали себя; хорошо, что все они разные, но все проявили культуру актерского поведения, высокий профессионализм, владение жестом. Татьяна Фесенко — прелестная Эсмеральда, и все в ней точно, правдиво. Когда я наблюдала за ней, переживая каждое ее движение, а танцует она легко, изящно, выразительно, «колокольчик звонил и бегали по коже мурашки».

Как хорошо, что мы не забываем о балетной классике в ее лучших образцах, не стремимся к бездумной обнаженной технике. Я не критик, я — практик нашего искусства.

Приоритет классики для меня был всегда вопросом жизни хореографического театра, хотя я люблю достойное новое. Я счастлива, что «Эсмеральда» снова живет!

проявили балетмейстер Н. Боярчиков, профессор П. Гусев, репетиторы Л. Климова, А. Нисневич, Е. Павлова, Н. Тагунов, А. Сидоров, с большой энергией, вниманием, бережностью и любовью восстановившие спектакль.

Прекрасна была творческая атмосфера в труппе, проявившаяся с первых же репетиций.

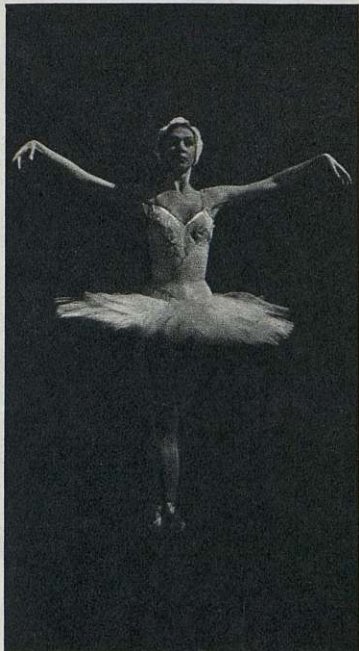
Что же такое новый спектакль, чем он удачен и что сумели сохранить постановщик и его помощники? Дух балета, его индивидуальность, ибо даже в утерянных фрагментах хореография воссоздавалась бережно, с учетом лексических особенностей танцевального языка, свойственных первоисточнику.

Да, романтика, любовь, нежность и при этом острые характеры, правда и жертвенность — вот свойства, которыми обладала Эсмеральда.

Я лично видела трех исполнительниц главной партии, сначала будучи еще девочкой, а потом в юности — Е. Гельцер, О. Спесивцеву, Е. Люком. Все разные,

# ВЕЧЕР ВОСПОМИНАНИЙ

● Балеты М. Фокина  
в Театре оперы и балета  
Латвийской ССР



ЛИТА БЕЙЛЕ  
(«Умиряющий лебедь»).

савец Эсембий (В. Совастьянов) равнодушно покидает преданную Киарину (С. Яксе). Всеми отвергнутый, обманутый Пьеро (М. Корыстин) тщетно пытается удержать желтокрылую женщину-бабочку (Т. Репина), меняющий образ безмятежной юношески наивной любви.

...Растет и ширится мелодия. Бушующим потоком разливается эта завораживающая волна звуков. Вальс соединяет героев, вальс и разъединяет их. Не остановить, не удержать любовь. Она быстра, она вольна. В глубину парка умчались маски карнавала. Навсегда от Пьеро скрывается Бабочка. В его объятиях лишь прозрачный воздух летней ночи. И бледное, растерянное лицо героя поглощают тьма и тишина...

Наверное, в рижском «Карнавале» не все идеально точно поставлено «по Фокину». Но, думается, театру удалось возродить главное — фокинский стиль балета, созданные автором характеры.

В «Карнавале» ярко прозвучала основная тема вечера Фокина — тема возвышенной романтической любви. Мы ощущаем ее и в сценической атмосфере «Шопенианы», о ней мы вспоминаем, когда видишь, как в «Умиряющем лебедь» по лунной дорожке плывет царственная птица...

«Умиряющего лебедя» возобновила для вечера Велта Вилдинь, замечательная исполнительница этой миниатюры. И теперь невольно напрашиваются сравнения, возникают сопоставления с ее трак-

товкой. Думается, что Л. Бейре находится пока еще на пути к постижению замысла, заложенного Фокиным в это творение, хотя внешний рисунок у артистки выверен очень тщательно.

В «Шопениане» сказалось благотворное влияние традиций ленинградской школы. Продуман, строго лаконичен полетный танец у Л. Любченко. Стилистически тонко танцует А. Румянцев. К сожалению, нам кажется, что сцена излишне затемнена, против чего, кстати, возражал Фокин, требовавший концертного освещения (романтизм, иллюзия бесплотности тут должна достигаться, как он полагал, за счет союза музыки и танца, а не технических эффектов!). И это понятно — приглушенность света затуманивает рисунок ансамблевых танцев.


Для вольной, не знающей преград стилистики «Половецких плясок» сцена кажется тесной. В головокружительном темпе мчатся воины. Плавно певучий мотив танца невольниц прерывает безудержное веселое раздолье пляски полочанок. Артисты хорошо чувствуют стиль композиции. «Откуда брались мои рас? Я бы сказал — из музыки», — объяснял Фокин. Так исполняются «Половецкие пляски» и на рижской сцене. Из музыки вычитан и образ главного воина (в его партии выступает М. Церс) с его безудержной силой темперамента и лихостью танца. Дитя степей половецкая девушка (Т. Репина), ловкая, смелая, умеет быть вкрадчиво женственной и победоносной.

Наконец, миниатюра «Видение розы», возрожденная М. Лиепой, теперь хорошо известная зрителю, в том числе и рижскому, в ней выступают многие известные мастера. В данном спектакле изысканной, эмоционально холодноватой оказалась Девушка в исполнении Л. Туйсовой и, наоборот, — неоправданно героизированным Дух розы в трактовке Г. Горбанева.

Фокинский вечер продемонстрировал преемственность традиций латышского балета, его серьезный интерес к классическому наследию, стремление овладеть стилистически цельной танцевальной палитрой.



З. ЭРРС (Коломбина)  
А. ЛЕЙМАНС (Арлекин)  
в балете «Карнавал».



**Т**ончайшим должно быть искусство дирижера балета — ведь от него зависит, насколько органичным будет слияние двух основополагающих компонентов хореографического спектакля — музыки и танца. Эту чудесную гармонию мог мастерски создавать народный артист СССР Юрий Федорович Файер. Для многих поколений советских исполнителей он стал подлинным учителем сцены — под его музыкальным покровительством, послушные воле его волшебной дирижерской палочки, они сформировались как артисты. «Доктор Файер» называли его в Большом театре. Более сорока лет дирижировал он балетными спектаклями прославленной труппы. Танцевать в его балетах было всегда радостно и почетно. В зале и на сцене, во время репетиций и спектаклей каждый артист чувствовал его внимание, заинтересованное понимание, исключительную требовательность.

Ю. Файер написал книгу «О себе, о музыке, о балете». В ней — заветы художника, отмеченные мудростью большого таланта, высокой культурой, отзывчивостью доброжелательного человека. Его мысли о профессии дирижера балета и ныне представляются глубоко современными и актуальными.

«...В 1919 году я впервые дебютировал за дирижерским пультом Большого театра, это выступление, по сути, определило всю мою дальнейшую творческую деятельность уже в качестве дирижера балета».

ЭТА ЧУДЕСНАЯ ГАРМОНИЯ

За дирижерским  
пультом —  
Ю. Ф. ФАЙЕР

Фото Л. ЖДАНОВА





«БЕЗ ЗНАНИЯ ТЕХНИКИ РЕМЕСЛА И ПОДРОБНОСТЕЙ БАЛЕТНОГО БЫТИЯ НЕ ПОСТИГНЕШЬ БАЛЕТА, НЕ ПОЙМЕШЬ, КАК ВОЗНИКАЕТ ПОЭЗИЯ ТАНЦА, КАКИМИ ТРУДАМИ ВОЗВОДИТСЯ ЗДАНИЕ БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ, В КОТОРОМ И ТЕБЕ ОТВЕДЕНО СООТВЕТСТВУЮЩЕЕ МЕСТО. И ЛУЧШЕ ИДТИ К СВОЕМУ МЕСТУ В ЭТОМ ЗДАНИИ НЕ ЧЕРЕЗ ПАРАДНЫЙ ХОД, А ПРОЙДЯ ВСЕ ЕГО КОМНАТЫ, КОРИДОРЫ И ЗАКОУЛКИ».



Ю. Ф. ФАЙЕР  
в репетиционном классе.  
Слева — Н. СОРОКИНА.

Интересный разговор  
в антракте.

После спектакля.

«ОТ СПЕКТАКЛЯ К СПЕКТАКЛЮ Я ЗАМЕЧАЛ, КАК РАСТЕТ ВО МНЕ ОСОБОЕ ЧУВСТВО ГЛУБОКОЙ ВНУТРЕННЕЙ СВЯЗИ ХОРЕОГРАФИИ И МУЗЫКИ, И ЭТО БЫЛО НОВО И ПОДДЕРЖИВАЛО ИНТЕРЕС К ЛЮБОМУ СПЕКТАКЛЮ... У МЕНЯ С САМОГО НАЧАЛА ВОЗНИКЛО ОЧЕНЬ ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ОТНОШЕНИЕ К БАЛЕТНОМУ ДЕЙСТВИЮ: ВСЯКИЙ РАЗ Я ДИРИЖИРОВАЛ КАК БЫ «НОВЫМ» ВОЛНУЮЩИМ МЕНЯ СПЕКТАКЛЕМ. ЭТО ОЩУЩЕНИЕ НОВИЗНЫ Я СТАРАЛСЯ НИКОГДА НЕ ТЕРЯТЬ».

«МОЙ ПУТЬ МУЗЫКАНТА СЛОЖИЛСЯ ТАК, ЧТО ВСЮ ЖИЗНЬ, БУКВАЛЬНО С ДЕТСКИХ ЛЕТ Я БЫЛ СВЯЗАН С ОПЕРНЫМ И БАЛЕТНЫМ ТЕАТРОМ. ВСПОМИНАЯ ПРОШЛОЕ, ОСТАЕТСЯ ПРИЗНАТЬ, ЧТО МОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ «Я» С НАИБОЛЬШЕЙ ПОЛНОТОЙ РАСКРЫЛОСЬ ИМЕННО В БАЛЕТНОМ ДИРИЖИРОВАНИИ. ОТРАЗИЛИСЬ ЛИ НА ЭТОМ ТОЛЬКО ОСОБЫЕ ЧЕРТЫ МОИХ СПОСОБНОСТЕЙ? ПОВЛИЯЛО ЛИ ЛЮБОВНОЕ ОТНОШЕНИЕ К БАЛЕТУ? ИЛИ В ЧЕМ-ТО СКАЗАЛОСЬ СТЕЧЕНИЕ ЖИЗНЕННЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ, «ВОЛЯ СУДЬБЫ»? ВЕРОЯТНО, И ТО, И ДРУГОЕ, И ТРЕТЬЕ...».



«ИМЕННО ДИРИЖЕР БАЛЕТА — ТОТ ЧЕЛОВЕК, НА КОТОРОГО ЛОЖИТСЯ ВСЯ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА МУЗЫКАЛЬНУЮ СТОРОНУ СОВРЕМЕННОГО БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ, В КОТОРОМ МУЗЫКА ПРОНИКАЕТ ВО ВСЕ ОСТАЛЬНЫЕ ЕГО КОМПОНЕНТЫ».

«...ДИРИЖЕРСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ ПАРТИТУРЫ, ПО СУТИ, ОПРЕДЕЛЯЕТ ТЕЧЕНИЕ, ДИНАМИКУ БАЛЕТНОГО ДЕЙСТВИЯ. ПОЭЗИЯ МУЗЫКИ И ПОЭЗИЯ ТАНЦА, КАК ИЗВЕСТНО, ВОСПРИНИМАЮТСЯ НАМИ ВО ВРЕМЕНИ, И КОГДА ИДЕТ СПЕКТАКЛЬ, НОСИТЕЛЕМ, ОРГАНИЗАТОРОМ ЭТОГО ВРЕМЕННОГО СВОЙСТВА ПОЭЗИИ БАЛЕТА ЯВЛЯЕТСЯ ДИРИЖЕР.

ТАКИМ ОБРАЗОМ, ВЫСОКОКВАЛИФИЦИРОВАННОЕ ДИРИЖЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО, ТОНКОЕ ЧУВСТВО ПОЭЗИИ ТАНЦА И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ЗНАНИЕ ИСКУССТВА БАЛЕТА — ВОТ, КРАТКО ГОВОРЯ, КАЧЕСТВА, НЕОБХОДИМЫЕ БАЛЕТНОМУ ДИРИЖЕРУ».

«ДЛЯ МЕНЯ РОМАНТИКА В БАЛЕТЕ — ЭТО ТО, ЧТО СОСТАВЛЯЕТ ЕГО ПОЭТИЧЕСКУЮ ОСНОВУ. Я ИМЕЮ В ВИДУ САМОЕ ОЩУЩЕНИЕ, КОТОРОЕ ПОДХВАТЫВАЕТ ТЕБЯ, КОГДА РАЗДВИГАЕТСЯ ЗАНАВЕС, И ЗАСТАВЛЯЕТ БЕЗРАЗДЕЛЬНО ПОГРУЖАТЬСЯ В ЕДИНУЮ СТИХИЮ БАЛЕТА, КОГДА УЖЕ НЕ ЗАДУМЫВАЕШЬСЯ НАД ТЕМ, ЧТО ДИКТУЕТ ТВОЕМОУ ВОСПРИЯТИЮ СУХАЯ СТРОЧКА ИЗ ТЕКСТА ЛИБРЕТТО: ЦАРИТ РОМАНТИКА БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ. ...ИСПОЛНИТЕЛЯМ ДАЕТСЯ ПРЕКРАСНОЕ ПРАВО ВОССОЗДАВАТЬ ЕЕ ВНОВЬ И ВНОВЬ НА СЦЕНЕ, ВНОСИТЬ СВОЕ ВДОХНОВЕНИЕ В РОМАНТИЧЕСКОЕ ЗВУЧАНИЕ СПЕКТАКЛЯ. САМ Я ВСЕГДА ВИДЕЛ В ЭТОМ ОДНУ ИЗ ОСНОВНЫХ СВОИХ ЗАДАЧ, ДА, ПОЖАЛУЙ, И САМУЮ ВАЖНУЮ ЗАДАЧУ: ВЫСЕЧЬ ОГОНЬ РОМАНТИКИ, ЗАЖЕЧЬ ЕГО В АРТИСТАХ БАЛЕТА И В МУЗЫКАНТАХ».

«...С КАЖДЫМ СПЕКТАКЛЕМ ИСКУССТВО БАЛЕТНОГО ДИРИЖЕРА ЯВЛЯЕТСЯ И ИСЧЕЗАЕТ ВНОВЬ, И В ЭТОМ СМЫСЛЕ ОНО СРОДНИ ИСКУССТВУ АРТИСТОВ БАЛЕТА, ТАНЕЦ КОТОРЫХ ТАКЖЕ ЖИВЕТ ЛИШЬ ВО ВРЕМЯ СПЕКТАКЛЯ».

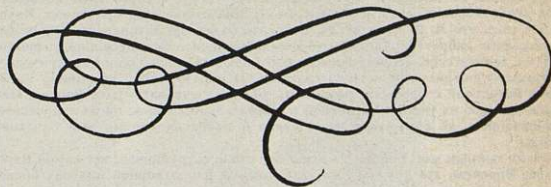
«ВЕДУЩАЯ ФОРМА СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ — ТАНЕЦ. И СРЕДИ КАЧЕСТВ, НЕОБХОДИМЫХ ДИРИЖЕРУ БАЛЕТА, СЛЕДУЕТ НАЗВАТЬ ЧУВСТВО ТАНЦА, КАК ОДНО ИЗ ВАЖНЕЙШИХ. ...В ТРУДНОМ ОБЪЯСНИМОМ ВЫРАЖЕНИИ «ЧУВСТВО ТАНЦА» Я БЫ ВЫДЕЛИЛ ИМЕННО ТУ СТОРОНУ, КОТОРАЯ И ДЕЛАЕТ САМО СЛОВО «ЧУВСТВО» НЕПОДАЮЩИМСЯ ТОЧНОМУ ОБЪЯСНЕНИЮ: ПОЛНОЕ И ПРОНИКНОВЕННОЕ ОЩУЩЕНИЕ ПОЭЗИИ ТАНЦА.

КАК БЫ НИ БЫЛ ДИРИЖЕР ПОЭТИЧЕН В ПОНИМАНИИ МУЗЫКИ, БЕЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ПОНИМАНИЯ ТАНЦА БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА НЕ ЗАЖИВЕТ С САМИМ ТАНЦЕМ ЕДИНОЙ, НЕРАЗДЕЛИМОЙ ЖИЗНЬЮ».

«Я БЫ ПРЕДЪЯВИЛ К ДИРИЖЕРУ БАЛЕТА ОБЯЗАТЕЛЬНОЕ ТРЕБОВАНИЕ ТЕМПЕРАМЕНТНОСТИ КАК НЕОТЪЕМЛЕМОГО СВОЙСТВА ЕГО ТВОРЧЕСКОЙ НАТУРЫ».

«...БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА... ТРЕБУЕТ ЯРКОЙ, «НЕСПРЯТАННОЙ» ОРКЕСТРОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ. ПОТОМУ И ДИРИЖЕР В ОБЩЕПРИЯТОМ ПОНИМАНИИ ТЕМПЕРАМЕНТНЫЙ, ТО ЕСТЬ С ОТКРЫТОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ МАНЕРОЙ, БОЛЕЕ СВОЙСТВЕН БАЛЕТНОМУ ТЕАТРУ».

«ПРИ СОСТАВЛЕНИИ ПРОГРАММЫ Я ХОТЕЛ, ЧТОБЫ КАЖДЫЙ МОЙ КОНЦЕРТ ДАВАЛ ВПЕЧАТЛЕНИЕ ТОГО, СКОЛЬ МНОГООБРАЗНА, БОГАТА И КРАСИВА БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА. Я СТРЕМИЛСЯ СДЕЛАТЬ КОНЦЕРТЫ ПОДЛИННО СИМФОНИЧЕСКИМИ...».



ЛЮБОВЬ БЛОК

ИЗ КНИГИ

# «ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА»



Имя Любои Дмитриевны Блок с полным правом можно назвать легендарным.

Знаменитые стихи о Прекрасной Даме Александра Блока рождены большим чувством к Любои Дмитриевне, когда она была невестой поэта. В этом цикле — история их любви. Об их взаимоотношениях много писали историки литературы, но очевидно одно: было в натуре Любои Дмитриевны нечто такое, без чего поэт обидеться не мог.

«Жизнь меня поставила... на второй план, и я этот план охотно и отчетливо приняла почти на двадцать лет», — написала Любовь Дмитриевна через несколько лет после смерти поэта. И вместе с тем, она не желала довольствоваться только ролью жены великого человека. Любовь Дмитриевна искала свое назначение, свое место в жизни. Причем, делала это на редкость серьезно и основательно. «Во мне, верно, сказывается, что я отпрыск ученой семьи. Мне все хочется копать — уходить вглубь», — призналась Л. Д. Блок однажды. И, наверное, была права. Любовь Дмитриевна, дочь великого русского химика Дмитрия Ивановича Менделеева, поразительно соединяла в себе научную основательность и любовь к искусству. И последнее победило: в 1908 году она уехала в Витебск с актерской группой, во главе которой стоял Всеволод Эмильевич Мейерхольд. И там впервые исполнила роль Клитемнестры в пьесе Гофманстала «Электра», показав, по отзывам современников, что имеет все данные «стать крупной актрисой».

Драматический театр на долгие годы вошел в жизнь Любои Дмитриевны. Она взяла себе сценическую фамилию Басаргина, играла в спектаклях Мейерхольда, участвовала в его пантомимах. Свидетельств об этом периоде ее жизни сохранилось немного. Например, в одном из писем к родным А. Блок похвалил ее за исполнение роли Жанны в пьесе А. Стриндберга «Винюные — не виновны». А когда Любовь Дмитриевна выступила с чтением поэмы «Двенадцать» (она, кстати, первая представила ее слушателям), автор

отметил: «Изумительно Люба чтила «Двенадцать»... За показ пантомимного этюда на античный сюжет ее похвалил Мейерхольд».

Интерес к балетному искусству, по-видимому, складывался постепенно. Через увлечение пантомимой, изучение испанских танцев, знакомство с творчеством Айселоры Дункан подошла Любовь Дмитриевна к осознанию классического танца как высшей формы танца. Случилось это много позже, уже после смерти А. Блока. Расположившаяся, с тяжелой болезнью сердца, она тогда совсем не походила на ту Прекрасную Даму, которой поэт посвящал свои стихотворения. Но именно в эти годы она нашла свое призвание. Началось с того, что Л. Д. Блок стала собирать балетную литературу, старинные литографии, либретто, рукописи, стремилась следить за зарубежной периодикой, но, вероятно еще, решила прежде всего изучить основы основ классического танца — ежедневный экзерсис артиста. И обратилась к Агриппине Яковлевне Вагановой с просьбой разрешить ей присутствовать на ее уроках. Она знала каждую из учениц Вагановой и внимательно следила за их творческим становлением, не порывая с ними связи и после окончания ими балетной школы.

Очень важным для Любови Дмитриевны стало сотрудничество с самой Вагановой. Впрочем, эта дружба оказалась весьма плодотворной для них обеих. Благодаря Вагановой, Блок познакомилась со всеми тайнами балетного ремесла, Ваганова же, встретившись с Блок, приобрела умного советчика и критика, прекрасного знатока истории хореографии.

Блок на ежедневных уроках в школе до тонкости постигла основы классического танца. Особый интерес у нее вызвал педагогический метод Агриппины Яковлевны. Позднее Любовь Дмитриевна посвятила ей две статьи. Одна из них рассказывала о творчестве Вагановой как танцовщицы, другая — как педагога.

«Чистая классика» — эта область хореографии особенно увлекала Любовь Дмитриевну, которая, может быть, поэтому так активно и начала помогать Вагановой в создании учебника классического танца. Ваганова задумала книгу еще до знакомства с Л. Д. Блок. Но тогда в ней предполагалась большой мемуарный раздел, и жанр книги выглядел несколько расплывчато. Позднее, когда было окончательно решено, что это будет только учебник, их еще долго мучили сомнения. «С учебником Вагановой заминка... Мы его еще раз перепедаем, упрощаем изложение, кой-что выправляем», — отмечала Л. Д. Блок в одном из писем. Однако знакомство со специальной литературой и особенно с учебником по классическому танцу современного французского педагога Антонини Менье убедило их в необходимости подготовить именно учебник — уж очень несовершенными оказались существующие методические издания. «Мы обе очень боялись этой Meunier, а теперь совершенно успокоились. Пусть наша книга будет признана неудачной, но она же совершенно другая, чем все, что до сих пор было», — писала Л. Д. Блок.

В эти же годы Любовь Дмитриевна начала увлеченно писать об искусстве танца. Ее интересовало все, что происходило в балетном мире. К сожалению, немногие из ее статей были напечатаны в те годы — всего несколько рецензий и два исторических исследования, посвященных балету «Тщетная предосторожность» и школе Филиппо Тальони. Большинство же работ писало просто «в стол» и многие научные открытия, содержащиеся в них, остаются до сих пор необнародованными. Правда, надо сказать, что сейчас в издательстве «Искусство» готовится издание трудов Л. Д. Блок.

Между тем, поражает разнообразие жанров сочинений Л. Д. Блок. Она пишет творческие портреты артистов, в том числе Марины Семеновны, Николая Зубковского, Бориса Шаврова, рецензирует новые балетные постановки, анализирует работы выпускников Ленинградского хореографического техникума, разбирает статьи балетных критиков. Ее мысли, замечания, мнения, записанные иногда просто на клочках бумаги, поражают точностью наблюдений и естественной неожиданностью выводов.

Любовь Дмитриевна пыталась теоретически обосновать форму нового современного спектакля, определить выразительные средства балетной постановки, акцентуруя часто внимание на тех из них, что так удачно применялись в старых балетах и не используются в нынешней практике. В этом смысле интересны ее размышления о роли света в создании театральной иллюзии («Свет и танец»). Ей хотелось вскрыть диалектику связи того или иного движения с линией костюма, оправданность или неоправданность их соединения («Размышления о балете «Эсмеральда»). Она радовалась каждому достижению советского балета, но одновременно ее волновала проблема сохранения классического наследия. Причем Л. Д. Блок ставила вопрос о сохранении спектакля в целом, а не отдельных его частей («По поводу возобновления «Лебединого озера»»).

Ее точка зрения нередко бывала спорной, но интересной и обоснованной.

Подлинным призванием Любови Дмитриевны оказалась история балета, что нашло свое отражение в ее замечательном труде «Происхождение и развитие техники классического танца». На титульном листе Блок поставила даты создания сочинения: 1935-1937 годы. Срок этот кажется чрезвычайным коротким для написания такого фундаментального труда. Однако сомневаться в достоверности датировки не приходится, поскольку работоспособность Любови Дмитриевны и тот «интеллектуальный багаж», с которым она пришла к этой книге, известны. Блок любила повторять: «Библиография составляется годами». И, действительно, приходится удивляться, сколь велик список литературы, прилагаемый буквально к каждой главе. Нужные для себя сведения исследовательница находила не только в литературе по истории балета, но и в самых неожиданных изданиях — в средневековых романах, модных журналах разного времени, в игральных картах XV века, даже в лингвистических параллелях. Поражает ее уникальная способность отыскивать нужный иллюстративный материал, и не только отыскивать, но и читать его. Например, по статическим позам изображенных на старинных гравюрах фигур она могла видеть, определять характер движения. При этом ею учитывалось и расположение складок одежды, и условность рисунка, и уровень мастерства художника. Она выявляла зависимость особенностей положения головы, корпуса, рук, ног от характера сценического костюма разного времени, наконец, производила тончайший лингвистический анализ, выясняя, как рождался тот или иной балетный термин, как он связан с переменами, происходящими в профессиональном танце. Опираясь на этот материал, Любовь Дмитриевна восстанавливала картину развития классической хореографии. Блок описала то неуловимое, что до сих пор почти не фиксируется — классический танец и те перемены, которые в нем происходили в различные эпохи.

Труд отличает несколько полемичный стиль, который был, по-видимому, рожден в постоянных спорах Любови Дмитриевны с современными ей критиками и историками. Разрешить многие дискуссионные вопросы ей позволил исторический принцип, положенный в основу этого исследования. Он дал возможность посмотреть по-новому на вполне установившиеся представления о танце. Так, например, вопрос, который до сегодняшнего дня является предметом споров, вопрос об акробатизме в танце, в работе Блок находит оригинальнейшее и, вместе с тем, очень естественное разрешение. Блок призывает относиться к этой проблеме с позиции требований каждой исторической эпохи. Она обращает внимание на то, что танцевание — это понятие, в которое в различные исторические эпохи вкладывалась весьма различный смысл, что с «этикеткой» «акробатика» надо подходить осторожно». В этом смысле интересны наблюдения Любови Дмитриевны за средневековыми изображениями танцующей Саломеи, которая, как пишет Л. Д. Блок, «чаще всего исполняет какой-либо акробатический трюк». «Но и он (художник) прекрасно знал, да и мы знаем, что Саломея в конце концов и, прежде всего, танцевала, т. е. эти изображения мы обязаны рассматривать, как танец», — писала Блок в езд.

Есть еще одно качество исследований Л. Д. Блок — необыкновенная эрудиция и способность автора не только обогащать читателя информацией, но и вводить его в характер споров, которые велись вокруг той или иной проблемы танцевального искусства.

Далеко не все из трудов Л. Д. Блок сохранились. И все-таки, несмотря на потери, мы можем с полным правом говорить, что Любовь Дмитриевна Блок была выдающимся историком и теоретиком балетного искусства, а ее принцип исследовательской работы считать своеобразной школой для балетоведов нашего времени.

В этом номере публикуется вступительная глава из работы Л. Д. Блок «Происхождение и развитие техники классического танца».

Как определить классический танец, одно из самых сложных явлений в искусстве, и сейчас, и в прошлом? Мы не беремся этого сделать исчерпывающим образом. Мы можем только несколько осветить наш предмет, так, чтобы грани его обозначились то тут, то там...

Классический танец — система художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры. В классический танец эти движения входят не в эмпирической данной форме, а в абстрагированном до формулы виде.

Возьмем, например, прыжок. Мы знаем беспорядочное прыганье в танцах первобытных народов, различные виды прыжка национальных танцев, частично отраженные в характерных танцах балета. Все эти прыжки проделываются теми же приемами, к которым прибегает человек, когда ему нужно в жизни перепрыгнуть через препятствие — корпус, участие рук, работа ног аналогичны.

Классический танец систематизирует прыжок, исчерпывая все его возможности. Мы можем себе представить: прыжок с одной ноги на другую ногу, с одной ноги на две, с двух ног на одну, с двух ног на две, и, наконец, прыжок на одной ноге — это все. Каждый из этих видов разработан в классическом танце до геометрически отчетливой схемы. Это схематизирование достигается, во-первых, тем, что прыжок вводится в танец не беспорядочным разбегом и не возникает внезапно и случайно — прыжок подготавливаетсястройной последовательностью вводящих раз для разбега и всегда сопровождается рпе в начале и конце, что придает ему уже известную завершенность. Корпус удерживается в вертикальном положении; это очень «естественно», инстинкт требует обратного — сжаться, собраться, но этот прямой корпус продолжает прямую линию ноги или двух ног в зависимости от прыжка. Требование классики — чтобы мы увидели ногу (ноги), на которую предстоит упасть, выпрямленной, с опущенным носком, в воздухе, и до момента приземления. Это дает нам отчетливую прямую, ту ординату, по которой наше восприятие измеряет и классифицирует движение. Мы видим, когда в *jeté* танцовщик перебрасывается с ноги на ногу, остающийся открытым угол; в *assemble* этот угол закрывается и сводится к одной прямой, в которую слились ноги на V позиции. В *sissone* эта прямая снова двоятся при прыжке с двух ног на одну. В *echappé* тот же эффект и снова смыкание; в *soubresaut* прямая двух одновременно прыгнувших ног переходит в воздухе в дугу и снова при падении выпрямляется. Наконец, в *temps levé* — это повторение, подчеркивание той прямой, на которой уже покоится танцующий, стоя на одной ноге.

Аналогичной схематизации подверглись все танцевальные движения: шаг и бег, повороты корпуса и переборы ног, притоптывания на месте, свойственные самому первобытному танцу. Хаос движений уже приведен в порядок в классическом танце; пусть этот танец еще далек от стадии музыки, повзвешившей «алгебру гармонии», приводя в порядок caos музыкальных звуков. Все же система классики уже наметила некоторые ноты, из которых должна сложиться ее гамма. Наше же наследие классического балетного репертуара заключает примеры гениальных интуитивных находок, где содержание танцевального спектакля выражено средствами и приемами именно этой отвлеченной «геометрии» классического танца, без всяких замшнствований у соседа — драматического спектакля, то есть у нас уже есть заметки и для судения о законах хореографической композиции.

Классический танец для проведения отчетливых форм был вынужден не довольствоваться только физиологией движения человека; он дал ей... возможности, илущие, однако, по пути, намеченному развитием

форм животного мира. Пресмыкающиеся обречены на единственную, застывшую, «выворотную вторую позицию на глубоком *plié*», как мы успели бы строение их конечностей на танцевальном языке. Они передвигаются с большим неудобством. Млекопитающие четвероногие богаче тем, что передние и задние конечности направлены у них различно, могут свое полу-*plié* менять на большое *plié*, могут для некоторых видов опираться то на полупальцы, то на всю стопу и т. д. Человеческая стойка на двух ногах уже и в нормальном своем положении богаче возможностями разнообразных движений, чем у любого другого зоологического вида. Классический танец исчерпывает все эти возможности до конца, применяя выворотное положение ноги.

Мы могли бы упомянуть еще о том, что выворотность не есть прерогатива одного европейского театрального классического танца. Как только мы имеем дело с разработанным танцевальной культурой — выворотность налицо. Древние азиатские танцевальные театральные системы все построены на выворотности ног. Но мы предпочитаем избежать этого аргумента, отчетливая принципиальная постанова вопроса нам кажется доказательней.

Физиологию работающей выворотной ноги очень просто разобрать, обратившись к учебникам биомеханики...

Она представится нам в таком виде. Цель выворотности — освободить движение ноги в тазобедренном суставе. В нормальном положении движения ноги весьма ограничены его строением. При отведении ноги в сторону бедренная шейка сталкивается с краем вертлужной впадины и дальнейшее движение невозможно. При повороте ноги *en dehors*, большой вертел отходит назад и с краем вертлужной впадины столкнется боковая плоская поверхность бедренной шейки, благодаря чему ногу можно отвести в сторону гораздо выше — на 90° и даже на 135°.

Таким образом, выворотность обогащает выразительность тела новой плоскостью для свободного движения ноги — плоскостью фронтальной... Если же мы вспомним, что выворотная нога может, кроме того, еще описывать большой конус, имеющий вершину в тазобедренном суставе (движение *grand rond de jambe*), может свободно двигаться и в трансверсальной плоскости, если ногу удерживать на высоте 90° (вынутую вперед, ногу провести через II позицию на арабеск), мы легко поймем, что благодаря выворотности танец овладел всем мыслимым для человеческой природы механизмом движений ног. Без выворотности выполняли лишь ничтожная часть этих движений. Чтобы дать надежную опору для столь интенсивно работающей ноги, корпус тоже перестраивается на «неестественный» лад. Корпус не предоставляется возможности произвольно двигаться, гнуться, склоняться. Позвоночник все время удерживается в определенном положении с помощью мускулов спины. Эта «схваченность» корпуса придает ему «организованный» вид готовности к движению, проникнутый целеустремленностью и волей. Так же «схвачен» корпус любой античной статуи — от периода архаики до позднейшего эллинизма. Эту же «схваченность» корпуса предписывают исполнителям серьезные школы пластического танца, хотя бы школа Кальмейер в Берлине. Словом, организованный корпус — принадлежность не одной классики, он с очевидностью пропущает во всяком проработанном до максимальной выразительности теле...

...При такой спине, при таком положении бедра, колена, ступни не могут сохранять свою житейскую анатомию и руки, они, что, к сожалению, мы наблюдаем нередко у плохо выученных танцовщиков и танцовщиц, кажутся чужими, мертвыми, не выразительными.

Оговоримся сразу же, что руки — наименее вовлеченная в органическую постройку человеческого скелета часть, неизбежность логического построения оканчивается лопатками — руки могут свободно действовать так или иначе. Это объясняет нам, почему они временами могли быть так бездарно вялы (например, в 60-е годы XIX века). Это же открывает широчайшее поле для творчества: руки — наиболее «говорящая» часть тела, свободны, лишь бы они нашли свое, пусть совсем новое, соответствие с движениями всех остальных частей тела классического танцовщика.

Есть в классическом танце еще такое же нарушение естественной физиологии человека — пресловутые плуанты... Да, они вполне неест-



*Фронтальная плоскость  
работает над распрямлением  
геморганов образ  
Фронтальной оси  
во вращении и про-  
клатом на факто-  
рный вращательный  
не является в ми-  
шю упрямой  
танец! Эта же  
Фронтальной оси  
почему не только на бед-  
вашей танец, но и на  
в нем танец, нарисованный  
чашечку трансверсальной плоскости  
танец для всех ног, танец мо-  
мант.*

*А. Блок*

*ул. Бонапарт, 57 кв. 23 т. 64617  
Михайлов-Виноградова Блок*

Л. Д. БЛОК.  
Фрагмент  
рукописи статьи.

венны, вполне продукт отвлеченного мышления. Но если бы в области звука мы остались при присущих «естественно» первобытному человеку интервалах — кварте, квинте и октаве — мы не далеко бы ушли, и современная музыка не существовала бы. Однако никого не удивляет и не шокирует, что в музыку вмешался математический расчет, до новых интервалов, до всех ступеней гаммы и математическими выкладками. И современная темперированная гамма — все, что угодно, но только не «естественное» для человека явление.

Классический танец — аналогичный продукт многовекового творчества; в нем все неестественно с точки зрения первобытных танцевальных побуждений, и все закономерно, если подойти к строению тела умозрительно и задаться целью найти все его танцевальные возможности.

Танцовщица Древнего Египта.  
(около III тыс. до н. э.)



Так и пуанты. Это доведена до конца мысль — больше ничего; как высоко ни вставай на полупальцы, нога все же образует ломаную линию, чтобы получить ту же прямую, которую мы можем иметь в воздухе, в прыжке, надо встать на пальцы. Какой простор для выразительности дают пуанты, мы еще не знаем, потому что если за что и можно упрекнуть балет предшествующих эпох, это не за то, что им изобретены пуанты, а за то, что он не понял их, не имел тем, где бы они «прозвучали во весь голос».

Не знаем, будет ли правильно понята наша точка зрения, если мы не оговоримся, что все наши рассуждения относятся к классике, отвлеченной от тех ее воплощений, которые мы можем видеть... Даже не всякий урок даст нам чистый и правильный облик классики. Балетный же спектакль всегда окрашен определенным моментом, на классический танец «навешано» столько «побрякушек» — костюмы, драматическое действие, «лирика», «кокетство», порою очень дешевое, он так подан сквозь личность балетмейстера, окраску эпохи, так запутан, что к «классике» относят сплошь и рядом то, что присуще лишь данному спектаклю или данному балетмейстеру. На уроке можно рассмотреть классику лучше, да и то не всегда, повторяем. Например, жеманную манеру держать кисть руки, с салонно оттопыренными «пальчиками» многие считают за «что ни на есть классическую», так как видят ее у представительниц танца, слышащих за патентованных классичек. А так как эта манера действительно с душком затхлой старомодности и возненавидеть ее нетрудно, отвернувшись от нее думают, что отвращаются и от самой классики...

Мы уже говорим о классике, как об определенной системе, знание о которой должно сложиться из разнообразных наблюдений и многих сопоставлений, как всякое общее понятие. И прежде всего, конечно,



Крестьянский танец.  
Миниатора  
из рукописи  
XV века.

необходимо знание о генезисе явления. Это заставило нам пересмотреть обширную литературу о танце в поисках сведений о развитии танцевальной техники.

Вся эта область — техника танца — еще ждет своего исследователя, который нарисовал бы картину ее развития, последовательность наслоений, генезис каждого па. Мы пытались хотя бы частично разобраться в этих вопросах, и постепенно вырисовывалась возможность наметить происхождение современного классического танца, его долгий, последовательный, профессиональный рост. Никогда не претендуя дать полную научно разработанную историю классического танца — это вопрос многих лет и многих соединенных усилий, мы считаем тем не менее своевременным поделиться теми фактами, которые нам кажутся важными для этой будущей истории, и для которых, может быть, нам и далась в руки некоторая связующая нить.

В истории танца совершенно применимы слова Дюмерила об истории средневекового театра: «События следуют одно за другим, но не последовательно» («Les faits s'y succèdent plu tôt quil ne se suivent»).

У того, у другого историка вы найдете множество разрозненных фактов; вот, кажется, завязывается какая-то нить. Но сейчас же автор бросает тему и переходит, вернее, перескакивает к другой.

Надо совсем не знать, что такое классический танец, не видеть, что это помимо всего — продукт громадного профессионального труда, чтобы приписать его создание придворным сферам, как не раз были склонны это делать за последние годы некоторые из наших исследователей. Нет, надо смотреть дальше и глубже. Профессиональный танец мы найдем и в те века, когда искусства еще сливались с ремеслами, когда живописец почитал себя таким же ремесленником, как золотых дел мастер, архитектор был безымянным «строителем», музыкант сам мог изготовить свой инструмент. Профессиональный труд лежит в основе классического танца, но почему-то до сих пор совсем не интересовались тем, как росла и крепла эта своя, профессиональная, цеховая техника, как вырабатывался все более и более обширный материал выразительных средств. Автора данного исследования и интересует исключительно путь и рост этой профессиональной техники. Даже театральную сторону, спектакль, мы берем только постольку, поскольку это помогает достижению нашей цели: отыскать путь развития классического танца по прямой линии, от профессионала к профессионалу, от наших дней (насколько возможно) дальше вглубь веков.

Все ведущие преподаватели ленинградской школы (А. Я. Ваганова, В. И. Пономарев, Б. В. Шавров) учились у Н. Г. Легата, М. М. Фокина — учеников знаменитого нашего танцовщика и учителя — Х. П. Иоансона. Иоансон учился у Августа Бурнонвиля, Бурнонвиль — у Югуста Вестриса, Югуст у своего отца Газтано Вестриса. Газтано Вестрис у Луи-Гийома Пекура, Пекур у Пьера Бошана и — точка. А мы дошли всего до середины XVII века. И уже начинается анонимность профессиональной премьественности. Так что бессмертный вопрос госпожи Простаковой: «Да первый-то портной у кого учился?» в нашей области остается открытым. Он, как будто, даже и не приходил историкам танца в голову, несмотря на то, что все, что мы знаем о балетах начала XVII века, говорит об участии в них опытных профессионалов.

Откуда же они взялись со своей готовой, разработанной техникой? Конечно, и они имели предшественников и учились у мастеров своего дела. И вот этих предшественников, совершенно не интересовавшихся до сих пор историю танца, и поставили мы в центр своих поисков. Углубляясь все дальше и дальше, мы смеем надеяться хотя бы до некоторой степени выявить основные этапы истории танца со времен античности.

Этот взгляд в историю учит нас, что каждая эпоха имела свой комплекс максимально виртуозных и выразительных танцев. Носителя-



ми их были в разные времена различно именовавшиеся профессионалы, облик танца менялся. Но основа, на которой построен такой профессиональный танец, всегда одна: выворотность и прыжки. Выворотность, как анатомическая предпосылка для свободы виртуозного движения; прыжки — атавистическая первооснова первобытного культового танца, виртуозное исполнение которых выделило первых «искусников». Эти два признака, прослеженные в истории профессиональных танцовщиков, довели нас от античности до XIX века, до эпохи, когда сложился наш современный классический танец.

Но история же учит нас, что профессиональный танец никогда не оставался одинаковым, равным самому себе долгий отрезок времени. Вечно в развитии, в эволюции, он насчитывает и отчетливые деления, отчетливые этапы, связанные с зарождением новой идеологии, с новой эпохой в искусстве. Всякий яркий период в театре, всякий яркий талант приносит свой танец. Мы не говорим про окраску исполнения. Мы говорим про технические приемы, про свой профессиональный, новый язык, построенный на тех же основах классической грамоты.

но для предшественника звучащей большой ересью. Так же и классика.

Странно слушать в наше время, при таком усилившемся всестороннем понимании истории искусства, рассуждения о том, что танец сделал «колоссальные» успехи за сто лет, что мы ушли далеко вперед, и подобные вещи. А такие рассуждения не только кажутся естественными самим артистам, к ним охотно прибегают и солидные критики. Точно старичок Плещеев (автор популярной книги «Наш балет»), который в 1899 году утверждал, что если бы его современницы Леньяни, Лимидо, Дель-Эра и Корнальба танцевали одновременно с Тальони, «имена их красовались бы на страницах истории балета рядом с именем Тальони, потому что далее хореографическое искусство по развитию техники идти не может».

Такие суждения не историчны и опрощены. Во-первых, история сохраняет имена лишь тех художников, которые с очень большой яркостью вносят в искусство совершенно индивидуальную свою ноту. Во-вторых, всякий, кому доводилось хотя бы поверхностно касаться старых мемуаров или журналов, знает: нет такой эпохи, такого десятилетия, которое не считало бы, что «далее хореографическое искусство по развитию техники идти не может», чем именно в то время.

Уже одно это может излечить от желания соизмерять и устанавливать рекорды. А если подойти к вопросу серьезнее — можно взять пример с истории изобразительных искусств, где уже отказались от мысли устанавливать иерархию между художниками различных эпох... Всякая эпоха искусства несоизмерима с какой-нибудь другой; всякая эпоха ищет в искусстве своего и совершенно своими специфическими средствами. То, что в средние века было верхом искусства, вызывало насмешки в последующие эпохи, хотя бы у академиков конца XVII века. Но и эти академики стали объектом насмешек при рождении импрессионизма, а средние века и понятия, и превознесены.

То, что в танце казалось верхом техники в 1899 году, повергло бы в ужас, а не привело в восторг зрителя эпохи Тальони. Грубая... заливчатая виртуозная манера и за танец не была бы сочтена. Этим танцовщиц отправили бы на балаганы, что же касается современных виртуозок, их-то просто уж отправили бы в подготовительный класс — без выворотности, без абсолютной правильности, надежности и устойчивости нельзя было появляться на сцене. Пусть делалось меньше, но делалось хорошо. У наших танцовщиков и танцовщиц в моде темпы, количественные рекорды, которые, конечно, замечательны — шесть-семь туров на пальцах. Но танец неправильный и разстрепанный. Что же, значит теперь танцуют хуже? Нет, значит теперь танцуют совсем по-другому: не хуже, но и отнюдь не лучше.

Сейчас нужен такой танец, он бьет по нервам спортивно-настроенной публики, это танец своей эпохи; во времена Тальони был свой, обращенный к совершенно другому зрительному залу.

Мы не будем бахвалиться, как тот же Плещеев: «Прежде зрителя подкупали в балете по преимуществу красотой и грацией танцовщицы, а ныне требования возросли (курсив наш — Л. Б.) и необходима еще труднейшая техника».

Техника всегда была «труднейшей», только она была направлена на разное. Порою она выпирает, порою артистическое чутье почитает своим долгом и первейшей задачей скрывать технику. «Возросли» ли требования, раз зрители во главе с Плещеевым принимали с удовольствием голый акробатизм «тридцати двух футов» по сравнению со временами Тальони, чуть ли не горбатой, вовсе без «красоты и грации» в узком смысле слова, но с безукоризненным совершенством танцевавшей свои танцы; а танцы ее были воплощением всех передовых стремлений романтизма, почти философия, почти «платформа». Танцы же эти были «труднейшие» и с нашей точки зрения; предложите даже нашим первым танцовщикам какое-нибудь адажио Тальони (которое надо исполнить без поддержки и не шатаясь!): долгие вынимания ноги на II позицию, стоя на полупальцах, замирание в позе и т. п. Если делать такие вещи, как делала Тальони, не дробнув, никакой техники не видно, одна легкость и непринужденность, но какая это головоломка для надежнейшего апломба! В исполнении же туров на пальцах, конечно, любая корифейка наша заткнет Тальони за пояс. Но лучше ли она танцует, чем Тальони?

Мы не будем говорить о том, как «улучшалась» техника. Мы будем говорить о том, какие этапы она прошла, постараемся выявить культуризм всякого этапа и его характерные черты.

Как мы увидим, классический танец сложился и выработал основы своей техники во Франции, которой и принадлежало первенство в области танца, начиная с XVII до середины XIX века. Классический танец, как во всей Европе, так и в России был за это время в полной зависимости от французско-балетмейстеров, насаждавших его и у нас вплоть до начала XX века. В первое же десятилетие этого века положение вещей бурно повернулось, и получилось совершенно обратное взаимоотношение. Дягилевские сезоны русского балета в Париже показали с 1909 года, что русская школа танца не только выработалась в самостоятельную разновидность классического танца, но по законченности и артистизму превышает все ныне существующие школы, что первенство отныне принадлежит ей. Учителя и ученики поменялись местами...

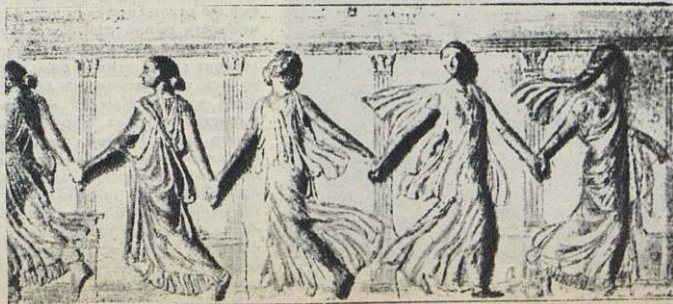
Вступительная статья и публикация  
Н. ГОДЗИНОЙ



Придворный вельможа  
в балетном костюме  
XVII века.



Наряд короля  
Людовика XIV  
для участия  
в придворном балете.



Танцующие  
нимфы.  
Часть  
античного  
фриза.



## СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ



Р. ГЕРБЕК —  
Шурале («Шурале»).



Р. ГЕРБЕК —  
Ли Шафу («Красный мак»).

**Р**оберту Гербеку — семьдесят пять, но кто этому поверит? Загляните к нему на урок, в класс актерского мастерства Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой. Как блистательны его показы, как точны и выразительны жесты! Давно отзвенел звонок, а он — разгоряченный, раскрасневшийся, возбужденный все еще что-то объясняет, показывает, в чем-то убеждает. Эти увлекательные рассказы и показы продолжают в коридоре, на лестничной площадке, даже на улице. Таков он во всем — будь то урок, репетиция, просмотр нового спектакля, концерт, худсовет или просто ночная беседа по телефону, конечно же, о балете! Его все волнует, все непосредственно касается, он во все должен вмешаться, ибо театр для него — жизнь.

Мальчика в театр никто не водил, он родился в семье рабочего, далекой от искусства. В театр пришел сам, сознательно, в восемнадцать лет! Вначале работал статистом в Краснодарском драматическом театре, затем, там же, — танцовщиком. В девятнадцать лет он впервые встал к балетному станку, а в двадцать — уехал в Ленинград, где в середине учебного года был принят на вечерние курсы при хореографическом училище. На этих экспериментальных курсах, организованных премьером ленинградского академического балета В. А. Семеновым, талантливых «переростков» обучали по ускоренной программе. Вероятно, способности Гербека были незаурядными, если, несмотря на возраст, его приняли в училище, а после окончания курса — в Ленинградский академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова. В первый же сезон Гербек получил сольную партию и активно начал набирать репертуар. Его интересовало все, что относилось к балету, к театру. Все казалось важным и значительным: техника танца, стиль, грим, костюм. Все обдумывалось, выверлось, отработывалось до мелочей: каждый жест, шаг, поза, даже взгляд. Каждая маленькая партия, сольный кусочек вырастал в образ, обретал смысл сценического поведения. Очень скоро Гербек стал одним из лучших характерных танцовщиков театра, блистательным исполнителем испанских, польских, венгерских танцев, которыми так богат традиционный репертуар. Танцевальная манера Гербека с первых шагов отличалась самостоятельностью. Он никогда никого не копировал, никому не подражал, не прибегал к штампам и эффектным приемам. Привычные движения уверенно преломлял через свою собственную индивидуальность, вырабатывал свой собственный стиль.

Исполнительскую манеру артиста отличали лаконизм вы-

разительных средств, благородная сдержанность при огромной внутренней наполненности. Даже внешне статичным движениям Гербек сообщал эмоциональную насыщенность. Техничность сочеталась у него с пластической выразительностью, отточенный рисунок танца с художественной завершенностью поз и линий, тонкий вкус с безошибочным чувством стиля.

Признанный исполнитель характерных партий и танцев классического репертуара, он всегда стремился к расширению границ своего творчества. С первого же сезона талантливого актер стал непрременным участником всех новых постановок, интерпретатором творческих замыслов многих советских балетмейстеров, первосоздателем целой галереи ярких, многогранных, многоликих и высокохудожественных сценических образов. Все свои лучшие партии он создавал в обстановке новаторских исканий В. Вайнонена, Р. Захарова, Л. Лавровского, В. Чабукиани.

Среди них образ Тибальда, созданный Гербеком в балете «Ромео и Джульетта», относится к числу крупнейших побед, одержанных актерами балетного театра в довоенный период, выдающимся явлением в советской хореографии, «ценной находкой всего шекспировского театра», как писали советские и зарубежные критики. Не случайно история постановки Тибальда — Р. Гербека рядом с Ромео — К. Сергеева и Джульеттой — Г. Улановой. Исполнением этой роли Гербек выдвинулся в число ведущих мастеров балета.

Великая Отечественная война оторвала актера от родного театра. Гербек не покинул блокированный Ленинград, он не прекращал активно выступать в труппе, созданной из оставшихся в городе артистов балета, на эстраде, в воинских частях, на кораблях, в госпиталях, на заводах. Эти выступления в условиях прифронтового города, а зачастую непосредственно на фронте, требовали мужества.

Послевоенный период его творчества знаменуется созданием новых сложных образов, значительным расширением границ репертуара.

Точно, беспощадно вылеплен портрет жестокого лицемера Ли Шанфу в балете «Красный мак». Превосходен в исполнении Гербека сарацинский шейх Абдеррахман, ослепленный неистой безнадежной страстью к прекрасной Раймонде.

Исполнитель в балетном спектакле в большей или меньшей степени становится соавтором балетмейстера. Что бы Гербек ни танцевал, он всегда являлся соучастником творческого процесса, к каждому из образов подбирал свой ключ, предлагал свою трактовку. Вот отчего сугубо индивидуализирован и неповторим каждый из его героев — преданный военачальник Гиря Нурали в «Бахчисарайском фонтане» Р. Захарова, снаедаемый греховой страстью лицемерный Клод Фролло в «Эсмеральде», вольный Остап и мудрый запорожец Тарас Бульба, жизнь положившие за родную землю (балет «Тарас Бульба» в постановках Р. Захарова и Б. Фенстера), надменный и бездушный белый Герт в балете «Тропоею грома» К. Сергеева, развратный римлянин, тщеславный полководец Красс в «Спартаке», коварный и хитрый леший в «Шурале» (оба балета поставлены Л. Якобсоном).

Почти сразу же после войны, в 1947 году, он организовал своеобразный передвижной балетный театр — Ансамбль классического балета, бессменным руководителем которого был более тридцати лет. В репертуаре коллектива были «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Бахчисарайский фонтан», а также собственные постановки Гербека — «Голубой Дунай», «Барышня и хулиган», «Кармен-сюита» и другие. Маршруты ансамбля, популяризирующего балетное искусство в самых отдаленных уголках Советского Союза — обширны и разнообразны: Сибирь и Дальний Восток, Камчатка и Сахалин, Прибалтика и Украина, Средняя Азия и Закавказье, Белоруссия и Молдавия.

Балетмейстерская деятельность всегда очень привлекала Гербека. Он ставил собственные балетные спектакли, делал новые редакции классических балетов, переносил работы Кировского театра на другие сцены, создавал новые номера, отдельные танцы в оперных спектаклях и опереттах в разных городах Советского Союза — Ленинграде, Новосибирске, Ереване, Улан-Уде, Саратове, Казани. Активная балетмейстерская деятельность сочетается с педагогической работой в Ленинградском хореографическом училище имени А. Я. Вaganовой.

Мастер самого высокого класса, имеющий пятидесятилетний стаж профессиональной деятельности в балете, владеющий несметными богатствами знаний, он передает их своим ученикам так же, как и самозабвенную любовь к своей профессии.

В. ВАСИЛЬЕВА

В

истории советского балета Владимир Алексеевич Преображенский по праву занимает почетное место представителя замечательной плеяды танцовщиков Большого театра Союза ССР. Но когда его приняли в прославленный коллектив, за плечами артиста было уже одиннадцать лет работы на балетных сценах Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, Свердловского и Киевского театров оперы и балета. Большой театр стал родным домом для Владимира Алексеевича, а общение в качестве партнера с такими выдающимися мастерами, как Галина Сергеевна Уланова, Ольга Васильевна Лепешинская, много дали ему в совершенствовании мастерства, помогли наиболее полно раскрыть свои артистические возможности.

Он появился в театре в трудное время 1942 года, худой, в шинели, в грубых кирзовых сапогах. Однако, когда Преображенский пришел на занятия, переоделся, стало видно, как безупречно сложен новичок, как статен, элегантен. Танцовщик прекрасных сценических данных, наделенный яркой мужской красотой, он тем не менее на протяжении всей своей артистической деятельности никогда не стремился, как говорят, эксплуатировать природу. И постоянно оставался верен принципу танцующего актера, способного убежденно, реалистически правдиво передавать мысли и чувства своих героев. Преображенский вместе с тем считал, что драматургию балетного произведения следует раскрывать только танцевально-пластическими средствами. Так, говоря о партиях Вацлава и Евгения в «Бахчисарайском фонтане» и «Медном всаднике», Владимир Алексеевич подчеркивал, что в этих партиях «надо танцуя играть, а играть танцевать». Эти слова Владимира Алексеевича выражают его творческое кредо как танцовщика, балетмейстера, педагога. Уважительным отношением к танцу Владимир Алексеевич Преображенский обязан Ленинградскому хореографическому училищу, своему педагогу В. И. По-

В. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ — Альберт («Жизель»).





номеру, который воспитал таких мастеров, как В. М. Чабукиани, К. М. Сергеев, Н. А. Зубкинский, ставших гордостью советского балетного театра.

Владимир Алексеевич Преображенский всегда стремился передавать свой опыт и знания молодежи. Многие из ныне известных артисток во время своих дебютов ощущали его помощь, его поддержку — сколько он впервые «вывел» на сцену! О нем, как о своем первом кавалере, тепло говорят и Майя Плисецкая, и Раиса Стручкова.

Преображенский вел класс дуэтного танца в Московском хореографическом училище, работал в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского, осуществлял художественное руководство народным театром балета Дворца культуры завода «Серп и молот». С 1965 года и до конца своих дней Владимир Алексеевич возглавлял хореографическую мастерскую Москонцерта, ставшую под его руководством крупнейшим в стране центром современного эстрадного танца.

Владимир Алексеевич — замечательный представитель мужского классического танца 30-х—50-х годов. Он великолепно исполнял ведущие партии классического репертуара. Вместе с тем, он выступал и во многих спектаклях современных хореографов. Таковы его пушкинские роли из балетов «Медный всадник», «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Барышня-крестянка»... Владимир Алексеевич создал запоминающиеся образы и в других советских балетах, например, он с успехом выступал в роли капитана Грея в спектакле «Алые паруса», родившемся в годы Великой Отечественной войны. И Ю. Ф. Файер с большой симпатией вспоминает о его волевом, мужественном герое, чьи черты «придали спектаклю новое, более широкое звучание».

Его исполнение всегда отличалось внутренней наполненностью, одухотворенностью, мужским благородством, романтической приподнятостью. Стремление к постижению внутреннего мира своих героев, выявлению психологических мотивов их поведения объясняет, почему образы, вылепленные Владимиром Алексеевичем, выглядели глубоко жизненными, реалистическими. Такими остались в памяти его Прицы в «Лебедином озере» и «Золушке», Вацлав в «Бахчисарайском фонтане» и Владимир в «Кавказском пленнике», Евгений в «Медном всаднике» и Грей в «Алых парусах», Фрондосо в «Лауренсии» и Франц в «Коппелии», Дезире в «Спящей красавице»... Умение найти нужные пластические интонации, насытить партию необходимым драматизмом — существенные черты творческого почерка Владимира Алексеевича Преображенского-танцовщика. При всей многозначности его героев, их объединяли общие черты — это всегда были личности сильные, волевые, жизнелюбные, целеустремленные...

Владимиру Алексеевичу Преображенскому сейчас исполнилось бы восемьдесят лет. Жизнь, прожитая им в искусстве, — пример беззаветного и бескорыстного служения любимому балету, которому он отдал свой талант. Творчество Владимира Алексеевича Преображенского — яркая страница в истории советского балета.

ЕВГЕНИЙ ГРИНЕВ

**Ж**изнь танцовщицы, хореографа, педагога Греты Палуки — это служение, путь неустанного художественного поиска, приведшего к утверждению нового направления в хореографическом искусстве.

Палука родилась в Мюнхене 28 января 1892 года. Учиться танцу начала у балетмейстера Г. Крёллера. Затем занималась у Мари Вигман, новаторские идеи которой оказали на нее сильное воздействие. После трех лет работы в труппе Вигман, Палука в 1924 году дебютирует со своим сольным концертом. С того времени начинается ее самостоятельная творческая деятельность. В Дрездене, Штутгарте и Берлине Палука открывает школы, выступает с концертными программами. Ее танец отличается трагический пафос, психологическая углубленность образов, напряженность и динамизм форм. Но было в нем нечто, выделявшее Грету Палуку среди многих других деятелей немецкой хореографии предвоенных лет, в чьем творчестве стремление к протесту нередко подменялось выражением отчаяния, безысходности перед ужасами надвигающегося варварства. Но не только мрачное и драматическое находит отражение в танцах Палуки. Большинство созданных артисткой образов проникнуты просветленным лиризмом, юмором. «Никакая другая танцовщица не обладала таким

даром вызывать чувство радости», «когда видишь ее на сцене, то начинаешь понимать не только как прекрасна Палука, но и как прекрасна жизнь», — писали современники.

Постановки Греты Палуки (их звали двухсот) отличала яркая индивидуальность пластического языка, оригинальность трактовки тем. Обобщенность целого сочеталась с тщательной продуманностью и отделкой каждой детали, скульптурностью поз. Одна из первых представительниц танца модерн Палука разрабатывает технику высоких прыжков. Но сила художественного воздействия «босоногого» танца заключалась не только в богатстве и выразительности экспрессивных форм, не только в его поэтической недосказанности. Секрет успеха таился в исполнительстве, когда каждая клеточка тела танцовщицы будто отвечает на призыв ее творческой воли, в трепете жизни, который делал каждое ее движение столь покоряюще правдивым. Синтезировав идеи и художественную практику своих выдающихся предшественников, она создала оригинальную систему танца, сочетающую богатую лексику, детально разработанную, с принципами свободной импровизации, которой уделялось особое внимание как приему, развивающему у исполнителей способность самостоятельного хореографического мышления.

Музыка обретает в творчестве Палуки важное значение. Средствами хореографии Палука воплощает не только эмоциональную строй и тематическую программу того или иного произведения — ее танец создает своеобразный пластический контрапункт, в котором движения отдельных частей тела соответствуют различным голосам музыки. Палука явилась тонким интерпретатором сочинений Куперена, Баха, Глюка, Моцарта, Бетховена, Листа, Шопена, Дворжака, Брамса, Рихарда Штрауса, Бартока, Пуленка, Сати и других композиторов. Значительное место в репертуаре артистки заняли хореографические миниатюры на испанскую музыку. С первых лет своей творческой карьеры Палука постоянно обращалась к музыке русских композиторов Рубинштейна, Чайковского, Мусоргского, Рахманинова, Прокофьева. Особенно проникновенно интерпретировала она сочинения Скрябина. Его Шестой прелюдией был вдохновлен один из самых драматических образов, созданных танцовщицей.

Более пятидесяти лет возглавляла Палука основанную ею

ГРЕТА ПАЛУКА





М. ФОКИН

в Дрездене школу, которая в 1949 году становится государственной. Тогда же артистка покидает сцену и полностью сосредоточивается на педагогической деятельности. «Палукка-шуле» — одно из ведущих художественных учебных заведений Германской Демократической Республики, готовящее танцовщиков и балетмейстеров-постановщиков. «Идти от самобытности ученика, предельно развивать его художественную индивидуальность и техническое мастерство», — такова главная идея, которой руководствуется Палукка. В программе овладения искусством «нового художественного танца», ведущей дисциплины «Палукка-шуле», значительное место отведено преподаванию классического танца, который Палукка считает наиболее действенным средством, «оттачивающим тело» танцовщика, придающим его движениям точность, завершенность, ясность рисунка, «свободу произношения». Наряду с «новым художественным» и классическим танцами, для преподавания которых в «Палукка-шуле» неоднократно приглашались советские педагоги, здесь регулярно организуются специальные курсы, которыми руководят представители различных школ танца модерн и джазового танца из других стран. Серьезное внимание уделяется также изучению фольклора. С основания школы здесь ежегодно проводятся летние международные семинары.

Имя Греты Палукки — танцовщицы и хореографа — связано с поколением новаторов, создавших новое направление сценического танца в начале нашего века. Палукка-педагог принадлежит современности.

Г. КОМАРОВ



Фокина вызывали бесконечно, триумф его полный, успех спектакля чрезвычайный», — так отзывалась петербургская газета «Театр и искусство» о премьере спектакля «Шопениана».

10 февраля 1907 года на сцене Мариинского театра были показаны два одноактных балета М. Фокина — танцевальная

Сцена из спектакля Большого театра СССР «Шопениана».



драма «Эвника» и романтическая «Шопениана». Столь разные сочинения, исполненные в один вечер, объединялись замыслом хореографа — попытаться восстановить танцевальный дух прошлых времен: в первом случае — античности, во втором — тальониевской эпохи 30-х—40-х годов XIX века. Различная судьба ждала эти балеты — «Эвника» была забыта через неполных десять лет после премьеры, «Шопениана» до настоящего времени украшает репертуарные афиши театров всего мира.

«Шопениана», ставшая «коронной» в репертуаре театров, является вторым вариантом балета, поставленным М. Фокиным спустя год.

Первый же вариант «Шопенианы», созданной в 1907 году, был построен по строго продуманному сценарию и представлял серию разнообразных картин. Сюитный характер его построения изначально задан музыкой. В 1892 году А. К. Глазунов оркестровал несколько фортепианных произведений Шопена и назвал сюиту «Шопенианой». В своей книге «Против течения» М. Фокин писал: «...Я поставил пять коротких картин на музыку Шопена... Я решил поставить каждую пьесу как отдельную самостоятельную картинку».

В первой редакции «Шопенианы» реальность чередовалась с элементами фантастики: первая картина переносила зрителей в праздничную стихию гордого полонеза; открытость, блеск и изящество польского танца сменялись сценой кошмарной фантазмагии — черные тени монахов вставали из гробов и окружали Шопена, сидящего за роялем. Жуткие видения исчезали, когда появлялась Муза, спасавшая большого композитора от бредовых наваждений. И на сцену в легких прозрачных тюниках выбегали балерины, плавно танцующие под спокойно печальную музыку нокturnа.

Ситуация третьей картины разыгрывалась на свадьбе в польской деревне. На материале шопеновской мазурки раскрывался небольшой танцевально-пантомимный этюд о бедной невесте, убегающей от богатого жениха с молодым возлюбленным. Но главной картиной дивертисмента являлся вальс до-диез минор, который первоначально не входил в сюиту и был специально оркестрован Глазуновым по просьбе Фокина. «Этот вальс мне понадобился потому, что большинство других номеров требовало постановки характерных танцев, а мне хотелось создать один танец на пальцах и в длинных тюниках а la Тальони». Бакстовские костюмы исполнителей вальса А. Павловой и М. Обухова восстанавливали облик танцовщиков 40-х годов. Павлова танцевала в костюме Марии Тальони, а образ Обухова ассоциировался у зрителей с романтическими партиями Ж. Перро. Последняя картина — тарантелла являлась попыткой сценического воплощения народных итальянских танцев.

В поисках новых решений музыкальной партитуры Шопена Фокин в марте 1908 года показывает новую, вторую редакцию «Шопенианы». Первоначально балет назывался «Балет на музыку Шопена». Основа второй редакции — романтический вальс первой постановки. Безусловно, что вдохновительницей Фокина стала первая исполнительница вальса — Анна Павлова, чей воздушный танец, легкая, изящная фигура, маленькая голова, обрамленная черными волосами, гордо посаженная на гибкой шее, точно соответствовали представлениям хореографа о романтической танцовщице. «Павлова и Обухов восхитительно исполнили композицию... Я увидел воплощение моей мечты, мечты о балете, совершенно не похожем на то, что я привык видеть на сцене Мариинского театра. Тогда же мне пришла мысль создать целый балет из таких сифид, порхающих вокруг одинокого юноши, влюбленного в Красоту», — писал Фокин.

Во второй редакции балета Фокин отказывается уже от временных и национальных ассоциаций, делает шаг навстречу музыке Шопена, который не писал программных произведений. В спектакле прекрасно выявилась музыкальная природа хореографического мышления Михаила Михайловича, которого покорили в шопеновской музыке тончайшие переливы человеческих настроений.

«Шопениана» — спектакль-воспоминание. Поэтически-образная хореографическая партитура Фокина — это взгляд современника-поэта на романтический театр Тальони. «Тали танцевали наши балетные предки, я не знаю, — отмечал он позже. — И никто не знает. Но в мечтах моих они танцевали именно так. Я поставил серию отдельных пьес Шопена как сольные танцы и ансамбли». Несмотря на сюитность построения, спектакль представлялся произведением цельным и гармоничным.

Фокин создает на сцене мир, в котором пластически про-





А. ПАВЛОВА, О. ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ,  
Т. КАРСАВИНА и С. АНДРИЯНОВ  
в балете «Пахита».

думаны интонации каждой музыкальной темы, поразительно тонко сочетаются соло, дуэты, трио и массовые танцы, которые льются непрерывной кантиленой.

Свою определенную хореографическую тему имеют не только солисты, но и группы кордебалета. Фокин умышленно использует, на первый взгляд, самую несложную лексику строгого классического академизма в противовес господствовавшему в то время виртуозному танцу.

По убеждению Фокина, «иногда танец может выразить ясно то, что бессильно сказать слово. Но для понимания, для уловления сокровенного смысла танца, жеста, позы, для этого нужно какое-то особое душевное свойство». И таким душевным «свойством», безусловно, обладали первые исполнители «Шопенианы» — Анна Павлова, Тамара Карсавина, Ольга Преображенская, Вацлав Нижинский.

«Шопениана» — один из самых репертуарных спектаклей советского балетного театра. Значительное место заняла она и на зарубежной сцене.

ЕЛЕНА ФЕДОРЕНКО

**К**онец 1881 года Мариинский театр ознаменовал премьерой балета «Пахита». Мариус Иванович Петипа вновь возвращался к своему первому балету — тому, которым более тридцати лет назад дебютировал в России и как танцовщик, и как хореограф.

В том первом спектакле в роли испанки Пахиты его партнерша Елена Андреевна восхищала зрителей то «воздушно-легкой», то «пламенной», то «томной» пластикой. Как утверждал критик, в ее танце безумия (па де фоли) взгляд не успевал ловить смену движений и поз.

Вспоминая уникальную виртуозность Андреевской, Петипа совсем не случайно в новую постановку ввел три вставных

номера. Он справедливо надеялся на новую Пахиту — Екатерину Вазем, о танце которой современник писал: «Сила и огонь!». Петипа был доволен. Но вряд ли он полагал, что именно этот декабрьский вечер положит начало жизни его знаменитому ныне grand pas из балета «Пахита». Мариус Иванович, как было сказано, сделал для старого балета три вставных номера на музыку Л. Минкуса: детскую мазурку, па де трау и, собственно, grand pas. Последний прожил на сцене сто лет. И ныне мы отмечаем его юбилей.

Главный секрет воздействия этой композиции — в ее поразительной танцевальности. Петипа здесь, как почти везде в своем творчестве, остается поборником балетного академизма, добываясь классической строгости и благородства форм grand pas в целом и каждой части в отдельности. И одновременно поражает новизной и неожиданностью постановочных приемов. Чего стоит, к примеру, только одно антрэ, куда Петипа вводит элемент двух характерных танцев — испанского и польского. Вся композиция grand pas времен первой постановки считалась новаторской. Она и сегодня уникальна: Петипа не повторялся. В пределах канона, нашего наиболее совершенное воплощение именно в его творчестве (антрэ и аллегро кордебалета, антрэ и адажио балерины и кавалера, вариации, кода) Петипа каждый раз достигал предельной выразительности.

Когда рождалось grand pas «Пахиты», для Петипа уже наступили времена создания шедевров. Шло время. На смену виртуозности Екатерины Вазем пришел пылкий танец Вирджинии Пукки. А затем «Пахиту» танцевали ученицы Вазем М. Кшешинская, О. Преображенская, Е. Гердт, А. Павлова... «Она не играла, а буквально «трепетала» и не танцевала — а просто-таки летала по воздушям», — пишет о Пахите-Павловой восторженный критик газеты «Слово». «Зажигательный, бравурный танец ее испанки Пахиты был высоким образцом исполнительского мастерства и стиля своего времени», — с удивительной точностью и емкостью скажет современный историк балета. Тамара Карсавина и Ольга Спесивцева станут последними исполнительницами партии Пахиты на русской сцене. После них трехактный балет «Пахита» будет предан забвению. Но его grand pas останется жить.

Впервые на советской сцене grand pas увидел свет рампы 25 июня 1941 года в день, когда отмечался четвертьвековой юбилей сценической деятельности балерины Елены Люком.

Сейчас в Ленинграде можно увидеть три редакции grand pas из балета «Пахита»: в театре имени С. М. Кирова (возобновление 1978 года, осуществленное П. Гусевым и О. Виноградовым), в Малом оперном (в редакции Н. Долгушина, созданной в 1975 году), в хореографическом училище (редакция А. Вагановой здесь бережно восстанавливалась Н. Дудинской в разные годы, в последний раз в 1981 году). В каждой четко проглядывается свое отношение к столь остро стоящей сейчас проблеме сохранения наследия. Обсуждать их достоинства и недостатки не входит в цели данной статьи. Остановлюсь лишь на редакции А. Я. Вагановой. Агриппина Яковлевна начинала свой путь в искусстве при жизни М. И. Петипа и «вводилась» в «Пахиту», как говорится, «при нем». Она танцевала в grand pas, сочиненном непосредственно им, и потому ее версия этой миниатюры, бережно восстановленная Н. М. Дудинской, представляется нам наиболее близкой произведению М. И. Петипа.

Постановка, показанная на выпускных спектаклях Ленинградского хореографического училища (в 1979 году — к 100-летию юбилею А. Я. Вагановой; в 1981 году — к 100-летию самого grand pas). Точная и одновременно мягкая манера исполнения создает поэзию радости и красоты. «Пахита» в редакции Вагановой-Дудинской строга и прекрасна, в ней много старинных элементов, мелкие флики, придающие танцу неповторимый аромат, незаметные маневры кистями рук, масса нюансов, ненавязчиво радующих глаз и душу...

Сто лет grand pas не перестает волновать нас, зрителей. Сто лет он держит «пальму первенства» среди мажорно-бравурных образцов классического танца. По традиции, являясь апофеозом балерины, эта композиция сейчас воспринимается нами как один из замечательных шедевров искусства классического танца.

К. МУХИН



# В ретроспекции времени



а гастроль в СССР труппа Шведской Королевской оперы не привезла хореографических новинок. «Павана

постановок позволяла рассматривать их в свете современных тенденций развития хореографии. Ощутить, что из накопленного в прошлые века и десятилетия, лишь недавно ставшими историей, является величиной постоянной, способной к новым взрывам жизненных сил, а что окостенело, обратилось в му-

сто забыленную меркантильным веком чистую душу. Но Прево писал свой роман, когда в эстетике просвещения все сильнее начинали прорастать раннеромантические и реалистические мотивы. Естественность человеческой природы продолжала оставаться главным мерилом образцов положительных героев, но начинало меняться ее понимание. Манон — не только реальная возлюбленная, подверженная женским слабостям, но и поэтический идеал, неуловимо зыбкая мечта героя. Как за призраком гонится за ней де Грие, презрев все принятые понятия о морали, долге, благополучном существовании. Манон как бы постоянно ускользает от героя. Лишь на пороге смерти ее чувство становится глубоким и сильным, обретает постоянство.



мавра» Хосе Лимона, «Фрекен Юлия» Биргит Кульберг создавались на рубеже сороковых и пятидесятых годов, обошли сцены разных стран мира. «Манон» Кеннета Макмиллана, «Синяя кожа» и Симфония ре мажор в постановке Иржи Килиана датированы 1974 годом. Казалось, труппа намеренно представляет нам ретроспекцию определенных тенденций развития мировой хореографии на протяжении четверти века, намеренно обрывая ее на начале уже закончившегося десятилетия. Ретроспекция в репертуаре шведов действительно просматривалась. Но художественная проблематика увиденных

зейную реликвию.

Шведы показали советским зрителям три балета, созданные на основе литературной классики, — «Манон», «Фрекен Юлия» и «Павана мавра». Ставили их разные хореографы, творческий почерк каждого из них различен, как и различные традиции, на которые они опирались.

Из трех этих спектаклей «Манон» показалась вначале наиболее традиционной.

Роман аббата Прево при всей его конкретности, ясности, прозрачности таит в себе загадочную недосказанность. В центре его реальных ситуаций стоит фигура Манон. Конечно, можно увидеть в героине про-

Сцены из спектакля «Манон».

Этот женский образ столь же конкретен, сколь и условен. Манон — реальная женщина и одновременно — идеал, созданный воображением де Грие, идеал природной гармонии, неподвластный бытовым путам. В поэтическом облике этого создания Прево угадываются черты романтической Сильфиды.

Спектакль К. Макмиллана в первую очередь говорит о циничном, живущем без идеалов мире, о загубленной им душе, об очищающей силе большой и верной любви. Хореограф избрал для воплощения романа Прево традиционный для балета XIX века жанр социальной мелодрамы. Балет состоит из трех актов. Опорные точки композиции — дуэты героев. Хореограф подчеркивает это, строя диалог на постоянно возвращающейся, повторяющейся мелодии знаменитой «Элегии» Массне. Дуэты, как правило (исключение составляет лишь последняя картина), завершают определенный этап сценического действия. Это ритмично распределенные кульминации спектакля, которые Макмиллан помещает в конце каждой картины. Следующая за дуэтом коротенькая пантомимная сценка, которая появляется обычно перед сменой места действия, лишь иллюстративно ставит в нем последнюю точку, дает известную разрядку хореографическому напряжению, помогает нам представить дальнейшую перспективу развития сюжета. Самостоятельной драматургической нагрузки этот эпизод не имеет. Картины начинаются с массовых сцен — со своего рода описаний среды. Среда в спектакле Макмиллана разработана удивительно тщательно, конкретно, и выстроена на чередовании солнечных танцевальных характеристик-портретов второстепенных персонажей. Танцы в экспозиции «прославляются» небольшими игровыми эпизодами, добавляющими новые краски к этим характери-

кам. Сольные вариации сменяют групповые танцы. Развитие действия намеренно тормозится с тем, чтобы сосредоточить внимание зрителя на его завязке. Высветился крупный план, и среда показывает нам свой быт, свою жизнь, где все конкретно, ясно, реально. Такими же реальными выглядят и дуэты героев — от картины к картине растет в них любовь, в движении сюжета накапливается драматизм.

В постановке Макмиллана все мотивировано избранным содержанием, логикой развития действия. Хореограф отвергает вошедшие в традицию временные «переброски» внутри действия — всевозможные видения, воспоминания героев. И если де Грие вспоминает о Манон — он делает это в реаль-

и форма сюжетного действия. Балет прошлого века стили и форме романа Прево, насколько они органичны для его сценического воплощения.

Хореографическая партитура «Манон» выстроена Макмилланом на основе классического танца, окрашенного приметам жанра. В дуэтах героев, то лиричных, то исполненных драматизма, то элегических, классическая лексика раскрывает вполне реальные чувства Манон и де Грие, рожденные высшим напряжением их душевных сил.

В своем спектакле Макмиллан показывает, какую богатую палитру пластических красок можно создать, возрождая традиции одного из этапов развития балета. Соединяя классику с гротеском, с характери-

Манон — А. АЛХАНКО

де Грие — В. КАРЛСОН



ном пласте времени. Когда в финале балета перед взором умирающей героини проходят отрывочные сцены из ее прежней жизни, Макмиллан явственно показывает нам, что это — не метафора, а предсмертный бред. Ассоциативности же постановщик добивается хореографическими средствами: он вводит в ткань дуэтов героев пластические цитаты из их предыдущих диалогов, то есть пользуется теми же приемами.

Когда после окончания спектакля закрывается занавес, чувствуешь, насколько близкими оказались избранные Макмилланом для «Манон» стиль

стичной изобразительностью, пользуясь приемами то пародии, то сатиры, то мягкого юмора, хореограф выводит на сцену вереницу колоритных образов, лепит точные меткие портретные характеристики. (Правда, иногда случается, гротеск в пластической трактовке отдельных персонажей обрачивается грубоватой буффонадой, что обидно). Каждый из персонажей точно «впаян» в рамки сюжета, вписан в замечательное своей культурой, вкусом, стилевым единением с хореографом оформление Н. Георгиадиса. «Манон» Макмиллана по ее внешним признакам, казалось бы, можно легко отнести к так называемо-

му стилю «ретро». В этом спектакле действительно ощущаешь ностальгию по ушедшим временам, по их неторопливым ритмам. Но «ретро», как правило, лишь вызывает в нашей памяти воспоминания. Макмиллан же не стремится к реставрации прошлого, он погружается в него для того, чтобы раскрывать загадки, выявлять возможности традиций. В своем спектакле хореограф искал ключ к «загадке Превю», хотел показать нам Манон такой, какой она представляется сегодняшнему человеку. Замечательная исполнительница партии А. Алханко предстала перед нами в спектакле реальной женщиной, растоптанной жестоким миром, и одновременно — воплощением таинственной притягательности, непознаваемой вечной женственности. Мы увидели в Алханко-Манон ту неспостижимую естественность женского обаяния, которая властно повлекла за собой юношу де Грие, а позже, спустя десятилетия, в фантастический мир романтика Джеймса. Как этого удалось добиться хореографу и исполнительнице, сказать трудно: все движения танца героини конкретны, хореографический рисунок ее танца определен, лишен недосказанности. Но такая Манон родилась, и мы ее увидели. Подобное возможно лишь при высокой культуре, тонком ощущении стиля структуры, духа литературного первоисточника, образа мышления его автора.

Постановка Макмиллана на шведской сцене показала это. Балет Виргит Кульберг «Фрекен Юлия» (музыка Тура Рангстрема) создан по одноименной пьесе А. Стриндберга, классика скандинавской литературы. Мы знаем пьесы Стриндберга в переводах, они ставились на сценах наших драматических театров.

Тема «Фрекен Юлия» у Стриндберга — это тема роковой любви — ненависти между мужчиной и женщиной. «Это, конечно, не любовь, как ее воспевали менестрели, и не роковая романтическая страсть, а смертельный поединок», — пишет советский исследователь творчества Стриндберга Б. Зингерман. Такой поединок, как его трактует драматург, может кончиться только смертью одного из героев.

Ученица К. Иосса и М. Грехам, Б. Кульберг соединяет в лексике «Фрекен Юлии» приемы экспрессионистского танца с пластической пантомимой и элементами балетной классики. Так, в партии Юлии (А. Алханко) превалирует классическая основа. В партию Жана (П. А. Сегерстрем) введены жанровые «бытовизмы», движения народного плясового фольклора.

Практически «Фрекен Юлия» — балет, где преобра-

дают и диалоги. Небольшие массовые сцены, другие персонажи спектакля служат лишь фоном для рассказа о судьбе героини. И это вполне логично в контексте проблематики стриндберговской пьесы. Хореограф сосредоточивает внимание на образе Юлии. Монологи Юлии, дуэты ее с Жаном, в которых героине поручено вести партию первого голоса, это монологи и дуэты, рисующие разные стадии любви аристократки к лакею. Борьба с роковым влечением, нарастание его напряжения, отношения героев, лишенные духовного начала, рождают мрачный, тревожный колорит спектакля, гнетущую стриндберговскую атмосферу. Она лишена просветления и надежды.

Хореограф отказывается от обобщенных танцевальных форм, отвлеченной содержательности пластических рисунков. Это настоящий драматизированный танец, где главным становится эмоционально наполненный жест, где психологически оправдан малейший нюанс движения. Крупным планом словно «высвечивается» выражение глаз исполнителя, едва уловимые движения головы, стопы...

И все-таки после знакомства с этим произведением остается чувство некоторого разочарования, хотя и высокая культура хореографа, и его мастерство владения всеми тайнами пластического психологизма не вызывают сомнений. Однако Стриндберг представлялся нам сложнее, глубже. В сценарии балета Кульберг отказалась от многих эпизодов пьесы. В результате в образе фрекен Юлии, как мы понимаем его, оказались смещенными психологические акценты. Женщина, ставшая жертвой темных сторон своего сознания, какой представлялась нам Юлия в пьесе, в балете выглядела сильным и гордым человеком, связавшим свою жизнь с ничтожеством. Так в чем же дело? Почему шведская критика на протяжении уже четверти века продолжает повторять, что в балете «Фрекен Юлия» Кульберг ставит вопрос о том, чем для шведской женщины является настоящая любовь? Размышляя в поисках ответов на этот вопрос, над спектаклем, приходишь к выводу, что Кульберг трактует ее как любовь-свободу, без которой невозможна жизнь. В пьесе Стриндберга хореограф увидела и раскрыла актуальнейшую для Швеции тему женской эмансипации. Не мотив родовых унижений, «паче гордости», не тема жизненного соперничества звучали в ее диалогах с Жаном, но властная воля сильной и гордой натуры, взрывчатый темперамент аристократки, «неуравновешенной и капризной», как было напи-

сано в либретто, идущей на смерть ради личной свободы.

После того, как на драматической сцене играли Стриндберга интернационально, мы увидели, как шведы «танцуют» Стриндберга национально, всегда остающегося для них современным, как они работают над прямой драматизацией танца, получили представление о ее возможностях.

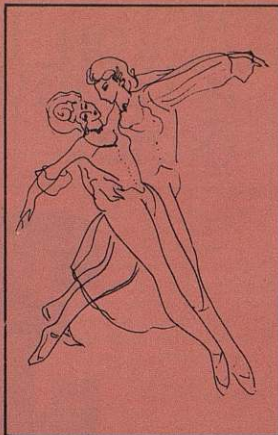
Перед тем, как возникли на сцене в знакомом четырехугольнике фигуры участников «Паваны мавра» Хосе Лимона, подумалось, что теперь не надо смотреть, как сделан этот хорошо известный гениальный парадокс шекспировской трагедии, но сосредоточить внимание только на выступающих в ней великолепных актерах (В. Валуку, К. Коре, П. Изберг,

Сцена из спектакля «Фрекен Юлия».

Юлия — А. АЛХАНКО,  
Жан — П. А. СЕГЕРСТРЕМ.



Зарисовки  
Е. ХРШАНОВСКОЙ,  
сделанные  
на спектакле «Манон».



Сцена из балета  
«Павана «мавра».

Ш. Стальхаммер). Но открылся занавес, и вновь захотелось разгадать, как же сумел Хосе Лимон в столь короткой композиции дать квинтэссенцию шекспировской трагедии.

В свое время Ф. Достоевский, отвечая на предложение инсценировать для сцены его роман «Преступление и наказание», написал: «Для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме. Другое дело, если Вы как можно более полно переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпи-

зод для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет». В декларативном отходе от иллюстрации шекспировского текста — корни успеха Хосе Лимона в «Паване мавра».

Четыре человека исполняют танец эпохи Возрождения. В основе рисунка — канон паваны. Построение ее фигур, ее движение раскрывают сюжет, наполняют его психологизмом. В каноничной паване, например, есть момент, когда кавалер подходит со спины к даме и целует ее в щеку. То пылким лобзанием любви, то поцелуем Иуды оборачивается эта фигура в постановке Лимона. Ковар-

ный друг прикладывается к щеке женщины, предавая, подавляя доверчивую душу. В легком почтительном поцелуе Мавра — его преклонение, восхищение красотой и чистотой жены. Меняются, как это положено в данном танце, партнеры партнершами. Застывает одна пара, давая «право голоса» диалогу другой. На наших глазах разворачивается танец-бал. Тревожный и мучительный, где всплески чувств героев, нервная жизнь ярких пятен, динамичных линий костюмов, создают впечатление опасности и тревоги. Это бал-праздник и бал-трагедия. Тут каждый из действующих лиц в замкнутой форме дворцового ритуала действует, живет на грани жизни и смерти — или физической, или духовной. «Павана» оказывается символически обобщенным рассказом о том, как злоба, зависть, интрига, могут погубить человеческую жизнь. За легкой формой праздника-танца, за ритуальностью его тщательно соблюдаемых форм кроется трагическая взрывчатость страстей. Ритуал оказывается сосудом трагедии.

Сегодня при том общем пристальном внимании к взаимоотношениям литературы и балета в постановке Лимона хочется понять, как хореограф добивается ощущения адекватности своей «Паване» шекспировской трагедии. Делает это он в первую очередь режиссерскими средствами. Лимон, например, вдруг превращает дуэт в треугольник, вводя в действие еще один персонаж. Разбивает составленную из четырех исполнителей группу на пары. Одну заставляет замереть, уйти в тень, другую, наоборот, выводит в это время на авансцену, подает крупным планом. Чередование динамики и статики, диалогов, переключек голосов, кульминации балета, его мизансцены, раскрывающие взаимоотношения действующих лиц, точно повторяют в пластике структуру



шекспировской пьесы — ее опорные пункты, смысловые узлы, принципы композиции. Потому и оказывается этот маленький балет классическим примером адекватности шекспировскому первоисточнику.

«Манон», «Фрекен Юлию», «Павану мавра» ставили на сцене шведского театра хореографы старшего поколения. В работе каждого из них четко проступили традиции различных направлений хореографии, будь то классика, немецкий выразительный танец или американский танец модерн. Как известно, современная хореография во всем мире тяготеет к синтезу этих традиций, к соединению различных средств пластической выразительности, ищет новые темы и новые принципы драматургического построения спектаклей. Все это наглядно выявилось в двух показанных Шведским Королевским балетом работах молодого хореографа Иржи Килиана. Его одноактный балет «Синяя кожа» носит обобщенный характер. Его действие лишено психологических мотивировок — это не рассказ о судьбах людей, а размышление о жизни. Участники спектакля разбиты на дуэты, и каждому дано название — черный, белый, красный, желтый, согласно цвету, в который окрашены их лица. Они танцуют свежо и современно поставленные сольные композиции, а затем объединяются в общем танце. Все расы едины, все люди равны — говорит нам своей постановкой хореограф. Мысль его гуманистична. Но что интересно: как раз от этого балета в памяти остаются прежде всего удачно найденные хореографические приемы, положения, а не его идейное содержание. То ли свою идею Килиан провозгласил слишком декларативно, то ли за последние годы подобная абстрактная символика несколько утратила силу своего воздействия. Во всяком случае, как раз ее экзетика, на первый взгляд, самая современная в репертуаре шведов, и оказалась наиболее устаревшей.

Последняя увиденная нами постановка Шведского Королевского балета — Симфония ре мажор И. Гайдна, заставляла думать, что гости сознательно замыкают ею цепь гастрольного репертуара. Начав с традиций классики, оригинально претворенных в балете Макмиллана, они словно провели нас по ипостасям иных традиций мировой хореографии и в заключение снова к классике возвратились — на этот раз в форме бессюжетного балета на старинную музыку. Мы увидели интересно и живо, с молодой силой интонированный И. Килианом классический танец, совершенно лишенный чопорного пьетета

перед прошлым, пронизанный блистательной иронией над штампами, омертвевшими формами и приемами балета. Балет этот можно было бы назвать симфонией-пародией, симфонией-пародией театрално-зрелищной, яркой, очищенной от прямолинейности и примитива. Известно, в хореографическом искусстве (да и не только в хореографическом!) ирония и юмор в их тонком выражении требуют высокой профессиональной культуры и особой одаренности постановщика. Как и воплощение комедийных красок, в танце обязательно предполагается наличие блистательного мастерства и особого склада таланта у исполнителя. Кстати, именно комедийность — наиболее наглядный показатель творчески живого ощущения традиции, широты и непрядзятости подхода к ней. Все это продемонстрировали нам хореограф Килиан и его исполнители.

Под занавес гастролей, как бы расставив точки над «и», гости вновь заставили почувствовать национальные особенности своей танцевальной школы. То была тяга к конкретности, реальности человеческих эмоций, жизнелюбие, здоровье, энергия. Быть может, именно поэтому так близка оказалась шведам работа в их театре Ольги Васильевны Лепешинской, артистки, чье искусство отличалось удивительным жизнелюбием и жизнерадостностью. Плоды ее творческих усилий четко проступают в сегодняшнем исполнительстве труппы Шведского Королевского балета.

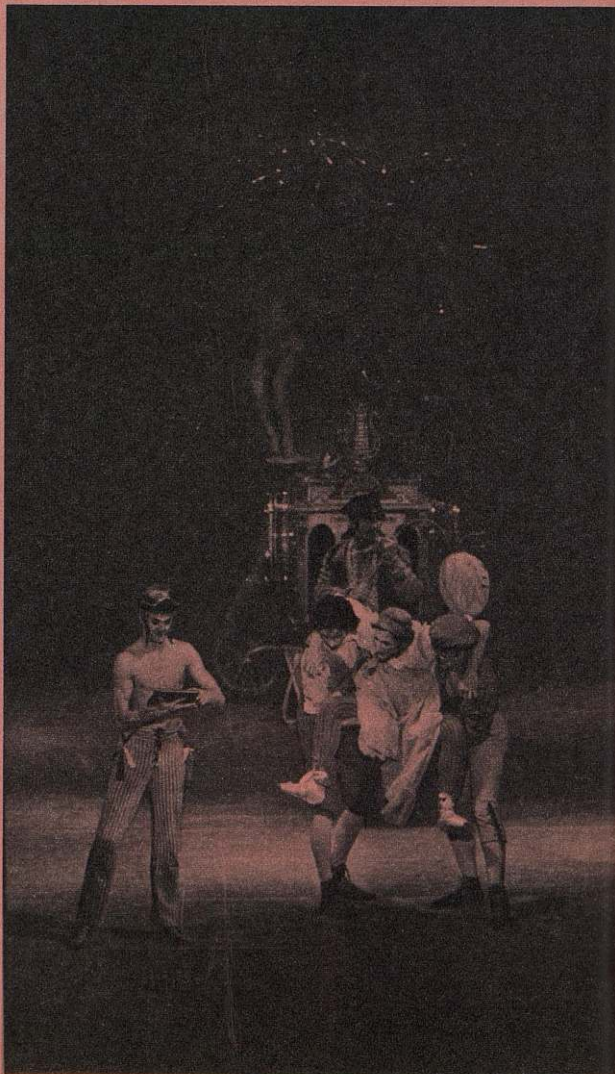
В поисках наиболее целостного и органичного претворения в своих постановках тем, сюжетов, произведений классической литературы советские хореографы постоянно обращаются к проблемам драматизации сценического действия, балетной режиссуры. Вопросы о верности хореографического прочтения духу и замыслу литературного первоисточника, о средствах его воплощения в сегодняшнем балетном театре занимают умы практиков и теоретиков искусства танца всего мира. Спектакли Шведского Королевского балета показали различные пути решения этих проблем и стали своего рода практическими доводами в спорах о самых насущных вопросах развития современной хореографии, вне зависимости от того, созданы они были четверть века назад или за несколько лет до встречи с нами, впервые увидели свет рампы в Швеции или Дании, Америке или Англии. И потому в заключение хочется сказать, что встреча со Шведским Королевским балетом была интересной.

НАТАЛИЯ  
ЧЕРНОВА

# Джон Ноймайер и Гамбургский балет

# З

накомство с Гамбургским балетом, впервые приехавшим в СССР в конце 1981 года в рамках культурного обмена между городами-побратимами Гам-



бургом и Ленинградом. — началось необычно — накануне объявленного спектакля. Прологом к открытию гастролей стала встреча немецких артистов с театральной общественностью Ленинграда. Инициатором встречи и ее ведущим был художественный руководитель труппы, известный хореограф Джон Ноймайер. А вся эта лекция-концерт оказалась сотканной из сюрпризов, преподнесенных докладчиком с большой оригинальностью.

Сюрприз ожидал уже тех, кто спешил в театр заранее, не дожидаясь назначенного времени. Непереплывим была уготована награда: на сцене, при открытом занавесе, разворачивался урок-священнодействие — ежедневный ритуал экзерсиса. Ведущие солисты будто не замечали усаживающихся зрителей, истоиво занимались, демонстрируя весь разнообразный арсенал традиционных и вновь изобретенных средств, цель которых — «разогреть» мышцы, подготовить тело к сотворению чуда танца.

Глаз профессионала фиксировал отнюдь не совершенные танцевальные данные актеров, порой отмечал прегрешения против академических канонов, загорался любопытством, как только появлялись незнакомые приемы, почерпнутые в современных пластических системах. Когда закончилось это своеобразное «танцевальное аллегро», началась беседа. Ноймайер посвятил ее теме — «Шекспир в балете». Недюжинная эрудиция, безупречная логика, а также непринужденность, изящество, с которыми хореограф вел эту беседу, делали ее также своего рода продолжением увиденного нами зрелища.

Ноймайер рассказывал о собственных балетах на шекспировские темы — «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Сон в летнюю ночь», обнажая хореографический замысел, сводя его до отчетливости постановочного приема. Выраженное в слове иллюстрировалось танцевальным фрагментом. Танец

подтверждал конструктивную ясность мысли, однако вне театральной данности спектакля образным становился не всегда.

Чудо сценического превращения свершилось в финале, когда мы увидели один из центральных дуэтов балета «Сон в летнюю ночь» — объяснение Титании и Оберона. Объяснение гневное, драматическое и вместе с тем патетическое. Властители эльфов, вершители человеческих сновидений, решившие навести порядок в хитросплетенной людских взаимоотношений и вконец запутавшиеся во взаимоотношениях собственных, Титания и Оберон замерли в напряженном ожидании, лицом к лицу — словно армии перед решающим сражением. Шаг, еще один навстречу друг

подруг невесты — Елены и Гермии. Последняя, дуришка, была в очках — словно подслеповатая и рассеянная танцовщица забыла снять их впопыхах перед тем, как выпорхнуть на сцену. Но очки оказались все-таки принадлежностью персонажа, а не исполнительницы, и затем чрезвычайно изобретательно не раз обгрызались балетмейстером.

Контрасту патетично приподнятого и будничного, заявленному в первом же эпизоде, суждено было служить одной из главных пружин действия. Это становилось очевидным с выхода ремесленников. И они готовились к свадьбе, но по-своему, надеясь отметить ее театральным представлением, разыграв театр на театре. Ремесленники образовывали

Сцена из спектакля  
«Сон в летнюю ночь».  
Титания — ЛИНА ЧАРЛЬЗ,  
Оберон — ФРАНСУА КЛАУС



другу — и атмосфера предгрозового назлектризованного ожидания взорвалась. Молнией взметнулась рука Титании — Оберон столь же молниеносно перехватил ее, отразил нападение. Тела свились в клубок, пружинисто гнулись, резко распрямлялись, образуя пластическую композицию, слитную, спаянную и одновременно — взрывчатую, клокочущую. В ней была смена рваных ритмов и слигованных движений. Образ схватки титанов впечатлял силой, масштабом.

Спектакль, который был показан на следующий день, не только оправдал, но и превзошел обещания предшествовав-

шей ему встречи.

Хореограф начинал свой балет, как бы «не торопя» действие, не спеша окунаясь в виртуозный танец. Он дал нам возможность сполна насладиться красотой созданной художником Юргеном Розе сценической обстановки, оценить выразительные детали: ниспадающую сверху таинственно мерцающую завесу — нервно вибрирующий фон пронсходящего, шлейф свадебного наряда Ипполиты, поджидющей своего избранника Тезея. Торжественную статуарность величавой картины говорящего праздника нарушало появление шустрых, проказливых

нелепую изломанную процессию, комическое шествие вцепившихся мертвой хваткой один в другого людей напоминало вереницу слепцов, ведомую поодерем.

Парадоксальным образом процессия ремесленников, уродливым, торпощащимся в разные стороны хвостом волочившаяся за своим театральным организатором, перекликалась с первоначальной парадной группой, в строгом порядке окружившей великолепный, живописно струящийся шлейф высококордной невесты. Там центром группы, средоточием ее была царственная Ипполита. Здесь шествие «возглавляла», грубо подталкиваемая ремесленника-

Сцена из спектакля  
«Сон в летнюю ночь».

ми сади, назойливая, голосистая шарманка, без устали изрыгающая обрывки расхожих мелодий.

Сопоставление оказывалось не случайным. Хореограф не только сталкивал противоположное, мастерски извлекая комические контрасты, но и с тонкостью истинного художника намечал в несхожем общем, готовил нас к тому.

Собственно говоря, открытие этой общности изменчивой, многообразно проявляющейся, но тем не менее единой животворной жизненной силы, разрушающей все рамки и условности, в том числе сословные и жанровые, — и составляло пафос балетного спектакля. Этот пафос весьма точно передавал суть комедии Шекспира. Ноймайер, осуществляя хоре-

в другом облике, оказывались в мире фантастическом.

Иполита засыпала — и таинственная завеса-фон словно оживала, начинала лучиться волшебным светом и спадала, наконец, открывая за собой совершенно другой мир. В клубах стелющегося тумана казались плывущими по воздуху фантастические деревья с ирреальной лиственной, словно сотканной из света. Плывущими, замедленными, как рапид в кино, были и движения эльфов в облике инопланетян, тела которых, будто облаченные в сфандры, отливали холодным металлическим блеском. Ощущение смены среды помогла создать и музыка. Переход был нарочито резким: от сочных, рельефных, насыщенных живой эмоцией мелодических

оборотов симфонической увертюры Ф. Мендельсона «Сон в летнюю ночь» — к почти остановившемуся звучанию «электронной» музыки, сочиненной современным композитором Д. Лигети.

Эльфы растворялись в тумане. В звенящей «электронной» тишине на противоположных сторонах опустевшей сцены появлялись герои — теперь в облике Титании и Оберона. Начался дуэт-объяснение.

В спектакле «Сон в летнюю ночь» убедительно выявилось оригинальное качество специфически «балетной» театральности, которое можно было бы обозначить, как поиски хореографом «пластической режиссуры» — драматургического стержня спектакля, подчиняющего себе все компоненты про-

лось сверхъестественным. Создавалось впечатление, что Ноймайер, опираясь на уникальную координацию танцовщика, открывал новые возможности человеческого тела.

Постановка вызвала множество споров, размышлений о путях современного балетного театра. Профессионалы и зрители горячо обсуждали композицию спектакля, драматургические приемы, восхитались интереснейшими находками, обнаруживали уязвимые места. Некоторые сцены могли показаться растянутыми, кое-где длинными, определенно, были. Не безупречно выверенной, по крайней мере в привычных позициях, воспринималась и композиция спектакля, соотношение его частей. Например, блистательно поставленный, действительно смешной «спектакль в спектакле» «Пирам и Тисба», разыгранный ремесленниками в честь новобрачных, затмевал предшествующий компактный свадебный дивертисмент и, как кажется, неожиданно становился кульминацией всего балета. Может быть, это как раз и входило в планы постановщика? Вопросов возникло много.

Творчество хореографа притягивало, хотелось познакомиться с ним обстоятельнее.

Интервью с Джоном Ноймайером удалось взять перед вторым, заключительным показом «Сна в летнюю ночь». До начала спектакля оставалось всего сорок минут, потому из множества вопросов пришлось остановиться на нескольких. Балетмейстер отвечал охотно, иногда сам задавал вопросы, внимательно вслушивался в сказанное собеседником. Если затронутая тема перекликалась с тем, что занимало его как художника, — тогда в спокойном, по-деловому собранном человеке пробуждался бурный темперамент оратора, привыкшего вести людей за собой.

Ноймайер родился в США в 1942 году. Профессию танцовщика выбрал сам — в семье никто не был связан ни с балетом, ни с искусством вообще. Занимался у многих педагогов, в том числе у В. Волковой, в Лондоне в школе Royal Ballet, изучал как различные виды танца модерн, так и классический танец. Однако исполнителем чисто классических партий не стал: ближе были спектакли, требовавшие иной выразительности. В 1963 году Ноймайер был приглашен в Штутгарт. Вскоре, будучи солистом балета, он начинает выступать и в качестве постановщика. В 1969 году он получает приглашение в балетную труппу Оперного театра во Франкфурте. С 1973 года Д. Ноймайер становится руководителем балета Гамбургской Оперы. Среди его постановок «Ромео и Джульетта» Прокофьева,



Сцена из спектакля «Сон в летнюю ночь»

ографический замысел, по своему разрабатывал сценические ситуации и детали, но оставался верен Шекспиру в главном. Тему общности всего сущего — будь то мир фантастический или реальный, возвышенный или низменный — хореограф предельно обострил, поручив одним и тем же исполнителям роли сначала в мире реальном, затем — сказочном.

В итоге каждый персонаж проживал двойную жизнь — сначала в своем обычном, затем в преображенном качестве. Волшебные превращения тому способствовали. Пластический образ центральных героев обрел новое измерение, когда они,

изведения, определяющего и выбор музыки, и принципы решения собственно хореографических задач.

Из находок пластических наиболее впечатляли выразительные дуэты в великолепном исполнении Лины Чарльз (Титания) и Франсуа Клауса (Оберон), а также вся партия Пека. Рой Вержбицкий станцевал ее с таким ослепительным мастерством, что, пожалуй, пальму первенства среди исполнителей можно отдать именно ему. Поражало соединение какой-то вкрадчивой мягкости, подкупающей наивности с порывистой силой и смелостью. Его пролеты по сцене ошеломляли, владение пространством каза-

«Щелкунчик» Чайковского, «Дяфнис и Хлоя» Равеля, «Весна священная» Стравинского, работы на музыку Скрябина, Малера, Шумана.

Потребность ставить жила в нем всегда — по крайней мере, так представляется теперь, когда спрашивают о начале балетмейстерского пути. А вот выяснить его балетмейстерскую родословную оказалось не так просто. Спрашивая, кого из хореографов Ноймайер может назвать в числе своих наставников, я надеялся услышать, судя по увиденным работам, прежде всего имена Д. Кранко и М. Бежара. Однако именно от них мой собеседник настойчиво отмежевывался. Да, работал в труппе Кранко и хорошо знаком с его спектаклями, но со многими постановочными принципами этого хореографа не согласен. Бежар, безусловно, интересен, по мнению Ноймайера, предложенное им направление — не что иное, как разновидность классического балета. Собственное творчество Ноймайера, очевидно, связывает все-таки с традициями танца модерн. Но своими предшественниками на балетмейстерском поприще он называет лишь таких представителей этого направления, как М. Грехам и С. Ширер.

Тем не менее наибольший энтузиазм у моего собеседника вызвал вопрос об его отношении к балетной классике. Ноймайер утверждал, что тема интереснейшая, неисчерпаемая: об одном этом он мог бы с удовольствием проговорить до самого утра.

Сложностей здесь много. Начать хотя бы с того, что ставить классику приходится современному балетмейстеру — именно таким балетмейстером, любящим и уважающим традиции прошлого, он себя и представляет. Но, как он считает, уважение к традиции не снимает необходимости трезвого отношения к конкретному произведению. Сразу же следует решить — все ли в нем отвечает высоким требованиям классики? Например, разве может считаться неприкосновенным, задает вопрос хореограф, либретто «Лебединого озера»?

Поэтому Ноймайер, осуществляя постановку «Лебединого озера», стал искать разгадку его в музыке. Найти драматический нерв спектакля помогла история жизни современника Чайковского, о котором композитор знал, — Людвиг Баварского, «сумасшедшего короля», жившего в вымышленном, сочиненном им мире. Возник совсем новый спектакль, названный Ноймайером «Иллюзии — как Лебединое озеро».

Прощаясь, Ноймайер говорил о том, что с удовольствием поставил бы спектакль на советской сцене.

А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ

# Испанские ЭСКИЗЫ

# С

оветские любители балета регулярно встречаются с представителями хореографического искусства Испании. Мы помним и высоко ценим великолепную труппу Антонио, замечательных танцовщиц Лусеро Тэна, Кети Клавихо, коллектив, возглавляемый Марией Роса и многих других. Их работу можно сравнить, пожалуй, с ювелиром, который бережно гранит алмаз для придания ему ослепительного блеска

бриллианта — совершенство исполнения артистов, творческие поиски хореографов помогли нам познакомиться со многими образцами испанского танца, ощутить необыкновенное разнообразие форм, ритмических рисунков, его яркую эмоциональность.

И вот мы знакомимся с коллективом, который показывает образцы национальной хореографии почти в первозданном виде. Ансамбль «Эль Кандиль» — не профессиональный. Его участники — студенты Мадридского университета, юноши и девушки, самозабвенно любящие танцевальное творчество своего народа. И не только изучают его, но и пропагандируют с концертной эстрады. Руководит ансамблем преподаватель университета Мария дель Кармен Лопес.



Танцует ансамбль «ЭЛЬ КАНДИЛЬ».

«Много лет я посвящаю коллективу танцевального фольклора, — рассказывает она. — Объездила все провинции Испании, чтобы зафиксировать, а затем разучить самые популярные в народе пляски. Все, что мы показываем в концерте, живое и сегодня в народе, украшает сельские празднества и городские гулянья».

И действительно, когда, сидя в зрительном зале, смотришь представление гостей, чувствуешь себя словно приобщенным к веселому действу народного праздника. Казалось, нет сомнения — именно так танцует простой испанец, так передает в танце свои мысли и чувства. Специалисту сразу бросался в глаза «неприглаженная» техника. Это прежде всего сказывалось в подаче тех па, которые исполняются ногами, в положении корпуса и особенно в пластике рук.

Хореографическое образование накладывает определенный отпечаток на фигуру исполнителя, придает своеобразную упорядоченность манере движений. Учитывая это, профессиональный танцовщик стремится показать на сцене не столько техническую оснащенность, сколько использовать ее как средство выразительности для создания того или иного образа. И не случайно, счастлив бывает тот артист, кто оказался наиболее верен первоисточнику — хореографическому прообразу. Речь идет в данном случае об исполнителях народно-сценического танца, которые постоянно ищут интересное па или новый нюанс в рисунке рук, положении корпуса, головы, с тем, чтобы отразить это в своем творчестве. И если это удастся, тогда особенно остро ощущаешь ту истину, что наше искусство-балет своими корнями уходит в фольклор и его соками питается по сей день.

Название коллектива «Эль Кандиль» означает в переводе с испанского «солнечный», и он вполне оправдывает свое имя. Танцы различных провинций Испании в его трактовке искрятся теплым юмором, как бы пронизаны солнечным светом. Мягкие полтона настроений, естественность поведения исполнителей, сдержанность в проявлении эмоций — все это придает танцевальному спектаклю (а именно так можно было бы назвать показанную нами программу) черты подлинности. В представлении достоверно раскрылась жизнь народа, его танцевальная природа.

Таково впечатление от выступления «Эль Кандиль». Ансамбль будто приблизил нас к истокам хореографической культуры своей родины.

Интересно и разнообразно была выстроена драматургия концерта. Номера контрастно

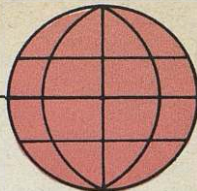
отличались друг от друга как по форме, так и по содержанию. Мы увидели знаменитую «Хоту» в различных местных интерпретациях. В зависимости от принадлежности к определенной местности, «Хота» видоизменяется в деталях пластической трактовки, оставаясь неизменной в основе танцевального языка. Особенно яркие и пластически выразительны танцы южной Испании: Тангилес, который танцуют в Кадиксе; Патинера, любимая в Кордове; Севильяна — в Андалузии; Лареха — в Гренаде. Нам показали напоечные необыкновенным сельским ароматом жанровые хореографические сценки «Деревенский праздник», где были использованы такие народные игры, как игра «жмурки» и «качание на полотне» (что можно увидеть у нас в балете «Дон Кихот»). Автор этих миниатур Мария дель Кармен Лопес рассказывала нам, что идея создания «Деревенского праздника» навеяна мотивами жанровых полотен Франсиско Гойи.

Венчал программу своеобразнейшей пасодобль «Эль Кандиль». Это — замечательная сцена, проинспирированная легким юмором, где нам показали танцы вчернего Мадрида 20—30-х годов. Пасодобль возник на улицах города, его танцевали представители различных слоев общества. В зависимости от этого менялись нюансы исполнения, но неизменно сохранялось главное — любовь к танцу, упоенность им. И это так темпераментно и искренне было воплощено гостями, что оказалось невозможным остаться равнодушным.

Можно с уверенностью сказать, что ансамбль «Эль Кандиль» завоевал сердца московских зрителей. Этому способствовало также и оформление спектакля — интересные и милые в своей незатейливости костюмы, где мягкие краски, где нет ничего кричащего, сверкающего — ничего отвлекающего от танца. Да, хозяином на сцене в тот вечер был танец. И, конечно, нельзя не отметить музыкальное сопровождение, прежде всего виртуозную игру на кастаньетах — предмет зависти артистов, избравших своим амплуа испанские танцы, а также великолепное классическое искусство игры на гитаре, которое продемонстрировал нам Анхель Мигеле Гутьерес в прочтении произведения классиков, народных мелодий, собственных сочинений (ему, например, принадлежит музыка «Вечерних танцев Мадрида»). Великолепный дуэт аккордеонисток и выразительные голоса вокалистов дополнили незабываемую картину живого темпераментного праздника народного танца.

ТАМАРА  
ВАРЛАМОВА

## Международные маршруты



### ● На сцене античного театра

В городе Босре проводится Международный фестиваль танца — один из самых молодых в мире: в минувшем году он состоялся всего лишь в четвертый раз. Но участие в нем коллективов из Советского Союза уже можно считать сложившейся традицией. На этот раз гостем праздника стала балетная труппа нашего театра.

Цели Международного фестиваля танца в Босре — просветительские: его организаторы ставят своей задачей наиболее широко познакомить зрителей Сирийской Арабской Республики с хореографическим искусством разных стран. И потому на концертах собирается самая демократическая аудитория — ее составляют зрители буквально всех возрастов, социальных положений, уровней культуры, причем многие не имеют привычки к восприятию классического танца. Поэтому главная ориентация устройств — на национальные танцы. Их и демонстрируют участники праздника — профессиональные и любительские труппы разных стран. Мы же привезли классическую программу и, естественно, очень волновались: как она будет принята аудиторией?

Надо сказать, что интерес к этому фестивалю в Сирии проявляется огромный, о чем свидетельствует такой факт: в Босру на концерты из Дамаска и других городов люди приезжают на специальных поездах. И открытый амфитеатр сохранившегося античного театра, вмещающий четырнадцать тысяч зрителей, бывает в дни праздника переполнен. Причем бросается в глаза огромное количество молодежи.

...Массивные колонны древней сцены, а над ними черный, словно бархатный, купол южного неба, расщепленный огромными яркими звездами — в таком естественном оформлении шли представления. Нельзя придумать более органичной декорации, а если к этому добавить сосредоточенную и трепетную тишину многотысячного зрительного зала, замершего в ожидании встречи с прекрасным, то можно себе представить атмосферу, в какой проходили выступления.

Свой репертуар мы составили из одноактных балетов — для них необязательно специальное сценическое оформление, они могут идти под магнитофонную запись. Вместе с тем эти композиции («Сюита из балета «Гаянэ» А. Хачатуряна, второй акт «Лебединого озера» и «Франческа да Римини» П. Чайковского, фрагмент из «Пахиты» Л. Минкуса, «Вечерние танцы» на музыку Ф. Шуберта, па де де из «Дон Кихота» Л. Минкуса и «Корсара» А. Адана) помогли зрителю познакомиться и с образцами классического наследия, и с произведениями современных хореографов. Такой программой мы надеялись показать сирийским зрителем направленность и диапазон наших поисков. И надо сказать, не ошиблись в своих ожиданиях. Успех сопровождал все номера нашей программы, но с особым восторгом зрители принимали танцы из «Гаянэ»: ритмы востока, самобытная ориентальная пластика композиций, огненный темперамент эмоционально воздействуют на любого зрителя, но в Босре наша постановка хачатуряновского балета проходила в буквальном смысле слова триумфально.

Нам не раз приходилось убеждаться в том, что глубина и разносторонность художественного восприятия зависит от общего культурного уровня зрителей. В Сирии же, при всей пестроте ее демократической аудитории, ощущалась огромная тяга к балетному искусству, особенно у молодежи. На встречах с представителями официальных учреждений, с местными деятелями культуры мы узнали, что здесь уже обсуждается вопрос о создании своей национальной школы

балета. Нас спрашивали о системе хореографического образования, принятой в СССР, о методике преподавания, интересовались возможностями переводов на арабский язык учебных пособий, принципами отбора талантливых детей... В беседах высказывалось желание пригласить для организации учебного процесса специалистов из Советского Союза.

После Босры мы выступали на Дамасской ярмарке, завершали ее культурную программу.

Концерты проходили в нелегких условиях — ртутный столбик не опускался тут ниже 40° тепла. Приятно говорить, что успех, выпавший на долю коллектива, свидетельствовал о его сплоченности и политической зрелости, о его высоком профессионализме. Теплой, залушевой атмосферой сопровождалась встреча с работниками советского посольства, которая оставила неизгладимое впечатление.

Затем мы прибыли в Иорданию, где дали три спектакля. Наши представления посетила королева Иордании. Она лично поздравила артистов с успехом и поблагодарила их за прекрасное искусство.

Пребывание наше в Иордании принесло нам много впечатлений от экскурсий к развалинам древнего римского города Джераш, к Мертвому морю. Я считаю, что такие живые впечатления способствуют расширению кругозора артистов и, думается, не могут не сказаться на их творчестве.

Для нашего коллектива участие в подобного рода фестивалях — своего рода традиция. Артисты театра с честью представляли советскую танцевальную культуру и на соответствующих праздниках в Венгрии, Греции, Португалии и других странах. Подлинный успех на фестивале танца в городе Босре в Сирийской Арабской Республике — еще одна яркая страница гастрольной летописи нашего коллектива.

**Ю. ПРИБЕГИН,**  
директор Московского музыкального  
театра имени  
К. С. Станиславского  
и Вл. И. Немировича-Данченко

С успехом проходили  
выступления артистов  
Московского музыкального  
театра имени  
К. С. Станиславского  
и Вл. И. Немировича-Данченко  
на Международном фестивале  
в сирийском городе Босра.

Развалины  
древнеримского поселения  
около иорданского  
города Джераш.

Фото М. ШАЛАЕВСКОГО



## На почтовых миниатюрах

Почетное место в коллекциях филателистов всего мира занимают почтовые советские выпуски по теме «Балет». В 1958 году вышла красочная серия из трех марок, посвященная творчеству композитора П. Чайковского. На одной из них изображена сцена из балета «Лебединое озеро». В 1961—1962 годах была выпущена новая четырехмарочная серия. На этот раз на одной из марок показан момент танца Тао Хоа — героини балета Р. Глиэра «Красный мак». Другая миниатюра — фрагмент из балета «Пламя Парижа» Б. Асафьева. На следующей марке художник воссоздал фрагмент из дуэта Ромео и Джульетты в одноименном балете С. Прокофьева. И, наконец, четвертая миниатюра — сцена из «Лебединого озера». Этому произведению посвящена марка и из серии 1970 года «Туризм в СССР».

Окончание  
на 3 обложке.



**ИВАН БАДНИН,**  
старший научный сотрудник  
клиники спортивной и балетной травмы  
Центрального института травматологии  
и ортопедии имени Н. Н. Приорова,  
кандидат медицинских наук

Редакция журнала, начиная с этого номера, планирует периодическую публикацию материалов под рубрикой «Медицина — балету». Ее содержание составят советы врачей, ответы на вопросы, заочные консультации. Предполагается, что рубрику будут вести ведущие специалисты Центрального института травматологии и ортопедии (ЦИТО) имени Н. Н. Приорова — директор института, действительный член Академии медицинских наук СССР, профессор М. Волков, профессор З. Миронова, старший научный сотрудник И. Баднин...

Наш корреспондент попросил академика М. Волкова кратко охарактеризовать основные достижения советской медицины в области профилактики профессиональных заболеваний и травм артистов балета.

«Почти двадцать лет назад при поликлинике Большого театра и ВТО по инициативе профессора С. П. Летунова и при моем участии был создан кабинет по профилактике повреждений и заболеваний у артистов балета. Кроме того, специальный диспансер организовали на территории Большого театра, — сказал академик М. Волков. — Причиной такого решения было то, что наши наблюдения показали, что многие травмы и в школе, и в театре происходят непосредственно в работе, на уроке, репетициях. Опыт показал, что наиболее серьезные из них случаются при обстоятельствах, когда не учитываются особенности организма, отсутствует соответствующая подготовка. Считать такие травмы «случайными» было бы неправильно. Они и объяснимы, и обусловлены недостаточной тренированностью, усталостью, неверным поведением.

Благодаря работе советских травматологов многие артисты балета вернулись в театр. Но в отдельных случаях это надолго исключило их из активной творческой жизни, а порой и сократило сроки сценической деятельности. В последние годы мы достигли больших научных успехов и ввели в практику многие новейшие достижения современной медицины. Но в основе всей деятельности врача-травматолога лежит профилактика. Разумное регулирование сил, знание своей мышечной системы, регулярное выполнение общего режима может обеспечить артисту балета активное сценическое долголетие.

Да, главная задача медицины — профилактика. Она может вестись в разных направлениях. Пропаганда их индивидуального режима, борьба с перегрузками, правильный отдых, забота о полноценных репетиционных помещениях, о классах.

В последние годы наша страна обогатилась прекрасными зданиями театров и хореографических училищ, построенными по специальным проектам и обеспечивающими плодотворный учебный и репетиционный процесс. Но правильное соблюдение гигиены поведения является prerogative самих работников искусства. Поэтому журнал должен уделять внимание и медико-гигиеническим аспектам повреждений и заболеваний. Предотвращение травм, забота о здоровье артистов балета должны решаться в тесном контакте врачей и работников искусства. В Московском хореографическом училище, например, количество травм у воспитанников снизилось благодаря систематическому контролю за соблюдением ими режима.

Публикуя под новой рубрикой в журнале статью кандидата медицинских наук, старшего научного сотрудника ЦИТО И. Баднина, редакция обращает внимание исполнителей, руководителей балетных коллективов и медицинских работников театральных поликлинических пунктов на важность поставленной проблемы, на необходимость систематического медицинского контроля за состоянием здоровья артистов хореографических трупп.

# ХРОНИЧЕСКИЕ МИКРОТРАВМЫ: ПОЧЕМУ ОНИ ОПАСНЫ ?

В последние годы изучение патологических процессов в опорно-двигательном аппарате у артистов балета выявило ряд изменений, связанных со спецификой балетных движений (например, с не имеющим в физиологии человека аналогов танцем на пуантах), с возросшими нагрузками на организм в современном балете, с введением в современный классический танец элементов из спортивной гимнастики, акробатики, фигурного катания, многие из которых в хореографических училищах не изучаются.

Ряд таких патологических процессов возникает постепенно под влиянием накопления мелких травматических повреждений, порою незаметных для самого исполнителя. В результате перенапряжений, незалеченных мелких травм, которые в сумме с течением времени приводят к возникновению патологического процесса, нарушающего питание тканей, к грубым изменениям в них, развивается так называемая микро-травматическая болезнь.

Многочисленные наблюдения, проводимые в Центральном институте травматологии и ортопедии имени Н. Н. Приорова Министерства здравоохранения СССР над артистами балета и спортсменами с хронической микро-травматической болезнью, позволили выявить различные виды патологии в мышцах, сухожилиях, костной ткани. Комплексные исследования клиницистов, рентгенологов, гистологов, радиологов, биохимиков выявили значительные патологические изменения, характерные для каждого вида тканей.

Хронические микро-травмы мышц возникают как в самих мышцах, так и в местах перехода мышечных пучков в сухожильные. При исполнении множества движений в короткие периоды времени наступает утомление мышцы в целом или в отдельных ее единицах — волокнах. В первой стадии утомления возникает только мышечный спазм, быстро проходящий после отдыха. Но постоянные спазмы мышечных волокон под влиянием микро-травм могут затем привести к заболеванию мышц, называемому миопатозом. Миопатоз приводит к уплотнению группы мышечных волокон, снижению их эластичности, что приводит к частым повреждениям, вызывающим мелкие кровоизлияния. Исследование этих болезненных очагов обнаруживает «расплавление» отдельных мышечных волокон и образование в данном месте грубой волокнистой соединительной ткани. В дальнейшем здесь, даже при незначительной травме, может возникнуть надрыв этих переродившихся, легко ранимых мышечных пучков. При наличии хронических микро-травм и микрокровоизлияний впоследствии нарушается питание тканей, они ощущают недостаток кислорода, выпадающие соли кальция приводят к образованию в них очагов обызвествования. Начинается оксифицирующий миозит, надолго выводящий артиста балета из строя.

Хроническая микро-травматизация мест перехода мышечных пучков в сухожильные носит название миознтезит. Этот патологический процесс проявляется в том, что в области перехода волокон икроножных мышц в ахиллово сухожилие при выполнении того или иного танцевального движения артист ощущает резкую локальную боль. В дальнейшем, под влиянием даже незначительного усилия здесь могут возникнуть разрывы. Микро-травматизация у артистов балета сухожилий, их оболочек и мест прикрепления нередко — поражается ахиллово сухожилие, его оболочка (паратенон), место прикрепления к пяточному бугру, приводящие мышцы бедра, собственная связка надколенника, сухожилие прямой мышцы бедра. Чаще всего встречается хроническая травма-

тизация места прикрепления сухожилий к надкостнице и кости, где условия питания тканей менее благоприятны. Это болезненный патологический процесс носит название тендоперистопазии, причем в него вовлекаются как сухожильные волокна, так и надкостница. У артистов балета наиболее часты тендоперистопазии нижнего полюса надколенника и пяточного бугра в месте вплетения волокон ахиллова сухожилия. Реже встречаются тендоперистопазии лобковых костей в месте вплетения приводящих мышц бедра.

Тендоперистопазия нижнего полюса надколенника в месте вплетения волокон собственной связки клинически дает о себе знать локальными болями, припухлостью как мягких тканей, так и надкостницы в виде плотных неровностей на последней. Часто тендоперистопазия нижнего полюса надколенника сочетается с хронической травматизацией жировых тел коленного сустава. Тогда по обеим сторонам от собственной связки видны округлой формы выпячивания (при пальпации — плотные, болезненные), при сгибании колена они исчезают. Гистологическое исследование этих тканей обнаруживает наличие в них среди жировой ткани грубых фиброзных образований, что указывает на длительный хронический процесс. Такие жировые тела подлежат оперативному удалению.

При хронической микротравматизации области ахиллова сухожилия у классических танцовщиков и исполнителей народных танцев при частых и резких приседаниях и вставаниях наблюдается спаечный процесс ахиллова сухожилия с его оболочкой (паратенонит). Этот процесс развивается постепенно, возникают микронадрывы тканей, микрокровоизлияния, образование избытка грубой ткани. Клинически паратенонит проявляется в виде продолговатой опухоли мягкоэластической консистенции, болезненной, спянной с окружающими тканями.

При отсутствии постоянного врачебного наблюдения за артистами балета, при недостаточно квалифицированном лечении, а также тогда, когда исполнитель продолжает танцевать с болью в сухожилии, может наступить отрыв или разрыв сухожилия или связок. Поэтому и педагогу, у которого занимается артист, и врачу, работающему в балетном коллективе, следует своевременно выявлять симптомы подобного заболевания, вовремя освобождать исполнителя от дальнейших физических нагрузок, способствовать проведению эффективного лечения.

Хронической травматизации подвергаются также надкостница и костная ткань.

Костная ткань человека в процессе его жизнедеятельности видоизменяется, приспосабливается к новым нагрузкам, новым условиям труда. Этот процесс нормальной перестройки у артистов балета протекает постоянно. Но в тех случаях, когда нагрузка выходит за пределы обычных, когда отсутствует регулярность в тренировках, когда нарушается последовательность и постепенность возрастания усилий, в костной ткани могут возникнуть болезненные изменения, ведущие к перестройке костного вещества.

Следует различать физиологическую (нормальную) и патологическую (болезненную) перестройку костной ткани.

Физиологическую перестройку костной ткани у артистов балета можно видеть в костях стопы (особенно плюсневых), в большеберцовых и малоберцовых костях. Клинически эта перестройка ничем себя не проявляет, только рентгенологически определяется уплотнение и расширение кортикального (наружного) слоя кости.

Врач, работающий в балетном коллективе, должен учитывать особенности нагрузки у наблюдаемой им группы танцовщиков и брать на диспансерное наблюдение тех, у кого при неблагоприятных условиях нагрузки физиологическая перестройка может перейти в патологическую. Такое часто случается с молодыми артистами, только что пришедшими в театр и еще не приспособившимися к новым нагрузкам, особенно когда его педагог-репетитор переоценивает физические возможности неокрепшего организма. Это может возникнуть также и у опытного исполнителя при отсутствии регулярности, последовательности, постепенности в репетиционном процессе, при выступлениях на жестком полу.

Патологическая перестройка костной ткани возможна в различных костях — плюсневых, большеберцовой, в дужках

позвонок, в ладьевидной кости стопы, в надколеннике, реже — в шейке бедренной кости. Процесс проходит три стадии.

В результате неблагоприятных моментов, о которых сказано выше, происходит дальнейшее утолщение кортикального слоя, в процесс вовлекается надкостница, которая утолщается в результате хронической микротравматизации, становится неровной. Развивается периостоз — первая стадия патологической перестройки. Клинически она проявляется так: после занятий или спектакля в кости возникают боли, которые после отдыха исчезают. При пальпации мест этой перестройки определяются неровностями на кости, нередко болезненными. Рентгенологически их можно обнаружить по утолщению кортикального слоя и бахромчатости краев кости.

Если своевременно не начать лечение, эта стадия переходит во вторую, когда появляются поперечные зоны просветления или зоны рассасывания кости. Клинически эта стадия проявляется постоянными болями в кости, которые после отдыха не проходят, покраснением кожных покровов, отеком, резкой болью. При пальпации на кости ощущаются бугры, неровности. Рентгенологически выявляются различной степени прозрачности поперечные зоны в трубчатых костях или зоны округлого рассасывания в губчатых или плоских костях.

Третья стадия — стадия заживления зон перестройки — длительная: участки перестройки костной ткани полностью закрываются только через год-полтора. При столь длительном течении болезненного процесса у артиста наступает явление растренированности, он надолго лишается возможности повышать свое исполнительское мастерство.

Лечение хронической микротравматической болезни у артистов балета — трудная задача, поскольку в самом начале болезни они, как правило, не обращаются к врачу, продолжают танцевать с легкими болями, проходящими после отдыха. Но накопление мелких травм ведет к развитию болезненного процесса, порою трудно поддающегося лечению. Вот почему тщательный совместный врачебный и педагогический контроль имеет большое значение в предупреждении этого заболевания.

На его ранних стадиях лечение направлено на то, чтобы остановить развитие патологического процесса, то есть исключить боль, улучшить местное кровообращение, нормализовать питание тканей.

Хороший эффект дают здесь новокаиновые блокады. Новокаин прерывает болевые импульсы, вызывает расширение сосудов, тем самым улучшает местное кровообращение и питание тканей. Лечебный эффект новокаина усиливается наложением компрессов из бальзамической мази Вишневского. Обычно проводят три-четыре блокады, после чего широко используются физиотерапевтические процедуры для рассасывания местных кровоизлияний, уплотнений тканей: электрофорез с иодидом калия, литием или гумизолом; ультразвук с кортикостероидными препаратами (гидрокортизон, преднизолон), микроволновая терапия (луч-58).

В комплекс восстановительного лечения включаются ручная массаж, подводный массаж, лечебная гимнастика, некоторые профессиональные движения с целью повышения эмоционального настроения у артистов балета.

При отсутствии эффекта от физиотерапевтических процедур проводится местная инъекция гидрокортизона по 2 мл/50 мг/ с интервалом в три-четыре дня три инъекции.

При длительно протекающих тендоперистопазиях, при патологических перестройках костей, не поддающихся консервативному лечению, при разрывах тканей проводится оперативное лечение.

Во всех случаях патологических изменений особенно важен тщательный врачебно-педагогический контроль. Только содружество врача и педагога и единое понимание ими задачи по быстрейшему и полноценному возвращению артиста балета к сценической деятельности позволяет предупредить развитие болезни и полностью ее ликвидировать.

Но не менее, а может быть и более важна здесь профилактика, создание таких условий труда балетного артиста, которые бы свели до минимума микротравматизацию и ее последствия.



ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА

# ВЫЙДУТ В СВЕТ В 1982 ГОДУ

**ПРЕМЬЕРЫ  
СЛУЧАЮТСЯ НЕ ТОЛЬКО  
В ТЕАТРЕ.  
ИЗДАТЕЛЬСТВА ТОЖЕ ГОТОВЯТСЯ  
ПОЗНАКОМИТЬ ЛЮБИТЕЛЕЙ БАЛЕТА  
СО СВОИМИ ПРЕМЬЕРАМИ —  
КНИЖНЫМИ.**

Издательство «Искусство» предложит читателям труд известного балетмейстера и педагога, профессора Р. Захарова «Сочинение танца». Книга имеет подзаголовок «Страницы педагогического опыта». Автор размышляет о сложном процессе создания балетного спектакля. В книге на примере опыта хореографов прошлых лет и выдающихся художников современного балетного искусства детально анализируются все этапы постановочной работы.

Выдающаяся советская балерина Ольга Лепешинская создала на балетной сцене образы Жанны («Пламя Парижа»), Тао Хоа («Красный мак»), Ассоль («Алые паруса»), Золушки в одноименном балете, Сари («Тропой грома»). Ее героини пользовались большой любовью зрителей, острое чувство современности, свойственное творческому облику артистки, находило в их сердцах горячий отклик. Сейчас народная артистка СССР Ольга Лепешинская ведет большую педагогическую работу. Книга А. Солодовникова «Ольга Лепешинская» выходит в издательстве «Искусство», в серии «Солисты балета» и рассказывает о многогранной деятельности советской балерины.

Э. Константинова в монографии «Екатерина Максимова» (она тоже выходит в серии «Солисты балета») познакомит читателей с творчеством одной из самых популярных балерин современности, искусством которой привлекает и покориет. Народная артистка СССР Екатерина Максимова обладает яркой, многогранной, неповторимой своеобразной творческой индивидуальностью. О том, как раскрывается она в различных партиях, и рассказывает автор книги.

Книга латышского хореографа-фольклориста Хария Суны «Латышский народный танец» — пятая в серии «Танцы народов СССР». Она повествует о том, как складывался и развивался танец на древней земле Латвии, как, передаваясь из поколения в поколение, обогащался его язык, выкристаллизовывались его

разнообразные формы и структуры. Издание включает нотные приложения, а также цветные фотографии, на которых изображены национальные костюмы.

Ленинградское отделение издательства «Искусство» выпускает «Азбуку классического танца» Н. Базаровой и В. Мей. Книга ленинградских педагогов выходит в свет второй раз. Первое издание стало уже библиографической редкостью. Учебное пособие, где изложены основы школы классического танца, надо надеяться, привлечет внимание педагогов и учащихся хореографических училищ.

Исследование датского балетоведа А. Фридерича «Август Бурнониль» вышло в свет в Копенгагене в 1979 году. Теперь книга переведена на русский язык и выпускается издательством «Радуга». В этом произведении рассказывается о жизненном и творческом пути Августа Бурнониля, выдающегося хореографа XIX века. Знакомство с творческим опытом А. Бурнониля будет интересно и для широких кругов любителей балета, и для тех, кто сделал искусство танца своей профессией — артистов, балетмейстеров, педагогов.

«Алексей Ермолаев» — сборник статей под таким названием готовит издательство «Советский композитор». В него включены воспоминания и статьи, посвященные народному артисту СССР Алексею Николаевичу Ермолаеву. Среди авторов — М. Семенова, О. Лепешинская, П. Гусев, М. Лавровский, В. Васильев. В издании частично использованы материалы предыдущего сборника, выпущенного издательством «Искусство» в 1974 году.

Издательство «Музыка» предложит читателям четвертый выпуск сборника статей «Музыка и хореография современного балета».

Он состоит из трех разделов: «Музыка и танец», «Музыкально-хореографические формы русского классического балета», «Балет XX века». Статьи сборника посвящены танцевальной музыке эпохи Возрождения, анализу жанров балетного театра, эстетическим противоречиям в современном зарубежном балетном театре и другим проблемам. Книга рассчитана на специалистов, педагогов и студентов художественных вузов.

В издательстве «Советская Россия» выходит книга «Рождение танца» В. Уральской. Это вторая часть большой работы «Народная хореография» (первая часть — «Природа танца» — вышла в 1981 году).

В книге пойдет речь о том, как создается танец, как отбирается материал для его сюжета, как рождается идея сценического произведения и строится взаимоотношения хореографа и танцовщика, какую роль играет импровизация в танце, как должен формироваться репертуар самодеятельного коллектива.

В новый сборник для детских хореографических самодеятельных коллективов «Танцы для детей» включены сюжетные танцы, созданные на основе народных (такие, например, как «Праздник урожая», «Русский перепляс», «Марийский народный танец»). Танцы даны с подробным описанием движений, снабжены нотным приложением. Сборник тоже выпускается издательством «Советская Россия».

# РЕЛИКВИИ СТАРОГО ОСОБНЯКА

Здание  
Государственного Центрального  
театрального музея  
имени А. А. БАХРУШИНА.



«Давно известно, что слава актера — дым, что после его смерти ничего не остается, а память о нем исчезает. Вы же силой воли и энергии сделали великое дело, вы увековечили память об актере», — эти слова великой русской актрисы Марии Николаевны Ермоловой обращены к А. А. Бахрушину, крупному коллекционеру, талантливому ученому, любителю и знатоку театра, создателю первого в мире театрального музея. Свое существование он ведет с 1894 года. Здесь, в комнатах живописного особняка на Лужецкой улице, ныне улице Бахрушина, вы можете познакомиться с уникальными вещами: портретами актеров, эскизами декораций, автографами, рукописями, театральной бутафорией, костюмами, балетными туфельками великих балерин.

Зритель, знакомясь с бесценными экспонатами, приобщается к жизни театра, к его истории, к творчеству актера. Особый интерес представляет коллекция музея, посвященная балетному искусству — А. А. Бахрушин был большим почитателем и знатоком искусства танца, ревностным собирателем его реликвий. Об этом свидетельствуют нынешние бесценные экспонаты музея.

1910-й год — год смерти Мариуса Ивановича Петипа. Петербургская газета пишет: «Прошло три месяца со дня кончины М. Петипа. Балетная труппа даже не отслужила панихиды по своему руководителю и учителю. Бахрушин, находившийся там, приобрел для своего музея портреты М. Петипа и его братьев во дни молодости и другие предметы, принадлежащие балетмейстеру». Среди «других предметов» — уникальные зарисовки, записки балетмейстера, раскрывающие его творческую лабораторию, юбилейные адреса, венки. Например, в разделе выставки, посвященном балетному театру второй половины XIX века, экспонируется адрес М. Петипа, преподнесенный ему в честь пятидесятилетнего юбилея сценической деятельности. Адрес исполнен известным театральным художником А. Шарлеманом, который остроумно поместил в небольшой медальюно сцены из спектаклей, поставленных балетмейстером.

На адресе расписались многие ведущие артисты петербургской труппы.

А вот еще одно свидетельство собирательской деятельности А. А. Бахрушина. Газета «Огни» за 1906 год сообщает: «В музее известного московского знатока театра А. Бахрушина есть целая коллекция балетных башмачков знаменитых балерин, в числе которых блистают имена Тальони, Соколовой, Павловой и других».

Коллекция башмачков! Ни одна страна не может похвастаться таким уникальным собранием, в котором хранятся редчайшие образцы танцевальной обуви, начиная с атласной туфли на небольшом каблуке конца XVIII века до современных пуант. Они рассказывают об эволюции балетной техники, о танцевальном стиле, о ...характере балерин, их владелиц. В первом зале на стене, в дубовой круглой раме, словно картина, застыла россыпь балетных туфелек, на них надписи, адресованные собирателю, музею, с памяtnыми датами, с лаконичными росчерками, сделанными исполнительницами подчас наспех, за кулисами, после спектакля. Вот — миниатюрная, черного шелка туфелька Марии Тальони, с автографом. Ее Бахрушин получил от балетного критика Н. Безобразова, вторая такая же находилась у другого критика В. Светлова, который через историка балета К. Скальковского получил ее от Ф. Кони. В конце концов оба башмачка соединились в коллекции музея.

Афиши и программы. От первых анонсов спектаклей, выполненных на серой суровой бумаге, до современных красочных, художественно оформленных авторских полотен. Здесь и небольшая афиша, сообщающая о гастролях знаменитой Фанни Эльслер, и объявление в «Московских ведомостях» за 1829 год о возобновлении балета Ш. Дидло «Зефир и Флора» его учеником А. Глушковским, и живописно оформленные художниками А. Головиным и К. Коровиным программы спектаклей Большого театра, и знаменитая афиша В. Серова, созданная к первым «Русским сезонам» в Париже (изображенная им сифлида воспроизводилась в печатных

Ш. Дидло.  
Художник В. БАРАНОВ



Фрагмент  
экспозиции музея  
имени А. А. БАХРУШИНА.



Па де катр в постановке Ж. Перро. Мария ТАЛЬОНИ, Карлотта ГРИЗИ, Люсиль ГРАН, Фанни ЧЕРРИТО. Литография А. Е. ШАЛОНА

изданиях тысячекратно), и первые советские афиши, и программы, и, наконец, уникальная афиша юбилейного чествования Галины Улановой в 1981 году с автографом прославленной балерины. Театр — это актер. В его вдохновенном искусстве живут идеи времени, переживая современников, образы прекрасного... Портреты актеров, выполненные известными художниками в самой разнообразной технике, помогают нам представить их, их творчество, их роли. На стендах, где показаны материалы о балетном театре XIX века, помещены портреты балетмейстера Жюль Перро кисти В. Баранова (копия К. Батуевой) и ведущей балерины первой половины XIX века Екатерины Санковской кисти художника Н. Федорова. Они занимают в этой галерее центральное место. Здесь же прекрасно выполнена гравюра, где изображен Адам Глушковский в балете Ш. Дидло «Рауль

де Креки», а также изображение исполнительниц знаменитого па де катра Перро Карлотты Гризи, Марии Тальони, Люсиль Гран, Фанни Черритто. Полны экспрессии литографии художника Кайнера и Грюнберга, посвященные балетам Михаила Фокина, в которых блистали Анна Павлова, Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский. Как только появился театр, появился и театральный художник. Поражаешься фантазии и своеобразному видению художника, его сотворчеству с создателем спектакля, умению воплотить мечты в осязаемые контуры и образы, которые являет собой сцена. Четкие архитектурные построения с учетом перспективы создавал в театре на рубеже XVIII—XIX веков П. Гонзаго. Пересеченный пейзаж, таинственное освещение, преувеличенные пропорции полуреальных, полуфантастических замков господствуют в декорациях художников-романтиков А. Роллера, А. Каноппи. Условность пышных и фееричных балетов второй половины XIX века присутствует в декорациях М. Шишкова и М. Бочарова. Рядом с ними как художественные откровения воспринимаются образцы сценографического творчества К. Коровина, А. Бенуа, Л. Бакста. Шедевры из обширной коллекции Бахрушинского музея знакомят посетителей с прошлым и настоящим искусства танца. Традиции собирательской и пропагандистской деятельности, заложенные А. А. Бахрушиным ныне продолжают и развиваются сотрудниками хранилища. Но сегодня Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина не только хранит драгоценные сокровища и реликвии. Почти каждый вечер в маленький зал музея приходят любители театра, чтобы поговорить о современной театре, услышать классическую и современную музыку, узнать о новых театральных событиях, о молодых дарованиях. И когда у особняка на улице Бахрушина висит афиша «В театральном вечер...», у его подъезда всегда спрашивают «лишний билет»... Особенно большой популярностью пользуются вечера, посвященные истории балета. И не всегда маленький зал музея может вместить всех желающих, пришедших на вечера, посвященные творчеству Е. Гельцер, А. Павловой, М. Тальони. Интерес к хореографическому искусству заметен и на занятиях университета культуры. Они проводятся в музее каждый год по трем отделениям: драматическому, оперному и балетному. Балетное отделение существует более десяти лет. Программные циклы чередуются: два года читаются лекции: «Из истории русского балета», два года — «Современный балетный театр». Надо сказать, что в беседах участвуют ведущие критики, балетоведы, а также сами мастера балетного искусства. Диапозитивы, музыка, фрагменты из фильмов часто сопровождают занятия университета. Когда-то бахрушинский особняк называли «Версаль на Зацепе», ныне он с полным правом может именоваться Театральным университетом современной Москвы. Л. ГУЗОВСКАЯ, О. ТУРКЕСТАНОВА

# На почтовых миниатюрах

Продолжение.  
Начало на стр. 59

В 1969 году в Москве состоялся Первый международный конкурс артистов балета. Это памятное событие отражает специальная многоцветная марка. Несколько миниатюр рассказывают о творчестве прославленного коллектива Государственного ансамбля народного танца СССР под руководством И. Моисеева. В 1962 году в честь 25-летнего юбилея ансамбля вышла марка, на которой изображена массовая танцевальная сцена. А к 35-летию коллектива подготовлена красивая пятимарочная серия, запечатлевшая мгновения танцев — «Жоруми», «Гопак», русского из композиции «Лето», аджарского и цыганского, а также хореографической миниатюры «На катке». Для пополнения балетного раздела своих коллекций филателисты могут использовать и марку 1968 года из серии «Памятники архитектуры», где изображено здание Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой. Во всем мире известен «Большой балет» — так называют славный коллектив балетной труппы Большого театра Союза ССР. Его здание изображено на марках разных лет. Предпоследняя такая почтовая миниатюра вышла к 200-летию Большого театра. Много марок, почтовых конвертов и открыток наша почта посвятила различным советским театрам оперы и балета, а также композиторам — создателям музыки к хореографическим спектаклям. Все эти материалы отражают средствами филателии разнообразные стороны развития балетного искусства в СССР.

Ю. Каменский





Цена 1 рубль ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ» Индекс 70947