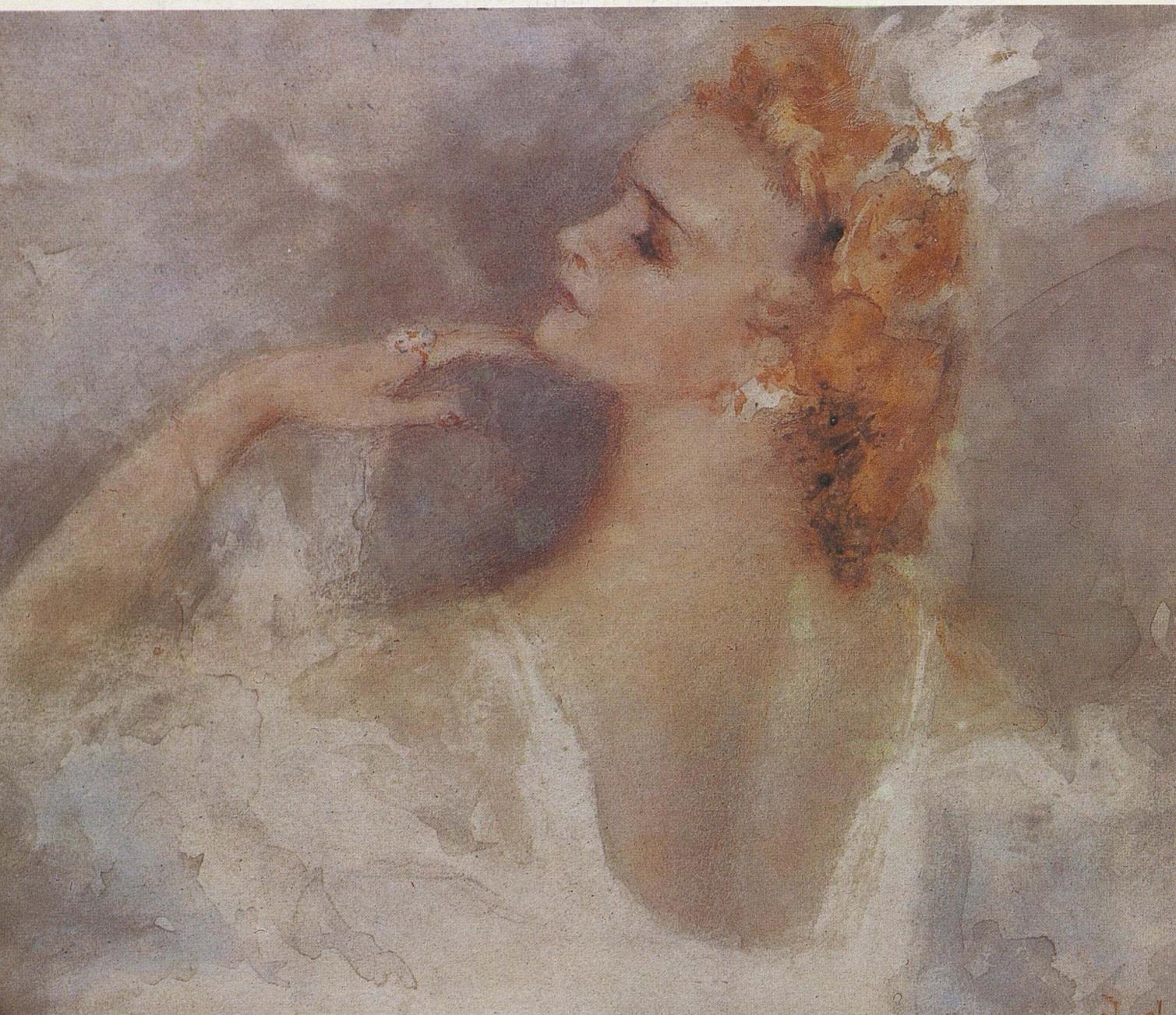


СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1983

1





Народная
артистка СССР
Марина Тимофеевна
СЕМЕНОВА

Портрет
художника А. Фонвизина.



1 | 8 | ЯНВАРЬ —
ФЕВРАЛЬ
1983

*архив
mes*

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

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

Выходит шесть раз в год
Третий год издания

3205/4

В НОМЕРЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»
МОСКВА

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

Рукописи не возвращаются.

Сдано в набор 09.11.82.
Подписано в печать
21.12.82. А10748
Формат 60×90^{1/8}
Глубокая печать, офсет.
Уч.-изд. л. 12,60.
Усл. печ. л. 8,5.
Тираж 31 000 экз.
Заказ 1690.

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.

А. Михальченко. С чувством ответственности 2

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

С. Сапожников. Снова звучит музыка Шостаковича 5
В. Ванслов. Хореография и образ 8

М. Пашков. Дело всенародное 12

У ТЕАТРАЛЬНОЙ АФИШИ 14

В. Уральская. Магия вдохновенного танца 18

ГАСТРОЛИ

В. Бовт. Из столицы Сибири 23
Г. Кремшевская. Рыцари миниатюры 25
М. Агатова. Новый коллектив 28
Г. Иноземцева. Как поймать чудо 30
Т. Ткаченко. В атмосфере праздника 32

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

М. Курилко. Это старинное слово — декорация 33
Е. Куриленко. Верность теме 35

ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

Н. Бурнашева, Л. Голованова. И жизнь продолжит
танец 39
Р. Стручкова. Наш любимый профессор 43
Н. Годзина. Секреты балетной туфельки 46

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ 50

ГАСТРОЛИ

В. Пожарнов. Танцует Пилар Риоха 53
Н. Смолянская. Голос Африки 54
И. Пволоцкая. Возрожденное искусство 56
С. Агре. Умельцы с далекого острова 56

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ

А. Никифорова. Метод, рожденный практикой 58

ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА

Выйдут в свет в 1983 году 60

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА 61

Главный редактор

Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

Редакционная коллегия:

Г. В. БЕЛЯЕВА (ЧЕЛОМБИТЬКО)

В. В. ВАНСЛОВ

В. В. ВАСИЛЬЕВ

О. М. ВИНОГРАДОВ

С. Н. ГОЛОВКИНА

В. М. ГОРДЕЕВ

Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ

П. А. ГУСЕВ

Р. В. ЗАХАРОВ

Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
(ответственный секретарь)

В. М. КУРЖИЯМСКИЙ

И. А. МОИСЕЕВ

К. М. СЕРГЕЕВ

Г. С. УЛАНОВА

В. И. УРАЛЬСКАЯ

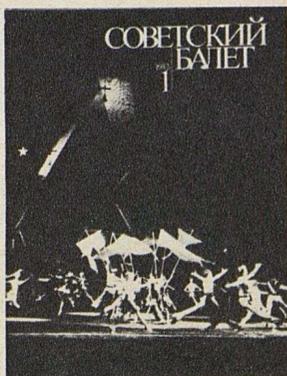
В. Н. ФИЛИППОВ
(заместитель главного редактора)

Н. И. ЭЛЬЯШ

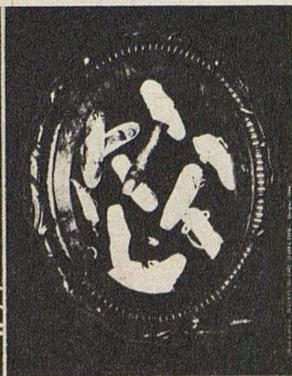
А. Я. ЭШПАЙ

Художник **С. А. ВИНОГРАДОВА**

Технический редактор
Т. П. ЯКОВЛЕВА



На первой странице
обложки:
сцена из спектакля
Большого театра
Союза ССР
«Золотой век».
Фото Г. Соловьева



На четвертой странице
обложки:
балетные туфли
(из коллекции
Государственного Центрального
театрального музея
имени А. А. Бахрушина)

В жизни каждого поколения советских людей есть события, которые воздействовали на процесс их гражданского, идейно-нравственного, творческого становления. Для одних это были бои за Советскую власть во время Великого Октября и гражданской войны, для других — стройки пятилеток, для третьих — сражения с фашистами в Великую Отечественную... Для нас, выросших в послевоенное время, это — история, героическая история нашей Родины. Она учит многому — стойкости, преданности народу, умению отдать все силы во имя утверждения коммунистических идеалов. Но, чтобы стать настоящим гражданином своего великого отечества, наверное, надо пропустить через свое сердце помимо прошлого и его сегодняшний день.

В этом сегодняшнем дне, в его героических буднях — начало биографии нашего поколения. Многие мои сверстники выросли на стройках коммунизма, там, где с особой силой проявляются лучшие качества советского человека — несгибаемая воля, инициатива, способность видеть перспективу развития страны, умение преодолевать препятствия, добиваться победы. В моей жизни такую важную роль сыграл XIX съезд ВЛКСМ, делегатом которого меня избрали. Когда я слушала выступления посланцев советской комсомольки восьмидесятых годов, мне казалось, будто я поднялась на огромную вершину, с высоты которой открылись необозримые дали, необъятность нашей Родины, громада дел и свершений ее народа.

В те памятные дни с особой ясностью ко мне пришло сознание того, что нельзя замыкаться только на своей работе. Свой труд необходимо связывать с жизнью, поверять его сегодняшним днем, его потребностями. Не забывать, что к нам в театр приходят современники, и мы должны не только продемонстрировать свое профессиональное умение, но и затрагивать души людей нравственной стороной искусства, открывать сущность заложенных в нем прекрасных идей. Но чтобы формировать у своего зрителя высокие духовные потребности, необходимо самому соответствовать этой высокой миссии. Значит, для решения столь важной задачи нам необходимо постоянное духовное самовоспитание — каждый день, каждый час, дома, на уроке, во время репетиции. У нас в Большом театре очень сильная комсомольская организация, которую возглавляет известный танцовщик Борис Акимов, отличный профессионал, умный и чуткий наставник, большой наш друг, организация, сумевшая направить творческую и общественную жизнь молодежи нашего коллектива. Так, именно комсомольцы стали инициаторами внеплановой премьеры балетов И. Стравинского «Петрушка» и «Жар-птица» на сцене Кремлевского Дворца съездов. Этот молодежный спектакль мы готовили в свое свободное от основной работы время и посвятили его съезду ВЛКСМ.

Нам очень помогают наши старшие коллеги. Среди тех, кто работает с нами, — знаменитые на весь мир артисты, завоевавшие славу непревзойденных мастеров танца и внесшие свой весомый вклад в развитие советской хореографии. И эти люди, не жалея времени, сил, передают нам свой опыт, свои знания, учат нас пониманию смысла каждого движения... Придя в Большой театр, я сразу ощутила эту заботу. Когда мы вместе с В. Анисимовым и А. Лазаревым готовились к дебюту в балете «Ангара», замечательная исполнительница партии Валентины Н. Бес-

смертнова помогла мне овладеть технической и образной стороной роли, которую я считаю одной из самых своих любимых. М. Плисецкая передавала мне свой опыт и знания во время работы над партией Нины Заречной в балете «Чайка», М. Лавровский делился со мной секретами мастерства, репетируя картину «Тени» из балета «Баядерка». А как интересно было трудиться с Е. Максимовой и В. Васильевым, когда они вводили меня в балеты «Эти чарующие звуки» и «Икар»!

Наверное, мы начинаем привыкать к тому, что наша судьба складывается столь благополучно. С первых наших шагов еще в балетном училище нас окружает забота старших о том, чтобы мы как можно лучше овладели профессиональным мастерством и вместе с тем выросли достойными гражданами Советского государства. Но, становясь старше, мы должны помнить, что наши успехи — результат труда многих людей. Нас воспитывают не просто педагоги, но учителя, для которых понятия «профессионал» и «человек» неразсторжимо. И, шлифуя наше мастерство, они учат человечности, растят нас интеллектуально. Творческий климат для них немалым вне атмосферы высокой нравственности. А если вспомнить, что они, в свою очередь, были учениками прославленных артистов, корифеев, от которых приняли эстафету, понимаешь, какая огромная ответственность ложится на наши плечи — плечи преемников: ведь мы призваны сохранить и передать будущим поколениям традиции Великого Русского Балета!

Оглядываясь на годы учебы в Московском хореографическом училище, я не могу не сказать о Софье Николаевне Головкиной, класс которой закончила. Она создает в школе высокий моральный климат, пристально следит за развитием — и творческим, и чисто человеческим — всех ее воспитанников, начиная от малышей и кончая выпускниками. С самых первых занятий она неустанно пробуждает в учащихся чувство любви к Родине, гордости за нашу Советскую страну. До сих пор живы в памяти наши поездки на фабрики, заводы, в совхозы, к морякам, рыбакам, в разные концы страны. Как обогащали нас они знанием жизни, впечатлениями от встреч с теми, кто своими руками создает столь необходимые для Родины материальные ценности!

Я благодарна Софье Николаевне за тот огромный труд, который она в меня вложила, за те качества, которые во мне воспитывала, за веру в меня, и считаю, что победами на трех балетных конкурсах я обязана прежде всего ей. Она щедро отдает ученикам свой большой опыт, знания, свою любовь.

Мне очень повезло с педагогами и в театре. Римма Клавдиевна Карельская работала со мной в первые годы моей самостоятельной жизни на сцене.

Сейчас я репетирую свои партии с Раисой Степановной Стручковой. Занятия с ней проходят очень интересно. Она большое внимание уделяет актерской стороне роли. Показывая какое-либо движение, Стручкова требует «вернуть» его, но уже в моей собственной интерпретации, наполненным и обогащенным моим собственным индивидуальным пластическим видением. Одна из лучших артисток советского балета, воспитанница замечательного педагога Елизаветы Павловны Гердт, Раиса Степановна — не просто репетитор, она наш друг и добрый советчик в жизни. И для меня большое счастье постигать школу выдающегося мастера, ловить каждое ее слово, каждый жест.

А сколько дают нам уроки Асафа Михайловича Мессерера, у которого в классе рядом с прославленными артистами трудятся и новички. Асаф Михайлович учит классическим канонам, передает свой богатейший опыт.

Определяющее воздействие на жизнь артиста балета, на его творческое развитие, формирование художнического мировоззрения оказывает личность работающего с ним хореографа. Я это поняла, когда встретила в работе с Юрием Николаевичем Григоровичем. Самая первая большая моя роль в Большом театре — роль Одетты-Одиллии в «Лебедином озере» принесла мне радость открытий. Она ввела меня в мир размышлений о человеке, о сущности его поступков, переживаний. Думая об образе героини, выстраивая драматургию развития ее чувств, я как бы следовала за развитием мысли постановщика. И тут меня поразила одна его находка. В третьем акте перед па де Одиллии и Принца он ввел трио, в котором участвуют Одиллия, Принц и Ротбарт. Этот ансамбль, как я поняла, очень важен — он эмоционально готовит исполнительницу к

С ЧУВСТВОМ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

дуэту, где ей предстоит решать сложные актерские задачи.

А если вернуться к «Ангаре», о которой уже говорилось, то хочется отметить следующее. Образ Валентины, над которым я работала, увлекал меня своей современностью. Это ощущалось прежде всего в его пластическом решении, где неожиданно и вместе с тем органично с классическим танцем сплелись фольклор и современный молодежный танец. Да, Григорович не просто ставил «балет на современную тему» — он предельно достоверными средствами своего искусства показал на балетной сцене современного советского человека. Конечно, большую роль в этом сыграла поездка хореографа в Сибирь на стройку, где он на месте познакомился с жизнью, с человеческими судьбами и характерами, с танцевальным фольклором тех мест. Разве это не образец огромной творческой и личной ответственности перед театром, перед будущими зрителями! Именно к такому ответственному отношению к своему творчеству и призывает партия в постановлении ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства». Этот важный партийный документ и для всех нас, работников искусства, является надежным ориентиром в профессиональной и общественной деятельности, в завоевании новых высот в развитии нашей художественной культуры.

С большим энтузиазмом мы работали под руководством Юрия Николаевича над постановкой балета Д. Шостаковича «Золотой век». Почти всю массу солистов и кордебалета составили молодые артисты. Репетиции шли сразу с двумя составами. Создавая хореографию каждой партии, Юрий Николаевич исходил из индивидуальностей артиста, что требовало от него досконального знания возможностей каждого. Григорович репетировал с нами буквально с утра до вечера. Меня поразило, насколько он тонко и музыкально разрабатывает образ. Каждый поворот кисти, головы или пауза несут у него определенный акцент в развитии характера, идущий от музыки. Вживаясь в текст, «пропуская» его через себя, мы учили его не механически, а творчески, постигая драматургию сочинения. Все, что разрабатывалось хореографом, удивительно тонко помогал нам усвоить и воплотить в процессе репетиционной работы прекрасный педагог-балетмейстер Н. Симачев.

В последнее время в Большом театре Союза ССР увидели свет рампы спектакли, осуществленные молодыми балетмейстерами. Среди них — «Индийская поэма» Ю. Скотт и Ю. Папко.

Занятым в спектакле «Индийская поэма» молодым исполнителям было очень интересно работать над воплощением его в жизнь, ибо балет позволил соприкоснуться с еще непознанной нами сферой индийского танца. И в музыке узбекского композитора У. Мусаева, и в хореографии Ю. Скотт и Ю. Папко органично сплавлены классика и элементы индийской традиционной народной лексики. Балетмейстеры изучали национальные танцы, костюмы, обряды непосредственно в Индии, собрали там богатый материал. Перед репетициями они показывали нам прекрасные книги, рисунки, где запечатлены образы и сюжеты сказаний и легенд, преданий далекой старины, а также характерные движения, жесты, позы, несущие каждый свою символику. А затем в процессе работы балетмейстеры искали вместе с нами наиболее выразительную пластику. Как интересно было пробовать свои силы в сложнейшей хореографии — ведь индийский танец, поставленный на пальцы, требует особой устойчивости, невероятной выворотности, особого владения пластикой рук (каждый поворот пальца, кисти символичен), требует невероятной гибкости, умения сочетать динамизм и статику: фиксирование поз и экспрессивные вращения на пальцах, прыжки создают своеобразный ритм, который надо ощущать всем своим существом.

Участие в таких постановках — один из путей знакомства с народом другой страны, его жизнью, его культурой, что, бесспорно, способствует становлению в нас чувства интернационализма, помогает ощутить свою сопричастность ко всему тому, что происходит на земле, напоминает о том, что война — трагедия для всех, кто живет на планете.

Нам, представителям послевоенных поколений, не пришлось узнать ужасов войны, но нельзя забывать — наше будущее зависит от того, сумеем ли мы сберечь землю от кошмара ядерного уничтожения. Пришло время нам, молодым, вступающим в пору человеческой зрелости в восьмидесятых годах XX века, взять ответственность за судьбы мира на свои плечи. Крепить солидарность молодых борцов за мир, за светлое будущее человечества — такова насущная необходимость сегодняшнего дня, долг каждого из нас. Эстафету мира передали нам наши наставники, наши учителя, и мы должны достойно пронести ее через всю жизнь.

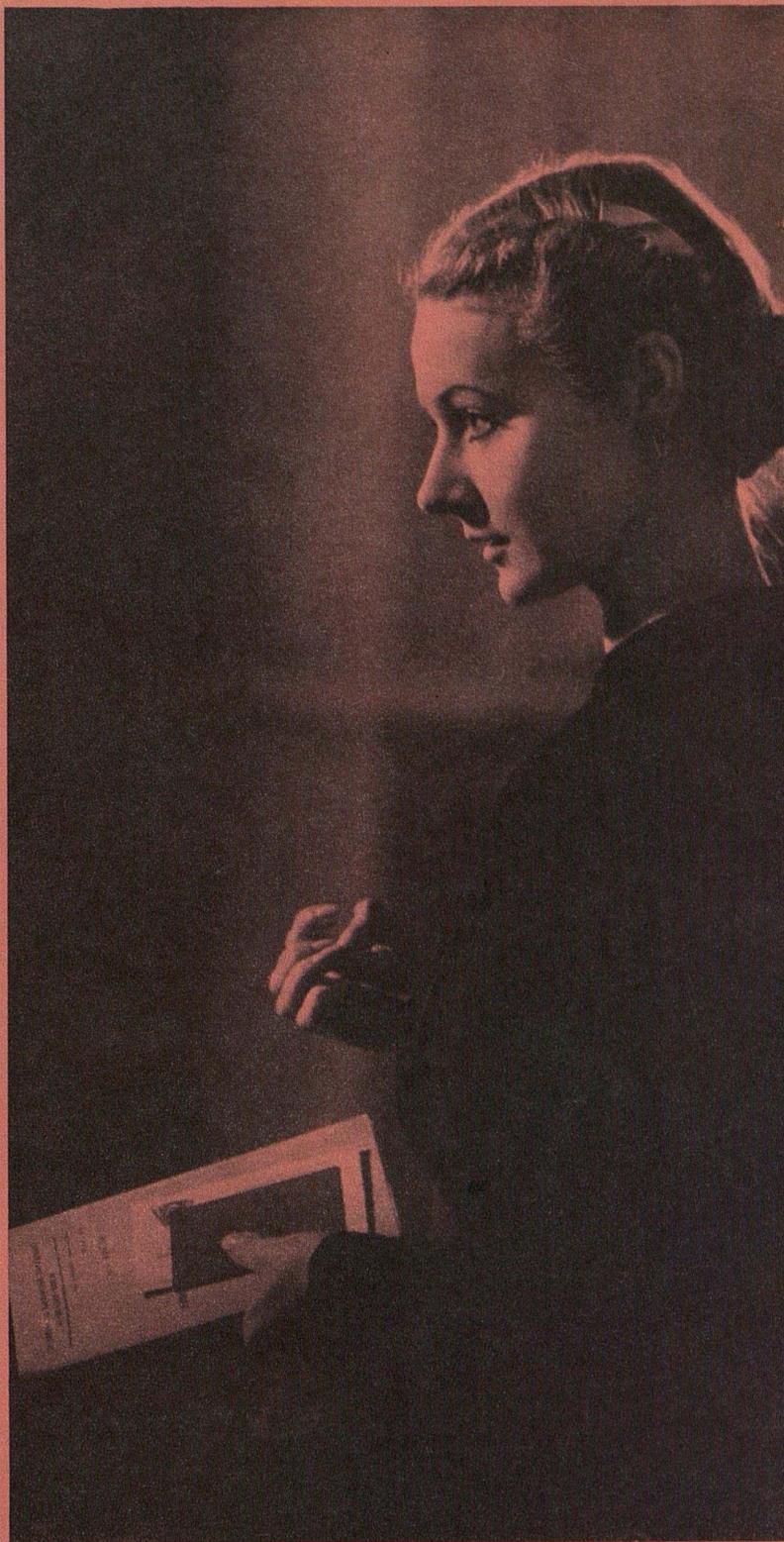
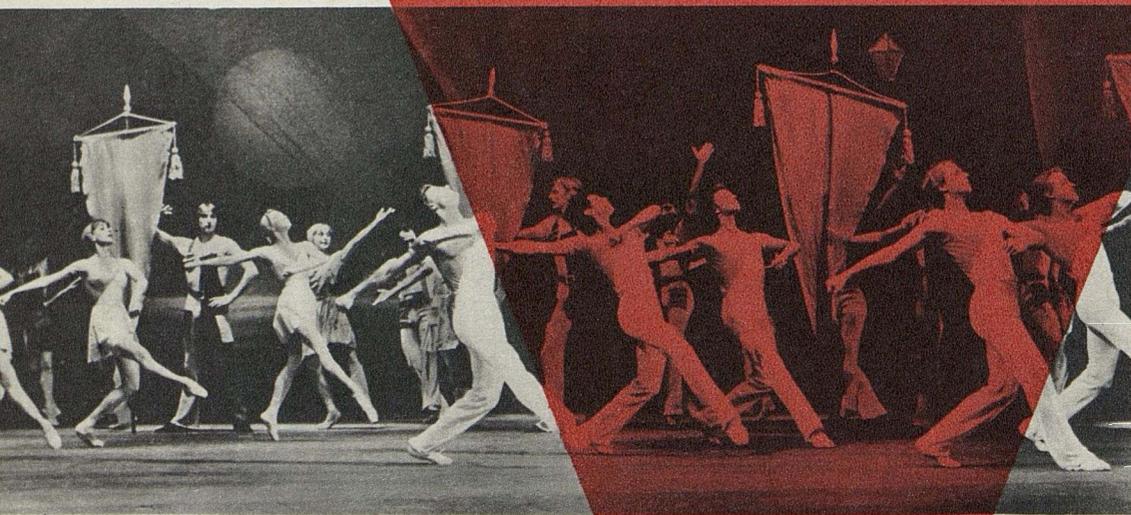


Фото Т. Диваковой

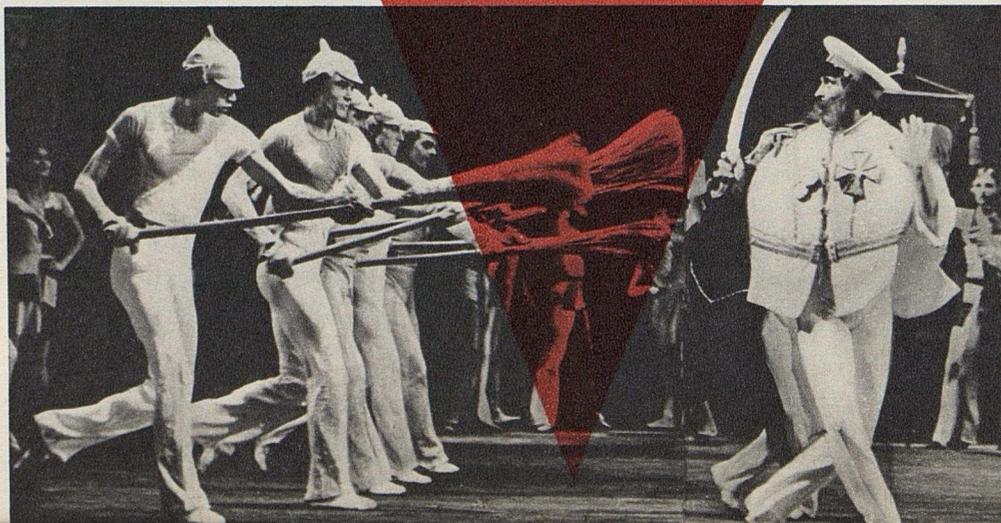
АЛЛА МИХАЛЬЧЕНКО,

член ЦК ВЛКСМ,
заслуженная артистка
Узбекской ССР,
солистка балета
Большого театра Союза ССР





Сцены из балета
«Золотой век».
Фото Г. Соловьёва



БАЛЕТ

Б

ДМИТРИЯ
ШОСТАКОВИЧА

«ЗОЛОТОЙ ВЕК»

В БОЛЬШОМ
ТЕАТРЕ
СССР

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

● Музыка балетов Дмитрия Дмитриевича Шостаковича — огромный и малоизвестный пласт его творчества. Написана она, несмотря на молодость автора, рукой зрелого художника уверенно, ярко и образно, в ней проявилось свойство, присущее композитору, — хронологически точно, с достоверностью летописи выражать дух того времени, в которое сочинялось данное произведение. За короткий срок им было сочинено три балета: «Золотой век» (1929-1930), «Болт» (1930-1931), «Светлый ручей» (1934-1935). Однако современный слушатель мало знаком с этой музыкой Шостаковича — лишь отдельные номера звучат в концертах, по радио, в грамзаписи.

В 1975 году в связи с работой над балетом «Мечтатели» (на музыку Д. Шостаковича), поставленном в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, автор публикуемой ниже статьи С. Сапожников и дирижер М. Юровский получили от композитора разрешение познакомиться с его личным архивом и выяснить, что сохранилось из нотного материала трех его балетов. Поиск показал, что в Москве в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ), в библиотеке Большого театра СССР и в Ленинграде в библиотеках театров оперы и балета имени С. М. Кирова и Малого оперного сохранились автографы и авторизованные рукописи партитур и клавиров балетов «Болт» и «Светлый ручей», отдельные номера партитуры и клавира балета «Золотой век», оркестровые партии балетов «Золотой век» и «Болт».

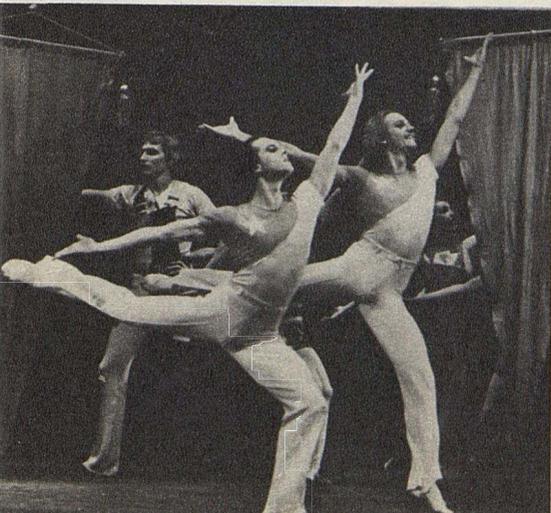
В связи с подготовкой собрания сочинений Д. Д. Шостаковича работа по восстановлению партитур и клавиров балетов уже после его кончины приняла при активной поддержке Союза композиторов СССР целенаправленный, систематический характер. Изыскательской ее частью занимался С. Сапожников. Ниже мы публикуем статьи кандидата искусствоведения С. Сапожникова и доктора искусствоведения В. Ванслова, посвященные постановке балета «Золотой век» в Большом театре СССР.

СНОВА ЗВУЧИТ МУЗЫКА ШОСТАКОВИЧА

Судьба партитуры и клавира балета «Золотой век» наиболее сложна. В библиотеке Кировского театра сохранилась лишь часть номеров из разных актов. По оркестровым партиям оказалось возможным составить партитуру недостающих номеров. Композитор В. Баснер — ученик Д. Шостаковича — взял на себя труд отредактировать нотный текст. Уже после того как партитура «Золотого века» была восстановлена полностью, выяснилось, что австрийское издательство «Universal Edition» владеет авторской рукописью партитуры балета. Сверка обеих партитур показала, что реконструированная оказалась более

СЕРГЕЙ
САПОЖНИКОВ,

кандидат
искусствоведения



поздним вариантом, содержащим существенные авторские переделки, в особенности в части инструментовки, что было, очевидно, вызвано потребностью композитора преодолеть неровности звучания, возникавшие в условиях исполнения музыки в театральной «яме». Недостоящие номера клавира на основе новой партитуры подготовили молодые московские композиторы.

Еще при жизни Д. Шостаковича главный балетмейстер Большого театра СССР Ю. Григорович обсуждал с ним возможность нового воплощения его балетов. Постановка первого из балетов Дмитрия Дмитриевича «Золотой век» оказалась реальной после восстановления партитуры. Новое либретто сочинено И. Гликманом, близким другом Д. Шостаковича, вместе с Ю. Григоровичем.

В брошюре «Золотой век», изданной в связи с постановкой балета в Ленинградском театре оперы и балета, Д. Шостакович писал: «В основу музыки к балету «Золотой век» входят два элемента: музыка, относящаяся к современной западноевропейской буржуазной культуре, и музыка пролетарской советской культуры. Сопоставление двух культур явилось моей главной задачей при сочинении «Золотого века»... Советские танцы я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта. Иначе я не мыслю себе развития советского танца. Я считал необходимым писать музыку не только такую, под которую удобно танцевать, но одраматизировать самую музыкальную сущность, дать музыке настоящую симфоническую напряженность и драматическое развитие. Часто замечается несколько пренебрежительное отношение к музыке в театре... «Театральность» в музыке мыслится при помощи весьма «верных» приемчиков вроде: на сцене выстрел из пушки, в оркестре барабанбум..., музыка должна «сопровождать» и «иллюстрировать». Против этих, с позволения сказать, «теорий» музыкального театра я считаю своим долгом бороться. Музыка в театре должна не «сопровождать», а активно воздействовать. Не соблюдать этого закона — значит загнать музыку на задний план, не учитывая того обстоятельства, что музыка обладает громадной силой воздействия».

В помещенной в той же брошюре статье дирижера спектакля А. Гаука верно говорится о том, что Шостакович является композитором, продолжающим в балете линию Делиба, Чайковского, Глазунова, Стравинского, что музыка балета «Золотой век» глубоко театральна и, вместе с тем, она несет в себе элементы симфонизма, что в ней большое значение имеет внутренняя музы-

кальная драматургия, контрасты и колорит, что автор использует инструменты в наиболее выгодных для них напряженных регистрах, придавая этим блеск звучанию оркестра.

Сейчас, в восьмидесяти годах, можно отдать должное таланту молодого двадцатитрехлетнего композитора: в его музыке различаются не только перспективы дальнейшего развития творчества самого Шостаковича, но и многих направлений современной музыки. В балете «Золотой век» музыка разнообразна, как картины жизни, выраженные в ней, но в то же время стилистически единая — интонационное родство связывает многие музыкальные темы.

Был в этом балете и существенный просчет в драматургии, причину возникновения которого сейчас установить трудно, — скорее всего его обусловил характер сценического видения балета его постановщиками: либреттистом А. Ивановским, режиссером Э. Капланом, хореографами В. Вайнонемом, Л. Якобсоном, В. Чеснаковым. Этот просчет заключался в непропорционально малом (как и в последующем балете «Болт») количестве лирической музыки: всего четыре номера из тридцати семи (№№ 9, 13, 23, 24). При этом один из них, Адажио (№ 9), представляет огромную по размеру (более восьми минут) пьесу, подходящую более для развернутой действительной сцены, чем для лирического дуэта. Отсутствие последовательно развивающейся лирической темы в музыке балета противоречило природе балетного спектакля.

Либретто оказалось слабым, и безудержная фантазия композитора, не ограниченная определенными пропорциями сцен, рождала блестящие и пестрые картины, составлявшие в музыкальном отношении вполне цельную, образно впечатляющую сюиту разнохарактерных и разноразмерных номеров. Невольно вспоминается благодатный опыт совместной работы М. И. Петипа и П. И. Чайковского, в которой точное задание хореографа («Для выхода Авроры — острывистые, кокетливые 3/4 — 32 такта, закончить 16 тактами 6/8 — forte») дисциплинировало композитора и позволяло точно учитывать особенности танца.

Содержание либретто балета

«Золотой век» составляли включения советской спортивной команды за рубежом, в некоей буржуазной стране на выставке «Золотой век», где происходит конфликт между советскими спортсменами и поднимавшими тогда голову фашистами. В сюжете есть и «разложение» буржуазной молодежи, и вакханалия фокстрота, и нечестные состязания боксеров — негра и белого, и реклама гуталина и особых пушек, и невероятная любовь танцовщицы Дивы к начальнику советской команды, и рабочие выступления, и полиция, и сыщики, и тюрьма, и погоня, и освобождение политических заключенных... Словом, либретто, состоящее из не связанных друг с другом событий, никак драматургически не осмысленных, поверхностно, а порой и искаженно трактовало идеалы новой жизни.

Позже сам Шостакович, критически оценивая постановку «Золотого века», писал, что считает его либретто в драматическом отношении крайне неудачным. По его мнению, «главная ошибка заключалась в том, что авторы либретто, пытаясь показать в балетном спектакле нашу действительность, совершенно не учли балетной специфики».

Понимая все это и приступая спустя полвека к сценическому воплощению балета «Золотой век», авторы либретто Ю. Григорович и И. Гликман кардинально переработали литературную первооснову произведения.

Действие происходит в южном портовом городе в двадцатые годы. В непримиримом конфликте сталкиваются две социальные силы — молодые рыбаки, комсомольцы, строители новой жизни и представители старого отживающего мира, поднявшие голову в годы новой экономической политики Советского государства. Две главные музыкальные сферы, определенные Д. Шостаковичем, отражающие противоборство носителей двух идеологий — социалистической и буржуазной, нашли в новом либретто вполне ясное и четкое отражение.

Лидер комсомольцев — Борис, участвуя в сатирическом представлении, организованном участниками агиттеатра «Синяя блуза» на улицах города в праздничный день, встречается с Ритой — танцовщицей, которая зарабатывает на жизнь, выступая в нэпманском ресторане «Золотой век». Ее партнер Яшка — главарь шайки бандитов, грабящих подвыпивших богатых посетителей, увлекаемых в ловушку с помощью «наводчицы» Люськи (Яшкиной подруги). Комсомольцы во главе с Борисом разоблачают банду, а Рита в конце концов порывает с прошлым и начинает новую жизнь. Развитие отношений Бориса и Риты и ярост-

ное противодействие этому со стороны Яшки, который стремится удержать около себя Риту, — вот основная лирическая тема балета.

В балете, как уже говорилось, противопоставлены две музыкальные сферы: одна — юношески бодрая, спортивная, выделяющая победная, другая — гротесковая, своего рода музыкальная карикатура, обличающая духовное разложение нэпманского мещанства. Противоборствующие контрасты в музыке определили хореографическое решение Ю. Григоровича. Основная, главная сфера хореографии в балете — образная характеристика комсомольцев. В каждом из трех актов балета она обретает главенствующее значение.

Один из ракурсов «проведения» этой темы — выступление «синезубников» в первом действии балета, напоминающее по стилистике плакаты окон РОСТА Маяковского. Это остро-сатирический фарс о недавнем прошлом страны, о том, как, желая уничтожить Советское государство, нашли общий язык буржуа, поп, генерал, и как Красная Армия «вымела» их из нашей страны. В эмоциональном подтексте подчеркнуто наивного представления ощущается непоколебимая уверенность комсомольцев в своей силе и правоте. Главный герой балета — Борис исполняет бурлескную роль хромого генерала. Смысл образного решения сатиры примерно такой: «Мне, правда, уже переломала ноги Красная Армия, но я готов вновь напасть на Советскую страну при содействии капитала и религии...». После того, как спектакль агиттеатра закончился, Борис появляется в своем истинном облике цельного, чистого, сильного юноши-комсомольца. Это и привлекает Риту, истосковавшуюся по настоящим людям, по чистым отношениям, по нежной и верной любви.

Еще две грани выявления хореографом той же жизнеутверждающей темы. Первая — в сценах схватки комсомольцев с бандитами, где порывистая, броская, как лозунг, летящая, как боевой призыв, лексика танца Бориса подхватывается, дополняется, развивается в движениях его товарищей-комсомольцев. Другая — пафос труда рыбаков, который захватывает Риту, вовлекает ее в общее комсомольское дело, еще

больше сближает с Борисом и его друзьями.

Вся эта многогранная пластическая сфера обобщена в апофеозе балета в синтезе, интеграции всех лексических характеристик положительных героев.

Хореография, созданная Ю. Григоровичем для воплощения характеров персонажей противоположной силы — нэпманского мещанства—разнообразна, но отличается единством стилистики: в слащавой манерности завсегдатаев «Золотого века» ощущается попытка нищих духом создать иллюзию некоей заграничной великосветскости, почерпнутой из бульварных романов и лент немого кино. Подобным же образом охарактеризованы и персонажи бандитской «малины» — подражание «заграничным нравам» сочетается здесь с блатной «цыганско-гитаристой» (Маяковский) романтикой. Лишь в таких эпизодах, как драка с комсомольцами или в сцене ревности и убийства Люськи, истинная суть бандитов раскрывается во всей ее беспощадной гнусности. ...Медленно и трусливо тянется рука Яшки, чтобы поднять нож, которым заколота его подруга. Ни сожаления, ни раскаяния — лишь единственное желание: не оставить улики...

Эта сфера органично связана с музыкой гротескных фокстротов, галопов, душераздирающих танго.

Яркая партия у ресторанного конферансье — своего рода ресторанного «массовика-затейника».

Ценно то, что все эти ярко вылепленные сатирические портреты не заслоняют ни героической комсомольской темы, ни лирической, показывающей становление отношений Бориса и Риты.

Построение музыкально-сценической драматургии балета требовало иногда либо повторения, либо сокращения музыкального материала, а в нескольких случаях — использования музыки Д. Шостаковича, не входившей в партитуру «Золотого века».

В этом отношении нужно отметить корректность музыкально-сценической редакции партитуры, которую осуществил балетмейстер Ю. Григорович и музыкальные руководители постановки — главный дирижер Большого театра СССР Ю. Симонов, дирижер А. Лавренюк, концертмейстер Д. Котов. Практически были изучены все изданные произведения раннего периода творчества Шостаковича. Постоянный контакт с редактором партитуры композитором В. Баснером, консультации с тонким знатоком творчества Дмитрия Дмитриевича М. Вайнбергом, которому спектакль показывался на всех этапах его рождения, — все это позволило провести работу с ор-

ромным уважением к памяти Д. Д. Шостаковича.

Особо сложный и принципиальный вопрос стоял при выстраивании лирической линии главных героев Риты и Бориса.

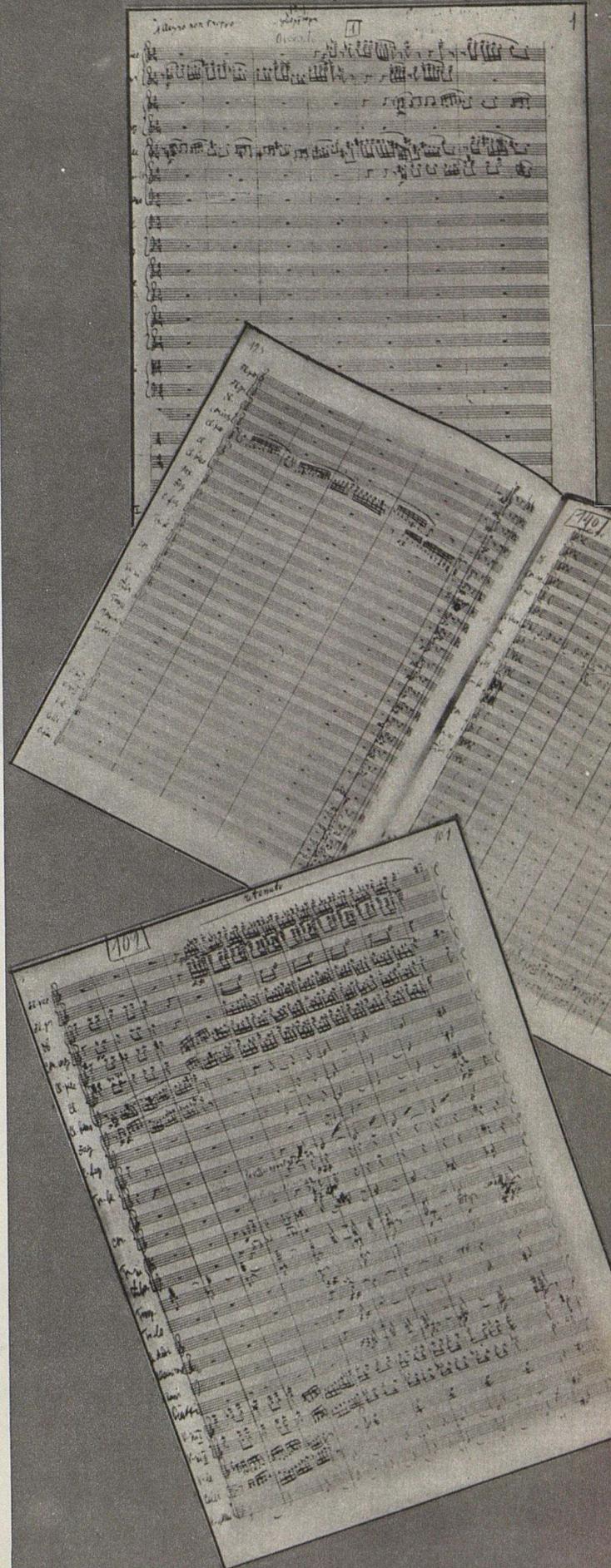
Балет без лирической темы немаловажен, в этом — его специфика, которая оказалась не учтенной в должной мере в старом либретто, о чем сожалел Д. Шостакович. Следовательно, надо было найти произведение Д. Шостаковича, стилистически не противоречащее музыке балета и отвечающее задаче, поставленной балетмейстером, и включить его в партитуру. Такой музыкой для первого объяснения героев стала медленная часть из Первого концерта для фортепиано с оркестром Д. Шостаковича.

Аналогичная трудность возникла в поисках музыки для последнего дуэта героев, прошедших через все испытания, музыки, дающей возможность передать раскованность, доверие, счастье, гармонию. Такой музыкой стала медленная часть из Второго фортепианного концерта композитора.

Оба адажио проникнуты юношески светлыми высокими чувствами, нежностью — в громадном наследии Д. Шостаковича не часто встречаются подобные страницы. Эти адажио уравнивали музыкальную архитектуру балета, дали возможность сделать лирический спектакль, в котором романтические образы комсомольцев двадцатых годов раскрываются во всей их чистоте и красоте.

Новый спектакль Большого театра Союза ССР «Золотой век» — это большое явление в советском искусстве. Оно значительно прежде всего тем, что более пятидесяти лет спустя возрожден один из первых советских балетов нашего гениального современника Д. Шостаковича. Этот спектакль — событие для коллектива Большого театра: для оркестра, с блеском исполнившего сложнейшую партитуру под управлением Ю. Симонова, для артистов балета, правдиво и ярко воссоздавших страницу летописи жизни нашего государства.

Этот спектакль на советскую тему является значительным и в творчестве Ю. Григоровича: балетмейстер развил в нем многие свои художественные открытия.



Хореография и образ

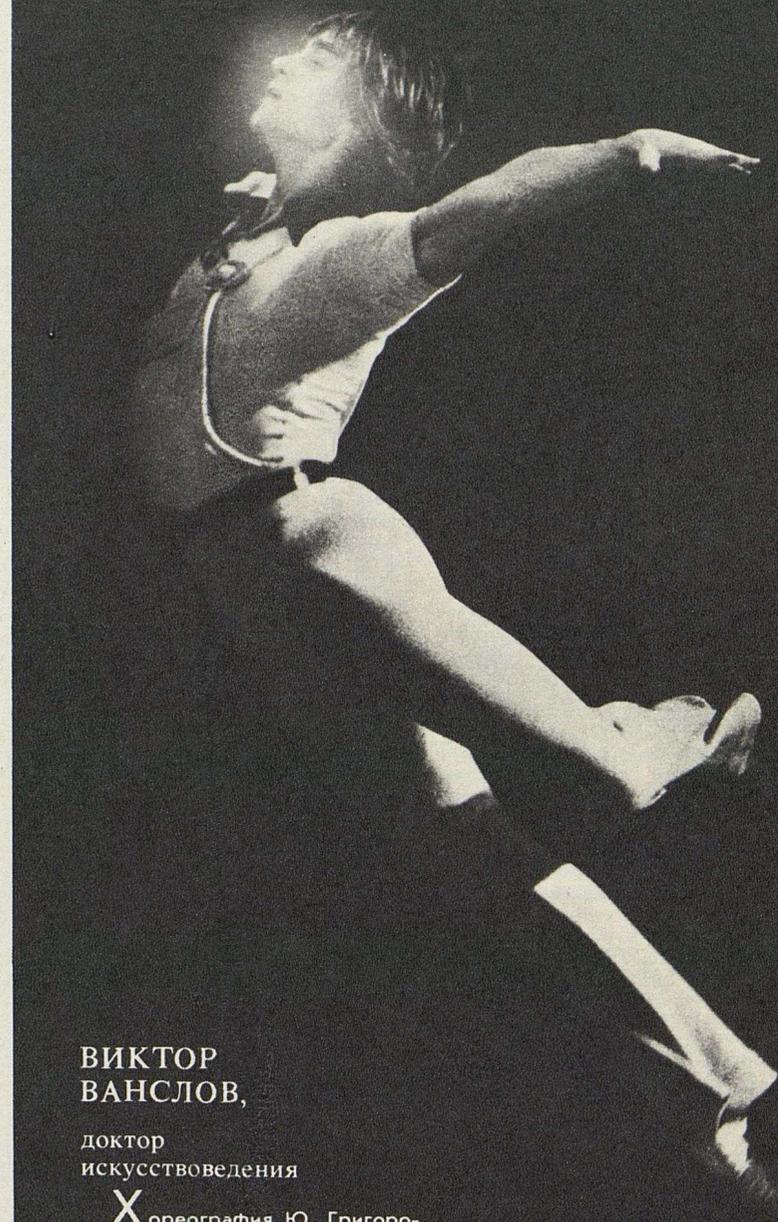


Н. БЕССМЕРТНОВА —
Рита.

Фото Д. Куликова

И. МУХАМЕДОВ —
Борис.

Фото Г. Соловьева



ВИКТОР ВАНСЛОВ,

доктор
искусствоведения

Хореография Ю. Григоровича в балете «Золотой век» — подлинный центр и «властитель» спектакля. Она отличается высокой образностью, новаторскими чертами (при глубочайшей связи с опытом прошлого) и позволяет говорить о ряде проблем современного балетмейстерского искусства.

Прежде всего необходимо отметить органичную связь этой хореографии с музыкальной драматургией. Новое либретто и музыкальная редакция создавались при активном участии балетмейстера. Его идейно-драматургический замысел потребовал некоторых изменений в партитуре — дополнений, перестановок, повторов.

В балете Д. Шостаковича после восстановления партитуры оказалось тридцать семь номеров. Но в первоначальном спектакле действенный конфликт

имел схематично-упрощенный, прямолинейно-плакатный характер. За классовым противопоставлением двух миров исчезли реальные люди, а живые характеры подменялись своего рода «масками» (спортсмен-фашист, комсомолка-эстрадная Дива и т. п.). В новом спектакле также сталкиваются два мира, два образа жизни: рыбки и комсомольцы с одной стороны, прожигающие жизнь эсперманты и бандиты — с другой. Но новый спектакль не ограничивается общим противопоставлением типа «мы» и «они», а раскрывает социальный конфликт через яркие характеры и инди-

видуальные судьбы, через психологию главных героев и внутренний мир их личности, во всем его богатстве, а нередко и в противоречиях.

В таком подходе к теме, безусловно, сказался опыт советского балета. За половину века, прошедшую между первой и второй постановками творения Д. Шостаковича. Без наследия тридцатых-пятидесятых годов, когда проблема создания на балетной сцене образа живого человека и достижения реалистической достоверности действия была поставлена в центр внимания, невозможно было бы и новое переосмысление содержания «Золотого века».

Это переосмысление потребовало расширения музыкальной основы. Более развернуто охарактеризована здесь ресторанно-напманская среда, которая играет в балете большую драматургическую роль: она и составляет контраст миру ком-

(например, ввести блюз из «Джаз-сюиты» в третьем акте). Главное же — дивертисментный смысл ряда фоновых эпизодов превращен в действенный. Например, канкан (который Д. Шостакович использовал также в музыке к «Гамлету») повторяется в первом и третьем акте, каждый раз приобретая решающее значение в «узловых» эпизодах действия: в первом акте «на нем» происходит первое столкновение положительных героев с бандитами, в третьем — заключительное столкновение и крах ресторана «Золотой век».

Основные дополнения касают-

но-напманского мира и приобщить к настоящей жизни — важный стимул действенного конфликта. В балете Д. Шостаковича ранее был один-единственный лирический эпизод (из № 24), который сейчас используется для вариации Риты в пер-

санной для нового спектакля. Такое впечатление возникает потому, что создатели его необычайно бережно отнеслись к образно-эмоциональному смыслу музыки при изменении внешней стороны связанного с ней действия. Приметно-сюжетная сторо-



А. МИХАЛЬЧЕНКО — Рита
и Ю. ВАСЮЧЕНКО — Борис.

Фото Г. Соловьева

сомольской молодежи, и является питательной средой для бандитов, и представляет собою фон для личного конфликта главных героев, одни из которых противостоят ей (Борис), другие сливаются с ней (Люська, Яшка), третьи стремятся вырваться из нее (Рита). Поэтому партитуру пришлось дополнить

содержанием, и является питательной средой для бандитов, и представляет собою фон для личного конфликта главных героев, одни из которых противостоят ей (Борис), другие сливаются с ней (Люська, Яшка), третьи стремятся вырваться из нее (Рита). Поэтому партитуру пришлось дополнить

вом акте. Отношения же Бориса и Риты — разворачиваются в нескольких массовых сценах и в четырех лирических дуэтах. В первом акте для этого включена медленная часть из Первого фортепианного концерта Д. Шостаковича, во втором — номер из музыки к спектаклю «Человеческая комедия» («Панорама Парижа»), в третьем — медленная часть из Второго фортепианного концерта.

Когда знакомишься с новой музыкальной редакцией, то поражает ее естественность и органичность. Музыка развивается логично и стройно, более того, она кажется специально напи-

на во многих эпизодах изменилась, а внутренне-драматургический смысл музыки остался прежним. С точки зрения образного содержания не столь уж важно, действуют ли на сцене рыбаки или спортсмены. И те, и другие — представители советской молодежи, положительные герои спектакля. И потому к ним в равной мере подходит музыка, в которой слышны отголоски массовых песен и оживленные ритмы манифестаций, музыка веселая и задорная, близкая к жизнерадостным скерцо и финалам ранних симфоний Д. Шостаковича. То же относится и к номерам, характеризующим ресторанную атмосферу, эпизоды слезки и погони, гротескно-карикатурные образы. Например, сцена драки естественно «легла» на музыку спортивного бокса, сцена рыбаков — на музыку спортивных соревнований и т. д. Внешне-сюжетное, наглядно-предметное содержание на сцене стало другим, но образно-драматический смысл

конкретных музыкальных эпизодов остался прежним. И потому новый спектакль оказался настолько органично слитым с музыкой, что кажется, будто она именно для него и создана.

Вследствие этого и хореография стала здесь не иллюстрацией сюжета и не формальным претворением музыкальных структур и ритмов, а зримо-пластическим носителем музыкальной драматургии, своеобразным сплавом театра и музыки. В творчестве Ю. Григоровича с первых его шагов произошел синтез балета-драмы и балета-симфонии. Он означает наличие в спектакле логичной, цельной, последовательно развивающейся драматургии, но

хании» и основана на языке классического танца, который обновлен и обогащен элементами народного, бытового, характерно-гротескового танца, пантомимы, физкультурно-спортивных движений. Так, в хореографии начальной массовой сцены есть элементы вальса, молодежной пляски, праздничного шествия, физкультурного парада, спортивного марша. Представление агитбригады строится на основе гротеска, пантомимы и акробатики. В вариациях и в дуэте главных героев преобладает классический танец, однако не школьный, а свободный претворенный с включением в него элементов реальной пластики, свойственной современной молодежи. Весь этот сплав разнообразных, от жизни идущих элементов позволяет достичь точности образных характеристик и делает пластический язык спектакля современным и художественно-убедительным.

Если первая сцена экспонирует образы рабочей молодежи и положительных героев, то вторая — образы эппманов и отрицательных персонажей. Она переносит нас в ресторан «Золотой век». Здесь применен характерно-гротесковый, бытовой и эстрадный танец. Ни в одном другом спектакле Ю. Григоровича не было столь широкой связи с пластикой бытовых жанров, бального танца. Но бытовые танцы не даются здесь в «натуральном» виде. Свойственные им элементы усложнены и развиты. Танцы превращены в художественный образ, включенный в действие, служащий характеристике персонажей. Сцена эппманов, ухаживающих за Люськой, построена на остром гротеске, пластическом шарже. В хореографии же ресторанных танцев используются черты фокстрота, танго, румбы, чарльстона, ту-стэпа, канкана, галопа, вальса-бостона. При этом массовые сцены воплощаются по симфоническому принципу: солистов (Яшку и Люську) сопровождают две пары

корифеев и пять пар кордебалета, которые подхватывают, развивают, оттеняют их движения. Все это идет на фоне сидящих за столиками пар, каждая из которых пластически разработана, характеристична, меняет свои позы. В конце же первой ресторанной сцены танец массы отступает на второй план, и на его фоне разворачивается первое столкновение Бориса, Яшки и Риты, выраженное прежде всего пантомимой. Это — завязка действия, и она хореографически многопланова, сочетает фон и ведущие партии, танец и пантомиму.

По такому же принципу сопоставления крупных контрастных хореографических сцен, выражающих узловые, поворотные, кульминационные моменты внутреннего действия, строится весь спектакль. Каждая из них дифференцирована, содержит массовые, сольные и смешанные танцевальные и пантомимные эпизоды. Но при этом каждая сцена обладает единством развития, четко выраженной кульминацией и всегда знаменует новый этап в движении драматургии.

Слияние драмы с симфонией приводит к тому, что чисто сюжетные сцены «укладываются» вместе с тем в хореографические формы, близкие музыкальным. Покажем это на первом эпизоде второго акта. Вначале здесь идет общий танец в ресторане с вариацией Яшки в середине. Это — простая трехчастная форма. Затем следует заигрывание Яшки с Ритой и попытка его объяснения, после чего снова восстанавливается общий танец (реприза начала). Применяя музыкальную терминологию, все целое можно назвать формой рондо. Подобное же развитие сюжета в «музыкальных» хореографических структурах свойственно многим другим эпизодам спектакля.

В соответствии с принципами, намеченными еще в первых

работах Ю. Григоровича, он и в новом балете танцевально решает такие сцены, как драка, бегство, погоня и т. п. Внешне-сюжетный эпизод превращается в пластико-танцевальный образ. В этом спектакле есть, например, три эпизода погони. И хотя все они восходят к аналогичной сцене из «Легенды о любви», но вместе с тем все три — разные, и танцевальный образ каждой соответствует особому драматургическому моменту данного спектакля (например, возбужденно-драматическая погоня в конце второго акта, когда на волоске висит жизнь главных героев, или победное преследование бандитов в третьем акте,



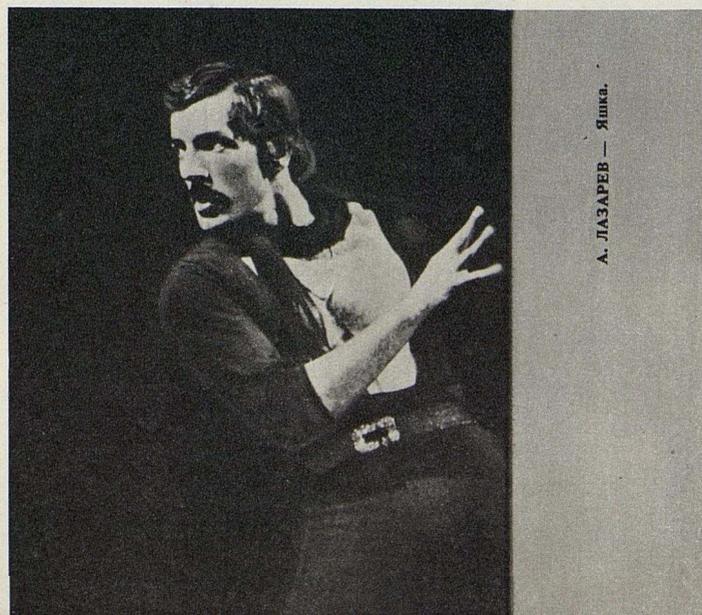
Т. ГОЛИКОВА — Люська



М. БЫКОВА — Люська

при этом раскрытой не просто сюжетно, а хореографическими композициями, структурами и средствами, аналогичными формам симфонической музыки. Здесь первенствующее значение приобретают не столько внешне-описательные моменты, сколько этапные, узловые, кульминационные, переломные сцены в раскрытии внутреннего действия, выраженные многоплановыми, полифоническими, тематически развивающимися хореографическими композициями.

Основой построения спектакля являются большие танцевальные сцены действительно-симфонического характера. Такова, например, первая сцена народного праздника, включающая в себя и общий молодежный танец, и физкультурный парад, и агит-спектакль театра рабочей молодежи (типа «Синей блузы»), и «портретные» вариации Бориса и Риты. Вся она идет на едином музыкально-танцевальном «ды-



А. ЛАЗАРЕВ — Яшка

завершающееся общим торжеством).

Интересно решена сцена труда во втором акте. Изобразить труд в балете на современную тему пытались давно. Чаще всего это были так называемые «производственные танцы» или пантомима. Но удач было мало и нередко решение задачи имело упрощенный характер. Выказывались даже мнения, будто поэтика балета и изображение труда в принципе несовместимы. Забывали, однако, при этом о народном искусстве, где образы и мотивы труда (при этом в высокопоэтическом претворении) играют очень большую роль.

Хореографическое решение труда было свойственно уже первым спектаклям Ю. Григоровича. Эта тема затрагивается и в «Каменном цветке», и в «Легенде о любви». Очень

большое место она занимает в «Ангаре», где труд раскрывается танцевально как естественная форма бытия современной молодежи. Наряду с темой труда, в творчестве Ю. Григоровича танцевально решалась также тема природы (кристаллы в «Каменном цветке», вода в «Легенде о любви», река в «Ангаре»), что было новшеством в балетном театре. В «Золотом веке» есть сцены (третий эпизод второго акта), где эти две темы соединились. Балетмейстер изобразил труд не просто имитацией трудовых движений рыбаков и не только пантомимой (хотя все это здесь тоже есть), а в первую очередь сложной танцевальной композицией, построенной по симфоническому принципу. В этой композиции сливаются труд, пейзаж, портрет главного героя.

Из сказанного видно, сколь велика в спектакле роль массовых сцен. Они содержат и противопоставление двух миров, и развивают действие, и углубляют образы основных персонажей. Большое значение имеют также ансамбли. В нескольких танцевальных дуэтах раскрывается вся история взаимоотношений Бориса и Риты, их нелегкий путь к счастью. В дуэтах и трио происходят столкновения положительных героев с отрицательными, завязываются «узлы» в развитии действия.

Герои «Золотого века» — многоплановые характеры. Борис — вожак молодежи, и показан он не только в труде, но и как организатор и участник самостоятельного агиттеатра, и как бесстрашный борец с бандитами, и как влюбленный юноша. Не менее сложен и его антагонист Яшка, возглавляющий банду убийц и грабителей, но умеющий быть обаятельным «шармером» и блистательным танцором в ресторане «Золотой век». Наиболее сложен психологически характер Риты — испытывая чувство раздвоенности, душевную борьбу, девушка находит в себе силы вырваться из мрака к свету. И даже подружка Яшки Люська — не простой и однолинейный образ. Она вся во власти бандитов, слита с их психологией, но вместе с тем оказывается их жертвой.

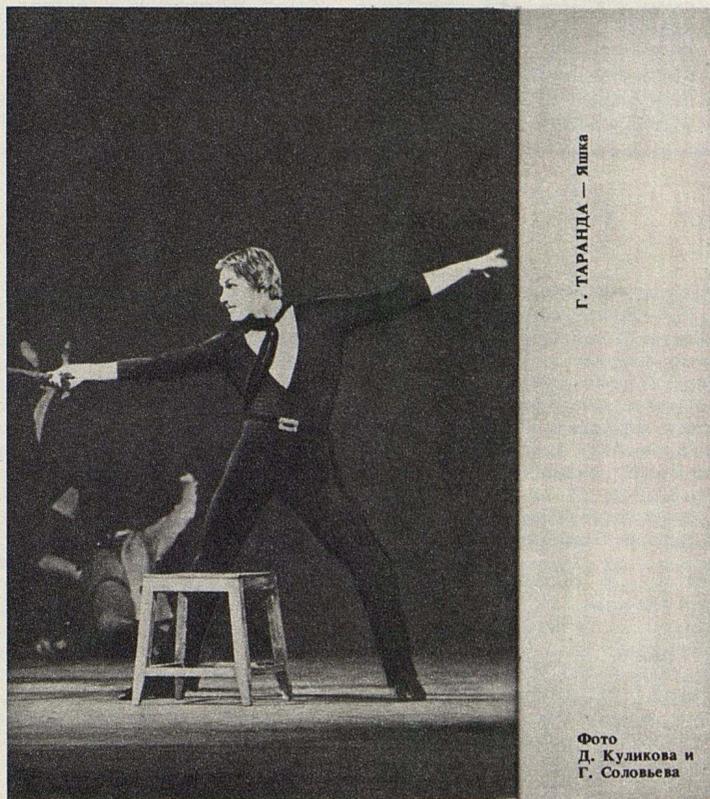
Хореография Ю. Григоровича раскрывает эту многоплановость образов, особенно в ансамблях. В них нет никакой статики, а всегда происходит развитие чувства или взаимоотношений, то есть не остановка, а движение действия. Поддержки и позы логически перетекают одна в другую, образуя цельную пластическую линию, основанную на смене напряжений и спадов, диссонансов и консонансов. Хореография многокрасочна, отличается богатством и многообразием

лексики. Канонические движения классического танца нигде не формальны. Они органически сплетены с элементами жизненной пластики, с новыми движениями и поддержками и служат образности действия. Рисунок хореографических партий подвижен, изменчив, чутко отражает движение драмы.

Вместе с тем в хореографии есть свои пластические лейт-темы (преобладание раскрытых поз у Бориса, «развихренных» движений у Люски и т. п.), а также своеобразные «переключки», позволяющие перебрасывать своего рода «арки» от одного момента действия к другому. Так, достаточно сопоставить между собой заклю-

чения даже принципиально противопоставляли их балетам, где преобладало нетанцевальное решение сюжета. Но при этом не замечали того, что Ю. Григорович и ранее не обходился ни в одном спектакле без пантомимы. Пусть она играла подчиненную, дополнительную, конкретизирующую роль, что вполне соответствует специфике балета, но она везде была необходима для создания хореографического образа. И в «Золотом веке» Ю. Григорович показал, что искусством пантомимы он также владеет в совершенстве.

Пантомима здесь то вляется в танец, как его элемент, то выделяется в самостоятель-



Г. ТАРАНДА — Яшка

Фото Д. Куликова и Г. Соловьева

чительные моменты каждого из трех актов, чтобы стали ясны судьбы главных героев. В конце первого акта дуэт Бориса и Риты заканчивается позой успокоения (взаимно нашли друг друга), в конце второго — они бросаются друг к другу после страшных и драматических событий, в конце третьего — возвышаются в центре комсомольской массы (гордые от сознания, что выдержали все испытания).

Выше было сказано, что ни в одном другом спектакле Ю. Григоровича столь существенная роль не принадлежала гротеску и характерному танцу. То же можно сказать и о пантомиме. Спектакли Ю. Григоровича с самого начала были примечательны развитым танцевальным решением действия, безусловным господством действенного танца. Некоторые

пластико-драматический эпизод. Танцевальные и пантомимные эпизоды свободно взаимопереходят, дополняя друг друга. Большую роль играют пантомимные эпизоды, например, в партии Яшки. Он танцует в массовых ресторанных и «бандитских» сценах, в раскрытии же взаимоотношений с другими персонажами танец сочетается у него с пантомимой. Пантомима выразительна, драматична. Мы видим здесь живое пластическое действие, продиктованное ситуацией, выражающее состояние, характер, поступок персонажа.

«Золотой век» показывает, сколь схоластичны были многие прежние споры о соотношении танца и пантомимы. Конечно же, они равноправные партнеры в спектакле, хотя ведущая роль (в силу самой природы данного искусства) принадле-

жит танцу. Дело лишь во внутренней оправданности той или иной хореографической «краски». Но все богатство этих «красок» должно быть на вооружении подлинного художника.

Особо следует сказать о роли кордебалета в данном спектакле. В советских балетах тридцатых-пятидесятых годов кордебалет обычно использовался для изображения реальной массы людей и были достигнуты большие успехи в жизненно-достоверном, историческом и национально конкретном его применении. В танц-симфониях, возникших еще в двадцатые годы и вновь возрождавшихся с начала шестидесятых годов, кордебалет, наоборот, использовался в чисто эмоциональном значении для исполнения сугубо лирических композиций или же как «аккомпанемент» партиям солистов. В спектаклях Ю. Григоровича оба эти значения кордебалета совмещаются, и в «Золотом веке» данный синтетический принцип получает доминирующее значение.

Здесь кордебалет прежде всего изображает реальные массы людей, вполне определенные по своему жизненному и социальному облику (рыбаки, комсомольцы, бандиты, публика на празднике, танцоры в ресторане и т. д.). И одновременно кордебалет выступает как своего рода «резонатор» партий солистов или эмоциональный «аккомпанемент» образам главных героев (Борис и его друзья, Рита и подруги, Яшка и бандиты и т. п.). Как ни в одном другом спектакле Ю. Григоровича, кордебалет здесь индивидуализирован (например, в сцене на празднике в толпе мелькают беспризорник, газетчик, матрос, продавщица и т. д.) Столь детальной персонализации массы у Ю. Григоровича не было со времен цыганской сцены «Каменного цветка». Но наряду с этим балетмейстер использует кордебалет и для создания образов сплоченной массы, контрастных социальных групп и сил (рыбаки-комсомольцы, завсегдатаи ресторана и т. п.)

Богатая, образная хореография открывает простор исполнительскому творчеству, служит стимулом для него. В вопросе о соотношении балетмейстерского искусства и исполнительского мастерства порою приходится встречаться с двумя крайними и равно ошибочными точками зрения. Одни считают, что рисунок хореографической партии сам по себе полностью создает образ, и дело исполнителя лишь точно его воспроизвести. Другие, наоборот, исходят из того, что этот рисунок — лишь предпосылка или канва образа и сам по себе мало значит, а все дело в актерском мастерстве исполнителей, которые привносят свою индивидуальность и свой образ в хореографию. Истина лежит,

видимо, посредине, заключена в гармонии этих двух начал. Ведущее значение, разумеется, имеет образность самой хореографии. Но исполнительское искусство, актерское мастерство может эту образность дополнить и углубить или, наоборот, обеднить.

В «Золотом веке» счастливо найдена эта гармония. Исполнители почувствовали смысл, суть, стиль хореографии, и их собственное творчество заставило блистать ее в полной мере. В спектакле занята преимущественно молодежь. Он явился яркой демонстрацией обновленного состава балетной труппы Большого театра, вновь подтвердил ее способность к движению вперед, к творческому поиску. Разные индивидуальности исполнителей в пределах одной и той же партии раскрыли разные оттенки многоплановых характеров.

Роль главного положительно-

го героя Бориса исполняют недавно пришедшие в труппу И. Мухамедов и Ю. Васюченко. Борис И. Мухамедова отличается силой, волевой целеустремленностью, непреклонностью в борьбе с бандитами. Блестящие технические данные артиста служат здесь созданию образа масштабного, концентрирующего лучшие черты «комсомольского племени». В такого Бориса веришь как в подлинного вожака молодежи.

У Ю. Васюченко Борис более мягкий, более нежный в лирических сценах. Артист танцует с большой эмоциональной самоотдачей. Его Борис порывист, самозабвенен в борьбе.

Н. Бессмертна в роли Риты продемонстрировала артистическую зрелость. Ей блестяще удается передать душевные противоречия девушки, ее стремление вырваться из ресторанно-нэпманского мира, ее любовь к Борису. Танец Н. Бес-

смертновой безупречно художественно выверен, музыкален, его красота созвучна образу героини. В ресторанных сценах, в борьбе с Яшкой — в Рите Н. Бессмертновой ощутимо трагическое начало. И наоборот, она вся озарена внутренним светом в сценах с Борисом. Победа в выборе пути дается девушке нелегко, но мы верим в глубину ее переживаний, в окончательность этой победы.

У А. Михальченко Рита более хрупкая, но тем сильнее оттеняется значительность ее любви и порыв к добру. Следует отметить безусловный творческий рост молодой артистки, выражающийся и в ее артистизме, и в свободе ее танцевального мастерства. Рита А. Михальченко женственна и проста в сценах с Борисом. Вместе с тем в ней есть определенный изыск, позволяющий ей вписываться в «шикарные» ресторанные танцы. Артистка создает сложный, не-

однозначный образ.

Открытием этого спектакля явился Г. Таранда в роли Яшки. Это его первая крупная роль, и она раскрыла его блистательные артистические возможности. Великолепно передает он двуличие Яшки, его своеобразное обаяние и вместе с тем его звериную сущность. Безупречно танцует сложную партию, Г. Таранда в то же время очень выразителен в пантомиме. Он показал себя также как великолепный партнер в дуэтах.

У А. Лазарева Яшка более однолинейна, но зато ярче передана его злодейская сила. В исполнении А. Лазарева в этом персонаже есть волевой напор, нерв, целеустремленность, безоглядая смелость.

Роль Люська хорошо удалась Т. Голиковой. Люська предана бандитскому миру и вместе с Яшкой возглавляет его. Она — равноправный его партнер. Хитрая, наглая, отчаянно смелая.

М. ПАШКОВ,

председатель
ЦК профсоюза
работников культуры

Дело

Советская социалистическая культура играет большую роль в коммунистическом строительстве. Ее главные цели — формирование нового человека, его нравственное воспитание и идейное обогащение, удовлетворение многообразных духовных потребностей советских людей. Партия и правительство уделяли этому пристальное внимание уже с первых дней Советской власти. Как писал В. И. Ленин в работе «Странички из дневника», «нигде народные массы не заинтересованы так настоящей культурой, как у нас; нигде вопросы этой культуры не ставятся так глубоко и так последовательно, как у нас...»

В результате победы социализма трудящиеся нашей страны стали активными участниками культурной жизни, творцами духовных ценностей.

За годы поступательного развития нашего общества утвердилась качественно новая, социалистическая культура. Ее идейно-теоретическую основу составляет научное марксистско-ленинское мировоззрение, а главными отличительными особенностями являются партийность и коммунистическая идейность, народность, гуманизм, социалистический интернационализм и советский патриотизм.

В условиях развитого социализма возрастание роли культуры обусловлено тем, что она призвана обеспечить высокий нравственный уровень каждого советского человека, духовное богатство личности. В решении этой задачи большой вклад вносят работники искусства и культуры. В Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии творчеству наших деятелей культуры дана высокая оценка.

Важной, глубоко утвердившейся формой общения деятелей культуры и искусства с трудящимися страны стало участие театрально-зрелищных организаций, учебных заведений культуры и искусства, городских домов и дворцов культуры, клубов, парков культуры, библиотек, музеев и экскурсионных организаций, творческих союзов и обществ в культурном шефстве над тружениками села, которое является массовым общественным движением, заметно влияющим на подъем культуры села. Такое движение, основанное на инициативе творческой интеллигенции, могло родиться только в нашей стране, где художник тесно связан с народом, а жизнь народа — основной источник его творчества.

В уже названной работе «Странички из дневника» В. И. Ленин писал, что «город давал деревне при капитализме то, что ее развращало политически, экономически, нравственно, физически и т. п. Город у нас само собой начинает давать деревне прямо обратное. Но все это делается именно само собою, стихийно, и все это может быть усилено (а затем и увеличено во сто крат) внесением сознания, плановности и систематичности в этой работе».

Шефство деятелей культуры и искусства над селом возникло вскоре после Великой Октябрьской социалистической революции. Особенно широкое и планомерное развитие оно получило после того, как было принято 26 марта 1971 года постановление Президиума ВЦСПС и коллеги Министерства культуры СССР «Об улучшении культурно-шефской работы учреждений культуры на селе». В этом

постановлении были намечены направления совершенствования шефской работы среди сельского населения и поставлены конкретные задачи перед театрально-зрелищными и другими организациями, несущими духовное развитие человеку.

Новым проявлением заботы партии и правительства о тружениках села стало постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучшению культурного обслуживания сельского населения» (1977 год), в котором были определены задачи по улучшению культурного обслуживания сельского населения, развитию культурно-просветительных учреждений страны, повышению уровня их работы, укреплению материально-технической базы.

Все эти меры Коммунистической партии и Советского государства создали крепкую основу для поднятия культуры на уровень стоящих сегодня задач.

В культурном обслуживании сельского зрителя и шефской работе применяются самые разнообразные формы: дни театра на селе, передвижные выставки, конференции зрителей, театральные поезда, доставляющие сельских зрителей в областные центры на спектакли, народные университеты культуры, фестивали народного творчества, картинные галереи на селе, творческие отчеты деятелей культуры, литературные праздники, клубы любителей литературы, колхозные и совхозные премии за лучшее произведение на сельскую тему и т. д.

Организации шефской работы отдают свой талант и сердце многие замечательные артисты нашей страны. Их тысячи, кто уже много лет на общественных началах возглавляет дело благородное и нужное, но требующее большого внимания и немалых сил и времени, остающегося от основного труда на сцене. В их числе В. Бовт, В. Добровольский, Д. Дариненко, Э. Радзинь, Б. Тулеганова, З. Анджапаридзе, А. Мурин, В. Левашов, П. Майборода, Н. Сац, В. Соколов, Т. Устинова и многие другие.

Коллектив Большого театра Союза ССР ведет большую культурно-шефскую работу на селе в Дмитровском районе Московской области. Их содружество носит активный характер. Только в прошлом году артисты балета Т. Голикова, Т. Негребецкая, М. Минаев, А. Смирнов и другие принимали участие в трех больших концертах, проведенных в совхозе-техникуме «Яхрома» и Дмитровском районном Доме культуры. Хорошую инициативу проявил коллектив Большого театра, взяв шефство над совхозом «Первомайский» Собинского района Владимирской области. Московские мастера театра поставили перед собой задачу систематически проводить творческие отчеты солистов театра перед тружениками совхоза, помочь сельскому Дому культуры в создании новых и укреплении существующих коллективов художественной самодеятельности.

Большую работу по эстетическому воспитанию тружеников села ведут многие музыкальные театры страны. Они помогают им познать то прекрасное, что создано человеком и выражено в музыке выдающимися композиторами разных времен и народов. Их интересная шефская работа на селе оказывает сельским жителям конкретную помощь в их музыкальном образовании.

Но ее жаль, когда она гибнет от руки бандита. У М. Быловой Люська кажется несколько беспомощной, словно запутавшейся в сетях низости и коварства.

В ресторанные сцены Ю. Григорович ввел роль Мима, своеобразного балетного «конферансье». Эту труднейшую танцевальную партию, основанную на гротеске, с блеском исполняют В. Деревянко и Е. Зернов. У В. Деревянко на первый план выступают манерность и шутовство, у Е. Зернова — развязность и пошлость увеселителя ресторанной публики.

Яркие эпизодические образы нэпманов создали Ю. Ветров и В. Ворохобко, станцевав эти гротесковые партии темпераментно и острохарактеристично. Выразительны и комичны в этих партиях также А. Петров и А. Лапаревич.

Изобразительное решение С. Вирсаладзе органически слито с хореографией. Художник

оставляет сцену свободной для танца, но вместе с тем создает вполне конкретную среду. Немногими, но точно найденными деталями передает он и приволье морского берега, и душную атмосферу нэпманского ресторана, и приметы улиц.

Перед художником стояла задача воссоздания характера времени, особенностей жизни первой половины двадцатых годов. И он достиг этого, но не столько бытовыми деталями, сколько напоминанием о стилевых особенностях искусства двадцатых годов. Тогда были модны декорации, выполненные в духе конструктивизма, а в надписях на обложках и книгах, плакатах и стендах нередко использовались «пляшущие» буквы, слог «лесенкой» и т. п. С. Вирсаладзе имитирует, стилизует эти приемы. Тем самым зрители как бы переносятся в атмосферу искусства, а через искусство — в атмосферу жизни того времени.

В костюмах жизненная конкретность и достоверность органически соединяются с танцевальностью. Художник одевает не только героев, но и как бы сам танец. Костюмы по своему цвету образуют единую колористическую систему с декорациями, но развивают ее в движении, способствуя синтезу художественного оформления с танцем и музыкой.

Во главе оркестра встал главный дирижер Большого театра Ю. Симонов, который является музыкальным руководителем спектакля и участником новой редакции балета. На его долю выпала интереснейшая и ответственнейшая задача более чем через полвека первому возродить к жизни незаслуженно забытую партию. Это потребовало огромных усилий, воли, любви к музыке Д. Шостаковича. Ю. Симоновым проделана труднейшая и интереснейшая работа. В звучании оркестра

он стремится подчеркнуть замысел композитора, выявить различные особенности партитуры и донести их до слушателей, добиться драматургического единства симфонического развития и сценического действия. Молодой дирижер А. Лавренко также ведет спектакль, умело сочетая звучание оркестра с хореографическим действием.

Возрожденный к новой жизни «Золотой век» — этап в освоении балетом современной темы. Он преодолевает упрощения, допускаясь ранее в решении этой задачи, и отличается высоким художественным уровнем, убедительностью подлинного искусства. В замыслах Ю. Григоровича — возродить также «Болт» и «Светлый ручей» Д. Шостаковича, которые вместе с данным спектаклем составили бы триаду балетов, раскрывающих различные этапы истории становления нашего общества.

Всенародное

Среди активистов такой шефской работы мы видим коллектив Московского академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Уже более двадцати лет культурно-шефская работа на селе прочно занимает свое место в большой и многогранной общественной деятельности этого театра.

Артисты балета — наиболее молодая и, следовательно, мобильная часть творческого коллектива — вписали не одну славную страницу в историю дружбы коллектива с сельскими тружениками: И если называть поименно всех участников многих творческих встреч, проходивших в разное время в сельских клубах, в стенах театра, то надо будет упомянуть весь состав балетной труппы. Особо хочется выделить имя Виолетты Трофимовны Бовт — народной артистки СССР, бессменного председателя Московской городской комиссии по культурно-шефской работе на селе. Не будет преувеличением, если скажем, что существующая в театре степень постановки культурно-шефской работы на селе достигнута благодаря ее энтузиазму, большой пропагандистской и организаторской деятельности в деле популяризации этого благородного движения, имеющего огромное воспитательное значение для обеих сторон.

Разнообразны формы общения актеров с сельскими друзьями. Например, в конце прошлого года в Бронницком Доме культуры состоялось занятие музыкального лектория на тему: «Жанры балета». Здесь уже многие годы работает университет культуры, созданный театром. На занятиях университета культуры собираются многие жители деревень Цедино, Зелино, Заворово, Вохранки... И ни одно такое занятие не обходится без выступления артистов балета.

Особенно часто в Бронницы приезжает молодежь балетной труппы. Достаточно назвать имена Н. Ревич, В. Саркисова, Л. Вариченко. Музыкальный театр регулярно в зимнее время проводит целевые спектакли для работников сельского хозяйства Подмосковья. К этим спектаклям выпускаются специальные афиши. Они проходят как настоящие праздники союза искусства и труда. Только за последнее время сельским зрителям были показаны лучшие балетные спектакли текущего репертуара и новые постановки — «Лебединое озеро», «Шакунтала», «Дон Кихот».

Приведем и такие примеры. В большом концерте для партийно-хозяйственного актива Раменского района Московской области, для передовиков сельскохозяйственного производства, а также гостей Раменского района из республик Закавказья приняли участие М. Дроздова, В. Кириллов, В. Собцева.

В прошедшем году состоялся творческий отчет артистов балета перед тружениками колхоза «Борец». В нем участвовали Г. и М. Крапивины, В. Чигрев, М. Руано, В. Лантратов и неперемный участник и активный организатор всех выступлений — секретарь комсомольской организации балетной труппы театра В. Филлин.

Труженики Раменского района были одними из первых на премьере балета «Дон Кихот», где главные партии танцевали М. Дроздова и В. Тедеев. В антракте состоялась дружеская беседа постановочной и творческой группы спектакля с гостями театра.

Горячо откликаясь на решения майского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС, группа артистов балета (в том числе М. Иванова, С. Надеждина, А. Поповченко), которая минувшим летом выезжала в Бронницы, дала концерт на ферме колхоза имени В. И. Ленина.

Интересные встречи состоялись в Клинском районе Московской области. Тепло принимали ударники «Сева-82» ведущих солистов балета театра В. Тедеева и М. Левину. После концерта артисты рассказали зрителям о том, как их коллектив готовился встретить всенародный праздник — 60-летие образования СССР, о новом балете грузинского композитора С. Цинцадзе «Селиче Риварес», который был посвящен знаменательному юбилею.

За большую работу по шефству над тружениками села Подмосковья коллективу Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко вручен вымпел Министерства культуры СССР, ЦК профсоюза работников культуры и ЦК профсоюза работников сельского хозяйства «За лучшие показатели в культурно-шефской работе на селе».

Большую и содержательную работу по шефству над селом ведет Воронежский театр оперы и балета. На основе договора о сотрудничестве он постоянно осуществляет творческие связи с совхозом «Масловский». Артисты балетной группы — постоянные шефы хореографического коллектива Дворца культуры этого совхоза. Ведущие солисты театра В. Драговцев, Л. Ефимова, А. Головань часто выезжают в совхоз, участвуют в разработке репертуара хореографического коллектива, дают консультации.

Весьма важно, когда к этой общественной деятельности приобщаются молодые артисты балета. Хорошей практикой стали «поезда культуры».

Учащиеся Воронежского хореографического училища показывают мастерство балетного искусства в Павловском и Калачеевском дворцах культуры, музыкальном училище Борисоглебска.

Вот уже двадцать лет в подшефном Тогушинском районе Новосибирской области работает народный университет культуры. План работы университета разнообразен и интересен по своей тематике, в него включены такие темы, занятий о балете, как «История советского балета», «Как понимать балет», «Балетная классика на Новосибирской сцене» и другие. Лекторы и исполнители здесь — артисты балета Новосибирского театра оперы и балета.

В мероприятиях, посвященных обслуживанию тружеников сельского хозяйства, активно участвуют Н. Фуралева, С. Колесник, Н. Иванова, З. Рогачева, Е. Мирянина, Т. Беспалько, Н. Жеребчиков, С. Крупко и многие другие.

Приведем еще и такой пример. Г. Альберт — солист балета Саратовского театра оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского — ведет занятия в народном университете музыкального искусства в районном центре Самойловки. Там он читает лекции о балетном искусстве (сопровождаемые выступлениями артистов балета) на темы: «Русский балет», «История балета Саратовской области». По его инициативе

был проведен творческий отчет артистов балета, на котором был показан спектакль «Лебединое озеро».

Важно, чтобы этот хороший опыт получил широкое распространение среди всех коллективов музыкальных театров страны, стал постоянной нормой шефских связей с тружениками сел страны.

На майском (1982 г.) Пленуме ЦК КПСС было отмечено, что изменился весь облик села. Иным, значительно более содержательным и интересным становится сельский образ жизни. В этом немалая заслуга крепнущего содружества деятелей культуры и искусства с сельскими тружениками. За прошедшее десятилетие комитеты профсоюза и их шефские комиссии накопили большой опыт организации культурного шефства над селом. В настоящее время во многих районных домах культуры действуют филиалы театров, филармоний. Здесь проходят премьеры и показ лучших спектаклей, встречи работников сельского хозяйства с ведущими артистами и творческой молодежью, лекции и беседы о театральном искусстве. В Московской, Курской, Брянской, Оренбургской областях, Красноярском, Алтайском краях, Казахской, Украинской союзных республиках стало традиционным проведение на селе фестивалей искусств и праздников культуры.

Сегодня на селе работают практически все театральные коллективы страны. Только за годы десятой пятилетки здесь показано около 420 тысяч спектаклей, которые посмотрели свыше 110 млн. сельских зрителей.

При театрах, хоровых и театральных обществах, учебных заведениях культуры расширилась сеть творческих лабораторий, консультационных пунктов для руководителей сельских коллективов художественной самодеятельности, организована их стажировка. В Свердловской области, например, только в истекшем году участникам сельской самодеятельности дано более пяти тысяч различных консультаций.

Укрепляя и расширяя связи с сельскохозяйственными коллективами, всесторонне отображая тему труда, творческая интеллигенция страны помогает труженикам сельского хозяйства в их самоотверженной борьбе за выполнение планов и социалистических обязательств, за достижение высоких конечных показателей в развитии всех отраслей народного хозяйства и культуры.

Создание агропромышленных комплексов, возросший уровень культуры села требуют прежде всего комплексного и одновременно более дифференцированного подхода к культурному обслуживанию сельского населения.

Однако, наряду с хорошими примерами, имеются еще и неиспользованные возможности. Не все театры ведут еще активную шефскую работу на селе.

Одна из важных задач шефства — это помощь в создании кружков художественной самодеятельности, а там где они имеются — оказание им квалифицированной помощи. Важно, чтобы кружки были стабильными, а уровень их работы способствовал эстетическому образованию их участников.

В целях совершенствования всех форм культурно-шефской работы на селе, активизации Всесоюзного и Всероссийского социалистического соревнования театрально-зрелищных предприятий, дальнейшего укрепления союза искусства и труда Совет Министров Российской Федерации разрешил ЦК профсоюза работников культуры, Министерству культуры РСФСР, Министерству сельского хозяйства РСФСР, Всероссийскому театральному обществу и Республиканскому комитету профсоюза работников сельского хозяйства проводить один раз в три года, начиная с 1983 года, в автономных республиках, краях и областях, как большой театральный праздник, завершающий систематическую круглогодичную работу театров на селе, Всероссийский театральный фестиваль «Театры — селу». Это хорошее дело, к нему надо готовиться, не теряя времени. И очень важно провести его на высоком организационном и художественном уровне.

Группа выдающихся деятелей искусства обратилась через газету «Советская культура» к деятелям культуры и искусства страны с призывом откликнуться на решения майского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС.

«Дальнейшее повышение культурного уровня сельского населения — необходимое условие успешной реализации ленинской аграрной программы... Мы призываем деятелей искусства и культуры активнее включиться в культурно-шефскую работу, чтобы наши творческие контакты с тружениками села из эпизодических стали регулярными... Они ждут от нас высокоидейных и высокохудожественных произведений о партии, о наших современниках, о героических свершениях советского народа. Пусть каждый писатель, художник, композитор, музыкант, артист театра и кино, режиссер, балетмейстер, хормейстер, дирижер своим личным участием в работе с коллективами художественной самодеятельности внесет свой вклад в развитие народных талантов», — сказано в этом обращении.

Сейчас, когда по призыву Коммунистической партии советские люди активно трудятся над осуществлением Продовольственной программы страны, артисты балета — этого замечательного отряда нашего искусства — намечают новые конкретные меры своего широкого участия в пропаганде музыкального искусства среди сельских тружеников.

У Театральной АФИШИ

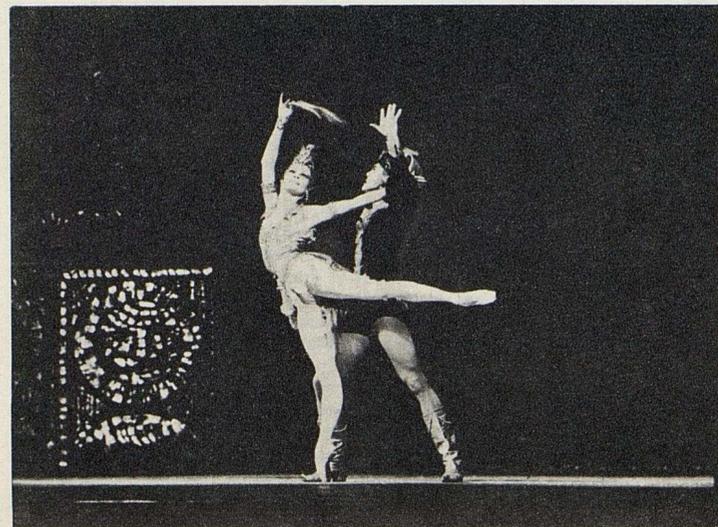


Л. СЕМЕНЬКА (Балерина) и В. ЕЛАГИН (Арап)
в балете «Петрушка».

МОСКВА

Фокинские балеты «Петрушка» и «Жар-птица» на музыку И. Стравинского возобновлены в Большом театре Союза ССР. Их воссоздавали С. Власов, Р. Петерсон, Л. Поспехин, Н. Симачев, О. Рачковский, Ш. Ягудин. Музыкальный руководитель спектакля Ю. Симонов, дирижер А. Лавренюк. Центральные партии в «Петрушке» исполняли Л. Семеняка, М. Цивин, И. Пяткина, Н. Архипова, А. Буравцев, М. Шарков, В. Елагин, В. Ворохобко, Ю. Папко, А. Петров; в «Жар-птице» — М. Леонова, Н. Семизорова, Т. Гаврилова, М. Ковбас, М. Зятюкова, Ю. Васюченко, Л. Никонов, С. Радченко, Ю. Ветров.

М. ЛЕОНОВА и Ю. ВАСЮЧЕНКО
в балете «Жар-птица».





Сцена из балета «Бумеранг».
На переднем плане —
В. КИРИЛЛОВ и Т. ТРАНКВЕЛИЦКАЯ.

МОСКВА ▲

Образы произведений Бертольда Брехта ожили в новой работе Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко «Бумеранг» (либретто Б. Эйфмана). В фонограмме, сопровождающей спектакль, использована музыка Дж. Маклафлина в исполнении Лондонского симфонического оркестра и группы «Махавишну».

Хореография и постановка Б. Эйфмана, художник Б. Коротеев, балетмейстер-репетитор В. Бовт, ассистент балетмейстера В. Михайловский.

В спектакле заняты В. Артюшкин, В. Кириллов, В. Лантратов, Т. Файзиев, Л. Рыжова, Т. Транквелицкая, Н. Трубникова, С. Цой.



Г. МЕЗЕНЦЕВА —
Сильфида,
Е. НЕФФ — Джеймс.

ЛЕНИНГРАД ▲

Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова показал премьеру балета Х. Левенскольда «Сильфида». Либретто А. Нурри и Ф. Тальони. Хореография А. Бурнонвиля в редакции Эльзы-Марианны фон Розен воспроизведена Е. Виноградовой. Дирижер — Р. Лютер, художники — И. Пресс и А. Окунев. Среди исполнительниц заглавной партии — И. Колпакова, Г. Мезенцева, Г. Комлева.

Над сценическим воплощением постановки балета И. Стравинского «Петрушка», возобновленным в 1961 году К. Боярским, в Ленинградском Малом театре оперы и балета работала творческая группа в составе хореографа Н. Долгушина, музыкального руководителя В. Кожина, художников В. Купера и Э. Лещинского. Ведущие партии в новом спектакле доверены А. Евдокимову, Е. Алкановой, Е. Мясичеву.

▼ МОСКВА

Государственный ансамбль Союза ССР «Московский классический балет» подготовил вечер балета из произведений французских хореографов. В программе вечера — хореографические опыты Ф. Тальони, М. Бежара, Р. Пти.

Балет А. Гировеца и М.-Э. Карафа ди Колобрано «Натали, или Швейцарская молочница» поставлен Филиппом Тальони в 1832 году и возобновлен французским балетмейстером Пьером Лакоттом. В репертуаре «Московского классического балета» он появился в 1980 году. Сцена из балета «Натали» вошла в программу концерта. Фрагменты из постановок художественного руководителя труппы «Балет XX века» Мориса Бежара и руководителя Марсельского балета Ролана Пти — «Бахти» [на индийскую народную музыку], «Веберн-опус 5», «Ромео и Юлия» Г. Берлиоза, «Соната» Ц. Франка, «Чорос» Э. Вила Лобоса возобновлены балетмейстером-репетитором и педагогом Азарием Плисецким. Среди исполнителей — А. Сердюк, Г. Шляпина, В. Тимашова, Т. Лаврова, Т. Палий, И. Терентьев, А. Горбацевич, В. Трофимчук, В. Касацкий, О. Соколов, С. Исаев. В концерте участвует солистка Большого театра Союза ССР Е. Максимова.



Т. ПАЛИЙ и О. СОКОЛОВ
исполняют фрагмент из балета «Бахти».

▼ ТАШКЕНТ

Балет «Любовью за любовь» подготовлен в Узбекском театре оперы и балета имени А. Навои. Музыка Т. Хренникова, музыкальный руководитель и дирижер А. Абдукаюмов, балетмейстер-постановщик И. Юсупов, художник Н. Хренникова, дирижер А. Серебряник. Среди исполнителей — Б. Кариева, Р. Каримова, Ф. Сагдуллаева, Х. Бозоров, В. Клочко, З. Давлетмуратова, С. Мусаева, Г. Хамраева, А. Геворгян, Г. Гусев, Ш. Турсунов, Б. Ахундадаев и другие.

Сцена из балета «Любовью за любовь».
Геро — Б. КАРИЕВА, Клавдио — В. КЛОЧКО,
Беатриче — З. ДАВЛЕТМУРАТОВА, Бенедикт — Г. ГУСЕВ.



Л. ПОПИЛИНА
(Леди Макбет) и
А. БАЛАБАНОВ
(Макбет)
в спектакле
«Макбет».



ФРУНЗЕ ►

◀ НОВОСИБИРСК

Постановка балета К. Молчанова «Макбет» осуществлена в Новосибирском театре оперы и балета. Эта работа продолжила тесное сотрудничество двух коллективов — Большого театра Союза ССР и Новосибирского театра. Балетмейстер-постановщик спектакля — В. Васильев, художник — В. Левенталь, дирижер — Ю. Факторович. В роли Макбета выступают А. Балабанов, А. Бердышев, В. Рябов, А. Беспалов; Леди Макбет — Л. Гершунова, Л. Попилина; Банко — С. Крупко, С. Смирнов.



Петрушка — Б. АЮХАНОВ,
Друг — А. РЫСКУЛОВ.

ВИЛЬНИЮС

Балет П. Чайковского «Спящая красавица» — новая работа Академического театра оперы и балета Литовской ССР. Хореографию М. Петипа на вильнюсской сцене возобновил ленинградский балетмейстер, профессор П. Гусев. Художественный руководитель постановки В. Браздилис, дирижер В. Виржонис, художник Е. Рентер. В спектакле заняты Л. Ашкеловичюте, Н. Антонова, С. Масанева, Л. Бартусявичюте (Аврора), И. Катакинас, В. Куджма, Э. Домейка, П. Скирмантас (принц ДеЗИре), Н. Бередина, А. Гинейтите, Л. Бартусявичюте, Р. Райлайте (фея Сирени).



Сцена из балета
«Ара Прекрасный
и Шамирам».

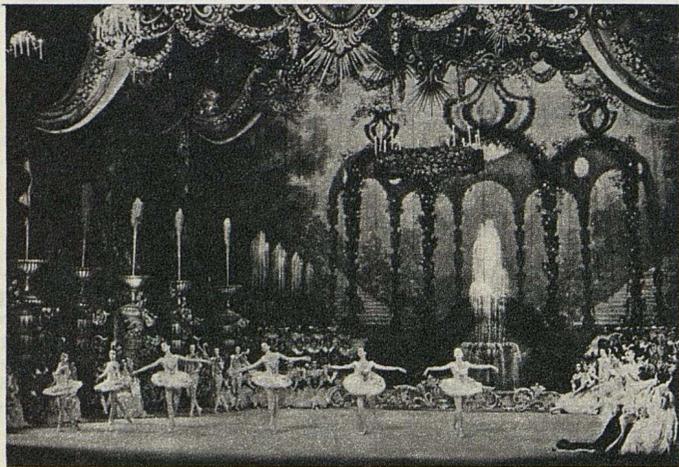
▲ ЕРЕВАН

Композитор Г. Егиазарян, автор балетов «Севан» и «Озеро грез», еще в годы Великой Отечественной войны написал музыку к драматическому спектаклю по пьесе Н. Зоряна «Ара Прекрасный и Семирамида». Позже Г. Егиазарян решил сочинить на эту тему балет. Авторы либретто В. Галстян и А. Асатрян использовали материалы великого историка V века Мовсеса Хоренаци (Моисея Хоренского), но не обошли вниманием и наиболее интересные эпизоды из пьесы Н. Зоряна. Постановку балета «Ара Прекрасный и Шамирам» осуществил А. Асатрян. Спектакль оформил Э. Стенберг, дирижер А. Восканян, хормейстер Р. Айвазян.

◀ ХАРЬКОВ

«Орфей и Эвридика» — эта опера-балет А. Журбина поставлена в Харьковском театре оперы и балета имени Н. В. Лысенко. Хореография и постановка Н. Боярчикова (Ленинград), художник А. Коженкова (Москва). В спектакле использована фонограмма ленинградского вокально-инструментального ансамбля «Поющие гитары» (художественный руководитель А. Васильев). В центральных партиях выступают И. Герман, А. Кузьмин, Л. Марков, Т. Попеску (Орфей), В. Маркова, С. Кольванова, И. Кольванова, И. Кузьмина (Эвридика).

Оригинальную интерпретацию партитуры И. Стравинского «Петрушка» предложил коллектив Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева. Автор новой постановки — Б. Аюханов. Главные партии исполняют Б. Аюханов, А. Ирсалиев, Р. Таирова, А. Рыскулов. Дирижер спектакля А. Джумахматов, художник А. Хрущева (Ленинград).



Сцена из балета
«Спящая красавица».



И. КУЗЬМИНА-
Эвридика.



Сцена из балета
«Собор Парижской богородицы».

ДНЕПРОПЕТРОВСК ►

Свет рампы в Днепропетровском театре оперы и балета увидел балет Ф. Амирова «Тысяча и одна ночь». Спектакль осуществила Л. Воскресенская, дирижер А. Чепурной, художник А. Арефьев. В главных партиях заняты Л. Эллинская, О. Николаев, О. Загуменникова, Н. Войтенко.

Т. ЗАВЬЯЛОВА (Буддур) и В. РОГАЧЕВ (Аладдин)
в балете «Тысяча и одна ночь».



САМАРКАНД ►

Герои античной трагедии ожили на сцене Самаркандского театра оперы и балета — здесь состоялась премьера балета Р. Габичвадзе «Медея». Балетмейстер-постановщик О. Мельник, художник Д. Сафоев. В главных ролях выступили: В. Любичева [Медея], А. Барашков [Ясон], А. Мамлеев [Креонт], С. Мочалова [Креуза].

Сцена из спектакля «Медея».



Сильвия
Л. ШИПУЛИНА,
Сатир —
О. ЛЕВЕНКОВ

ПЕРМЬ ▲

На советской сцене впервые увидел свет рампы балет Л. Делиба «Сильвия». Его осуществил в Пермском театре оперы и балета имени П. И. Чайковского Г. Алексидзе. Художник Г. Гуния, дирижер О. Белунцов. В спектакле заняты Л. Шипулина, А. Высочин, А. Лисина, О. Левенков.

У
Театральной
Афиши

◀ ДОНЕЦК

Зрителям Донецка Русский театр оперы и балета показал премьеру балета Ц. Пуни «Собор Парижской богородицы» [музыкальная композиция С. Арбита]. Музыкальный руководитель постановки В. Куржев, балетмейстер-постановщик С. Дречин, балетмейстер Н. Слободян, художник Б. Купенко. В спектакле заняты Г. Чайка, Е. Зельдина, А. Бойцов, С. Попов, Ю. Цыбульский, Л. Гражулис.



◀ САРАТОВ

Постановку балета «Голубой Дунай» [на музыку Иоганна Штрауса] осуществил Саратовский академический театр оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского. Нынешняя премьера — четвертая редакция спектакля. Она создана балетмейстером А. Пантыкиным, музыкальный руководитель И. Семенов. Роли исполняют А. Степкин, Г. Альберт, М. Черкашин [Маэстро], Н. Трофимова, Л. Телиус, Т. Камышникова [Анна], О. Василянская, Л. Емельянова, Н. Рыжова [Актриса].

Т. КАМЫШНИКОВА (Анна) и М. ЧЕРКАШИН (Маэстро)
в спектакле «Голубой Дунай».



▼ ЧЕБОКСАРЫ

В Чувашском музыкальном театре состоялась премьера балета «Дон Кихот». Хореография А. Горского, постановка в новой редакции А. Андреева, балетмейстер Н. Стуколкина, дирижер В. Важоров, художник И. Шихарев. Ведущие партии исполняют: Г. Васильева, О. Серегина, Ю. Свинцов, В. Трощенко, Е. Лемешевская, С. Абдулаева.



О. СЕРЕГИНА
(Китри) и
В. ТРОЩЕНКО
(Базиль)
в балете
«Дон Кихот».

Фото П. Агафонов,
Д. Куликова,
Н. Сырых,
И. Хромова,
А. Ратникова,
Б. Иванова,
П. Родионова,
А. Чепалова.



МАГИЯ ВДОХНОВЕННОГО ТАНЦА

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ,

кандидат
философских наук

Секрет магического, почти колдовского влияния Марины Семеновой на зрительный зал — в озаренности, масштабности ее танца, значительности любого жеста, движения и, вместе с этим, лучезарной солнечности ее искусства. Артистка обладала редко встречающейся неповторимой способностью опозитизировать, театрально приподнять любую роль.

Ярчайшая звезда в созвездии вагановских учениц, она закончила школу в 1925 году. Тонко угадывавшая индивидуальности своих воспитанниц, Ваганова «лепила» балерину Семенову как открытую, широкой пластики танцов-

щицу и для выпускного выступления подарила ей свою любимую роль — роль Наилы в балете «Ручей». О выпускном спектакле Семеновой известный театральный критик А. Гвоздев писал: «Театр снова узрел в своих стенах восторг зрительного зала, столь же шумный и взволнованный, как во времена А. Павловой. И этот единый взрыв восхищения вызвала шестнадцатилетняя ученица, танцевавшая главную партию — Семенова. Ее выступление дало тот отклик зрителя, который приходится отметить как совершенно исключительное явление в театре последних лет. Скромная девушка, с простыми, ясными чертами лица, с таким неброским умением держать себя на сцене, с широкими декоративно-театральными жестами, танцевала так увлекательно и вдохновенно, что целиком наполнила зрителя своеобразной танцевальной музыкальностью...»

Но Наила была уже не первой балеринской партией Семеновой. В двух школьных балетах «Волшебная флейта» и «Тщетная предосторожность» она исполняла с успехом ведущие партии, о чем довольно широко и восторженно писали газеты. «Она танцевала Лизу в «Волшебной флейте» с абсолютно законченным мастерством, — вспоминает участвовавшая в спектакле Татьяна Вечеслова. — Каждое движение ее было отточенным и совершенным. Природная грация — это необходимое качество танцовщицы — была ей отпущена природой с избытком. Ее перекидные жете, па де бурре, пируэты, остановки на пуантах, когда она замирала в скульптурной позе, — все это было настолько органично, что казалось: научить так танцевать нельзя, можно с этим родиться. Ее стремительность, динамика, напор покоряли. Движения рук поражали законченностью формы».

А незадолго до выпуска юная Марина Семенова дебютировала в спектакле повелительницы дриад во взрослом спектакле — в балете «Дон Кихот» на сцене Ленинградского театра оперы и балета. Роль Китри тогда исполняла московская гастролерша Викторина Кригер, славящаяся своей экспрессивной техникой.

Индивидуальность Семеновой поистине уникальна — артистке были доступны и близки патетика и гротеск, лирика и символика. Ее многогранный талант позволял ей постигать сущность трагедии Баядерки и Эсмеральды, раскрывать во всей ее игривой прелести юную душу пушкинской барышникрестьянки — Лизы Муромской, показывать становление характера Актрисы в «Пламени Парижа», выявлять покоряющую женственность Паненки в «Тарасе Бульбе»... И во всем — естественность, природой данное умение свободно и органично существовать в танцевальной стихии.

Марина Семенова показала нам новаторскую трактовку образа Одетты в «Лебедином озере» — не окрашенную пастельной хрупкостью пассивную заколдованную девушку-птицу, а птицу-человека, активно борющуюся за свою любовь, свою судьбу и судьбу своих подруг... Благодаря искусству молодой балерины, патетический характер времени стремительно ворвался на сцену. А в роли Одиллии Семенова буквально роскошествовала на сцене,



М. Т. СЕМЕНОВА



М. СЕМЕНОВА-Никия.



не, покоряя и убеждая своими чарами и Принца, и всех смотрящих на ее волшебный танец.

Среди многих рецензий и отзывов разных лет на знаменитую семеновскую Одетту-Одиллию обращают на себя внимание слова Вл. И. Немировича-Данченко, высоко ценившего искусство балерины: «Идет балет «Лебединое озеро», адажио второго действия. Огромный, великолепный зал до отказа, как говорится, набитый зрителями. Играет одна скрипка — с легким, почти воздушным сопровождением нескольких струнных, а танцует одна балерина — кордебалет вместе с декорацией просто почти неподвижный фон. Только — балерина и скрипка. И не слышно дыхания тысячи восьмисот человек, и проносится веяние тех секунд — трех-четырёх-пяти, — которое и составляет самое зерно театрального восприятия, секунды того вдохновения, которое, кажется, нельзя приобрести никакими усилиями и никакой техникой, секунды того охвата, ради которого существует и это роскошное здание, и директор, и художник, и осветители, — словом, три тысячи человек... работали над этим спектаклем, а в конце концов самое глубочайшее волнение получено от одной танцовщицы и одного скрипача, исполнявшего музыку, созданную Чайковским... Но... завтра этот же танец будет проводить другая балерина, обладающая не меньшей силой техники, и будет также виртуозно играть скрипка ту же музыку Чайковского. А те секунды, которые были вчера, все же не создадутся...»

Какие яркие слова посвятили творчеству Марины Семеновой современники, стараясь запечатлеть образ балерины, ставшей поистине властительницей душ своих зрителей!

«Апогея славы Семенова достигла с молниеносной быстротой, — пишет ее коллега по сцене М. Михайлов. — Уже на экзаменационном спектакле, выступая в балете «Ручей», она без всяких скидок на молодость и ученичество своими по-настоящему, по-балерински великолепными танцами сразу завоевала себе признание не только у зрителей, но и у всех балетных специалистов. Много мне довелось повидать балерин разных национальностей... Каждую по-своему любила публика. Но ни одна не имела такого полного комплекса данных для этого рода профессии, каким владела Семенова. Мать-природа не пощупилась одарить ее со всей щедростью. В ней все было достойно восхищения: фигура, руки, ноги, походка, царственная посадка головы на лебединой шее и хорошее русское лицо, не «красивое», но прекрасное в своей волевой одухотворенности. Как танцовщица она обладала высоким прыжком, большим шагом, крепкими пальцами, хорошо поставленной спиной, что позволяло ей легко и свободно проделывать все виды вращения, сохранять должную устойчивость в любой позе, стоя на пальцах. Словом, если бы Ваганова выучила так танцевать одну только Семенову, уже этого было бы достаточно, чтобы она оставила по себе славу лучшего педагога своего времени».

Писатель Стефан Цвейг, видевший артистку в балете «Баядерка», сказал о ней такие слова:

«Когда она ступает по сцене своим

незаученным, а данным от природы шагом и вдруг взлетает в диком порыве, людская повседневность прорывается бурей».

Встречи с Семеновою-актрисой доставляли неизменную радость работавшим с ней хореографам. Вот как пишет Р. Захаров в своей книге «Записки балетмейстера»:

«Работа над «Барышней-крестьянкой» оставила особый след в моей душе.

Откровенно говоря, балет этот мне захотелось поставить для М. Семеновою, так как ее индивидуальность удивительно подходила к роли пушкинской Лизы: прекрасная внешность с ярко выраженным русским обликом и те, порой контрастные, черты характера, которыми обладала и героиня повести.

Задача для актрисы в этом балете была необычная, а потому особенно интересная. Она должна была появиться поочередно в трех обликах: избалованной деревенской барышни пушкинских времен, скромной крестьянки и, наконец, глупенькой помещицкой дочке, копирующей нелепые манеры старой деви, своей гувернантки. Замечательная балерина проделывала все превращения с таким увлечением, искренностью и непосредственностью, что даже я сам забывал порою о том, что исполняется мое хореографическое сочинение и, восхищаясь тонкими находками Семеновою, от души смеялся над веселыми проделками ее Лизы. Семенова принадлежала к тем актрисам, которые не ограничивают свои интересы вопросами профессии. Она очень много читала, интересовалась музыкой, живописью, во время своих поездок по Франции и Италии пользовалась каждой возможностью для более полного знакомства с сокровищницами искусства. В сочетании с природной одаренностью это позволяло ей очень верно и точно улавливать стиль эпохи и социальной среды, в новой роли быть всегда неповторимо своеобразной. Так было и здесь. Масса накопленных впечатлений отразилась в балете «Барышня-крестьянка»...

В работе с М. Т. Семеновою над партией Лизы я не встретил никаких затруднений. Все наши замыслы, понимание пушкинского произведения и роли Лизы Муромской полностью совпали. Сам процесс работы доставлял мне подлинное наслаждение...

...Смело можно сказать, что с ее приходом на сцену началась новая эра советской школы классического танца...

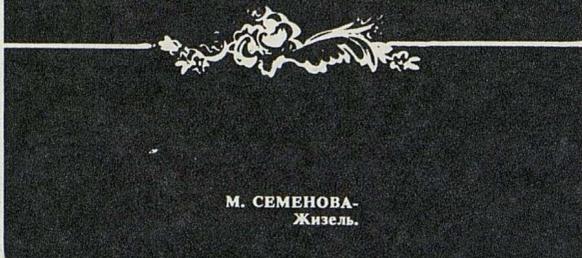
...Образ русской женщины — величавой, темпераментной, но вместе с тем сдержанно спокойной, с плавною лебединою поступью, идущей от старинных хороводов, с гордой, выражающей чувство собственного достоинства улыбкой, — всегда присутствовал на сцене, когда танцевала Семенова...

...У меня как балетмейстера было с Семеновою несколько творческих встреч. В опере Глинки «Руслан и Людмила», исполняя роль призрачной деви-одалиски, соблазняющей утомленного Ратмира, Семенова была великолепна. Ее танцы, полные страстной неги и вместе с тем легкие и воздушные, всегда вызывали горячее одобрение зрительного зала.

В «Кавказском пленнике» Асафьева



М. СЕМЕНОВА
в балете «Ручей».



М. СЕМЕНОВА.
Жизель.



я сочинил для Семеновою партию Полинры — известной танцовщицы петербургского Большого театра. В этом спектакле балерина проявила тонкое чувство стиля пушкинской эпохи. Ее походка, манера общения с окружающими, сами танцы как бы переносили зрителя на сто лет назад, и невольно казалось, что перед нами танцует сама Истомина, сошедшая со старинной гравюры.

...В «Медном всаднике» Семенова танцевала Царицу бала... Сочиняя эту танцевальную партию, я невольно представлял себе Семенову. И действительно, в ее исполнении это была русская красавица, танцующая привезенные царем Петром I иноземные танцы в русской манере, с русской душой».

И сегодня мы снова аплодируем успехам Марины Тимофеевны Семеновою, часто не видя ее самое, но аплодируем именно ей, выдающейся балерине, чье великое искусство превратилось в творчестве выступающих на сцене ее учениц.

Творческая лаборатория педагога-репетитора Большого театра — это прежде всего класс усовершенствования солистов балета, где ежедневно начинают трудовой день известные балерины Н. Тимофеева, С. Адурхаева, Н. Сорокина, Т. Голикова, Н. Павлова, И. Прокофьева, Н. Семизорова и пока еще не очень известные молодые танцовщицы, набирающие силу под руководством своего педагога.

...В классе чуткая тишина. Скромными ученицами становятся даже самые уверенные в себе актрисы. Тихий голос кратко, четко, обдуманно объясняет задание, звучит музыка, и начинается то таинство урока, которое ведет исполнительницу к постижению непреходящих законов балетного академизма, к обретению каждым движением того хрустального звона, что зовется классическим танцем. В этом классе важна каждая комбинация, ее логика, музыкальное построение, стиль исполнения.

Какой бы педагогической цели ни был посвящен тот или иной фрагмент урока, их объединяет стремление М. Семеновою добиться у танцовщиц естественности пластики. Это необходимое балерине качество, отличавшее искусство самой Марины Тимофеевны, она с терпеливой настойчивостью и волей прививает своим ученицам.

Отсюда, возможно, среди точных индивидуальных замечаний и советов исполнителям, на уроке можно услышать такие образные выражения, как «веселая стопа», «живая спина», «у движения есть настроение» и т. п. Меткие, образные эти слова помогают понять суть ошибки и вместе с тем, вызывая легкую улыбку, создают радостный эмоциональный тонус урока, столь необходимый в физически тяжелом труде.

«Переехав из Ленинграда в Москву, я попала в класс Марины Тимофеевны Семеновою и у меня сразу появилось такое чувство, что переменяв город, я не переменяла школу, — говорит Н. Тимофеева. — Класс для балетного актера — это не только возможность держать свое тело в профессиональной форме, не только место физического тренажа, это и духовно-эстетическая школа художника. Естественно, что от масштаба личности педагога,

М. СЕМЕНОВА-
Одетта.

ведущего класс, зависит очень многое. И мне хочется отметить, что если только просто внимательно выполнять те требования, которые выдвигает Марина Тимофеевна, то этого уже достаточно, чтобы стать не только танцовщицей-солисткой, но и неординарным человеком.

Известно, что слова — это тени наших мыслей. Поэтому мне трудно дать точный литературный портрет, который был бы адекватен истинному содержанию неповторимой личности



Марины Тимофеевны Семеновой, и все же я рискнул высказать некоторые мысли. К примеру, когда смотришь на комбинации Семеновой, задаваемые ею на уроке, поражаешься их удивительной целостности и красоте и думаешь: вот оно — реально творимое волшебство артиста. На уроках и репетициях она работает иногда как будто с резцом, иногда как будто с кистью, оттачивая, формируя, шлифуя ту неповторимость физической линии тела, которая потом, на сцене, обретет духовное выражение чувств и мыслей индивидуума.

Семенова — человек, обладающий феноменальной музыкальностью. Когда она показывает ту или иную комбинацию, то создается такое впечатление, что ты не только видишь ее, но и слышишь своеобразную музыкальную живопись тела, музыку, претворенную в движение. У Марины Тимофеевны невероятная, я бы сказала, математическая точность ощущения начала и конца музыкальной фразы, потому так едино у нее сочетание танцевального материала с музыкальными.

Стало банальностью повторять, что искусство хореографии жестоко. Замечания, которые делает педагог начинающим, да и зрелым артистам балета, часто несут в себе нелюбимую правду и зачастую выражаются с лапидарной резкостью. У Семеновой особый дар облечь любые замечания в остроумную, юмористическую словесную форму, что снимает возможность обид и, напротив, рождает стремление все сделать точно, в соответствии с ее педагогическими указаниями.

Я начала тридцатый сезон, чем обязана Марине Тимофеевне. За эти годы я могла ей не раз надоесть, но никогда Семенова не выражала своего недовольства от неизменной утомительной постоянной работы со мной. И в этом усматриваю не свою заслугу примерной ученицы, а огромный такт, добросердечность Марины Тимофеевны, ее тонкое понимание творческих задач и проникновение в сущность человеческого характера».

Закончился урок и, не оставляя зал, Марина Тимофеевна, как и другие педагоги-репетиторы, начинает иную область своей работы: одних солистов балета готовит к очередному спектаклю, с другими разучивает новые партии.

Надежда Павлова и Вячеслав Гордеев рассказывают об этой стороне деятельности Марины Тимофеевны.

— Поначалу, — отмечает Н. Павлова, — мне было трудно освоиться с теми требованиями, которые выдвигает на уроках Марина Тимофеевна. И понять их мне помогла работа с ней во время репетиций, когда Семенова занималась непосредственно со мной, — мне стала ясна система ее поисков на уроке.

Марина Тимофеевна умеет удивительно просто, ненавязчиво помочь нам достичь на репетициях того, что ей необходимо, стараясь разбудить фантазию самого артиста. Особенно удивительно, я специально говорю это слово, работать с Мариной Тимофеевной над ролями классического репертуара. Требования к исполнению классических движений — общие для всех. Семенова отработывает вариации, дуэты, сцены небольшими частями.

И когда ты начинаешь чувствовать себя свободно, она, соединяя все в целое, меняет требования, как бы «лепит» образ, исходя из индивидуальных особенностей исполнительницы. В этом проявляется какое-то особое, свободно органичное владение ею языком классики. От репетиции к репетиции я чувствовала это все яснее, и мне на уроках Семеновой становилось все интереснее, все понятнее.

Поступив учиться в ГИТИС, на педагогическое отделение на курс к Марине Тимофеевне Семеновой, я продолжала проницать в глубины ее педагогики.

Все свои основные партии в театре я готовила с Мариной Тимофеевной. Но каждое возвращение к любой роли в репетиционной работе с Семеновой позволяет увидеть что-то новое — она умеет вдохнуть в образ как бы свежую струю, и потом на спектакле, ты словно оживаешь, обретаешь свежесть дыхания... И потому я с большой радостью и трепетом жду каждой встречи с Мариной Тимофеевной в репетиционном зале.

— Я хотел бы, — говорит В. Гордеев, — начать с работы с Мариной Тимофеевной над «Шопенианой». Обычно свою часть партии я готовил с другим репетитором — сначала с Алексеем Алексеевичем Варламовым, потом с Николаем Борисовичем Фадеевым. Лишь, когда приступал к совместным с партнершей репетициям, работал с Семеновой.

В данном случае, когда мы готовились к спектаклю с Надеждой Павловой, Марина Тимофеевна была и моим репетитором. И я сделал для себя новое открытие — Семенова не просто блестяще знает мужскую партию «Шопенианы», но, что самое важное, — технические приемы выполнения мужских движений, подходы к ним.

«Шопениана» — балет, где главное — передать романтический стиль фокинской хореографии. Сейчас очень немногие владеют этим искусством. Марина Тимофеевна не только знает секреты романтической стилистики, но умеет раскрыть их исполнителям. Поэтому-то Семенова предстала перед нами педагогом-творцом. Она добивалась от нас целостного восприятия спектакля, когда, например, мужская вариация как бы становится продолжением всего предшествующего хореографического действия, как бы «вытекает» из него. Потому требует, чтобы каждое движение приобретало у нас особое звучание. Скажем, облаченное заноской перекидное жете становится воздушнее, так же, как и в двойном кабриоле, акцентирован полетностью, устремленностью вверх. Все это позволяет неоднозначно ощущать характер движения. Семенова стремится воспитать у всех учеников способность восприятия музыки и хореографии «окрашивать» своим сегодняшним настроением, что помогает актерам каждый раз вносить в исполнение творчески новое.

Марина Тимофеевна не просто слушает музыку, она умеет ощущать и музыке движения человеческого тела, как бы создает его песнь... Работа Семеновой — постоянный творческий порыв».

Класс совершенствования артистов балета, работа репетитора с солистами — это творческая мастерская педагога Семеновой, можно сказать,

ее творческая лаборатория, где каждый день, из года в год, в труде и поиске рождается новое искусство. Но вот уже более двадцати лет эта лаборатория принципиально расширилась. Марина Тимофеевна учит не только искусству исполнения классического танца, но и готовит тех, кто сам становится педагогом. На педагогическом отделении ГИТИСа она ведет курс методики преподавания классического танца. За эти годы у Семеновой получили образование многие педагоги, работающие сейчас в театрах Таллина, Алма-Аты, Риги, Минска, Вильнюса, Ташкента, Красноярска, во многих хореографических училищах нашей страны и других стран мира. Об этой стороне ее творчества рассказывает С. Адырхаева: «За годы работы в Большом театре СССР я накопила обширный репертуар, и многие из самых значительных моих работ мне посчастливилось готовить с Мариной Тимофеевной Семеновой. И скажу — каждая встреча с Семеновой — это всегда новое, неожиданное, творческое».

Говоря о работе Марины Тимофеевны в ГИТИСе по подготовке педагогов, хочу отметить буквально филигранное знание Семеновой методики русской хореографической школы. Именно этими соками питает она ежедневно своих учениц-балерин в театре, эти знания стремится передать будущим педагогам в институте. Удивительно требовательна Марина Тимофеевна к чистоте классической школы танца. «Все — от постановки корпуса, ног, рук на первом году обучения, до самых сложных вершин техники женского танца должно основываться на академичности», — говорит она нам постоянно. Работает Марина Тимофеевна всегда увлеченно, можно только поражаться ее удивительной работоспособности и энергии в театре на репетиции, в классе, в институте.

Марина Тимофеевна Семенова, безусловно, ведущий педагог современности, воспитавший большую плеяду талантливых балерин, любимая ученица Вагановой — она божественная балерина — эталон русской, советской балетной школы».

В искусстве балерины Семеновой, чье имя звучит почти как легенда, с поразительной глубиной раскрылись качества, созвучные времени. Как А. Истомина — балерина пушкинской эпохи, как Е. Санковская выражает порывы пятидесятых годов XIX века, а А. Павлова — настроения начала XX века, так М. Семенова олицетворяет рождение искусства нового стиля — советского классического балета.

«Семенова, — писал критик В. Богданов-Березовский, — танцовщица и актриса с ярко выраженными национальными русскими чертами. Во всех исполняемых ею партиях ролях присутствует этот элемент национального русского своеобразия, сказывающийся в смелости и инициативности исполнения, в открытом прямотелу изображаемых ею героинь, в сочетании искренности, ...простоты и силы воплощаемых ею эмоций... В то же время ее искусство характеризуется чертами новаторства и идейной прогрессивности, обусловленными мировоззрением и жизнеощущением советского человека».

ИЗ СТОЛИЦЫ СИБИРИ

Гастроли... Одно единственное слово, но как много значит оно и для артиста, и для зрителя! Это и тревоги, и надежды, и разочарования, и радость! Это и огромное удовлетворение — когда гастролям сопутствует успех, это и серьезные экзамены, и встреча с новой аудиторией...

Уже не в первый раз в Москве выступает Новосибирский театр оперы и балета. И, наверное, не случайно сцены Большого театра Союза ССР и Кремлевского Дворца съездов были предоставлены Большому театру Сибири — ведь у него прочная репутация ищущего, высокопрофессионального, любимого зрителем коллектива.

Нынешние гастроли во многом порадовали и вместе с тем многое навело на размышления. Прошлые приезды сибирской балетной труппы в столицу связывались со знакомством с новыми балетмейстерскими именами, новыми хореографическими произведениями, причем произведениями крупных форм. Наши гости с успехом осваивали классическое наследие, что также находило выражение в гастрольной афише. Лучшие традиции советской школы танца здесь представляли такие балерины, как Т. Зиминова, Л. Крупенина, позже ярко заявили о себе ныне известные артистки Л. Гершунова, Л. Матюхина-Василевская. Именно поэтому выступления новосибирцев в Москве ожидалось с особым интересом.

Как всегда, балетный репертуар гастролей, состоявшихся прошлым летом, удовлетворял самым высоким требованиям. Он включал «Лебединое озеро» П. Чайковского, которое, как в зеркале, отражает состояние профессиональной культуры балетной труппы, и «Спартак» А. Хачатуряна (в постановке Ю. Григоровича), исполнение сложной хореографической партитуры которого также является серьезным экзаменом для всего коллектива — от ведущих солистов до танцовщиков кордебалета.

И похвально, что театр, осуществив редакцию Большого театра СССР, не пошел по пути поисков «новых решений», а фактически — перепевов этого выдающегося произведения.

В афишу также вошли сочинения, созданные авторами из наших союзных республик, как, например, «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова в постановке Н. Назировой, «Гаянэ» А. Хачатуряна-В. Галстяна. Из зарубежной классики артисты показали «Сильфиду» Ж. Шнейцгоффера, восстановленную П. Лакоттом.

Гастроли открылись балетом «Гаянэ», осуществленным балетмейстером из Армении В. Галстяном. Эта редакция спектакля нам знакома — ее показывал в столице несколько лет назад во время своих выступлений Ереванский театр оперы и балета имени А. А. Спендиарова. Небольшие изменения, внесенные хореографом в новосибирскую трактовку, не сыграли решающей роли в общем, сложившемся тогда впечатлении от его работы. Спектакль идет ровно, на достаточно высоком профессиональном уровне. Мне понравилось, как звучал оркестр под управлением И. Зака. Чувствуется бережное отношение большого музыканта к партитуре выдающегося советского композитора. Исполнение оркестра чистое, выразительное, оно почти никогда не расходится с тем, что делают на сцене танцовщики, — все это является проявлением мастерства, яркости дарования, высокого профессионализма известного дирижера. Если же обратиться к воплощению замысла постановщика актерами, хотелось сделать несколько замечаний. Развертывая перед глазами зрителя драму человеческих отношений, В. Галстян большое значение уделяет в своем решении пантомимно-мимическим сценам — они у него играют своего рода роль сюжетных узлов, эмоциональных импульсов для дальнейшего развития действия. И, естественно, очень важно, чтобы и актеры чутко откликнулись на замысел балетмейстера.

К сожалению, эти эпизоды, сами по себе достаточно статично решенные, у сибиряков идут вяло, я бы даже сказала — формально. Возьмите, к примеру, сцену сватовства Гико — ее участникам не удается убедительно выразить своего отношения к происходящему. И завязка драмы, призванная задавать эмоциональный тон событиям балета, в результате такой трактовки выглядит проходным фрагментом. Снижается динамика, спадает ритм действия. В результате массовые сцены получаются совсем не такими по-южному темпераментными, как хотелось бы.

В заглавной партии выступала Л. Матюхина-Василевская. Она хороша в первом акте, в сольных вариациях, где с легкостью преодолевает технические сложности (даже взятые из арсенала мужского танца), особенно в прыжках. И во втором акте Л. Матюхина выразительно исполняет сложный по пластике монолог Гаянэ. Она и ее партнер А. Балабанов (Армен) технически точно исполняют дуэты. Но и они, и другие участники спектакля, думается, еще до конца не раскрыли сущности характеров своих героев, их переживаний, отношений, что особенно остро ощущается в драматически-конфликтных сценах произведения.

Особо хочется сказать о партии Нунэ. По традиции, сложившейся еще с времен первой постановки «Гаянэ», ею должна быть балерина с крепкой пальцевой техникой, поскольку весь текст роли именно на ее разнообразном использовании и строился. В новосибирском спектакле Нунэ-Н. Иванова иная: хореограф решил образ в иных красках — более легких, более воздушных. Ее вариация — прыжковая: юная девушка беззаботно резвится, и весь ее танец словно исходит чистоту, обаяние, ясность души. Тут Иванова блестяще воплотила замысел Галстяна и имела настоящий успех. И дуэты Нунэ с Кареном — по пластике иные, чем мы привыкли видеть: в них больше поддержки, больше эмоционального дыхания, в чем тоже чувствуется ярко индивидуальный характер этой героини балета.

Концерт артистов балета, если судить по его программе, обещал быть интересным — актеры показывали зрителям фрагменты из балетов, не включенных в гастрольную афишу, композиции современного репертуара... Но на сцене многое выглядело совсем не так, как предполагалось. Одним из неожиданных разочарований оказалось исполнение Л. Гершуновой и А. Бердышевым па де де из второго акта балета «Жизель». Как показалось, известные, любимые зрителями артисты в тот вечер были не в лучшей своей форме. У Л. Гер-

ГАСТРОЛИ

шуновой — отличные природные данные: она словно создана для роли Жизели, но выглядела артистка несколько суховатой, как бы утратившей внутреннее ощущение образа. Однако огорчило даже не это — актер живой человек, и его психологический настрой — дело весьма тонкое. Но для балерины самое главное — непрерывно возрастающая требовательность к самой себе, и потому артистка не может, не должна разрешать себе недоделать движение или что-то изменять в тексте классического произведения. И особенно в «Жизели», где так важно все («досказать»). Гершунова же позволяла себе такие «вольности», и они, казалось бы, незначительные, нарушали музыкально-хореографическую гармонию образа.

В той же программе сибиряки представили зрителям широко известного па де катр на музыку Ц. Пуни, который танцевали О. Александрова, Л. Попилина, Л. Кондрашова, Н. Иванова. Эта хореографическая миниатюра — весьма точный показатель уровня профессиональной культуры исполнительниц. Причем здесь очень важно передать именно стиль танцев того времени, их воздушность, полетность, их романтическую приподнятость, что проявляется прежде всего в постановке корпуса, манере позировок, в положении кистей рук и, конечно же, в характере работы стопы и в заносках, и во всех проходящих, связующих движениях, и в остановках. Но при всем этом па де катр требует также ярко индивидуального прочтения каждой вариации. К сожалению, новосибирским артисткам, в общем технически подготовленным, передать эти особенности романтической хореографии, очертить пластические портреты четырех ее звезд — М. Тальони, К. Гризи, Л. Гран, Ф. Черитто, пока не совсем удается. Приблизительность в пластике поз, разболтанность

стопы, маловыразительные кисти рук, не доведенное до совершенства исполнение мелких движений — все это порождало впечатление недоделанности, художественного несовершенства. Диссонансом «звучали» в па де катре и ландшафтно-розовые тюники артисток — ведь, как кажется, цвет костюмов Тальони и ее современниц, приближенный к лунному колориту, призван был создавать ощущение бесплотности танцев, подчеркивать воздушность, иллюзорность их пластики. На концерте сибиряков невольно вспомнился тот же па де катр в возвышенно строгом исполнении молодых солисток Белорусского театра оперы и балета, с которыми мы познакомились на Всесоюзном фестивале театральной молодежи весной прошлого года в Минске.

Отличную технику и профессионализм продемонстрировала Л. Матюхина-Василевская в па де де из третьего акта «Лебединого озера». Чистота формы, четкость каждого движения, блестящее исполнение фуэте — все это доставило минуты подлинного удовлетворения и радости. Правда, хотелось бы большей глубины в трактовке образа Одиллии, что необходимо даже в концертном выступлении.

Вечер балета венчала «Кармен-сюита» в постановке Александра Деметьева. Сочинение Ж. Бизе-Р. Щедрина в последние годы буквально завладело сердца балетмейстеров и исполнителей. Великолепная музыка, динамичная драматургия, естественно, весьма привлекательны для постановщиков, в чем, видимо, и заключается причина появления такого большого количества сценических редакций «Кармен-сюиты». Но, очевидно, новую редакцию стоит делать только в том случае, когда у автора есть свой оригинальный взгляд на музыку, на сюжет, своя собственная идейная концепция, свое глубокое понимание образов балета и, конечно, самобытное хореографическое решение. Думается, в данном спектакле этого нет — постановка не имеет единого пластического языка, иногда танцы содержат элементы испанского фольклора, иногда близки стилю реву, иногда это комбинации из классических балетов в чистом виде. Кармен Т. Касаткиной — темпераментная, незаурядная натура, рвущаяся к свободе. Подкупает прочтение образа Кармен у артистки, близкое характеру, созданному Проспером Мериме. Но хотелось бы большей точности в исполнении Т. Касаткиной танцевального рисунка. В партии Хозе в первой половине спектакля убедителен Хозе-солдат (А. Василевский). В том же спектакле, показанном в другой программе вечера балета, А. Беспалов-Хозе трагует своим

чувством к Кармен — в нем и искренность, и страсть, и отчаяние глубоко любящего человека. Вообще надо сказать, что на этих гастрольях А. Беспалов и в роли Хозе и особенно в роли Шахрияра («Тысяча и одна ночь») заметно выделился профессионализмом и художественным тактом.

Партия Гореро по материалу иногда воспринимается как парадраз на тему Базеля из «Дон Кихота», хотя у исполнителя роли Н. Жеребчикова несомненно есть ощущение пластической формы данного образа.

Далее, нарушая последовательность, скажу здесь же и о «Тщетной предосторожности», поскольку она тоже поставлена А. Деметьевым и вызвала те же мысли, что и «Кармен-сюита» — стоит ли театру создавать свою редакцию классического спектакля, если она не несет принципиально нового?.. В «Тщетной» была очень хороша Т. Кладникина-Лиза, искренняя, выразительная. Внутреннее постижение образа органично совпало с внешними данными артистки. Выразительна и трогательна она и в «Сильфиде» (Эффи), а несколько ранее, на том же фестивале в Минске, Т. Кладникина порадовала в заглавной партии «Жизели». В молодой артистке привлекает ее стремление к индивидуальному прочтению роли, что всегда передавалось и зрителю через рампу, через оркестр. Участие в недавнем московском международном конкурсе артистов балета, к которому она готовилась под руководством Марины Тимофеевны Семенович, не прошло бесследно. Влияние замечательного педагога заметно в восприятии Кладникиной пластического материала, в манере его раскрывать. Важно теперь, чтобы она постоянно росла как балерина, как художник, как творческая индивидуальность. Но вернемся к концерту. Говоря о нем, нельзя оставить без внимания работу дирижера Ю. Факторовича. Создалось такое впечатление, что для него (как и для некоторых дирижеров других театров, которые ведут балетные спектакли) происходящее на сцене не является важным. Оркестр, к слову сказать, не очень хорошо в тот вечер звучавший, существовал как бы вне происходящего на сцене — сам по себе, танцовщики — тоже сами по себе. Видимо, такие музыканты не понимают (может быть, просто не знают — ведь балетных дирижеров наши музыкальные вузы специально не готовят), что в сочетании балетных движений, кроме последовательности, логической связи, есть еще композиция, драматургия, что танец — средство создания образа. Все это надо чувствовать не только исполнителем, но, естественно, и дирижеру, и руководимому

им оркестру. Темпы в па де де «Жизели», к примеру, были неестественно ускорены, нюансировка в музыке отсутствовала, что нарушило кантилену движений. Возможно, именно это повлияло и на настроение исполнителей. Этот непреодолимый барьер между исполнителем и оркестром неприемлем в театрах нашей страны, в спектаклях, в которых в подавляющем большинстве звучит живой оркестр, давая возможность всем участникам представления эмоционально и вдохновенно дарить зрителю волшебство сиюминутности творчества Его Величества Театра.

Балет «Лебединое озеро» был показан на гастрольях одним из последних. Эту жемчужину русской хореографии зрители ждут всегда с трепетом.

Поток зрителей, пришедших на спектакль новосибирцев, начал растекаться по прекрасным фойе Кремлевского Дворца съездов. Люди торопились приобрести программку. И тут нас ждало удивительное открытие — из нее мы узнали, что нам покажут постановку М. Петипа в редакции Л. Иванова, хотя всем давно известно, что последний осуществил лишь хореографию второго акта. Я бы не стала останавливаться на этой случайной опечатке, если бы она не стала своего рода показателем уровня работы поставившего спектакль балетмейстера К. Шатилова. К примеру, все четвертое действие в своей сценической драматургии, музыкальной редакции и, наконец, почти целиком в хореографии идентично решению этого акта В. Бурмейстером в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Таким образом, напечатанное в программе, мягко говоря, непонятно. Сам же спектакль, фактически включая сцены, поставленные М. Петипа, Л. Ивановым, В. Бурмейстером в редакции К. Шатилова, выглядит, на мой взгляд, не лучшей копией. К сожалению, гениальная партитура Чайковского не нашла себе достойного воплощения и в оркестре (дирижер В. Небольсин). Тут и задумаешься, нужны ли такие редакции Большому балету Сибири?

В главной роли Одиллии выступала Л. Матюхина-Василевская, балерина хороших пропорций и чистой формы. Однако артистке еще не достаёт понимания характера, внутренней жизни столь разноплановой героини. Ей предстоит еще много работать над образным прочтением партии, которая совершенствуется актрисами на протяжении всей их творческой жизни.

Думается, что Новосибирский театр призван формировать свой классический репертуар, основываясь на критериях

РЫЦАРИ МИНИАТЮРЫ

самого высокого уровня, под-
ходя к воплощению шедевров
наследия с глубоким чувством
ответственности, прибегая к
самому строгому отбору. «Ле-
бединое озеро», «Спящая кра-
савица», «Дон Кихот», «Жи-
зель» — эти уникальные жем-
чужины желательно сохранять на
новосибирской сцене в кристаль-
но чистом виде, исключив из
репертуара экспериментальные
переделки, компилятивные ре-
дакции. Зритель не только одно-
го этого города, но всего огром-
ного края Сибири заслужил то-
го, чтобы знакомиться с произ-
ведениями нашей национальной
русской классики в самых луч-
ших образцах — и с точки
зрения постановки, и с точки
зрения исполнения. Новосибирский
театр имеет для этого все
возможности.

Нынешние гастроли оставили
впечатление, что их репертуар
не был достаточно продуман
руководством театра, именно
руководством, ибо решающее
слово остается за ним. Очевид-
но, у коллектива такого мас-
штаба, как новосибирский, чье
творчество олицетворяет эсте-
тику и художественный вкус
нашей необъятной Сибири, дол-
жно быть особое отношение
к своей афише. Это театр, кото-
рый бесспорно имеет все воз-
можности сохранять в самом
лучшем качестве классическое
наследие, выполняя важную
задачу, которая не каждой тру-
ппе по плечу. Более того, это —
театр, который имеет все данные
для создания самобытных произ-
ведений. Об этом, видимо, не
следует забывать.

Естественно, что в таком
высокопрофессиональном кол-
лективе педагоги и репетиторы
должны быть предельно требо-
вательны. Ведь дать класс может
почти каждый артист балета,
а вот научить, помочь достичь
вершины мастерства, тем бо-
лее — удержаться на ней мо-
жет далеко не каждый. Это
должно быть кислородом, ды-
ханием, смыслом жизни также и
исполнителя.

Важно, чтобы уровень про-
фессионализма солистов и
ведущих (особенно мужчин)
стал выше, чтобы круг воз-
можностей для роста молодежи ока-
зался шире и разнообразней.

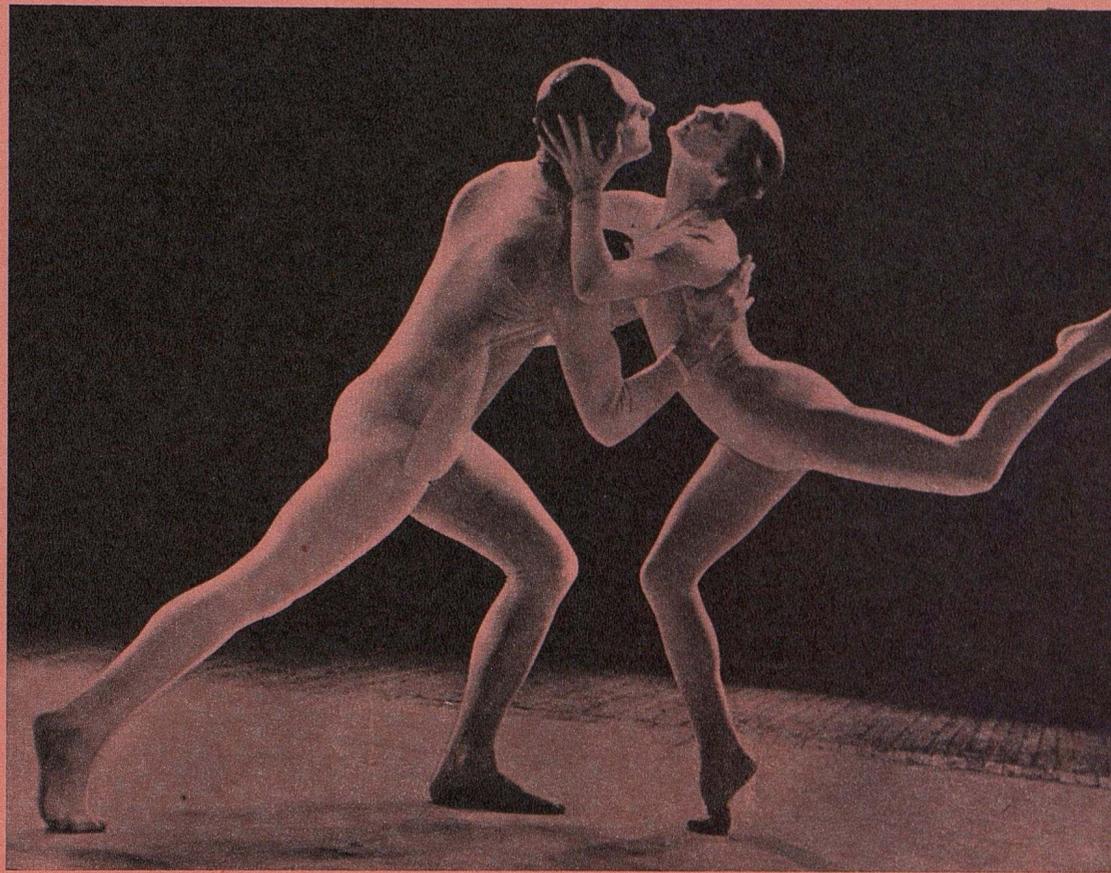
Очевидно, главное для твор-
чества — все же неудовлетворен-
ность. Именно этой неудов-
летворенности хочется пожелать
театру.

У новосибирского театра впе-
реди значительная дата, юби-
лей. Предстоят новые встречи,
новые гастроли. Хочется по-
желать, чтобы ему во всем со-
путствовал успех.

До новых встреч! Москвичи
всегда с радостью ожидают
приезда Большого театра Сиби-
ри.

ВИОЛЕТТА БОВТ,
народная артистка
СССР

В. КЛИМОВА и
Н. ПЬЕХАЧЕВ
в хореографической
миниатюре
«Роден».



ощущаете высокий настрой, ца-
рящий в этом рабочем помеще-
нии. Повсюду цветы. Из залов
доносятся звуки музыки. А со
стены смотрит на вас портрет
Леонида Вениаминовича Якоб-
сона, основателя Ленинград-
ской труппы «Хореографиче-
ские миниатюры», художествен-
ным принципам, взыскательным
поискам которого следует кол-
лектив.

В 1969 году в Ленинграде был
объявлен конкурс: профессио-
нальным артистам предлагалось
вступить в коллектив, которым
будет руководить Леонид Якоб-
сон. Имя Якобсона не могло не
привлечь внимания. И на кон-
курс явилось большое количе-
ство желающих поступить в но-

вую труппу. Вскоре она была
сформирована и приступила к
репетициям. Ровно год длился
этот нелегкий подготовительный
период. Якобсон никогда не бо-
ялся трудностей и воспитывал
это ценнейшее качество и в своих
молодых единомышленниках.

7 июля 1971 года в Малом те-
атре оперы и балета состоялось
первое представление. Первое
отделение называлось «Класси-
цизм — романтизм». Второе
возрождало Роденовский цикл,
созданный балетмейстером ран-
нее в Кировском театре. Третье
было отдано жанровым картин-
кам. Исключение Якобсон сде-
лал лишь для нескольких своих
произведений. Но и они во мно-
гом были пересмотрены. К при-

меру, двухактный хореографи-
ческий плакат «Клоп» стал одно-
актным балетом-буффонадой.
Оно и понятно. Как Кировский,
так и новый театр Якобсона дик-
товали свои условия.

Творческая фантазия Якобсона
поражала своей неисчерпае-
мостью. До сих пор можно толь-
ко удивляться разнообразию,
многоликости идей, не дававших
ему покоя. Вот уж чей творче-
ский «портфель» никогда не
оставался пустым, чья творче-
ская пронизательность выявляла
сокровенное в актере! Он обла-
дал удивительной способностью
так строить свои хореографиче-
ские миниатюры, что не только
пластическая, но и драматурги-
ческая глубина созданного им

материала привлекала своей несхожестью с произведениями других хореографов.

В последние годы своей жизни Якобсон с живым пристрастием обратился к воплощению классической хореографии. Опять сказалось его особенное пластическое видение, свой склад мышления.

Якобсон поставил несколько классических дуэтов, совершенно разных по характеру и стилю. Одно из них было создано на музыку Легара. Мастер классических оперетт дал хореографу богатейший материал для озорного, кокетливого, пленительного дуэта. Вторая пара стала героями музыки Россини. Она звонко «перебрасывалась» движениями, соревнуясь в хорео-

Вариацию из миниатюры «Па де катр» исполняет Е. ВОЛЫНИНА.

вать Якобсону в «Свадебном кортеже».

Как в свое время Якобсон раскрывал сущность актерских индивидуальностей в Кировском театре, так и в своем новом коллективе он с безошибочной интонацией выстраивал творческие судьбы молодых артистов.

В самом деле, разве полной была бы сценическая биография К. Рассадина, если бы в Кировском театре Якобсон не «подарил» ему Присыпкина и Подхалима? А мыслимо ли представить себе искусство А. Макарова без его Али-Батыра, Спартака и Маяковского?

В хореографической миниатюре «Полет Тальони» Якобсон определил полетность, стрельчатую особенность танца В. Кли-

гим, многим другим молодым артистам труппы хореограф как бы «заполнил» творческую «анкету», ответил на вопросы, каким должен стать данный актерский индивидуум.

Под руководством Леонида Вениаминовича Якобсона коллектив проработал не полных пять лет. Он вырос профессионально. Репертуар был обширен и разнообразен. Интерес к деятельности балетной труппы «Хореографические миниатюры» возрастал с каждым годом.

Когда не стало Леонида Якобсона, коллектив возглавил Аскольд Макаров. Лучший исполнитель ведущих партий в балетах Якобсона, преданный его творческим идеям, деятельный, энергичный, всегда жаждущий применить свои силы на деле.

Позднее, в статье, написанной о творчестве Якобсона, Макаров раскрывает свое понимание сущности его хореографии, ее особенностей и неповторимости. «Якобсон, — писал Макаров, — создал большое концертное отделение, состоящее из классических дуэтов, что само по себе явление уникальное. Старинной форме классического танца он придал разнохарактерное, неожиданное содержание. Варьируя движения, как будто давно известные, он придал им такие острые положения, такие интонационные повороты, такие поэтические сочетания, что можно только удивляться, как это не было замечено раньше. А все дело заключается в том, что смотреть — это еще не значит увидеть и поставить, опираясь на опыт предшественников. Сочинить, значит сказать свое неповторимое слово».

Макаров понимал — потеря Якобсона невосполнима. Теперь самое главное — сохранить верность его художественным принципам. Понимал, что ни один художественный организм не может существовать без нового репертуара, даже имея в запасе несколько полнометражных программ. Он стал привлекать к работе молодых балетмейстеров, стремившихся, как это делал Якобсон, к многогранности жанров, к взыскательному отношению к музыкальному материалу. Большею частью авторами новых спектаклей становятся студенты или хореографы, только что окончившие балетмейстерское отделение Ленинградской консерватории. Первый опыт в этом направлении оказался более чем удачным.

«Казнь Степана Разина» на музыку Шостаковича, героическая поэма для оркестра, хора и голоса. Главным для балетмейстера, а им был выпускник консерватории К. Рассадин, становится могучая образность музыки. Воллем врывается в сознание зрителей повторяющаяся фраза: «Стеньку Разина везут»... Везут русскую вольницу, ненавистную царю издревле. Скомошьи разнузданные игры по-



графическом «бельканто».

В «Блестящем дивертисменте» на музыку Глинки Якобсон, как всегда, опирался на музыку как на образную движущую силу: он поставил парад классического танца — виртуозного, изобретательного, необыкновенно красивого по форме.

Глинка и Легар, Хачатурян и Россини, Моцарт и Дебюсси, Прокофьев и Григ, Рахманинов и Тищенко — таков далеко не полный перечень музыкальных

пристрастий Якобсона. И, конечно же, Шостакович, на музыку которого созданы два различных одноактных балета Якобсона — вторая редакция «Клопа» и «Свадебный кортеж».

Трудно назвать в советской хореографии произведение, равное по обличительной силе, трагедийному накалу, где сочными и одновременно — скорбными красками нарисована картина человеческого бесправия далекого прошлого, как это удалось сде-

мовой. Очаровательная грация, женственность и юмор, свойственные Т. Квасовой, расцвели в «Венском вальсе» Штрауса и в дуэте на музыку Россини, где она блистала вместе со своим постоянным партнером И. Кузьминым. В Присыпкинне и Бедном женихе из «Свадебного кортежа» Якобсон увидел многогранное дарование А. Степина, которому свойственно раскрывать в образе и комедийные, и трагедийные черты характера. И мно-

степенно уступают место сплоченной массе народа, окружающего лобное место. Царь (Н. Левицкий) — фигура зловещая, лишённая признаков человеческого обличья. Он и царь, и палач, и каркающий ворон, и паук, затягивающий паутину — петлю на горле взметнувшейся «вольницы». Степан Разин (А. Степин) исполнен горечи и мужества. С лобного места он кричит людям о своей мечте и остаётся в их сознании народным героем.

Главный выигрыш премьеры заключается в точно угаданном общем строе спектакля. Такой одноактный балет с музыкой Шостаковича, с пафосным и, в то же время, современным раскрытием народной темы, вполне мог вылиться «из-под пера» создателя «Хореографических миниатюр».

Позднее Рассадин поставит одноактный балет «Муха-Цокотуха» Б. Тищенко, композитора, музыка которого занимала в творчестве Яacobсона особое место. Здесь классический танец обретает у него остроумный, своеобразный характер, забавляя детей и заставляя взрослых поразмыслить над далеко не простой сказкой Корнея Чуковского.

В труппу, на постановку, приглашается и Ласло Шереги, балетмейстер из Будапешта, автор весьма сложной и требовательной хореографии. В его балетах исполнители продемонстрировали свое незаурядное мастерство. Привлекло в творчестве Шереги и возможность ознакомиться труппу с музыкой Э. Донаньи, П. Хиндемита.

Во время своих недавних гастролей в Москве ленинградцы показали новые работы, осуществлённые молодыми балетмейстерами, бывшими консерваторцами. Одна из них — «Ноктюрн с вариациями» на музыку Глинки, автор хореографии А. Полубенцев. Балет решён в строгой манере классического танца. Его композиции оригинальны и красивы. Солисты балета В. Соловьёва и А. Гумалевский вдохновенно следуют замыслу балетмейстера. В полном согласии с ним выступает и художник балета В. Костюковский.

Таким же творческим единением отмечена работа авторов второго балета «Святочные игры». Для них — хореографы Н. Волковой, композитора А. Сойникова, художника Г. Маркелова — столь крупная и самостоятельная работа в балете — дебют. Скажем сразу — дебют удачный. Сама тема — святочные игрища Древней Руси — необычна и нова для балетного театра. Знание авторами фольклорного материала не вызывает сомнения, а его причудливое воплощение воспринимается с живым интересом.

Святочные игры упоительно веселы и первобытно жестоки. Их «заводит» Ворожея (Л. Ши-

лова). Они чуть не отзываются трагедией в судьбе Девушки (Т. Багирова), которую в последний момент спасает Суженый (А. Складаров).

Святочный вихрь несется, озоурет, зубоскалит — и затем медленно растворяется в ночи!..

Последний балет вечера носит название «Третий семестр». Поставлен он Л. Лебедевичем, молодым, но уже достаточным известным ленинградцем балетмейстером; музыка написана И. Рехиним, художник В. Костюковский. Спектакль задуман как еще один рассказ о романтике труда советской молодежи. Надо думать, что это или строители БАМа или участники иной крупной стройки нашей страны. Адрес в балете нам не так уж и

горя профессионально выполняет сложные движения, перенасыщающие этот, к слову сказать, слишком затянутый спектакль.

Еще один одноактный балет «Гроза», созданный по мотивам одноименной драмы А. Островского на музыку П. Чайковского. Режиссер и художник балета «Гроза» О. Аверьянов, балетмейстер В. Федянин, воспитанник балетмейстерского отделения Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. Авторы спектакля образно воссоздают общую атмосферу «темного царства». Это ощущается и в декорациях, изображающих тревожное предгрозовое небо, и в танцах кордебалета. Изобретатель-

но поставленные мнущиеся движения массы ассоциируются с беспокойным перемещением туч, гонимых тревожным ветром. Пластика Кабанихи (Т. Духовская) напоминает взмахи крыльев хищной птицы. Интересно задуман образ Тихона: его безвольная пластика в передаче А. Надточия обретает характер поистине трагический. Г. Варзанова (Катерина) — танцовщица, владеющая выразительным жестом, подкупающая женственностью. Несколько смущают ее костюмы — они блестят и искрятся ненужным великолепием. То же относится и к костюму Дикого — ярко-красная рубаха не соответствует «темному» образу героя.

Неясно решён финал. Прозре-



Сцена из одноактного балета «Святочные игры».

важен. Важно другое — увидеть обобщенный образ славного, героического труда нашей молодежи. Однако в спектакле получается все не совсем так: в самом сюжете присутствуют мотивы, которые выглядят надуманными и далеко не убедительными.

В роли вожака подростков, противостоящих стройотрядовцам, выступает талантливая разнохарактерная исполнительница Т. Квасова, обладающая и юмором, и лиризмом. Ее дуэт с комиссаром (И. Кузьмин) — лучшая сцена в спектакле. В целом же его танцевальный текст выглядит излишне усложненным, лишенным поэтической образности. Делу помогает возросшее мастерство балетной труппы, ко-

ние Тихона пока не выглядит ответственно драматургическому материалу. Но это лишь первые беглые впечатления, разговор о новом спектакле «Хореографических миниатюр», думаю, еще впереди.

Балетная труппа «Хореографических миниатюр» всегда в пути. И по своим гастрольным маршрутам, и в своих творческих поисках.

Щедрые зерна, брошенные Леонидом Яacobсоном, попали на благоприятную почву. Художественный руководитель и артисты делают все возможное, чтобы достойно и взыскательно продолжать дело, начатое основателем «Хореографических миниатюр».

Г. КРЕМШЕВСКАЯ

НОВЫЙ КОЛЛЕКТИВ

В

калейдоскопе часто меняющихся афиш, извещающих московского зрителя о событиях концертной и театральной жизни, любители балета сразу отметили одно новое, еще непривычное для них название: «Киевский ансамбль классического балета». Создание коллектива год тому назад отразило определенную тенденцию в практике многонациональной советской хореографии, которая, отражая огромный и все растущий интерес аудитории к искусству балета, способствует возникновению все новых танцевальных ансамблей. Это весьма отрадное и плодотворное явление и для эстетического развития нашего искусства — ведь расширяется сфера его художественного воздействия, увеличиваются возможности выявления новых талантов — хореографов, танцовщиков, композиторов, художников, усиливается здоровая творческая «конкуренция» между коллективами, каждый из которых должен обладать бесспорным оригинальным творческим обликом. Но еще одну, на наш взгляд, важную задачу призваны решать ансамбли классического балета — сохранять и популяризировать шедевры классического наследия в лучших образцах, преподнося их зрителю в самых высоких исполнительских эталонах. Задача чрезвычайно сложная. Сложность ее очевидна, поскольку все мы знаем, что специфика каждодневной работы ансамбля с его частыми гастрольными поездками, строго регламентированным составом участников и другими особенностями весьма отличается от условий в больших театральных труппах.

Первые московские выступления молодого гостя с Украины убедили в том, что он ясно осознает обе важнейшие цели своего творчества: добиться самостоятельности и стать высокопрофессиональным интерпретатором образцов классического репертуара.

Не секрет, что облик любого

Сцена из миниатюры
«У Солохи».
В роли Солохи —
Т. КУЗЬМИНА,
Черта —
А. ЛЕВУШКИН.



ансамбля во многом определяется творческой индивидуальностью его руководителя. Художественный руководитель Киевского ансамбля классического балета народный артист СССР В. Вронский обладает богатым жизненным, организаторским и балетмейстерским опытом. Широко известны его постановки балетов: «Лилея», «Олеся», «Шурале», «Лесная песня» и другие. Как хореограф В. Вронский всегда проявлял интерес к гармоничному слиянию элементов классического и национального (прежде всего украинского) танцев. И естественно было предположить, что это программное направление творчества хореографа проявится и на сей раз. Действительно, первое зна-

комство с выступлениями киевской труппы подтвердило наши предположения: в концертной программе были представлены и образцы из сокровищницы академического балета, и постановки молодых балетмейстеров, и номера, сочетающие классический танец с элементами народной украинской хореографии.

Открывало концерты «Украинское классическое гран па» (либретто и хореография В. Вронского, солисты М. Ершова и В. Шувалов). Созданное по строгим канонам классического гран па, оно в то же время являет собой чисто орнаментальный подход к проблеме синтеза классики и национального танца. Костюмы, в которых ярко просматривается их национальная принадлеж-

ность, характерные прыжки и вращения в танцах мужчин, переменный украинский ход в коде, движения рук, выдержанные в украинской танцевальной манере, — все эти внешне живописные и разнообразные элементы, накладываясь на классическую основу, создают свой особенный колорит, добавляют яркие краски в строгую выдержанность академических движений.

Орнаментальное сочетание элементов классического и украинского танца мы увидели и в «Казачке» А. Сегалю в исполнении Н. Кищенко.

Другой подход к далеко неоднозначной проблеме синтеза элементов классики и народной пляски хореограф демонстрирует нам в сцене «У Солохи» (либ-

ретто и хореография В. Вронского). В отличие от «Украинского гран па» национальный колорит в «Солохе» заложен уже в характерной образности персонажей Гоголя. Архитектоника сцены складывается из пантомимы, объясняющей перипетии сюжета, и танца, возникающего как реакция на чувства и движения души героев. Балетмейстер выстраивает эпизоды свидания Солохи поочередно с Дьяком, Головой, Чубом, Чертом, находя тонкие пластические штрихи для каждого персонажа. Сам жанр сцены настоятельно требует яркого и сочного украинского танцевального материала. И хореограф изобретательно насыщает им партии действующих лиц. И если образы Дьяка, Чуба,

Головы решаются в стиле народного танца, то образ Черта тяготеет к деми-классике, а танец Солохи можно охарактеризовать как гармоничное единение классических и украинских танцевальных элементов. Исполнительница роли Солохи Л. Зинатуллина обаятельна и мила. Но хочется пожелать начинающей актрисе стремиться не только к передаче характерного рисунка партии, но смелее искать гоголевские штрихи, подчеркивающие как сатанинское начало, так и притягательную женственную силу этого характера. К сожалению, музыка А. Рябова, отличающаяся некоторой иллюстративностью, не помогает актерам (и хореографу) в их стремлении как раз иллюстративности избегать.

роды, неразрывная ее часть, вызывающая желание защитить, заслонить это хрупкое, бесконечно трогательное существо. Мавка Т. Кузьминой — как деревце, гнущееся под злыми порывами ветра, но не сломленное, и несмотря на незащищенность, сильное непоколебленной своей верой в любовь. Н. Деркач в роли Мавки в силу особенностей природных данных легко, технически чисто, выразительно ведет в композиции свою пластическую тему.

К сожалению, построение масочных фрагментов сцены не отличалось оригинальностью композиции и лексических решений. Хотелось бы также пожелать В. Дейниченко, выступившему в роли Лукаша, более настоящих поисков собственного по-

фического текста, его стиль исполнения, но и правильно выбирать его интерпретатора. Например, если в «Дон Кихоте» или «Тщетной предосторожности», наряду с отточенной техникой, исполнитель должен обладать открытым искрящимся темпераментом, то для партии Одетты, помимо углубленного лирико-романтического проникновения в образ, необходима и соответствующая внешняя форма, подчеркивающая его поэтическую приподнятость.

Т. Кузьмина трогательно хороша в «Лесной песне», но для партии Одетты, думается, ей не хватает широты и плавности в движениях рук. Нуждается в техническом совершенствовании выступление М. Ершовой в паде де из «Тщетной предосто-

рочности». Ее партнер Е. Захарченко танцует чисто, аккуратно, но ему не хватает раскованности, блеска, праздничности.

Вообще, нам показалось, что излишнее волнение, вполне естественное для дебюта в столице, отразилось на выступлении многих танцовщиков и танцовщиц киевского ансамбля.

Хорошее впечатление оставили И. Сухорукова, Н. Кищенко, Н. Бессчетнова, А. Ибрагимова в сцене «Фрески» из балета Ц. Пуни «Конек-Горбунок». Серьезная техническая подготовка артисток не вызывает сомнений, однако хотелось бы, чтобы индивидуальность каждой из них ощущалась бы ярче, поскольку вариации «Фресок» предполагают прежде всего развитие оригинальных качеств,



Очень поэтична сцена «Снежинки» из балета М. Скорульского «Лесная песня» (хореография В. Вронского). Уже декорационное оформление — черный задник, обрамленный сверху по всей длине серебристыми заснеженными ветками, и тоненькое деревце — веточка в глубине — задает элегический тон действию. Гармонично сочетается пластический рисунок поз и движений снежинок в интересных решенных хореографических сценах. Мелодична и лирична музыка М. Скорульского.

Исполнительницы роли Мавки Т. Кузьмина и Н. Деркач, каждая по-своему, но обе в возвышенной романтической манере ведут свою партию. Т. Кузьмина — олицетворение поэтичности при-

стижения характера героя, более органичного внешнего выражения его чувств и переживаний, что особенно касается пластики рук.

Второе отделение выступления Киевского ансамбля в одной программе, показанной в Москве, составили фрагменты классического наследия, в другой программе — сочинения современных авторов.

Зрители всегда тепло принимают номера-жемчужины классического репертуара, но здесь особая ответственность ложится на артиста — его профессиональная культура, его артистическая индивидуальность определяют успех исполнения. И потому очень важно не только сохранять подлинность хореогра-

Фрагмент из балета «Дон Кихот» исполняют М. ЕРШОВА и Г. ЖЕЛАНОВ.

Фото Д. Куликова

так хорошо «заданных» в экспозиции.

Приятное впечатление оставила В. Снежина, танцовщица, имеющая хорошую классическую школу, тонко чувствующая стиль и характер движения. Хороша она и в мифологической сцене из балета «Эсмеральда» Ц. Пуни (хореография В. Вронского), и в «Дон Кихоте», и в «Праздничном дуэте» Б. Бриттена. Особенно удачно выступила она в «Праздничном дуэте», где точно и грациозно передала изящный хореографический рисунок, сочиненный В. Федяниным. Что касается партнера В. Снежиной Е. Киреева, ему, думается, надо больше внимания уделять образной стороне танца. Желание «щегольнуть»

КАК ПОЙМАТЬ ЧУДО



Двадцать лет назад художественный руководитель театра «Ванемуйне» Карел Ирл написал статью, которую назвал «Постараемся поймать чудо», где отмечал, что «в искусстве только таланты могут совершать чудеса», но далее, солидаризируясь с К. С. Станиславским, разъяснял, что одного таланта мало, что «чудо может совершить только тот, кто хочет искать в искусстве новое, кто не удовлетворяется повторением раз найденного»¹. И это не просто красивая декларация. Коллектив, носящий имя эстонского бога песни, — постоянно в творческом поиске, постоянно «заряжен» на открытия, постоянно готов покорять новые вершины. Такая репутация установилась и за оперной, и за драматической, и за балетной труппами. И они подвездают ее в каждый свой приезд на гастроли в Москву своими интересными работами.

Во время нынешних выступлений в столице балет «Ванемуйне» показал три одноактных спектакля — «Земфира», «Суламифь», «Пращурь». И хотя их удельный вес в общем гастрольном репертуаре невелик, все же они дают возможность судить и об уровне исполнительской культуры эстонских артистов, и о направлении, в котором развивается творческая деятельность их постановщика — главного балетмейстера театра Ю. Вилимаа. Вспоминая прошлые его работы, показанные «Ванемуйне» московской аудитории в 1975 году, знакомясь с сочинениями, которые были представлены зрителю ныне, можно говорить о таких тесно взаимодействующих особенностях его художественного облика, как стремление «поймать» в своих произведениях философски значительные и актуальные проблемы человеческого бытия, органично сочетая их масштабную трактовку с показом тончайших деталей и нюансов внутренней жизни. При

этом свою пластическую режиссуру Вилимаа выстраивает, исходя из музыки, опираясь на нее, находя в ней нужные импульсы для своих решений. Добавим, что балетмейстер обладает достаточно редко встречающейся способностью не просто слушать музыку, но слышать ее, видеть ее структуру, ее образный строй хореографически. Помнится, в 1975 году Вилимаа представил на суд московской аудитории композицию, осуществленную на музыку Бетховена, Шопена, Дебюсси, — «BCD», где это его качество раскрылось ярко и многолико.

И ныне — интересная, самобытная музыка Р. Эспере, властно захватывающая своими напряженно пульсирующими ритмами, мерная динамика которых неожиданно взрывается эмоциональными кульминациями большой силы, способствовала рождению выразительных постановочных концепций.

...Из глубины сцены на зрителя узкой цепочкой двигаются люди — они кажутся такими маленькими на огромном затемненном пространстве сцены. Но вот вереница путников начинает на ваших глазах расти: рядом с одним появляется второй, третий... Так перед нами возникает пластический портрет племени, такого мощного, такого негибкого в своей общности, своей спаянности. Лексика, предложенная автором, достаточно лаконична, движения танцовщиков скрывают длинные серые рубахи, мимику — маски. Зато впечатляет музыкальное расположение массы по планшету сцены — в этом главная выразительная сила хореографии Вилимаа. Кордебалет — постоянно в напряженном, импульсивном движении: группы то сливаются в общий хоровод, то образуют змеевидную ленту, то распадаются на отдельные живописные линии, то собираются в тесное каре...

Мерный ход артистов время от времени дополняется призывно вскидываемыми вверх руками. Оригинальный постановочный прием позволяет Вилимаа

создать на сцене атмосферу единства, неразрывной связанности всех этих людей — наших пращуров. Они побеждали врагов, стихию, голод потому, что были вместе, что были племенем. Такую мысль, весьма актуальную и для нынешнего времени, решают авторы балета «Пращурь».

Наверное, для такого музыкально-хореографического решения можно считать вполне правомерным и оформление художника Т. Тепанди, которое выдержано в мрачноватом серо-черном колорите. Однако, думается, эмоциональная палитра представления стала бы более разнообразной, если бы сценорафическое решение не было бы столь однотонным.

Но если в музыке «Пращуров» мы ощущаем мощные пласты национальной почвенности, если ее эмоциональная динамика увлекает масштабом своих эмоциональных порывов, то партитуре балетов Т. Когана такие качества не свойственны — композитор ищет в ситуациях «Земфиры» и «Суламифи» повод показать различные градации человеческих переживаний, выявить их нравственные аспекты. К тому же стремился и хореограф. Однако, как кажется, нравственная тема не всегда получает здесь убедительное художественное воплощение. Например, в музыкальном материале «Земфиры» Ю. Вилимаа не нашел тех мелодических и эмоциональных красок, которые помогли бы ему пластически убедительно раскрыть драматизм судеб героев этого произведения.

В балете «Земфира» оказались смещенными важные смысловые и психологические акценты, отчего образы пушкинских «Цыган» словно бы поблекли, утратили свою яркую значительность. Это прежде всего касается фигуры Алеко. Даже В. Белинский, считавший героя поэмы воплощением самого бесстыдного эгоизма, видел в нем «большой ум, сильные страсти, способность глубоко понимать и чувствовать всякую истину». В частности, взаимоотношения Алеко и Земфиры и актерски, и танцевально показаны достаточно неопределенно, в drobных, нечетко решенных мизансценах. Кстати, их лексика выглядит довольно схематичной — содержащая элементы цыганской пляски, она не стала органичной, естественной формой «высказывания» персонажей. Это касается и исполнителей главных ролей Е. Позняк и А. Авилочева, и артистов, выступающих в эпизодических партиях и массовых сценах, о чем свидетельствует их нечеткое по пластической «дикции», невыразительное прочтение текста.

У главных героев балета не оказалось развернутого, наполненного широким эмоциональным дыханием дуэта, который

¹ К. Ирл. «Постараемся поймать чудо». Л., 1967, с. 22.

бы говорил об их любви. У Пушкина сказано о ней устами Алеко весьма определенно:

«...Как она любила!
Как нежно преклонясь ко мне,
Она в пустынной тишине
Часы ночные проводила!»

В результате — мотивы убийства Земфиры у Алеко в спектакле обретают совсем иной, чем у Пушкина, по-человечески более мелкий оттенок — он мстит не принявшей его любовь женщине.

Центральных героев балета «Суламифь» — царя Соломона, царицу Астис, Суламифь — композитор и хореограф хотят по-

казать в окружении, как говорят, их среды обитания. Жестокий, мрачный, несмотря на всю свою пестроту, мир царицы Астис и противостоящий ему мир Суламифи, исполненный доброты и радости, — они враждебны, непримиримы. И потому любовь царя Соломона, для которого мир Астис — и его собственный мир, способна лишь погубить Суламифь: человек не может существовать вне естественной для него жизненной сферы.

Хореографическая интерпретация балета «Суламифь» разнообразна по краскам, в частности, удался Вилимаа пластический образ мира Суламифи, решенный в поэтичных, акварельных тонах — он воплощается в пар-

тии самой Суламифи (В. Вороница) и ее подруг (С. Унт, Л. Скорякова, А. Суворова). Но, думается, введенные в сценическую ткань балета фигуры трех скрипачей, одетых в современные концертные костюмы, разрушают драматургическую цельность произведения, лишают атмосферу спектакля подлинности, органичности, придают всему его облику оттенок эстрадности.

Как показали гастроли, балетная труппа театра «Ванемуйне» по-прежнему идет по пути исканий, хотя он и нелегок. Но хочется надеяться, что именно здесь коллектив ждут новые творческие достижения.

Г. ИНОЗЕМЦЕВА

Сцена из балета «Суламифь».
Царица Астис — Е. ЧАУЛИНА,
Суламифь — В. ВОРОНИЦА,
Царь Соломон — А. АВИЛОЧЕВ.
Фото Д. Куликова



В АТМОСФЕРЕ ПРАЗДНИКА

За четырнадцать дней московский зритель познакомился со спектаклями «Сказание о девушке Чун Хян» (музыкальная поэма в 2-х действиях Ен Сен Нена, музыка Э. Богушевского), «Кобланы» (драматический эпос в 2-х частях Мухтара Ауэзова), «Живой Будда» (драма в 3-х действиях Хан Дина), «Южнее 38-й параллели» (пьеса Н. Мирошниченко, В. Столярова), «Приключение Зайца» (музыкальная сказка в 2-х действиях Хан Дина, музыка Э. Богушевского).

Мы подробно остановимся на последнем произведении, где наиболее ярко раскрылись именно хореографические возможности труппы. Сюжет выстроен на основе известной корейской

сказки, где повествуется о морском царе, которому нужна пень-чень зайца.

Спектакль-мюзикл, в нем пластический рисунок является одним из наиболее действенных выразительных средств. Музыка, пение, хореография органично входят в режиссерскую партитуру спектакля. Его режиссер-постановщик А. Пашков, балетмейстер Римма Ли. Добавим, что Ли — ведущая солистка балета театра. Все участники «Приключения Зайца» отлично двигаются. В коллективе нет специальной группы, но все мизансцены, диалоги имеют своеобразное пластическое решение и сопровождаются танцами, которые исполняются девушками в национальных костюмах. Прекрасна световая гамма красок.

В главных партиях интересно показались талантливая Мерий Цой, создавшая очаровательный образ Зайчихи, Ким Хан Нен (Морской Царь), Александр Ан (Заяц), Михаил Ан (Черепаша), Владимир Дин и Олег Ли (Волки).

В завершение гастролей гости дали большой концерт, в котором участвовал корейский ансамбль «Ариран». Название ансамбля «Ариран» означает «Холмы любви». Художественная направленность ансамбля — сохранить и развить ценности фольклора. Характерными чертами корейской музыки и народной песни являются лиричность, синкопированная ритмика, своеобразие мелодий. В ансамбле — прекрасные вокалисты и хореографическая группа.

Неповторимость пластики корейских народных танцев, их графическую утонченность зрители увидели в танцевальных композициях «Танец с веерами», «Танец с кувшинами», «Танец с барабанами», а также в миниатюре «Жемчужина», которая была поставлена и исполнена Риммой Ли. Тонко чувствуя стилистику национальной хореографии, она трактует ее образцы элегантно, утонченно, с большим вкусом. Римма Ли сочинила также интересную танцевальную композицию «Тренаж корейского танца», который показала на концерте женская группа ансамбля.

Из вокалистов следует отметить художественного руководителя ансамбля В. Кима, Де Гюн Хва, Б. Кима, С. Тен, З. Ким, В. Ли, Мун Гон Де.

Заключительное выступление ансамбля и всей труппы совпало с днем пятидесятилетия театра. Дружными аплодисментами, букетами цветов награждал московский зритель всех участников концерта. На сцене и в зрительном зале чувствовался праздник.

Гастроли Республиканского корейского театра прошли с большим успехом.

ТАМАРА ТКАЧЕНКО,
народная артистка РСФСР,
профессор



основан в 1932 году как театр рабочей молодежи и клубных кружков, причем коллектив сначала работал во Владивостоке, а в 1937 году перебазировался в Казахстан.

Сейчас в труппе, наряду с признанными мастерами сцены, успешно выступают представители талантливой молодежи, получившие высшее профессиональное образование в театральных вузах страны. Все они — актеры синтетического направления, хорошо владеют словом, вокалом, имеют серьезную хореографическую подготовку.

Выступают артисты Республиканского корейского театра из города Алма-Аты.

Фото Д. Куликова

В Москве, в помещении филиала Малого театра Союза ССР, прошли гастролы Республиканского корейского театра из Алма-Аты. Он был

МИХАИЛ
КУРИЛКО,

заслуженный
художник РСФСР

В нашем современном театрально-декорационном искусстве, как и в каждом живом творческом коллективе, происходят знаменательные процессы. Нам, живым их участникам и свидетелям, подчас трудно во всей полноте определить, что же в нем подлинно новое и действительно значительное, а что временное, модное, наносное.

Замечательный советский режиссер и удивительно острый человек Вольдемар

ЭТО СТАРИННОЕ СЛОВО — ДЕКОРАЦИЯ

Понсо как-то очень точно сформулировал всю сложность проблемы: «Отсутствие дистанции, отрывочность информации, электическое мышление, старые привычки, наконец, обстрел буржуазной пропаганды, а также стремление выделиться во что бы то ни стало... Все это затрудняет ориентацию в бурлящих вокруг нас процессах».

Наука о нашем искусстве настойчиво ищет ответа на все сложные проблемы театральной декорации, стремится даже установить точные границы ведущих тенденций, координаты и параметры, в которых необходимо определиться подлинно современному мастеру, если он не желает отстать от моды. Введено даже новое наименование театрально-декорационного искусства — сценография.

А жизнь, между тем, ставит все новые и новые вопросы и приходится решать, что же это: развитие по прогнозируемому закону или нарушение всех недавно принятых правил?

Подлинно прекрасное искусство не требует путаных теоретических подтверждений. Достаточно назвать такие имена, как С. Вирсаладзе, Д. Боровский, Ф. Нирод, Э. Кочергин, Б. Мессерер, И. Сумбаташвили, В. Левенталь, много и плодотворно работающих в музыкальном и драматическом театре.

Для них (а таких мастеров у нас немало) характерно щедрое разнообразие приемов, подчиненных не кем-то прогнозируемой моде, а единственному и неповторимому, каждый раз новому ощущению драматургического или музыкального образа.

Нет нужды противопоставлять, конечно, один жанр другому, но в музыкальном театре все же труднее скрыть профессиональную беспомощность. Ту беспомощность, которую на драматической сцене легче спрятать за якобы особыми смысловыми поисками, оправдать глубиной собственного «я». В работе художника музыкального театра подлинная серьезность и поэтическая метафоричность выражаются определеннее и точнее. Может быть, еще и потому, что соотношение новаторства и традиций тут устойчивее и основательнее. И пластическую бедность и отсутствие фантазии невозможно выдать за оригинальность и за, якобы, своеобразие внутреннего мира.

Но сконцентрируем внимание на подлинных открытиях. Таким открытием совершенно новых путей в театрально-декорационном искусстве стал на балетной сцене спектакль «Каменный цветок» Ю. Григоровича и С. Вирсаладзе, и когда — еще в 1957 году! В нем впервые с покоряющим мастерством были сформулированы подлинные и неожиданные возможности театрального действия. В яркой и убедительной полемике с предыдущей постановкой прокофьевского балета в Большом театре было найдено действительно поэтическое решение.

В интерпретации спектакля 1954 года Л. Лавровского и художника Т. Старженецкой имелось все — и географически верные пейзажи Урала (как на диорамах краеведческих музеев с пыльными чучелами лосей и волков), и этнографически подробные костюмы, и подлинные дуги и топоры, но не оказалось основного: верного ощущения музыки С. Прокофьева, поэтики балетного спектакля.

Как на положительных примерах, так и на неудачных, очень многое в современном спектакле сразу становится ясным. И пусть не будут мои рассуждения выглядеть пристрастными и целиком отдающими первенство в балете работе художника, но разве может быть хороший спектакль с плохими декорациями? Достижения современного театра в числе прочих побед несут в себе нерасторжимое единство замысла художника и режиссера.

Уроки неудачи спектакля 1954 года «Сказ о каменном цветке» в Большом театре в том, что, может быть, это был последний спектакль, который рождался как бы порознь: художник привнес свое решение в него, балетмейстер «вписывал» свое.

Завоевание теперешнего времени и состоит в том, что современный балетный спектакль создается художником и балетмейстером сразу и вместе. Замысливается ими все от начала и до конца, и порой сами творцы не в силах потом определить — кто же и что придумал.

Эта нерасторжимость и определила качественно новый этап театрального искусства. Мне об этом очень легко и просто говорить — я застал, начиная работать в театре в пятидесятые годы, еще тот период, когда можно было работать по-старому. Грандиозные перемены в театральной декорацию принесли, к примеру, счастливые союзы таких мастеров, как Ю. Григорович и С. Вирсаладзе, как Л. Михайлов и В. Левенталь. К сожалению, таких устойчивых союзов немного, и, наблюдая стабильное взаимопонимание их участников, творческие находки, можно только завидовать и с определенной долей вероятности прогнозировать их и впредь. Хотя, конечно, прогнозы в области искусства дело опасное, но приглашение в театр настоящего мастера — художника во всеоружии своего мастерства — уже гарантия успеха.

В творчестве С. Вирсаладзе нагляднее,

чем где бы то ни было, чувствуется значенность колорита, изысканного и всегда узнаваемого, выдумки, которой, кажется, нет пределов, наконец, подлинно театрального ощущения музыки. Декорации и костюмы С. Вирсаладзе неразрывны с музыкальной драматургией, всегда следуют ей, развивают ее удивительно многообразно и неожиданно.

Мне посчастливилось видеть в Ленинграде еще довоенные спектакли С. Вирсаладзе, которые и тогда, на сравнительно начальном этапе его работы в музыкальном театре, поражали и брали в плен сразу и целиком. Были ли это «Сердце гор», очень грузинский спектакль, или очаровательный по неожиданному колориту «Фальстаф».

Но, конечно, последующие его работы в балете создали, собственно говоря, классический образец подлинно современного прочтения музыкальной партитуры.

Совместный труд С. Вирсаладзе и Ю. Григоровича над «Каменным цветком» — знаменательное событие нашего театрально-декорационного искусства. От этого произведения можно смело вести летоисчисление нового этапа.

Строгие контуры малахитовой шкатулки возникают в глубине сцены, «одетой» в черное. Волшебные узоры камня завораживают своей стереоскопической глубиной. На сцене происходит подлинно чудо. Прошло много лет, но живо воспоминание грандиозного воздействия в общем-то очень простой декорации. Чудо превращения мест действия поражало само собой, но главным стали именно эмоциональная заряженность, чудо живописи, оживающей на глазах. Потом в спектаклях уже последующих лет оно опять будет поражать — и в «Спящей красавице», и в «Грозном», и «Щелкунчике». Но тогда!

Я — профессионал, и меня вроде бы чудесами театра не удивить. Но было совершенно непонятно, как же это сделано. А спектакль вихрем катился по сцене, и было некогда размышлять. Темп и ритм завораживали. А тут еще ярмарка с ее красочными аккордами от лиловых до осенне-красных цветов или волшебное царство хозяйки. Это был театр в совершенно новом своем существовании.

Только года через два, встретившись в работе с художниками-исполнителями Кировского театра С. Дмитриевой и В. Коноваленко, от них узнал многие секреты. Плоская стена шкатулки, ее узоры были выполнены в натуре сложнейшим совмещением нескольких висящих один за другим прозрачных с аппликационным рисунком занавесей. Освещаемые попеременно один за другим, совмещаясь, рисунки малахита оживали, меняли волшебным свой цвет, вспыхивали и гасли, накладываясь друг на друга. Единая система простого на вид живописного образа жила вместе с развитием действия, «выталикивала», рождала все мизансцены, росла и множилась все новыми и новыми переменами, участвовала в действии.

Живопись в театре предстала в своем совершенном новом качестве. Она жила вместе с развитием музыкальных образов, узоры исходили из глубины свой свет, мерцали чудесными переливами драгоценных оттенков. Никакой бутафории, все полно подлинной поэзии и загадок. Секрет чисто профессиональный. Вроде бы технология, но поставлена на такую высоту!

Так художником был дан наглядный урок того, как живопись, для многих пророков новаторства устаревшее понятие, изменяясь, приобретает совершенно новое, доселе неожиданное качество. И что она жива, и силы ее неисчерпаемы.

Повторяю, я останавливаюсь так подробно на этой давней работе потому, что она знаменует начало нового этапа. Ибо понятие новаторства для многих связано с поверхностным отказом от всего предыдущего. Здесь же художник и постановщик в едином ключе открывают новое, не отказываясь от старых завоеваний театра. В этом С. Вирсаладзе — блистательный продолжатель традиций русской театральной декорации А. Бенуа, К. Коровина, Л. Бакста, А. Головина. Он ни в чем не повторяет этих мастеров буквально, но создает на основе великих традиций существовавшее новое театрально-декорационное искусство. Подражать ему бессмысленно, но глубину и масштаб таланта, блеск мастерства постигать и ощущать необходимо.

Когда же остается просто внешняя подражательность, то результаты получаются плачевные. Так, в балете «Лауренсия», привезенном Саратовским театром оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского на гастроли в Москву, оформление по сугубо внешним признакам было сделано в русле современных исканий. Все декорации в спектакле балетмейстера А. Пантыкина и художника Л. Андреева могли даже произвести некое впечатление этаким «свободой» трактовки темы. По периметру сцены были расставлены продолговатые призмы-домики. Все четыре стороны были обработаны черно-белой аппликацией. Поворачиваясь разными сторонами, то с окнами деревни, то с зубцами замка, то с кургузыми деревьями, вкомпонованными в прямоугольные тесные плоскости домика, декорация вызвала странные ассоциации. Все так источало значительность и «знойность» колорита при убогости и примитивности пластики.

И совершенно по-другому встречают зрители поиски прекрасного мастера сцены В. Доррера. Он также использует яркие (в прямом и переносном смысле) возможности живописи. Для него характерно лапидарное и внешне очень простое пластическое решение декораций. Иногда столкновение двух-трех красочных аккордов при почти плакатной композиционной схеме. Но сколько за всей этой внешней простотой серьезности и глубины. Такова ранняя его работа над балетом «Барышня и хулиган», осуществленная вместе с балетмейстером К. Боярским (ленинградский Малый театр оперы и балета), и в особенности «Ифигения», где балетный акт «Клитемнестра» несет в себе концентрированное выражение его поисков. Вся стилистика ярких живописных декораций современна в лучшем значении этого слова. Все пронизано крупно, размашисто нарисованным греческим меандром. Ритмы этого орнамента проходят и через занавес, кулисы, полковик. Бегу меандра подчинено все, и пространство сцены заключено в нем, как в некоем цветном лабиринте. В этом удивительная и ясная мысль художника.

Все нарисовано уверенной рукой мастера XX века. Но ведь перед нами — античный сюжет. Опасность некоторой парфюмерной красоты начисто снимается цветовыми сочетаниями, очень строгими и понастоящему красивыми, так же, как и взятыми за образец ранними наивно архаическими чертами греко-микенского искусства, прекрасными костюмами, сделанными с умственной долей иронии. Но ведь перед нами к тому же еще и опера, и музыка Глюка целиком принадлежит XVIII веку. Весь спектакль отвечает и этому требованию. Режиссер Э. Пасынков и балетмейстер Н. Долгушин строят все действие, как старинный спектакль. И милая нрав-

ность кулис и арок словно бы переносит нас в старинный театр XVIII века.

Сочетание таких разных, но совершенно необходимых слагаемых проведено художником тонко и ненавязчиво. Он нигде специально не демонстрирует свою эрудицию, а творит легко и свободно.

Совершенство и неожиданность поисков нового продемонстрировал и молодой В. Арефьев. Его два спектакля «Лесная песня» и «Щелкунчик» порадовали во время гастролей в Москве Днепропетровского театра оперы и балета умением найти свое, неповторимое. Волшебный мир сказочного лесного царства решен убедительно и очень красиво. Над всей сценой парит полог. Его сложный рисунок — паутина веток, сучьев — высвечивается контровым светом. Разнообразные положения этого занавеса-тента строят, организуют пространство, создают необходимое настроение. Жаль только, что в спектакле балетмейстер не всегда изобретательно использовал все возможности, предложенные художником. А они поистине безграничны. Само превращение занавеса в начале спектакля, занавеса таинственного, прозрачного, таящего в себе и свет, и тьму лесную, в полог лесного царства — уже прекрасно; а далее дело, как говорят, хозяйское: выдумывая, пробуй...

То же самое произошло с интереснейшим предложением В. Арефьева в балете «Щелкунчик». На сцене очень красивое, сложное, мерцающее звездами, украшенное лентами сооружение. Оно само по себе — драгоценная и таинственная игрушка-фантазия. Когда его ленты, словно руки, начинают подниматься, образуя сказочную огромную елку, под ветвями-сводами которой и могут происходить все чудеса волшебной сказки П. Чайковского, то радость и светло становится на душе от интереснейшего решения молодого художника. Но балетмейстер, словно бы не доверяя ни художнику, ни зрителю, в конце сцены ставит еще одну уже натуральную (!) елку. Тогда зачем эта основная и очень красивая установка? Она остается в одиночестве, и уже сам художник, сложно трансформируя ее, подкрашивая цветными подсветками, старается включить ее в действие. Балетмейстер Л. Воскресенская на мой вопрос, почему так мало использовано в спектакле предложение художника, ответила: «Такую установку не перетанцуеть, так она эффектна». А ее, думается, надо просто использовать, а не перетанцовывать. Не сказала ли в этих словах хореограф давняя, уже набившая оскомину, мысль, что художник может якобы помещать очень ярким и впечатляющим пластическим решениям?

В начале мне пришлось уже говорить о бедах нашего цеха. Ремесленное неумение, отсутствие фантазии породило ту самую «экономую» выразительных средств, которая привела к чудовищной бедности, отсутствию подлинной зрелищности, богатого внутреннего содержания. Вот уже и теория готова: художник может, де-мол, и помещать. Театр может обойтись и без декорации. В общем, конечно, может, но с декорациями (конечно, хорошими) все же лучше! И когда я говорил о свободном от теоретизирования мастерстве художника музыкального театра, я имел в виду, что полет его мысли менее «зашорен» стандартами «современного» театра. В музыкальном театре все виднее. Неумелость не прикрыть мнимой философской значительностью пустой сцены. Хотя в балете и пустая сцена порою бывает очень выра-

ВЕРНОСТЬ ТЕМЕ

ЕЛЕНА
КУРИЛЕНКО,

кандидат
искусствоведения

зительна. Незабываемо решение «Испанской рапсодии» на музыку М. Равеля в спектакле театра «Ванемуйне». У балетмейстера Ю. Вилимаа на совершенно пустой сцене зажжен весь возможный красный свет. Его на черном фоне почти не видно, но вся атмосфера сцены кажется от этого накаленной. Несколько светильников, опущенных низко-низко, прикрыты черными щитками. Из них бьют скрытые лучи ослепительно белого света. И танцующие актеры то погружены в знойный полумрак, то словно ярко вспыхивают, попадая под беспощадно слепящий белый свет. Прекрасно! И это тоже живопись на сцене, но только созданная мастерством и изобразительностью театрального света (художник М. Сяре).

В подлинном искусстве живописи скрыты возможности поистине безграничные. То это неожиданный гобелен и одновременно старинная театральная цветная литография с подробным изображением зала Мариинского театра, блестящего огнями и наполненного нарядной публикой в Гран па из балета «Пахита». Художник Г. Сотников, прекрасно нарисовав его, заполнил этим смелым приемом всю огромную сцену Кировского театра и одержал победу. Мысль его ясна, и средства ее воплощения выразительны и виртуозны — ведь надо уметь нарисовать и найти стилистику огромного панно-занавеса.

А для балета «Тщетная предосторожность» он же вместе с художником Т. Ратнер создает очаровательную, очень лаконичную среду, где уютный занавес, на котором изображен простодушный сельский пейзаж, условен и полон обаяния времени. Голубое дерево с золотыми плодами, золотая земля и мельница на белоснежном, словно фаянсовом фоне опять обращают нас к истокам создания балета, к его прелести и фарфоровой хрупкости.

В спектакле Кировского театра «Левша» Б. Мессерер использует цветную, очень насыщенную графику. На черных фонах прихотливо и значительно расположились геральдические львы, русалки, узоры старинных стеклянных штофов, орнаменты народной резьбы. А игрушечные города словно созданы руками тульских умельцев. Опять никаких прямых иконографических музейных цитат. Все сотворено рукой уверенного современного художника, полно иронии и красоты, лаконично в высоком значении этого слова.

В своих заметках мне хотелось еще раз на конкретных спектаклях вспомнить работы наших превосходных мастеров музыкального театра, подчеркнуть тот высокий профессионализм, без которого в балете и опере работать нельзя. Говорить об этом необходимо, говорить, еще и еще раз подчеркивая и всемерно возвышая цену мастерства.

Слишком много уничтожительных эпитетов связано со словом «живопись». И устаревшая она де и «пыльная», и «заношенная». Не годящаяся в наш стремительный и возвышенный век. Но живопись живет, живет в совершенно новом качестве. Лучшие и такие разные мастера прекрасно владеют ею, она не мешает, а создает каждый раз на сцене тот прекрасный неповторимый мир, который мы называем таким старинным словом — декорация.

Живопись, наполненная поэзией и высоким художественным смыслом. Внутренняя сосредоточенность и естественность, полное отсутствие эффектной позы, подлинная интеллигентность стиля. Таковы немногие черты, без которых нет настоящего многообразного современного театрально-декорационного искусства.

Творчество Родиона Константиновича Щедрина, многогранность его таланта — композитора, пианиста, общественного деятеля — принесли ему широкую известность в нашей стране и за рубежом. Велик и значителен круг тем, избираемых композитором. Разнообразны его жанровые интересы: здесь и яркие новаторские партитуры для музыкального театра (оперы «Не только любовь» и «Мертвые души», четыре балета), и симфонические, камерно-инструментальные, вокально-симфонические, хоровые сочинения, и музыка к драматическим спектаклям, кинофильмам, и многое другое.

Щедриным создано четыре балета, и все они стали событиями в музыкальной и театральной жизни страны, поставлены во многих театрах и у нас, и за рубежом, оказали влияние на развитие балетного жанра. Эти произведения по-своему отражают драматургию становления мастерства композитора, индивидуализацию стиля, творческого почерка, совершенствование оркестрового письма.

Родион Константинович принадлежит к тем композиторам, кто не только со всей серьезностью относится к жанру балета (без чего сегодня невозможно создать музыкальную партитуру как основу истинного произведения искусства), но и блестяще чувствует, знает во всех тонкостях его законы. В этом, безусловно, сказались многолетнее сотрудничество с Майей Михайловной Плисецкой — выдающейся балериной, ставшей инициатором большей части балетных замыслов композитора, а в последних работах выступающей не только исполнительницей главных партий, но и балетмейстером-постановщиком.

Балетные партитуры Щедрина — плод творчества композитора-драматурга, четко выверяющего свои замыслы по законам театра. Музыкальная драматургия как стимул фантазии балетмейстера диктует не только сценическую композицию, сюжетное развитие образов, но и их пластическое решение, дает «интонацию» хореографическому рисунку постановки. Не углубляясь в проблему хореографического симфонизма, отметим, что некоторые черты стиля Щедрина дают возможность постановщикам использовать симфонизм как метод развития образов сюжетного балета средствами хореографии. Имеется в виду, например, внутритематический контраст сжатых, компактных музыкально-интонационных оборотов и их последующее вариантное развитие, полифоничность в самых разных ее проявлениях, связанные с этим особенности трактовки метроритма.

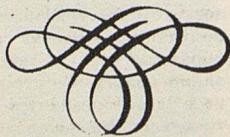
Многое объединяет балеты Щедрина, несмотря на самобытность каждого из них. Прежде всего — верность русской теме, что проявляется и в выборе сюжета («Конек-Горбунок» по сказке П. Ершова, «Анна Каренина» по роману Л. Толстого, «Чайка» по пьесе А. Чехова, как исключение — «Кармен-сюита»), и в национальной почвенности самой музыки. Интерес к русскому фольклору, в том числе и современному, проявившийся уже в консерваторские годы, надолго стал главным в творческом поиске композитора.

«Конек-Горбунок», созданный в 1955 году (либретто В. Вайнонена и П. Маляревского), первый балет молодого автора, первое крупное музыкально-сценическое его сочинение. Не только выбор сюжета — увлекательной, озорной, остросатирической сказки П. Ершова, не только русский интонационный склад музыки, но и само решение темы вскрывает глубинную связь с традициями русского музыкального театра. И прежде всего того его направления, где сказка объединяла образы реального мира, представленные в бытовом, комедийном плане, и мир фантастики.

«Конек-Горбунок», как и многие другие сочинения Щедрина, открыл свойство его стиля, довольно редкое в музыкальном искусстве. Это особое чувство комедийного, умение средствами музыки передать сатирические образы и ситуации.

Предложение написать музыку к балету о знаменитой Кармен П. Мериме Р. Щедрин, по его признанию, вначале воспринял скептически, «набросал какой-то отрывок и бросил, подумав: все равно ничего не получится, лучше Бизе не напишешь, и тема эта так сростлась с его музыкой, что сколько ни усердствуй, а публика будет ждать знаменитой арии Торедора, считая без нее себя обманутой в лучших ожиданиях... Поэтому я предложил постановщикам взять за основу бессмертную музыку Бизе».

Премьера «Кармен-сюиты» в постановке Альберто Алонсо состоялась в Большом театре в 1967 году (дирижер Г. Рождественский, художник Б. Мессерер). Первоначально она вызвала не только восторги, но и острые споры, как со стороны музыкантов (композитор «посягнул» на великую музыку Бизе), так и со стороны ревностных хранителей чистоты искусства балета, упрекавших авторов спектакля в антиклассичности и «вульгаризмах» постановки. Очень скоро новый балет оценили: признали новаторским, расширяющим возможности





Р. К. ШЕДРИН

Фото В. Малышева

современного танцевального языка и стиля хореографии. Его музыкальная партитура, возродившая жанр транскрипции, позволившая как бы взглянуть на музыку Бизе глазами художника нового века, широко исполняется как самостоятельное симфоническое произведение.

Воплотить музыкальные образы оперного спектакля выразительными средствами иного театрального жанра, сделать их танцевальными — задача не из легких. Тем более, что сюжет «Кармен» в балетной версии сконцентрирован до одного действия, идея спектакля подана очень выпукло и лаконично. В музыкальном же первоисточнике Бизе — четыре акта, дано развернутое повествование с бытовыми подробностями, массовыми сценами, второстепенными действующими лицами.

При всей близости оперы и балета — как жанров музыкального театра — в них различны и специфика музыкальной, сценической образности, и принципы строения драматургии спектакля, и законы «зрительного» восприятия оперной и балетной музыки. Шедрин, например, считает: «Балетный оркестр... должен всегда звучать на несколько гра-

дусов «горячее» оперного. Ему надлежит «дорассказать» куда больше, чем оркестру оперному. Да простят мне сравнение, что «жестикация» музыки в балете должна быть гораздо резче и заметнее». Жанр музыкальной транскрипции помог композитору, сохранив суть музыкальных образов оперы, подчеркнуть характерные черты музыки для пластического решения темы.

Цели обострения основного драматического конфликта служат те изменения, которые коснулись музыки Бизе в транскрипции Щедрина. Здесь и перераспределение музыкального материала (часто и его переосмысление), тональные, метроритмические, динамические, регистровые трансформации тематизма, и замена состава большого симфонического оркестра на струнный с усиленной группой ударных, которые получили огромную самостоятельную роль в партитуре и как яркая образная краска, подчеркивающая экспрессивное начало. В композиции целого и в строении отдельной интонации именно группа ударных часто организует сложную полифонию ритма, способствует пластической выразительности музыки и других балетов Щедрина.

То, что волновало композитора при создании «Кармен-сюиты», нашло еще большее отражение и развитие в его следующем балете «Анна Каренина». Это тема неподвластности свободного чувства регламенту и законам бездушного, лицемерного общества, требующего соблюдения «правил и приличий».

Жанр балета «Анна Каренина» (Большой театр, 1972) Родион Константинович определил как «лирические сцены» по роману Л. Толстого (либретто Б. Львова-Анохина). Такое «самоограничение» дало возможность сконцентрировать внимание на одной сюжетной линии литературного первоисточника, сделать Анну Каренину центральной фигурой балета. Ее судьба, ее жизнь с трагическим, роковым финалом — в центре внимания композитора. От ее лица, через ее восприятие окружающего мира, через ее отношение к людям, ситуациям, событиям ведет свое повествование Щедрин. И звучит оно как страстный монолог главной героини.

Непрерывность повествования достигается сквозным, симфоническим, а не номерным изложением и развитием музыкального материала. Метод «портретных характеристик» не соответствовал бы жанру, избранному композитором. Щедрин создал психологический балет-драму, в котором образы развиваются не за счет смены «состояний» героев, а в процессе борьбы и попытки преодоления внутренних противоречий в отражении того, какой отклик находят внешние события в душе главной героини.

Тончайшими приемами пользуется композитор, стремясь показать глубинную связь Анны Карениной с обществом, в котором она поначалу была своя, с которым затем попыталась порвать, и как не смогла преодолеть ни внутренний, ни внешний конфликт, не сумела окончательно «перешагнуть через законы высшего света».

Драматургию балета отличает одна особенность, которую сам автор определил как конфронтацию «двух музык» и дал такие пояснения: «Помимо «фабульной», «событийной» стороны, роман Толстого насыщен «ароматом», «пульсом» эпохи и вне ее стилистики будет лишен значительной доли достоверности, красочности, неповторимости и глубины... Так я пришел к решению использовать в музыке балета некоторые тематические и формообразующие элементы инструментальных сочинений Чайковского, совпадающих по времени написания с годами замысла и работы Толстого над романом «Анна Каренина».

Композитор отталивается от определенной звуковой выразительности (будь то музыка Чайковского или сходная с ней по складу письма), но трактует ее по-своему, внося в партитуру «высокое напряжение» современности, предлагая слушателям не только современный взгляд на роман, но и на эпоху, отраженную в нем.



Сцена из балета «Чайка».
Фото Г. Соловьева

М. ПЛИСЕЦКАЯ в балете
«Кармен-сюита».

Фото А. Степанова

Если в «Анне Карениной» столкновение «разных музык», столь характерное для Щедрина и столь оправданное для воссоздания судьбы героев Толстого, — основа драматургии, то «Чайка» (Большой театр, 1980) — балет «чеховских настроений», тончайших переживаний эмоциональных состояний, тревожных предчувствий трагического финала...

Музыка балета передает «драматизм повседневности», «драмы и трагедии в каждой фигуре пьесы» (Вл. И. Немирович-Данченко), воплощает образ Чайки как символ вечного тревожного полета, творческого порыва и неуспокоенности. И все это — в свободном и одновременно строго регламентированном симфоническом цикле из двадцати четырех Прелюдий, трех Интерлюдий и Постлюдий.

Щедрин «сковал» себя жесткими композиционными рамками и одновременно дал возможность полифонического развития судеб героев балета (а их, как и в пьесе Чехова, тринадцать). В музыке нет резких контрастов, столкновений. Это не случайно: между героями нет душевных контактов, и в этом — драма жизни каждого из них. Но передавая «обыденное», композитор ни разу не обратился к интонациям



быта. Сочувствуя своим героям, он, пожалуй, создал наиболее романтическое свое сочинение.

Конфликт, столкновение «разных музык» есть все же и в этом балете. Три Интерлюдии повествуют о провале первой постановки чеховской «Чайки» в Александринском театре. Они прерывают течение балета, вскрывая смысл заложенного в сюжете спектакля.

Исследователи творчества композитора склонны считать, что «по своему складу Щедрин более тяготеет к художникам объективного типа» (М. Тараканов). Но в его последние балеты вложено много души и сердца. Правда, средства, используемые композитором, не всегда соответствуют традиционным меркам «эмоциональности», отражению лирического начала в музыке. Но характерный сегодня для советского балета в целом интерес к жанру психологического балета-драмы и достижения современной музыки находятся в диалектическом единстве. Отражение личной драмы, эволюции душевного мира человека требует наряду с использованием традиционных методов (например, лейтмотивной системы) интенсивных поисков новых музыкальных и пластических выразительных средств, новых сценических, режиссерских решений. Развитие же новых приемов музыкального письма позволяет расширить и обогатить методы воплощения психологически емких образов и ситуаций. Например, в «Анне Карениной» в качестве одного из выразительных средств использована современная сонорно-фактурная техника письма, звучащая предельно экспрессивно.

Анализ балетных партитур композитора и изучение иных его сочинений помогают понять, почему его балетные партитуры — столь сложные по музыкальному языку — так дансатны в лучшем смысле этого слова, почему так ярко театральны (без иллюстративности!) его музыкальные образы.

Глубоко русская по своей природе музыка Щедрина — продолжает традиции отечественного искусства. В частности, ей присуща особая пластичность, вскрывающая танцевальную первооснову обобщенных ритмо-интонационных структур. Не случайно исследователи творчества музыканта находят в его сочинениях «различные виды музыкальной пластики — спокойный шаг, стремительный бег, энергичный прыжок, плавное парение» (М. Тараканов).

Эти свойства стиля в сочетании с использованием новейших средств музыкальной выразительности позволяют разным балетмейстерам в нашей стране и во многих странах мира создавать все новые и новые оригинальные постановки балетов Щедрина, вскрывать глубинные свойства драматургии его партитур. Все большее число любителей искусства хореографии будет увлекать богатство их образного мира: и мягкая ирония, и едкая сатира, и экспрессивные проявления драматизма, и светлая лирика, и трагедийный накал страстей...

А. МИХАЛЬЧЕНКО-Нина Заречная
(балет «Чайка»).

Фото Г. Соловьева

В. ВАСИЛЬБЕВ в балете
«Конек-Горбунок».

Фото А. Степанова



И ЖИЗНЬ ПРОДОЛЖИТ ТАНЕЦ

Н. БУРНАШЕВА, Л. ГОЛОВАНОВА

Немало выдающихся мастеров танца
вырастила

Мария Федоровна Романова.

Ее класс в Ленинградском
хореографическом училище стал
прологом большого пути в искусстве
для Г. Алмасзаде, Ф. Балабиной,

М. Бауэр, Т. Вечесловой,
Н. Золотовой, Е. Ивановой, М. Мазун,

К. Надарейшвили, А. Николаевой,
В. Станкевич, Т. Худайбердиной,

Н. Юлтыевой и многих других
известных артистов
советского балета,
педагогов, балетмейстеров.

В ее классе начинала постигать
основы мастерства
Галина Сергеевна Уланова.

Вся судьба ее — танец. Сначала петербургская балетная школа. В отклике на выпускной спектакль 1903 года балетный критик В. Светлов заметил, что «у воспитанницы Романовой много экспрессии в танцах и есть что-то напоминающее танцы г-жи Павловой: блеск исполнения и стремительность». Но в балете Мариинского театра своя «табель о рангах»: «блеск исполнения» не затмит извечные правила. Все выпускницы зачисляются в кордебалет, и уже оттуда начинается нелегкий и долгий путь до положения солисток. Этот путь прошла и Мария Федоровна Романова. Она жила на сцене доброй феей Сирени в «Спящей красавице» Чайковского, неприступной Миртой или одной из двух вилис в «Жизели» Адана, романтической Сильфидой в вальсе из знаменитой фокинской «Шопенианы». Повелительницей вод являлась в «Коньке-Горбунке», одним из четырех лебедей — в «Лебедином озере», Рамзеей — в «Дочери фараона»... Каждая роль — труд, мысли, сердце.

Танец для Романовой — больше, чем только театр. Мастерству и волшебству своего искусства пришла она учить детей в школу на улице зодчего Росси. Пришла в 1917-м, без сомнений и вопросов, веря в великую животворную силу танца, веря в будущее русского балета.

Поистине подвигом можно считать работу в те трудные годы в Петроградской балетной школе. Не раз позже, вспоминая об этом времени, Мария Федоровна будет рассказывать своим воспитанницам, как учились тогда танцевать «голодные, холодные, начинали урок в валенках. Многие не верили в жизнеспособность нового поколения артистов, пророчили гибель русского балета. А Романова каждое утро входила в класс, всем существом своим излучая мир, свет, радость. Сам облик ее — подтянутая, спокойная, осанка гордая, даже величественная, голос ровный, низковатый — заставлял девочек собраться. «Как сейчас вижу ее, входящую в класс, — вспоми-

нает М. Мазун. — Строгий темный английский костюм, тоненькая светлая блузка заколота брошью. Все очень изящно. Нет, она не входила, не шла, а плыла, как лебедь. И все стихали, все подтягивались, сразу вырастали при виде ее: ученицы словно поднимались над всем будничным и привычным, не было быта — был танец». Около Романовой никогда не возникало суеты, шума, сенсаций: все серьезно, деловито, терпеливо и... тихо, просто, порой незаметно. В ней жила удивительная гармония величавости и простоты.

Судьба каждой из ее учениц становилась и ее судьбой. Школа, ученики постепенно входили в жизнь Марии Федоровны как большое и главное. Может быть, именно это заглушило боль и горечь прощания со сценой в 1924 году.

Но театр остался. Не только как класс усовершенствования, где она занималась с молодыми балеринами, а скорее, как святня, как храм, где живут «восторг и слезы вдохновенья». Трепетная любовь к театру в ее ученицах — от нее.

И маленькие, и старшие — все, кто прошел школу Романовой, впитали в себя ее преданность, ее чистое, честное, возвышенное отношение к сцене. Среди учениц и дочь — Галя Уланова. «С детства я была приучена ко многим бесспорным правилам, — напишет Уланова много лет спустя. — Они живут во мне до сих пор, продолжая охранять святое отношение к сцене, кулисам. Начиная, казалось бы, с мелочей. С невозможности пройти по сцене в уличной одежде, как говорят, не сняв галош. С необходимости убрать каждую крошку, соринку с пола сцены, ибо сцена — твоё «орудие» производства, которое всегда должно быть в идеальном состоянии...»

Ученицы приходили в класс разные: Романова не выбирала только талантливых. Работала со всеми, щедро отдавая им свои знания, опыт, свое сердце. Не жалела ни сил, ни времени. Почти каждый день после занятий оставалась в классе, чтобы помочь отработать какое-то особенно трудное движение или



М. РОМАНОВА-Гамзатти
(балет «Баядерка»).

М. РОМАНОВА —
одна из двух влиис
в балете «Жизель».

Она не пропускала ни одного ее спектакля. «Сознание, что в зале мама, — пишет Уланова, — что она сочувствует тебе всем сердцем, что она — строгий и бескорыстный судья, который похвалит тебя только за дело, не пропустит ни одной оплошности, которую, быть может, и сама не замечаешь, — всегда меня очень поддерживало и воодушевляло...»

Чем измерить в человеке то, что дано ему учителем? Как определить, как отграничить? Всю себя отдавала Романова ученицам. Они тянулись к своей Марии Федоровне, привязаны к ней были искренне и навсегда. Не придти на урок Романовой, не сделать то, что она задавала, — невозможно. Нет, она не станет возмущаться, иронизировать, не выгонит из класса, не скажет обидных слов, но огорчится так искренне, что устыдятся даже самые ленивые. «Я просто не знаю, как можешь ты так плохо делать это движение, посмотри на себя в зеркало, разве так можно делать?» — это уже если очень недовольна, но голос не раздраженный, все такой же ровный, только с ноткой обиды, досады — не на ученицу, а скорее, на себя.

Ученицы любили уроки Романовой. «Как мы ждали ее уроков! С каким старанием готовились к ним! — рассказывает Н. Золотова. — Не было у нас тогда ни капроновых пачек, ни эластичных трико. Белые платица (из материала типа бельевого) стирались чуть ли не каждый день. В интернате мы все делали, разумеется, сами. На кухне добывали немножко крахмала, крахмалили и тщательно разглаживали нашу балетную «форму». Придирчиво просматривали трико: не надо ли поштопать. Для штопки специально покупали розовое мулине: не будешь же зашивать белой ниткой! Розовенькая штопочка менее заметна, и мы экономно передавали друг другу иголку с розовой ниткой. Готовили туфли, тоже штопали, если были старенькие, прошивали суровыми нитками. Для нас, для меня уж во всяком случае, это было, я бы сказала, каким-то риту-



отдельно позаниматься с той, которой необходимы такие дополнительные уроки.

В своей книге «Я — балерина» Т. Вечеслова пишет: «У Марии Федоровны Романовой был удивительный подход к детям. Ко всем она относилась одинаково ровно и доброжелательно. В классе мы никогда не видели разницы в ее отношении к дочери и к остальным. Она почти никогда не хвалила Галю, и это не было нарочитым. Просто к своей дочери она относилась требовательнее, чем к другим. А это подтягивало всех нас. Дети ведь беспощадны к несправедливым учителям. Мы все любили Марию Федоровну за ее мягкость, справедливость и удивительный душевный такт».

Позже, когда Уланова перешла в класс А. Я. Вагановой, и даже тогда, когда она стала ведущей балериной Кировского театра, Романова по-прежнему оставалась учителем дочери.



М. Ф. РОМАНОВА

алом. К ее уроку готовились как к чему-то торжественному. И в самом деле все выглядело очень торжественно! В белых платьицах, аккуратные, шли мы на урок классического танца, как на парад. Это Мария Федоровна создавала такую атмосферу парадности, приподнятости. И потому несобранность, разболтанность, неаккуратность той или иной ученицы сразу бросались в глаза. Нельзя себе представить, как это на урок Романовой можно придти в неряшливом платье, или в порванном трико, или забыть балетные туфли!

До звонка мы уже были в классе. Знали, что Мария Федоровна придет обязательно вовремя — никакие обстоятельства не задержат ее и не заставят отменить урок. По-моему, Мария Федоровна даже хворать себе не позволяла.

На уроках Романовой девочки жили в каком-то особом мире. Обычный экзерсис, «упражнения у палки», «упражнения

на середине» — все сливалось в певучий, некончающийся танец. «Особую требовательность она к нам предъявляла на середине зала, — вспоминает К. Надарейшвили. — Уроки Марии Федоровны всегда были интересными — насыщены танцевально разнообразными движениями, органично вытекающими из одного положения в другое». «Глубокие, пленительные тайны» танца открывались в каждой позе, в каждом движении. На ее уроках у будущих танцовщиц вырабатывалась великолепная логичная координация.

«Сейчас я иногда просматриваю мои записи тех лет и снова вижу Марию Федоровну в классе, — говорит Г. Алмасзаде. — Она ведет урок спокойно, без суеты, неторопливо. Она давала хорошую школу: вырабатывала силу ног, замечательно ставила руки, корпус, голову. Постоянно следила за артистичностью. Как сейчас, слышу ее голос: «Слушай музыку! Не

только движения правильно делай, танцуй музыку!»

Уроки Романовой отличались высоким профессионализмом. Мария Федоровна не стремилась поразить каким-то оригинальным движением, трюком. Зато прыгали мы у нее лучше, чем ученицы других педагогов. Она всячески старалась пробудить в нас поэтическое начало. И, я думаю, не случайно в наш выпускной класс иногда приходили и занимались вместе с нами Галина Уланова и Татьяна Вечеслова — тогда уже ведущие балерины Кировского театра. И даже им наш класс казался трудным. Теперь, когда я работаю со своими учениками, я заглядываю в тетрадочку, в которую когда-то записывала уроки Романовой. «Господи, неужели все это можно было делать!» — думаю я...

Для Романовой танец полон жизни, полон души, мысли. Он может выразить все, чем жив человек, донести и рассказать так, как не расскажут, быть может, самые яркие слова.

С первых своих шагов в классе воспитанницы Романовой постигали главный секрет большого творчества: они учились понимать, что лишь сама артистка в состоянии сделать танец наполненным, одухотворенным, выразительным. Академическая требовательность педагога помогла ученицам воспитать в себе серьезное и ответственное отношение к работе, к искусству. «Ее система преподавания основывалась на лучших традициях русского балета и была в русле школы, — вспоминает Н. Золотова. — Но у нее преобладало стремление к художественности, к артистизму... Мария Федоровна настраивала меня на самостоятельную работу над образом, учила анализировать характеры моих героинь, мое поведение на сцене. Человек талантливый, творческий, она в каждом из нас старалась пробудить дух творчества. «Ради бога, не только учи себя на сценическом движении, — писала она мне, когда я в Ереванском театре оперы и балета готовила роль Сванильды в «Копелии». — Но найди нутро в каждой сцене, в каждой роли. И будь сама собой. Не копируй никого...»

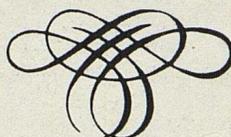
В классе Романовой, как правило, не отвлекались на разговоры: сама она была немногословна, и главное на уроке — «работать, работать, работать!» Но иногда вдруг словно раздвигались стены класса и в обычный школьный урок классического танца входили события и герои балетов, и давно забытых, и идущих по сей день на сцене Кировского театра. О себе как о танцовщице она не говорила никогда, но нередко рассказывала о своих выдающихся современницах: Анне Павловой, Ольге Спесивцевой. Не раз советовала что-то почитать, послушать музыку, непременно посмотреть тот или иной спектакль, даже просто чуть внимательнее взглядеться в природу, в мир вокруг...

И сейчас, через много лет, в ученицах Марии Федоровны Романовой не остывает память об этих уроках влюбленного в свое искусство художника, уроках мастерства и доброты, где впервые поняли и на всю жизнь сохранили трепетное отношение к театру.

Очень мягкая, деликатная, Романова была твердой и принципиальной, «без страха шла на бой» с несправедливостью, непорядочностью, особенно, если ущемлялись интересы учеников. В классе же всегда умела объяснить, убедить, а когда не получалось, то давала возможность ученице на собственном опыте познать свою неправоту. Е. Иванова вспоминает, как она разучивала с Марией Федоровной седьмой вальс Шопена, как мечтала она, шестнадцатилетняя девочка, танцевать этот



М. РОМАНОВА
в балете «Пахита».



вальс и как, не рассчитав свои силы, «замахнулась» на этот номер. Очень осторожно, чтобы не обидеть, Романова попыталась отговорить ученицу: ведь вальс Шопена танцуют зрелые балерины. Но тщетно...

Начали репетировать. Было очень трудно. Но работа продолжалась серьезная, терпеливая. Без особой радости и учитель, и ученица ждали концерта, понимали, что вальс все-таки не вышел. «Самое страшное было впереди, — рассказывает Иванова. — Танцуя, я чувствовала, что теряю силы и вряд ли дотяну до конца. Провал стал очевиден и неминуем... Не помню, как закончился номер. Когда немного пришла в себя, я увидела сочувственный взгляд Марии Федоровны и услышала: «Ну, теперь поняла, как это сложно?» «Совсем плохо?» — еле сдерживая слезы, выдавила я. Молчание ее было красноречивее всяких оценок...»

Спектакли, концертные выступления своего класса Романова переживала не меньше, чем сами ученицы. Раскрасневшаяся от волнения, она старалась ободрить каждую. «Ты не бойся, не бойся! Я буду бояться!» — с особой расстановкой, нажимая на «я», говорила она. И это успокаивало.

В самые трудные моменты своей жизни, уже став взрослыми, обращались к Романовой за советом, поддержкой, видя в своем учителе благодарного и мудрого друга, ее бывшие подопечные. Со всех концов страны в длинных письмах и торопливых открытках тянулись к ней эти трепетные нити преданности, любви, благодарности. Она по-прежнему оставалась учителем и продолжала, уже лишь в письмах, учить своих «девочек», заочно помогала освоить технические трудности, подробно описывая приемы, подходы, ощущения...

Великой радостью было получить хоть маленькую весточку от Марии Федоровны. «Война оторвала меня от театра, — вспоминает В. Станкевич. — После первой страшной блокадной зимы я добровольцем вступила в ряды Красной Армии. И вот, будучи уже солдатом и перенося все то, что выпало на долю многих и многих наших людей, я не переставала жить мечтой о театре, но трудности и горе лишили меня веры в мое будущее, связанное с театром. Я уже не верила, что когда-нибудь смогу сменить кирзовые сапоги на балетные туфли. Мне нужно было кому-то поплакаться, с кем-то поделиться, с таким человеком, который поймет мое частное горе на фоне всего того большого, что тогда происходило. С кем поделиться? Конечно, с Марией Федоровной. Мой солдатский треугольничек... не скоро дошел до нее. А та открытка, обыкновенная, простая, чуть желтенькая открытка, которую я получила в ответ, была громадной по значению. В ней была ласка, беспокойство за меня, вера и надежда. А в конце стояло просто: «...Береги ноги». Вот так Мария Федоровна спасла мою мечту».

Время неумолимо... Уже нет на сцене тех, кто когда-то учился у Романовой. Но спешат они в репетиционные залы театров, в хореографические училища, в институты, чтобы с новыми поколениями артистов балета продолжить восхождение к Танцу, много лет назад начатое в классе заслуженного деятеля искусств РСФСР Марии Федоровны Романовой.

НАШ ЛЮБИМЫЙ ПРОФЕССОР

РАИСА СТРУЧКОВА,
народная артистка СССР,
профессор

На сценах театров страны в течение многих лет можно было встретить учеников одного из выдающихся советских педагогов Николая Ивановича Тарасова, которые являются украшением советской балетной сцены.

Н. И. Тарасов — один из зачинателей высшего хореографического образования: в 1958 году под непосредственным руководством Николая Ивановича свое существование начало педагогическое отделение в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского. И сейчас во многих училищах нашей страны и за рубежом педагоги, подготовленные Н. Тарасовым, помогают артистам балета осваивать искусство классического танца.

Николаю Ивановичу исполнилось бы в 1982 году восемьдесят лет. И все его ученики, и люди, просто знавшие и глубоко уважавшие Тарасова, с чувством глубокой признательности и сердечной благодарности вспоминают художника, отдавшего все свои силы советскому хореографическому искусству.

Николай Иванович закончил Московское хореографическое училище в 1920 году и был принят в Большой театр. Потомственный артист балета (его отец также танцевал в Большом театре), Коля Тарасов был разносторонне одаренным юношей. Обладая удивительным терпением, вдумчивостью и выдержкой, он все, за что брался, доводил до конца. Интерес к технике, проявившийся в детстве, сохранился на всю жизнь. И все мы знаем, что в редкие и короткие свободные минуты Николай Иванович что-то мастерил, над чем-то «колдовал», разбирался с какой-нибудь сложной схемой. Причем до многого он додумывался сам, изучив по справочникам и книгам самое существо вопроса, а затем находил ему свое собственное, интересное, оригинальное, творчески конструктивное решение.

Увлечение искусством балета, видимо, возникло под влиянием отца и, поддержанное в семье, привело его в хореографическое училище. Его педагогами были Н. П. Домашев и Н. Г. Легат. Всю жизнь Николай Иванович с большой теплотой вспоминал своих замечательных учителей.

Получив прекрасную школу, Н. Тарасов сразу становится ведущим солистом балета Большого театра. Выступал в классическом репертуаре, танцуя в «Лебедином озере», «Жизели», «Щелкунчике», «Дон Кихоте», «Коппелии», «Раймонде» с известными артистками Е. Гельцер, В. Кригер, М. Семе-

новой, Л. Банк, М. Кандауровой, Н. Подгорецкой. Балерины любили танцевать с Н. Тарасовым: он был прекрасным кавалером, относился к своим партнершам с чувством уважения и какой-то большой чистоты. Это делало их дуэты незабываемыми. «Великолепный, строгий, академичный танцовщик,— вспоминает Викторина Владимировна Кригер,— он не стремился к внешней эффектности ради успеха». Во время гастролей артистки в Ленинграде в 1925 году журнал «Рабочий и театр» писал: «Нельзя не отметить выступающего вместе с В. Кригер молодого московского танцовщика Н. Тарасова, до сих пор не известного в Ленинграде. Н. Тарасов проявил себя надежным кавалером, интересным, технически сильным танцовщиком с эластичным прыжком».

«Н. Тарасов обладал блестящим баллоном в исполнении больших прыжков,— вспоминает Александр Александрович Царман, в прошлом коллега Николая Ивановича по труппе.— В Ленинграде он прославил Большой балет заносками, когда в финале вариации Базиля сделал шестнадцать *entrechat six* подряд». «Техническая четкость исполнения, особенно в заносках, характеризовала его танец,— говорил Александр Иванович Радунский.— Он особенно запомнился мне красивой пластикой и какой-то особой великолепной значительностью в роли Аполлона из балета «Эсмеральда». Это был, действительно, настоящий Аполлон».

Елизавета Павловна Гердт — прекрасная балерина, блестящий педагог — с большой теплотой говорила о Николае Ивановиче Тарасове: «В 1935 году, когда я переехала в Москву окончательно и приступила к педагогической работе в Московской балетной школе, встречи мои с Николаем Ивановичем участились и раз от разу становились теплее и интереснее. Его подход к нашему искусству оказался мне сродни. Во вкусах наших и в системе работы у нас было много общего, уже не говоря о том, что мне imponировала его внутренняя сущность. Надо сказать, его манеры, осанка, врожденная сверхделикатность привлекали людей, вызывая к нему огромное уважение».

Обаятельный, остроумный, жизнерадостный, необыкновенно тактичный, интеллигентный, он умел собрать около себя интересных людей, например, на устраиваемые им четверги собирались композиторы, музыканты-исполнители, литераторы, артисты. И надо сказать, кто бы ни приходил в этот дом — известный деятель искусства или начинающий безвестный ар-

тист, он чувствовал себя здесь свободно и естественно. Интеллигентность здесь ощущалась во всем — такими были хозяева этой гостеприимной квартиры. Эта интеллигентность, нравственная воспитанность, культура общения проявлялась у них везде и во всем: на репетициях и уроках, в домашней обстановке и на совещании, в спорах с друзьями и в беседах с учениками. Ученики любили своего учителя, могли придти к нему в любое время со своими горестями, сомнениями, вопросами, и для каждого Николай Иванович находил возможность быть максимально полезным.

Н. И. Тарасов очень любил книги, собрал хорошую библиотеку. Сам любил читать стихи, занимался живописью и скульптурой, неплохо играл на рояле.

С 1923 года начинается педагогическая деятельность Николая Ивановича. Тринадцать лет он вел тренировочные классы для ведущих танцовщиков в Большом театре. У него занимались А. Ермолаев, М. Габович и многие другие прославленные деятели советского балета.

С 1923 по 1960 годы Н. И. Тарасов работал преподавателем классического танца в Московском хореографическом училище в содружестве с блестящими педагогами, имена которых являются гордостью советской хореографической школы, — Е. Гердт, М. Кожуховой, М. Леонтьевой, В. Семеновым, А. Мессерером, А. Руденко, А. Жуковым, Г. Петровой, М. Васильевой-Рождественской и другими.

Николай Иванович на занятиях был требовательным, обладал огромной выдержкой. Будучи сам дисциплинированным, добивался этого и от воспитанников. Всегда внутренне и внешне собранный, подтянутый, не терпел разболтанности. И индивидуальность каждого ученика выявлял и формировал терпеливо, не жалея сил. Секрет педагогического метода Николая Ивановича — в глубоком знании классического танца, в безграничной вере в его универсальные возможности. «Урок классики, — говорил он, — может подготовить исполнителя к любому сценическому заданию. Нужно только уметь учить». Сам он учил блестяще.

Строго и планомерно вел Тарасов своего подопечного к постижению сложной науки танца, от упражнения к упражнению «заготавливал» в его артистическом «арсенале» основы исполнительского мастерства. Каждое задание обдуманно наполнял теми движениями, которые составляли часть разучиваемого в данное время технического приема.

Всем, даже самым сложным элементам классического танца Николай Иванович учил у станка. И когда ученики переходили на середину, эти элементы, уже тщательно отработанные, выполнялись ими легко и просто.

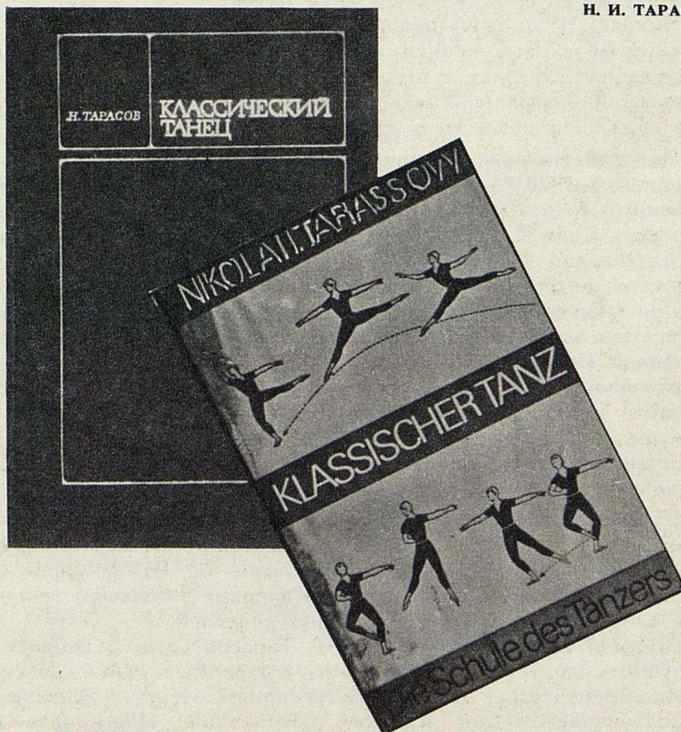
Атмосфера поразительного терпения и одновременно высокой требовательности рождалась на занятиях у Тарасова от преданности и его огромной отдачи делу. Такие же качества воспитывал он и у будущих артистов, настойчиво формировал в них сознательную любовь к своей профессии.

1941 год. Великая Отечественная война. Будучи директором и художественным руководителем училища, Николай Иванович проводил эвакуацию учеников в волжский город Васильсурск. Поселились мы в клубе водников, там же и занимались. Один зал предназначался для уроков, а остальные комнаты служили спальнями для детей. Было холодно, голодно. Мы тосковали без родительской ласки. По вечерам, когда нам становилось особенно грустно, зимние сумерки навевали мысли о доме, родителях, о беззаботной московской жизни; Тарасов собирал нас у печки-временки, которую сам заботливо топил, чтобы согреть помещение для завтрашних занятий, и рассказывал, рассказывал... Представьте себе эту картину: полумрак, освещаемый неверным мерцанием огня в топке, а мы, благодаря Николаю Ивановичу, мысленно переносимся в сверкающий огнями зал любимого театра, встречаемся с его замечательными мастерами. Тарасов как-то очень естественно, без назойливой дидактики умел объяснить нам, что здесь, в этих холодных, неудобных комнатах, мы готовимся придти на смену прославленным артистам, что преемственность, верность традициям помогает нам сохранить славу великого русского балета. «И хотя идет война, — говорил Тарасов, — мы должны учиться, чтобы быть достойной сменой тем, кто сейчас украшает прославленную сцену».

Николай Иванович всегда был с нами, всегда был впереди —



Н. И. ТАРАСОВ



Книги Н. Тарасова

собирали ли ребята лекарственные травы или заготавливали в лесу за Волгой дрова. Он вникал во все мелочи нашей жизни, и любую, даже физически очень трудную работу, умел превратить в творчески интересное занятие.

Удивительно трогательно заботился Н. И. Тарасов о самых младших воспитанниках, после уроков все свое время отдавал детям. Делал все, чтобы облегчить нашу жизнь, всегда знал, кто в первую очередь нуждался в помощи. Независимо от возраста ребенка, Николай Иванович видел в нем личность.

...Кругом горят коптилки, раскалилась докрасна печка-буржуйка, около которой греется наш «неизменный зритель», посещавший все уроки и живший с нами в большой дружбе, — собачка Цыганок. Пианист Константин Александрович Потапов в валенках и перчатках старается, как волшебник, извлечь какие-то звуки из старого, разбитого пианино. Так мы учились, так готовились к концертам, с которыми выступали перед ранеными бойцами васильсурского госпиталя.

В столь сложных условиях под руководством Касьяна Ярославича Голейзовского был даже поставлен детский балет «Сон Дремович».

К Николаю Ивановичу шли письма из Москвы, с фронта — в них родители детей, которые находились под его опекой, благодарили за заботу. Было поистине героизмом — учить ребят танцу в таких тяжелых условиях, но Николай Иванович смотрел вперед — сохраняя Московскую балетную школу, он заботился о будущем труппы Большого балета, о взаимосвязанности, взаимодействии поколений. Первым помощником Тарасова во всем была его жена Нина Ксенофонтовна, верный друг и спутник жизни. Казалось, она никогда не уставала, все делала с большой сердечной отдачей, окружая в далеком Васильурске детей материнской лаской.

Когда мы вернулись в Москву, то увидели здание школы осиротевшим, неухоженным — разбитые окна, обвалившаяся штукатурка в классах... И Николай Иванович собрал нас в первый же день по приезду и сказал: «Это наш дом, и мы сами должны сделать его красивым и уютным». Мы начали — снова под руководством Н. И. Тарасова и при его самом активном участии — приводить родное училище в порядок: мыли, чистили, ремонтировали помещения.

Оглядываясь сегодня назад, можно сказать: благодаря энергии, доброму сердцу Николая Ивановича, его умению всех заразить энтузиазмом, училище в последние годы войны

подготовило достойные выпуски артистов балета и пополнило труппу Большого театра СССР новыми квалифицированными кадрами.

Адрес московской квартиры Тарасовых в Спиридоньевском переулке хорошо знали все его ученики. Удивительная атмосфера тепла и добросердечия царил в ней. Последние годы жизни много болевший Николай Иванович занимался здесь со своими учениками — будущими педагогами: в дни нездоровья, давая задания, проверяя сделанное, требуя мысли, педагогической логики, целенаправленности в каждом примере урока. Учебная работа незаметно переходила в беседу, всегда заинтересованную, лишённую назидательности, мудрую. И каждый из учеников на многие годы сохранил самые теплые воспоминания о часах, проведенных в этой милой и радушной семье, благодарность за счастье общения.

Н. И. Тарасов воспитал большую плеяду преподавателей высших учебных заведений и хореографических училищ, среди которых А. Лапаури, Я. Сех, Е. Валукин, Г. Прибылов. В Московском хореографическом училище работают его воспитанники П. Пестов, А. Прокофьев. Известными балетмейстерами стали Г. Валамат-заде, В. Гривицкас, А. Чичинадзе, О. Дадиклиани, М. Мартиросян, Е. Чанга и другие. В Германской Демократической Республике, Венгрии, Югославии, Чехословакии, Монголии активно трудятся педагоги и художественные руководители театров, многие его подопечные.

Свою педагогическую деятельность он совмещал с методической работой. В 1940 году вышла книга «Методика классического тренажа», написанная Н. Тарасовым в соавторстве с В. Морицем и А. Чекрыгиным. Николай Иванович написал совместно с А. Вагановой сценарий учебного фильма «Методика классического танца», снятого на Московской студии документальных фильмов в 1947 году. В 1971 году вышел в свет фундаментальный труд Н. И. Тарасова «Классический танец. Школа мужского исполнительства» — единственная в своем роде работа, которая как бы сконцентрировала в себе огромный творческий опыт автора как танцовщика и педагога-хореографа. Большое и ценное исследование в 1975 году удостоено Государственной премии СССР.

Для сегодняшнего мирового приоритета нашего многонационального балета много, очень много сделали наши учителя. Среди них — наш любимый профессор Николай Иванович Тарасов.



Н. ТАРАСОВ и Л. БАНК
в балете «Баядерка».



Н. ТАРАСОВ в балете
«Конек-Горбунок».



Отношение к коллекции балетных туфель в собрании Бахрушинского музея менялось, пройдя путь от иронических высказываний и умильного восторга до осознания того, что обувь танцовщицы раскрывает секрет эволюции классического танца. Вряд ли и сам А. А. Бахрушин рассматривал балетный башмачок как вещь, требующую серьезного изучения. Ско-



ИСТОРИЯ:
ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ,
ВОСПОМИНАНИЯ

СЕКРЕТЫ БАЛЕТНОЙ ТУФЕЛЬКИ



Изображение ножки Марии ТАЛЬОНИ.

рее всего, он воспринимал его как театральную реликвию. Может быть, поэтому, не встречая убедительного объяснения подобному собранию от его владельца, журналисты-современники постоянно иронизировали по этому поводу.

«Не послать ли и нам башмаки?— заявлял один из петербургских фельетонистов, увидев, как известная танцовщица отправляет свои балетные туфли в коллекцию «к Бахрушину».

Историки балета знают, что балетная обувь менялась, отражая перемены, происходившие в технике классического танца, что виртуозный танец на пальцах потребовал башмачка с плотным носком и из более плотной ткани. Дальнейшие подробности кажутся излишними. Однако невыясненные факты, вроде того, когда впервые танцовщица встала на пальцы,

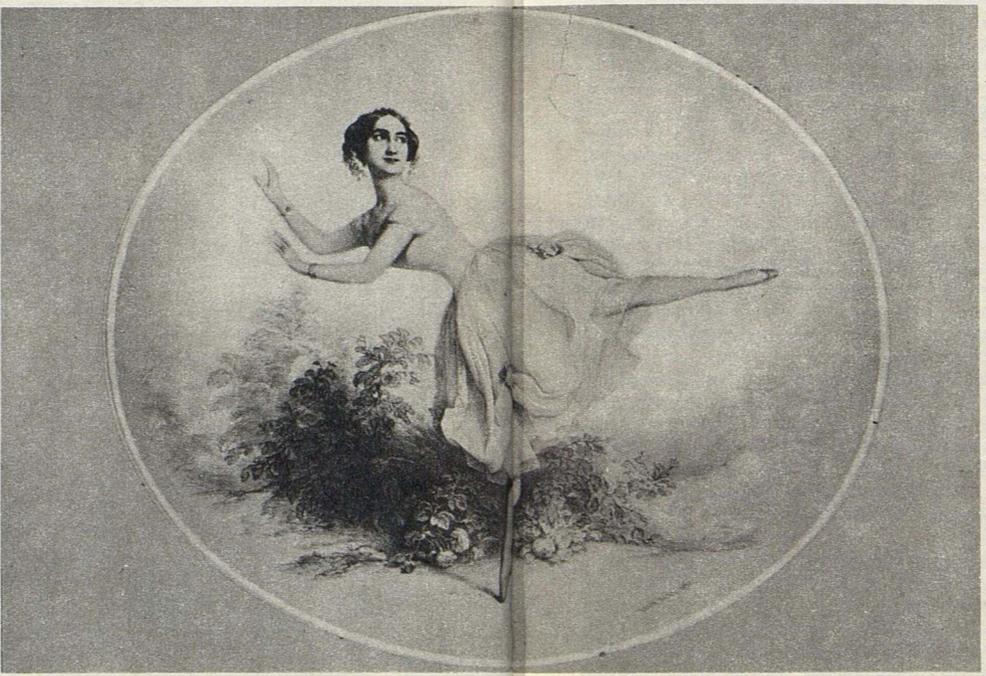


Фанни ЭЛЬСЛЕР в балете «Эсмеральда».

какие движения выполняла на пальцах, когда появилось понятие «стального носка»,— все это ведет очень часто к неправильным выводам в трудах историков и ошибкам в концепциях практиков.

Проблема кажется, на первый взгляд, почти неразрешимой. Нет ни литературы, ни документов, напрямую отвечающих на поставленные вопросы. Изобразительный материал часто может сбить с толку приближенностью или условностью изображения. Однако дело совершенно меняется, если эти крохи различных сведений использовать, изучая самое балетное туфлю. Тогда окажется, что анализ материала, из которого она сделана, ее форма, а главное, характер «стоптанности» раскрывают очень многие из секретов истории танца на пальцах.

Единодушия у исследователей здесь



Одно из ранних изображений балерины, стоящей на пальцах в позе «арабеск».

нет. Можно сказать лишь, что большинство придерживается мнения, что танец на пуантах появился в первой трети XIX века.

Разбирая эту проблему, Л. Блок, например, признает: «Какой простор для выразительности дают пуанты, мы еще не знаем... Это доведенная до конца мысль — больше ничего...» Она провела огромную работу, выясняя время появления пуантов. Проанализировав и обобщив многочисленный материал, Любовь Дмитриевна пришла к выводу, что впервые они появились у Марии Тальони. При этом особый интерес Блок вызвали литографии из серии «Воспоминания о балете в Штутгарте», выпущенные в 1826 году. Здесь танцовщица впервые изображена стоящей на кончиках пальцев. Однако условность изображения никогда бы не позволила говорить о первой фиксации пуантов, если бы не один момент.

танцовщицей, исполнившей ее, была, вероятно, Данилова в балете «Зефир и Флора» в 1808 году... Авторство Дидло в создании этой позы подтверждается как зарубежной иконографией, так и немногими упоминаниями в литературе. Свидетельство одного из них — французского историка Кастиля Блаза — Бахрушин приводит. Оно, правда, касается более поздней (1815 года) постановки «Зефира и Флоры»: «Мы узнаем из газет, что старшая мадемуазель Госселен в течение нескольких мгновений стояла на пальцах, sur les pointes des pieds»... Однако исследователь весьма осторожен в выводах: «Стояние на пальцах в то время, по-видимому, не было обязательным и всецело зависело от природной силы исполнительницы, обутой в мягкую обувь или сандалии».²

В книге о балетмейстере Ш. Дидло Слонимский пишет: «Тальони стала на пуанты где-то между 1826-1828 годами, а русские танцовщицы делали то же в анакреонтических балетах Дидло, по-видимому, на рубеже 20-х годов».³

К сожалению, исследователь не приводит ни документов, ни фактов, которые могли



Амалия ФЕРРАРИС

бы подтвердить его высказывание. Нет изобразительных материалов, имеющих отношение к деятельности Дидло на рубеже двадцатых годов. Ссылка Слонимского в доказательство высказанного утверждения на слова ученика Дидло А. Глушковского не убеждает. Глушковский, говоря о жизненности метода Дидло, замечает, что танец Тальони, как и балеты Дидло, отличался «грациозностью» и «разнообразием па», подобно Дидло она не увлекалась трюками вроде антраша и пируэтов, но ничего не говорит Глушковский о том, что Тальони применила пуанты, появившиеся в балетах Дидло. Поэтому мысль Слонимского можно воспринимать лишь как предположение.

Однако, по-видимому, имеет смысл обратить внимание на другое высказывание Глушковского, который, сожалея о падении мужского танца в середине XIX века,

между прочим, замечает: «У них (танцовщиков — Н. Г.) иного дела нет, кроме того, как держать крепко танцовщицу, когда она становится в группе на одной ноге на цыпочках».⁴

Это упоминание о стоянии на «цыпочках», требующих партнера, относится к 1858 году. Отсюда сама собой возникает мысль, что «подымание на цыпочки» на рубеже двадцатых годов XIX века не требовало поддержки кавалера. И хотя мы знаем, что Дидло добивался идеальной устойчивости от своих учеников, ею обладали и А. Истомина и другие артистки балета, но тем не менее трудно себе представить, что техника женского танца за прошедшие почти тридцать лет к 1858 году могла так упасть, что потребовалась специальная поддержка партнера в тех случаях, в каких раньше она была не нужна. Следовательно, можно предположить, что в балетах Дидло вставали не на «цыпочки», а скорее всего, по сегодняшним понятиям, на высокие полупальцы. Ничего не говорит о «цыпочках» и учебник К. Блазиса «Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse», вышедший в 1820 году.



Каролина РОЗАТИ в балете «Корсар».

Блазис, танцовщик-виртуоз и педагог, был в курсе всех достижений хореографической школы. Трудно себе представить, что бы такое новшество, как мгновенные задержки на пальцах могло бы пройти мимо него. Не работая в России в те годы, он мог бы знать об этом новшестве от исполнителей-гастролеров. И хотя пуанты упоминаются в этом учебнике постоянно, мы все же имеем основания предполагать, что в 1820 году Блазис называл пуантами (причем в разговоре и о женском, и о мужском танце)— все еще высокие полупальцы. О том свидетельствуют многочисленные рисунки, иллюстрирующие учебник. Но в рисунках к новому изданию учебника, вышедшему через десять лет, зафиксирована уже поза танцовщицы, стоящей на самых кончиках пальцев.

Однако споры между исследователями

могут продолжаться бесконечно. И главной причиной их будет отсутствие точности как в изобразительном материале, так и разнородности в терминологии, употребляемой специалистами. В этом случае предметы материальной культуры, какими являются балетные туфли, позволяют раскрыть и объяснить многие неизвестные до сих пор факты.

Туфли, собранные в бахрушинской коллекции, имеют очень плотную хронологию — творческая деятельность их владельцев, обладавших крупнейшими балеринскими именами, протекала в весьма близкой последовательности. Поэтому первое, на что обращаешь внимание, — временной разрыв между туфелькой XVIII века и следующей за ней хронологически туфелькой Мари Тальони.

Красная шелковая туфелька на каблукке и кожаной подошве, по-видимому, относится к восьмидесятым годам XVIII века. Почти столетия отделяет ее от туфельки Тальони. Как получилось, что ни один поклонник искусства хореографии и «прелестных ножек» жрица Терпсихоры не пожелал приобрести такой очаровательной реликвии, как туфелька балерины, на протяжении всей первой трети XIX века? Произошло это, видимо, потому, что балетная туфелька пока что не волновала балетоманов. Интерес к ней возник только во времена Тальони и волнует любителей хореографии до сегодняшнего дня. Можно предположить, что такой обостренный интерес к предмету балетного быта был вызван именно тем, что балетная туфелька стала не только не похожа на туфельку балую, но с нею стало связываться и представление о танце совсем иного характера, чем прежде, а именно — о танце на пальцах.

Современному любителю балета трудно представить, как можно стоять на пальцах в такой туфельке, какую имела Тальони. Туфелька сделана из тончайшего шелка, внутри отделана мягкой лайкой. Подошва из тонкой кожи и значительно меньше размера стопы. На ноге туфелька закрепляется узенькими тесемками, завязывающимися на шиколотке крест на крест. Такой башмачок прекрасно облегает ногу, в нем хорошо тянется носок... Но стоять на кончиках пальцев!...

Французский балетмейстер П. Лакотт, занимаясь этой проблемой, утверждает, что танцовщицы в те годы вкладывали в туфельки твердые прокладки, которые облегчали подъем на пальцы. Однако прокладки не сохранились, потому что передавая туфельку поклонникам, танцовщица обычно их вынимала.

Но тогда возникает вопрос, почему балерина должна была танцевать в таких «кустарных» туфлях? Не проще было бы усовершенствовать балетную обувь сразу?

Ответить на этот вопрос может только сама туфелька Тальони. И первое, на что обращаешь внимание, рассматривая ее, так это на то, что стоптана она несколько иначе, чем обувь современной танцовщицы. Она совершенно не испорчена на острие носка. А под редкими стежками ниток, которыми проштопана туфелька под носком, можно разглядеть след большого пальца. Этот след и такая стоптанность наталкивают на мысль, что пуанты Тальони были несколько иные, чем пуанты современной балерины.

Наблюдение это подтверждается следующими соображениями: несмотря на то, что понятие «пуанты» появилось впервые еще в XVIII веке, смысл, который вкладывался в этот термин, со временем очень изменился. Танцем на пуантах назывался, в сущности, танец на полупальцах, кото-

рые с годами становились все более высокими.

Если внимательно рассматривать рисунок, помещенные в учебнике Блазиса, изданном в 1830 году, можно прийти к выводу, что принцип вставания на пальцы, изображенный на сей раз, абсолютно совпадает с тем, который «открыла» туфелька Тальони. Это стояние не на вертикально поставленных по отношению к полу пальцах при хорошо натянутом подъеме, а стояние на кончиках пальцев, но расположенных под небольшим углом по отношению к полу, также при хорошо натянутом подъеме. Это уже пуанты и с современной точки зрения, но пуанты, выполненные в мягком башмачке. Такие пуанты стали через некоторое время восприниматься как «неполный носок».

Принцип вставания на пальцы, которым пользуются современные танцовщицы, — это принцип, разработанный итальянскими виртуозами. Танцовщица подымается на пальцы как бы с маленького подскока. До этого русские танцовщицы, воспитанные в традициях французской школы, при подъеме на пуанты плавно и постепенно отделяли стопу от пола.

А. Я. Ваганова говорила, что так подыматься на пуанты учил своих учениц П. А. Гердт и даже заставлял их вставать на пальцы босыми ногами. Этот факт, очень спорный в педагогической практике, не только подтверждает возможность подъема на пуанты в мягкой туфле, но и свидетельствует о возможности иного принципа вставания на пальцы. Линия, которую при этом обретает стопа, более прихотлива, чем у современной танцовщицы. Эту особенность тонко подметил художник В. Серов, который на знаменитой афише для «Русских сезонов» изобразил Анну Павлову в «Шопениане». Стилизуя рисунок, он отдал дань балетному романтизму, обратив внимание на стопу и приблизив ее очертания к тальониевским изображениям, хотя во времена Павловой линия стопы уже была иной, так как танцовщицы стояли на полном носке.

Подъем на полный носок произошел не сразу, о чем красноречиво свидетельствуют следы, оставленные на балетных туфлях. Туфелька Ф. Эльслер, младшей современницы Тальони, выглядит точно так же, как туфелька Тальони. Но зато под носочком туфельки ткань несколько плотнее, чем у Тальони. Это маленькая, но теперь ставшая необходимой хитрость: если Тальони только вставала на пальцы, то Эльслер уже делала на пуантах шаги. Но принцип вставания на пальцы остался прежним, поскольку острие носка туфельки не стерто.

К середине XIX века танцовщица поднималась на полный носок. Подтверждение тому мы находим в различных изобразительных материалах, отражающих историю развития балета. До этого времени относиться к ним приходилось с большой осторожностью. Значительная доля стилизации не позволяла пользоваться ими как абсолютно достоверным источником. Особенная трудность возникала при рассмотрении позы танцовщицы на пальцах. Создается такое впечатление, что художник не знал, как распорядиться стопой балерины. К середине XIX века такая приблизительность исчезла. Танцовщица поднималась на полный носок, и художники четко зафиксировали момент, когда носок стал выглядеть будто возносящимся в пол.

Одно из самых ранних таких изображений танцовщицы относится к 1851 году. Ею была балерина Prioga, запечатленная в позе «арабеск».

По-видимому, сам художник оказался

в некоторой растерянности, рисуя ноги танцовщицы. На ноге, отведенной назад, надета туфелька, подобная туфельке Тальони и Эльслер. Но та, в которую обута нога Prioga, стоящая на пальцах, выглядит так, будто взята от другой пары. Но именно она и убеждает нас в наблюдательности художника. На той части туфельки, с которой соприкасается подушечка большого пальца, автор рисунка показывает явное уплотнение ткани. Не на острие носка, а на той части, которая примыкает к подошве туфельки. Точность видения художника подтверждается образцами бахрушинской коллекции, которые убеждают нас в точно таких изменениях балетного башмачка. Да, именно эта часть балетных туфель, а не острие носка, как часто думают, уплотнялась в течение долгого времени. Это небольшое приспособление создавало легкий упор для подъема стопы, помогало балерине встать на полный носок. Окончательно убедиться в точности таких наблюдений помогает еще одна литография. На ней изображена К. Розати, в свое время хорошо знакомая петербургским любителям балета. И хотя стоит она не на пальцах, тем не менее, литография подтверждает наши догадки: художник подчеркнул стертость носков ее балетных туфель. Эти «станцованные» носки видно так же хорошо, как на туфлях у современной танцовщицы, хотя туфелька Розати имеет еще округлый носок.⁵

Таким образом, можно со всей определенностью сказать, что на полный носок танцовщица встала где-то около 1850 года.

К концу пятидесятых годов уже говорят об «эквilibriumистическом стоянии на большом пальце»,⁶ демонстрирующем крепость пальцев и устойчивость танцовщицы. Но пока что эти качества свойственны далеко не каждой из них — они отнюдь не считаются обязательными в техническом арсенале балерины.

Приехавшая на гастроли в Петербург московская балерина Е. Санковская даже удивила публику тем, что «бегала по сцене и выделяла па на пальцах».⁷ И наряду с этим, позднее, в шестидесятые годы, «на носках танцовщицы бегали мало»,⁸ а кордебалет на пальцах совсем не танцевал.

Тем не менее перелом наступил, и остановить процесс развития пуантовой техники было невозможно.

В 1859 году в Россию на гастроли приехала А. Феррарис. Она «была первой балериной, показавшей технические трудности итальянской хореографической школы», — вспоминала известная петербургская балерина Е. Вазем.

К тому времени итальянки становятся законодательницами моды в пуантовой технике и остаются ими в течение почти полувека.

К сожалению, Вазем не рассказывала, какие движения Феррарис выполняла на пуантах. Но то, что она рассказывает о выступлениях другой гастролерши Г. Дор или о своем мастерстве, заставляет призадуматься. Дор выступала в Петербурге в 1868 году. Один из ее трюков, которому дивились все, был, как описывает Вазем, такой: «Она несколько раз подряд скакала, вертясь на носке левой ноги, делая правой так называемые батманчики».¹⁰ А в 1874 году публику поражает сама Вазем, выступая в балете «Бабочка». Вот как она описывает свой танец: «Вариация начиналась темпами элевации: я делала два пируэта *renversé* на носках и останавливалась *a la seconde*. Это было новостью. До этого известная Дор делала в «Корсаре» те же пируэты, которым все дивились, но только

на полулапках, что было гораздо легче. Заканчивалась вариация подскоком на носках одной ноги, чего до меня балерины также не делали.¹¹

Подскоки на носках, о которых говорит Вазем, заставляют думать, что балетная туфелька значительно изменилась. Туфельки Вазем в бахрушинской коллекции нет. Но ее можно представить по аналогии с туфелькой ее современницы, известной петербургской балерины Е. Соколовой. Подошва этого башмачка сделана из довольно плотной кожи, под носком и вокруг него проложен также достаточно плотный слой кожи, но сверху, над пальцами, никаких уплотнений нет.

Как видите, со времен М. Тальони туфелька претерпела значительные изменения. Но прошло совсем немного времени, и она стала рассматриваться как мягкая. Но все познается в сравнении. Поэтому, изучая балетную туфлю семидесятых-восьмидесятых годов XIX века, убеждаешься, что она не такая мягкая, как у Тальони, но удивляешься виртуозному искусству танцовщиц, делавших рас на пальцах в такой обуви. Поистине носок балерины становился «стальным», и в балете укрепилось такое понятие.

Можно с уверенностью сказать, что на каждом этапе развития пуантовой техники какой-либо новый трудный прием выполнялся в более мягкой туфле, и тогда он был под силу только одной или нескольким танцовщицам. А за ними эти сложности выполняли другие, применяя «хитрости» с уплотнением носка.

Со второй половины XIX века балетную обувь коснулось еще одно нововведение — она стала «розоветь». Во времена М. Тальони и Ф. Эльслер туфли были или кремовато-белого цвета или темные. Со второй половины XIX века их начинают изготавливать из розового атласа. И это тоже произошло не случайно: значительно уплотненный носок потребовал более плотной ткани, а розовый цвет как бы скрывал его форму, утрачивающую свое изящество.

На долгие годы устанавливается форма носка балетной обуви. Раньше он был подвержен изменениям моды и мог выглядеть то квадратным, то удлиненным, то округлым. Теперь носок — исключительно округлый. Такие туфли в большом количестве представлены в театральном музее. Они закупились во Франции. На протяжении долгого времени особенно славились туфли известного театрального сапожника Crai'a. Его имя стоит на многих экспонатах бахрушинского собрания.

Однако розовые туфли — принадлежность «взрослой» балерины. Их получали только воспитанницы старших классов. В первых же классах девочки занимались в черных кожаных туфлях, а в средних — в серых полотняных.

Но в уникальном собрании музея есть и безымянная туфля. Неизвестно, кому она принадлежала, какой мастер ее сшил. Она сделана из серого холста и до того неизящна, что кажется жалкой пародией на туфли французского мастера. Первое, что поражает в ней — ее массивность. Носок хоть и округлый, но весьма преувеличенный за счет уплотненных прокладок. Значительно плотнее подошва. От носка до середины подъема шит плотный, слегка суженный сверху, слой кожи, который сразу раскрывает свое назначение — дать стопе возможность на него опереться (кстати, подъем из-за этого часто кажется несколько осевшим от середины стопы к пятке). А внутри, у носка, уже четко обозначена маленькая плоская круглая часть, которая обеспечивает ноге некоторую

устойчивость. Эта туфля как бы подготавливает появление новой итальянской обуви с тупым и плотным носком, названной «пуанты». В них-то и будут впервые выполнены 32 фуэте.

Появление пуантов относится, по-видимому, к началу девятых годов XIX века. С того времени русские танцовщицы, осваивая премудрости итальянской школы, постепенно перенимают и обувь ее представительниц.

Каждая танцовщица старалась купить туфли у известного итальянского театрального сапожника Ромео Николлини. В его туфлях выступали А. Павлова, Т. Карсавина, О. Трефилова и другие. В бахрушинской коллекции есть туфли Трефиловой, выполненные Николлини и другим мастером театральной обуви Баумгартнером. Они очень похожи на туфли артисток наших дней, но все-таки между ними есть существенная разница: они значительно легче современных, и подошва у них мягче. Они изготавливались в двадцатые годы XX века и были вызваны необходимостью стремительных вращений.

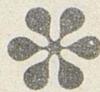
Современная туфля утяжелелась прежде всего оттого, что сильно уплотнилась подошва, к которой с внутренней стороны еще прикрепляется картон. Такая туфля «держит» подъем, в ней легче делать подскоки на пальцах, которые особенно широко вошли в танцевальный обиход в тридцатые годы нашего столетия.

Трудно сказать, как дальше будет меняться балетная туфелька. Все зависит от того, какие новшества появятся в танцевальной технике.

Но из поколения в поколение артисты передают друг другу свои маленькие секреты в обращении с туфлями: подышать в туфельку, чтобы согреть ее перед тем, как надеть, самостоятельно пришить тесемки и намочить их кончики, чтоб не развязались, поплевать в туфли, если соскакивают, сделать насечки на подошве, чтобы не скользила...

Сквозь эти мелочи высвечивает огромная любовь артистов балета к своему неизмеримо сложному, но радостному труду. И постоянно и неустанно пополняя коллекцию балетных туфель Центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина, его сотрудники отдают дань своего уважения тем, кто служит этому искусству.

НАТАЛИЯ ГОДЗИНА



¹ Л. Д. Блок. «Происхождение и развитие техники классического танца». ГЦТМ имени А. А. Бахрушина, рукопись.

² Ю. А. Бахрушин. «История русского балета». М., 1977, с. 78.

³ Ю. И. Слонимский. «Диалог», Л.—М., 1958, с. 188.

⁴ А. Глушковский. «Воспоминания балетмейстера», Л.—М., 1940, с. 207.

⁵ Округлый носок, придавший стопе изящно-изысканную форму, сохранился на долгие годы, несмотря на то, что со временем становился все более плотным. Еще в начале XX века балерины танцевали в туфлях с округлыми носками, хотя уже в употребление входили пуанты, которые, кстати, на первых порах также сохраняли некоторую округлость формы.

⁶ Р. Зотов. «Записки», СПб, 1859, с. 89.

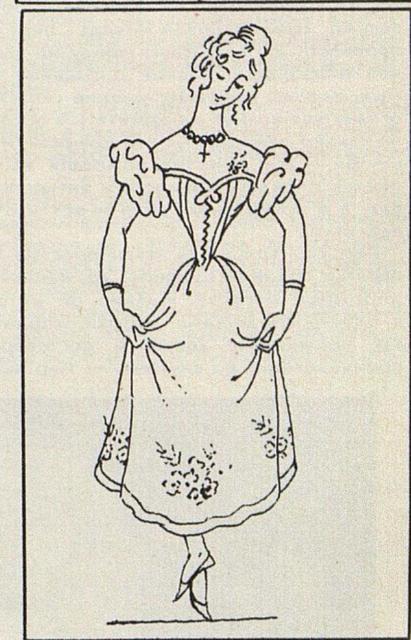
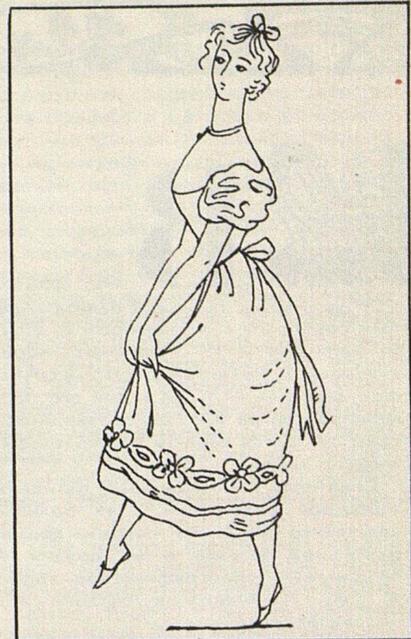
⁷ А. П. Натарева. «Из воспоминаний артистки А. П. Натаровой», «Исторический вестник», т. 94, 1904, с. 25.

⁸ Е. О. Вазем. «Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра», Л.—М., 1973, с. 55.

⁹ Е. О. Вазем, с. 78.

¹⁰ Е. О. Вазем. «Записки балерины», с. 86.

¹¹ Сборник «Петипа. Материалы, воспоминания, статьи», Л, 1971, с. 233.





В

1967 году в Большом театре Союза

ССР состоялась премьера балета «Асель», созданного известным советским композитором В. Власовым (авторы либретто Б. Халиулов и Н. Харитонов, хореограф О. Виноградов, художник В. Левенталь). «Этому спектаклю мы придаем большое значение, — писал в дни его подготовки главный балетмейстер театра Ю. Григорович, — потому что за последние годы он явится первым полнометражным балетом на современную тему».

Спектакль, посвященный пятидесятилетию Великой Октябрьской революции, стал большим событием в жизни советского балетного театра — драматические судьбы Асели, Байтемира, Ильяса и их друзей получили убедительное музыкально-хореографическое воплощение. Н. Тимофеева, Я. Сех, Н. Фадеев создали в балете выразительные человеческие характеры.

Для композитора В. Власова работа над «Асели» была весьма ответственной — ведь перед ним стояла задача перевести айтматовскую прозу на условный язык музыкальной образности. Тонкое ощущение времени, его неуловимых, подчас, перемен, умение связать «сегодня» и «вчера», оглянуться вокруг и подметить в прототипах будущих героев не только лежащее на поверхности, но и спрятанное глубоко внутри, — эти качества помогли ему в его поисках. Подлинная гражданственность и интернационализм — не на словах, а в конкретном деле — вот что слышится за строками партитуры.

Героями спектакля стали простые советские люди шестидесятых годов — шоферы, труженики рыболовецкой артели, дорожные мастера. Именно об их судьбах рассказывалось в балете средствами музыки, хореографии и сценографии так неожиданно свежо и достоверно, с такой глубиной проникновения во внутренний мир человека — богатый, про-



Композитор В. А. ВЛАСОВ

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ

творческий, сложный, что новая работа прославленной труппы расширила представления о возможностях балетного жанра в воплощении сегодняшней тематики. Это отмечала в письме Владимиру Александровичу, присланном после просмотра балета, известная писательница М. Шагинян. «Первое, что поразило меня, когда я увидела «Асель» в Большом театре, — писала Мариэтта Сергеевна, — это растущий от действия к действию интерес, с каким он смотрится... Что же зажигает мысль в «Асели»? Двойственное, казалось бы, невозможное сочетание классического танца в его подлинном ритме и пластике с абсолютно реальным способом игры, выражения чувств, всего того, что мы называем «поведение человека»... И вот нарастание от действия к действию — человечности поведения героев, их ошибок, переживания этих ошибок, перехода от горя к забвению горя, к новой привязанности, словом, — вся гамма разрушения семьи и цементирование новой семьи, «протанцованная» ... танцовщиками... Можно сказать, такая обыденная история, да еще развернувшаяся в обыкновенной среде, превратилась в великолепное балетное зрелище, задевшее душу... «Асель» — не только прекрасный новый балет, он и советский балет по глубине выраженных в нем идей... Не могу не сказать и о выразительной музыке балета, избежавшей всяких шаблонов, в то же время нигде не выступающей на первый план, не мешающей глазу избытком материала для слуха. В общем, спасибо за пережитое на спектакле»¹.

В Большом театре СССР «Асель» прошла с успехом 74 раза. Она увидела свет ramпы также в Казани, Челябинске, Риге. А сейчас постановку произведения готовит молодая труппа Днепропетровска.

Интересное прочтение партитуры предложил хореограф У. Сарбагишев — автор постановки «Асели» на сцене Киргизского театра оперы и балета. И хотя композитор отмечал, что, создавая балет, он преднамеренно отказался от цитирования образцов народного мелоса, тем не менее создатели фрунзенского спектакля стремились выявлять общечеловеческие нравственные проблемы, поднимать вопросы морали и долга, не отрываясь от национальной почвы, от конкретного места действия. Отсюда — яркий национальный колорит спектакля, его самобытный пластический облик. С большим успехом в заглавной роли здесь выступала Б. Бейшеналиева.

Обращение Владимира Александровича к прозе Чингиза Айтматова не случайно. С Киргизией Власов связан с 1936 года. Он участвовал в становлении и развитии ее музыкальной, театральной культуры, в создании ее собственных кадров. Киргизия стала для него второй родиной, в строительство культуры которой он вложил столько труда, сердца, любви. Вместе со своими соратниками А. Малдыбаевым и В. Фере он создает вошедшие в историю киргизского театра такие произведения, как оперы «Айчурек», «Манас», «Токтогул». Его оратория «Прощай, Гульсары» (по Ч. Айтматову) привлекает зрелостью письма и художественной мысли. Вместе с В. Фере им написан первый киргизский балет «Анар», который был осуществлен во Фрунзе в 1940 году. А только что композитор закончил оперу «Фрунзе». Что же свойственно произведениям В. Власова? Естественность в претворении современных интонаций, чуткое отношение к современной интонационной сфере, свободное владение техникой письма. Его музыка привлекает скромностью «наряда» и чистотой линий. Она лишена ложного пафоса, аффектации, но если надо, может быть подлинно драматичной.

Владимир Александрович Власов, чье восьмидесятилетие отмечается в этом году, — автор еще одного балета — «Сотворение Евы», вдохновленного рисунком выдающегося французского художника Жана Эффеля из его цикла «Сотворение мира». Одноактный комический балет, осуществленный в Московском театре оперетты Ю. Скотт и Ю. Папко, видел приехавший в СССР Жан Эффель и тепло о нем отзывался. Оказалось, что его герои сумели удачно «прижиться» на театральной сцене и нисколько не проиграли, а в чем-то и выиграли — выразительные возможности пластики человеческого тела поистине безграничны.

Возраст творческого человека не зависит от количества прожитых им лет. Здесь действуют иные категории. И одна из них — непреходящая молодость души. А этого Владимиру Александровичу Власову не занимать.

Г. ГУЛЯЕВА

¹ Фрагменты из письма М. С. Шагинян. Публикуется впервые.



Полин КОНЕР и Хосе ЛИМОН
в спектакле «Встреча Марии и Елизаветы».



Хосе Лимон, чье семидесятипятилетие отмечается в нынешнем году, — один из известных представителей американского танца модерн. Он начал работать в тридцатых годах, когда это направление достигло особого расцвета. Лимон был младшим современником Марты Грэхем, Элен Тамирис, Ханьи Хольм, приехавшей из Германии (где развитие танцевального искусства прекратилось с приходом к власти Гитлера), а также Дорис Хамфри и Чарлза Вейдмана, у которых он учился, в чьей труппе работал до 1940 года.

К этому времени танец модерн обрел свою теорию и сформировал сложную технику, далеко уйдя от естественности и импровизационности, провозглашенных Айседорой Дункан. Большинство танцовщиков и хореографов тяготело к социальной тематике — они создавали произведения, в которых обличали несправедливость, призывали к протесту. Другие — и Марта Грэхем в первую очередь — стремились показать «внутреннего человека», постичь раздирающие его душу противоречия.

Хосе Лимон, мексиканец по происхождению (он родился в Кульякане 12 января 1908 года), обращаясь к аналогичной тематике, нередко придавал танцам национальную окраску, обусловленную влиянием мексиканского и индейского искусства. Основные свои постановки Лимон осуществил в собственной труппе, которую организовал совместно с Дорис Хамфри в 1945 году.

Поставленная им в 1947 году «Ла Малинче» (с музыкой Нормана Ллойда) — танцевальная сцена на тему легенды о девушке-индейке, полюбившей завоевателя испанца Кортеса. Она разыгрывается как представление бродячих комедиантов во время фиесты и содержит элементы мексиканских танцев. Другая работа, созданная в 1949 году, «Павана мавра» на музыку Генри Перселла, — вероятно, самое знаменитое произведение Лимона, которое вошло в репертуар крупнейших балетных коллективов Соединенных Штатов Америки и Европы. Взаимоотношения четырех шекспировских персонажей — Отелло, Дездемоны, Яго и Эмилии — раскрываются в процессе исполнения бального танца паваны. Формальный рисунок танца удерживает их вместе, не позволяет вырваться из трагического четырехугольника, заставляя подавлять, скрывать свои чувства. От одного короткого эпизода к другому нагнетается напряжение драмы

ревности, зависти, злодейства, неминуемо приближается роковой финал.

Танцы Лимона, предназначенные для небольшого числа солистов, вместе с тем отличались масштабностью как в выборе темы, так и в постановочном решении. Это качество в еще большей степени проявилось в массовых, эпического звучания номерах. «Всему свое время» (с музыкой Нормана Делло Джойо, 1956) — хореографическая интерпретация библейского текста из третьей главы «Экклезиаста». Двенадцать эпизодов этого представления («Время родиться и время умирать», «Время разрушать и время строить», «Время любить и время ненавидеть» и другие) — вариации на вечные темы человеческого бытия, подчиненного с одной стороны неизбежным и мудрым законам природы, с другой — зыбким и изменчивым страстям человеческим.

В 1956 году, используя музыку бразильского композитора Эйтора Вила Лобоса, Хосе Лимон хореографически инсценировал пьесу Юджина О'Нила «Император Джонс». В 1958 году поставил «Короткую мессу военных времен» на музыку Золтана Кодая, где рассказал о потрясении, которое он пережил, увидев разрушенную войной Польшу. «Предатель» (на музыку «Симфонии для медных инструментов» Гюнтера Шюллера, 1954) излагает историю предательства Христа Иудой.

Продолжая традицию Теда Шоуна, одного из основоположников американского танца модерн, Хосе Лимон уделял немалое внимание мужскому танцу, подчеркивая его волевое, атлетическое начало. В 1970 году он поставил сюиту «Не воспетые», посвященную незаслуженно забытым легендарным вождям индейцев. Движения восьми воинов полны силы, они стремительны, но и насторожены. Музыкальное сопровождение отсутствует, танцу аккомпанируют ритмичный топот ног и хлопки.

На протяжении сороковых-шестидесятых годов Хосе Лимон сам исполнял главные роли в своих постановках, а в числе его партнерш были такие известные танцовщицы, как Полин Конер, Бетти Джонс.

К 1969 году, когда он прекратил исполнительскую деятельность, его труппа принадлежала к самым известным в США, в ее состав входило от пятнадцати до двадцати артистов, учеников Лимона. Она много гастролировала за рубежом. В 1973 году, уже после смерти основателя, скончавшегося в декабре 1972 года, труппа побывала в Советском Союзе. Знаменательно, что она продолжает свое существование и поныне, а лучшие работы Хосе Лимона исполняют

Хосе ЛИМОН и Бетти ДЖОНС в балете «Павана мавра».

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ



ся также многими другими коллективами. Его постановки сохраняют свое значение по сей день, потому что хореограф, создавая их, верил в высокое назначение искусства. Он говорил: «Танец может открыть новые горизонты, может учить, может облагораживать». Он способен наполнить душу восторгом. В форме, близкой к ритуалу, он может показать и великие трагедии всего человечества, и огромные порывы одного человека. В его силах провозглашать достоинство человеческой личности, так часто попираемое. Никогда искусство не было так необходимо людям, как в наши дни».

Е. СУРИЦ,
кандидат искусствоведения



Юлий Иосифович Плахт, чей шестидесятилетний юбилей мы отмечаем, более двадцати лет жизни посвятил Пермскому хореографическому училищу. Из его класса вышли многие ныне известные артисты — обладатели почетных званий союзных и автономных республик. Высокое звание заслуженного артиста Монгольской Народной Республики носит Норовым Баатор, окончивший Пермское училище по классу Плахта в 1962 году.

А начинался творческий путь Ю. Плахта более сорока лет назад в классе замечательного педагога Владимира Ивановича Пономарева в Ленинградском хореографическом училище. Да, Ю. Плахт из того славного «гнезда» Пономарева, из которого вышли А. Ермолаев, В. Чабукиани, К. Сергеев, С. Каплан, Н. Зубковский, А. Пушкин, А. Писарев...

Судьба была сурова к поколению артистов балета сороковых годов. Их творчество рождалось на трудных фронтовых дорогах, в суровом военном тылу. Невзгоды жизни, сценические площадки, неприспособленные для выступлений балетных артистов, приводили к травмам. Не избежал этого и молодой артист Юлий Плахт. Болезнь коленного сустава заставила отказаться от исполнительской деятельности, но оставила возможность иного пути в искусстве: преподавательскую работу. В 1949 году Плахт становится студентом



Ю. И. ПЛАХТ на занятиях.
Фото В. Пчелкина

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ

хореографического отделения Ленинградской консерватории, где в ту пору преподавала А. Я. Ваганова. Казалось, что в требованиях Вагановой все должно было быть знакомым по классу В. Пономарева, ее верного соратника. Но Плахт прикоснулся к первоисточнику сокровищницы русской школы классического танца и многое предстало для него в ее первозданном виде. Не потому ли, спустя тридцать лет, ученик Ю. И. Плахта Марат Даукаев поразит профессионалов, самого образованного зрителя истинно ленинградской техничностью, где чистота сохранения позиций, строгость *port de bras*, законченность остановок после вращений, безупречность взлетов и приземлений в *allegro* становится художественной самоценностью. Учеба у Вагановой навсегда определила взгляды Плахта на классический танец.

Парадоксально, но сегодня педантичность требований к сохранению основ академического танца и его метод обучения могут показаться несколько архаичными. Действительно, пристальнейшее внимание к экзерсису у палки и на середине зала (ему в уроке отводится большая часть времени), развернутые формы *adagio*, насыщенное, но короткое *allegro* указывают на старую школу. Ныне от преподавателей, воспитывающих танцовщиков, требуется танец, в котором акцент ставился бы на прыжки, наполненные динамизмом, большой амплитудой ввысь и в длину. До «плахтовских» ли тут излюбленных поз-точек во время учебных комбинаций, обилия заносок, смены ритма взлетов — своеобразных светотеней классического танца.

Но взгляды на танец одного из последних его учеников С. Яппарова, лауреата Всесоюзного конкурса, солиста Одесского театра оперы и балета. В *pas de deux* из балета «Копелья» он легко преодолевает фортиссимо *grand jeté*, демонстрируя безупречное чувство позы. Невысокий от природы прыжок, благодаря идеальной педагогической выучке, наполняется знаменитым «баллоном», когда тело танцовщиков как бы замирает, паря над планшетом сцены. Яппаров покоряет пространство без видимых усилий, заботясь лишь о сохранении выполняемой позы. Запоминается филигранность заносок во время его исполнения вариации Голубой птицы из балета «Спящая красавица». Весь регистр классического танца — в диапазоне возможностей танцовщика. Сейчас мужской танец порой отождествляют с увлечением техническими усовершенствованиями, увеличением количества поворотов во время вращения, амплитуды ударов в *sabrioles*. Исполнительство учеников Плахта напоминает, что истинный мужской танец прекрасен своей многогранностью. Громадный взлет в *jeté entrelacé* сменяется россыпями заносок *entrechat six*, вращения покоряют не количеством, а динамизмом поворотов, безупречностью формы и мгновенной остановкой в заданной позе. Только скрупулезная работа над экзерсисом помогает в совершенстве овладеть тайнами истинно академического классического танца. В этом — творческая позиция педагога. И она не исключает, а предполагает особую заботу об *allegro*, требующем координационной работы ног, рук, корпуса и головы. Прыжковые *pas* не разжижаются цепью связующих движений. Плахт спрессовывает учебные задания, концентрируя основные *pas*. Интенсивность предельная. К слову сказать, атмосфера уроков также способствует более полной отдаче сил, хотя не всегда легко принимается учениками. Его эмоциональная заряженность напоминает классы Вагановой, которая не давала своим воспитанницам ни секунды послабления. Но это не бездумная муштра. «Да, это труд, — утверждает Плахт, — а не удовольствие. Наши дети не всегда получают его от уроков, но разве пианист испытывает наслаждение от каждодневных многочасовых упражнений? Без этого не будет артиста высокой академической школы».

...Репетиционный зал Одесского театра оперы и балета. В окнах виднеется Одесская бухта, прочерченная белыми катерами. А по эту сторону окон — труд. Неустанный труд педагога Юлия Иосифовича Плахта и учеников — артистов балетной труппы, в которой сейчас работает известный преподаватель мужского классического танца. Когда артисты, после традиционно сложного экзерсиса у палки, выходят на середину зала, вдруг замечаешь знакомые лица солистов Большого театра, Киевского... В его класс стремятся попасть многие. Плахт «делает» танцовщиков. Все та же эмоциональная взрывчатость, тот же неустанный поиск путей быстрейшего покорения сложных высот классического танца. Истинное творчество не может быть равнодушным. Таков сегодня педагог Юлий Иосифович Плахт.

Г. АЛЬБЕРТ,
заслуженный артист
РСФСР



ТАНЦУЕТ ПИЛАР РИОХА

В четвертый раз в СССР с большим успехом прошли гастроли известной мексиканской танцовщицы Пилар Риохи. Она дала тридцать три концерта в Москве и Ленинграде, а также в городах республик Прибалтики, Украины, Молдавии.

Пилар Риоха родилась в Мексике. Отец и мать будущей артистки приехали сюда в поисках лучшей доли из Испании. Они знали и любили танцы своей Родины, и

когда девочка обнаружила серьезный интерес к этому искусству, всячески поощряли увлечение дочери. Более того, отец продал свое небольшое ранчо, чтобы на полученные деньги дочь могла поехать учиться в Испанию.

В Мексике учителем Пилар был Оскар Тарриба, в Испании — Хуан Санчес Эстампио — в свое время прекрасный танцовщик, которого как исполнителя фламенко



ГОЛОС АФРИКИ

даже приглашал в свою труппу С. Дятлиев. Именно у Эстампио Пилар Риоха и постигала технику подлинного фламенко. В Испании она занималась также у Реглы Ортеги, Маноло Варгаса, училась в школе болеро у Анхела Перисет.

Мексиканская танцовщица выступала во многих странах мира, в том числе и в самой Испании. Причем удостоивалась самых высоких похвал испанских критиков. «Искусство танца, которым нас восхищает Пилар Риоха, во многом сходно с искусством поэзии», — писал один из них.

Разумеется, на последних гастролях в СССР мы увидели лишь небольшую часть обширного репертуара артистки — ведь она, в сущности, создала поистине целую антологию испанского танца за четыре века, во всем его региональном многообразии. Здесь и бережно стилизованные народные танцы разных провинций страны, различные образцы в стиле фламенко, и классические композиции школы болеро, и новые формы танца «а ля эспаньола», рожденные XX веком. Добавим, что Пилар Риоха прославилась не только как их исполнительница — она же и постановщик многих миниатюр, которые создает, опираясь на корни истинного национального фольклора.

На сей раз Пилар Риоха показала программу «Танцы де Куэнта и Каскабель», представляющую собой рафинированные придворные танцы и пламенные народные пляски. Каждый номер, представленный артисткой, стал как бы законченным мини-спектаклем с определенной темой, которая выражалась в тщательно отшлифованной форме. Пилар не пренебрегает даже самыми незначительными, на первый взгляд, деталями. «Вход» в танец начинался, как правило, на приглушенном свете или же на полном затемнении сцены, занавес закрывался только во время антракта. Красивые, со вкусом сделанные костюмы, умелое использование света, весь внешний облик танцовщицы, лицевой манерности, полный человеческого обаяния, достоинства и благородства, — все способствовало созданию удивительной художественной атмосферы.

Первое отделение включало танцы в туфлях на каблучках, в «балетках» и с кастаньетами. Во втором — исполнялись произведения в стиле фламенко.

Программа была построена на постоянном возрастании ритмической сложности составляющих ее номеров. Пилар Риоха как бы вводила зрителя в мастерскую творца, постепенно раскрывая красоту испанского танца.

Мягкая фразировка, строгое и сдержанное сапатеадо и в тон — приглушенный аккомпанемент кастаньет, а в финале — деликатное туше стопы в номере на музыку Гаспара Санса («Канарейка-Эспаньоleta-Рухеро»).

Совершенно иной выглядит Пилар Риоха в номере «Идет из Панамы»: в мужском костюме — черном бархатном колете, вышитом серебром, черном трико, высоких, почти до колен сапогах, широкополой с перьями шляпе. Перед нами гордый испанский гранд с предельно лаконичной, но от этого не менее выразительной пластикой. Подтянутая ввысь, с легким фиксированным прогибом спины, несколько отведенные назад плечи, ласковые щелчки пальцев без кастаньет в такт нервно вздрагивающим губам и целая удивительная поэма сапатеадо, в основе которой — ритмика строфы «Viene de Rapata» стихов Лопе де Вега. Еще номер — и снова удивительное превраще-

ние: сегидилья провинции Мурсии и танец муньейра — своеобразные игровые зарисовки с обилием легких прыжков и подскоков, которые исполняются на высоких полупальцах в мягкой обуви, с кастаньетами.

В композиции на музыку Боккерини танцовщица находит тонкий ритмический унисон с ней в игре каблучков и кастаньет. В фанданго Пилар Риоха напоминает тореро. Ее кастаньеты тонируют каждый жест, каждую музыкальную фразу. Это настоящий, богатый образными красками музыкальный аккомпанемент.

В вариациях «Эль Вито» возникает своеобразная дуэль «игры» ног, боя каблучков и «голоса» кастаньет. Ее динамика все время причудливо варьируется: в ней то выделяется сапатеадо, то пальма первенства уступает кастаньетам...

Легким грациозным танцем «Севильянас» Пилар завершает программу первого отделения. Хотя танцовщица практически все время на сцене, за исключением кратких моментов смены костюма, которые совершенно не заметны, благодаря удачной компоновке программы (эти короткие паузы успешно заполняют исполнительница народных песен Марию Тревинью, кантаор Педро Гарсиа, пианист Роберт Дур и гитаристы Хосе Луис Негрете и Эмилио Перухо), она выглядит естественной, без тени усталости или напряжения.

Каждый танец второго отделения принимался «на бис». Первый же — «Радости» — захватил зрителя. Привычный для всех нас испанский классический силуэт танцовщицы фламенко в длинном облегающем платье с воланами и шлейфом «хвостом», полный грации и какой-то сдерживаемой внутренней экспрессии, которая всегда чувствуется в настоящем фламенко. Танцовщица как бы купается в волнах пенящихся воланов... А вот как в клятве вздымается вверх рука, разрезая пространство, и вдруг замирает на мгновение... Затем одновременно с нарастающим боем каблучков руки выбрасываются из-за спины кистями вовнутрь вперед. В завершающей части танца вступает кантаор. Все резко дробь, и строгое лицо артистки загорается каким-то отсветом внутреннего порыва, воодушевления. Руки плывут над головой в причудливых ломких изгибах. Надо сказать, что вообще руки Пилар Риохи оставляют незабываемое впечатление своей выразительностью и экспрессией.

Удивительно пластичное, очаровательное «Танго Малаги» в сопровождении кантаора и дуэта гитаристов. Кстати, фламенко немислим без модуляций кантаора, который не является певцом в привычном для нас понимании, — это скорее воплощение в голосе внутреннего накала страстей, заложенных в танец.

«Фаррука» Пилар Риохи демонстрирует соединенные вместе лучшие качества исполнительницы. В нарастающей динамике ритма идет соревнование гитары, голоса кантаора и сапатеадо. Ноги танцовщицы, слегка согнутые в коленях, чутко «слушают» и словно бы сами ищут свою музыку. Они то подпевают ей легким «шепотом», то раздражаются сухим кастаньетным шквалом.

Танец Пилар Риохи — большая школа мастерства, в которой техника сама по себе значит очень много, но все же главное заключается в том, что она покоряет нас своей духовной красотой, эмоциональной насыщенностью, свободой выражения чувств.

В. ПОЖАРНОВ

Рокочущие звуки там-тамов начинают представление артистов национального ансамбля танца Гвинеи «Джойлиба».

Один за другим на сцене появляются музыканты. Их выход — уже спектакль. Они идут, пританцовывая, там-тамы висят у них у пояса. Сочные, густые тона костюмов, ярко раскрашенные барабаны, мощные тела исполнителей, пластика их движений, причудливый, постоянно меняющийся ритм делают зрелище поистине захватывающим. Вот музыканты вышли на сцену, остановились, образовал полукруг, и началась демонстрация такого мастерства, такой филигранной техники, которой могли бы позавидовать солисты-ударники лучших джаз-оркестров. Джаз-оркестр вспоминается не случайно: корнями своими искусство джаза уходит в традиции негритянского музыкально-танцевального творчества. Эта связь становится особенно ощутимой, когда гости демонстрируют соло-импровизации. Солисты оркестра Мамади и Гбанворо Кейта поочередно показывают свое искусство, и каждый делает это по-своему оригинально. Вот в середину полукруга выходит Мамади Кейта. Стоя в деми-плие (поражает тренинг и выносливость мышц), он виртуозно варьирует ударно-ритмические рисунки. При этом верхняя часть корпуса музыканта свободно движется, по-своему вторя его игре. Первого сменяет второй — Гбанворо Кейта. Ритм его импровизации также бесконечно разнообразен и безукоризненно четок, то глухо, то пронзительно резко звучит под его руками инструмент. Он, не переставая отбивать четкий ритм, обходит стоящих на сцене музыкантов. При его приближении каждый из них приседает, как бы выражая таким образом свое восхищение искусством Гбанворо. Затем взмахом руки солист поднимает исполнителей и под рокот там-тамов музыканты покидают сцену (руководитель оркестра Кунганан Конде).

Следующий номер — балет «Мать». Из программы мы узнаем, что коллектив был создан после того, как в 1958 году страна одной из первых на африканском континенте добилась независимости. Пробудившееся самосознание, естественное чувство гордости победившего в тяжелой борьбе народа, вызвало серьезный интерес к фольклорному искусству, которое в годы колониального рабства было для угнетателей всего лишь экзотической забавой. Деятели культуры Гвинейской Народно-Революционной Республики поставили перед собой задачу вернуть фольклору своей страны его подлинную самобытность, освободить его от чуждых влияний, привнесенных в него извне в годы колониализма.

Но «Джолиба» не ограничивается исполнением народных танцев и музыки. Его художественный руководитель Мохаммед Кемо Сано, который одновременно является композитором, режиссером и участвует как танцовщик в концерте, использует хореографический и музыкальный фольклорный материал для создания сюжетных спектаклей.

Балет «Мать» посвящен героям, павшим за свободу своего народа. Конечно, представление нельзя назвать балетом в традиционном понимании этого слова. В нем исполнители не только танцуют, но и поют, иногда произносят короткие реплики. Скорее оно напоминает народные игрища, где сюжет раскрывается образным языком музыки и танца. Балет «Мать» не имеет также захватывающей интриги, сложных психологических конфликтов, но есть в нем ясная и глубокая идея — идея справедливости борьбы народа за свободу. Спектакль возвращает нас к событиям недавнего прошлого, когда в жестокой борьбе Гвинея обрела независимость.

...Простая деревенская женщина провожает на войну своего мужа. В бою он гибнет, и место отца занимает его старший сын. Но и он отдает жизнь в борьбе с врагом. И тогда на место погибших в строй встает младший сын. С ним на фронт уходит вся молодежь деревни.

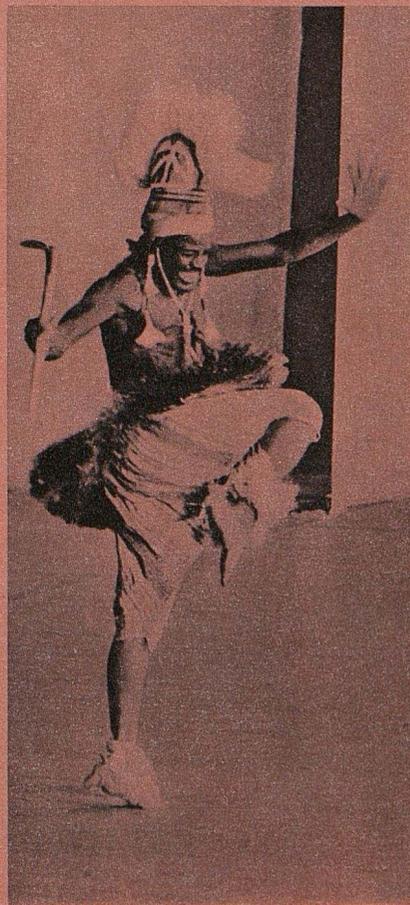
Балетмейстеру удалось показать яркие образы простых людей, для которых свобода и независимость Родины дороже жизни. Партии главных героев — матери, братьев, отца, короля — воссоздаются постановщиком, в основном, средствами пантомимы. Массовые же сцены балетмейстер решает, используя лексику подлинного фольклорного танца... Такой прием усиливает выразительность и значение народных эпизодов, делает национальный характер спектакля особенно рельефным.

Кульминацией балета становится сцена воинственных плясок бойцов народной армии. Поочередно свое искусство демонстрируют копьяносцы, лучники, воины, вооруженные мечами, поражая невероятной слаженностью акробатических трюков, своеобразной пластикой, неиссякаемой фантазией.

И если здесь, думается, заслугой постановщика явилась бережная и умелая работа с фольклорным танцем, то следующий эпизод — эпизод гибели старшего брата, рожденный богатой хореографической фантазией, свидетельствует о безусловном балетмейстерском даровании Мохаммеда Кемо Сано.

Идет бой. В глубине пустого пространства стремительно пробегают, проползают, пролетают в прыжках сражающиеся воины. А на авансцене — мечется мать. Мы понимаем, что она далеко от места, где идет бой, что она не видит его и не слышит его звуков, но сердце подсказывает — беда! И вот там, где идет сражение, в глубине сцены, появляется ее сын. Он смертельно ранен и, умирая, зовет мать. Неподдельный трагизм этой сцены властно подчиняет себе зрительный зал.

Во втором отделении был показан балет «Чудовище». Сюжетом для него послужило народное предание о юно-



Артисты национального ансамбля танца Гвинеи «Джолиба» в балете «Мать».

Фото А. Дубнова

ше, спасшем любимую, которую должны были принести в жертву обитавшему рядом с деревней чудовищу. Тема борьбы добра и зла, торжества справедливости стала лейтмотивом не только этого спектакля, но и всего концерта, показанного артистами ансамбля «Джолиба».

Художественный руководитель коллектива М. Кемо Сано рассказывает: «Ансамбль существует почти двадцать лет. Он был создан из самодеятельных артистов, из них же пополняются кадры коллектива и сейчас. Мы много и напряженно работаем. Номера ансамбля насыщены акробатическими трюками, требуют высокой профессиональной подготовки танцовщиков. Поэтому уделяем большое внимание специальному трехчасовому тренингу мышц и связок. Занятия проводятся раздельно в мужском и женском классе. Эти занятия проходят днем, а на вечерних репетициях мы отрабатываем текущий репертуар. Благодаря такому режиму наши артисты всегда в форме. Это особенно необходимо, так как мы являемся единственным профессиональным коллективом в стране. Мы — постоянно в разъездах. За двадцать лет своей жизни ансамбль выступил во многих странах Африки, Азии, Европы, а также в Америке и Австралии. Наш коллектив был неоднократно награжден международными призами и премиями. На Международном фестивале фольклора в Италии мы были удостоены приза «Золотой храм», а на пан-африканском фестивале в Алжире получили золотую медаль.

Мы рады встрече с советским зрителем, очень доброжелательным и приветливым, и горды честью представлять в СССР молодое искусство независимой Гвинеи».

Н. СМОЛЯНСКАЯ

ВОЗРОЖДЕННОЕ ИСКУССТВО

На фоне задника с силуэтом буддийского храма — замерший в королевском великолепии вождь, а чуть поодаль от его трона — склоненные фигуры девушек в серебряных хитонах, которые отбивают пальцами ритм. На переднем плане мужчины разыгрывают ритуальное представление. Охотники закалывают быка длинными копьями и вождь первым пьет горячую кровь, а суровые воины в красных повязках, уже без копий, кружатся вокруг... Кажется, пляске не будет конца. Но вдруг на каком-то одном напряженном движении танец замирает, обрывается... Артисты Ансамбля народного танца Кампучии исполняют древний танец кхмеров — «Принесение в жертву тельца».

Народ Камбоджи всегда любил танцевать. Танец был обширной и необходимой частью его культуры. Институт изящных искусств страны воспитывал замечательных танцовщиков. Один из них — Пич Тум Клавель, нынешний руководитель ансамбля. Он много играл на сцене, занимался постановочной деятельностью, а сейчас в республике занимает пост директора Управления искусством при Министерстве информации и пропаганды.

«У нас уже были педагоги, которые преподавали своим ученикам основы европейского балета, — рассказывает Пич Тум Клавель. — Десять танцовщиков овладели искусством вашей балетной классики... Слышали про Ким Тан? Она осталась жива, и еще двое... Ким Тан переводит, и учит танцам в нашем цирке. Но никто из них сам больше не танцует». И легкая тень проходит по его лицу.

Ансамбль народного танца Кампучии был создан по инициативе Фронта Национального Спасения в суровые, трудные дни 1979 года. Сейчас в его составе — триста исполнителей, в том числе много молодых воспитанников вновь открывшегося Института искусств в Пномпене.

Артисты в СССР — второй раз. Концерты коллектива прошли в городах Казахстана, Таджикистана, Туркмении. Встретились с артистами из Кампучии и москвичи. И везде представления гостей сопровождал успех, что свидетельствует не только о высоком профессиональном мастерстве исполнителей, но и о плодотворном направлении исканий коллектива, который, кроме воплощения образов древнего камбоджийского искусства, стремится создавать новое не в отрыве от традиций, а опираясь на них, смело сочетая театрализованную жанровую зарисовку с характерными народными мотивами.

...Молодая девушка, выбирая возлюбленного, протягивает ему свой платок. Протягивает, но, поддразнивая, не отдает, и ускользает из его объятий. Танец, в котором веселье игры сочетается с нежностью, с обаянием молодого чувства... И юноши, включаясь в танец, настойчиво пытаются заполучить шелковые косынки, знак девичьего внимания.



Фрагмент древнего обряда кхмеров «Принесение в жертву тельца».

Фото А. Дубнова

А вот танец народности хо... В нем развиваются принципы, найденные балетмейстером в предыдущем танце с платками. Старинный рисунок пляски-обряда обрастает живыми подробностями, взятыми из сегодняшней жизни. Танцовщицы — в современных праздничных платьях, с модными сумочками и яркими зонтиками; музыка тоже увлекает динамичными ритмами, живущими вокруг нас сегодня. Но вдруг на сцену вбегает Павлия, не вбегает — влетает: в пластике солистки Сим Чан Разми оригинально преломилась величавые движения этой красавицы-птицы. Костюм поражает великолепием: сказочно переливаются перья, горделиво покачивается зеленый хохолок. Сим Чан Разми — блестящая виртуозная танцовщица, она солирует во многих танцах, она всегда заметна, ее легко узнаешь, но сейчас она словно растворилась в образе — перед нами и вправду пава. Знакомые с детства строки — «А сама-то величавая, выступает будто пава» — живыми нитями связывают заморскую пляску с нашими русскими сказками. Как неисповедимы и загадочны пути культуры...

Величественные индийские саги Рамаяны пришли в Камбоджу вместе с буддизмом. Небесные танцовщицы-апсары, замершие с подогнутыми ногами среди цветов лотоса и сами похожие на фантастические растения, причудливо соседствуют в каменных рельефах величественных дворцов и храмов Ангкора, затерянной в джунглях древней кхмерской столицы, с исполнинскими изображениями ликов Будды, сцен кровавых боев, мирных трапез. Апсары. Танцовщицы из камня и живые танцовщицы... Вот они выходят торжественно грациозным шагом, обертнутые в золотую парчу, с коронами на головах. Вот они замирают, стоя на одной ноге, чуть-чуть покачиваясь. И кажется, ожили мгновения, вырванные у вечности. Этому танцу, который сейчас исполняют юные девушки, по крайней мере, тысяча лет.

Каждый изгиб тела, каждый поворот ладони, каждое движение пальцем predeterminedены и символичны. Но юные артисты привносят в древнюю пластику дыхание сегодняшнего дня, эмоции своей юности. Танцуют, они выражают идеал своего возрожденного народа, раскрывают мечту о красоте и гармонии.

И потом, когда концерт окончен, и звучат аплодисменты зала, столько непосредственной, почти детской радости в улыбках артистов, столько изящного достоинства и благородства в их поклонах зрителям, которые рукоплещут не только искусству гостей, но и мужеству, героизму бесстрашных борцов, самой республике Кампучии, которая вновь танцует...

И. ПОВОЛОЦКАЯ

УМЕЛЫЦЫ С ДАЛЕКОГО ОСТРОВА

Национальный молодежный ансамбль Шри Ланка организован в 1980 году. Цель деятельности коллектива — сохранение и пропаганда песенного, танцевального, декоративно-прикладного творчества народов и народностей, населяющих страну, выявление талантливых умельцев, активное участие в культурной жизни республики. За рубежом ансамбль гастролирует впервые.

Участники молодежного ансамбля Шри Ланка — талантливые юноши и девушки разных районов страны, причем многие из них происходят из семей, имеющих давние культурные традиции. Прежде чем стать артистами, они прошли трехгодичный курс обучения под руководством опытных учителей. Будущих членов коллектива обучали не только танцам, музыке, но и искусству грима, умению обращаться с осветительной и звуковой аппаратурой.

Репертуар танцевальной группы включает танцы Центральной части страны («Кандиан танцы»), танцы южного и западного побережья Шри

Ланки («Рухуну танцы») и танцы, характерные для средней части страны («Сабарагамува»). Все они — традиционные, исполняющиеся под аккомпанемент барабанов. Костюмы этих танцев самобытны, ярки по краскам, изобретательны по линиям и крою.

Наши гости из Шри Ланка — артисты синтетического плана, владеющие и танцевальным искусством, и мастерством игры на национальных инструментах. И потому небольшая концертная группа ансамбля (всего из одиннадцати человек), приехавшая к нам в страну, с успехом провела весь концерт, составленный из двенадцати номеров. Он начался торжественными звуками барабана, которые, согласно древней традиции, пробуждают богов — покровителей искусства. Так в Шри Ланка начинается каждое празднество, каждое выступление артистов.

Когда знакомишься с танцевальными композициями программы, то не можешь не отдать должное бесспорному мастерству хореографа ансамбля Куласири Будаватта.

В танце «Пандам-Палья» гибко извивающееся и одновременно мужественно сильное тело интерпретатора, его поистине цирковая виртуозность позволили образно воплотить суть ритуала — извечного поклонения человека огню, показать, как грозная стихия подчиняется воле людей. Запомнилась также хореографическая картинка — «Оленья охота» («Мува Дадалама»).

...Охотник, преследуя ланей, поражен красотой и грациозностью одной из них. Чувство восхищения заставляет человека забыть о добыче. Но лань убегает от него, и он, боясь потерять ее, убивает животное. Гибель красоты вызывает в нем чувство раскаяния. Танец символизирует вечную борьбу добра и зла, вечные противоречия человеческой души.

В концерте зрители увидели и танец в масках («Нага Ракша»), где каждая маска символизирует какое-либо животное, наделенное опреде-



Исполняется танец «Мува Дадалама».

Фото Д. Куликова



Танцовщики из Шри Ланка показывают миниатюру «Пандам-Палья».

ленным свойством человеческой природы, танец «Пуджа» — обращение к богу — покровителю танца, и традиционный «Кандийский танец», повествующий о безграничности человеческих возможностей, и танец крестьян, возделывающих рис, а также сольное выступление оркестра барабанов («Самух а Бэра»), исполнившего традиционную праздничную мелодию на всех ударных инструментах, существующих в искусстве Шри Ланка, и другие номера.

Артисты из Шри Ланка выступили в городах Туркмении, Узбекистана, Киргизии, а также в Новосибирске и Москве.

С. АГРЕ

Вскоре после образования Лаосской Народно-Демократической Республики, во Вьентьяне в 1957 году была создана школа танца и музыки при управлении изящных искусств Министерства пропаганды, информации, культуры и туризма. Ее выпускники вошли в состав Национального ансамбля музыки и танца Лаоса (художественный руководитель и дирижер ансамбля Тхонг Кхат Ратикон, хореограф Конг Пин Канг). Они приехали на гастроли в СССР во второй раз. На этот раз гости из Лаоса показали свое искусство на Украине — в Одессе, Харькове, Херсоне.

В репертуар коллектива вошли танец «Выражение наилучших пожеланий», хореографическая постановка «Магическая стрела», созданная по мотивам древнеиндийского эпоса «Рамаяна» и поставленная в духе лаосских национальных традиций, а также танцы и хореографические миниатюры, отражающие сегодняшнюю жизнь народа страны.

На снимке: артисты из Лаоса исполняют танец «Выражение наилучших пожеланий».



Фото и текст А. Дубнова

МЕТОД, РОЖДЕННЫЙ ПРАКТИКОЙ

Всем нам хочется заниматься со способными, гармонично сложенными детьми, имеющими красивые «податливые» ноги. Мы ищем их в школах, домах пионеров, пионерских лагерях, в коллективах художественной самодеятельности и у себя в Новосибирске и в других городах. Но способные пластичные и музыкальные дети — не всегда обладают идеальными физическими данными. Например, достаточно часто встречаются мальчики и девочки, у которых ноги имеют так называемую иксообразную форму. Что в таких случаях делать? Самое простое, конечно, — не принимать их в школу. Однако практика показала, что воспитанники с такой формой ног способны к классическому тренажу, хорошо усваивают его сложные элементы. Значит, задача педагога состоит в том, чтобы найти пути к устранению недостатка. Во многих училищах уже накоплен известный опыт работы в этом направлении.

Хочу рассказать о своем методе занятий. Доискиваясь до природы иксообразности ног у детей, я изучила большое количество медицинской литературы, ища в ней подтверждения тому, что делаю, собирала данные буквально по крохам.

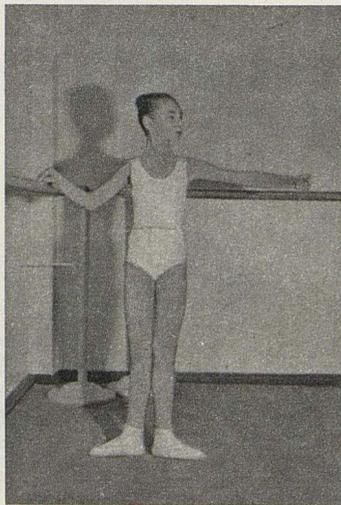
Итак, иксообразность ног бывает разного строения. Она бывает малой и большой, с недостаточно выворотным пахом и выворотным, с эластичными связками и жесткими, иногда с невыворотной голенью. Иксообразность ног может быть врожденной, наследственной, следствием болезней, перенесенных в детстве, и по другим причинам. Напомним, как определяется иксообразность ног: расстояние между внутренними мыщелками голеностопных суставов при сомкнутых коленях не должно превышать 10—12 сантиметров по книге Дембо «О приеме в хореографическое училище». Но в обучении приходится встречаться с иксообразными ногами, имеющими расстояние от 25 до 36 сантиметров. Это создает большие трудности. При таких ногах изменяется траектория центра тяжести тела. В работе Вредена говорится об иксообразных ногах так:

«...В результате уменьшения диафизо-эпифазарного угла происходит изменение в направлении траектории центра тяжести тела — смещение ее наружу от середины коленного сустава». И дальше: «Бедро и голень образуют в коленном суставе угол, открытый наружу».

Поэтому коленные суставы плотно соприкасаются в то время, как стопы находятся на большом расстоянии одна от другой.

Мы знаем, что коленный сустав является блоковидно-шаровидным и к тому же спиральным суставом. Из разогнутого положения он работает как блоковидный сустав. По мере сгибания в нем могут происходить также движения, несколько сходные с движениями в шаровидном суставе. Внутри сустава перекрещенные крестообразные связки; снаружи — боковые связки, внутренняя и наружная. У иксообразных ног внутренняя связка длиннее наружной. Колено у таких ног не имеет точкой опоры, оно подвижно.

Работая в театре педагогом-репетитором, я видела разные иксообразные ноги, неоднократно убеждалась в их ненадежности: они часто травмировались. Наблюдая артистов, имеющих немалый стаж работы, я заме-



тила, что у одних ног не приобретали устойчивости, оставались с «вращающимися» коленями и постоянно подвергались травмам, у других же приобретали относительную устойчивость. Тогда мне и пришла мысль, нельзя ли в стенах училища как-

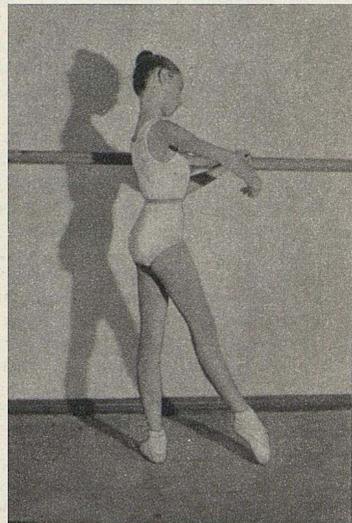
то стабилизировать колени таких ног, приучить их в движениях быть более устойчивыми. Речь идет о стабилизации колена, а не о вытянутости его, так как разная длина связок (внутренней и наружной) не позволяет «вытягивать» колено в нашем понимании, а «провалит» его назад.

Я знакомилась с разными приемами постановки иксообразных ног разными педагогами, сравнивала их, и они меня не удовлетворяли. Возьмите, в частности, такой метод постановки ног: колени «провалены», то есть выгнуты, оттянуты назад (рекувация). В таком случае таз опускается вниз, образуя сзади в поясничном отделе прогиб, что ограничивает выворотность, не позволяет ее развивать. Поэтому во многих движениях, особенно на пальцах, когда одна нога фиксирует «проваленное» колено, вторая нога не может быть выворотной. Ось тела при такой постановке будет несколько смещаться вперед.

В работе Каптеляна «Профилактика некоторых деформаций опорно-двигательного аппарата у детей» говорится:

«При длительном сохранении рекувации происходит постепенное растяжение боковых связок, ограничивающих прогибание в коленном суставе и может развиться разболтанность в нем»

Считаю, что такая постановка ног «при иксе» не позволяет мышцам подтягиваться, что приводит к перегрузке колена и пе-



редних мышц бедра, деформирует ногу и непременно вызывает болезни колена.

Весьма распространена и такая постановка ног, при которой ноги в первой и пятой позициях смыкаются достаточно плотно, но в таком случае при большом «иксе» в первой позиции одно колено заходит за дру-



гое, а в пятой — колени свободны и мышцы бедра не подтянуты.

Бесспорно, что умение, опыт педагога дают определенный результат, и некоторым удается успешно обучать учеников с таким дефектом. Мы убеждались в этом на тех прекрасных примерах, которые демонстрируют Пермское, Московское и Ленинградское училища. Действительно, любой путь, приводящий в конце концов к хорошим результатам, имеет право на существование.

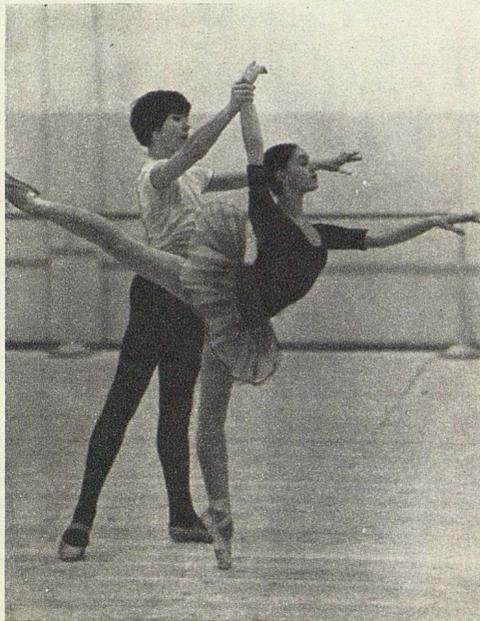
Однако не всем педагогам (особенно молодым) удается «справиться» с иксообразными ногами, поскольку ни в пособиях, ни в методических книгах нет описаний опыта работы с детьми, имеющими такую особенность анатомического строения.

Долгие годы поисков привели меня к мысли — стабилизировать коленные суставы иксообразных ног путем постановки корпуса ног с интенсивной работой мышц на сопротивление.

В отличие от двух методов, о которых шла речь выше, я решила постепенно выпрямлять ногу, уменьшать икс, пробуя натяжение определенных мышечных групп, ставя их в такие условия, при которых они центрируют ось тела и ног, стабилизируют колено. Я поста-

вила себе задачу укрепить внутренний мышечно-связочный аппарат бедра и голени, усиливая их тягу в направлении, противоположном их деформации, чтобы добиться влияния на внутреннее строение кости, а затем — и на ее форму.

Работа над стабилизацией колена может вестись тогда, когда ученики умеют уже владеть мышцами тела и ног в достаточной степени. Это происходит на второй-третьей год обучения хореографией. Поэтому я выпускаю этап первоначальный, когда в первом классе шаг за шагом, не требуя еще предельной работы мышц, отказываясь от их перегрузки, подготавливаю ноги учеников к специальной работе. Более интенсивную работу мышц ввожу на уроках в зависимости от подготовленности класса, но не раньше третьего года обучения. На третьем году обучения я требую от учеников умения управлять своими мышцами: они уже должны знать и понимать, как напрягать прямую мышцу бедра, как стоять в позициях, повернув икроножную мышцу вперед-наружу, оттягивая в сторону мышцы бедра или, как мы говорим в быту, «вытягивая пах вперед».



Подробно излагать свой метод было бы очень долго, он имеет много нюансов для каждого конкретного случая.

Остановлюсь на основных моментах.

Первые годы постановка иксообразных ног идет в так называемых

неплотных — первой, третьей, пятой — позициях, я их называю рабочими. Расскажу, как делаю это в первой и пятой позициях и в этом же режиме требую работы над каждым движением.

Первая позиция — пятки отстоят одна от другой на таком расстоянии (в зависимости от икса), чтобы колени плотно соприкасались и были повернуты в сторону-наружу, а стопа «без завала» вперед или назад касалась тремя точками пола. Мышцы бедра отведены в сторону-наружу, ягодичные — поджаты и подтянуты вверх, что поддерживает, в свою очередь, мышцы спины, давая возможность следить за правильным положением лопаток, которые опущены вниз на одной линии и слегка прижаты. Стоять и работать в таком положении непросто, необходимы большие усилия.

Пятая позиция — правая нога впереди, левая опорная нога плотно стопой прижата к полу (без завала), икроножные мышцы повернуты вперед-наружу, ягодичные плотно прижаты, корпус подтянут, концы лопаток опущены вниз и слегка прижаты. Ось тела проходит между двумя стопами, отстоящими одна от другой (как бы в малой четвертой позиции). В зависимости от величины икса, это расстояние может быть от двух до пяти сантиметров. Повернутые вперед-наружу мышцы голени выравнивают ногу и ставят ее перпендикулярно полу. Это положение заставляет интенсивнее оттягивать в сторону-наружу бедро. При этом у воспитанника плечи опущены, он, как мы говорим, хорошо «держит бок».

Работа в таком режиме через определенное количество времени даст возможность стоять в плотных позициях с выравненными ногами.

Как же в таких случаях проходит работа над движениями? К примеру, возьмем *battement tendu* вперед и в сторону.

Пятая позиция. Правая нога впереди. Положение ног, корпуса и рук описано выше. Правая нога начинает скольжение пяткой согласно правилам исполнения этого упражнения, одновременно левая голень не только повернута изнутри-наружу, но и дальше, давая натяжение бедру изнутри-наружу. Обратное движение — приведение. Отведенная вперед нога по всем правилам хореографии приводится стопой к опорной ноге, которая при этом как бы «растет вверх».

При исполнении *battement tendu* в сторону мышцами следует управлять так, чтобы нога, отведенная в сторону, и опорная нога напоминали две плоские доски. Основное внимание следует сосредоточить на приведении ноги в позицию. Если при работе корпус шатается, бок уходит к палке, голень сходит с вертикального

положения к полу, то работа над иксом в таком случае будет неполноценной.

В каждом движении я соблюдаю правило неотступно, но это не значит, что я добиваюсь идеала. Моя цель — выработать навык выпрямленных ног, помочь ученику обрести это ощущение.

При работе на одной ноге (другая отведена в сторону на 45° и 90°) необходимо особенно внимательно следить за тем, чтобы бедро было отведено в сторону-наружу, чтобы крепко держался «опорный бок», не поднимались вверх плечи.

Возникает вопрос, привыкнут ли ученики при такой работе стоять в неплотных позициях? Раньше я затягивала этот процесс, теперь же включаю в урок и занятия в плотных позициях, но постоянно даю ученикам понять конечную цель их усилий, помогаю им уяснить, для чего нужна неплотная позиция, а именно — чтобы приучить ноги выпрямляться, а потом по мере приобретения необходимого навыка работа будет только в плотных позициях. В результате, в прыжках и пальцах, когда есть навык работы мышц, ноги ставятся в плотные позиции, вращения выполняются на прямых ногах. Какой бы я класс ни взяла, четвертый, пятый, или старше, я начинаю подобным методом ставить ноги с иксом, однако, опыт подсказывает — чем раньше начинаешь это делать, тем ощутимее итоги.

Могу сказать, что положительных результатов стабилизации колена добивалась у таких своих учениц, как лауреаты Международного конкурса артистов балета Л. Гершунова и Т. Кладничкина, как Л. Кондрашова, О. Александрова, И. Вакарина и другие. У всех этих солисток Новосибирского театра оперы и балета при обучении икс превышал допустимую для приема в хореографическое училище норму.

Например, Т. Кладничкину по этой причине не приняли в Киевское хореографическое училище. Я начала с ней работу в третьем классе и вела ее шесть лет. К концу обучения икс стал незаметен.

Как в каждом деле, где «не протопаны дорожки», бывают и положительные, и отрицательные моменты. Они есть и у меня, но положительное начало перекрывает недостатки. Такой метод работы требует огромного терпения, настойчивости со стороны педагога и ученика. Разная иксообразность ног требует индивидуального подхода, а все делается в общем классе.

Постановкой ног с иксом я занимаюсь на протяжении двадцати лет. Обобщая свой опыт и его краткое изложение в этой статье, можно сказать:

— иксообразные ноги создают большие трудности для постановки тела в классическом танце, они отличаются нестабильностью коленного сустава, что способствует его частым травмам и заболеваниям;

— описанный метод постановки иксообразных ног заключается в опыте укрепления мышечно-связочного аппарата внутренней поверхности голени и бедра, что ведет к укреплению коленного сустава и изменению костно-связочного аппарата (внутренних мышц большой берцовой кости) и уменьшению иксообразности;

— уменьшение иксообразности и стабилизация коленного сустава достигается путем упорных упражнений на сопротивление мышц;

— такая постановка иксообразных ног результативна, если начинается со второго-третьего класса. Поддерживать эту постановку следует систематически и в дальнейшем, работая в театре.

В заключение хочу сказать, что данный метод постановки ног позволил добиться положительных результатов.

А. НИКИФОРОВА,
педагог Новосибирского хореографического училища, заслуженный учитель РСФСР

Методическое сообщение А. Никифоровой комментирует заслуженный деятель науки РСФСР, академик Академии медицинских наук СССР М. Волков:

— Статья А. Никифоровой посвящена очень важной проблеме. Как поступать с учащимися хореографических училищ, отличающимися трудностью, преданностью хореографическому делу, хорошей тренированностью мышц, но имеющими отдельные физические дефекты. К ним могут быть причислены нарушения осанки, искривление позвоночника, разболтанность отдельных суставов и другие. К последним относятся так называемые иксообразные деформации голени. Автор статьи, будучи исключительно опытным педагогом, с наблюдательностью, которой могут позавидовать отдельные врачи, детально изучает пути преодоления указанной патологической деформации. Предложения автора все направлены на укрепление мышц внутренней группы бедра и голени и на изменение оси отклонения голени по отношению к оси бедра. При упорных занятиях А. Никифоровой это удается. Статья нам представляется очень интересной. Проще всего отмахнуться и забраковать таких детей и подростков, тяжелее физически (а при этом и морально) их укрепить. Уверен, что это выступление вызовет желание у других педагогов-хореографов поделить своим опытом.

К методу А. Никифоровой, по моему мнению, могут быть представлены дополнительные меры борьбы с иксообразностью: правильная укладка ног на ночь, использование полимерных (из поливика) тугоров, лангетов и других мер распрямления оси голени и бедра по рекомендации врачей. Но главный метод А. Никифоровой — воздействие на укрепляющие мышцы — должен быть сохранен.

ВЫЙДУТ В СВЕТ В 1983 ГОДУ

Березова Г.
Хореографическая работа с дошкольниками. Ч. 2. — Киев. Музична Україна. На укр. яз.

Методические советы по изучению движений классического танца с дошкольниками, а также примерный репертуар для всех возрастных групп. Рассчитано издание на музыкальных воспитателей детских садов, руководителей кружков детской художественной самодеятельности.

Вечеслова Т.
О том, что дорого... Воспоминания. — Л.: Сов. композитор.

Автор — выдающаяся советская балерина — рассказывает о своих выступлениях на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, вспоминает своих коллег, друзей, учителей, всех, кто помог ей стать замечательным художником и педагогом. Т. Вечеслова делится своими мыслями по различным вопросам творчества балетного артиста, размышляет о путях развития искусства хореографии, рассказывает о своем опыте. В книге девять глав, в том числе «Вступление в жизнь», «Связь времен», «Дорогие мои сверстники», «Я это в сердце берегу», «На невском берегу», «Во имя молодости», «Раздумья о классическом балете»...

Чурко Ю.
Белорусский балетный театр. — Минск: Беларусь.

Работа известного балетоведа посвящена истории становления и развития хореографического искусства в Белоруссии и приурочена к пятидесятилетию Белорусского театра оперы и балета. Издание богато иллюстрировано, адресовано, как специалистам, так и широкому кругу любителей балета.

Аренский А.
Сюита из балета «Египетские ночи»: Для симф. оркестра: Партитура. — Л.: Музыка.

Произведение известного русского композитора состоит из семи частей — Увертюра, Танец Арсиной и рабов, Танец еврейских девушек, Танец Гази, Заклинательница змей, Па де де, Вальс, Торжественный выход Антония.

Пильдымя А.
Сюита из балета «Морская дева». Для симф. оркестра: Партитура. — Л.: Музыка.

В сюиту вошли семь эпизодов балета — «Вступление», «Выбор невесты», «Курди», «Соло Морской девы» и другие.

Советские балеты:
Краткое содержание. (Сост. А. Гольцман, Ред. С. Аксюк). — М.: Сов. композитор.

Книга адресуется широкому кругу читателей — любителям музыкального театра, учащимся общеобразовательных и музыкальных школ, студентам музыкальных вузов, работникам культуры, музыковедам, театроведам.

Читателю предлагается здесь изложение либретто известных советских балетных спектаклей с перечнем действующих лиц, краткий биографический очерк о жизни и творчестве автора-композитора и другие справочные материалы.

Леонид Михайлович Лавровский.
Сб. материалов и статей. — М.: Изд-во ВТО.

В сборник войдут материалы из обширного творческого наследия известного советского балетмейстера, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии Л. Лавровского — его статьи, балетные либретто, интервью и т. д., а также воспоминания о нем.

Туркевич В.
Мастера балета Украины: Справочник-Киев: Музична Україна.

Материалы справочника познакомят читателей с творческой деятельностью мастеров украинского советского балетного театра, начиная с двадцатых годов и до наших дней. Издание адресовано искусствоведам, историкам театра, работникам радио и телевидения, а также представителям широкой зрительской аудитории.

Синисало Г.
Сюита из балета «Сильнее любви»: Для большого симф. оркестра: Партитура. — Л.: Сов. композитор.

Балет-рассказ о жизни советской молодежи. В сюите четыре части — «Вступление», «Большое адажио», «Ожидание молодых», «Финал».

Бородин А.
Половецкие пляски из оперы «Князь Игорь»: Для симф. оркестра: Партитура. — М.: Музыка.

Популярные танцевальные сцены издаются в варианте для симфонического оркестра без участия хора и солистов.

Прокофьев С.
Сюита из балета «Сказка о шуте, семерух шутов перешутившего» (Перелож. для ф-но в 4 руки А. Бубельниковой). — Л.: Музыка.

Сюита включает пьесы «Шут со своей Шутихой», «Танец шутиных жен», «Приезд купца», «Танец поклонов и выбор невесты», «Молодуха оборотилась Козлухой» и другие.

Львов-Анохин Б.
Галина Уланова. — 2-е изд., доп. — М.: Искусство.

Книга посвящена жизни и творчеству всемирно известной советской балерины Г. С. Улановой, дважды Героя Социалистического Труда, народной артистки СССР, лауреата Ленинской премии. Подробно освещается ее исполнительская деятельность, анализируются партии, созданные ею в классическом репертуаре и в балетах современных авторов, рассказывается о педагогической работе балерины, о ее учениках, в том числе о прославленных танцовщиках Е. Максимовой и В. Васильеве. Сравнительно с первым изданием (1970) книга дополнена новыми материалами, иллюстрациями.

МУЗЫКА 1983

ПЛАН
ВЫПУСКА
ЛИТЕРАТУРЫ



Издательские
Каталоги
1983 года

Глазунов А.
Большое адажио
из балета
«Раймонда».
(Перелож.
для скрипки
и ф-но
Е. Цимбалиста.
— Л.: Музыка.

Молчанов К.
Макбет.
Балет в 2-х
действиях.
(Либретто
В. Васильева
по одноименной
трагедии
В. Шекспира).
Клавир.— М.:
Музыка.

Королева Э.
Творчество
артиста балета
(опыт системного
анализа
на примере
молдавской
балетной труппы).
— Кишинев:
Штиинца.

Хачатурян К.
Музыка из балета
«Чиполлино»:
Для ф-но
в 4 руки
Мл. и ср.
кл. дмш—М.:
Сов. композитор.
(Б-чка юного
пианиста).

Чулаки М.
«Мнимый жених».
Балет в 3-х
действиях,
6 картинах.
(Либретто
П. Коломийцева
и Б. Фенстера
по мотивам
произведений
К. Гольдони
«Слуга двух
господ» и «Лгун»):
Клавир.— М.:
Сов. композитор.

Первая публикация произведения известного советского композитора. Балет увидел свет ramпы в Большом театре СССР, а также во Фрунзе, Сыктывкаре.

Автор исследует процесс формирования творческой личности ведущих молдавских танцовщиков в различных хореографических училищах страны, анализирует их творческую жизнь на молдавской сцене. Книга адресована специалистам-хореографам, искусствоведам и всем, кто интересуется искусством балета.

Балет «Чиполлино» включен в репертуар многих театров страны, его автор удостоен Государственной премии СССР. В сборник вошли фрагменты из балета в авторской обработке для фортепиано в четыре руки — «Общий танец», «Вариации Чиполлино», «Танец редиски», «Танец полицейских», «Принц Лимон», «Строительство домика Тыквы», «Погоня» и другие.

Пьесы К. Гольдони послужили основой для создания красочного жизнедающего спектакля, который идет на многих сценах нашей страны.

Международная панорама

ИССЛЕДОВАНИЕ БОЛГАРСКОГО БАЛЕТОВЕДА

Известный болгарский балетовед, доктор Виолетта Консулова недавно познакомила общественность со своей книгой, посвященной развитию отечественного хореографического искусства — «Из истории болгарского балета»¹. Автор исследования прослеживает пути становления танцевального искусства у народов, населявших территорию современной Болгарии, начиная с III в. до н. э. и вплоть до двадцатых-тридцатых годов XX века, времени зарождения профессионального балета на софийской сцене.

Болгария, в силу особенностей своего исторического развития, позже, чем другие европейские страны, приобщилась к искусству классического танца. Но традиции танцевального искусства в различных формах бытовали в народе издавна. Далекая эпоха, когда на теперешней территории Болгарии жили фракийские племена, оставила интереснейшие памятники, которые позволяют, в частности, судить о высоко развитой хореографической культуре ритуальных праздников. Они выглядели как своеобразные театрализованные представления, органично сочетавшие в себе музыку и танцы. Эта традиция оказалась весьма жизнеспособной — ее черты можно проследить в болгарском песенно-танцевальном фольклоре нашего времени.

В. Консулова глубоко изучила множество источников. Ей удалось нарисовать в своей книге полную и четко выстроенную схему бытования различных форм танцевального искусства в течение многих веков. В книге прослеживаются и следы римской цивилизации, и творчество скоморохов болгарского средневековья. Самое ценное в этой работе то, что ее создательнице удалось проложить мост между прошлым и настоящим. С интересом читаются страницы, где сопоставляются современные фольклорные обряды с древнейшими фракийскими обычаями, где рассказывается об исконных народных празднествах, восходящих к языческому прошлому, которые народ сохранил даже в период турецкого ига.

XIX век — время расцвета хореографии во многих европейских странах. Тогда же Болгария начала знакомиться с европейскими балетными танцами. Появились учителя танцев, стали организовываться танцевальные курсы, издаваться соответствующие учебники и руководства. Одно из них — «Полное руководство по танцу» Д. Панайотова (1895). В. Консулова разбирает в своей книге. Танец

¹ Виолета Консулова, Из историята на българския балет, издателство на българската академия на науките, София, 1981.



должен стать обязательной частью системы воспитания молодежи, полагает Д. Панайотов, поскольку он способствует воспитанию благородства, дружеских отношений между людьми, проявлению искренности. Появившиеся в 1905 и 1909 годах руководства П. Радеова и Р. Радослава также говорят о хореографии как форме эстетического воздействия на человека. Большое внимание В. Консулова уделяет деятельности Пешо Радеова, энтузиаста в популяризации танцевального искусства в Болгарии: он организовывал конкурсы, создавал курсы. В своем трехтомном труде «Танец» Радеов обобщил свои размышления по поводу эстетического, практического, общественного значения танца. Деятельность П. Радеова и его соратников подготовила почву для создания в Болгарии национального балетного театра. Напомним, что этому посвящена вышедшая в свет ранее книга В. Консуловой «Анастас Петров и болгарский балет».

В данной работе автор анализирует факторы, предвещающие рождение болгарского классического балета. Они связаны с исканиями Ал. Димитрова и Р. Колевой, с их идеями взаимозависимости спортивной гимнастики и танцевального искусства. Например, в «Библиотеке по ритмической и символической гимнастике» Ал. Димитров поместил описания тематических и сюжетных композиций, ритмических игр, современных и народных танцев. Руска Колева была также преподавателем гимнастики, но ее интересовал и болгарский танцевальный фольклор. В своем ансамбле она ставила народные танцы, придавая им театрализованный характер.

Большое значение в создании соответствующей почвы для рождения болгарского балета имела школа П. Радеова, существовавшая до 1927 года и стремившаяся вести обучение «по русскому образцу» (П. Радеов в свое время учился в Петербурге).

В. Консулова подробно останавливается на гастролях и работе в Болгарии представителей русского балета, что послужило стимулом к созданию собственного хореографического театра.

Следует подчеркнуть, что это — первая попытка систематизировать и осмыслить обширный материал: статьи в периодической печати, письма, воспоминания деятелей культуры Болгарии, касающиеся их первого знакомства с искусством русского балета.

В двадцатые годы на болгарской сцене работали многие русские музыканты и артисты балета. Гастроли

балетной труппы М. Арцыбушевой, а также выступления Т. Карсавиной, В. Кригер, Е. Андерсон, деятельность Б. Князева, предпринявшего попытку организовать в Болгарии хореографическое училище и поставившего здесь ряд балетных спектаклей с участием русских исполнителей, наконец, работа В. Мухиной-Померанцевой в Софийской Народной опере — все это способствовало возникновению в стране интереса к искусству классического балета, создавало предпосылки для будущего творческого содружества мастеров двух наших братских стран.

Заключительная глава книги посвящена представительнице «свободного выразительного танца», немецкой артистке Валерии Кратиней, чье творчество оказало определенное влияние на формирование танцевального искусства Болгарии.

Книга В. Консуловой написана человеком, глубоко и тонко чувствующим национальную культуру, ее истоки, ее проблемы, ее перспективы.

Сейчас доктор В. Консулова завершает работу над монографическим исследованием о творчестве замечательного болгарского хореографа Марии Димовой, первого интерпретатора известного национального балета «Нестинарка» на музыку Марина Големинова. Молодой балет Болгарии все активнее завоевывает позиции в мировой хореографии. Работы болгарского балетоведа вносят весомый вклад в науку о хореографическом искусстве, демонстрируют своеобразие формирования национальных танцевальных культур.

З. БУТАЕВА

СПЕКТАКЛИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

В Будапеште издавна существует традиция — ведущие «взрослые» театральные коллективы специально готовят спектакли для детской аудитории. Почти тридцать лет радовал зрителей балет П. Чайковского «Щелкунчик», поставленный на венгерской сцене В. Вайнонеом еще

Сцена из спектакля
Будапештского театра
оперетты «Золушка».





Фрагмент из балета
«Снегурочка»
в исполнении артистов
Будапештского
театра оперетты.

в 1950 году. Эта хореографическая сказка вырастила не одно поколение и мастеров национальной хореографии, и зрителей, благодаря этому произведению приобщившихся к искусству балета. Потом к «Щелкунчику» присоединилась «Спящая красавица», осуществленная на сцене Будапештского оперного театра П. Гусевым. Оба балета великого русского композитора часто давались на утренних представлениях и собирали большую аудиторию юных любителей хореографического искусства.

Сейчас в здании Будапештской оперы идут фундаментальные ремонтно-реставрационные работы, которые продлятся еще не один год. Сцена ее филиала-театра имени Эркеля не приспособлена для показа спектаклей такого масштаба, как, например, «Спящая красавица». И традицию детских представлений продолжает ныне балетная труппа Будапештского театра оперетты. Ее балетмейстер Ева Геци избрала для своего спектакля две популярные сказки: «Золушка» и «Снегурочка». Конечно,

хореографу пришлось сделать свой собственный музыкально-драматургический сценарий, создать, по сути дела, две оригинальных одноактных постановки, что диктовалось не только техническими возможностями труппы, но и замыслом автора — подготовить спектакль для самых маленьких. Причем Е. Геци стремилась ввести их в мир сказки с помощью выразительных средств классического танца.

Надо сказать, что хотя с танцевальной классикой балетный ансамбль Будапештского театра оперетты встречается не часто (что обусловлено спецификой репертуара), в целом, все члены труппы имеют в этом плане достаточно серьезную подготовку. Свидетельством тому может служить недавняя постановка «Холопки» Б. Стрельникова, в которой участвовала советский балетмейстер Л. Таланкина. Она ввела в спектакль развернутые танцевальные ансамбли, сложные композиции, длительные по временной протяженности. Их исполнение и выявило высокий уровень профессиональной культуры артистов балета прославленной венгерской оперетты.

В этом коллективе трудится Ева Геци — преданный сторонник искусства классического танца, известная в прошлом солистка Будапештского оперного театра, ныне видный педагог и хореограф. Е. Геци — ученица основоположника венгерской балетной школы Ф. Надаши, который, в свою очередь, немало почерпнул из занятий с Э. Чекетти. Как и большинство воспитанников венгерского мастера, Е. Геци в своем собственном творческом опыте осуществляла «синтез» национальной

венгерской школы и методики советских педагогов. Она с гордостью говорит, что училась в Ленинграде у Наталии Михайловны Дудинской. И все последующие годы ее творчества отмечены стремлением не порывать духовных и практических связей с советским балетом.

Но вернемся к ее работе для детей. Балет «Снегурочка» поставлен на музыку из произведений Чайковского, Делиба, Грига. В «Золушке» звучит музыка С. Прокофьева.

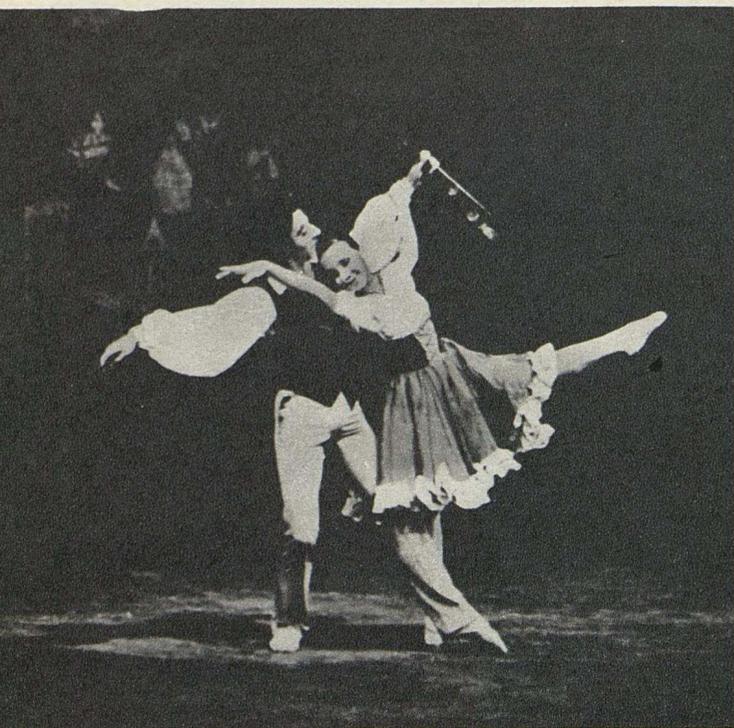
Венгерский журнал «Танцевальное искусство» («Танцмювесет») отмечает вкус постановщика, яркость танцевальных красок, успешное выступление в главных партиях артистов Е. Сабо, Ю. Самоши, З. Грегуша, А. Ачер и других.

Перед детьми венгерской столицы балет вновь растворил двери в мир поэзии и красоты.

Г. БЕЛЯЕВА

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ПРЕКРАСНОМУ

Многие балетмейстеры из СССР работают по приглашению в зарубежных театрах, утверждая в своих постановках принципы советской хореографической школы. Румыния, Швеция, Польша, Япония — список стран можно было бы продолжить. Сегодня о своей работе в Турции, в театре оперы и балета Стамбула, рассказывает народный артист Литовской ССР Витаутас Гривичкас. В прошлом солист театра оперы и балета Литовской ССР, он также много и плодотворно работал как балетмейстер-постановщик, педагог, режиссер. Гривичкас получил высшее хореографическое образование в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского. Совместно с Асафом Мессерером Гривичкас был автором первого советского литовского балета «На берегу моря» Юзелюнаса. Эта и другие его постановки, в том числе «Аудроне», «Эгле — королева ужей», составили основу национального балетного репертуара. В его редакциях на вильнюсской сцене шли спектакли «Дон Кихот», «Пер Гюнт», «Жизель», а также «Спартак».



Сцена из спектакля «Голубой Дунай» в исполнении артистов Стамбульского театра оперы и балета.

— Классический балет стал известен в Турции в 1947 году, когда в Стамбуле при участии известнейшего английского хореографа Нинет де Валуа открылась балетная школа, — говорит В. Гривидкас. — В театрах Анкары и Стамбула, начиная с 1960 года, шли балеты классического наследия и современные спектакли, которые ставили, в основном, зарубежные хореографы (среди них — Нинет де Валуа, Ф. Аштон, А. Родригес).

С тех пор многое изменилось. К моменту моего приезда в Стамбул классический репертуар турецкого балетом был практически утрачен. Его афиша содержала лишь три одноактных спектакля, решенных средствами танца модерн и исполняемых под фонограмму. Классический тренаж существовал в стамбульской труппе в виде факультативных занятий, отсюда естественно — низкая исполнительская культура, а значит — и отсутствие интереса к балетным представлениям у зрителей.

И потому первоочередной моей задачей было восстановление в коллективе классических традиций, возобновление обязательного для всех членов труппы ежедневного классического экзерсиса.

Сложным оказался и выбор первого спектакля для постановки — следовало показать такое произведение, которое бы оказалось «по плечу» артистам и в то же время заинтересовало публику. После долгих раздумий я остановился на балете «Голубой Дунай» на музыку И. Штрауса. Сроки для его подготовки с такой труппой были минимальные, но все участники работали с большим энтузиазмом и неподдельным увлечением. И они были вознаграждены за свои усилия. Успех на премьере превзошел все наши ожидания — публика сразу же раскупила билеты на весь сезон.

Все ведущие газеты и журналы страны опубликовали материалы, посвященные премьере. Пресса отмечала интересные декорации (художник Эркют Узеле), изысканность и красоту костюмов (художник Альдона Гривидкене), прекрасное исполнение музыки Штрауса оркестром под управлением Кармен Марал. Похвал были удостоены также хореографическое решение и мастерство участников представления. Рецензенты писали о целостности композиции, ее танцевальности и музыкальности, о выразительности актерской игры исполнителей, о легкости, непринужденности их танца. Критики в своих статьях выражали надежду, что стамбульский балет обретает возможность подняться на высокий профессиональный уровень.

О. АНДРЕЕВА

«ЗОЛУШКА» В ЧИКАГО

«Последние мгновения представления «Золушки» в «Чикаго Сити Балле» были настоящим чудом... Сцена «Аудиториум Тиетр», где шел спектакль, превратилась в очарованный лес с множеством великолепных цветов, овошей, насекомых. Царственные влюбленные (их роли исполняли Сюзанна Фаррел и Адам Людерс из «Нью-Йорк Сити Балле»)

двигались к центру фантастической группы. Когда шестилетний розовый бутон взял руку Фаррел в приветствии, все сомнения насчет счастливого конца балета были мгновенно рассеяны.

Занавес раскрылся и начались аплодисменты», — пишет Камилла Харди в журнале «Данс мэгэзин».

Далее она подробно рассказывает биографию коллектива «Чикаго Сити Балле», который осуществил постановку прокофьевского балета. Труппу возглавляет хорошо известная советскому зрителю американская балерина Мария Толчиф. Закончив свою сценическую карьеру в 1966 году, она в 1972 году приходит работать в «Чикаго Лирик Опера». Поначалу она занималась танцами с вокалистами, затем ей предложили подготовить к выступлению в оперных спектаклях небольшую хореографическую группу. Собранный из исполнителей с весьма несовершенной и разноплановой подготовкой, коллектив этот неплохо заявил о себе. И тогда дирекция «Чикаго Лирик Опера» решила создать при труппе балетную школу, результаты деятельности которой оказались весьма обнадеживающими. Но в 1979 году материальные затруднения «Чикаго Лирик Опера» потребовали сокращения бюджета, и первой жертвой этой процедуры стала балетная школа.

«Мы были в отчаянии, — вспоминает в своем интервью рецензенту «Данс мэгэзин» артистка. —

Нам некуда было идти. Я чувствовала себя ужасно еще и потому, что танцовщики, не колеблясь, остались со мной в Чикаго. Они очень преданы мне. Как я могла обмануть их доверие?» И Мария Толчиф предпринимает попытку создать камерный балетный ансамбль. Такое решение требовало немалого мужества. Ибо, как однажды написала «Чикаго Трибьюн», «трудно начать создание балетной труппы где бы то ни было, но Чикаго в этом плане владеет рекордом ошибочных стартов и кровавых финишей». Но решимость Толчиф росла. У нее уже сложилась точная концепция коллектива — двенадцать исполнителей, репертуар, составленный из самых лучших образов современной хореографии, но не было помещения для занятий. Артистке помог ее муж, крупный бизнесмен. Он приобрел кирпичный оптовый склад, предназначенный для хранения винограда. Сейчас в этом здании на седьмом этаже и помещается штаб-квартира труппы «Чикаго Сити Балле» и ее школы.

Мария Толчиф понимала, что необходимо шлифовать технику исполнения, а для этого следует как можно чаще выступать перед публикой. Летом 1980 года ее воспитанники начинают активно концерттировать, выступая везде, где имеется хоть сколько-нибудь пригодная для этого площадка.

Вскоре в Чикаго появился и свой хореограф — Поль Меджиа, чья профессиональная карьера как хореографа началась, когда он был членом труппы «Балет XX века» Мориса Бежара, но ставить танцы начал буквально с детства — в четырнадцатилетнем возрасте. Осуществив здесь «Ромео и Джульетту», он остался в труппе в качестве ассистента художественного директора.

Чикагская труппа постепенно вставала на ноги. Но ее руководители чувствовали — необходимо расширить и укрепить школу, которая является основным поставщиком новых сил для «Чикаго Сити Балле». Сестра Марии Марджори Толчиф, тоже известная балерина, после смерти мужа Джорджа Скибина, переехала в Чикаго и стала директором школы «Чикаго Сити Балле». Добавим, что Марджори Толчиф училась в Париже у русских педагогов Ольги Преображенской и Любови Егоровой, а завершала образование у Веры Волковой в Лондоне.

Камилла Харди в своей статье, опубликованной

в «Данс мэгэзин», приводит слова Марии Толчиф, которая указывает, что и она, и ее сестра, и Поль Меджиа воспитаны русскими педагогами, выросшими в свое время в знаменитой Петербургской школе.

К 1981 году труппа расширяется — в ней тридцать шесть человек при контракте сорока четырех недель работы в год. В особых случаях их ряды пополняются за счет учеников школы. Ядро коллектива — артистки, которых Мария Толчиф несколько лет обучала в балетной школе «Чикаго Лирик Опера».

Первый сезон «Чикаго Сити Балле» начался в июне 1981 года в «Аудиториум Тиетр». Четыре программы включали в себя балеты Балачина, Скибина, Роббинса и две премьеры Меджиа. Они имели успех у жителей города, хотя среди участников спектаклей и не оказалось приглашенных «со стороны» звезд.

Тем же летом Поль Меджиа начал изучать партитуру «Золушки» Прокофьева. Но как осуществить спектакль с такой камерной труппой? Хореограф нашел выход — его сценическое решение давало возможность участвовать в постановке воспитанникам школы. «В балете вы делаете, что можете, и сочетаете это с тем, что вы имеете,» — утверждает он.

Роль Золушки исполняет солистка «Нью-Йорк Сити Балле» Сюзанна Фаррел. Принца — её коллега по труппе Адам Людерс. «Присутствие такой артистки, как Сюзанна Фаррел, помогает нашим молодым танцовщикам понять, что такое прима-балерина, как она работает», — считает Мария Толчиф.

Камилла Харди в своей статье пишет: «Выражая любовь к классике, Фаррел чувствует, что необходимо найти пути, чтобы в балеты-сказки поверила современная публика. Поэтому постановка «Золушки» Меджиа подошла для нее». «Я считаю очень правильным, — сообщила автору статьи артистка, — что в начале Золушка босая. Это делает ее характер более подлинным, дает более широкий диапазон развития. Когда Золушка идет на бал, она полностью преображается. Если бы я была в пунтах с самого начала, я и была бы Сюзанной Фаррел, балериной-гастролершей. А так я чувствовала себя человеком в ситуации, которая может произойти с любым».

Шесть представлений в «Аудиториум Тиетр» прошли при переполненном зале. Успех окрылил коллектив и его руководителей, но Мария Толчиф, как отмечает Камилла Харди в «Данс мэгэзин», о будущих планах говорит весьма сдержанно: «Мы будем продолжать работать».

М. ВАЛЕНТИНОВА



М. ПЛИСЦКАЯ и М. ПЕТУХОВ в балете
Р. Щедрин «Анна Каренина» (Большой театр СССР).

