

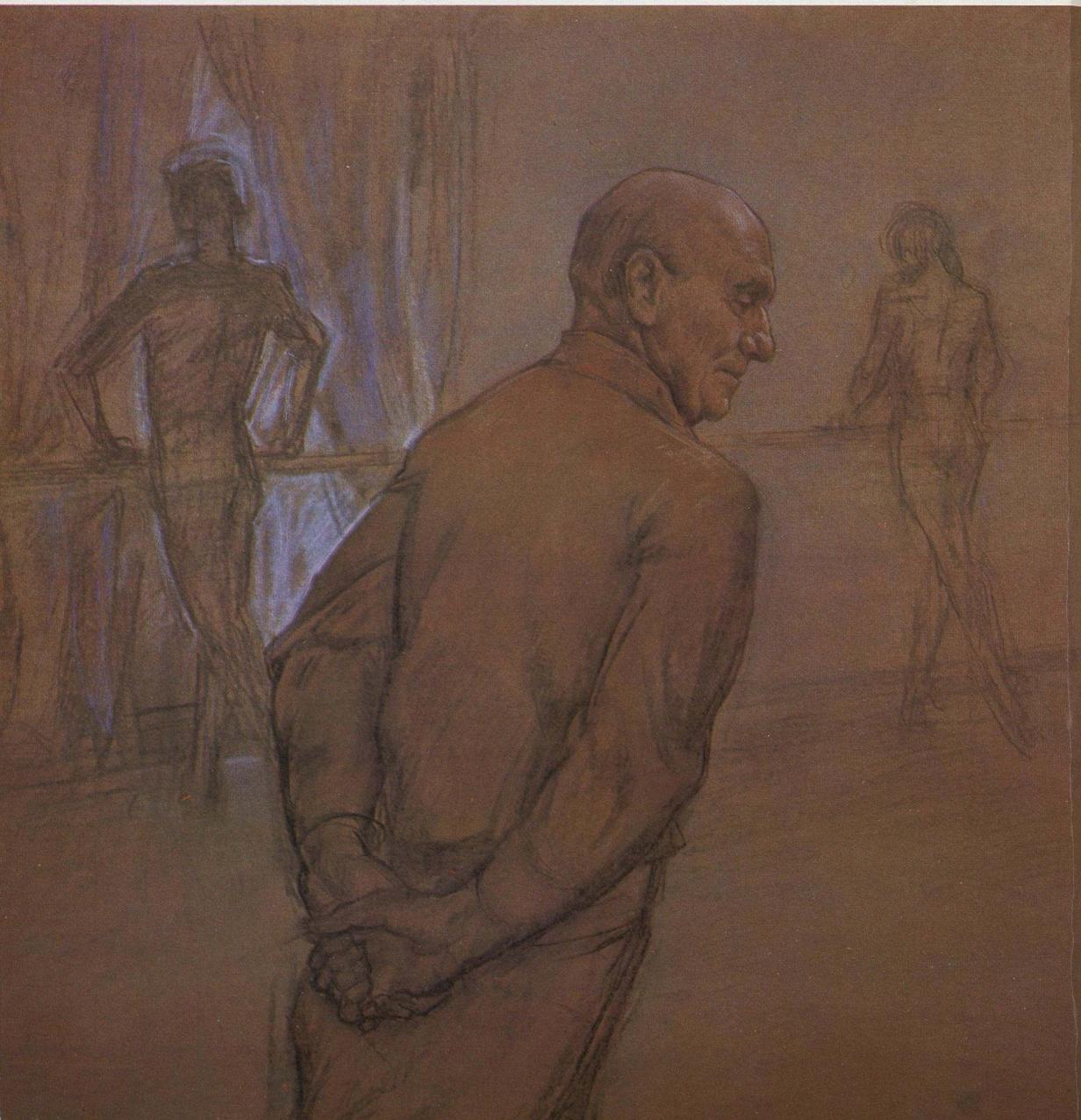
СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1983

5



Народный артист СССР, лауреат
Государственных премий СССР
Асаф Михайлович МЕССЕРЕР
Художник В. Косоруков



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

Выходит шесть раз в год
Третий год издания

В НОМЕРЕ

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

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

Рукописи не возвращаются

Сдано в набор 06.07.83.
Подписано в печать
10.08.83
A08733
Формат 60 × 90¹/₈.
Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Уч.-изд. л. 11,56
Тираж 35 000 экз.
Заказ 2452

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

И. Моисеев. Голос дружбы и взаимопонимания	2
В. Уральская. Комсомолу Большого театра Союза ССР — 60 лет	4
Э. Бочарникова. Феномен Мессерера	6
Место встречи — Москва	12
Москва — столица Балетных конкурсов	17
А. Белинский. «...Один такой танцовщик»	18

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

И. Балза. Сказочный мир Гофмана	24
Ю. Тюрин. Высокий слог поэзии	26
Э. Шумилова. Зримая песня	28
С. Сапожников. Память сердца	31

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Т. Дрозд. «Одежда» сцены: традиции и мода	33
--	----

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА 36

ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

В. Юзюфович. Арам Хачатурян. Создание «Гаянэ»	45
В. Богданов-Березовский. Сценарная драматургия балета	50

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ 52

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ

Н. Сильванович. Когда рождается танец	56
--	----

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА 58

ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА 64

На развороте вкладки: эскизы декораций художников
М. Бобышова, В. Доррера, Л. Чупятова к спектаклям
Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Ки-
рова «Медный всадник», «Берег надежды», «Крас-
ный вихрь».

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

Номер оформлен
художником А. Г. ЛУЦКИМ
Художник С. А. ВИНОГРАДОВА

Технический редактор
Т. П. ЯКОВЛЕВА



На первой странице
обложки:
Герой Социалистического Труда,
народная артистка СССР,
лауреат
Государственной премии СССР
Ирина Колпакова
в спектакле Ленинградского
театра оперы и балета
имени С. М. Кирова
«Сильфида».
Фото В. Пчелкина

На четвертой странице
обложки:
работы художников
Н. Гончаровой
и М. Ларионова
(см. статью
В. Володарского
«Дар искренней
души» на стр. 38)

ИГОРЬ МОИСЕЕВ,

Герой Социалистического Труда,
народный артист СССР,
лауреат Ленинской и Государственных
премий СССР

— Если представить себе, что Ансамбль народного танца СССР побывал более чем в пятидесяти странах, — отметил Игорь Александрович — а в некоторых из них по многу раз, можно без преувеличения сказать, что нашим коллективом творчески воспринят и обработан танцевальный фольклор почти всех народов мира. Приезжая на гастроль в какую-либо страну, мы не только знакомим зрителя с самобытным и разнообразным танцевальным богатством нашей страны, но непременно показываем в своей интерпретации «танец хозяев». Думается, что успех ансамбля у международной зрительской аудитории — фактор не только внешнего проявления. Зарубежная гастрольная деятельность, если она художественно полноценна, содействует глубокому взаимообогащению национальных танцевальных культур, их духовной взаимосвязи. А в наши дни такая деятельность перерастает рамки художественного значения. Она звучит общественным рупором — голосом дружбы и взаимопонимания.

— А как это конкретно проявляется в творчестве хореографа и исполнителей?

— Ставя какой-либо национальный танец, мы стремимся прежде всего передать в пластике эмоциональный портрет народа, показать наиболее типичные черты национального характера, подчеркнуть то, что поразило воображение при знакомстве с данной страной, ее культурой и традициями.

— Вы, как правило, используете в Ваших постановках элементы фольклора, творчески переосмысливая его и создавая на этой основе оригинальные номера. Ведь так?

— Безусловно. Танец в постановке хореографа должен обладать сюжетной выверенностью,стройной внутренней драматургией, должен иметь четкую образно-танцевальную форму. Так что, видите, какое противоречие: чтобы постановка удалась, необходимо «примирить» фольклорное и сценическое начала, подчинить народный танец законам театрального действия. Только тогда он будет интересен зрителю, только тогда будет заключать в себе рассказ о жизни людей.

— Да, но ведь это противоречие кажущееся, ведь можно же...

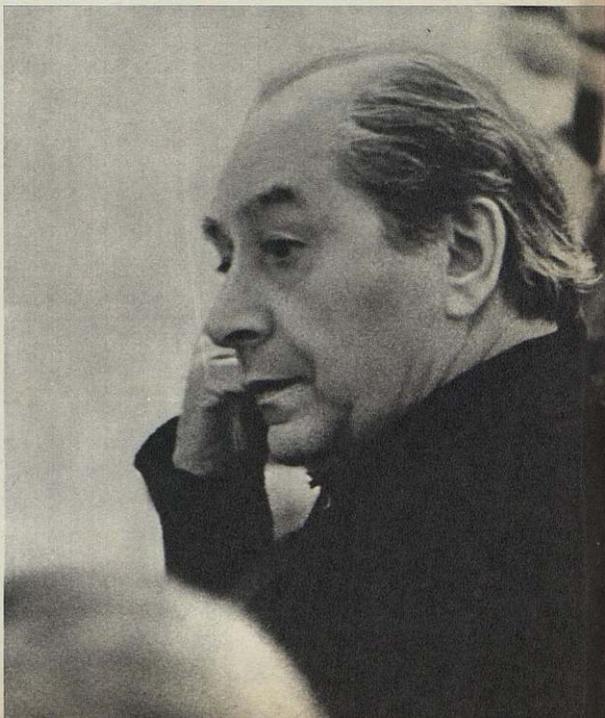
—...развить некоторые танцевальные темы, ввести в ткань танца какие-то новые движения, придумать интересные комбинации этих движений? Конечно. Только все привнесенное в народный танец хореографом должно быть абсолютно органично, естественно. Танец возникает как составная часть какого-то обряда, игрища, и потому, прежде чем приступить к постановке, необходимо тщательно изучить его в народном исполнении, увидеть и бережно извлечь суть танца, а е-то и дает нам фольклор. Здесь важно все — знание быта, примет времени, ощущение своеобразия вкусов и пристрастий, характера и темперамента народа. Казалось бы, все это можно почерпнуть «кабинетным» изучением материалов истории и культуры той или иной страны. Но разве можно сравнить такой опыт с настоящими живыми впечатлениями от встреч с людьми, с живым их танцем! Вот эти-то впечатления мы во многом черпаем во время гастрелей.

— Игорь Александрович, а нет ли в современном танце опасности нивелировки, утраты танцевальной стихийности, подлинности?

— Такая опасность действительно иногда подстерегает балетмейстера, но здесь уже речь должна идти о точности акцентов, о единой пластической интонации, объединяющей части концертного номера, об экспрессивности, залоре исполнения и, конечно же, об индивидуализации образа. Вы, вероятно, заметили, что в некоторых номерах артисты танцуют как бы «не в лад» — каждый из них создает свой собственный танцевальный образ, являющийся частью общего

ГОЛОС ДРУЖБЫ И В

В материалах июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС большое место занимают вопросы сохранения мира, предотвращения ядерной катастрофы, борьбы за разрядку международной напряженности. «Наша цель, — сказал в своей речи на Пленуме Генеральный секретарь Центрального Комитета КПСС товарищ Ю. В. Андропов, — не просто предотвращение войн. Мы стремимся к коренному оздоровлению международных отношений, упрочению и развитию всех добрых начал в этих отношениях». И в этой благородной деятельности немалая доля принадлежит советским мастерам искусства, которые стали подлинными посланцами мира: выезжая вместе со своими коллективами — театрами, ансамблями, хорами — на гастроль в другие страны, они несут в своем творчестве идеи мира, дружбы, интернациональной солидарности. Каждый деятель советского искусства чувствует себя на гастролях за рубежом полпредом своей Родины, своего народа. И эти слова с полным правом можно отнести и к артистам прославленных трупп таких театров, как Большой театр Союза ССР или Ленинградский имени С. М. Кирова, и к членам небольших ансамблей, которые трудятся вдали от известных балетных центров. Гастрольные маршруты всемирно известного Ансамбля народного танца Союза ССР, руководимого Игорем Моисеевым, пролегли по континентам планеты, и каждым своим выступлением коллектив утверждает и пропагандирует идеи мира, дружбы между народами, идеи интернационализма. В публикуемой ниже беседе с нашим корреспондентом Герой Социалистического Труда, народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий СССР Игорь Александрович Моисеев делится своими раздумьями о значении деятельности советских артистов в укреплении культурных связей между странами, в их духовном взаимообогащении, в росте взаимопонимания между народами.



рисунка. Прекрасно, когда танцовщица становится соавтором постановки, имеет возможность импровизировать. Хотя идея таких импровизаций, безусловно, должна исходить от хореографа.

Но, повторяю, импровизация — да! Однако, ни в коем случае не «вариация на тему», ибо при таком сближении в отношении фольклора (что, к сожалению, встречается довольно часто и у балетмейстеров и у исполнителей) эта самая «вариация» порой и вовсе перестает напоминать тему. К фольклору, в частности, к танцевальному, нужно относиться бережно хотя бы уже потому, что это — творческое наследие многих поколений, целого народа. Но, опять-таки, говоря о бережном отношении, я вовсе не имею в виду лишь дотошное фиксирование, протоколирование каждой фигуры. Эта практика тоже еще не вполне изжила себя, а ведь она в основе своей порочна. Давайте подумаем — при таком отношении к танцу можно пережить лишь его внешний рисунок и абсолютно невозможно постичь внутреннюю жизнь людей. Ведь жизнь-то не замерла; все меняется, в том числе и пластика. И мы стремимся уловить живой дух танца. Наверное, здесь кроется причина того, что когда мы показываем наши народные танцы за рубежом, хозевам так нравятся отдельные элементы, что они включают их затем в свои национальные пляски. Так что ставшая крылатой фраза — танец сближает народы — поистине справедлива.

— Вы, отправляясь на гастроли, обязательно везете с собой «танец хозев». И всегда этот номер Вашей программы принимаете восторженно. А ведь очень сложно поставить «чужую» хореографию так, чтобы зрители не просто оценили Ваши старания, но ощутили подлинность, аромат своего национального танца. Что Вам здесь помогает?

— Именно то, о чем я говорю, — умение понять национальный характер, вжиться в него и передать как свой собственный. Короче, используем все возможности для обогащения собственных знаний, а как следствие, — и репертуара. Другого секрета нет. Вот и танцуем «Мазурку» в Польше, «Гаучо» в Аргентине, «Арагонскую хоту» в Испании, «Тарантеллу» в Италии...

— Вместе с тем, еще древние говорили, что там, где раздается звон оружия, там замолкает голос музыки...

— Именно. Если бы новая война была predetermined, наша сегодняшняя беседа была бы уже бесполезна — не с кем и некому было бы говорить!

— Игорь Александрович, ведь Ваши артисты и представители ансамбля не только выступают перед зарубежными зрителями. Они общаются с людьми, дают интервью, словом — становятся в какой-то степени проводниками наших взглядов и идей в других странах.

— Это действительно так. Иногда бывает легче дать целый концерт или даже поставить номер, чем ответить на несколько вопросов. Припоминается одна пресс-конференция в США в 1958 году, когда мы открывали культурное сотрудничество с Америкой. Надо сказать, что пресс-конференция — вообще вещь довольно «ехидная». Вопросы так и сыпались. Старуюсь отвечать быстро и с юмором, особенно когда вопрос явно «двойным дном»:

«Ваш костюм не соответствует нашей моде. Как Вы это объясните?»

«Просто Ваша мода отстала от нашей!»

«Какого Вы мнения о небоскребах?»

«Очень высокого... И так далее.

Иногда справиться бывает сложнее. Как-то в Лондоне английское телевидение брало у меня интервью. Передача шла прямо в эфир. Передо мною — шесть вопросов, все вполне лояльные. Вдруг на пятом вопросе, вместо того, что написано, спрашивают:

«Господин Моисеев, а что Вы можете сказать об N., покинувшем СССР?»

Отвечаю:

«Он забыл Родину, Родина забыла его — это пройденный этап».

«Господин Моисеев, а у Вас есть вилла?»

«Нет».

«Как же так? Вот N. уже купил виллу и сорок гектаров земли».

«Мне сорока гектаров мало, я предпочитаю Родину».

ЗАИМОПОНИМАНИЯ

— А у «Тарантеллы» вообще удивительная судьба. Ведь Вы вернули итальянцам их национальный танец!

— Да, бывает и такое. В Италии постепенно стали забывать национальные танцы, перестали танцевать и «Тарантеллу», а нам удалось воскресить ее. Я был в Италии одиннадцать раз — буквально исходил все горные дороги Альп, побывал на всех островах. Мы старались выбирать отдаленные горные районы, да маленькие рыбацкие деревушки, где еще сохранился подлинный фольклор. Приезжали и прежде всего отправлялись в мэрию, где нас встречали мэр и священник. А потом начинался праздник — красочный, пестрый, с пением, танцами, народными обрядами. Обычно дело происходило на площади перед мэрией... Они танцевали, и я танцевал вместе с ними, стараясь запомнить каждую мелочь, постепенно в сознании возникал некий обобщенный образ танца. Так родился наш известный номер «Сицилианская тарантелла». Мы танцевали ее перед итальянцами много раз и всегда с огромным успехом. Но, конечно, главным для нашего коллектива остается популяризация танцев наших народов, знакомство с многонациональной советской хореографией зрителей всего мира.

— Своими выступлениями Вы выполняете миссию, едва ли не самую важную — боретесь за прочный мир на земле. Что Вы можете сказать по этому поводу?

— Мне кажется совершенно очевидным, что борьба за мир — это прежде всего борьба за взаимопонимание. Когда люди начинают понимать друг друга, поводы для конфликтов исчезают. А ведь самое страшное в отношениях между людьми и между странами, мне думается, это когда на почве недоверия возникает страх, искажая в восприятии людей реальную действительность и нарушая их естественное чувство жизненного оптимизма. И вот в завоевании доверия немалую роль играет искусство, ибо когда искусство чужого народа нравится вам, вы невольно начинаете относиться с симпатией к людям этого народа. Исчезает отчужденность, возникает чувство близости, у вас появляется ощущение, что вы знаете этих людей, понимаете их. Таким образом, язык искусства, в особенности язык танца, который не требует перевода, а воспринимается непосредственно через актерское исполнение, через выразительность, через обаяние, всегда располагает к дружбе. Мы это ощущаем буквально на каждом концерте, да и после концертов, когда приходится разговаривать с репортерами, со зрителями, читать письма, которых всегда бывает великое множество.

Я глубоко убежден, что никогда нельзя уходить от подобных вопросов. Правда, не всегда дело обходится словами. Как-то раз мы выступали в Буэнос-Айресе, в Луна-парке. Идет концерт. Все благополучно. И вдруг начинает нестерпимо щипать глаза. Оказалось, что в оркестр бросили капсулу со слезоточивым газом. Наши музыканты играли по памяти, но никто не ушел. И зрители, которые поначалу вскопчили со своих мест, постепенно успокоились. Концерт продолжался под гром оваций. А на следующее утро я увидел в газете такой заголовок: «Что же это за коллектив, если их даже бомба не берет?»

А в одном из городов во время концерта на сцену бросали дробленое стекло. Танцевать было невозможно. Выхожу на сцену и с помощью переводчика объясняю ситуацию. Прошу разрешения у публики на десять минут закрыть занавес, чтобы привести все в порядок. Вдруг из первых рядов поднимается какой-то мужчина в смокинге и говорит: «А почему Вы это должны делать? Это наша вина». Выходит на сцену, берет метлу и начинает подметать под гром аплодисментов зрительного зала.

Бесконечно приятно и нужно бывает порой получить такую вот поддержку, дружескую помощь. Тогда воочию чувствуешь, что твое искусство полностью выполняет свою миссию — художественную и миротворческую.

— Однако, есть целый ряд западных стран, где ваши регулярные выступления уже воспитали огромную дружественную аудиторию зрителей. Не так ли?

— Разумеется. Франция, Испания, Италия... Там зрители приходят на спектакль уже просто как друзья, приходят, предвкушая, что им предстоит опять увидеть что-то радостное. И мы стараемся делать все возможное, чтобы они не испытали разочарования. Нам удается каждый раз привозить новинки, и это очень важно, ведь те коллективы, те деятели искусства, которые постоянно не обновляют своих программ, срываются уже, так сказать, притупленным оружием.

Контакты очень нужны искусству, очень нужна атмосфера мира. Не думаю, что я сказал что-то новое, но то, что говорил, много раз прочувствовано, испытано. Сегодня важной задачей, стоящей перед искусством и деятелями искусства, остается борьба за дружбу и взаимопонимание между народами. И мне приятно сознавать, что в этой борьбе есть и наш небольшой вклад.

КОМСОМОЛУ БОЛЬШОГО



Торжественно отметила свое шестидесятилетие комсомольская организация Государственного академического Большого театра Союза ССР. Она возникла в 1923 году и, в сущности, стала свидетелем многих ключевых событий истории молодого Советского государства, например, проходившего на сцене Большого театра VI съезда РКСМ, на котором комсомол получил имя Владимира Ильича Ленина.

Первым секретарем организации был избран молодой художник Василий Лужецкий, членами ячейки поначалу были труженики мастерских, рабочие сцены. Но постепенно в орбиту ее деятельности вовлекались и представители творческих коллективов — оперного, балетного, хорового, оркестра, миманса. Со временем определились и методы работы, и место комсомола в жизни театра. Деятельность комсомольцев ГАБТ была очень разнообразной и многогранной, но всегда отличалась и отличается ныне главным качеством — дела здесь всегда соизмерялись

и соизмеряются с делами всей страны, с ритмом и проблемами строительства социализма, с борьбой советского народа за чистоту коммунистических идеалов.

В традиции комсомола ГАБТ — тесное и плодотворное содружество с рабочими коллективами, активные шефские связи с армией и флотом. Особую страницу в летописи комсомола ГАБТ занимают годы Великой Отечественной войны. Одни его члены были фашистов на фронте, другие трудились на оборонных объектах, строили укрепления, дежурили в госпиталях, выезжали в составе концертных

Комсомольцы
Большого театра
Союза ССР
и завода «Коммунар»
заклучают договор
о содружестве.



О ТЕАТРА СССР — 60 ЛЕТ

бригад в действующую армию...

Сегодняшний день молодежи театра насыщен яркими событиями. Прочно вошли в репертуар театра такие молодежные спектакли, как опера «Юлий Цезарь» и балет «Калина красная», обеспечиваемые по всем творческим и техническим службам молодежью и комсомольцами. По инициативе комсомольцев балетной труппы на сцене Кремлевского Дворца съездов восстановлены балеты «Петрушка» и «Жар-птица», премьеры которых стала их подарком XIX съезду комсомола.

Одной из первых комсомольская организация театра обратилась с инициативой ко всем комсомольским организациям страны развернуть массовое патриотическое движение «11-й пятилетке — ударный труд, инициативу, энтузиазм и творчество молодых». Продолжая добрую традицию, которая рождена комсомольцами прошлых поколений, регулярно проводятся концерты-репорты молодежи перед делегатами комсомольских съездов, организуются выступления, сбор средств от которых передается в Фонд мира.

Почти на всех Всемирных фестивалях молодежи и студентов выступали посланцы Большого театра. Около ста из них завоевали звание лауреатов. Более шестидесяти молодых артистов театра — лауреаты всесоюзных и международных конкурсов артистов балета, вокалистов, музыкантов-исполнителей. Многие удостоены почетных званий и высоких правительственных наград.

Сегодня всему миру известны имена солистов Большого театра — лауреатов премии Ленинского комсомола. Среди них — артисты балета Н. Бессмертнова, В. Васильев, Е. Максимова, Б. Акимов, А. Богатырев, В. Гордеев, Н. Павлова, Л. Семеняка, Н. Сорокина, А. Михальченко, В. Анисимов. Лауреатами премии Московского комсомола стали Т. Голикова и Г. Козлова, лауреатом премии комсомола Казахстана — Ю. Васюченко.

Различные формы творческих взаимосвязей являются ведущим направлением в работе комсомола Большого театра СССР. Развивая традиции шествия над ударными комсомольскими стройками, которые сложились еще во время строительства Комсомольска-на-Амуре, бригады молодежи театра неоднократно с успехом выступали перед строителями КАМАЗа и БАМа. Тесные контакты связывают сегодня комсомольцев театра со сверстниками завода «Коммунар», труженниками Дмитровского района Московской области, Рязанщины, со студентами Московского высшего технического училища имени Н. Э. Баумана, Московского университета, слушателями Высшей комсомольской школы, учениками мос-

ковской школы № 49. Традиционными стали концерты и спектакли для воинов частей Московского военного округа, моряков и воинов Дальнего Востока. Крепнут дружеские связи комсомольской организации театра и молодежных союз-ов разных стран.

Ленинский комсомол по достоинству оценил творческую и общественную деятельность комсомольской организации ГАБТа — она награждена памятным Красным Знаменем ЦК ВЛКСМ, занесена в Книгу Почета ЦК ВЛКСМ, в Летопись трудовых дел комсомола.

Решением бюро ЦК ВЛКСМ в связи с 60-летием комсомольской организации большая группа работников театра награждена почетными знаками и грамотами ЦК ВЛКСМ. Многие награждены грамотами Московского городского и районного комитетов комсомола.

Юбилею было посвящено торжественное заседание, состоявшееся в Большом театре Союза ССР. С докладом выступил секретарь комитета ВЛКСМ, народный артист РСФСР Б. Акимов. «Сегодня, в этот торжественный день, — сказал он, — наши первые слова глубокой благодарности и безграничного уважения обращены к имени В. И. Ленина. На обложке комсомольского билета — его портрет. Сегодня все, чем живет молодежь, о чем мечтает, связано с его именем. По Ленину сверяет советский народ свои планы и начинания. Ленинские принципы мирного сосуществования государств с различным общественным строем являются основополагающими в Программе мира, принятой нашей партией на XXIV съезде КПСС. Комсомольцы Большого театра и Кремлевского Дворца съездов, как и вся советская молодежь, одобряют миролюбивую политику Коммунистической партии и Советского государства.

Путь нашей страны, начиная с Октября 1917 года, — это путь постоянного и наглядного торжества ленинских идей. И на этом пути надежным и боевым резервом партии всегда был, есть и будет комсомол».

«Юноши и девушки семидесяти-восьмидесяти годов XX века — уже внуки Октября, — продолжал оратор. — У нас Октябрь в биографии и всего народа, и каждого человека. Наше поколение — это миллионы людей, объединенных общими целями, работающих плечом к плечу в огромной и прекрасной стране, имя которой — Советский Союз. Это жизнерадостное, умное, освещенное обязательной улыбкой и неистощимой энергией лицо юности страны Советов. У советской молодежи пламенное сердце, пылкий ум, оптимизм, безграничная вера в дело партии. На всем пути развития Советского государства партия доверяет комсомолу грандиозное дело коммунистическо-

го воспитания молодых поколений советских людей. Сегодня оно, как никогда прежде, приобретает все более масштабный, объемный характер. Мы гордимся тем, что в его претворении в жизнь есть частица нашего труда».

Далее Б. Акимов говорил, что большую роль в деле коммунистического воспитания молодежи играют ветераны комсомола и партии — наши наставники. «Отрадно сознавать, — сказал он, — что девиз «Мастер, воспитай ученика» давно стал законом жизни театра. В театре созданы советы наставников, стажерские группы, которые возглавляют опытные, знающие руководители. Постоянными стали встречи молодежи с ветеранами театра».

Завершая доклад, Б. Акимов сказал: «Комсомольцы и молодежь Большого театра и Кремлевского Дворца съездов, воодушевленные решениями XXVI съезда КПСС, XIX съезда ВЛКСМ, будут и впредь высоко нести знамя советского искусства, приумножать славные традиции театра, приложат все силы, знания, талант, весь энтузиазм молодости для дальнейшего активного участия в деле коммунистического воспитания молодежи, внесут достойный вклад в выполнение величественной программы единнадцатой пятилетки».

Вместе с партией, вместе с народом — девиз всей деятельности комсомольской организации ГАБТ. И она делом стремится ответить на решения июньского (1983 года) Пленума ЦК КПСС, в постановлении которого сказано: «...Воспитывать деятелей культуры в духе ответственности перед народом, укреплять в их среде обстановку идейной, нравственной и эстетической зыскательности».

От имени ЦК ВЛКСМ комсомольцев Большого театра поздравил секретарь ЦК ВЛКСМ А. Колякин.

На торжественном заседании, посвященном шестидесятилетию комсомола Большого театра Союза ССР, юбиляров поздравляли представители завода «Коммунар», Московского высшего технического училища имени Н. Э. Баумана, творческой молодежи Москвы и комсомольской организации Московского художественного театра имени М. Горького, Рязанского обкома комсомола, парткома Большого театра и Кремлевского Дворца съездов, Свердловского РК ВЛКСМ, комитета комсомола Высшей комсомольской школы при ЦК ВЛКСМ, мемориального музея Сергея Есенина и других организаций. Были зачитаны также многочисленные приветственные телеграммы.

Юбилейный праздник завершился большим концертом творческой молодежи театра.

В. УРАЛЬСКАЯ

*Богата талантами исполнителей,
балетмейстеров, педагогов
многонациональная советская
хореографическая культура.*

*Асаф Михайлович Мессерер —
художник, объединивший в себе
дарования представителей этих
трех балетных специальностей.*

*Блистательный танцовщик,
создавший на сцене*

Большого театра СССР

*замечательную галерею многоликих
характеров, выдающийся педагог-*

наставник известных артистов,

постановщик популярных

*спектаклей, он вносит неоценимый
вклад в развитие советского*

балетного театра.

«Класс Мессерера» — такое выражение стало синонимом профессионализма, высокого мастерства и того особого, что несет в себе великое таинство таланта. Это отмечают все — и те, кто занимается у педагога, и те, кто работает с ним, и те, кто аплодирует его ученикам в спектаклях.

Вот что говорит о «феномене Мессерера» М. Лавровский: «Асаф Михайлович Мессерер — один из ведущих мастеров советского балета. Он обрел мировое имя и как танцовщик, и как педагог. Создал галерею ярких сценических образов. Обогастил технику мужского классического танца и артистическую культуру советского балета. Особо почетно и радостно — быть учеником Мессерера. Нам повезло, что мы занимаемся в классе Асафа Михайловича, который за свою большую жизнь в искусстве все сам испытал, суммировал и передает нам сполна. Классы его подлинно творческие. Асаф Михайлович не только высокий профессионал, но и прекрасный, мягкий человек, что также крайне важно и ценно в нашей трудной, напряженной театральной работе. Его педагогическая деятельность — высоко значимое звено в жизни нашего Большого театра...»

«Передача опыта и традиций из рук в руки, из поколения в поколение, непрерывность этой цепочки преемственности обеспечивается, в первую очередь, трудом балетмейстеров-репетиторов и педагогов, — подчеркивает М. Лица. — Я видел два (незабываемо прекрасных!) последних спектакля Асафа Мессерера, а потом в течение многих лет приходил на его занятия, впитывая богатейший запас знаний, которыми щедро делится Асаф Михайлович.

Долголетие жизни актера — вот какую поразительную ценность содержат в себе классы Мессерера. Подтверждение тому — жизнь в творчестве самого Асафа Михайловича, волшебство сценической молодости, творческой активности Галины Улановой, Майи Плисецкой. Классы Мессерера — глубокое постижение культуры классического танца. Именно поэтому широко стремление актеров множества театров приобщиться к его работе, познать его метод.

«Классы Мессерера — это прекрасно, — высказывает свое мнение Б. Акимов. — Предельная логика построения комбинаций, всесторонний разогрев мышц. Каждый его класс для меня — это и размышление, и масса вопросов, и тут же ответы. Мессерер — это не только педагог, в нем воплощение целой системы, выстроенной десятилетиями. Он стройно развивает на уроках хореографические темы и

ФЕНОМЕН МЕССЕРЕРА

ЭЛЛА
БОЧАРНИКОВА

А. МЕССЕРЕР —
принц Зигфрид
(«Лебединое озеро»).





А. МЕССЕРЕР —
Базиль
(«Дон Кихот»).

А. МЕССЕРЕР
исполняет
концертный
номер
«Футболист».



вдруг поражает нас блесками фантазии, удивительными кружевами из сплава, казалось бы, давно всем известных движений... Многие из его учеников, закончив артистическую карьеру, в своей дальнейшей (уже педагогической) деятельности опираются на его систему, используют его методы. Асаф Михайлович Мессерер — яркая индивидуальность в педагогике, потому за ним идут, ему следуют.

«Свой метод, своя система...» В чем они? И что позволило Асафу Мессереру создать подобный феномен?

Воспитанник выдающихся деятелей русского балета — Александра Горского, Василия Тихомирова, а в дальнейшем — Виктора Семенова, Мессерер стал превосходным классическим танцовщиком. Однако, он с равным совершенством исполнял также и характерные, и гротесковые танцы.

Мессерер блестяще выступал в партиях героического марсельца Филиппа из «Пламени Парижа», иступленного Фанатика из «Саламба», парящего в воздухе Божка или Китайского жонглера, исполняющего «Танец с лентами», в первом советском балете «Красный мак», веселого Колена или Франца в комедийных балетах «Тшетная предосторожность» и «Коппелия», стремительного военачальника Нурали в «Бахчисарайском фонтане» или жизнерадостного Базилья в «Дон Кихоте»... В его репертуаре было около пятидесяти разнохарактерных партий.

Высокая культура танца органично сочеталась у артиста с острым восприятием современности. Мастерская чеканка разнообразных пластических форм способствовала выявлению различных характеров, будь то ведущая партия или эпизод. Искусство Мессерера зримо подтверждало истинность тезиса К. С. Станиславского: «Нет маленьких ролей...» Исполнение Мессерером эпизодических партий было всегда художественно значительным, запоминающимся, влияющим на восприятие всего спектакля в целом.

Известный критик А. Вольнский еще в 1926 году отмечал: «...Я не говорю о кавалерах. Их целый гарнизон, и один лучше другого...»

Особенно привлекателен из молодых танцовщиков Мессерер. Это артист с головы до ног, с прыжком, с прелестной гибкостью тела, с экспрессией балетно-классического стиля. Даже на фоне такого кордебалета, каким в целом мире обладает лишь Москва, этот танцовщик не теряет ни в чем.

Перед нами тонкое деревце, послушное каждому музыкальному дуновению. Что-то отдаленное напоминает в Мессерере знаменитого Нижинского. Кажется, только элевация не так велика, как у незабвен-

А. МЕССЕРЕР —
Колен
(«Тшетная предосторожность»).

А. МЕССЕРЕР
в балете
«Красный мак».



ного Фазтона. Но зато игра глубже, серьезнее и даже искреннее и с оттенком той московской драматической поэзии, которая тоже не имеет себе никаких параллелей». А через много лет, в связи с двадцатилетием работы Асафа Михайловича в Большом театре, М. Габович написал: «...Мессерер нарушает закон тяготения в своих необычайно легких прыжках. Легкость, воздушность, несравненная чистота классической формы танца совершенствуется у него с каждым годом. Изумительная координация движений в воздухе и на земле, овладение любыми техническими трудностями, виртуозность как проявление академического мастерства свойственны этому блестящему танцовщику».

Великолепный танцовщик, Асаф Мессерер с молодости начал проявлять интерес к постановочной работе. Им осуществлены редакции классических балетов. «Спящую красавицу» в Большом театре он ставил дважды — сначала в творческом содружестве с балетмейстером А. Чекрыгиным и режиссером Б. Мордвиновым, затем — с М. Габовичем. «Лебединое озеро» (в сценической версии А. Горского) с четвертой картиной, сочиненной А. Мессерером, украсило репертуар театра около сорока лет. Кстати, А. Мессерер осуществлял свои редакции «Лебединого озера» на сценах театров Минска, Будапешта, Софии, тонко слетая отдельные хореографические пласты, созданные мастерами прошлого — М. Петила, Л. Ивановым и А. Горским.

Мессерер вместе с балетмейстером В. Гривницасом создал на сцене театра оперы и балета Литовской ССР первый современный национальный балет «На берегу моря» (композитор Ю. Юзелинас), а в Таджикистане, в Театре оперы и балета имени С. Айни Асаф Михайлович осуществил танцевальную сюиту «Весенний Таджикистан» (композитор Ю. Тер-Осипов).

Среди многих концертных номеров Мессерера особой популярностью пользуются поэтичная «Мелодия» К. Глюка и пленительные «Весенние воды» С. Рахманинова, танцуемые артистами и поныне. Английский балетный критик Ариолд Хаскелл отмечал в книге «Гениальность русских в балете»: «Мессерер в «Весенних водах» сочетает удивительно сложную «акробатическую» технику с замечательной музыкальностью в передаче глубоких лирических переживаний». «Танец футболиста» (музыка А. Цфасмана), созданный хореографом на заре его творческой деятельности, соединил в себе элементы классических, акробатических и спортивных движений. В блестящем исполнении автора он «прожил» долгую жизнь и имел огромный успех у зрителя.



В начале шестидесятых годов Мессерер сочинил одноактный балет «Класс-концерт» (на музыку Д. Шостаковича и А. Глазунова), где в художественно-театрализованной форме запечатлен урок классического танца. В композициях «Урока» Мессерер сумел показать все богатство и своеобразие технических приемов, которыми виртуозно владеют артисты советского балета. Поистине он создал гимн в честь классического танца, воспел его красоту, одухотворенность, его способность выражать все богатство человеческих эмоций... Не случайно советская, а затем и американская, канадская, японская, австралийская, бельгийская пресса высоко оценила постановку и ее исполнителей: М. Плисецкую, Е. Максимова, Н. Бессмертнову, Н. Сорокину, Н. Фадеечева, В. Васильева, М. Лавровского...

Педагогической работой Асаф Михайлович начал заниматься очень рано. Долгие годы он плодотворно работал в Московском хореографическом училище — вел классы мальчиков и девочек, проводил постановочную и репетиционную работу. А уроки для артистов Большого театра начал давать регулярно в 1943 году. В классах Мессерера росло и совершенствовалось мастерство исполнителей, с именами которых связаны крупнейшие достижения нашего балета, — М. Габоянча, А. Руденко, В. Голубина, А. Ермолаева, В. Преображенского, Ю. и Л. Ждановых, Н. Фадеечева, С. Кореня, В. Тихонова. Занимались у него и известные балерины — О. Лепешинская, И. Тихомирнова, Е. Чикваидзе... В течение всего московского периода своей сценической жизни идеальной по строгости и активной собранности ученицей Мессерера была Г. Уланова. Под руководством Мессерера со дня окончания Московского хореографического училища шлифует свое искусство М. Плисецкая. «Вся моя творческая жизнь, — говорит Майя Михайловна, — связана с именем моего педагога Асафа Михайловича Мессерера, к которому я испытываю чувства безграничной любви, благодарности, восхищения».

Методу преподавания Асафа Михайловича была передана выдающаяся таджикская балерина М. Сабирова, приезжавшая в Москву специально заниматься у Мессерера. Позднее в его класс пришли М. Лиела, В. Никонов, затем В. Васильев, М. Лавровский, Ю. Владимирова, Б. Акимов, следом более молодые — М. Цивин, А. Богатырев, В. Анисимов, В. Баркин.

Свои классы (ценная особенность которых, безусловно, выросла из редкостного сплетения разнообразных качеств мастера — его исполнительского таланта, балетмейстерского дара, педагогического чутья) Мессерер строит на принципе разработки хореографических тем. Об этом он сам подробно рассказал в книге «Уроки классического танца».

Особенность «класса Мессерера» — в характере сочиняемых Мессерером учебных композиций, где выявляется присущее ему чувство современности. Прочно основанные на традициях, уроки мастерства сегодня иные, чем в прежние годы, более энергичными стали темпы в аллегро, значительно усложнились и стали динамичнее вращения, повороты в прыжках.

Вместе с И. Тихомирновой Мессерер работал в Бельгии, в труппе известного хореографа М. Бежара, в Париже Мессерер давал классы артистам Гранд Опера. В классе Мессерера в Большом театре занимались многие известные балерины мира: А. Алонсо, Б. Грей, М. Фонтейн, М. Мацуяма. Во время многих зарубежных гастролей «Большого балета» Асафу Михайловичу приходилось многократно проводить показательные уроки с артистами Большого театра перед широкими аудиториями зарубежных специалистов балета, деятелями театра, музыкой и печати. И всюду и всегда его уроки поражают и восхищают глубиной методической системы, свежестью формы, рациональной педагогической задачей и художественной целостностью впечатления.

«Класс Мессерера давно уже ассоциируется с понятием «звездный класс», — отмечает В. Гордеев. — В нем годами занимается большинство ведущих солистов балета Большого театра. Это естественно, так как у Асафа Михайловича своя особая, удивительная методика. Он не только почувствовал и выверил на своем теле всю систему преподавания. Он глубоко использовал и обобщил опыт мастеров прошлого Москвы и Ленинграда. И подобно величию имени Вагановой в Ленинграде, в области преподавания мужского классического танца в Москве равноправно звучит имя Мессерера. «Секрет» мастерства именно в том, что подготавливая артиста к репетиционной работе, к спектаклям, он постоянно учит, ведет его к дальнейшему все более полному овладению культурой танца».

Благодаря Асафу Михайловичу мы можем непосредственно соприкасаться с огромным культурным наследием классического танца».

«Методика ведения класса, выверенная годами, ясность и четкость построения уроков с развитием хореографических тем — свидетельствуют профессиональной культуре мастера, — говорит В. Никонов. — Пример учителя — высокий образец для нас — нового поколения педагогов классического танца. Жизнеспособность метода Мессерера блестяще утверждается долготелетием его творческой активности».

«По содержанию класс Мессерера универсален, — считает Л. Семеняка. — Мне кажется, что все артисты, работающие в нем, проявляют себя целиком, сполна. Культура, которую Асаф Михайлович прививает своим ученикам, оказывает на нас всех огромное влияние. В классе Мессерера я впервые почувствовала «воздух», открыла для себя легкость, которой мне очень не хватало. Наш учитель неуклон-



но развивает координацию танцовщиков, следит и направляет их внимание к пластическому развитию всего тела, к работе всего корпуса, к точности классических позиций, различным epaulement. В его классах я получаю необходимую подготовку к репетиционной работе с Галиной Сергеевной Улановой, к спектаклям Юрия Николаевича Григоровича. Необыкновенная человеческая доброта, заботливое внимание Асафа Михайловича порождают не только взаимопонимание, столь необходимое актерам, но и творческую активность всех нас — его учеников».

«Влюбленность в искусство танца, чистота и строгая торжественность в отношении к своему делу, чувство ответственности и необычайная самодисциплина — таков Асаф Михайлович Мессерер, — говорит Е. Максимова и В. Васильев. — От природы уникально органичный, блистательный танцовщик, Мессерер теперь эту органику в танце



прививает нам, своим ученикам, сопрягая ее с необычайно логичной постановкой всего класса, проверенного годами труда и пытливых размышлений. Хотя нагрузка в классе всегда очень серьезная, Асаф Михайлович не перегружает, не переутомляет, мудро соразмеряя уроки со всей последующей работой артиста. Своими чрезвычайно меткими, но мягкими, тактичными замечаниями он не обижает, не отшибает вкуса к работе, а всегда помогает актеру. На восьмидесятом году жизни этот удивительный педагог постоянно в движении. Поражает настоящая классическая форма его показов учебных композиций, не только поз, но и вращений, и даже заносок (!!!), Асаф Михайлович регулярно смотрит все спектакли, наблюдает за всей творческой жизнью «дома» — в Большом театре. И так же широк его интерес к процессам развития всего современного искусства. Современны его взгляды, суждения, отношения с людьми и, в частности, с молодежью.

Он не мыслит себя без театра, без любимой работы. То, что Асаф Михайлович — педагог номер один, — факт бесспорный. Им воистину должен гордиться наш советский балетный театр, все советское хореографическое искусство. Неуклонно утверждая своим творческим, мастерским трудом законы гармонии классического танца, Мессерер утверждает тем самым извечную нравственную силу и красоту искусства классической хореографии».

Шестьдесят третий год длится активная творческая жизнь этого уникального артиста, балетмейстера, педагога. Как всегда, открыты двери его класса для талантливых актеров и, как всегда, заняты все места у станков в зале. В творчестве всех сегодняшних учеников Мессерера высокая культура мастера-учителя выражается с разительной силой. Их труд — искусство, дарующее людям радость и духовное обогащение.

Открытие
Международного семинара.
Выступает
президент Советского
центра
Международного института
театра при ЮНЕСКО,
народный артист СССР,
Герой Социалистического
Труда
М. Царев



МЕСТО ВСТРЕЧИ - МОСКВА

ПО РЕШЕНИЮ XIX КОНГРЕССА КОМИТЕТА ТАНЦА МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА ТЕАТРА ПРИ ЮНЕСКО В МОСКВЕ ПРОВЕДЕН СЕМИНАР, ПОСВЯЩЕННЫЙ ТЕМЕ «РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИИ РУССКОГО И СОВЕТСКОГО БАЛЕТА». В ЕГО РАБОТЕ ПРИНЯЛИ УЧАСТИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ ДВАДЦАТИ ТРЕХ СТРАН — ТЕОРЕТИКИ И ПРАКТИКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА. К ГОСТЯМ ОТ ИМЕНИ СОВЕТСКОГО ЦЕНТРА МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА ТЕАТРА ОБРАТИЛСЯ ЕГО ПРЕЗИДЕНТ, ГЕРОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТРУДА М. ЦАРЕВ, КОТОРЫЙ В СВОЕЙ РЕЧИ ОТМЕТИЛ, ЧТО ОСНОВНОЙ ЦЕЛЬЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИНСТИТУТА ЯВЛЯЕТСЯ СОДЕЙСТВИЕ УКРЕПЛЕНИЮ МИРА И ВЗАИМОПОНИМАНИЯ МЕЖДУ НАРОДАМИ ПОСРЕДСТВОМ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА. «С ДАВНИХ ВРЕМЕН МУЗЫКА И ТАНЕЦ ПОМОГАЛИ ЛЮДЯМ РАЗЛИЧНЫХ НАЦИЙ НАЙТИ ОБЩИЙ ЯЗЫК, ЛУЧШЕ ВЫРАЗИТЬ СВОИ МЫСЛИ И ЧУВСТВА. В НАШИ ДНИ ИСКУССТВО ОСТАЕТСЯ ПО-ПРЕЖНЕМУ ОДНИМ ИЗ ОСНОВНЫХ СРЕДСТВ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ОБЩЕНИЯ, — СКАЗАЛ В СВОЕЙ ПРИВЕТСТВЕННОЙ РЕЧИ ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЕНЕРАЛЬНОГО ДИРЕКТОРА ЮНЕСКО МАНАДЖИТ СИНГХ. — МЫ БЛАГОДАРНЫ МИНИСТЕРСТВУ КУЛЬТУРЫ СССР И СОВЕТСКОМУ ЦЕНТРУ МИТ ЗА ТО, ЧТО ОНИ СДЕЛАЛИ ВСЕ ВОЗМОЖНОЕ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ЭТОТ СЕМИНАР СОСТОЯЛСЯ. Я УВЕРЕН, ЧТО ОН ВНЕСЕТ ВОЛЬШОЙ ВКЛАД В УКРЕПЛЕНИЕ ДРУЖБЫ МЕЖДУ НАРОДАМИ».

ПРЕЗИДЕНТ КОМИТЕТА ТАНЦА МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА ТЕАТРА Ю. ГРИГОРОВИЧ В СВОЕМ ВСТУПИТЕЛЬНОМ СЛОВЕ РАССКАЗАЛ О ПРОГРАММЕ РАБОТЫ СЕМИНАРА — НА ПРИМЕРЕ ПРОСМОТРА ДЕСЯТИ СПЕКТАКЛЕЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА СССР («ИВАН ГРОЗНЫЙ», «ЗОЛОТОЙ ВЕК», «МАКБЕТ», «ЧАЙКА», «ЧИПОЛЛИНО», «ДЕРЕВЯННЫЙ ПРИНЦ», «КАЛИНА КРАСНАЯ», «ИНДИЙСКАЯ ПОЭМА», «ГУСАРСКАЯ БАЛЛАДА», «КОПЕЛИЯ»), ОСУЩЕСТВЛЕННЫХ ДВЕНАДЦАТЬЮ БАЛЕТМЕИСТЕРАМИ, ПРОСЛЕДИТЬ, КАК РАЗВИВАЮТСЯ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ, КАК СОЗДАТЕЛЬ СПЕКТАКЛЯ НА ИХ ОСНОВЕ ВЫРАЖАЕТ СВОЕ КРЕДО, И В ХОДЕ ДИСКУССИИ ПРОАНАЛИЗИРОВАТЬ УВИДЕННОЕ.



НОВАТОРСТВО — ЭТО ТРАДИЦИЯ В РАЗВИТИИ

Доклад «Развитие традиций русского и советского балета» прочитал доктор искусствоведения В. Ванслов.

«Искусство не может существовать без непрерывного обновления, рожденного развивающейся жизнью, — сказал оратор. — Все мы ценим новое в искусстве и радуемся его появлению. Но большой исторический опыт советского, да, впрочем, и всего мирового балета доказал, что подлинно художественное новое невозможно создать в отрыве от достижений прошлого, не опираясь на них и не развивая их применительно к требованиям современности. Новаторство — это традиция в развитии, традиция, преображенная и обновленная новой жизнью.

Не будет несложным сказать, что наша страна обладает в области балета особенно богатыми традициями. То, что достигнуто в старом русском балете Петипа, Иванова, Фокина, оказало влияние на весь мировой балет и питало развитие советского балета на протяжении всей его истории. В советском балете сложились также свои собственные традиции. Мы не хотим их консервировать, а, наоборот, хотим развивать и обновлять. Но новые наши достижения, в том числе достижения современного периода, опираются на эти традиции и без них немислымы.

Основные творческие принципы советского балета окончательно сложились в тридцатые годы, когда были сделаны большие завоевания в области драматургии и музыки в претворении значительных литературных первоисточников, в сближении балета с литературой и драматическим театром, в режиссерском и актерском мастерстве. В те же годы в нашем балете произошло утверждение классического, характерного танца и пантомимы в качестве основы спектакля, а также было достигнуто обогащение хореографии фольклорными элементами. Такие спектакли, как «Пляма Парижа» (хореография В. Вайнонена), «Бахчисарайский фонтан» (хореография Р. Захарова), «Лауренсия» (хореография В. Чабукяни), «Ромео и Джульетта» (хореография Л. Лавровского), сыграли важную роль в развитии советского балета.

Достижения тридцатых годов пытаются хореографическое искусство и сегодня. Достаточно указать на то, что многие значительные спектакли современного периода имеют, как и спектакли тридцатых годов, литературный первоисточник. «Ангара» и «Ромео и Джульетта» Ю. Григоревича, «Анна Каренина» и «Чайка» М. Плисецкой, «Макбет» В. Васильева, «Ярославна» О. Виноградова, «Дарь Борнис» Н. Боярчикова, «Материнское поле» У. Сарбаги-

шева, «Тысяча и одна ночь» Н. Назаровой и многие другие — все эти балеты созданы по литературным произведениям. Балетмейстеры уже не мыслят балет без большой классической и современной литературы, без значительных идей и полноценной драматургии, без психологически сложных характеров и логично развивающегося действия. Вместе с тем методы претворения литературы в балетном спектакле сейчас во многом иные, чем тогда, когда балетмейстеры нашей страны впервые к ней обратились. Теперь в балете используется не только прямое повествование, но и обобщенно-иносказательные образы (в том числе иногда символические). Хореография в гораздо большей степени исходит из музыки, а хореографические формы и лексика стали гораздо более разнообразными, развитыми и богатыми.

Этим наш балет во многом обязан тому новому, что появилось в нем в шестидесятые годы и продолжается также сейчас. В шестидесятые годы во главу угла у нас были поставлены вопросы балетного симфонизма, широкого использования всего многообразия хореографической лексики и форм, почерпнутых из классического наследия и обновленных требованиями современности, а в связи с этим — вопросы танцевального решения и раскрытия действия, жанрового многообразия спектаклей. Такие произведения, как «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Спартак» Ю. Григоревича, «Берег нежданных», «Ленинградская симфония», «1905 год» И. Бельского, «Геология» и «Весна священная» Н. Касаткиной и В. Васильева, «Асель» и «Горянка» О. Виноградова обозначили новый этап в развитии нашего балета. Кроме того, в шестидесятые годы возродились забытый в тридцатые-пятидесятые годы жанр балета, основанного на воплощении симфонической музыки, а вместе со спектаклями такого типа вошли в репертуар бессюжетные балеты и произведения символического характера. Все это обогатило наш балет и также питает его развитие сегодня.

В шестидесятые годы у нас появилось целое поколение молодых балетмейстеров. Ныне наш балет характеризуется многообразием поисков и расширением образных границ, художественных возможностей, выразительных средств. Расширились его тематические горизонты, он стал полнее охватывать жизнь, были художественно открыты новые ее грани.

Далее В. Ванслов анализирует основные тенденции в развитии советского балетного искусства. Он говорит об интересе советских балетмейстеров к истории и прежде всего к русской истории, подчеркивает, что они продолжают и развивают традиционную связь хореографического искусства с большой литературой, отмечает,

что немало спектаклей создано в эти годы на основе народных сказок, мифов, легенд. Разбирая различные постановочные решения, В. Ванслов утверждает мысль о том, что эти балеты отличает значительное разработаемых их авторами социально-нравственных проблем. «Однако, — продолжает оратор, — особенно важное место в развитии хореографического искусства принадлежит спектаклям о современности. В нем, как и в других искусствах, существует тяга к прямому изображению жизни, к непосредственному воссозданию в сюжете, музыке, хореографии событий сегодняшнего дня. Задача эта сложная, новаторская, и на путях ее решения у нас было ранее немало примитивных, упрощенческих попыток, равно как и бесплодных экспериментов. Тем не менее были и достижения, которые постепенно накапливались.

В семидесятые годы новых балетов о современности появилось довольно много. Нравственные проблемы стоят в центре таких спектаклей, как «Озаренность» (композитор А. Пахмутова, хореография В. Смирнова-Голованова и Н. Рыженко), «Калина красная» (композитор Е. Светланов, хореография А. Петрова), «Педагогическая поэма» (композитор В. Лебедев, хореография Л. Лебедева), «Алия» (композитор М. Сагатов, хореография Ж. Байдаралина). Трудовым подвигам народа посвящена «Поэма о целине» (композитор А. Руднянский, хореография В. Шкилько). Величие советского человека перед лицом суровых испытаний военного времени раскрывается в «Материнском поле» (композитор К. Молдобасанов, хореография У. Сарбагисева), в «Бессмертной песне» (композитор А. Монасыпов, хореография Д. Ариповой). Международной тематике, протесту против войны и сил угнетения, борьбе за мир и человечность посвящены спектакли «Помните!» (композитор А. Эшпай, хореография И. Чернышева), «Прерванная песня» (композитор И. Калыныш, хореография Б. Эйфмана), «Ромео, Джульетта и тьма» (композитор Д. Аустер, хореография Ю. Вилимаа).

Надо откровенно признать, что не все балеты о современности, созданные в последний период, оказались художественно равновесными и полноценными, не все удержались в репертуаре. Но творческий поиск тем не менее не проходит бесследно: накапливается опыт, отстаиваются находки и постепенно балет на современную тему обретает возможности, чтобы подняться на уровень балета классического».

«Расширение горизонтов балета, — продолжает докладчик, — открытие в нем новых граней жизни сопровождалось и развитием хореографии, поисками новых форм, выразительных средств. Одной из самых характерных черт балетного театра семидеся-

тых годов является окончательное утверждение в качестве ведущей тенденции синтеза балета-песни и балета-симфонии. В тридцатые-пятидесятые годы большим завоеванием явились балеты-песни с полноценной и глубокой драматургией, но тогда нередко ощущалась недостаточность развития танцевальных форм, в особенности хореографического симфонизма. В шестидесятые годы возродились (назначенный еще в двадцатые годы) жанр балета-симфонии, но возникли также и тенденции депрактизации, сведения балета к чисто танцевальному, но внешнему зрелищу. Между тем, если мы вспомним лучшие спектакли классического наследия, то должны будем признать, что они лишены какой-либо односторонности, характерны органическим сочетанием драматического и танцевально-симфонического начал (достаточно напомнить «Жизель» или «Лебединое озеро»). И наиболее значительные спектакли шестидесятых-семидесятых годов, развивая традиции наследия, тоже соединили в себе черты балета-песни (от него — сюжетная, логично развивающаяся драматургия) и балета-симфонии (от него — воплощение этой драматургии средствами симфонического танца, развитыми ансамблевыми и полифоническими формами).

В. Ванслов считает, что наш балет — многожанровый, и любые его формы имеют право на существование, если они содержательно оправданы. Могут быть художественно убедительными и балетно-дивертисными, и пантомимными балеты, и балеты-песни, лишённые развитого симфонизма, и бессюжетные балеты-симфонии. Но все-таки все эти жанры ограничены в своих возможностях, и потому они представляют собой как бы частные случаи или боковые дороги хореографического искусства. Его основной путь — в синтезе балета-песни и балета-симфонии. Этот синтез обладает наибольшей полнотой хореографических средств, универсальными возможностями в отражении жизни и более всего отвечает специфике балетного театра, где хореография одновременно несет в себе и драму, и музыку.

Докладчик отмечает, что в спектаклях семидесятых годов произошло утверждение и дальнейшее развитие классического танца как основы хореографического действия. «Давно отошли в прошлое те времена, — сказал В. Ванслов, — когда классический танец пытались поменять при создании современных произведений, то пантомимой, то акробатикой, то производственными или физкультурно-спортивными движениями. Спор между сторонниками классического и танца модерна у нас решен в пользу танца классического. Система классического танца — единственная, обладающая не ограниченными, а универсальными художественными возможностями. Отдельные эстрадные номера или ▶

хореографические миниатюры, как и отдельные эпизоды балетного спектакля, могут быть, вероятно, построены на основе только народного танца, или только пантомимы, или производственно-спортивных движений, или даже танца модери (свободной пластики). Но большой целостный театралный спектакль на этой основе вряд ли возможно построить, ибо выразительный спектр этих систем ограничен. В классическом же танце он универсален.

Произведения современного периода доказали это со всей убедительностью. Но они доказали также, что классический танец не может применяться при создании новых произведений в чисто школьном его виде — это ведет к художественной фальши. Он требует обогащения и развития в соответствии с современным образным содержанием. Источники этого обогащения и развития могут быть различны, но ясно одно — не вместо классического танца, а вместе с ним все элементы других пластических систем могут быть применены в современном спектакле, если этого требует его содержание.

Завершая свой доклад, В. Ванслов указывает: «В советском балете семидесятых — начале восьмидесятых годов происходило и происходило интенсивное развитие, опирающееся на традиции русского и советского балета предшествующих периодов. Расширились границы и тематические горизонты нашего балета, еще ярче заблистали его многонациональные краски, произошло художественное открытие новых граней современной действительности. Эти процессы сопровождалась поисками новых форм, развитием хореографического языка, обогащением выразительных средств».

НУЖНО СОЕДИНИТЬ СУСИЛИЯ

Наиболее активно обсуждался на семинаре вопрос о направлениях развития искусства балета, соотношения классического и танца модери в танцевальной культуре той или иной страны, о степени пробуждения советской хореографии к современным пластическим течениям.

«Классический танец — наша плоть и кровь, — сказал В. Васильев (СССР). — Мы родились под знаком классического танца, постоянно впитывали его краски и формы, мы развиваем этот классический танец в своих спектаклях, к которым должен быть, конечно, разный подход, но, по существу, все они находятся под влиянием классического танца». В. Васильев особое внимание в своем выступлении уделил проблеме связи хореографов и танцовщиков. Он сказал: «Традиции, которым мы следуем, настолько тесно связаны с актерским воплощением, замыслом

хореографа, что обойти этот вопрос мы не можем. Я могу сказать на основе своего жизненного опыта, что часто от техники исполнителей зависят конечные результаты замысла хореографа. А в связи с этим возникает проблема обучения: чему мы должны учить, причем учить не только в школе».

В заключение оратор подчеркнул: «Две проблемы — сохранение классического наследия и дальнейший наш хореографический рост — тесно связаны между собой. Мне кажется, что несмотря на видеозаписи, несмотря на прекрасную систему записи танца, сохранение классического наследия по-настоящему может отвечать вопросам нашего современного театра только тогда, когда этот спектакль постоянно будет жить в репертуаре. Нельзя сейчас говорить о нашем золотом фонде, который «лежит на полках». Вы отлично знаете, что когда нам приходится восстанавливать по прошвину большого промежутка времени наши классические спектакли, то многое теряется».

Тему сохранения спектаклей наследия в репертуаре театра и соотношения их с созданием новых произведений развивал в своем выступлении О. Виноградов (СССР). «Большинство спектаклей классического наследия родилось на сцене нашего Кировского театра, — указывал он. — Они определяют сущность и значимость этого коллектива. Мы обязаны думать о том, чтобы спектакли эти сохранялись». Далее О. Виноградов рассказал, что репертуар Ленинградского театра имени С. М. Кирова, отмечающего свое двухсотлетие, в юбилейном сезоне имеет двадцать шесть балетных названий. Для того, чтобы эти спектакли показать, нужно их «содержать» в хорошем состоянии, значит, требуется время для репетиций, «выкрыть» которое является трудноразрешимой проблемой — ведь иде работы и над новыми произведениями. Например, за последние пять лет Кировский театр подготовил девять полнометражных постановок и три концертных программы, составленных из произведений хореографов разных эпох и направлений. Большое место в своем выступлении О. Виноградов уделит определяющему значению режиссуры в процессе создания балетного спектакля. «Сегодня основой любого спектакля является именно зрелость, уровень мировоззрения, масштаб философского мышления хореограф-режиссера», — утверждал он.

«Наш театр, — говорил О. Виноградов, — стремится к взаимодействию с различными, близкими нам культурами. И в такой крепости классики, какой считают Кировский театр, за последнее время появились сочинения А. Бурнониля, спектакли Р. Петти, миниатюры М. Бежара и многих других. Мы ищем путь расширения диапазона выразительных средств и знакомим зрителя с

произведениями иной эстетики».

Выступления ведущих хореографов страны В. Васильева и О. Виноградова вызвали живой интерес у присутствующих, и в разговор активно включились многие гости нашей страны.

Хореографа Г. Нойбауэра (Югославия) также заинтересовал вопрос о связи между танцовщиком и хореографом. Он отметил высокий профессиональный уровень исполнителей в советском балете. «Но танцовщики, которых имеем мы, — отметил он, — не обладают тем уровнем профессиональной культуры, и нашим хореографам приходится это учитывать. Так что балет, который поставлен на сцене, иногда выглядит иначе, чем его сочинил балетмейстер».

Четна Джоан (Индия) сказала: «Я восторгаюсь достижениями искусства, которое явилось результатом условий вашего строя. Это мой первый визит в вашу страну, и меня восхитило то внимание, которое уделяет государство содержанию театров, подготовке артистов, порадовала его забота о процветании искусства». Затем она говорила, что, как исполнительница, не всегда может следовать современным веяниям. Танцовщица считает, что в классическом индийском театре артист вообще не может следовать новым веяниям и должен выбирать: либо современный, либо классический танец.

К. Барбе (Бельгия) обратила внимание на исконно русские традиции классического балета в России.

Проблеме соотношения литературы и балета в хореографическом искусстве семидесятых-восьмидесятых годов посвятил свое выступление И. Ступников (СССР). «Наша советская сцена, — сообщил он, — использует самые различные литературные пласты. Можно сейчас вспомнить историю Кировского театра в Ленинграде и те спектакли, которые заняли важное место в жизни этого театра. Я хочу сказать хотя бы об «Утраченных иллюзиях». Этот роман был превращен в балет. Нескольким раз появлялись на сцене версии романов Гюго. Недавно в Ленинграде на балетную сцену пришел Марк Твен, американский писатель. Я уже не говорю о классике испанской литературы Лопе де Вега. Созданная по его «Овечьему источнику» «Лауренсия» прожила достойную и красивую жизнь на сценах Кировского и Большого театров».

А. Соколов (СССР) считает, что оценивать деятельность того или иного коллектива или хореографа необходимо в рамках тех традиций, в которых развивается его творчество. «Очень часто, — сказал А. Соколов, — мы не можем понять друг друга, так как исходим из разных точек зрения. Оценивать спектакли Большого театра можно только как художественное явление, выросшее в русле тех культурных тра-

диций, в которых оно существует». А. Соколов говорил о понятии «танец», теоретически мало изученном, о феномене классического танца, способного органично впитывать достижения других пластических систем, сохраняя свою лексическую основу, методику, самобытный образный строй.

А. Дементьев (СССР), посвятив свое выступление проблемам взаимодействия хореографа и актера, указал на творческое значение их тесных контактов.

В. Уральская (СССР) поделилась с присутствующими раздумьями о нравственном идеале как о принципе хореографического образа — художник всегда должен знать, во имя чего и для кого он создает свое произведение. «Включаясь в разговор о направлениях и школах в мировой хореографии, возникши на дискуссии, я хочу подчеркнуть то главное, что объединяет разные системы пластических выразительных средств в искусстве. Их объединяет то, во имя чего существует искусство. Их объединяет тот высокий нравственный идеал, то стремление к истине, к красоте и добру, которым подлинно прогрессивное искусство посвящено».

В процессе обсуждения проблемных спектаклей завязался заинтересованный обмен мнениями.

В. Консулова (Болгария), Г. Диенеш (Венгрия), В. Бродска (Чехословакия) в своих выступлениях высоко оценили значение показанных спектаклей, их яркую театральность, современность приемов, музыкальность, связь с традициями классической школы танца.

О влиянии традиций русской школы классического танца на становление балетного театра Румынии говорил С. Георг (Румыния): «Мне, как специалисту, большую помощь оказал этот семинар в смысле постижения новых аспектов постановочного мастерства, — сообщил он. — Я видел особенно в первом спектакле «Иван Грозный» и в последнем спектакле «Золотой век» большое дарование Ю. Григоровича. Я понял, что музыкальность и искренность не должны упускаться из орбиты нашего внимания».

К. Ралов (Дания) отметила высокое мастерство исполнителя, которое не увидишь ни на какой другой сцене. Далее Ралов подчеркнула: «На меня большое впечатление произвела хореография. Мне кажется, такие балетмейстеры, как Ю. Григорович и В. Васильев, сочетают в своих работах искусство постановщиков и художников, что дает им возможность поднимать в своих спектаклях важные современные проблемы. Именно это было очень важно».

Думается, балетные фестивали в СССР, организуемые так, чтобы люди могли приехать сюда и посмотреть, необходимы».

А. Сидературу (Греция) поде-

дидась своими впечатлениями о балете «Золотой век». «Мы были счастливы посмотреть балет «Золотой век» Григоровича, — отметила она, — который во многом отличался от других балетов, которые мы видели. И хочу объяснить, почему была так восхищена. Я считаю, что здесь есть и преемственность традиций, и их обогащение — здесь мы увидели опору на развитие и разработку движения, что было очень интересно. Думаю, этот путь для советского балета может быть весьма плодотворен».

Профессор Кэндзи Усуи (Япония) сказал: «У нас балет создан сравнительно недавно, и я завидую тому, как прекрасно у вас организована школа балета, как высоко мастерство балетной труппы Большого театра. Для нас спектакли были очень интересными, особенно в плане мужского танца в балетах Григоровича, Васильева, где он поставлен и исполняется великолепно. Такого мужского балета не существует нигде в мире».

Б. Свирски (Израиль) в своем выступлении обратил внимание на вопрос разного толкования слов «модерн» и «современный» в применении к искусству балета. Считая, что это тема отдельной дискуссии, он сказал: «После двух-трех дней я пришел к этому заключению, и мне кажется, что о русском балете следует судить как о своеобразном, уникальном явлении. И нужно отбросить все сравнения, которые пытались делать (я имею в виду сравнения с современной техникой в других балетах), и судить о том, что нам показывается, только с точки зрения, нравится это или нет, не сопоставляя ни с чем. Я увезу с собой несколько образов: например, силу «Ивана Грозного», где гениально использованы колокола, исключительно реалистические, медленные движения в «Чайке», васильевское блистательное выступление в «Макбете», попытку, которую я глубоко уважаю, внести в классический танец элементы индийского танца, которые я заметил в балете «Индийская поэма», наконец, с моей точки зрения, балет, который действительно можно назвать современным, балет «Золотой век». Я согласен с К. Ралов в том, что вам необходимо устраивать балетные фестивали, несмотря на существующие трудности... Некоторые из нас по-разному оценили то, что мы увидели. Но то, что мы увидели в течение этой недели, было исключительно впечатляюще».

Высоко оценила все компоненты «Золотого века» Я. Райшниц (Австрия). «Другой спектакль, который произвел на меня впечатление, — «Макбет». И мне было интересно то, что хореограф Васильев был одновременно и исполнителем», — отметила она.

Впечатлениями о спектаклях, о значении семинара поделились также Магда Фахми Езз (Египет), Э. Димитров (Болгария).

В своем выступлении Г. Майоров (СССР) рассказал присутствующим о том, как развитие традиций ведущих театров страны позволило сформироваться в стране ряду новых центров балетного искусства, познакомил их с именами хореографов, составляющих гордость нашего многонационального советского балета. «Я хочу закончить свое выступление тем, что традиции живы, что они преломляются в творчестве каждого отдельного художника, который использует те достижения, которые были накоплены до него», — сказал Г. Майоров.

Д. Брезуленца (Румыния) удержал в своей речи, что «каждая географическая зона, каждый народ создает свое самобытное искусство или выбирает из мирового искусства то, что ему нужно, фильтруя все это через собственное восприятие и темперамент. Балет должен иметь свои нюансы в каждой отдельно взятой стране. Таким образом, мы пришли к так называемым «специализированным зонам», что является самым прекрасным в балете. Если в США существует непреодолимый джазовый танец, а Англия, Голландия или Франция практикуют различные школы современного танца, то СССР — чемпион классического танца».

В конце дискуссии выступили А. Полубенцев (СССР) и А. Авдеенко (СССР). Первый затронул вопрос развития традиций ансамблевой композиции от М. Пети до Ю. Григоровича, анализируя построения массовых сцен в балете «Золотой век», второй говорил о том огромном значении, которое приобрел балет в духовной жизни людей.

Президент Комитета танца Международного института театра Ю. Григорович (СССР), председательствовавший на дискуссии, в своем заключительном слове сказал: «Я думаю, что сейчас главной нашей традицией является верность классическому танцу или системе классического танца. В России к концу прошлого столетия сформировался классический балет со своей образной системой. И мы считаем, что это самая универсальная система, которая сегодня существует». Ю. Григорович затем указал на то, что эта система для нас не является догмой, что она находится в постоянном развитии, беря на вооружение все то ценное, что возникает вокруг — в других системах и направлениях, в других видах искусства, в других сферах творческой деятельности человека. Оратор напомнил собравшимся слова, сказанные о классическом танце композитором И. Стравинским: «Классический танец — это торжество порядка над произволом».

Ю. Григорович отметил, что неправильно противопоставлять сегодня современный танец классическому, что классический танец — тоже современный танец. «Наша школа», — добавил Юрий Николаевич, — потратила немало

времени и сил для того, чтобы продвинул классический танец к пониманию современных задач. Мы много сделали для того, чтобы классический танец стал современным и не был языком мертвым, вроде латыни».

Далее Ю. Григорович говорил о необходимости больше знакомиться с другими системами, потому что это не только нам не помешает, а наоборот, это обогатит и наше искусство, и нашу систему классического танца.

Продолжая разговор о значении классического танца, он сказал: «Как сегодня начинается день балетного артиста в крупнейших театрах мира? В Ла Скала, в Гранд Опера, в театре Балачина, в театре Бержара? С классического экзерсиса. Все театры, крупные и серьезные, начинают с того, что занимаются классическим экзерсисом. Потом можно идти направо, налево, вниз, немного впереди прогресса, но классический экзерсис должен быть основой».

«Если же сравнивать школы, — указал Ю. Григорович, — то можно заметить, что мы усовершенствовали классический танец, а Запад продвинулся в поисках путей развития новых танцевальных школ». И добавил: «Мне кажется, что сейчас нужно соединить усилия».

«Дискуссия подняла очень много интересных вопросов, — сообщил оратор. — Было очень интересно послушать мнения наших коллег. Конечно, не только нашим гостям с Запада, но и гостям из других театров нашей страны было интересно увидеть десять спектаклей в течение недели. И мы счастливы, что нам удалось их показать. Мы рады, что Комитету танца удалось организовать такой форум и эту дискуссию, которая, безусловно, нам все многое даст. И когда вы разберетесь в разные стороны, в вашей памяти останутся те вечера, которые вы провели в зале Большого театра». Ю. Григорович благодарит Советский центр МИТА и Министерство культуры СССР, которые много сделали для того, чтобы провести этот семинар, благодарит гостей, принявших участие в его работе. «Чем больше мы будем встречаться, узнавать друг друга, тем лучше и замечательнее будет жить искусство танца, которому мы все посвятили свою жизнь», — сказал он в заключение.

ВОСПИТЫВАЯ ХУДОЖНИКА-ГРАЖДАНИНА...

В один из дней семинара его участники посетили Московское хореографическое училище, где познакомилась с фрагментами уроков классического, народного-этнического, историко-бытового, современного танца, джаз-танца.

Завершил встречу показ номеров производственной практики воспитанников — большая концертная программа. Позже гости международного форума на сцене Кремлевского Дворца съездов увидели балет Л. Делиба «Компеллия», осуществленный силами учащихся Московской школы.

Вопросы балетной педагогики не делимы от темы семинара «Развитие традиций русского и советского балета». Потому и в дискуссии им было уделено значительное место. В своем докладе директор Московского хореографического училища С. Головкина сказала: «Хореографическое образование в СССР строится по единой государственной системе и базируется на научной основе. Его задача — подготовить гармонически развитого, высокопрофессионального артиста балета, воспитать творческую личность художника-гражданина. Сила советской школы в том, что она всегда умела не только свято хранить верность традициям классического наследия, но и живо откликаться на требования современного балетного репертуара».

Говоря непосредственно о деятельности Московского училища, С. Головкина сообщила собравшимся, что его восьмилетняя программа обучения создана в 1967 году коллективом педагогов под руководством профессора Л. Лавровского, которая вобрала в себя все ценное из опыта советского хореографического образования, накопленного к тому времени. В частности, в основу этой работы была положена программа, созданная ранее ленинградским профессором хореографии А. Вагановой. Докладчик подчеркнула, что жизнь подсказывает необходимость периодически пересматривать программы по классическому танцу и другим специальным дисциплинам, что вызвано усложняющейся лексикой современного балетного спектакля, возросшим уровнем Всесоюзных и Международных конкурсов артистов балета.

В качестве одной из специфических особенностей учебного процесса С. Головкина отметила то большое значение, которое уделяется преподаванию в школе народно-сценического танца. «Национальная культура республик Советской страны, — сказала она, — это тот родник, из которого современная хореография черпает при создании спектаклей богатство красок, особую стилистику». Далее докладчик подчеркнула, что XX век принес свои ритмы, свой стиль, свою пластику. И преподавание джаз-танца, которое введено сейчас в школе, дает учащимся знание современной джазовой музыки и современной пластики, воспитывает у них чувство ритма, особую координацию, отличную от той, какая нужна в классическом танце.

Достижения балетной педагогики в СССР тщательно изучаются, обобщаются. С. Головкина рассказала о том, что в СССР

Участники семинара
во время встречи
с коллективом
редакции журнала
«Советский балет».
Фото Д. Куликова



регулярно издаются методические исследования, учебные пособия. В настоящее время разрабатываются, например, отдельные аспекты обучения юного танцовщика, такие, как адажио, аллегро, пальцевая техника. И здесь одной из плодотворных форм методической работы являются записи уроков ведущих педагогов, подготовка их к изданию.

Знакомя собравшихся с тем, как в Советском Союзе решается проблема педагогических кадров, С. Головкина сообщила о том, что при Московской и Ленинградской школах организованы специальные двухгодичные курсы, остановилось также на деятельности курсов по повышению квалификации педагогов, рассказало о регулярно проводимых Всесоюзных семинарах по методике преподавания танцевальных дисциплин, по вопросам сохранения и развития классического наследия и т. д., о контактах со специалистами других наук — психологами, физиологами, математиками, медиками...

Завершая свое сообщение, С. Головкина сказала: «На современном этапе важнейшей задачей советской хореографической педагогики является прогнозирование будущего. Уже сегодня мы должны ясно представлять себе, каким должен быть выпускник училища девятидесятых годов нашего века».

Художественный руководи-

тель Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой К. Сергеев сообщил, что в этой старейшей школе сейчас учится пятьсот представителей тридцати пяти национальностей. Говоря о достижениях вагановской системы, он подчеркнул, что Агриппина Яковлевна в своей методике использовала опыт корифеев русского дореволюционного балета, творчески обобщила и претворила его в своей практике. К. Сергеев, как и С. Головкина, утверждал главенствующую роль классического танца в процессе профессионального обучения будущего артиста балета, но согласился с Софьей Николаевной в том, что необходимо откликаться в преподавании на новые веяния времени, смело вводить в школьную программу элементы из лексик современных танцевальных направлений. К. Сергеев рассказал о плодотворных результатах сотрудничества Ленинградского хореографического училища с Дрезденской школой Грет Палукки, где большое внимание уделяется преподаванию именно современного танца. Однако влияние здесь взаимное: и в этом учебном заведении Германской Демократической Республики классический экзерсис все более утверждается в своих правах как наиболее универсальная форма подготовки артиста.

К. Сергеев коснулся в своем выступлении и проблемы универ-

сализма подготовки будущего артиста. «В наше время почти исчезло деление актеров на амплуа, — заявил он. — Сейчас артист балета должен владеть целым комплексом выразительных средств, виртуозной техникой в рамках свободной пластики и классического танца».

О формировании педагогического коллектива балетной школы К. Сергеев сказал следующее: «Каждый педагог — человек, который прошел школу вначале как ученик, стал артистом, а потом вернулся в школу в качестве педагога. Этот свершаемый круг можно назвать одновременно и преемственностью, и развитием традиций, потому что каждый из мастеров обогащает их элементами своего собственного опыта».

И С. Головкина, и К. Сергеев говорили о связи школы и театра. Эта тема стала основной в выступлениях художественного руководителя Московского хореографического училища М. Мартиросяна. Как он отметил, современный театр активно влияет на процессы профессионального обучения юного артиста, диктует закономерность периодического просмотра (каждые пять лет) программ по специальным дисциплинам. «Одним из главных компонентов подготовки будущего танцовщика, — сказал он, — в настоящее время стала производственная практика, которая стабильно введена в расписание

занятий, начиная со второго класса по выпускной. Это — специальные часы, предназначенные исключительно для разучивания концертных номеров, вариаций, дуэтов, фрагментов из балетов, новых хореографических миниатюр. Несколько раз в год в учебном театре устраиваются внутришкольные концерты, в которых принимают участие ученики всех классов. Подготовка к таким концертам дает возможность педагогам учитывать творческую индивидуальность учащихся при отборе концертных номеров, правильно развивать их природные данные».

В речи доцента Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского Е. Валукина нашли отражение вопросы постановки хореографического образования в рамках высшей школы. Оратор подчеркнул, что палитра хореографических специальностей в советской высшей школе танца значительно расширилась, — и теперь в ГИТИСе, кроме балетмейстеров и педагогов, готовят хореографов для ансамблей «Балет на льду» и фигурного катания на льду. Жизнь выявила необходимость открытия и еще одного нового отделения — балльной хореографии. Программа обучения специалиста с высшим образованием многомерна и сложна — она содержит не только специальные дисциплины, но и фундаменталь-

ные курсы по многим наукам — литературе, философии, истории, психологии, теории музыки.

Художественный руководитель балетной труппы Азербайджанского театра оперы и балета имени М. Ф. Ахундова Г. Алмасзаде рассказала о своей судьбе первой азербайджанской балерины, которая тесно сплелась с судьбой национального балетного театра. Она подчеркнула, что его формирование, как и формирование балетного театра других республик Советского Союза, происходило на основе освоения великих традиций русского балета, оплодотворенных накопленными народами фольклорными богатствами.

Знакомство с принципами подготовки артистов в советских учебных заведениях вызвало большой интерес у собравшихся.

Доктор Магда Фахми Езз (Египет), суммируя свои впечатления, отмечала рост советской средней и высшей балетной школы, те новаторские изменения, которые произошли в этой сфере со времени ее обучения в ГИТИСе.

К. Ралов (Дания) и К. Христодис (Кипр) также дали высокую оценку советской балетной педагогике.

Был задан ряд вопросов, который касался преподавания, наряду с классическим танцем, танца модерн и джаз-танца. Венгерский критик Гедон Диенеш, принимая во внимание высокий приоритет в СССР дисциплины классического танца, поставил вопрос так:

«Может ли, по мнению советских специалистов, быть создано полноценное в художественном отношении хореографическое произведение в технике, отличной от классического танца?» С. Головкина рассказала об опытах постановок спектаклей в СССР (в ансамблях и синтетических театральных коллективах), где разнообразно используются широкая палитра выразительных средств.

Японский профессор Кэндзи Усуи попросил провести градацию между единой системой обучения, принятой в СССР, и школами крупнейших педагогов. С. Головкина сообщила, что индивидуальность любого педагога влияет на избранную им практику преподавания. Но сам материал, сама лексика классического танца в своих основных элементах остается неизменной. И как образно выразилась С. Головкина, педагог «должен приготовить из ученика такой «воск», из которого хореограф мог бы вылепить любую статуэтку: в стиле Петипа, Бурнонвилля, в манере, присущей различным советским хореографам».

Профессиональную глубину дискуссии выявили многие заданные вопросы технологического порядка. Зарубежные специалисты интересовались спецификой ведения класса дуэта, развития пальцевой техники с самого начального периода обучения, системой питания будущих артистов балета, преподаванием записи танца. На все вопросы они получили исчерпывающие ответы.

Во время семинара в Москве Комитет танца МИТ провел свое рабочее заседание. Как известно, десять лет назад, в 1973 году, в Москве на очередном конгрессе МИТ была впервые создана специальная секция по балетному искусству, преобразованная в 1977 году в Комитет, которым руководит избираемое каждые два года правление.

Комитет работает в соответствии с уставом и при непосредственных контактах с национальными штабами. Задачи Комитета — содействовать развитию всех сфер балетного театра, где танец является средством создания спектакля, уделять внимание обмену информацией, разрабатывать единство терминологии, проводить совещания, семинары, конференции, обсуждения спектаклей, отстаивать интересы искусства танца.

С 1973 года проведено двадцать одно международное мероприятие, в том числе три семинара в городе Варна (Болгария) по изучению наследия М. Петипа и А. Бурнонвилля.

Издан ряд информационных бюллетеней, готовится публикация сборника «Современные тенденции в искусстве балета», большая работа ведется по изучению терминологии и авторского права. При Комитете существуют так называемые проблемные группы. Одна из них занимается вопросами стиля и репертуара (ее возглавляют К. Ралов и П. Гусев).

На рабочем заседании в Моск-

ве были рассмотрены и утверждены: текст отчета о проделанной за десять лет работе, подготовленный секретарем Комитета Г. Нойбауэром (Югославия), план подготовки к XX конгрессу МИТ, план работы Комитета танца в это время, о котором сделал сообщение Д. Зайферт (ГДР), отчеты ответственного за публикацию информационных материалов Г. Диенеша (Венгрия) и ответственности за изучение проблемы фиксации хореографических произведений и авторского права хореографов Б. Свицкого (Израиль).

Большой интерес вызвала также состоявшаяся на одном из заседаний семинара встреча его участников с редакционным коллективом журнала «Советский балет». Главный редактор журнала Р. Стручкова рассказала о целях и задачах издания, его сотрудники ответили на вопросы зарубежных гостей.

Беседы, обмен мнениями, обсуждение увиденного происходили в дружеской обстановке. Выступления на четырех проведенных в ходе семинара дискуссиях позволили его участникам суммировать результаты творческих поисков современных хореографов, прояснить волнующие профессионалов проблемы, определить тенденции развития балетного театра последних лет.

Материал подготовили Г. БЕЛЯЕВА, Г. ИНОСТИЦЕВА, В. КОНСТАНТИНОВА, Е. ГЕННАДЬЕВА

МОСКВА

— столица балетных конкурсов

Пятый Международный конкурс артистов балета состоится в Москве в июне 1985 года. Выступать в нем приглашаются танцовщицы и танцовщики в возрасте от шестнадцати до двадцати восьми лет. Причем условиями соревнования предусмотрено, что среди его участников могут быть лауреаты и дипломанты международных балетных состязаний, в том числе и московского (за исключением получивших «Гран при» и первые премии). Просмотры будут проводиться по двум категориям — «А» (старшая возрастная группа) и «Б» (младшая возрастная группа). Первую образуют исполнители до двадцати двух лет, вторую — юности и девушки не моложе шестнадцати и не старше девятнадцати лет.

Участникам первого тура в обеих возрастных группах предлагается исполнить одно па де де или две вариации из балетов «Пламя Парижа» Б. Асафьева, «Жизель» и «Корсар» А. Адана, «Раймонда» А. Глазунова, «Штетная предосторожность» П. Гертеля, «Копеллия» Л. Делиба, «Та-

лисман» Р. Дриго, «Баядерка», «Дон Кихот» и «Пахита» Л. Минкуса, «Ярмарка в Брюгге» Х. Паулли, «Эсмеральда», «Дочь фараона», «Сатанилла» и «Наяды и рыбаки» Ц. Пуни, «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» П. Чайковского, «Сильфиды» Ж. Шнейцгоффера, «Шопениана» и другие номера. Во время второго тура молодые мастера танца должны показать два произведения — одно па де де (для выступающих в дуэте) или одну вариацию (для выступающих соло) из балета классического репертуара и образец современной хореографии: фрагмент из балета или самостоятельный концертный номер (сольный или дуэтный). Прошедшие на третий тур (а их к последней ступени соревнования будет допущено не более девятнадцати от старшей группы и не более пятнадцати от младшей) обязаны продемонстрировать одно па де де или две сольные вариации из русских классических балетов.

Для победителей в старшей и младшей возрастной группах установлены разные формы поощрения — премии, звания, призы,

медали, дипломы. Высшей наградой для конкурсантов, выступающих в категории «А», является приз Большого театра Союза ССР («Гран при»), премия в размере 2500 рублей, золотая медаль и звание лауреата, для выступающих в категории «Б» — приз Министрства культуры СССР, премия в размере 1000 рублей, диплом с отличием и почетный знак.

Заявки на Пятый Международный конкурс артистов балета в Москве принимаются до 1 января 1985 года по адресу: Организационный комитет Пятого Международного конкурса артистов балета — СССР, 103051, Москва, Неглинная, 15.

В первом квартале 1984 года в Москве будет проведен Всесоюзный конкурс балетмейстеров и артистов балета. Его цель — выявить молодых одаренных артистов балета, обогатить советский современный балетный репертуар новыми сочинениями. Балетмейстер, который захочет принять участие в этом соревновании, должен представить на суд жюри два современных хореографических номера (сольных или дуэтных) длительностью не более десяти минут каждый, поставленных на музыку советских композиторов. Конкурсные испытания состоят из двух туров. На первом туре участник соревнования демонстрирует оба своих произведения, ко-

второму этапу состязания допускаются те из них, которые получили у жюри не менее восьми баллов при двенадцатибалльной системе.

В конкурсе артистов балета участвуют танцовщицы и танцовщики в возрасте от пятнадцати до двадцати семи лет. Соревнования проводятся по двум возрастным группам — старшей (категория «А»), где выступают юности и девушки девятнадцати-двадцати семи лет, и младшей (категория «Б»), куда входят юные исполнители пятнадцати-девятнадцати лет. Все они во время трех туров конкурса обязаны показать большой и разнообразный репертуар: на первом этапе — одно па де де или две вариации из классических балетов, на втором — два произведения современной хореографии (фрагмент из советского балета, поставленного не ранее 1964 года, и концертный номер, созданный после 1974 года), длительность каждого сочинения не должна превышать десяти минут, на третьем — одно па де де или две вариации из русских классических балетов.

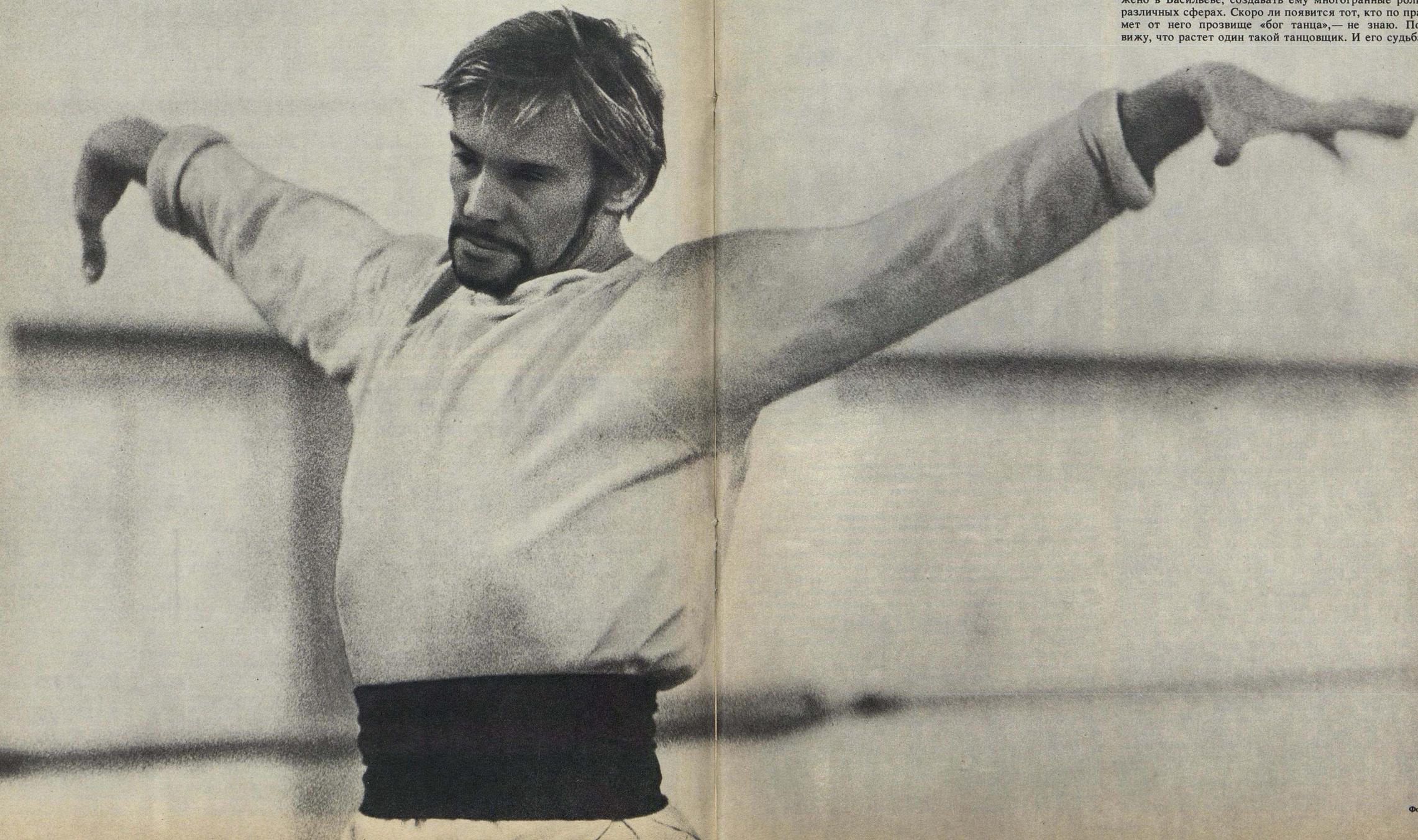
Заявки на Всесоюзный конкурс балетмейстеров и артистов балета принимаются до 1 декабря 1983 года по адресу: Москва, Неглинная, 15. Управление международных и всесоюзных конкурсов.

«...ОДИН ТАКОЙ ТАНЦОВЩИК»

АЛЕКСАНДР
БЕЛИНСКИЙ

Среди многого, написанного о Владимире Васильеве, выделяется замечательная своей лаконичной меткостью и всеобъемностью характеристик заметка-эссе Федора Васильевича Лопухова. В ней маститый художник, человек острого саркастического ума, так писал о молодом артисте: «...Глядя на Васильева, я обращаюсь к любителю балета со словами: Смотри, как он танцует! Любишься, спеши! Жизнь танцовщика, как и спортсмена, очень коротка. Спеши, потому что такое можно увидеть за свой век редко».

И далее: «...Надо максимально использовать то, что заложено в Васильеве, создавать ему многогранные роли в самых различных сферах. Скоро ли появится тот, кто по праву переймет от него прозвище «бог танца», — не знаю. Пока что я вижу, что растет один такой танцовщик. И его судьба целиком





в руках театра: только он может помочь расцвести индивидуальности, а может и засушить первые замечательные всходы».

Условия, которые сопутствовали развитию таланта Васильева в театре, с самого начала сложились благоприятно и, думается, в немалой степени потому, что его яркая личность артиста встретила с другой яркой личностью — хореографа.

Как имена Павловой, Карсавиной, Нижинского связаны с балетными сочинениями Михаила Фокина, как Уланова, Вещеслова, Сергеев были артистами-соавторами балетмейстеров Захарова и Лавровского, так хореография Юрия Григоровича вывела на передний край советского хореографического театра Ирину Колпакову, Аллу Осипенко, Екатерину Максимова, Наталию Бессмертнову. Среди мужчин-артистов Владимир Васильев занял здесь безусловное первое место. Любому, даже такому крупнейшему дарованию, как Васильев, необходимы новые сочинения. Берем на себя смелость утверждать, что ни один балетный артист на советской сцене, может быть, за исключением М. Т. Семеновой, не становился первым из первых только за счет исполнения ведущих партий классического репертуара. Васильев не бывало станцевал в старом «Дон Кихоте». Но именно «Каменный цветок», где он был, бесспорно, лучшим исполнителем Даниила, стал шагом на пути к вершине. Григорович дал ему премьеру своих редакций классических балетов «Шелкунчик», «Спящая красавица». Рискнул после могучих монолитных гладиаторов Аскольда Макарова в Ленинграде и Дмитрия Бегака в Москве поручить не столь высокому и очень русскому по облику Васильеву роль самого Спартака. Васильев стал первым среди первых.

Гениальную строфу пушкинского «Онегина», описывающую танец Авдотьи Истоминой, цитируют буквально в каждой статье о русском балете, наверное, не случайно. «Душой исполненный полет» — стало афоризмом при характеристике лучших танцевальных артистов нашего отечества. В полной мере адресуя это определение к артистическому творчеству Васильева, хочется добавить необычайную музыкальность этого «душой исполненного полета». Васильев удивительно музыка-



Е. МАКСИМОВА и В. ВАСИЛЬЕВ
в балете «Спящая красавица».

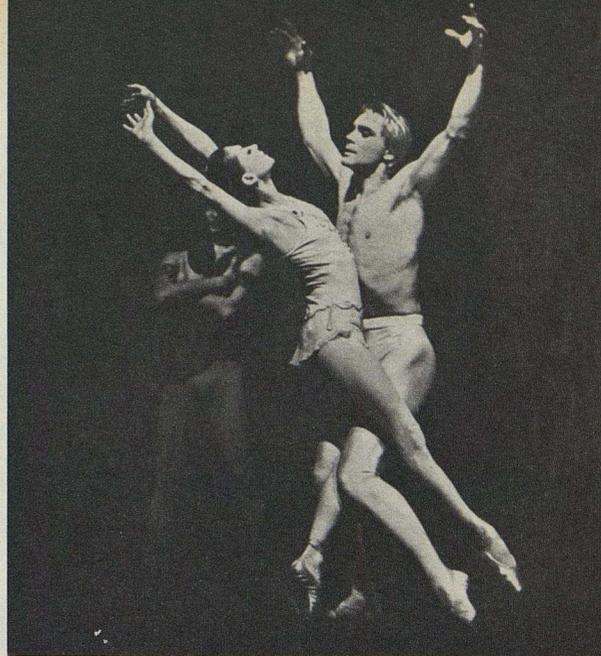
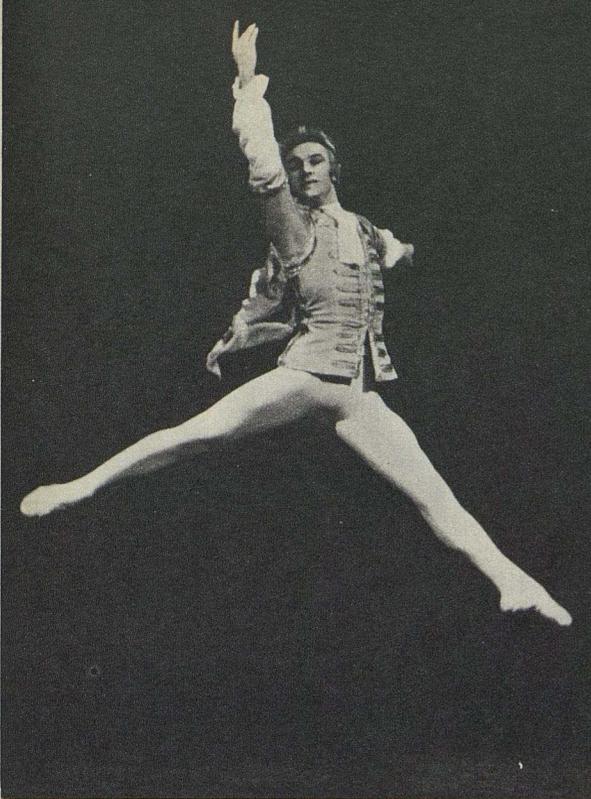
Е. МАКСИМОВА и В. ВАСИЛЬЕВ
в балете «Дон Кихот».

В. ВАСИЛЬЕВ в балете
«Спящая красавица».

Е. МАКСИМОВА и В. ВАСИЛЬЕВ
в балете «Икар».

Фото В. Пчелкина

лен. Его пластическое воплощение музыки передает не только ритм и мелодический рисунок. Каждое микродвижение, поворот головы, взмах кисти руки как бы раскрывают тончайшие обертона музыкальной партитуры. Васильев — артист (при всей виртуозности своего танца, большом прыжке, великолепном вращении, страсти к широкому пространственным движениям) умеет выявить тончайшие нюансы танца. Шедевры Касьяна Голейзовского, поставленные для Васильева, —



«Нарцисс» на музыку Черепнина и монолог Меджнуна на музыку Баласаняна, к счастью, сняты на киноленту и сняты хорошо. Васильев — артист чувствует хореографический стиль балетмейстера (если, конечно, у хореографа есть свой стиль) так же тонко, как слышит музыку. Без названия номера ясно — Васильев танцует миф о самовлюбленном Нарциссе. Можно снять с артиста белую чалму, и все равно вы увидите перед собой восточного юношу Меджнуна. Васильев отказался от парика в «Дон Кихоте». Его русые волосы ни на секунду не мешают вашему восприятию образа Базиля — эдакого балетного «севильского цирюльника». И не борода, другие внешние приметы определяют характеристику русского царя Ивана Грозного или римского гладиатора.

Талант балетного артиста Васильева прежде всего в танцевальном перевоплощении. Именно в этом он пошел дальше своих замечательных предшественников Алексея Ермолаева и Вахтанга Чабукиани. И это тоже отметил Ф. Лопухов: «По разноликости он (Васильев) не идет в сравнение ни с кем». Ермолаев создал свои знаменитые актерские роли — Евгения в «Медном всаднике», кавалера Рипафратту в «Миррандолине», Тибальда в «Ромео и Джульетте» с редким актерским мастерством, на сравнительно небогатой танцевальной основе, используя, главным образом, палитру пантомимно-мимических красок. Чабукиани, наоборот, в ролях Фрондосо, Джарджи, Филиппа, меняя грим и костюм, оставался всегда все тем же блестятельным, эмоциональным, виртуозным балетным премьером героического плана и только в последней своей партии «Отелло» достиг действительно безмерной актерской глубины.

Перевоплощение Васильева на сцене — пластическое танцевальное перевоплощение. Он создает образ прежде всего средствами, присущими только хореографическому искусству. Точно исполняя танцевальный текст Лавровского в «Ромео и Джульетте» Прокофьева он чуть-чуть изменил самое начало спектакля. В руке у Ромео появилась шпага. И танцевальная игра со шпагой и черным плащом очень точно характеризует беззаботного веронского юношу, которого не коснулись еще

никакие тяготы жизни. Прекрасное начало! Как оттеняет оно все дальнейшие события трагедии. А до каких трагических высот в великом спектакле Лавровского поднялся Васильев в сцене «Мантуя». В простые жете артист вносит такую экспрессию, каждое движение его полно таким отчаянием, что небольшая сцена, идущая перед занавесом, по существу интермедия, превращается в кульминацию роли.

Васильев в совершенстве владеет действенным танцем, танцем, выражающим внутреннее состояние персонажа. Одно и то же движение классического танца он трактует весьма самобытно, в зависимости от ситуации балета, от характера персонажа. Жете у Ромео в сцене «Мантуя» и у Спартака в сцене последнего боя исполняются настолько по-разному, что только балетный специалист понимает, что это одни и те же движения. Если к движению применимо слово «интонация», а точнее слово подыскать трудно, то дарование Васильева — в колоссальном разнообразии «пластических интонаций». Если уж применять к танцу вокальную терминологию, то танец Васильева отличается абсолютной «кантиленой». Что имеется в виду? Глядя на танец Васильева, вы не можете расчленить его на отдельные движения, отдельные части. Пробежки между частями в вариации из «Дон Кихота» вы не воспринимаете, как пробежки, а как естественное продолжение предыдущей части. Каждое последующее танцевальное движение у Васильева является естественным продолжением предыдущего, и иного продолжения не может быть. Органическая танцевальность, полнота существования в танце, стихия танца... Как это можно еще назвать!

Наверное, Владимир Васильев потенциально станцевал не все свои партии. Большой театр не часто балует нас премьерями. А ведь Васильев может исполнять не только классику. Его дарованию доступен любой танцевальный язык. Жаль, что в его ведущих партиях не содержалось во всей обьемности характерного танца (вариация в первом акте «Дон Кихота» и «Лауренсии» не в счет), не раскрылся он для нас и в спектаклях так называемой свободной пластики, не знаем мы его по-настоящему как русского танцовщика — исполнителя русской пляски с ее присядками, дробями, ползунками...

Вообще, кроме Даниила в «Каменном цветке», Ивана в «Коньке-Горбунке» и царя Ивана Грозного — этот, может быть, самый русский из всех великих русских балетных актеров не станцевал ни одной по сюжетной сути русской партии. Правда, был еще Петрушка. Но фокинский балет Васильев исполнил всего два-три раза, и так же мало видел его зритель



в спектакле Бежара. Но в какой бы партии ни выступал Васильев, он ярко выраженный русский танцовщик. И это тоже метко подчеркнуто Лопуховым, который, с восторгом профессионала разбирая васильевские пассажи в «Дон Кихоте», писал: «Васильев проявляет в этой головоломной комбинации (в коде заключительного па де де — примечание ред.) огромный темперамент, напоминающий выражение «раззудись плечо, размахнись рука». И мне это лишний раз говорит о том, что классика Васильева — русская классика, что он ярко выраженный русский танцовщик, широта и размах движений которого по-своему отражают размах и широту движений нынешней жизни, мощь нашей страны».

Дует Владимира Васильева с Екатериной Максимовой — один из редчайших примеров полного пластического единения двух человек. Великий ансамбль Улановой и Сергеева существовал всего десять лет и был только лирическим. Максимова и Васильев танцевали вместе и в «Жизели», и в «Дон Кихоте», и в «Щелкунчике», и в «Спартаке», и в «Мелодии» Глюка, и в комедийной композиции «Матч». Полная гармония достигалась артистами в любом жанре балетного искусства. Васильев умел подчинить свой темперамент, высоту своего прыжка, скорость своего вращения интересам полной гармонии дуэтного танца. В адажио он как бы рисует одну непрерывную линию двумя танцующими фигурами. Та «кантилена», о которой говорилось при описании сольных мужских вариаций, в дуэтном танце Васильева с Максимовой достигает наивысшего совершенства.

Переход балетного артиста в новую профессию очень сложен и не всегда успешен. Обратимся к примерам. Якобсон, Вайнонен, Лавровский, Захаров, Григорович перестали танцевать рано, да и не были их актерские свершения равны по масштабам последующим хореографическим.

Исключение — Чабукиани: он создал «Сердце гор», «Лауренсию», «Отелло» в расцвете своего актерского творчества. Вахтанг Чабукиани был исполнителем центральных партий во всех своих балетах. Хореографический текст Джарджи,

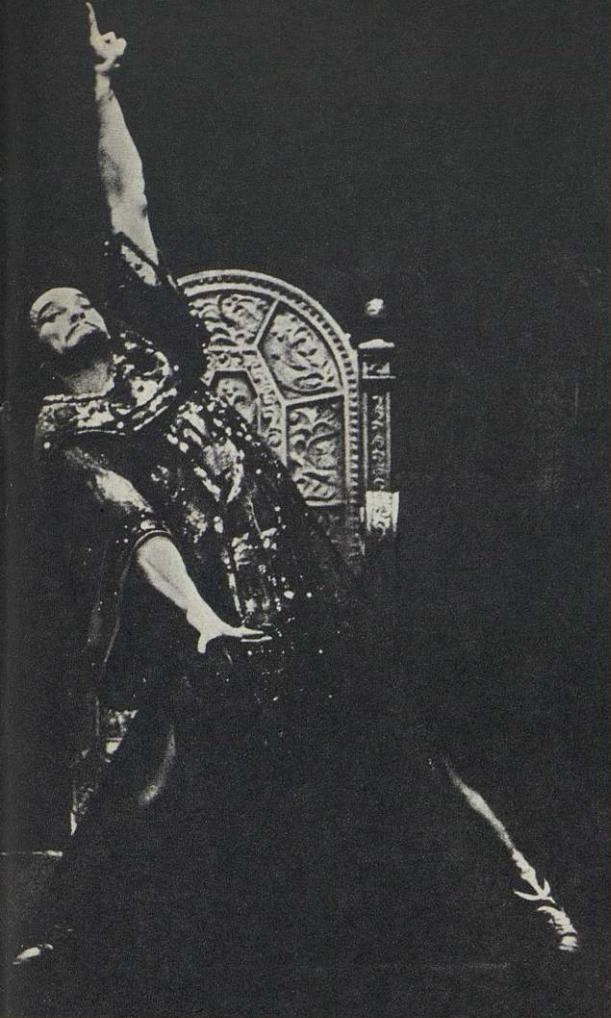
Фрондосо, Отелло был очень своеобразным и насыщенным. Это редчайший, может быть, даже единственный в своем роде, пример, когда балетмейстер лучше всего сочинял для себя, как для исполнителя, когда сочинительский и исполнительский талант составлял единый неразделимый творческий пласт.

У Владимира Васильева все наверняка не так. Ставить он начал поздно. Он не прошел путь создания хореографических миниатюр или постановку подтанцовок в музыкальном или драматическом театре. Танцы в детском спектакле «Принцесса и Дровосек» в театре «Современник» — незначительный эпизод. Васильев поставил на сцене Большого театра сразу, один за другим, три больших полнометражных балета.

Убежден, что балетмейстерскому дарованию Васильева ближе сюжетные произведения, где требуется слияние чисто танцевального сочинительства с режиссерским видением спектакля. Думается, сюитное построение сороковой симфонии Моцарта в балете «Эти чарующие звуки» — наименее его удачное сочинение. Интересно, что на ту же музыку в телефильме «Дует» Васильев смонтировал снятые рапидом, кинематографические планы вариаций своих и Екатерины Максимовой из разных ролей, из разных спектаклей. Как эмоционально, как образно это сделано! На мой взгляд, это лучший фрагмент телефильма «Дует».

И в «Икаре», и в «Макбете» режиссура Васильева находится на подлинной профессиональной высоте, о чем говорит его умение четко построить сюжет (он автор либретто обоих балетов), сделать действие логичным, абсолютно понятным для зрителя, добиться определенности в характеристике каждого персонажа. В каждом из этих произведений есть свой стиль, каждое из них надо судить по законам, положенным самим автором в их основу.

Васильев сам определяет «Макбет», как «драмбалет». И тогда вся игра с кинжалом и танец с кубками не кажется анахронизмом. Сцена же самоубийства Макбета и символизирующее участие короны во время предсказания ведьм представляются



В. ВАСИЛЬЕВ
в балете «Спартак».

В. ВАСИЛЬЕВ
в балете «Иван Грозный».

Н. ТИМОФЕЕВА и В. ВАСИЛЬЕВ
в балете «Макбет».

Фото В. Пчелкина

отличными режиссерскими находками. Тема короны, тема честолюбия главного героя проведены через весь балет с большой образной силой.

Подлинным хореографическим открытием спектакля являются ведьмы. Их танцуют мужчины, причем на пальцах. Вот где действительно балетное решение шекспировской драматургии!

Усложненность и рациональность музыки Сергея Слонимского в «Икаре» несколько сковали возможности Васильева в стремлении создать одухотворенный эмоциональный балет, полностью созвучный (не только в мысли, но и в чувстве) прекрасному романтическому мифу о первом человеке, решившем подняться в небо. Но и в этом балете найдены острые хореографические характеристики персонажей. Спек-



такль насквозь танцевален и опять-таки построен без ребусов и шарад, которыми порой, к сожалению, грешит современная хореография.

В первых же своих сочинениях Васильев подтвердил приверженность к реалистическому балету, оставаясь в то же время верным принципам этого условнейшего вида искусства.

Кинобалет ныне — наверное, один из самых популярных представителей музыки кино, а если вспомнить некоторые опыты еще в эпоху немого кино, то и достаточно зрелых.

Сочинение танца за монтажным столом — удивительное сочинение, и за ним большое будущее.

Работа Васильева-хореографа за монтажным столом привела к подлинным открытиям, еще недостаточно оцененным.

В телефильме «Жиголо и жиголетта», на съемках, Васильев только набирал материал для того, чтобы без помощи слов, языком хореографии рассказать биографии своего героя, несчастного жиголо Сиды Котмена, и его подруги Стеллы. Он снимал отдельные фрагменты танца, отдельные движения, даже фрагменты отдельных движений. Это была работа, когда художник, говоря словами Пушкина:

*...И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал...*

Ясность пришла за монтажным столом. Из вороха отснятого материала, точно следуя музыке танго Пьяццоллы, Васильев построил хореографическую новеллу о встрече двух влюбленных в ресторане после всего, что они испытали, работая наемными танцовщиками — жиголо. Трехминутная балетная новелла вобрала в себя все содержание малоудачного, в целом, фильма.

Кинобалет «Анюта» ставился на замечательную музыку Валерия Гаврилина. Работа с композитором за роялем и при оркестровой записи еще раз подтвердила уникальную музыкальность Васильева. Постановка же чиновничьих сцен и хореографическое решение всего мира департамента явились и подлинными режиссерским открытием.

И опять-таки монтажное построение фильма доказало большие перспективы Владимира Васильева как музыкального кинорежиссера.

Как балетмейстер, как кинорежиссер, Васильев еще только начал. Начал прекрасно!

Пожелаем Владимиру Васильеву и всем нам, благодарным зрителям этого поистине великого балетного артиста, чтобы его путь хореографа-сочинителя был также прекрасен, также полон свершений и открытий!

● Балет Н. Каретникова
«Волшебный камзол»
в Государственном
концертном
ансамбле СССР
«Московский
классический балет»

у него возник новый творческий замысел, но пока трудно сказать, «будет это книга, опера или картина», и далее спрашивал Гиппеля: «не думаешь ли ты, что я должен еще раз обратиться к Великому Канцлеру с вопросом, создан ли я художником или музыкантом?»

В Варшаве, куда был переведен из провинции Гофман, состоявший на службе в прусском министерстве юстиции, он испытал необычайный творческий подъем. «Счастливые варшавские годы» (как называл это время современный исследователь истории культуры Клаус Гюнцель) отмечены встречами с Юзефом Эльсьером (у которого впоследствии учился

ннных, здесь он дирижировал, пел, играл на клавире, скрипке, органе, арфе. Наконец, в Варшаве были сочинены и поставлены первые музыкально-сценические произведения Гофмана — два зингшпиля. И если добавить к этому, что в Варшаве Гофман усиленно занимался рисованием и живописью (к сожалению, его фресковые росписи Мальтийского дворца погибли во время бомбардировки, как и лучшие здесь убежище раненные участники Варшавского восстания 1944 года), то становится понятным, почему он задал такой вопрос Гиппелю.

Сам Гофман в ту пору, видя, как ценят в польской столице его разностороннее

писатель-романтик, все же до конца своих дней он чувствовал себя музыкантом. Не забудем, что именно он создал первую немецкую романтическую оперу «Ундина» (1816). «Искусство дивное» играло огромную роль в его литературном творчестве, вплоть до лебединой песни мастера — незаконченного романа «Житейские воззрения кота Мурра», где так патетически звучит музыка Крейсlera — иными словами, музыка самого Гофмана.

После занятия Варшавы наполеоновскими войсками, обосновавшись в Бамберге, Гофман начал работать в местном театре режиссером, драматургом, художником-декоратором и помощником дирек-

ми первенцами Гофмана вскоре последовали такие шедевры, как «Фантазии в манере Калло».

Годы работы в качестве оперного дирижера в Дрездене и Лейпциге уже не смогли превратить литературную деятельность Гофмана, в которой запечатлелась его своеобразнейшая творческая индивидуальность и которая явилась как бы кульминацией развития немецкого романтизма. В высшей степени важно, однако, помнить, что Гофман был первым немецким романтиком, с такой силой обрушившимся на уродства социального строя «игрушечных государств», в изобилии существовавших в его время на территории Германии. Но, разумеется, его обвинения имели характер широких обобщений, развитие которых привело к тому, что против умиравшего писателя было возбуждено уголовное преследование за выведенную под именем тайного советника Кнаррпанти и осмеянную в «Повелителе блох» персону самого директора прусского департамента полиции, полагавшего, как иронически писал Гофман, что «думание уже само по себе, как таковое, есть опасная операция, а думание опасных людей тем более опасно...»

Да, Гофман был не только «великим сказочником», но и поистине «опасным человеком», мужественно обличившим темные силы реакции во имя светлого будущего, вера в которое звучит во многих его произведениях.

Такое сочетание поэтической сказочности и социального обличения характеризует большую сказку «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер». Замысел этой сказки родился у писателя во время его тяжелой болезни весной 1818 года. Лето он посвятил воплощению этого замысла, а в начале следующего года сказка была напечатана. Именно во время работы над «Крошкой Цахес» у Гофмана поселился котик, названный Мурром и под этим именем приобретший, благодаря своему хозяину, мировую известность, ибо уже в конце 1819 года был опубликован первый том знаменитого романа Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра».

Нетрудно заметить, что некоторые мотивы этого романа уже развиваются в сказке о маленьком Цахесе, где буафории княжеского двора, низкопоклонству и лицемерию противопоставлено высокое чувство пламенной, романтически иступленной любви.

Из всего сказанного явствует, какие сложные проблемы стояли перед мастерами, поставившими перед собою задачу музыкально-хореографического воплощения «Крошки Цахес». Сразу же скажу, что с моей точки зрения, и композитору Н. Каретникову, и авторам либретто Н. Касаткиной и В. Василеву (они же балетмейстеры-постановщики) в полной мере удалось решить эту задачу. Созданное произведение, раскрывающее не только фееричность гофмановской сказки, но и ее глубокий смысл.

Каждый, читавший сказку Гофмана, заметит в либретто некоторую неточность: фея Розабельверде никакого камзола уродцу не дарит. Он получает его от князя после того, как фея силой своих чар заставляет видеть в уродце «эталон ума и красоты». А происходит это тогда, когда, пожалев не столько Цахеса, сколько его бедную мать Лизу, измученную непосильным трудом, фея взяла его к себе на руки и «стала тихо гладить его ладонью по голове». Кстати, именно эту сцену изобразил Гофман в своем

эскизе обложки первого издания сказки в 1819 году. Правда, на этом рисунке фея не гладит малыша по голове, а расчесывает его волосы волшебным гребнем, а Цахес уже облачен в «волшебный камзол», украшенный «орденом пятинтозедленного тигра с двадцатью пуговицами».

Нельзя не признать, однако, что «волшебный камзол», по воле постановщиков летающий к Цахесу с небес, прекрасно передает средствами сценической выразительности фантастический характер всего происходящего, вплоть до того, что стихи о любви, сочиненные студентом Бальтазаром, воспринимаются придворными как произведение «господина министра Циннобера», кавалера высшего ордена игрушечного княжества. И все другие изменения ситуации и сюжетного развития гофмановской сказки обусловлены в либретто необходимостью воплотить ее глубокий смысл средствами музыкально-хореографической выразительности.

Музыка Н. Каретникова отличается выразительностью обрисовки персонажей, красочностью и близостью к той атмосфере гротеска и чисто романтической иронии, которая характеризует и другие сказки Гофмана, — вспомним хотя бы «Золотой горшок». Вместе с тем музыкальные образы партитуры наделены чертами хореографичности, присущими уже обиходным балетам композитора (его «Геологии» и «Ванина Ванини» ставились в Большом театре СССР в шестидесятых годах). Сюжет балета, его хореографическое и музыкальное воплощение вызывают желание привести здесь интересное высказывание советского литературоведа Ф. Федорова, много работающего над изучением творчества Гофмана: «Если в романах и новеллах Гофман, как правило, отнимает надежду, декларирует господство мрака и безысходности, то в одновременно создаваемых сказках и капрично звучит апология надежды, света, «блаженной страны». Именно такой «блаженной страной» и является сказочный Джиннистан — родина доброй феи Розабельверде, сжалившейся над уродцем, который не только впоследствии зазнался, но и причинил такие страдания студенту Бальтазару, влюбленному в прекрасную Кандиду, охотно (под действием чар!) принимающую ухаживания Цахеса.

Вот здесь-то и возникает вопрос о решении темы любви в музыке балета. Бесспорно, в сказке Гофмана Кандида обрисована с той же иронией, которая хотя и преобладает в сказке, но все же не является ее единственной чертой, и не только потому, что в произведении, как справедливо заметил исследователь, «звучит апология надежды и света». Если даже Гофман добродушно посмеивается над Кандидой, над ее пристрастием к пирожным и новым шляпкам, то любовь Бальтазара к этой девушке, которая, правда, читала Гете, Шиллера и Фуке, но «почти все вскоре забыла», уже предвещает чувство иступленной любви капельмейстера Крейсlera к Юлии Бенцон и не менее иступленной ненависти к преренному сопернику. И эти чувства испытал и сам Гофман, и не только испытал, но и патетически описал в «Житейских воззрениях кота Мурра». Не исключая даже возможность, что уродец Цахес — саркастическое изображение того «проклятого торгаша», за которого расчелывавая мать выдала замуж обожаемую Юльену Марк — прообраз Юлии Бенцон. И, думается, именно поэтому можно было бы ожидать, что тема любви Бальта-

СКАЗОЧНЫЙ МИР ГОФМАНА



ИГОРЬ БЭЛЗА,
доктор искусствоведения

Эрнст Теодор Амадей Гофман 28 февраля 1804 года в письме к другу своей юности Теодору Гиппелю сообщал, что

Шопен), Войцехом Богуславским, прозванным «отцом польского театра». Здесь он написал свою единственную симфонию, впервые прозвучавшую в Варшаве. Здесь была издана его фортепианная соната — единственная, напечатанная при жизни автора из числа многих сочи-

исполнительское и творческое дарование, видимо, склонен был считать себя преимущественно музыкантом, то есть, подобно своему бессмертному Крейслеру, композитором и дирижером. И хотя в историю мировой культуры Гофман вошел прежде всего как величайший немец-

С. ИСАЕВ, В. ТИМАШОВА И Н. ШАЛАШНОВА
в балете «Волшебный камзол».
Фото Д. Куликова

тора. Он был уже автором «Кавалера Глюка» и «Музыкальных страданий капельмейстера Иоганнеса Крейсlera». За эти-

зара к Кандиде прозвучит с «крейслеровской» патетичностью.

Музыка балета написана для большого симфонического оркестра, и партия ее, несомненно, свидетельствует о владении автором всеми средствами выразительности, тембральным богатством. Но исполняется эта музыка в постановке «Московского классического балета» лишь группой в составе пятнадцати человек, в которой представлены основные струнные, деревянные и медные духовые и ударные инструменты, а также фортепиано, способствующее гармонической полноте звучания. Все участники этого небольшого ансамбля, которым отлично дирижирует А. Виноградов, одеты в «придворные» костюмы и размещены прямо на сцене, живописно дополняя палитру спектакля.

Итак, постановщики балета Н. Касаткина и В. Василев опирались на прочную литературно-драматическую и музыкальную основу, воплотившую глубокий замысел сказки Гофмана. Успеху этого воплощения, бесспорно, содействовали живописное оформление спектакля художником-постановщиком Т. Бруни, оформление сказочно прекрасное, оставляющее впечатление праздника, наполненного жемчужным сиянием радости и добра. И никакие силы зла не властны над ним — так ведет художник свою линию в балете. Декорации Т. Бруни, как всегда, красочные, лаконичные и удивительно емкие по содержанию, создают атмосферу, в которой так легко и непринужденно разыгрывается действие. Костюмы художника, как и в прежних его работах, поражают красотой формы и цвета, выдумкой, редким соответствием характеру сказки. В драматургии спектакля их взаимодействие, возникающие между ними таинственные внутренние связи, играют едва ли не основополагающую роль. Все это выстраивает стройную композицию, придает спектаклю характер сказочности, которой обусловлен и хореографический замысел балета, потребовавший от исполнителей высокого уровня искусства переложения.

И действительно, немало усилий стоило, наверное, Н. Шалашовой, талантливой исполнительнице главной роли, подчинить свою изысканную фигурку пластической лепке образа урода Цахеса, включая дальнейшее превращение (с сохранением и даже усилением черт карикатурности) в его превосходительство господина министра Циннобера. Слово это по-немецки означает «киноварь», и у Гофмана (а также и в балете) маленький Цахес красуется в пышном облачении именно этого цвета, — отсюда и удачно придуманное название балета, которое выносит на первый план не какую-нибудь личность, а ее внешние приметы, скрывающие истинную сущность. Но Н. Шалашова очень тонко понимает (и на этом, видно, основывает рисунок своей сложной роли): дело здесь далеко не только в разоблачении этой сущности, ибо ведь фея Розабельверде — добрая фея, что очень умело подчеркивает исполнительница роли Г. Шляпина, окруженная сказочными персонажами, которые составляют ее свиту, включая прислуживающих ей очаровательных, столь любимых Гофманом котов и кошек.

Поэтому даже образ доброй (но не очень проницательной, в соответствии с гофмановской сказкой) феи также наделен чертами иронии, характеризующими, как уже говорилось, весь спектакль. Подчеркнем, однако, что несомненной заслугой как

постановщиков, так и артистов-исполнителей отдельных ролей следует считать богатство оттенков этой иронии. Ею по-разному наделены крошка Цахес, его благодетельница, мечтательный — таким его рисует С. Исаев — поэт Бальтазар, влюбленный в сентиментальную, но легко поддающуюся чарам господина министра Кандиду, ее отец — приближенный князя Деметрия господин Терпин, угодливость которого точными штрихами подчеркивает С. Белорыбкин, наконец, сам князь, напыщенный и придурковатый. Траговка В. Волишиным своей роли очень близка гофмановской: «Всем было известно, что страной управляет князь Деметрий; однако, никто этого управления не замечал, и поэтому все были очень довольны».

Совсем иным показан маг Просперо Альфанус, фантастичность которого подчеркнута его окружением, подкупающим своим волшебным очарованием, излучаемым даже такими персонажами, как Дракон (В. Храпов) и Чертовка (Н. Осипян). А Горбачевичу предстояло решить очень трудную задачу, создавая образ повелителя всех обитателей его замка. Правда, Просперо — мудрый маг, но могущество его в конце концов сводится к разрушению чар доброй феи и, в результате этого, к разоблачению и гибели возмездного его ничтожества. Но Просперо, подобно феи Розабельверде, был тоже добрым и обещал ей, что и после смерти крошку Цахеса будут вспоминать как крупного государственного деятеля-министра Циннобера. Как рассказывает Гофман, «его похорошили с необычайной пышностью». Но балет заканчивается, разумеется, не торжественной похоронной процессией во главе с самим князем, а веселой свадьбой Бальтазара и Кандиды. Эта заключительная сцена с блеском завершает спектакль абсолютно в духе сказки.

С чуткой бережностью отнеслись авторы либретто и композитор к первоисточнику, сохранив все основные сюжетные линии сказки Гофмана, ее обличительную силу, которая так тревожила прусскую полицию, ее мудрые социально-философские обобщения, ее поэтичность. Сохранены даже некоторые детали, дорогие сердцу писателя, прежде всего Бабочка, романтически охарактеризованная и в поэтической музыке, и в порхающем танце. В сказке Гофман повествует, как происходит волшебное превращение: вместо прекрасной черной бабочки перед магом Просперо «стояла фея Розабельверде, величественная и прекрасная, в сверкающей белой одежде, с поясом из блестящих бриллиантов и с белыми и красными розами в темных кудрях». Каждый читатель дневников Гофмана воспримет эти строки, как романтический гимн любви, зародившейся в сердце «великого сказочника» к девушке-подростку, которую он в дневниковых записях назвал «Бабочкой»...

Балет «Волшебный камзол» Н. Каретникова можно смело назвать ценным вкладом в мировую музыкально-сценическую «гофманиану», украшенную именами Чайковского, Оффенбаха, Хиндемита, Бузони и других мастеров.

Музыкально-хореографическое воплощение образов сказки Гофмана на нашей сцене весьма отрадн. И будем надеяться, что постановке «Волшебного камзола» Н. Каретникова, осуществленной коллективом «Московского классического балета» под руководством Н. Касаткиной и В. Василева, суждена долгая репертуарная жизнь.

● Балет А. Меликова «Поэма двух сердец» в Театре оперы и балета Узбекской ССР имени А. Навои и Куйбышевском театре оперы и балета

ЮРИЙ ТЮРИН

Творческая встреча в театре двух самобытных художников, как правило, обещает интересные и неожиданные открытия. Развиваясь до поры до времени независимо друг от друга, их линии судеб в искусстве существуют как бы параллельно. Но наступает момент, когда эти линии возникают или преднамеренно перекрещиваются, и тогда в точке пересечения возникает такое событие, мимо которого нельзя пройти равнодушно. Примеров тому немало. Один из них — недавнее рождение спектакля «Поэма двух сердец» сразу на двух сценах — Театра оперы и балета Узбекской ССР имени А. Навои и Куйбышевского театра оперы и балета. Его авторы — композитор А. Меликов и хореограф И. Чернышев.

В свое время встреча А. Меликова и Ю. Григоровича вызвала к жизни один из лучших спектаклей советского балетного театра «Легенду о любви», и вот спустя два десятилетия соприкосновение двух художественных воли, двух ярких, своеобразных талантливых личностей, на сей раз А. Меликова и И. Чернышева, вновь позволяет говорить о плодотворном содружестве: произошло своеобразное соединение восточной темы, ориентальной пластики с европейской хореографической культурой.

В новом балете композитор использует и развивает принцип «восточного симфонизма». Как и в «Легенде», симфоническое начало особенно ярко проявляется в форме адажио. Глубоко национальная по своей сути, музыка А. Меликова в равной степени современна в выборе и использовании приемов гармонического языка, в продуманной динамике композиционного целого. Композитор использует некоторые находки, ранее отмеченные в его творчестве: это и «ладовая необычность», и «мелодическая угловатость». Есть в партитуре и некоторые переключки в характеристике музыкальных эпизодов с «Легендой о любви». Особенно явственно такая узнаваемость в танце шувов. И все же при условной повторяемости отдельных мотивов, музыка «Поэмы двух сердец» оригинальна и выразительна своим лирико-камерным звучанием.

Именно камерность и лиризм балета близки творческому почерку хореографа И. Чернышева. Мастер большого, развернутого адажио, он зачастую делает дуэт центром спектакля, осязая конструктивное построения действия, выражая через него смысл происходящего, сводя к нему концептуальное решение постановочной задачи. Здесь наиболее свободно и органично проявляется хореографический талант И. Чернышева, утверждение его ху-

доистественно-поэтической личности. Весь образный ряд пластических характеристик его дуэтов построен на предельном выражении какого-либо чувства, на самораскрытии внутреннего мира героев. Поэтому камерная замкнутость ситуации наиболее близка балетмейстеру, ибо она дает ему возможность сосредоточить все внимание не на внешнем движении событий и положений, а на исследовании психологического состояния действующих лиц, причем Чернышев порой просто игнорирует мотивы, его порождающие.

Древняя восточная легенда о любви индийской танцовщицы Комде и музыканта Модана, почерпнутая из произведения Ш. Рашидова «Книга двух сердец», как нельзя лучше отвечает стрем-

намика танца не в равных, льющихся, переходящих, а в быстрой смене позировок, в «интегральной» зашифрованности каждого жеста. Интересно, что вариации в своем музыкальном и хореографическом построении двухчастна — медленная, с устойчивыми акцентами, и быстрая часть, повторяющаяся в обратном порядке рисунок движений. Ее логическим завершением становится в финале изначальная партнерная поза танцовщицы.

...Любуется танцем Комде Карашах, а придворный Художник пишет ее портрет. Закончен танец, и окончен портрет. Теперь Художник должен ослепнуть, чтобы никогда не создавать более прекрасного, чем это полотно. Комде в отчаянии. Она делает вид, что недовольна

городской площадью веселье, а в центре — певец и музыкант Модан. Звуки его тамбура зовут молодежь в танцевальный круг. Но вдруг смолкла мелодия, остановился танец — это Модан увидел в руках Художника портрет Комде. И понял музыкант, что с этого времени он во власти прекрасного изображения, в плену небывалой красоты. Скорей, скорей к живой Комде, навстречу избраннице своего сердца.

А на ярмарочной площади перед дворцом Карашаха тоже веселье. Здесь соревнуются певцы, музыканты, танцоры, смешат народ своими ужимками шуты. Сюда и привел Художник Модана. Здесь конец их пути, желанная встреча с Комде...

Надо сказать, что музыкальная харак-

ВЫСОКИЙ СЛОГ ПОЭЗИИ

лению балетмейстера к поэтизации мира, где реальные выводится на грань условности. Сам по себе рассказ о Комде и Модане перекликается с историей любви Лейли и Меджнуна. Сюжетные коллизии схожи, но человеческие судьбы неповторимы, как уникальна и неповторима каждая прожитая минута жизни. И автор либретто А. Меликов намеренно ограничивает круг проблем, поднятых Ш. Рашидовым в своем сочинении, повествуя только о силе великой и вечной любви, побеждающей смерть. По сути дела, действие балета держится на взаимоотношениях четырех героев: Карашаха, Комде, Модана и Художника. Но если сюжетные линии трех первых тесно переплетены либреттистом, завязаны в один узел, то линия Художника не получает и своего индивидуального хореографического выражения и развития в спектакле.

Несмотря на то, что премьеры «Поэмы» в Ташкенте и Куйбышеве прошли почти одновременно, они отличаются как по тональности звучания, так и по силе своего эмоционального воздействия.

...В роскошных чертогах Карашаха ожидается прибытие великого повелителя. Изысканная вязь движений придворных танцовщиц словно повторяет замысловатый орнамент ниспадающего сверху ковра. Все дышит полуденным зноем и томлением ленивого покоя. Но вот звучат фанфары, дворец заполняется воинами, и появляется Карашах в синии фиолетово-холодных аметистов, будто большая хищная птица в экзотическом сиреневом оперении. Как обычно, он желает видеть свою любимицу, прекрасную Комде. Слуги расступаются, открывая распростершуюся на полу танцовщицу. И начинается танец-монолог Комде. Он похож на постепенно поднимающийся и распускающийся лотос — чудо пробуждающейся жизни, расцветающей на глазах красоты...

Хореограф строит монолог на использовании мотивов индийской пластики. Классический по форме, основанный на сложной пальцевой технике, он — восточный по своему колориту за счет свободы движений корпуса и рук. Приоткрытый изгиб тела, особое положение кистей и головы, игра глаз — стилизация индийского танца, но в строгой соразмерности с конструкцией общей классической композиции. По своему рисунку танец графичен, с четкой фиксацией поз, напоминающих храмовые изваяния фигур. Ди-



портретом, требует его переделать. Разгневанный Карашах покидает покои, а Комде помогает Художнику бежать из дворца...

Хореографическое решение этой сцены средствами пантомимы, вероятно, оправдано. После продолжительного танцевального монолога Комде следует своеобразная пауза, как бы разграничивающая поэтическую возвышенность искусства и прозу обыденной жизни. Но вот реальное изображение портрета на куске холста, которое демонстрируется зрителю, скорее сродни грубому натурализму. Вместе с героями мы должны возторгаться безвкусной подделкой, ибо так она представлена сценографом. Деталь, казалось бы, малосущественная в балете, но в том-то и дело, что порой мелочь может разрушить очарование прекрасного целого.

...Все дальше и дальше уходит Художник от дворца Карашаха с портретом Комде. Вот уже и другая страна, с взметнувшимися в небо минаретами. На

Сцена из балета «Поэма двух сердец». Комде — Р. КАРИМОВА, Модан — А. ГЕВОРГЯН. Фото И. Назина

теристика двух массовых сцен, а соответственно и хореографическая, маловыразительны. Композитор и хореограф не нашли ни интересных специфически-национальных интонаций, ни самобытной колоритности в общем композиционном рисунке. Складывается впечатление, что авторы балета вслед за Моданом стремились к скорейшей встрече с Комде, поспешно миновав все остальное. Формально «отыграв» эти сюжетные ситуации, они полностью раскрыли свое дарование в сочинении последующих дуэтов.

...Вместе с праздничной толпой Модан

попадает во дворец Карашаха. Увидев живую Комде, он поет свою песню любви. Миг — и Комде уже рядом. Два сердца бьются в едином ритме, в унисон волшебной мелодии тамбура. Но Карашах взбешен. Он приказывает обезглавить певицу. Только мольбы Комде спасают Модана от немедленной расправы. Разбит тамбур, а юноша изгнан в пустыню. Но и здесь с ним в мечтах всегда Комде. Медленно угасает Модан, воспевая свою любовь до последнего вдоха.

А в чудесном саду грезит Комде, только в ее видениях живой Модан. Появление Карашаха разрушает эти грезы. Но напрасны его униженные мольбы о любви, сердце Комде отдано другому. В смертельной тоске она никнет, вянет, как сорванный цветок.

В первом дуэте-встрече хореограф дает как бы эскизный набросок большого адажио. Это только преддверие любви, прелюда к широкой пластической песне. Здесь Модана и Комде связывает тамбур. Ведь каждый из них художник, и пока звучит голос дивного инструмента, до тех пор свободно льется кантилена адажио. Поэтому в целой серии необычных поддержек важную роль играет тамбур. Своеобразный дуэт с предметом, неожиданный и изобретательный в своей реалистической символике.

Два последующих коротких дуэта — ожившее, материализовавшееся воображение, сначала Модана, затем Комде. В первом микродуэте ведущая роль отдана герою, во втором — героине. Их лексический рисунок однотипен, решен в одной тональности, ибо в мечтах они неразлучны. Но развнутый дуэт еще влереде.

...На площади перед дворцом Карашаха собрался народ. Сюда приносят безжизненное тело Модана. Комде не может пережить его гибель, положив на грудь тамбур, она тихо умирает рядом с возлюбленным.

Смолкает оркестр, и как голос вечной любви, ввысь уносится нежный звук тамбура. А вместе с его мелодией оживают Комде и Модан. Поднятые высоко над головами толпы, они плывут в фантастическом танце, словно белоснежные лебеди...

Так начинается финальное адажио, гимн великой любви, поэма двух сердец.

Впервые осуществляя постановку балета в Ташкенте, Чернышев мечтал не просто о хорошей исполнительнице главной партии, а о соавторе, сотворившей свою идею. Им стала солистка узбекского балета Рано Каримова. Танцовщица уникальных природных данных, художник с тонкой, нервной организацией, актриса со своеобразным мироощущением. Уже первое появление ее Комде на сцене заставляет ощутить значительность ее личности, с нарастающим вниманием следить за движениями ее хрупкой фигурки, затянутой в вишневое трико. И действительно, монолог Р. Каримовой выглядит, как ритуал. На наших глазах свершается священнодействие, таинство погружения в стихию танца, постижение и раскрытие его души. Отсюда некоторая отрешенность, созерцательность, строгая самоуглубленность. Каждый жест полон смысла явного и скрытого, каждая поза — своеобразный живописно-пластический знак, совершенный по красоте и выразительности. Вообще, всю роль Р. Каримова проводит на едином дыхании, пленяя тонкостью лиризма и романтической придаточностью образа. В ее героине есть то необычайное, что всегда выделяет челове-

ка из окружающей толпы, делает его в глазах других необыкновенным и притягательным.

Исполнительница партии Комде В. Пономаренко в Куйбышевском театре оперы и балета вносит в сценическую характеристику роли более активное, волево начало. Ее туры, прыжки стремительны и напористы, хореографический рисунок жестче, отчетливее. Ее героиня предчувствует избранность своей судьбы, поэтому и трагизм ситуации она воспринимает как вызов деспотической силе, лишавшей ее права выбора в любви.

Пожалуй, менее повезло постановщику с исполнителями партии Модана. К сожалению, мне не довелось увидеть в этой роли ташкентского танцовщика Х. Бозорова, который по своим внешним данным, да и по прежнему лирическому репертуару, близок герою нового балета. Его товарищ по труппе Г. Гусев не чувствует особенностей пластической природы партии, поэтому и образная характеристика роли эскизна, приближительна. Ведущий солист Куйбышевского театра Н. Гимадеев танцует технически сильно и уверенно, но и его интерпретация лишена тонкости нюансировки, сбалансированности танцевального и мимического начал.

Исполнитель роли Карашаха на ташкентской сцене Б. Ахундадаев — танцовщик фактурный, наверное, поэтому основной акцент в его трактовке сделан на утверждении внешнего величия героя, вседозволенности его поступков. Куйбышевский танцовщик С. Воробьев, напротив, старается вскрыть психологические пласты роли, обосновывая мотивы поведения своего персонажа всепоглощающей силой страсти к Комде.

Музыкальный руководитель постановки в Ташкенте Д. Абдурахманова и дирижер спектакля А. Серебряник прежде всего выделяют лирическое начало в меликовской музыке. Их интерпретацию можно вполне охарактеризовать словами поэта: «Печаль моя светла...» Более традиционна трактовка куйбышевского дирижера В. Неалера, порожденная восприятием балета как сказочно-ориентального действия.

Особого разговора заслуживает оформление спектакля, сделанное на обеих сценах художником С. Ахвердиевой. Ею избран принцип сменных живописных панно, соответствующих характеру каждой картины. Яркий колорит, восточная цветистость, помпезность сценографии часто не соответствуют психологическому характеру хореографии. Противоречие усугубляется выбором цветовой гаммы в костюмах (особенно это касается массовых сцен), ее пышностью, насыщенностью. И если огромная сцена Ташкентского театра еще выдерживает этот роскошный карнавал красок, то ограниченные возможности куйбышевской сцены требуют совсем иного подхода к оформлению спектакля.

Новый балет — это всегда сложный, трудоемкий поиск в искусстве. Насколько он получится удачным, зависит от согласованности всех составных частей спектакля. И, как мы видим, задача эта далеко не простая. Но при всей разнозначности оценок двух премьер, их разных театральных компонентов, у них есть одно объединяющее начало — голос любви из старинной восточной легенды услышан нашим современником и воссоздан как живое биение человеческого сердца, как лирическая поэма о высоком и чистом чувстве.



НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

● **Балет Е. Глебова «Курган» в Большом театре оперы и балета Белорусской ССР**

ЭМИЛИЯ ШУМИЛОВА,
кандидат искусствоведения

Спектакль «Курган» Большого театра Белорусской ССР стал заметным явлением хореографической жизни. Четырнадцать лет балетная труппа не обращалась к национальной тематике. И вот сейчас, пройдя значительный путь творческих

ЗРИМАЯ ПЕСНЯ

Финальная сцена из балета «Курган».
Фото А. Дмитриева



исканий последнего десятилетия, коллектив вновь обратился к этой работе.

Музыкальной основой спектакля стала партитура известного композитора Е. Глебова, написанная для ранее шедшего на минской сцене балета «Избранница», осуществленного О. Дадишкилиани. Правда, сочинение переработано в соответствии с новым сценарным замыслом, который родился у авторов либретто А. Вертинского и Г. Майорова, и новым хореографическим решением Г. Майорова (дирижер А. Анисимов). Премьера создавалась к столетию великого белорусского поэта Янки Купалы, на чьи произведения опирались авторы «Кургана» в своей работе.

Балетный театр обращается к большой литературе не впервые. Однако вся практика его деятельности свидетельствует, что сами условия музыкально-хореографической транскрипции предполагают известную творческую трансформацию литературного первоисточника: не иллюстра-

ция его, но раскрытие его идейно-художественной концепции другими средствами выразительности.

Положив в основу драматургического сценария поэмы Янки Купалы «Курган», «Бондаривна», «Могилы льва», Вертинский и Майоров как бы стремятся выявить и укрупнить самое существенное в них, подчеркнуть поэтическое и социальное звучание произведений великого Песняра. Их мотивы сплелись здесь весьма органично. Бескомпромиссный протест против угнетателей Бондаривны — героини одноименной поэмы — становится исходным пунктом в создании концепции образов главных героев хореографического спектакля. Авторы позволили себе изменить судьбу белорусского юноши Машеки (поэма «Могилы льва»). Став разбойником из-за предательства любимой, он не погибает от ее же руки (как в сочинении Купалы), а благодаря поддержке друзей, единству с простыми людьми из народа, разделившими его горе, преодолевает

личную боль, несчастье, жажду мстить... Поэма Янки Купалы «Курган» дала балету не только имя, но и ведущую тему гусляра Музыки. В белорусском фольклоре этот образ трактуется как символ народной веры в музыку, в ее объединяющую, очищающую, преобразующую силу. В поэме «Курган» старик-гусляр не страшится спеть правду литовскому князю, правду о том, какими страданиями народа оплачены его богатства. Жестокая казнь ожидает Музыку — его закапывают живым в землю. И на этом месте вырастает могучий курган, как символ бессмертия и непобедимости правды и народной силы.

Лейттема Музыки — ожившая песня народа — проходит через весь спектакль. Она раскрывает основную идею постановки, и эта идея делает спектакль подлинно национальным.

Ожившая песня — танцевальный образ народной печали, подневольного труда, унижения, скорби. Зримые песни гусляра узнаваемы. Балетмейстер нашел здесь

пластический мотив, выразительно и точно раскрывающий содержание музыки (и в первой народной сцене балета, и на балу у князя, и в финале). Принципиальной удачей спектакля, на наш взгляд, стала народная сцена в последнем акте, где показывается, как завет старого гусяря принимает молодой Машека, у которого песни печали превращаются в песни грозного протеста народных масс. В хореографии вслед за музыкой в разработке (звучит знакомая мелодия народной песни «Юрочка») собирается, развивается, наращивается динамика музыкально-пластического образа единения, протеста, победы духа народного. И развернутая массовая сцена, этот стихийный

жа, в его цветовой тональности ощущается влияние творчества замечательного белорусского живописца Михаила Савицкого.

Средствами балетного спектакля раскрывается поэтическая символика Кургана как память времени, как олицетворение высокого предназначения искусства, великого доверия народа к его носителям как к духовным наставникам.

К сожалению, лирическая тема героев — тема любви — такого убедительного сквозного развития в балете не получила. В немалой степени, очевидно, оттого, что она в музыке не обрела яркого воплощения — здесь у нее «короткое дыхание», не выдержаны законы сценического времени, поэтому-то, видимо, и возникли неясности

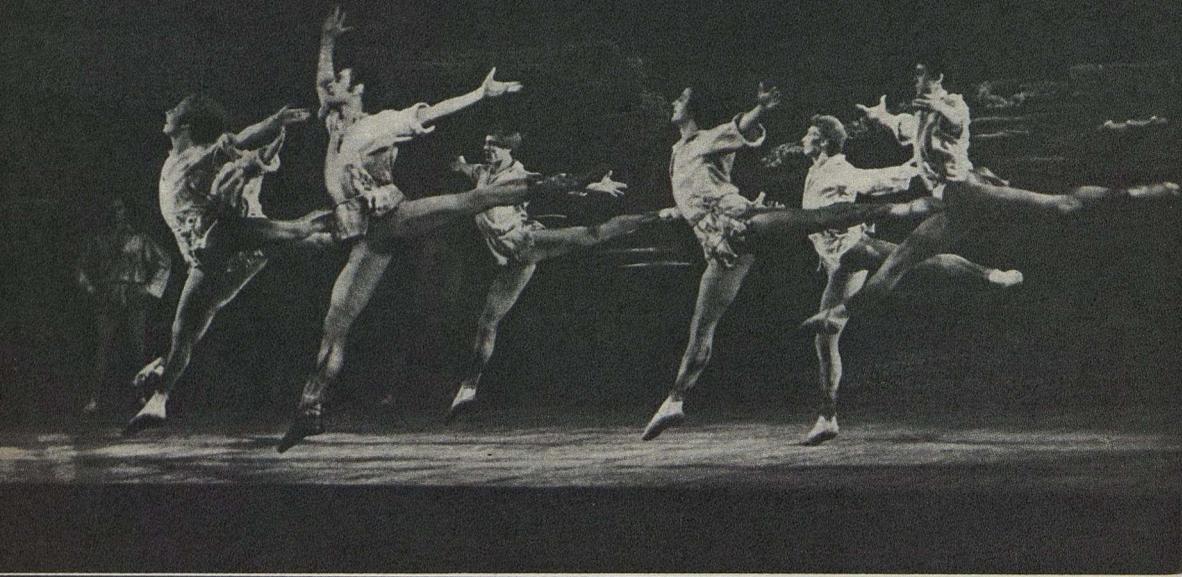
Лихой, жестокий, сумасбродный, Он появлялся там и тут...

В спектакле эта роль несет тему сценичного превосходства, власти, вседозволенности... Исполнители (каждый в силу своей индивидуальности) создают характер яркий, своеобразный. Ю. Раукуть активно разоблачает своего Князя, В. Иванов, может быть, слегка его романтизирует, С. Пестехин и В. Комков рисуют его жестоким деспотом.

Сильным, уверенным выглядит Машека в трактовке Ю. Трояна, у В. Иванова — он точен, психологически достоверен, пластически свободен, у В. Саркисяна — особенно экспрессивен, у В. Комкова — демократичен и мужественен.

Сцена из балета «Курган».

Фото А. Дмитриева



могучий пляс, становится здесь зримым олицетворением яркой выразительной песни народа о том, как покорные, униженные люди в единстве обретают мужество, силу, порыв к свободе. Так изначально простой непосредственный мотив поднимается до высокого художественного обобщения.

В столь убедительном решении народной темы — немалая заслуга и автора оформления — художника Ю. Тура. Панорама в виде живописного ланно, глубоко и широко охватывающая сцену, создает образ необозримой белорусской земли. Серповидным полукругом прорезает река и холмы и равнины. Меняется система подсветок — и река видится кроваво-красной, словно вобравшей в себя народную горе. В эпическую песенность этой картины органично вписывается фигура гусяря, а в финале — Машеки, принявшего от старого песняря вместе с гусярями право петь во имя народа. В широком и емком философско-поэтическом обобщении художественного облика спектакля, в кажущейся бескрайней панораме пейза-

в развитии образа Натальки, и зритель, как и исполнительница роли, не может внутренне осознать логику, причинные связи поступков героини. В поэме «Могилы Купала» не оправдывает предательство Натальки по отношению к Машеке, но объясняет его: «очарованная ложью», она, как муха, попадает в сети паука. В спектакле же в развитии характера Натальки, объяснении ее действий, пожалуй, не ощущается главного дыхания большого чувства. Тема любви не получила здесь сквозного развития, не нашла должного музыкально-хореографического воплощения. И тем не менее, несмотря на драматургические просчеты, образ Натальки в спектакле обрел объемное, неоднозначное «звучание». У Л. Бржозовской портрету Натальки свойственны драматичные краски, у Н. Павловой она выглядит смелой, у О. Лаппо — поэтичной, у Н. Дадишкилиани — незащищенной.

Эффектна партия Князя. Уже первое его появление во главе дружины, с напором влетающая в толпу крестьян, заставляет вспомнить строки Купалы:

Работа над спектаклем продолжается и после премьеры — корректируется, уточняется его драматургия. Исполнители, осваивая лексику партий, в которых много интересных, сложных, оригинальных и при этом образно значимых движений, чутко сдвигающихся с музыкальным звучанием, все органичнее выстраивают логику внутренней жизни своих героев.

Как в поэмах Янки Купалы, в балете ощущается глубокая связь с белорусским народным творчеством. Хореографический строй «Кургана» определяется его связью с национальными истоками: балетмейстер тонко насыщает свою пластическую партитуру элементами белорусской танцевальной образности, широко использует лексику народной пляски, что окрашивает произведение самобытным национальным колоритом.

Важно, что в репертуаре театра появилась такая работа. Обращение к национальной литературной классике — значительный шаг белорусского балетного театра на пути формирования оригинального репертуара.

● Балет А. Рекашюса
«Вечно живые»
в Театре
оперы и балета
Литовской ССР

СЕРГЕЙ САПОЖНИКОВ,
кандидат искусствоведения

Э то произведение создано по мотивам одноименного цикла гравюр выдающегося литовского художника С. Красаускаса, за который он был удостоен Государственной премии СССР и в котором ярко и самобытно выразил в графических образах тему, священную для каждого советского человека.

Сейчас в Вильнюсе родилось хореографическое сочинение, навеянное образами С. Красаускаса. Тема балета определяется словами художника, ставшими своеобразным эпиграфом этого сценического полотна: «Никогда не позабудет мир подвига Советского Воина. Он сражался, пал и остался с нами, как напоминание о великом нашем долге перед Родиной,

Прогрессом, Человеком. Ему, Вечно живому, и посвящаю этот свой цикл». Тридцать шесть гравюр сгруппированы у Красаускаса в разделы «Борьба», «Память», «Грезы», «Жизнь». Стилистика балета, созданного хореографом В. Браздилисом, predetermined особенностью графики замечательного мастера, однако балетмейстер не стал здесь пленником созданий художника, но предлагает зрителю их самостоятельное пластическое прочтение, обогащает своей фантазией, воплощает в живых, многокрасочных, оригинальных, хореографически действенных картинах. Этому способствует выразительное, изящное, отмеченное большим вкусом решение декораций и костюмов молодой ху-

ПАМЯТЬ СЕРДЦА

Сцена из спектакля
«Вечно живые».
Фото В. Гулевича



дожницей Э. Пожелайте, ученицей С. Красаускаса. Это — ее первая работа в театре, работа яркая, талантливая, сделанная с большим уважением к памяти учителя.

Либретто балета, написанное его постановщиком В. Браздилисом, делит спектакль на две части, каждая из которых выстроена как сюита хореографических картин. Исходя из графики С. Красаускаса, балетмейстер решает спектакль как обобщенно-аллегорическое повествование, где действуют символические образы, олицетворяющие понятия: космос, земля, материнство, детство, юность, огонь войны, солдат... В первой части показаны земля — планета людей, возникающая в необозримом космическом пространстве, женщина — источник жизни, идущая путем любви и материнства, круговорот жизни на земле: игры детей, юность и первые ее сердечные тревоги, любовь и рождение ребенка. Далее мы видим бедствия земли, гибель юности, ставших солдатами, ужасы нашествия... После укрощения войны — этого разъяренного чудовища — снова возрождается жизнь, и люди разных поколений, вливаясь в сплошной поток, идут почтительно память погибших...

Вторая часть спектакля, подобно разделам «Грезь» и «Жизнь» из цикла С. Красаускаса, связана с образом воина, навеки покоящегося в земле, которая словно успокаивает своего сына: память о нем, о его подвиге вечно в сердцах живущих...

Этот хореографический режиссер звучит искренне, задумчиво, лирично.

Какими же средствами решена тема, как воплощается сценарий? В первую очередь, удачным синтезом хореографических и сценических средств — тщательно и любовно выполненными деталями декораций, костюмами, яркими световыми эффектами. Один из главных лейтмотивов балета — воплощение темы Земли. В ночном звездном небе, среди туманностей, подчеркивающих величественную, бездонную черноту Космоса, вспыхивает огромный, сияющий радостным светом шар — наша Земля. Ряд живых аллегорических картин возникает внутри этого шара: Юность, Любовь, Материнство, олицетворяющие человеческое счастье. Лейтмотив Земли, неоднократно возникающая в балете, создает в спектакле романтически приподнятую, просветленную тему утверждения жизни, победы Добра и Света над темными силами войны.

Стиль графики С. Красаускаса — серебристо-белые линии на черном фоне, словно лучом света обрисовывающие контуры символически обобщенных фигур, узнается и в художественном решении балета. Например, сплетение цветущих яблоневых и вишневых ветвей, сияющих на черном фоне, словно жемчужные узоры на черных лаковых изделиях, гармонично соединяются с изысканным орнаментом движений ансамбля танцовщиц в белом. Какое убедительное выражение обобщенного образа возрождающейся природы! Корректно решена хореографом аллегорическая картина материнства — ею стала символическая фигура женщины, дающей жизнь человечеству. Круговорот жизни предстает в сменяющихся друг друга хореографических эпизодах детских игр, первых юношеских свиданий влюбленных, семейного счастья... Живые картины, возникающие, как видения, в лейтмотивных эпизодах картины «Земля» получают свое развитие в действенных сценах — это один из выразительных драматургических приемов в новом балете. Война врывается в мирную жизнь людей вначале в иступленных хореогра-

фических восклицаниях черных вестниц, а затем в огненном марше убийц, сплетающихся и топчущих все живое на земле. Эффектно театральны световые картины пожара и бедствий войны.

Из гравюр С. Красаускаса родились и выразительные хореографические краски в эпизодах борьбы советского воинства против чумы фашизма. Эти сцены, трактуемые в мужественно-динамичной тональности, «выписаны» простыми, но впечатляющими пластическими средствами, почерпнутыми из арсенала героического мужского танца.

В балете нет традиционных вариаций виртуозного плана — солдаты в большинстве своем рождаются из группового танца и снова как бы растворяются в нем — это также нужно отнести к характерным особенностям нового спектакля. Избранный прием, как кажется, усиливает выразительность ряда сцен и соответствует настроению графики С. Красаускаса.

В своей партитуре балетмейстер выделяет партии Женщины, Солдата, Матери, Девушки, Юноши, увлеченно исполняемых молодыми солистами театра — Л. Бартусевичюте, Р. Райлайте, В. Куджмой, А. Молодовым, Н. Берединой, А. Гинеитите, О. Федосовой, Г. Сакалаускайте, А. Семеновым, В. Шишкиным.

Вместе с тем представляется правомерным усиление в спектакле драматической линии павшего солдата, проведения его темы не только во второй части балета, но и в первой. Вспомните художественную первооснову балета — во всех тридцати шести гравюрах С. Красаускаса постоянно «звучит» единый лейтмотив: в нижней части листа словно в черной земле покоится павший воин. А вся жизнь солдата и мирная жизнь после него изображена в верхней части гравюр. При этом не безучастен лежащий в земле: словно бы все голоса живущих проникают к нему, словно бы тянется солдат кверху, услышав причитания своей матери, гневно схватить его кулаки в момент бесчинства врагов на родной земле, спокойно лежит он, когда наверху мирно шестятся под ветром колосья пшеницы...

Аналогичный художественный прием в хореографическом решении (лейтмотив главного героя) мог бы усилить звучание главной темы спектакля и вместе с тем четче прояснить символику некоторых сцен во втором действии.

Балет идет под фонограмму, составленную из фрагментов произведений известного литовского композитора А. Рекашюса — отрывков из симфонических и камерных произведений композитора, джазовых импровизаций. Как партитура балета, эта композиция, не подчиненная законам построения музыкальной драматургии, становится причиной и некоторой рыхлости хореографической драматургии спектакля. Соединение музыки различных жанров, принадлежащей одному композитору, для создания музыкальной основы балета возможно. Так, например, при создании балета «Маскарад» на музыку А. Хачатуряна композитор Э. Оганесян умело соединил воедино знаменитую музыку из Сюиты к спектаклю «Маскарад» с тематическим материалом из некоторых других сочинений их выдающегося автора. Но это делалось по законам музыкального искусства, стиль музыки здесь выдержан безупречно. Думается, что при работе над балетом «Вечно живые» все условия для создания новой оригинальной музыки имелись: это во-первых, творчество самого композитора А. Рекашюса, яркое и современное, во-вторых, предугаданность му-

зыкальной формы спектакля, которая «просвечивает» уже в цикле гравюр С. Красаускаса, в-третьих, стройная сюжетная основа, подсказывающая определенную специфику хореографического и художественно-декоративного решения.

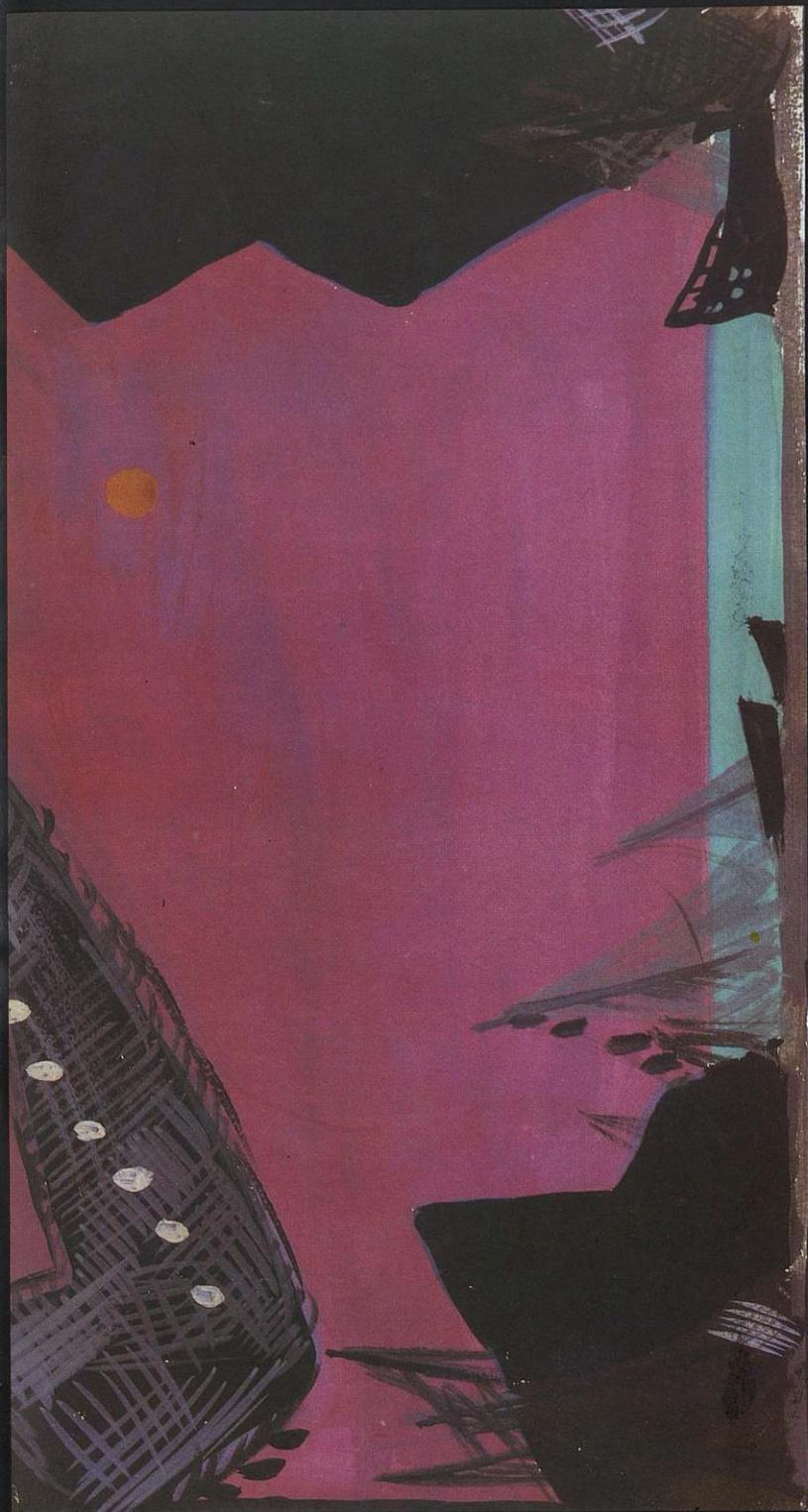
В целом же, балет «Вечно живые» является работой интересной и актуальной, проникнутой искренним чувством патриотизма.



Сцена из балета
«Вечно живые»
в Театре оперы и балета
Литовской ССР.







М. Бобашов.
Эскиз декораций к балету
«Мелкий всадник».
(вверху)



В. Доррер.
Эскиз декораций
к балету
«Берег надежды».

Л. Чуликов.
Эскиз оформления
балета
«Красный шквор».



▲
Сцена из балета «Волшебный зеркало»
(Государственный концертный
ансамбль, СССР
«Московский классический балет»).

▼
Сцена из спектакля «Курган»
(Большой театр
оперы и балета
Белорусской ССР).



СОВЕТСКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР — ЯВЛЕНИЕ МНОГОЛИКОЕ И РАЗНООБРАЗНОЕ, В АКТИВЕ КОТОРОГО — НЕМАЛО ЯРКИХ И ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ. В НИХ ИНТЕРЕСНО ПРЕЛОМЛЯЮТСЯ И ТВОРЧЕСКИЕ УСТРЕМЛЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ — АВТОРОВ ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЙ «ОДЕЖДЫ» ПОСТАНОВОК. НО ИСТОКИ ИХ ТАЛАНТЛИВЫХ ОТКРЫТИЙ — В ТЕХ ТРАДИЦИЯХ, ПРИНЦИПАХ, В ТЕХ ПРИЕМАХ, КОТОРЫЕ СЛОЖИЛИСЬ В ДВУХ ПРОСЛАВЛЕННЫХ КОЛЛЕКТИВАХ — В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ СССР И ЛЕНИНГРАДСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ С. М. КИРОВА И КОТОРЫЕ НЫНЕШНЕЕ ПОКОЛЕНИЕ СЦЕНОГРАФОВ ПРЕТВОРИТ В СВОЕМ ИСКУССТВЕ.

АВТОР ПУБЛИКУЕМОЙ В ЭТОМ НОМЕРЕ СТАТЬИ — ИСКУССТВОВЕД Т. ДРОЗД СТАВИТ СВОЕЙ ЦЕЛЬЮ НА ОПЫТЕ РАБОТЫ ХУДОЖНИКОВ ЛЕНИНГРАДСКОГО ТЕАТРА ВЫЯВИТЬ И ОХАРАКТЕРИЗОВАТЬ ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ ИСКУССТВА СЦЕНОГРАФИИ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА.

„ОДЕЖДА“ СЦЕНЫ: ТРАДИЦИИ И МОДА

ТАТЬЯНА ДРОЗД



ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Анализируя декорационное оформление хореографических постановок Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, можно четко проследить две тенденции: соблюдение принципа художественной целостности, выработанного реформаторами театрально-декорационного искусства в начале XX века, и выражение этой целостности единими живописными средствами. Именно живописность — пусть не всегда одинаково понимаемая художниками в разные исторические периоды — стала основной чертой сценографии данного коллектива. Эти тенденции, как и высокий профессионализм, «унаследованный»

еще от декораторов прошлых времен, отшлифованные безукоризненным вкусом и традициями академического театра, определили тот «большой» стиль, который характеризует здесь искусство оформления балетов.

Хронологически первый период развития советской балетной сценографии охватывает годы 1917—1932. Для Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ — это название сохранилось до 1935 года) он был наиболее сложным, полным противоречий, взлетов и падений.

Лучшая в России в начале XX века балетная труппа Мариинского театра имела в своем репертуаре более двадцати балетов. Их декорации, машинерия, костюмы выполнялись лучшими мастерами. Однако новшества приходили сюда позже, чем в театры других жанров, — здесь весьма влия-

Эскиз маскарадного занавеса
В. Дмитриева к балету
«Утраченные иллюзии».

тельны были консервативные вкусы придворно-аристократической аудитории. Большую часть репертуара составляли балеты М. Петипа, внешняя форма которых соответствовала принципам постановки балета-феерии с безукоризненным построением перспективных композиций в декорациях, высокоразвитой машинерией, разнообразной бутафорией и пышными, громоздкими костюмами, расцвеченными броскими этнографическими элементами или эффектными символическими знаками. Примерами таких балетов может служить «Царь Кандавл», «Дочь фараона», «Баядерка». Даже в тех случаях, когда музыка и хореография

балетов достигали художественных вершин, их внешний облик продолжал сохранять традиционно канонические формы, как в «Спящей красавице» или в «Раймонде».

Реформа театрально-декорационного искусства конца XIX — начала XX веков коснулась Мариинского театра лишь в немногих балетах, оформленных К. Коровиным, А. Головиным, художниками круга «Мир искусства».

Первые шаги в истории декорационного искусства советского периода начинаются с перенесения на сцену ГАТОб лучших балетов, созданных вне императорского балета. В первую очередь это относится к постановкам М. Фокина. В 1920 году впервые в России был показан «Петрушка» И. Стравинского в оформлении А. Бенуа, а в 1921 году — его «Жар-птица» в оформлении А. Головина. До конца двадцатых годов в театре главенствуют «мирискуснические» принципы построения внешней формы балета. Они выразились в создании живописных образов, рожденных прежде всего музыкой и стилизованных в духе той или иной исторической эпохи, что привело к расширению задач художника и усилению его роли в создании балета. Именно творчество А. Бенуа особенно способствовало утверждению этого направления. Этот замечательный художник первым пришел к созданию изобразительной режиссуры в балетном спектакле. Блестящий эрудит и выдумщик, он в каждой своей работе для театра как бы творил новый «реально нереальный мир», населенный персонажами, порожденными безудержной фантазией и истинно «гофманинским» воображением.

Однако индивидуальный декорационный стиль театра наиболее полное воплощение получил в балетах А. Головина, определявших художественное кредо сценографии тех лет и профессиональный уровень постановок. «Головинский стиль» сочетал романтическое мышление со стилизованной «многорампной» зрелищностью большого постановочного спектакля, — писал Г. Левитин, — продуманностью многочисленных деталей оформления¹. Первое десятилетие после революции можно назвать «эпохой Головина». Собственных работ художника на сцене театра в этот период появилось всего три — «Жар-птица», «Сольвейг» и «Ледяная дева», но тем не менее значение их велико — поставив внешнюю форму балета на высокий поэтический «пьедестал», они словно бы предохранили деятелей декорационного искусства тех лет от заземленности, бытописательства, обыденности в творчестве.

Наиболее ярко черты «стиля Головина» проявились в балете на музыку Э. Грига «Ледяная дева». Первая его постановка (под названием «Сольвейг») была осуществлена в 1922 году (хореография П. Петрова), вторая — в 1927 году (хореография Ф. Лопухова). Опираясь на музыкальные образы норвежского композитора, А. Головин создал одухотворенный мир суровой и таинственной северной природы. При всей

своей декоративности, изощренности живописные образы художника легко ассоциировались с нашими представлениями о стихийных силах и о мужественных людях, сотворивших в своем воображении этот прекрасный, поэтический, но яростный мир. «Ледяная дева» была последней постановкой А. Головина на сцене ГАТОб.

В балетное искусство пришли новые темы, новые герои, что потребовало нового метода работы и от художника. В развитии сценографии начался новый период, связанный с исканиями балетмейстера Ф. Лопухова. Его первый балет «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена вообще был лишь изобразительного решения — сцена лишь освещалась различными по цвету световыми лучами, а костюмы танцовщиков, выполненные в черно-белом сочетании, напоминали их тренировочную одежду. Наоборот, в следующей работе Ф. Лопухова — в балете «Красный вихрь» на музыку В. Дешевова художник Л. Чупатов в оформлении прибег к чисто живописным средствам. Декорации состояли из гладких, косых, темно-красных кулис, таких же паду и двух живописных завес. На одной изображалась гигантская оранжево-красная спираль, трансформирующаяся по мере развития действия, на другой — площадь — звезда в окружении домов-небоскребов.

В данном случае нов был не столько прием художественного решения, сколько живописная манера. В ней чувствовалось влияние школы К. Петрова-Водкина, что, в частности, проявилось в применении френетической перспективы и сочетании основных цветов спектра (красного, синего, желтого). Значительно видоизменились и традиционные балетные костюмы. Они состояли из купальников, дополненных полотнищами темно-красного цвета, которые крепились на затылке к маленьким шапочкам, а также к кистям рук и у циклолота. При движении артистов эти платки образывали за спиной звезду. Цвет купальников разделял персонажей на положительные и отрицательные: в оранжево-красные были одеты положительные герои, в черные — представители «контрреволюции». Белье костюмы отличали солистов.

В этой своей талантливой работе Л. Чупатов пытался примирить традиционную систему построения декораций с новыми живописными приемами, опирающимися на рациональный дух господствовавшего в искусстве конструктивизма.

Воплощение современной темы на балетной сцене требовало смелого поиска, что ставило перед постановщиками особые трудности, преодолеть которые мог далеко не каждый. Через шесть лет после «Красного вихря» В. Вайнонен, Л. Якобсон, В. Чеснаков в содружестве с художником В. Ходасевич поставили «Золотой век» Д. Шостаковича. Основной принцип художественного решения сценографа можно назвать живописным конструктивизмом. Большое внимание при оформлении балета В. Ходасевич придавала костюмам. Их зажиточность и заостренная выразительность, сочетание в них «модности» и сценического удобства — все это говорит о создании самостоятельного стиля в важном разделе театрально-декорационного искусства. И вообще костюмы к «Золотому веку» повлияли в целом на понимание роли костюма в советской школе декорации.

Через год свет рампы увидел еще один спектакль на современную тему — балет «Болт» Д. Шостаковича, осуществленный Ф. Лопуховым. Художники Т. Бруни и Г. Коршиков, принявшие участие в постановке, тогда только начали свою деятель-

ность в музыкальном театре. Прообразом для сценографов послужили графика В. Лебедева, контррельефы В. Татлина и в особенности стилистика знаменитых Окон РОСТА. Балет в репертуаре театра продержался недолго, но его художественное решение сыграло значительную роль в становлении советской балетной сценографии. Оно подало итоги развития целого течения в искусстве декорации — конструктивизма — и определило границы его возможностей в музыкальном театре: оформление «Болта» убедительно показало, что холодные «нижнерные» композиции, опирающиеся на логически умозрительные построения, противостоят самой природе хореографического спектакля. Костюмы же Т. Бруни, созданные для «Болта», до сих пор являются классическим эталоном образной трактовки одежды балетного исполнителя.

Только цвет является основой, объединяющей музыку и изобразительные решения балета — эта тенденция, идущая от традиции живописной декорации, прослеживается в творчестве В. Дмитриева даже в период расцвета конструктивизма. Он пришел в театр в середине двадцатых годов и представлял младшее поколение художников, которые вели активные поиски новых принципов сценического оформления балета. Оригинальность его манеры заключалась в том, что он извлекал новые остро-современные приемы художественных решений из старых театральных форм — комедии дель арте и русского народного театра («Пульчинелла» и «Байка про лису, петуха, коза да барана» И. Стравинского). Причем даже тогда, когда исходным моментом в его работе служил конструктивизм, В. Дмитриев умел обеспечивать сохранение и развитие «головиного стиля», понимая живописность как основу построения внешней формы балета.

Очень важной для выяснения сути новаторства творчества В. Дмитриева является его работа с Ф. Лопуховым в 1929 году над балетом «Шелкунчик». Как известно, спектакль продемонстрировал непримлемость конструктивистского метода в постановке балетов классического наследия, однако попытка художника выразить музыкальные образы через игру цветовых отношений, думается, заслуживает внимания исследователя. Примером может служить «Вальс цветов» (правильное клавирное название «Розового вальса»). В. Дмитриев трактовал его именно как вальс цветов, цветовых сочетаний, несущих образную функцию. Выполнялось это так: танцовщицы, одетые в разноцветные, но одинаковые по форме тюники, возили по сцене параллельно рампе огромные шиты-плоскости, окрашенные в основные цвета спектра. Этим приемом В. Дмитриев утверждал цвет как основной элемент выражения сценографической музыкальной основы спектакля.

Творчество В. Дмитриева стало своеобразным мостом между искусством двадцатых и тридцатых годов. Десятилетие с 1927 года по 1937-й было для Кировского театра эпохой Дмитриева. В своей деятельности он выступал как продолжатель лучших традиций мастеров предшествующих поколений — художник выступал как соавтор хореографа, принимая участие в сочинении либретто балетов «Пламя Парижа», «Партизанские дни», «Утраченные иллюзии» и других. В изобразительной режиссуре В. Дмитриев стремился к воссозданию исторической атмосферы, в которой происходит действие балета. Влияние «эпохи Головина» сказалось в творчестве художника в элементах стилизации (картина

¹ Левитин Г. М. Ленинградский государственный театр оперы и балета имени С. М. Кирова 1917—1967. Л., Музыка, 1967.



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

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



«Бал» в балете «Пламя Парижа» Б. Асафьева-В. Вайнонена) и в отголосках художественных приемов разных эпох в применяемых мастером изобразительных средствах, например, в качестве основы сценографии в балете «Утраченные иллюзии» Б. Асафьева-Р. Захарова В. Дмитриеву послужила французская литография.

Работы В. Дмитриева способствовали созданию единства принципов художественного решения балетов следующего периода развития театрально-декорационного искусства начала тридцатых — первой половины пятидесятых годов. По характеру построения декорационной формы спектакля он был гораздо более цельным, чем предыдущий. Повествовательные в своей основе, живописные декорации стали единственным средством художественного решения. В костюмах преобладали этнографические формы и элементы декора. Творческая индивидуальность художников проявлялась в выборе источников, на которые они опирались в своих работах.

В сценографии В. Дмитриева преобладали конструктивные элементы, воспроизводящие принципы построения пространства в различные эпохи. Так, огромный, подающий своим масштабом дворцовый зал в «Пламени Парижа» точно передавал атмосферу пышности и величия, характерную для Франции XVIII века.

У В. Ходасевич первое место занимал эффектный характерный элемент, концентрирующий в себе наиболее яркие приметы эпохи, приметы национального. Его роль могли взять на себя гигантские зубцы средневековой башни в «Раймонде» (редакция В. Вайнонена) или бесконечное количество подушек в ханских покоях в «Бахчисарайском фонтане» (постановка Р. Захарова).

Вершиной такого ретроспективно-повествовательного принципа построения внешней формы спектакля стала работа П. Вильямса в балете «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (в постановке Л. Лавровского). Его оформление, словно впитавшее в себя дух, атмосферу, приметы стиля художественного творчества мастеров эпохи Возрождения, показало, что выработанные в тридцатые годы принципы декоративного оформления балетного представления, опирающиеся на повествовательную изобразительность, исчерпали свои возможности. Следовало искать новые пути развития сценографии и одновременно — продолжения и обогащения исконных традиций, сложившихся в театре.

В трудные военные годы Кировский театр смог сохранить в репертуаре значительную часть своих балетов и осуществить некоторые новые постановки. Работа художников в тот период сводилась к тому, чтобы на основе имеющихся в их распоряжении различных элементов декораций и костюмов создать художественно цельную композицию, в которой бы выражалась главная идея спектакля.

В послевоенные годы главное направление в развитии советского декорационного искусства наиболее полно раскрылось в работах М. Бобышова в «Медном всаднике» Р. Глэзера-Р. Захарова и В. Ходасевич в «Спартак» А. Хачатуряна-Л. Якобсона, где преобладавало масштабное, с детально разработанными бытовыми приметами эпохи, повествовательное оформление.

К концу пятидесятых годов в полный голос заявили о себе тенденции, появившиеся в театрально-декорационном искусстве Кировского театра еще в конце тридцатых годов, но наиболее органично выразившие себя в постановках Ю. Григоровича, сценография которых создана С. Вир-

саладзе. Балет С. Прокофьева «Каменный цветок», где впервые ярко раскрылись замечательные возможности этого творческого содружества, можно назвать родоначальником современного этапа в декорационном искусстве. Новое, что внесли в театрально-декорационное искусство работы Вирсаладзе, — это тонкое понимание особенностей жанра, гармония сценографии спектакля с его хореографией и музыкой, это освобождение художественного языка от ненужного многословия, мешающего восприятию образа, от помпезности и бытовизма.

С деятельностью С. Вирсаладзе в балетном театре связаны крупные достижения Кировского театра в области хореографического искусства. Первые два его балета «Сердце гор» А. Балачиавадзе и «Лауренсия» А. Крейна, поставленные В. Чабукиани еще в тридцатых годах, показали, что родился качественно новый принцип построения внешней формы спектакля, в основе которого лежит понимание драматургии цвета как метода построения художественного образа, метода выражения его эмоционального строя.

Открытия С. Вирсаладзе наметили пути развития театрально-декорационного искусства на весь последующий период, легли в основу исканий других предшественников современной сценографии. Одновременно с С. Вирсаладзе в Кировском театре работает В. Доррер, один из одареннейших мастеров послевоенного поколения. В 1959 году он оформил балет Кара Караева «Тропой грома» (постановка К. Сергеева), где интересно раскрылся как саобытный художник. Обращали на себя внимание особая музыкальность цветовой гаммы его декораций, поэтическое видение мира, тяготение к обобщенности построения композиции каждой сценической картины. Дарование Доррера-сценографа нашло свое наиболее многогранное выражение в балете А. Петрова «Берег надежды» (постановка И. Бельского), где оформление отличается экономичностью, даже скупостью средств воздействия при строгом их отборе.

С середины шестидесятых годов появление постановок балетных спектаклей, различных по жанру и тематике, позволило значительно заявить о себе разным художникам. Назовем здесь работы Э. Штенберга и М. Соколовой в балетах «Двенадцать» Б. Тищенко-Л. Якобсона, «Горянка» М. Кажлаева-О. Виноградова, С. Юнович в балете «Гамлет» Н. Червинского-К. Сергеева, Г. Сотникова в «Очарованном принце» Б. Бриттена-О. Виноградова.

Советская балетная сценография сформировалась на основе традиций, которыми обладают старейшие наши труппы — московская и ленинградская. Эти театры стали подлинными академиями отечественного театрально-декорационного искусства. И сегодняшний целенаправленный поиск оптимального решения оформления балетного спектакля во имя наиболее полного раскрытия смысла музыки и хореографии — невозможен без тщательного изучения и анализа накопленного опыта.

В год юбилея
 ●
 Выставка в Третьяковской галерее
 ●
 Премьеры Красноярского балета
 ●
 Создавая образ народа
 ●
 Балетная версия «Шинели»
 ●
 В оперном спектакле
 ●
 Юбилей казахской артистки
 ●
 Первый корякский хореограф
 ●
 Из разных городов РСФСР
 ●
 «Жизель» — в Коми АССР

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

О присвоении звания

Героя

Социалистического Труда
народной артистке СССР
Колпаковой И. А.

За выдающиеся заслуги в развитии советского хореографического искусства и в связи с 200-летием Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова присвоить народной артистке СССР Колпаковой Ирине Александровне звание Героя Социалистического Труда с вручением ей ордена Ленина и золотой медали «Серп и Молот».

Председатель Президиума
Верховного Совета СССР
Ю. АНДРОПОВ.

Секретарь Президиума
Верховного Совета СССР
Т. МЕНТЕШАШВИЛИ.

Москва, Кремль.
1 июля 1983 г.

Почетные звания

За большие заслуги в развитии советского хореографического искусства и в связи с 200-летием Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова Президиум Верховного Совета СССР присвоил почетное звание «Народный артист СССР» Виноградову Олегу Михайловичу — главному балетмейстеру, Комлевой Габриэле Трофимовне — солистке балета, Макарову Аскольду Анатольевичу — художественному руководителю ленинградской балетной труппы «Хореографические миниатюры», Моисеевой Ольге Николаевне — балетмейстеру-репетитору, Семенову Владилеу Григорьевичу — балетмейстеру-репетитору, Сизовой Алле Ивановне — солистке балета.

За заслуги в развитии советского хореографического искусства и в связи с 200-летием Ленин-



Г. КОМЛЕВА



О. МОИСЕЕВА

градского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил почетное звание «Народный артист РСФСР» Березной Татьяне Геннадиевне — со-

листке балета, Березному Сергею Михайловичу — солисту балета, Большаковой Наталии Дмитриевне — солистке балета, Гуляеву Вадиму Николаевичу — солисту балета, Ковмиру Николаю Ивановичу — солисту балета, Ко-

Высокие награды

Указом Президиума Верховного Совета СССР за заслуги в развитии советского музыкального и хореографического искусства и в связи с 200-летием Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова награждены орденами и медалями СССР работники театра. Среди них — деятели балета прославленной труппы. В Указе говорится — наградить

ОРДЕНОМ ЛЕНИНА

Петрова Андрея Павловича — народного артиста СССР, композитора;

Темирканова Юрия Хатуевича — народного артиста СССР, главного дирижера.

ОРДЕНОМ ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ

Вечеслову Татьяну Михайловну — заслуженного деятеля искусств РСФСР;

Викулова Сергея Васильевича — народного артиста СССР, солиста балета;

Гусева Петра Андреевича — заслуженного деятеля искусств РСФСР;

Дудинскую Наталию Михайловну — народную артистку СССР;

Кургапкину Нинеллу Александровну — народную артистку СССР, балетмейстера-репетитора;

Федотова Виктора Андреевича — народного артиста РСФСР, дирижера.

ОРДЕНОМ ДРУЖБЫ НАРОДОВ

Бельского Игоря Дмитриевича — народного артиста РСФСР;

Далгата Джемал-Эддина Энверовича — заслуженного деятеля искусств РСФСР, дирижера;

Евтееву Елену Викторовну — заслуженную артистку РСФСР, солистку балета;

Ефремову Светлану Викторовну — заслуженную артистку РСФСР, солистку балета;

Сергеева Константина Михайловича — народного артиста СССР.

ОРДЕНОМ «ЗНАК ПОЧЕТА»

Балтачева Тахира Валеевича — заслуженного деятеля искусств Татарской АССР, балетмейстера-репетитора;

Бондаренко Владимира Алексеевича — артиста балета;

Брегадзе Бориса Яковлевича — народного артиста РСФСР;

Генслер Ирину Георгиевну — заслуженную артистку РСФСР;

Зубковскую (Израилеву) Инну Борисовну — народную артистку РСФСР;

Кекишеву Галину Петровну — заслуженную артистку РСФСР, педагога-репетитора;

Кириллову Веру Яковлевну —

заслуженную артистку РСФСР, помощника режиссера балета; **Колесникова** Владимира Афанасьевича — артиста балета; **Легат** Татьяну Николаевну — заслуженную артистку РСФСР, балетмейстера-репетитора; **Шелест** Аллу Яковлевну — народную артистку РСФСР. МЕДАЛЬЮ

«ЗА ТРУДОВУЮ ДОБЛЕСТЬ»

Ганибалову Вазиру Махима-товну — заслуженную артистку РСФСР, солистку балета;

Кузнецова Святослава Петровича — заслуженного артиста РСФСР;

Лопухову Людмилу Алексеевну — солистку балета;

Мирзоян Тамару Александровну — артистку балета;

Миронова Алексея Александровича — режиссера;

Остальцова Николая Самуиловича — солиста балета;

Павлову Наталию Поликарповну — артистку балета;

Умрихина Юрия Ивановича — педагога Ленинградского государственного академического хореографического училища имени А. Я. Вагановой; **Утретскую** Ириду Николаевну — педагога-репетитора; **Шаврова** Александра Борисовича — балетмейстера-репетитора.

МЕДАЛЬЮ

«ЗА ТРУДОВОЕ ОТЛИЧИЕ»

Галинскую Любовь Абрамовну — артистку балета;

Гумбу Татьяну Васильевну — артистку балета;

Десницкого Вадима Сергеевича — артиста балета;

Копысеву Наталию Владимировну — артистку балета;

Лолухова Владимира Федоровича — солиста балета;

Чистакову Ирину Александровну — артистку балета;

Шаматрину Людмилу Михайловну — репетитора балета.

Указом Президиума Верховного Совета РСФСР за многолетнюю плодотворную работу в области советского искусства и в связи с 200-летием Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова Почетной грамотой Президиума Верховного Совета РСФСР награждены:

Аподиакос Наталия Матвеевна — артистка балета;

Балтачева Наима Валеевна — заслуженный деятель искусств РСФСР;

Бударин Вадим Андреевич — заслуженный артист РСФСР;

Гамалей Юрий Всеволодович — заслуженный артист

РСФСР;

Десницкая Нина Сергеевна — солистка балета;

Кумысников Абдрахман Летфулович — балетмейстер-репетитор;

Селоцкий Геннадий Наумович — заслуженный деятель искусств Таджикской ССР.

лову Евгению Владимировичу — дирижеру, **Кунаковой** Любови Алимиевне — солистке балета, **Мезенцевой** Галине Сергеевне — солистке балета, **Ченчиковой** Ольге Ивановне — солистке балета.

ния: «Заслуженный деятель искусств РСФСР» **Брянцеву** Дмитрию Александровичу — балетмейстеру-постановщику, **Гергиеву** Валерию Абисаловичу — дирижеру; «Заслуженный артист

та, **Гумбе** Юрию Яковлевичу — солисту балета, **Даукаеву** Марату Фуатовичу — солисту балета, **Заклинскому** Константину Евгеньевичу — солисту балета, **Кабаровой** Ангелине Федоровне —

Нине Федоровне — балетмейстеру-репетитору.

За заслуги в области советской культуры и в связи с 200-летием Ленинградского государственного академического театра оперы



А. СИЗОВА



О. ВИНОГРАДОВ



А. МАКАРОВ



В. СЕМЕНОВ

За заслуги в области советского искусства и в связи с 200-летием Ленинградского государственного академического государственного театра оперы и балета имени С. М. Кирова Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил почетные зва-

РСФСР» **Асылмуратовой** Алтынай Абурахимовне — солистке балета, **Балтачевой** Ольге Дмитриевне — солистке балета, **Бланкову** Борису Владимировичу — солисту балета, **Вторушиной** Ольге Михайловне — солистке бале-

солистке балета, **Лиховской** Ольге Петровне — солистке балета, **Петрунину** Владимиру Петровичу — солисту балета, **Спицкой** Наталии Георгиевне — артистке балета, **Строгой** Алисе Михайловне — солистке балета, **Уховой**

и балета имени С. М. Кирова Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил почетное звание «Заслуженный работник культуры РСФСР» **Шрейберу** Геннадию Владимировичу — ведущему балетом.

Дар искренней души

Среди замечательных художественных выставок этого года, которыми так богата культурная жизнь нашей столицы, одной из интереснейших стала выставка в залах Третьяковской галереи, на которой была показана поступившая из-за рубежа коллекция работ выдающихся русских мастеров первых десятилетий XX века. Советские зрители впервые познакомились с более чем ста двадцатью произведениями, ранее хранившимися во Франции. Демонстрировался здесь также ряд изданий по истории русского балета, являющихся ныне библиографической редкостью.

Эта великолепная коллекция, имеющая большую художественную и историко-культурную ценность, на протяжении многих лет собиралась русской балериной Татьяной Константиновной Пянской (Наумовой) и ее ученицей балериной Эвелин Курнаид, избравшей сценическое имя Анны Галиной, в котором отразилось ее восхищение искусством Анны Павловой и Галины Улановой. Исполняя волю Т. К. Пянской, скончавшейся в Париже в 1982 году, Эвелин Курнаид передала всю коллекцию в дар нашей стране.

С самого вернисажа до последнего дня на выставке царил атмосфера праздника. Да это и неудивительно — ведь уже с первых шагов по выставке зрители оказывались в зале, где их со всех сторон окружали шедевры Н. Гончаровой — эскизы костюмов и декораций к прославленным новаторским постановкам М. Фокина, опере-балету на музыку Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (1914) и возобновленному в 1926 году в новом оформлении Гончаровой балету И. Стравинского «Жар-птица». Это были постановки, утверждавшие своеобразие русской художественной культуры в ее новейших достижениях на основе принципов «синтетического театра» как ансамбля разных видов искусств, объединившихся для создания единого образного решения спектакля. В каждой из постановок по-своему раскрылся многогранный талант

Н. Гончаровой — ее волшебный декоративный дар, артистичное мастерство острого, экспрессивного характера персонажей, тонкое понимание специфики балета-сказки и эстетики «живописного действия», к которому стремился М. Фокин.

Одной из лучших работ художницы на выставке был эскиз занавеса к «Золотому петушку» — праздничный по краскам, светоносный, радостный. Сама звонкая гамма красных, малиновых, оранжевых, золотисто-желтых тонов, оттененных сияющим белым, — это красочная метафора «солнечности», задававшая мажорный лад всему дальнейшему зрелищному богатству спектакля. Впервые в русском театре Гончарова в этой постановке так широко и органично использовала фольклорные принципы русского лубка с его любовью к чистому цвету, выразительности силуэтов, узорчатым орнаментам. Лубок по своей природе родствен театру демонстративным развешиванием изображения как бы «на публику», и Гончарова в духе приемов народного искусства (но во всеоружии высокого профессионального мастерства живописца) строит композицию ярусам, чтобы познать зрители со своеобразной изобразительной увертюрой — как бы парадом персонажей, от царя и его гостей за праздничным столом, до плясун-скоморохов, гудошников, балабачников и симметрично расположенных групп девиц-красавиц в сарафанах и кокошниках.

«Золотой петушок» — «небылица в лицах», и Гончарова создает в своих эскизах костюмов целую галерею экспрессивно обрисованных образов, сохраняя жизненно-достойную основу сказочного типажа и вместе с тем до фантастичности «сгущая» характерность персонажей, чтобы энергично выявить их сущность. Каждый неповторим по своей позе, жесту, манере держаться, не говоря уже о тщательные разработанных костюмах, где выразительны и цвет, и тип одежды, и точно, лаконично «работавшие» детали, а целое поражает значительностью и глубиной театрального образа, неистовостью фантазии в цветовых сочетаниях и варьировании орнаментов. Все образы решены в своем особом, не только колористическом, но и линейно-ритмическом ключе, что особенно важно для балета. В образе «Царя в вооружении», например, доминируют вторящие друг другу круглые



линии — общего силуэта, изображенной шита и орпелии, орнамента костюма. В результате ясно ощущается абсолютная, вызывающая комический эффект, «необычность» облика толстошекого, рыжлого, глумливого царя, неспособного защищать свои владения. Иначе построен образ Звездочета — на сочетании острых углов, длинных, «горбато» изгибающихся кривых линий, выражающих хитрость, вкрадчивость движений. В заключительном эскизе танцующей Шемаханской царицы, кажется, все мягко «льется» — и женственно изгибающиеся линии плавного силуэта, и длинные извивы черных кос до колен, и перетекания цвета в ее наряде. Он украшен прихотливым орнаментом из цветов, и сама царица с ее восточным типом лица, грандиозными, изящными движениями словно уподоблена какому-то ожившему экзотическому колеблющемуся растению.

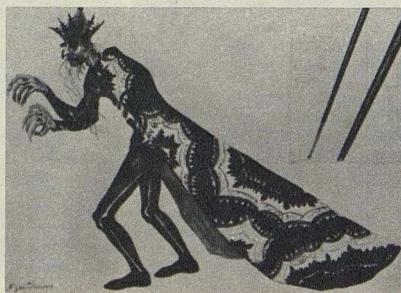
При всей полихромности эскизов, они воспринимались на стене зала как единый мощный цветовой аккорд. Любопытно, что устроители выставки, в ходе ее подготовки имевшие возможность по-разному перемещать отдельные работы, убедились, что во всех случаях это ощущение

Р. Вавит.
Эскизы костюмов
к мистерии
«Мучения святого Себастьяна»

единства красочного звучания сохраняется. Значит, и на сцене, при движении артистов в танце или пантомиме, зритель радовался этой красоте общей живописной гармонии. Красочность зрелища в «Золотом петушке» усиливалась еще и тем, что балетное действие не только разворачивалось на фоне декораций, столь же «цветистых», как занавес и костюмы, но еще и как бы обрамлялось на самой сцене помешенными по ее бокам (по замыслу А. Бенуа и М. Фокина), одетыми в сказочные наряды группами оперного хора.

Более разнообразны (хотя уж никак не менее высокохудожественны) эскизы костюмов к «Жар-птице». Это не случайно: ведь и в хореографической партитуре М. Фокина сочетались пластические элементы танца на пантах Жар-птицы, свободная пластика «потягивающихся» движений царевн, выходящих из заколдованного замка Кащейа в рубашках и босиком, и гротесковые «вытопывание» во время Поганого пляса Царя и его прислужников. Особенно выразительны у Гончаровой выдержанные в черно-бело-коричневой гамме, утонченно-изысканной по сочетаниям, гротесковые образы Кащейа с его хищными, цепкими движениями, и его свиты — Стража, Кикиморы, Билибыстоны. Удивительным лириком овеян эскиз декорации ночного заколдованного сада Кащейа — волны синего марева, гущаясь и разрезаясь, создают музыкальные впечатления. Поэзия много типа — в чудесном эскизе заключительной декорации — города праздничного колокольного звона. Здесь сами ритмы пятен цвета и линий как бы несут в себе радостные синкопы музыки Стравинского.

Последующие этапы творческой эволюции Гончаровой на выставке отражали три группы работ: целый зал ее эскизов к балету «Легенда» («Тамара») на музыку М. Валкирева, в которых проявилось ее виртуозное мастерство «плетения орнаментов» и ведение выразительных, «поющих» линий силуэтов при передаче танцевальных движений; эскизы к балету «Русские игрушки» на музыку Н. Римского-Корсакова, стилистика которых была выдержана художницей в духе дымковских игрушек; наконец, станковая живопись Гончаровой, где особенно выделялся поздний натюрморт с ее излюбленным мотивом — лилиями.



Н. Гончарова.
Эскизы костюмов
к балету
«Жар-птица».

Окрыленность молодости

Пятый сезон завершил Красноярский театр оперы и балета. Его балетная труппа — единственный в своем роде коллектив, лишенный возрастных контрастов. Выпускники хореографических училищ Москвы, Перми, Алма-Аты и других школ страны приехали в Сибирь, чтобы участвовать в рождении нового театрального организма. Пока все равны — без званий и особых наград. Но уже известны и любимы в городе имена Н. Чеховской, В. Полущина, А. Куимова, Г. Будько, И. Кожемкиной, Л. Сычевой, И. Кузьминой, С. Быкова.

Молодая труппа профессионально «оснащена» достаточно крепко, дружна, трудолюбива, по-

оснами актерского мастерства (кстати, это общая проблема воспитания артиста балета), не всегда могли выполнить требования хореографа добиваться артистической свободы в мизансценах, раскрывать мысль жестом, создавать театр живых характеров. Не сразу постигли молодые исполнители элегантно удержать пластику, стиливые особенности разнохарактерных танцев. Но в результате серьезной работы над освоением материала премьеры «Дон Кихота» вылилась в праздник театра. Блеск техники и радость сценического бытия продемонстрировали Л. Сычева и В. Полущина. А. Куимов в партии Эспады звонко, празднично провел спектакль. Цыганский — жемчужина К. Голызовского — стал для Т. Губиной страстной, поэтической исповедью. В певучей пластике испанского танца под аккомпанемент кастанет интересно раскрылась одаренная артист-

опыт создания балетной партитуры композитора А. Геворгяна, работавшего до этого в кинематографе. Добавим, что спектакль идет под фонограмму.

Образы гомеровского произведения обрели жизнь в танце. Хореограф и автора либретто Р. Ибатуллина интересовали не столько фантастичность событий, описанных великим поэтом, не столько легендарные портреты его героев. Человеческие характеры во всех нюансах их проявлений, их масштабность — вот что привлекало молодого постановщика. Героизм подвига, противостояние соблазнам, верность долгу и любви — понятия вечные. И сегодня каждый человек может стать Одиссеем своей жизни, каждому дано найти свою Пенелопу — такова концепция спектакля, осуществленного Р. Ибатуллиным.

Контраст музыкальных тем хореограф старается выявлять и раскрыть средствами хореографи-

Творчество М. Ларионова было представлено на выставке эскизами декораций к балетам «Русские сказки» на музыку А. Лядова и «Байка про лису...» И. Стравинского, а также графикой, где особое внимание посетителя привлекали две выразительные зарисовки С. Дятлева с характерными для художника сочетанием любования и легкой иронии по отношению к модели. В последнем зале выставки демонстрировались также картины Ларионова «Торжествующая муза» и знаменитая «Голова быка». Подлинный шедевр Ларионова — эскиз декорации к «Бабье-Яге» Лядова. Футуристическая динамика стремительно изгибающихся линий и перекрещивающихся «коттистых» цветных плоскостей служит Ларионову для создания экспрессивного образа густой чащи заколдованного леса, на фоне которого он с глубоким пониманием театральной условности и поэзии русской сказки изобразил удивительно «живую» избушку на «кряхлых ножах».

Эскизы театральных костюмов Л. Бакста в советских музейных собраниях сравнительно немногочисленны, и зрители с большим интересом знакомились с вариантами его костюмов к балетам «Шехерезада», «Карнавал» и к мистерии Г. Д'Аннуцио «Мучение святого Себастьяна». Все эти работы отличаются виртуозной изысканностью контурного рисунка, пряностью цветových сочетаний — то ярких и контрастных, то утонченно-нежных, всегда присущим Баксту повышенным динамизмом образа.

Два поздних варианта эскизов декораций к балету «Петрушка» на музыку И. Стравинского — «Комната Петрушки» и «Комната Арапа» и выполненный с тонким чувством стилистический эскиз декорации к пьесе А. Дюма-сына «Дама с камелиями» отражали на выставке искусство одного из замечательных мастеров русской сценографии — А. Бенуа.

Большой иконографический интерес представляет и скульптурный автопортрет М. Фокина. Хорошо известно, что он в молодости не только специально занимался живописью и рисунком, но даже одно время колебался, какую выбрать профессию — художника или танцовщика. Бюст, в котором правдиво передан не только внешний облик автора, но и характерные для него напряженные мысли и душевное состояние, расширяет представления о разнообразии дарований великого русского хореографа. Завершали экспозицию выставки большой живописный портрет Анны Павловой, выполненный одним из крупнейших русских неоклассицистов А. Яковлевым, и скульптурные образы великой балерины, созданные С. Судьбиничем.

Все работы, которые демонстрировались на выставке, передаются Государственной Третьяковской галерее и Государственному центральному театральному музею имени А. А. Бакушнина. Они дополняют богатейшие собрания искусства первых десятилетий XX века, принадлежащие советским музеям, позволяя углубить наши знания о крупнейшем вкладе отечественного искусства в сокровищницу мировой художественной культуры XX столетия.

В. ВОЛОДАРСКИЙ,
кандидат
исторических наук



Сцена
из спектакля
«Одиссея».
Фото Р. Ибатуллина

рой не все сразу принимает на веру, но козь уж поймет суть поставленных перед ней задач, то стремится выявить свои исполнительские возможности в полной мере. Еще одним доказательством этого стали две работы театратора — классический «Дон Кихот» Л. Минкуса и рок-джаз-балет «Одиссея» А. Геворгяна. Первый возобновлен опытным мастером Тамарой Варламовой в редакции Большого театра, второй — балетмейстерский дебют выпускника Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского Рената Ибатуллина.

Сложно складывались поначалу творческие контакты труппы и балетмейстеров. В «Дон Кихоте» молодые артисты, не овладевшие, видимо, в стенах училища

ка М. Курина. Вихрем пронеслась в темпераментной джиге Т. Суворова. Загорелый огоньком глаза артистов массовых танцев, и живым предстал перед зрителем спектакль.

Рубеж был взят. Труппа доказала умение работать серьезно и вдохновенно.

Но если «Дон Кихот» — спектакль классического наследия, то рок-джаз-балет «Одиссея» — образец современной хореографии. Музыка с резкой сменой ритмов, самобытным композиторским видением, где логика мелодического развития вдруг прерывается звуками напряженными, отрывочными, где тепло естественных голосов традиционных инструментов оркестра оттеняется как бы отрезанным эхом их электронных собратьев... «Одиссея» — первый

человек выразительности. В лирической кантилене танцевальной мелодии Пенелопы вторгается настойчивая звоничность прыжков преследующих ее женихов. Гротесковым изломом отмечена пластика лазутчиков, с любопытством снующих вокруг троянского коня. Исполнен лучистой юности полетный танец царьены Навсикаи...

Приемы свободной пластики, оригинальность танцев раскрепощения артистов, расширили границы их исполнительских возможностей, выявили новые грани их творческих индивидуальностей. Одиссей А. Куимова словно герой античного мира. Его танцевальный образ «отстаивает» благородство скульптурных форм. Наоборот, в Одиссее Г. Будько больше взволнованности, стихий-



ной динамики. А. Плешаков в партии жениха обращает на себя внимание огромной внутренней динамикой. Пленительен портрет юной Навсикаи в создании И. Нагорной, одаренной выпускницы местного хореографического училища. Идею вечной женственности каждая по-своему раскрывают в образе Пенелопы ведущие солистки театра А. Волховская и Л. Доброжан.

Этапной для профессионального авторитета труппы стала постановка «Баядерки». Немного найдется театров, в афише которых значится замечательное творение Мариуса Петина. В Бурце, педагог-репетитор труппы (вместе с ним в театре трудятся Ф. Кайдан, Б. Танин), скрупулезно восстановил танцевальный текст и мизансцены и при участии воспитанников хореографического училища добился необходимой массовости зрелища. Одной из особенностей подлинника «Баядерки» является органичность сочетания хореографического действия со сценическим обликом спектакля в целом. Продуманная драматургия пантомимных фрагментов, разнообразие танцевальных композиций неотъемлемы от пространственного оформления сцены, архитектуры декораций и колорита костюмов. В этом — эстетика старинного балета. К сожалению, в красноярском спектакле художник Г. Арутюнов полностью не использовал возможности сцены, несколько упростил декоративный облик, в костюмах заимствовал скорее этнографические детали, нежели следовал постановочным традициям, и этим заметно искажил эмоционально-зрелищную атмосферу балетного действия. В заключительном акте «Теней» ансамбль кордебалета еще нуждается в необходимой в композиции строгости и академической чистоте.

Главным украшением спектакля стали его актерские удаchi. Н. Чеховская в роли Никии, В. Полухин (Солор), Л. Кузьмина (Гамзатти), в основном, и определили уровень профессиональных достоинств красноярской «Баядерки».

Рассмотренные спектакли — это последние премьеры театра. Они показывают, что в коллективе — немало достойных внимания артистических имен, грамотно выученный кордебалет. Соучастниками буквально всех спектаклей театра являются воспитанники хореографического училища, недавно открывшегося в Красноярске.

Пять лет в искусстве — это, конечно, срок небольшой. Но и за эти годы молодой красноярский балет достиг немало.

Н. САДОВСКАЯ

Краски Марийского края

Марий эл — в переводе на русский значит Марийский край. И национальный ансамбль, пропагандирующий песни и танцы, носит свое название по праву — в его концертах мы встречаемся с творчеством жителей этой земли, в плясках и музыке воссоздается образ народа мари.

— Стараясь в своих хореографических композициях показать национальную самобытность нашего края, мы стремимся «вылить» на сцене целостный образ нашего народа, раскрыть его динамику трудовых будней, ритмы праздников, воспеть его свободолюбивый характер и щедрую душу. Задача, естественно, очень ответственная, — рассказывает художественный руководитель ансамбля Михаил Мурашко. И эти слова — не только красивая декларация. Будучи автором большинства танцев, которые ныне исполняет «Марий эл», М. Мурашко тщательно изучает хореографический фольклор различных районов Марийской АССР. Формируя репертуар, он отбирает наиболее колоритные и примечательные движения, жесты, остроумные сюжеты, бытующие в народном творчестве, дополняет их, синтезирует, обогащает приемами профессионального искусства, сохраняя при этом их этнографическую достоверность. Программа «Марий эл» представляет собой театрализованное действие, в котором органично соединяются танец, пение, музыкальное сопровождение и которому свойственна на редкость празднично-жизнерадостная тональность. Переливается буйной палитрой красок хореографическая картина «Пелешай пайрем» — «Праздник цветов». Заражает оптимизмом, энергией, добрым юмором «Хитрый Миклай» — мужской танец с кружками на голове, захватывающий «заковыристыми коленами». Он осуществлен на основе собранных материалов одного из самых музыкальных районов республики — Моркнинского. На севере республики (в Ново-Торьяльском, Сенурском, Куженерском районах) сохранились старинные лирические танцы с плавными движениями, напоминающими взаимные крыльев птиц движениями. Они стали определяющей пластической краской при постановке композиции «Шувур» («Воланка»), где мягкие движения рук и еле слышные пристукивания каблучков создают своеобразную эмоциональную атмосферу. Температурные ритмы, задорные воцелзы «ой», «ойра» сопровождают «Ой, луй модеш, луй модеш» («Ой, кунца играет») — пляску Медведского района, для которой характерны драби и резкие притопы в конце музыкальной фразы.

Из Калтасинского района Башкирской АССР «вывез» хореограф миниатюру «Латколыт» («Двенадцать»), своеобразный вариант кадрили, очень распространенный среди живущих здесь марийцев. А вот в монументальном хореографическом полотно «Марийский край» М. Мурашко широко использует все богатство танцевального фольклора жителей разных районов республики.

— Мы много гастролируем и по стране, и за рубежом, но самые ответственные выступления для нас — это выступления у себя дома, в республике, особенно перед сельской аудиторией, где зрители очень строги, ревностно следят за каждым жестом, — говорит М. Мурашко.

«Марий эл» — желанный гость на многих предприятиях республики. Традиционными стали встречи коллектива с рабочими объединения «Мариторхолодмаш», с труженниками Витаминного завода, с воинами (для последних ансамбль обязательно дает несколько шефских концертов в год). Постоянный контакт существует у ансамбля с Юшкар-Олинским ГПТУ, большую методическую и материальную помощь (в частности, костюмами) оказывает «Марий эл» самодеятельным коллективам народного танца Ново-Торьяльского, Моркнинского, Советского и других районов. При ансамбле есть хореографическая студия, созданная на базе республиканского культпросветучилища и уже выпустившая первую группу своих воспитанников: пятнадцать человек из них в 1982 году зачислены в штат «Марий эл». Добавим, что в нем сейчас — шестьдесят пять человек, причем сорок составляют танцевальную группу, двадцать пять — вокально-оркестровую группу, средний возраст артистов — двадцать один-двадцать два года.

...Ансамбль снова отправится в путь, снова под звуки волынок, гармошки и барабана выйдут на эстраду его участники — взлетят в высоких прыжках исполнители «Арслан Кайык» («Горные орлы»), выкатятся свадебный поезд и заразительно весело запляшет шумная «Марий Суан» («Марийская свадьба»). Государственный вокально-хореографический ансамбль «Марий эл», несущий зрителю частичку культуры народа мари, славящий его самобытное искусство, даст своей очередной концерт.

Т. КОВАЛЕВА

Балетмейстеры, слово — за вами!

Недавно в свет вышла грампластина, на которой записана музыка балета «Шинель» ленинградского композитора Германа Окунева. Факт достаточно

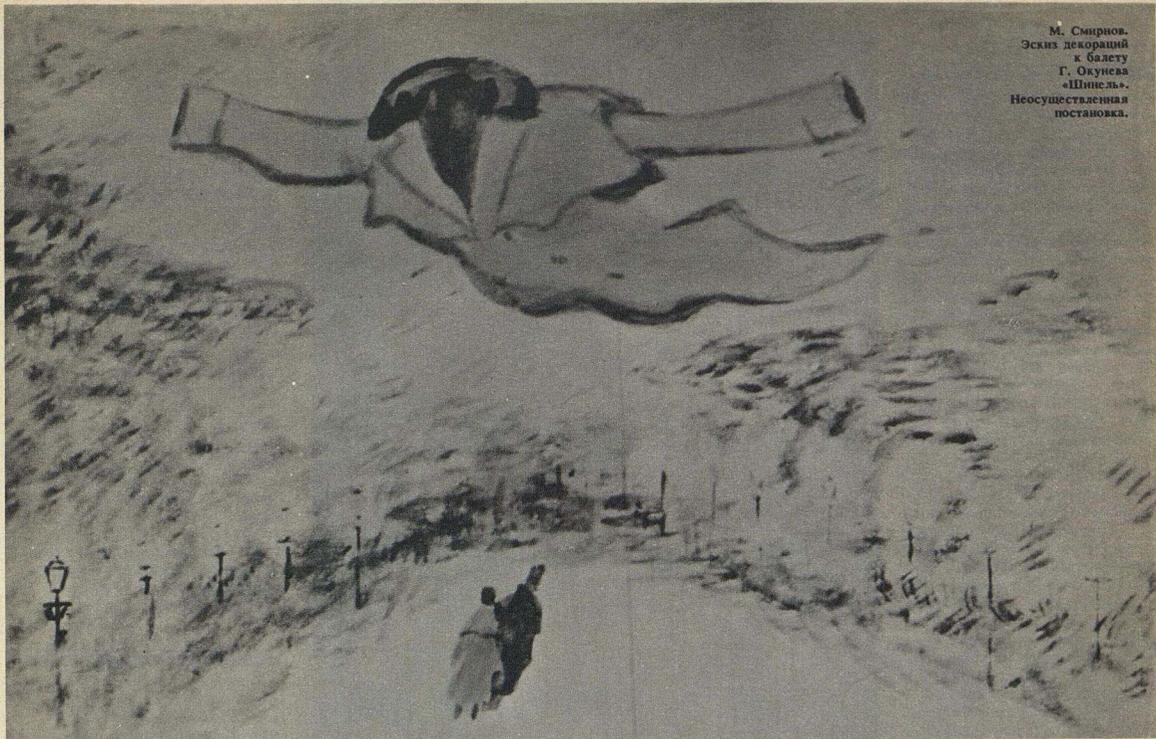
необычный — сочинение почти неизвестно, а постановка его еще не была осуществлена. Музыка же балета уже привлекла внимание фирмы «Мелодия». И привлекла не случайно. Вот что, по нашей просьбе, сказал о ней балетмейстер И. Бельский:

— Этот балет композитора Г. Окунева до сих пор не получил своего сценического воплощения. Это тем более обидно, что музыка его отвечает всем требованиям современной хореографии. Композитор сочинил балет без балетмейстерского плана, но тем не менее музыка, основанная на принципах симфонизма, зрима и имеет четкое драматургическое развитие.

...А начиналось все так. Шел 1973 год. Однажды, перечитывая Гоголя, Герман Окунев остановился на повести «Шинель», особенно его взволновала. И у него зародилась идея о создании балета по этому произведению. Вскоре счастливый случай свел его с Виктором Камковым, в то время студентом балетмейстерского отделения Ленинградской консерватории. Советуясь, споря, они вместе стали разрабатывать сюжет гоголевской повести применительно к задуманному ими балетному либретто. Работа над «Шинелью» спорилась, и к весне 1973 года из десяти задуманных номеров Окунев написал уже восемь. И вот тогда, несмотря на то, что партия еще не была завершена, начались переговоры о постановке балета И. Бельским в Перми.

К тому времени за плечами Германа Окунева были годы учения в Ленинградской консерватории по классу композиции и фортепиано, занятия в аспирантуре у Д. Шостаковича. Его волевой и сильный характер закалился во время блокады Ленинграда. Герман вместе со взрослыми принимал участие в шефских концертах, исполняя свои произведения в госпиталях, на военных кораблях, по радио. Мало кто помнит, что за цикл песен, посвященных блокадному Ленинграду, Гера Окунев был награжден медалью «За оборону Ленинграда». Искусство этого мальчика тогда тоже «воевало», а ему было лишь двенадцать лет.

К семидесятым годам Герман Окунев написал немало сочинений самых разных жанров. Они все чаще звучали в концертных залах, записывались на пластинки. Вместе с известным советским киргизским композитором К. Молдобасановым он создает балет «Куйручук» («Веселый проказник»), отмеченный в свое время республиканской и всесоюзной премиями на конкурсе молодых композиторов и до сего дня с успехом идущий на фрунзенской сцене.



Мне рассказали друзья композитора, что в те годы Герман Григорьевич был удивительно жаден до работы, ценил каждый день и каждый час и был готов положить на музыку не только всю поэзию, но даже и прозу.

В 1975 году И. Бельский собирался приступить к работе над балетом «Шинель». Его соавтором стал ленинградский художник М. Смирнов, создавший ряд талантливых эскизов декораций к балету. Его увлекла работа. «Слушая музыку Германа Окунева, — рассказывает он, — я постоянно ощущал в ней взвихренность, фантастичность огромного пространства, в котором затеряна маленькая фигурка Акакия Акакиевича. Пространства видоизменяющегося, чутко реагирующего на происходящее на сцене, действующего в согласии с музыкой, пластикой и светом. В балетном театре с его традиционным задником и открытым планшетом сцены сегодня можно пытаться особенно разнообразно решать ее глубину. Отсюда возникла идея использования огромной шинели, подобно гигантской марионетке, при помощи тросов движущейся по всем планам сцены и принимающей необходимые положения, вступая в непосредственное взаимодействие с артистами. Отсюда — и петербургские фонари, сво-

бодно перемещаемые по сцене, выстраиваемые в нужные вертикальные композиции. И тени, то внезапно вырастающие до гигантских размеров, то исчезающие, но постоянно находящиеся в вихревом движении. Я убежден в том, что балету талантливого композитора предстоит своя сценическая жизнь: он заслуживает внимания и публики и театра».

Постановочный замысел И. Бельского и М. Смирнова так и не был реализован, и окуневский балет остался «жить» в партитуре. Может быть, потому, что неожиданная кончина из-за автомобильной катастрофы оборвала работу композитора над балетом? Но нет, спустя год после гибели мужа, вдова Г. Окунева обратилась в правление Ленинградской композиторской организации, где на заседании театральной секции под председательством С. Слонимского и при участии И. Бельского неоконченный окуневский балет был прослушан (это состоялось в 1974 году), и художественный совет постановил поручить композитору Владимиру Сапожникову досочинить недостающие музыкальные номера и оркестровать сочинение. Что и было сделано.

«Герман Григорьевич Окунев, — вспоминает В. Сапожников, — был моим первым учителем по композиции, поэтому

я, не задумываясь, согласился на предложение. Самая большая сложность заключалась в том, что текст балета обрывался на восьмом номере «На приеме у важной персоны». Мне не был известен драматургический замысел автора... Нужно было придумать такой конец балета, который был бы ярко театральным и главное — танцевальным. Придумав идею и сделав клавир, досочинив еще два завершающих номера, я уже не мог остановиться. И партитуру, которая вышла на восьмидесяти страницах, я закончил за две с половиной недели, можно сказать, за один присест... Занимаясь этой работой, я принял музыку автора, как свою кровную, и писал не только по долгу, но и по велению сердца».

Все эти свидетельства говорят о том, что композитор Герман Окунев был личностью незаурядной, не только одаренной большим талантом, но и способной к созданию истинно новаторской партитуры, в которой тема гоголевской повести нашла поистине адекватное решение. Это подтверждает и главный дирижер симфонического оркестра телевидения и радио Карелии Эдвард Чивель, который записал музыку балета в фонд радио и на грампластинку фирмы «Мелодия».

«Мое знакомство с партитурой балета Германа Окунева

состоялось в 1975 году, — говорит он. — Сразу же привлекла внимание яркая образность музыки, гротескность и фантастичность которой столь созвучны гоголевскому творчеству. Композитору безусловно было свойственно тонкое ощущение специфики балетного искусства — об этом говорит и ритмическая упругость музыкальной ткани, и контрастность эпизодов, и остротность характеристик; герои гоголевской повести у него становятся «осязаемыми», «зримыми». К тому же театральность, сценичность музыки играют благодаря тонкой оружейной оркестровке, мастерски выполненной молодым ленинградским композитором Владимиром Сапожниковым».

...Итак, хореограф, сценограф и дирижер — главные непременные участники создания балетного спектакля — каждый со своих позиций высказался в «защиту» партитуры, имеющей полное право на сценическое воплощение. Осталось сделать только один шаг — последний, чтобы и исполнители, и зрители по достоинству оценили балет Г. Окунева «Шинель».

А. БОЙКО



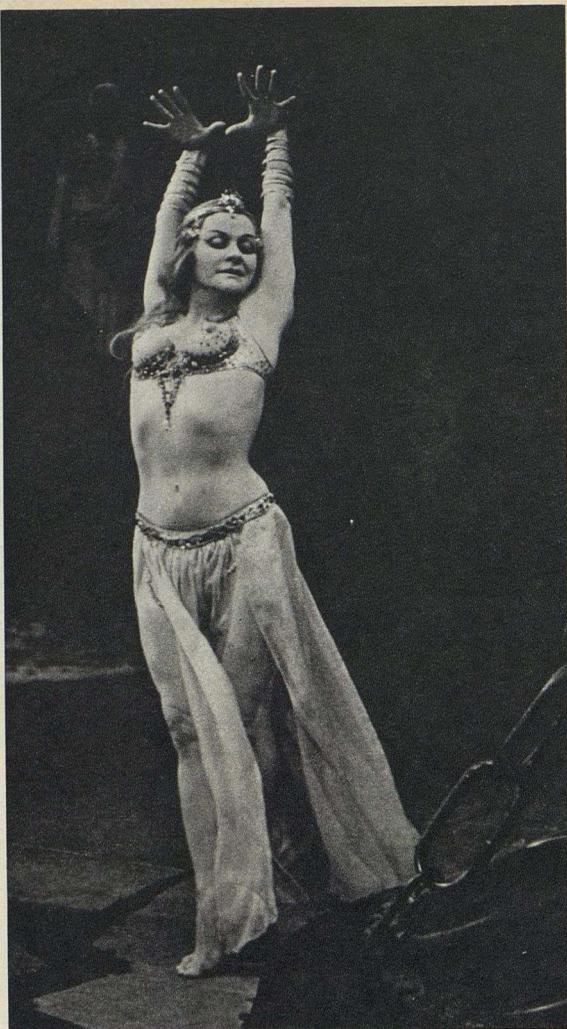
Танец Саломеи

В репертуаре Театра оперы и балета Латвийской ССР есть музыкальная драма Рихарда Штрауса «Саломея». Естественно, мне могут задать вопрос о том, что же общего между оперой немецкого композитора и чисто балетным журналом. А именно наличие в опере значительной танцевальной сцены или, если можно так сказать, танцевальной миниатюры, знакомой нам под названием «Танец семи покрывал», и заставило меня взяться за перо.

В мировой оперной практике есть немало произведений, в драматургии которых танцевальные эпизоды или даже целые танцевальные сцены имеют важное значение. Так, к примеру, в «Князе Игоре» Бородина «Половецкими плясками» охарактеризован весь вражеский стан, аналогичным по значимости является «Польский акт» в опере Глинки «Иван Сусанин». Есть оперы, в которых танец вводит нас в атмосферу той или иной сцены, как в частности, танцы в опере Бизе «Кармен», в опере Рубинштейна «Демон». Таких примеров можно привести множество. И вполне естественно, что эти танцевальные сцены всегда исполняются артистами балета. В этом смысле опера Рихарда Штрауса «Саломея» — исключение, поскольку, во-первых, танец является здесь кульминационной точкой всей драматургии спектакля, а во-вторых, композитор, сочиняя оперу, имел в виду то, что танец будет исполнять певица, выступающая в партии Саломеи. Это создает для театра определенную трудность, так как можно претендовать на постановку данного произведения только в том случае, если иметь в составе оперной труппы не только отличную вокалистку, но вокалистку, профессионально владеющую танцевальной техникой. А это, согласитесь, редкость в музыкальном театре, где мы привыкли к тому, что певец только поет, а артист балета только танцует.

В рижской постановке приходится восхищаться исполнительницей партии Саломеи — замечательной артисткой Сольвейг Рая, сумевшей убедительно показать противоречия характера восточной принцессы, используя весь арсенал средств сценической выразительности, в том числе и танец.

Мое внимание заострено на десятиминутном танце, танце-монолог, где певица, следуя музыкальной палитре Рихарда Штрауса, «проживает» содержание всей оперы, в пластическом рисунке раскрывая внутренний мир своей героини. Не



семь покрывал сбрасывает с себя Саломея, а семь душ, сама боясь, волнуясь, сожалея, моля, переживая боль, экстаз, ненависть... Прекрасная координация движений артистки, использование ею высоких позулапцев, батманов, па де бурре, прыжков, выразительной пластики рук, гибкого корпуса и даже такого элемента, как «шпагат», говорит нам о многом!

Безусловно, спектакль требует от певицы тщательной подготовки, физического воспитания, тренажа. Только специалисты знают, насколько трудна и мелодика, и вокальный язык оперы, которая ближе к инструментальной музыке, чем к традиционному оперному пению. Спектакль этот идет на крупнейших оперных сценах мира, пользуясь успехом у слушателей.

Рижская «Саломея» привлекает к себе внимание не только благодаря прекрасной музыке Рихарда Штрауса, но благодаря высокой сценической культуре и эмоциональному исполнению партии Саломеи артисткой Сольвейг Рая.

М. АУСМАНЕ

СОЛЬВЕЙГ РАЯ —
Саломея.

Фото Э. Фрайманс

«Вечер балета» в честь артистки

На сцене Казахского театра оперы и балета имени Абая состоялся «Вечер балета», в программе которого принимали участие молодые солисты его балетной труппы и Государственного ансамбля классического танца Казахстана, недавние выпускники Алма-Атинского хореографического училища, а также и нынешние воспитанники балетной школы. Так театральная общественность республики отмечала пятидесятилетие замечательной балерины, талантливого руководителя и наставника молодежи, народной артистки Казахской ССР Сары Кушербаевой.

Три десятилетия продолжается активная творческая и общественная деятельность Сары Кушербаевой. Искусство балерины завоевало известность и признание не только в республике, но и далеко за ее пределами.

На казахской сцене она создала незабываемые образы в балетах классического и современного репертуара, трогая зрителей простотой и искренностью чувств, глубоким проникновением в духовный мир героинь.

С 1975 года С. Кушербаева является директором Алма-Атинского хореографического училища.

А. УРАЗГАЛИЕВА



Эти удивительные ритмы...

В тот день на конференции научного студенческого общества в Московском институте культуры выступал выпускник кафедры хореографии, первый корякский профессиональный балетмейстер Сергей Кевевтегин. Его сообщение выглядело как небольшая, но содержательная концертная программа, показу которой предшествовал интересный рассказ докладчика о хореографическом искусстве народов Севера. С. Кевевтегин был не только исполнителем, но и автором композиций. Зрители увидели хореографическую миниатюру «Мелодии заснеженной тундры» (танец пастуха, изображающего бег оленя) — выразительный танец с бубном, который исполнял сам С. Кевевтегин под аккомпанемент игры на старинном музыкальном инструменте хамусе (студентки С. Хилтухина и Х. Цыбикова), учебный этюд — его продемонстрировала группа студенток отделения хореографии института. Большой интерес вызвал «Чавчувенский танец» (танец тундровых коряков) в интерпретации С. Кевевтегина, где элементы труда и быта корякских оленеводов, охотников, рыбаков получили самобытное пластическое воплощение.

Теплом солнечного луча, трепетным ожиданием чуда, радостью бытия органично пронизан дуэт «Под солнцем Севера», где голос бубна, плавные движения рук-крыльев, звукоротовое пение, имитирующее крик чайки, придают всей композиции характер достоверности, естественности происходящего. Трактовка С. Кевевтегиным и С. Хилтухиной этого произведения имела огромный успех у зрителей. Казалось, раздвинулись стены институтского зала и перед нашими глазами пролегли безграничные заснеженные пространства Крайнего Севера. Тундра, арктическая стужа, стремительный бег оленей, полярные волки, медведи, нерпы, чайки, огонь в очаге, встречающий путника, — все это ожило в показанных танцевальных миниатюрах. Стиль и язык постановок С. Кевевтегина отличаются предельной простотой и конкретностью, в них нет сложных конструкций, они лаконичны и вместе с тем выразительны, масштабны, наделены элементами импровизационности.

Чуткое понимание природы национального танца начало формироваться в Сергее Кевевтегине еще с детства, чему

в немалой степени способствовала обстановка в семье: в его общении с матерью и бабушкой, которые рассказывали мальчику долгими зимними вечерами, сидя у огня, легенды и сказки, умели и любили петь и танцевать. Родители брали Сережу с собой на всевозможные праздники, что проводились в районе, и это развивало его воображение и давало новые впечатления. Будучи от природы наделенным мягкой пластичностью, музыкальными способностями, хорошими вокальными данными, Сережа еще в школе пытается сочинять танцы, а после ее окончания поступает на отделение хореографии Хабаровского культурпросветучилища. Годы успешной учебы в культурпросветучилище, а затем — в Московском институте культуры способствовали дальнейшему формированию С. Кевевтегина как балетмейстера самобытного, ярко национального творческого стиля и почерка. Он — автор многих танцевальных сочинений. Как хореограф, он развивает национальный фольклорный танец, вводя в свои постановки новые эпизоды

и ситуации, новые лексические обороты, импровизируя, усиливая тем самым художественную выразительность национальной пляски.

С. Кевевтегин — балетмейстер детского танцевального коллектива «Каюю» («Олененок»), созданного в 1967 году из учащихся пятых-седьмых классов из дальних и ближних селений, расположенных близ Паланы — окружного центра Корякского автономного округа.

В его репертуаре — разнообразные хореографические картины. Юные исполнители показывают их в самой Палане, а также выезжают к оленеводам, рыбакам. С. Кевевтегин вспоминает, что среди зрителей нередко находятся родители его подопечных, бывает, они плачут от счастья, видя выступление своих детей, а после концерта вместе с маленькими артистами танцуют пляску «Норгали» — общий танец радости, неприменную принадлежность национальных праздников.

Судьба Сергея Кевевтегина неразрывно связана с родным краем, со своим народом. Ху-

дожественный почерк хореографа глубоко самобытен, он позволяет почувствовать душу корякского народа, сохраняющего и передающего из поколения в поколение традиции своего древнего искусства. Многоцветный орнамент корякских одежд, украшенных мехом, бусами, бисером, причудливая пластичность движений корякских девушек, самозабвенная бесхитростная смешливость юношей, удивительные корякские ритмы, в которых слышны отзвуки охотничьих ритуалов, свадебных обрядов, словно находят отражение в творчестве С. Кевевтегина, являются его основой, его главной краской.

В становлении С. Кевевтегина как профессионального балетмейстера большую роль сыграл Московский институт культуры, его педагоги и, в первую очередь, его наставник — профессор, народный артист РСФСР Игорь Валентинович Смирнов.

У хореографа — необъятное поле деятельности: его родная Камчатка остро нуждается в квалифицированных специалистах.

О. ШЕСТАКОВА



С. КЕВЕВТЕГИН И С. ХИЛТУХИНА
исполняют композицию
«Родной север».

Фото Д. Кузнецова

Фестиваль в Перми

Знаменитая триада балетов Петра Ильича Чайковского — «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» — вошла в золотой фонд мирового хореографического театра, стала неотъемлемой частью репертуара балетных коллективов нашей страны, свидетельством их творческой зрелости, их живой связи с традициями русского балета. Содержательность и гуманизм, глубина и новизна знаменитых балетных партитур великого композитора обозначили в свое время реформу в русском балетном театре. Непредоказанная ценность хореографии балетов Чайковского не просто создала мировую славу «Лебединому озеру», «Спящей красавице», «Щелкунчику» — они стали школой мастерства для многих поколений. Поэтому понятен интерес зрителей, которые в течение нескольких дней могли увидеть сразу, один за другим, эти произведения. В этих спектаклях принимали участие лучшие исполнительские силы самых разных театров Российской Федерации. И жители Перми в дни Первого всероссийского фестиваля, посвященного оперному и балетному творчеству П. И. Чайковского, обрели возможность познакомиться с их искусством. Этот праздник проводился весной нынешнего года в соответствии с постановлением Совета Министров РСФСР «О состоянии и мерах по дальнейшему развитию театрального искусства в РСФСР». Министерством культуры РСФСР и Всесоюзным театральным обществом.

Пермь для проведения такого форума выбрана не случайно. Пермский академический театр оперы и балета носит имя великого композитора. Недалеко от Перми находится город Воткинск — родина Чайковского. Кроме того, «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» идут на пермской сцене постоянно, а премьеру «Щелкунчика» (в постановке В. Вайнонена) театр приурочил к фестивалю (возобновление и редакция Т. Варламовой, в прошлом солистка Большого театра СССР).

Шестнадцать танцовщиков и танцовщиц из самых разных театров Российской Федерации встретились в балагах П. И. Чайковского, чтобы продемонстрировать уровень хореографической культуры своего города, умение «вписаться» в новый ансамбль, завязать о самобытности собственной индивидуальности, продемонстрировать общие черты исполнительского стиля советской школы танца.

Кроме того, на суд зрителя предлагались также разнообразные концертные программы.

Итак, в спектаклях встречались, творчески взаимодействуя, обмениваясь опытом, известные мастера и представители артистической молодежи из Москвы и Ленинграда, Перми и Новосибирска, Саратова и Воронежа, Горького и Казани, Свердловска и Челябинска... С большим успехом показались в «Лебедином озере» И. Хакимова из Казани, выступившая в партии Одетты. Артистка продемонстрировала высокую культуру, одухотворенность танца, глубокое проникновение в характер героини. И каким разительным контрастом лиризму образа девушки-Лебедя стал в третьем акте «Лебединого озера» виртуозный фейерверк танца балерины из Новосибирска Л. Васильевой, завораживающий своим ослепительным блеском. В роли принца Зигфрида мы увидели солиста Саратовского театра оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского А. Степнина, создавший характер, полный поэзии и искренности.

Вызывали симпатии зрителей в паде трау из «Лебединого озера» Е. Кирица из Горького, Н. Гусева из Перми, А. Мунтагиров из Челябинска. Очаровал гармонией своего ансамбля кордебалет Пермского театра.

«Спящая красавица» — вершина творчества Чайковского и Петипа. Иметь в репертуаре этот спектакль для труппы значит — постоянно держать экзамплен на артистическую зрелость, постоянно подтверждать свою высокую профессиональную культуру, свою способность постичь совершенные формы музыкально-хореографического симфонизма, рожденного содружеством двух великих художников. И потому, думается, успех двух спектаклей «Спящей красавицы», показанных во время праздника, стал его кульминацией. В одном из них выступила солистка Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова О. Ченчикова, кстати, воспитанница Пермской балетной школы. Артистка продемонстрировала тонкое ощущение стилистических особенностей танцевальных форм М. Петипа, способность раскрыть их лексическое великолепие. Получив в Пермском училище серьезную профессиональную подготовку, О. Ченчикова, выступая на ленинградской сцене, развила и обогатила палитру своих исполнительских возможностей. Иной — мягкой, лиричной — предстала перед нами другая Аврора — С. Смирнова (в то время — солистка Пермского театра, а ныне выступающая в Московском музыкальном

театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко). Роль принца Дезире в первом спектакле была поручена солисту Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова М. Даукаеву, во втором — пермскому танцовщику С. Александрову.

Но «Спящая красавица» — эта энциклопедия классического танца — предоставляет возможность продемонстрировать свое искусство исполнителям всех рангов и возможностей. Пластическая партитура М. Петипа таит в себе неисчерпаемые богатства, которые позволяют артистам создать внутри спектакля своеобразный парад талантов. Здесь обратили на себя внимание выпускники прославленной пермской школы Н. Гусева (Флорина, фея Шедрости), А. Боровик и А. Мусарин (Голубая птица), Н. Лобачкина (фея Смелости), С. Голуховастова (фея Беззаботности и фея Серебра). Вариацию феи Бриллиантов исполнила солистка Свердловского театра оперы и балета имени А. В. Луначарского Л. Воробьева, горьковчанка Е. Кирица интересно показала в роли принцессы Флорины. То, что мы увидели в «Спящей красавице» во время фестиваля, — не просто парад талантов, не просто встречи с сегодняшним днем советского балета, но знакомство с его будущим.

Порадовал актерскими удачами «Щелкунчик». Прежде всего это надо сказать о солистке Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского Р. Кузьмичевой в роли Маши. Ее очаровательная героиня возвращала нас ко временам детства, детских мечтаний, поэзии елок, новогодних праздников. Этот спектакль — новая встреча с замечательной хореографией В. Вайнонена. Восстанавливая спектакль, Т. Варламова оставила в неприкосновенности весь хореографический текст балетмейстера, но внесла собственные коррективы в его первый акт, несколько видоизменив его с точки зрения последних постановок этого балета Чайковского, в первую очередь, постановки Ю. Григоревича в Большом театре СССР. О правомочности такой работы над классикой, как и об общем ее сегодняшнем состоянии, шел, в частности, разговор на творческой конференции, состоявшейся в Перми в дни фестиваля.

Фестиваль, посвященный оперному и балетному творчеству П. И. Чайковского, начал свою жизнь. И надо сказать, его первые шаги весьма обнадеживают. Хочется надеяться, что он обретет признание, будет способствовать сохранению и пропаганде классического наследия.

Г. ФЕДОСЕЕВА

Когда содружество обогащает...

Интересна и интересна творческая жизнь балетного коллектива Музыкального театра Коми АССР, который, как показывает опыт последних театральных сезонов, может решать большие и сложные задачи. В активе этой скромной по численности труппы (всего тридцать три артиста балета!) — и одноактные, и полнометражные спектакли: «Яг Морт», «Корсар», «Собор Парижской богородицы», «Кармен-сюита», «Макбет», «Лебединое озеро».

«Жизель» А. Адама — одну из последних премьер сыктывкарской труппы — осуществила московский хореограф Наталья Конос, выступившая в свет книгу, где зафиксирована пластическая партитура этого сочинения. Наталья Георгиевна высоко оценила творческие возможности коллектива, с которым ей пришлось работать.

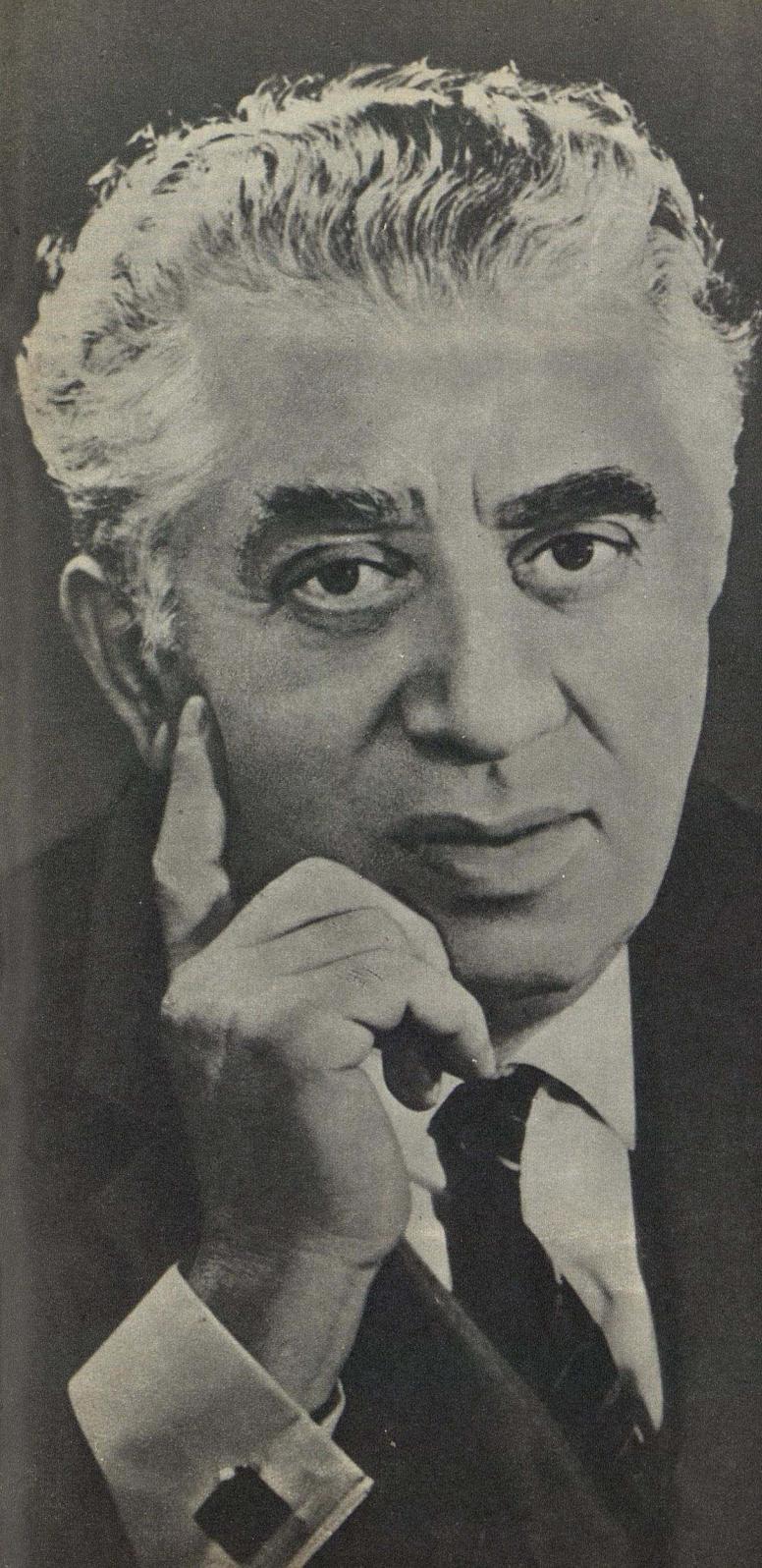
«Профессиональная честность, коллегиальность, умение трудиться на пределе возможностей», — сказала она после премьеры, — отличительные черты сыктывкарской труппы, воспитанной главным балетмейстером Л. Флегматовым, педагогом-репетитором О. Кочанчук. Постановка «Жизели» в этом северном городе подарила радость творческого общения с заинтересованными, любящими свое дело людьми».

«Жизель» в Сыктывкаре отличает теплая, человеческая интонация. В этом немалая заслуга исполнителей центральных партий Жизели и Альберта — В. Летовой и В. Кирьянова.

Радует в спектакле Музыкального театра Коми АССР и искусство кордебалета труппы. Уверенная, профессиональная рука видна и в стройности линий, в точности и воздушности положения рук, графичности поз. Несмотря на небольшой количественный состав кордебалета труппы, на сыктывкарской сцене удалось воссоздать атмосферу романтического балета, его стилистическую точность. Уверенно и властно над вилсами царит Мирта Д. Алиевой, танцовщица выразительной экспрессивной манеры.

Постановка «Жизели» на сыктывкарской сцене — пример плодотворного творческого содружества молодого балетного коллектива с опытным мастером, где его знания, вкус, профессиональная культура обогащают и развивают творческие возможности труппы.

В. АЛЕКСАНДРОВА



ИСТОРИЯ:
ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ,
ВОСПОМИНАНИЯ

Арам Хачатурян. СОЗДАНИЕ „ГЯЙНЭ“

ВИКТОР ЮЗЕФОВИЧ,
кандидат искусствоведения



Афиша первой постановки балета «Гяйнэ».

Балет, как и оперу, я отношу к высшим проявлениям синтеза искусств...

Какое изобилие средств, какие поистине безграничные возможности отображения действительности, раскрытия сильных характеров, страстей, порывов!

Какие многообразные возможности эстетического воздействия на слушателя-зрителя!

Арам ХАЧАТУРЯН

Герой Социалистического Труда,
народный артист СССР,
лауреат Ленинской
и Государственных
премий СССР
А. И. ХАЧАТУРЯН

Среди музыкальных жаров, бегущих ныне, Хачатурян работал едва ли не во все, кроме оперы. Об опере он мечтал, строил даже различные конкретные планы, делал досрочно его сердцу замыслы, но ни одному из них не суждено было свершиться. Балетов же Хачатурян сочинил два, и оба из них сразу обрели славу, столь же заслуженную, сколь и прочную. Это «Гаянэ» и «Спартак».

История первого балета Хачатуряна имеет свою пред историю. Во второй половине тридцатых годов Армения готовилась к проведению в Москве Декады литературы и искусства (национальные декады пользовались широкой популярностью, каждая их них открывала множество самобытных талантов в самых разных жанрах искусства).

...В одной из дружеских бесед с Арамом Ильичом Анастас Иванович Микоян высказал пожелание создать к Декаде Армении балетный спектакль. Идея эта показалась композитору тем более привлекательной, что предстояло написать первый армянский балет, первый из национальных балетов, показанных на декадах в Москве. Микоян посоветовал Хачатуряну встретиться с известным режиссером и театральным деятелем Армениян Геворком Ованесяном (Кимиком), написавшим либретто балета «Счастье». Встреча состоялась, и работа закипела. Сроки были предельно сжатыми.

1939 год. «Весну и лето... я провел в Армении, собирал материал для будущего балета... Здесь-то и началось глубочайшее изучение мелодий родного края, народного творчества, фольклора Армении...»

«Вспоминая то время, я называю свою жизнь в Ереване ссылкой — в шутку, конечно. Я работал действительно, как каторжник. Руководство Театра имени Спендиарова позаботилось, чтобы создать мне хорошие условия. Меня поселили в хорошей квартире, из которой я редко выходил в продолжении всей работы над балетом. Этажом ниже жил замечательный музыкант, большой эрудит, в будущем автор многих популярных песен Александр Долухян. Незадолго до моего приезда в Ереван он возвратился из интереснейшей фольклорной экспедиции по республике и привез записи множества армянских народных песен и танцев, с которыми познакомил меня с готовностью истинного друга. Позднее, когда я начал сочинять балет, Долухян брал у меня готовые фрагменты партитуры и тут же переключал их для фортепиано в четыре руки, что позволяло параллельно с сочинением музыки начать репетировать спектакль»².

Родившись и проведя детские и отроческие годы в Тифлисе, где он впитывал в себя народные песни Закавказья, слушая импровизированные выступления народных музыкантов, Хачатурян снова попал в чарующий мир музыкального фольклора.

Шел тщательный отбор материала для балета. Позднее Арам Ильич не раз вспоминал, какое сильное впечатление произвела на него мелодия армянской народной песни «Пшати цар» («Пшатовое дерево»), которую он использовал в балете.

Балет «Счастье» должен был рассказать о любви деревенской девушки Каринэ и пограничника Армена, о жизни и труде колхозников и пограничников, их доблести и патриотизме. «При сугубой танцевальности музыки я поставил своей задачей «симфонизировать балет»³. «Мне хотелось, чтобы песни, танцевальные мелодии, созданные народом, органически вошли в балет, чтобы они были неотделимы от всей музыки балета»⁴. Так, в самом начале работы над партитурой Хачатурян отчетливо сознавал ее музыкально-эстетическую сущность.

Всего полгода сочинял Арам Ильич балет. К оркестровым репетициям приступил дирижер Константин Сараджев — известнейший музыкант, ученик А. Никшиа, ректор Ереванской консерватории, поклонник творчества Хачатуряна, с которым познакомился еще в годы, когда Арам Ильич учился в Гнесинском техникуме. Оркестровые репетиции шли параллельно репетициям балетмейстера Илья Арбатова. Хо-

рографическим решением балета, который ставился в полном соответствии с партитурой, Хачатурян был в целом удовлетворен. Хотя много лет позднее, вспоминая работу с Арбатовым, Арам Ильич скажет, что отдельные сцены удавались ему лучше, чем композиция целого спектакля.

«В Армении сделали все, чтобы гастроли оперного театра, самого молодого тогда в стране, открытого всего шесть лет назад, прошли в рамках Декады максимально успешно. Сараджев собрал великолепный оркестр (игру его специально отметят потом московские критики). Был брошен ключ, на который отозвались армянские инструменталисты из Москвы, Ленинграда, вызвавшиеся помочь проведению Декады. Среди них, в частности, оказались хорошо мне знакомые артисты Квартета имени



Фрагменты партитуры балета «Гаянэ».

Комитаса. Работал Сараджев увлеченно, заражая всех в театре своим интересом к исполняемой музыке»⁵.

Партитура «Счастья» захватила дирижера. В особенности подчеркнул он пронизанность ее духом армянской народной песни и танца, стремление автора к симфонизации, ярко реализованной во второй и четвертой картинах балета.

1939 год, сентябрь. «Счастье» впервые показано на сцене Театра оперы и балета имени Спендиарова в Ереване. В премьеру приняли участие Л. Воинова-Шиканян (Каринэ), С. Саркисян (Армен), И. Арбатов (Габо-Видза).

Ш. Варосян (Марям-Ваджи), А. Гарибян (Азат), Э. Мурадян (Авет), Дирижер К. Сараджев, художник С. Аладжжян.

1939 год, 24 октября. Премьера «Счастья» в Москве в Большом театре в дни Декады литературы и искусства Армении.

Обе премьеры прошли с огромным успехом, стали крупным событием всей советской культуры. Среди множества рецензий — отклики А. Исаакяна, М. Шагинян, А. Мелик-Пашаева, Р. Симонова... «Арам Хачатурян словно опрокинул на слушателя музыкальный рог изобилия», — писала М. Шагинян. «Исходя из восточного мелоса и его красок и всецело стоя в своем музыкальном самочувствии на родной армянской почве, на ритмах и мелодиях армянской музыки, — продолжала она, — Хачатурян пробовал «обогатить» на этой почве, или точнее, трансплантировать на нее силы восточной культуры европейскую народную мелодику, русскую, украинскую...»

Балет «Счастье» не был однако лишен недостатков. Либретто страдало неопределенностью, драматургической рыхлостью, схематизмом отдельных сценических положений. Не все музыкальные образы оказались развитыми, раскрытыми, фрагментарность вступала порой в явное противоречие со стремлением автора к симфонизации танца, яркая красочность граничила иногда с иллюстративностью. «Критика в адрес «Счастья» была, на мой взгляд, совершенно справедливой, обоснованной»⁸.

— скажет Арам Ильич много лет спустя. Но и тогда, непосредственно после премьеры «Счастья», он, вероятно, сознавал его недостатки. Не случайно он дал согласие Ленинградскому театру оперы и балета имени Кирова готовить спектакль «Счастье» уже на основе нового либретто. С этого дня и началась история будущей «Гаянэ». Новое либретто написал театровед и филолог К. Державин. Предложенная им тема — борьба с праонарушителями, активное противодействие предательству во всех его формах — была чрезвычайно актуальна в предвоенные годы. Державин создавал, конечно, противостоимость сочинения либретто к готовой музыке. Выступая на одном из совещаний в театре, он выражал надежду: изъятые либретто будут изжиты, если позиция Хачатуряна окажется достаточно гибкой и композитор захочет дописать некоторые фрагменты музыки.

Кировский театр отнесся к хачатуряновскому балету исключительно ответственно. Высокого мнения о партитуре был главный дирижер театра А. Павловский. В постановочный коллектив театр включил лучших своих солистов — Н. Дудинскую, К. Сергеева, Т. Вечеслову. 1940 — начало 1941 года.

«Работать с Державиным было очень интересно. Я часто ездил в Ленинград, встречался с Константином Николаевичем и его супругой Ниной Александровной Анисимовой, которой поручили ставить мой балет. Неоднократно доводилось мне видеть Анисимову в спектаклях Кировского театра. Она была блистательной исполнительницей характерных танцев, в частности, испанских, часто выступала партнершей столь же блистательного танцовщика Сергея Кореня. Как хореографа, я Анисимову не знал, да и не мог знать — моим балетом она дебютировала в этом амбулу»⁹.

С нетерпением ждала Анисимова знакомства с Хачатуряном. Клавир «Счастья» в театре не было, и она имела достаточно смутные представления о музыке балета.

«Наконец, он появился, — вспоминала она. — Встретились мы в дирекции театра, и встреча эта была для него, как мне показалось, не из приятных. Арам Ильич был чем-то озабочен, мой вид не внушал ему, вероятно, доверия. Разговор не клеился. Я робко предложила послушать музыку. Он любил свои сочинения, и тут же согласился. Клавир был при нем, и мы пошли искать свободную комнату с роялем. Печувствительность и плавность музыки, необычная острота ритма, большое количество контрапунктических линий, яркость мелодий, танцевальность всего услышанного

нагрянули на меня неожиданно и тотчас покорили. Материал «Счастья» был богатышшим, и мне оставалось только благодарить судьбу... Возвращались в дирекцию мы с Арамом Ильичом уже друзьями. Я — восхищенная его музыкой, он — поверив, очевидно, в мои возможности...»¹⁰

Задачи, стоявшие перед постановщиком «Счастья», отличались необыкновенной сложностью и все более осознавались Анисимовой в процессе работы. Нужно было найти танцевальную лексику, которая соответствовала бы во многом необычному, новому для классического балета языку музыки Хачатуряна. Нужно было создать индивидуальные хореографические характеристики основных персонажей балета. Нужно было, наконец, уравновесить дли-

струменту и примирительно говорил: «Ну, попробуем, что же тут можно сократить...» Я сидела молча. Сокращение производилось. Композитор, глядя в мою сторону и гневно сверкая глазами, изрекал: «Вы в ответе, Нина Александровна! Ради вашего балета кошуствую!»¹¹

Ради хореографии Арам Ильич должен был и дописывать новые фрагменты. Старательно «вытискивала» из него Анисимова линию второй танцевальной пары — Нуно и Карена. «Помню, как-то после репетиции мы с Арамом Ильичом, обсуждая наши дела, зашли в кафе «Норд» выпить по чашечке кофе. Композитор снова был озабочен. Для Нуно нужно было писать вариацию. Я старалась объяснить Араму Ильичу, что бы

чатурия из Свердловска то и дело мелькают жалобы на нездоровье. Но мысли его не замыкаются на болезнях. В его письмах — тревога за судьбу Родины, радость по поводу побед на фронтах. Он заботится об условиях жизни коллег, много занимается организационными и творческими делами Союза композиторов. Как только ему становится чуть легче — принимается за работу над балетом. Он готов уже был писать его.

«Сводки наши меня и всех нас очень радуют и вселяют колоссальную бодрость и веру»¹². «У меня огромные планы творческой работы... Наша героическая эпоха должна отразиться в наших произведениях»¹⁴.

Кировский театр оказался в дни войны в Перми. От замысла постановки балета Хачату-



ну музыкальных и танцевальных фраз, далеко не всегда совпадавших.

«Музыкальная фраза у Хачатуряна необыкновенно длинная и многословная, и ее приходилось сокращать во имя хореографии, — вспоминала Анисимова. — Композитор, вначале бывший добрым и разрешивший сокращать музыку, к концу репетиций бывал часто нашим заклятым врагом. Он не любил сокращать свою музыку, сердился, становился мрачным.

«Никогда Анна Павлова не стала бы танцевать такую длинную вариацию», — говорил, поддерживая меня, пианист-концертмейстер Михаил Павлович Карпов.

Арам Ильич молча ходил из угла в угол. Потом, бурча что-то под нос, садился к ин-

мне хотелось услышать и стукнула ложечкой по чашке. Арам Ильич постучал по своей и получилась тонкая мелодичная фраза. Звуки заинтересовали Хачатуряна. Через день-два он принес в театр Вариацию Нуно из второго акта. Это была очень игривая, кокетливая музыка...»¹²

К апрелю 1941 года Анисимова завершила работу над первым актом, и он был показан художественному совету театра. В адрес дебютантки звучали слова похвалы.

Премьера намечалась на конец июня 1941 года. Кто мог тогда предвидеть, что вскоре начнется война...

До октября 1941 года Хачатурян оставался в Москве, активно работал в Союзе композиторов, возглавлял, в частности, песенный штаб. Затем уехал к семье в Свердловск — место эвакуации Союза композиторов. В письмах Ха-

Сцена из спектакля.
Постановка 1942 года.

чатурия театр не отказался — вопреки всем трудностям военного времени, трудностям работы на новом месте.

«У работников театра закрадывались, естественно, мысли: «А нужен ли кому-нибудь сейчас наш балет?» Но очень быстро необходимость искусства, огромная сила воздействия его на людей дали о себе знать», — вспоминала Т. Вечеслова¹⁵. «Война и балет? — скажет позднее Хачатурян. — Понятия действительно несовместимые. Но, как показала жизнь, в моем замысле отобразить в музыкально-

хореографической форме тему великого всенародного подъема, единения людей перед лицом грозного нашествия не было ничего странного. Балет был задуман как патриотический спектакль, утверждающий тему любви и верности Родине.¹⁶

Письма и документы тех лет позволяют воссоздать хронику рождения одного из шедевров Хачатуряна.

8 августа 1942 года. «Мои «Кировцы» находятся в Свердловске... Тринадцатого вместе с ними еду в Пермь...»¹⁷

Август 1942 года. «Приехав в Пермь, я писал партитуру балета, не расставаясь с грелкой и манной кашей... В гостинице в моем распоряжении были инструмент и табурет. Этим и ограничивалась скромная «меблировка»...¹⁸

23 августа 1942 года. «Я работаю здесь много. Увлекаюсь музыкой, которую пишу. Отношение ко мне идеальное. ...Цельными днями сижу дома, выхожу только на обед в столовую».¹⁹

26 августа 1942 года. «Работаю над балетом. Надо написать две новые картины и кое-что «починить». Нужно написать 50 минут музыки. Сочиняю прямо на партитуру чернилами. Времени нет думать и делать эскизы. Гостиница очень шумная и кругом радио. Трудно».²⁰

4 сентября 1942 года. «Мне прибавили здесь работы, и балет будет почти весь с новой музыкой».²¹

Сентябрь 1942 года. «...Я уже закончил новую картину. Около получаса музыки. 250 страниц партитуры... В театре и в балете очень довольны этой музыкой и, к сожалению, чрезмерно хвалят ее. От этого я волнуюсь и жду с нетерпением оркестрового звучания... Сейчас мне преподнесли сюрприз и заставляют писать новую последнюю картину, куда войдут из старого только пять танцев, а всего около 25 номеров. Последнюю картину обращают в целый акт. Я очень огорчен и озлоблен. Из меня делают, что хотят, а другого выхода нет. Я буду писать здесь не меньше еще месяца»...²²

Сентябрь 1942 года. «Я сейчас делаю большую, трудную, актуальную и интересную работу. Пожалуйста, разъясните кое-кому, что балет мой почти новый и это мой очередной опус... Мне ужасно некогда, пишу музыку в день от двенадцати до четырнадцати часов. Уже устал и часто обалдеваю. Но состояние приятное, творческое».²³ Трудно с точностью сказать, на каком этапе работы балет стал называться «Гаянэ». Важнее другое — это было, как неоднократно подчеркивал Арам Ильич, совершенно новое произведение.

10 октября 1942 года. «Пишу с утра до вечера. Еще на три недели работы. Сейчас пишу последний акт. Кончу его к концу октября»...²⁴

«В те дни, — вспоминает Т. Вечеслова, — нередко мы собирались у Хачатуряна помятаться, пошутить. Однажды он угостил нас неведомо как сохранившейся бутылкой красного вина — в то время это было неслыханной редкостью. Арам Ильич был радужный, веселый человек. Он загорался, видя, как танцует талантливая Нина Анисимова..., удивлялся отточенному мастерству Наталии Дудинской, заразительному комедийному дару Николая Зубковского. Своей музыкой он мог разбудить самых равнодушных актеров. Его ритмы захватывали, будили к жизни. Подготавливая балет к выпуску, весь наш коллектив не жалел своих сил».²⁵

24 октября 1942 года. «Балет я завтра кончаю совсем. Итого написал здесь за два месяца два акта совершенно новой музыки — 1 час 10 минут. Около 500 стра-

ниц партитуры. Говорят, самая сильная музыка из всего балета. Сейчас дело переходит в оркестр и на сцену. Труппа работает с большим увлечением».²⁶

Конец октября 1942 года. «Занят с утра до поздней ночи. В день три репетиции, кроме того бесконечные встречи с дирижером, балетмейстером, художником и так далее. Тем, что я здесь написал, я очень доволен. Только я доволен меньше, чем довольны вокруг. Надо быть здесь и видеть, что делается в театре и в труппе, когда играет оркестр... Был очень волнительный день, когда впервые труппа, отлично знавшая музыку в исполнении на роле, должна была слушать музыку в оркестре. Тако-го дня я желаю всем своим друзьям»...²⁷

Ноябрь 1942 года. «В театре музыкой все довольны, но я считаю, что еще многое не сделано. Безумно мучаюсь и страдаю».²⁸

«Я была первой исполнительницей роли Нунэ, — пишет Т. Вечеслова, — и Арам Ильич сочинил для меня вариацию и посвятил ее мне. Он написал ее перед самым спектаклем, словно играючи, и всего за полчаса».²⁹

Ноябрь 1942 года. «По просьбе театра я уже после окончания партитуры дописал танец курдов — тот самый, который стал называться позднее «Танцем с саблями». Помню, я начал сочинять его в три часа дня и, не отрываясь, работал до двух часов ночи. Утром следующего дня были переписаны оркестровые голоса и состоялась репетиция, а вечером — генеральная репетиция всего балета. «Танец с саблями» сразу произвел впечатление и на оркестр, и на балет, и на присутствовавших в зале. В партитуре над тем местом, где трехлопный ритм идет остро синкопированной перебивкой, я написал, не удержавшись: «Черт возьми, в угоду балету!»³⁰

В ноябре 1942 года у Н. Анисимовой с Арамом Ильичом произошла перед премьерой ссора. «В четвертом акте балета, — рассказывала она, — в танце «Шалахо» нам, танцовщикам, удобнее считать «на три». Оркестр же играл «на два». Танцовщики сбивались. Я громко стала считать «на три». Оркестр остановился. Хачатурян из зала закричал: «Прекратите считать «на три», я Вас в галашу посажу!» — С этим счетом — хоть в ботики! — ответила я... Ссора наша длилась долго. Только после войны в Москве, мы помирились. А считать «Шалахо» можно и «на два», и «на три»...»³¹

Спектакль «Гаянэ» родился в сложных условиях: тяжелейшие первые годы войны, оторванность от дома, родного Ленинграда, плохо оборудованная сцена пермского театра. И тем более радостным был успех премьеры, состоявшейся 9 декабря 1942 года. Балет стал еще одним творческим достижением прославленной балетной труппы Кировского театра.

Успех «Гаянэ» был свидетельством величия всей советской культуры.

«Ни в одной национальной культуре, — скажет впоследствии Д. Шостакович, — война не рождала столь колоссального взлета творчества... Искусство напрямую участвовало в борьбе народа с врагом. Оно не избежало страшной правды войны, однако даже в самые тяжелые дни в нем звучала героика, призыв, вера в грядущую победу. Наше искусство было напоено беспредельной любовью к Родине, это был главный определяющий тон».³²

«Несколько дней назад, — вспоминает Нина Владимировна Макарова, жена композитора, — вернулась из Перми... В Перми было совершенно чудесно. Такое отношение, такое внимание со стороны театра, директора и всего артистического коллектива я увидела впервые. Балет у Арама



Н. А. АНИСИМОВА



получился замечательный. Я бы сказала, что даже как-то зрелее звучит, чем все написанное им до сих пор... Исполнители совершенно сказочные и прекрасная постановка...³³

Январь 1943 года. «Уезжая из Перми, хочу еще и еще раз поблагодарить всех вас и выразить свое удовлетворение по поводу постановки моего балета «Гаянэ»... Сейчас, во время войны, когда идет беспримерное в истории войн разрушение памятников культуры, создание культурных ценностей и произведений искусства является особенно важным. Ведь эта война является войной не только машин: моторов, танков, но также войной двух культур — передовой, прогрессивной, всепобеж-



дающей советской культуры и так называемой «культуры» фашистской, «культуры» мракобесия и упадка»³⁴.

...Премьера прошла прекрасно. Руководимый Н. Анисимовой постановочный коллектив «кировоцев» выступил в «Гаянэ» подлинным соавтором Хачатуряна. Незаурядный дар балетмейстера подчеркивался многими рецензентами спектакля. В тридцатых годах, когда Анисимова танцевала Терезу в «Пламени Парижа» Б. Асафьева, ее танец сравнивали с прорывным кличем, писали, что весь рисунок ее роли пронизан бешеным темпом. Надо ли говорить, сколь эти органически присущие натуре Анисимовой свойства оказались соответствующими хачатуряновской музыке? Не случайно, один из первых рецензентов ее «Гаянэ» Д. Кабалецкий находил, что «общая стройность ансамбля, множество отличных эпизодов... показывают изобретательство и мастерство, ощущение формы и подлинную музыкальность Анисимовой-режиссера»³⁵.

Музыкальность Анисимовой-постановщица сказалась прежде всего в чутком слышании специфики хачатуряновской партитуры. Полное понимание у нее нашли демократизм языка композитора, народность его музыки. Правда, особенности танцевального фольклора Армении Анисимова не знала и не скрывала этого. «Я интуитивно воспринимаю Армению», — сказала она в процессе репетиций балета, и это очень понравилось Араму Ильичу. «Фольклор для меня, как и для Нины Александровны, должен быть поводом»,³⁶ — подчеркнул он.

«Танцевальность, драматизм, доходящий порой до трагизма, лирика», — так определил Хачатурян три основные стихии партитуры балета. «Я большой сторонник того, чтобы в балете танцевали, а в опере пели»³⁷. И здесь снова он нашел у Анисимовой полное понимание. Кировский театр подчеркивал в обращении к зрителям свое стремление решить сюжет «Гаянэ» путем «...всемерного расширения действительных, драматических возможностей танцевального языка... Симфоничность музыкального построения балета мыслится тем принципом, которому следовал постановщик в композиции спектакля в целом и в трактовке отдельных его сцен»³⁸.

Незаменимым ориентиром для Анисимовой в ее «интуитивном» постижении Армении была, конечно, музыка Хачатуряна, великолепно запечатлевшая пластику национального танца. «Ритм, который существует в нашем балете, требует от нас очень точной и ясной выразительности жестов, — обращалась постановщик спектакля к его участникам. — Надо почувствовать, надо понять, что если вы изображаете армянскую женщину, она не может резко поворачиваться, резко выворачивать руки, у нее всегда останется форма бегущей лани... Она всегда будет казаться немного таинственной. Жест армянского мужчины очень бурный. Все жесты должны быть очень характерными и сохранять пластичность поворота»³⁹.

Музыка диктовала Анисимовой и стиль воплощения классических танцев, которые чередовались в партитуре с характерными. Она верно услышала в таких номерах балета, как дуэт Гаянэ и Казакова из четвертого действия (в редакции Большого театра — дуэт Гаянэ и Армена из первого акта), музыкальные традиции классического адажио. Интуиция не обманывала Анисимову. Соображения, высказанные ею в процессе подготовки спектакля, выдают в ней художника мыслящего, тонкого, прозорливого.

Еще в 1941 году К. Державин замечал: «Я исхожу из того, что народ Закавказья сохранил черты благородной античной простоты»⁴⁰. Анисимова утверждала вслед за ним, что «музыка Хачатуряна соответствовала бы школе пластично-античного танца»⁴¹. Верность интуитивного прозрения либреттиста и постановщица «Гаянэ» получают косвен-

ное подтверждение полтора десятилетия спустя, когда первый постановщик балета Хачатуряна «Спартак» Л. Якобсон использует именно античную пластику как основу танцевальной лексики своего спектакля...

Основной успех выпал на премьеру, естественно, на долю исполнителей. Наталия Дудинская создала пленительный образ Гаянэ. Ей удалось уравновесить в героине мужество и женственность. Позднее центральную партию танцевала Алла Шелест.

«Армянский музыкальный материал оказался близок всем участникам постановки, — вспоминала артистка. — Музыка заиграла экспрессией, свечением красок. Ставя балет, Анисимова требовала от каждого из нас не только воплощения основной хореографической линии, но и ее тонкой индивидуальной нюансировки»⁴². Именно поэтому, вероятно, всякий новый исполнитель, вводимый в спектакль, вносил в него что-то неповторимо личное. «Она держит зрителя в состоянии непрерывного напряжения с того момента, как включается в сценическое действие, — читаем мы у Д. Кабалецкого об А. Шелест. — Ее мимика и жесты просты и естественны, но наполнены чудесной выразительностью. Ее движения всегда безукоризненно музыкальны, осмысленны, насыщены содержательным драматизмом. Весь ее сценический облик дышит какой-то необыкновенной свежестью и обаянием. Искусство Шелест-Гаянэ хочется поставить в один ряд... с искусством Улановой-Джужубетты»⁴³.

Украшением спектакля были Т. Вечеслова-Нунз, К. Сергеев-Армен, Б. Шавро-Гико, Н. Анисимова-Айша. Как всегда у ленинградцев, радовал выверенным ансамблем и высокой техничностью кордебалет.

Еще в процессе репетиций «Гаянэ» Анисимова подчеркивала: «Блестящую технику, которой владеют наши исполнители, мне хотелось бы максимально использовать в танцевальной музыкальной ткани каждого образа. Любая вариация, па д'аксьон, адажио, танцевальный монолог, диалог или ансамбль должны в первую очередь воздействовать на зрителя своим основным сюжетно-эмоциональным смыслом. Техника, виртуозность должны проходить так же незамеченными для зрителя, как не замечаем виртуозной игры скрипача в момент вдохновенной и полной музыкального переживания игры. Пусть зритель оценит виртуозные достоинства исполнителей позднее, когда уйдет со спектакля, но пусть эта виртуозность поможет ему вовлечься в круг наших мыслей и переживаний»⁴⁴.

Радостно было констатировать теперь, после премьеры, что эстетическая программа постановщица не осталась лишь лозунгом, что спектакль, обеспеченный таким переклассным составом исполнителей, не сделался «спародом звезд», отличалсястройной режиссурой.

Опунтумую ленту в успех «Гаянэ» внесли дирижер П. Фельдт и художник Н. Альгман.

...Смотрите ли вы «Гаянэ» в театре, слушаете ли музыку балета в концерте или в грамзаписи, впечатление от нее рождается как-то сразу и надолго сохраняется в памяти. Ловишь себя на мысли, что иному композитору хватило бы музыкального материала «Гаянэ» на несколько крупных произведений. Шестость Арама Хачатуряна — в мелодическом изобилии, гармоническом, ладовом роскошестве, она — в опьяняющих оркестровых красках, она — и это главное — в широчайшей гамме чувств и переживаний, воплощенных в звуках. Поистине, партитуру «Гаянэ» мог написать только тот музыкант, который верил: в балете можно «...выразить все многообразие жизни человека, богатство его душевных переживаний»⁴⁵.

Для композитора, верящего в безграничность возможностей танца, характерен замысел танцев-портретов основных героев балета. Такими в «Гаянэ» танца-лейтмотивы Нунз и Карена, являющие собой воплощенную без-

заботность, брызжащее веселье молодости, или Гаэна, пленяющие лирикой углубленного монолога-размышления в Инвенции, трогательной сердечностью и теплотой в Кольцевой, таковы танцы-лейтмотивы Армена, полные решительности, мужества и воли, или Айши с их томной музыкой, словно рожденной из мотива рассвета в горах. Наибольшей удачей стал образ Гаэна. Развитие его позволяет во весь голос поставить в балете философскую тему «неделимости счастья — личного и общественного».

Хачатурян вплотную подходит в «Гаэна» к труднейшей проблеме создания на балетной сцене положительного образа героя наших дней, причем избегает при этом какого бы то ни было оттенка резонерства или схематизма. Из названия балета ушло слово «счастье», но в идейной концепции его понятие счастья укрупнилось, обрело гораздо более широкий смысл. Образ Гаэна для самого Хачатуряна сделался в какой-то мере воплощением того неизменного во все века этического идеала, носителем которого сделается позднее в «Спартаке» Фригия. И потому совершенно закономерно, что интонация танца скорби Фригии в эпизод балета отозвучится замечательной музыкой Инвенции Гаэна.

Еще в 1939 году, приступая к работе над «Счастьем», Хачатурян осознал цели, стоящие перед автором балета, трудности, подстерегающие его.

«Сложной задачей для меня было симфонизировать балетную музыку. Я это задание твердо поставил перед собой, и мне кажется, что всякий пишущий оперу или балет, должен это сделать», — писал композитор, завершив «Счастье».

Все эти мысли не покидали его и во время работы над «Гаэной». Он много думает о специфике балета как музыкального жанра, неизменно заботится о стройности музыкальной драматургии партитуры.

Вершина ее — «Сцена пожара». Это пик, возмущающийся над всеми другими, точка, к которой устремлено все действие спектакля, узел, где сплетены все основные нити его интриги.

«Здесь все монументально, — писал Д. Кабалевский, — все поднято на высоту большого трагедийного искусства».

И все-таки музыка «Гаэна» остается в памяти прежде всего как лирическая. Ни в одном другом сочинении Хачатуряна лирическое дарование не сказалося, пожалуй, с такой покоряющей силой. Какая роснь драгоценных мелодий предстает перед слушателем! В какой неистощимый по красочности оркестровый наряд «одеты» эти мелодии! Сколько свежести, света, грации, нежности, истома, затора, темперамента излучают темы Гаэна, Нунз, Айши, темы «Розовых девушек» и «Рассвета!» Поистине царственный оркестр Хачатуряна — праздничный и ликующий, драматичный и трагедийный, оркестр многослойный, со свойственными стилю композитора подголосочными напластованиями, совершенно прозрачный, оркестр, доносящий нестерпимый жар солнца и живительную прохладу тень, неистовство «Лезгинки» и «Танца с саблями» и невозмутимое спокойствие «Узундари» и «Пшати царя».

Хачатурян говорил как-то, что ведущей стихией его музыки представляется ему стихия ритма. Ему должно было в этой связи казаться вполне естественным, что такую небывалую популярность во всем мире получил «Танец с саблями», ставший своеобразной эмблемой творчества композитора. Тем не менее Арам Ильич не раз подчеркивал, что в той же партитуре «Гаэна» есть страницы, заслуживающие меньшего внимания.

Отклики на новый советский балет были в целом восторженными. На состоявшемся в марте-апреле 1944 года пленуме Оргкомитета Союза композиторов СССР выступавшие Д. Шостакович и С. Прокофьев ратовали за скорейшую постановку балета в Москве.

Интерес музыкальных театров к «Гаэна» не иссякает. К сожалению, стремясь преодолеть отдельные недостатки первой сценической версии балета, театры слишком часто перекраивали и либретто и партитуру, «подтекстовывали» музыку под изменившиеся драматургические коллизии. Началась, как писал один из критиков, тридцатилетняя история

«...поисков сценарной драматургии, способной достойно воплотить музыку, популярность которой росла и растет от года к году».

Наконец, и Большой театр СССР в год юбилея композитора приступил к работе над этим замечательным балетом Арама Ильича Хачатуряна.

¹ А. Хачатурян. Музыка надо писать сердцем! — «Смена», 1978, № 11.

² Из бесед с автором. Здесь и в дальнейшем беседе с А. Хачатуряном даются в литературной записи В. Юзефовича.

³ А. Хачатурян. Как я работал над балетом «Счастье». — В кн.: Театр оперы и балета Армении. М., 1939, с. 201.

⁴ А. Хачатурян. Балет «Счастье». Известия, 1939, 20 октября.

⁵ Из бесед с автором.

⁶ М. Шагинян. Декада армянского искусства. В сб.: М. Шагинян. Об армянской литературе и искусстве. Ереван. 1961, с. 178.

⁷ Там же.

⁸ Из бесед с автором. Цит. по публикации: Арам Хачатурян. Советское искусство великое и большое. — «Советская музыка», 1980, № 7, с. 6.

⁹ Там же.

¹⁰ Н. Анисимова. Мои воспоминания о первой постановке балета «Гаэна». Рукопись. Личный архив Н. А. Анисимовой, Ленинград. В распоряжение автора данной статьи рукопись предоставляла Анисимовой незадолго до ее кончины, в 1979 году.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ А. Хачатурян. Письмо к З. А. Гаямовой от 18 декабря 1941 года. ЦГАЛИ, ф. 2779 (А. Я. Гаямов), оп. 1, е. х. 94.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Т. Веселова. Я — балерина. Л., 1964, с. 145.

¹⁶ А. Хачатурян. Музыка надо писать сердцем! — «Смена», 1978, № 11.

¹⁷ А. Хачатурян. Письмо к З. А. Гаямовой. — Там же.

¹⁸ Из бесед с автором.

¹⁹ А. Хачатурян. Письмо к З. А. Гаямовой. — Там же.

²⁰ А. Хачатурян. Письмо к Р. М. Глезу. — ЦГАЛИ, ф. 2085 (Р. М. Глезу), оп. 1, е. х. 1013.

²¹ А. Хачатурян. Письмо к З. А. Гаямовой. — Там же.

²² А. Хачатурян. Письмо к З. А. Гаямовой, без даты. — Там же.

²³ А. Хачатурян. Письмо к З. А. Гаямовой. — Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Т. Веселова. Я — балерина, Л., 1964, с. 145.

²⁶ А. Хачатурян. Письмо к З. А. Гаямовой. — Там же.

²⁷ А. Хачатурян. Письмо к З. А. Гаямовой, без даты. — Там же.

²⁸ А. Хачатурян. Письмо к З. А. Гаямовой, без даты. — Там же.

²⁹ Т. Веселова. Я — балерина, Л., 1964, с. 145.

³⁰ Из бесед с автором.

³¹ Н. Анисимова. Мои воспоминания о первой постановке балета «Гаэна». Рукопись.

³² Д. Шостакович. Музыка и время. Заметки композитора. «Коммунист», 1975, № 7, с. 38.

³³ Н. Макаров. Письмо к З. А. Гаямовой, без даты. — Там же.

³⁴ А. Хачатурян. Коллективу театра. «За советское искусство», 1943, 4 января.

³⁵ Д. Кабалевский. «Емелян Пугачев» и «Гаэна». — «Советская музыка». Сб. статей. М., 1943, вып. 1, с. 55.

³⁶ Из выступлений на рабочем собрании группы по «Гаэна» 12 сентября 1942 года. — ЛГАЛИ, ф. 9539, оп. 1, е. х. 199, л. 141—2.

³⁷ Там же, л. 142.

³⁸ А. Хачатурян, Н. Анисимова, К. Держанин, Н. Дудинская, Т. Веселова, К. Сергеев. О работе над балетом «Гаэна», л. 169.

³⁹ Н. Анисимова. Выступление на рабочем собрании группы по «Гаэна» 12 сентября 1942 года, л. 134.

⁴⁰ Протокол совещания по работе над балетом «Счастье» 29 мая 1941 года. — ЛГАЛИ, ф. 9539 (Кировский театр), оп. 1, е. х. 199, л. 125.

⁴¹ Н. Анисимова. Выступление на рабочем собрании группы по «Гаэна» 12 сентября 1942 года, с. 130.

⁴² Из бесед с автором.

⁴³ Д. Кабалевский. «Емелян Пугачев» и «Гаэна». — «Советская музыка». Сб. статей. М., 1943, вып. 1, с. 55.

⁴⁴ Н. Анисимова. О работе над балетом «Гаэна». — «За советское искусство», 1942, 20 октября.

⁴⁵ Цит. по кн. Г. Тигранов. Валеты А. Хачатуряна. Л., 1974, с. 21.

ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

«Хочу быть: композитором, дирижером, пианистом, критиком (как Рерих, Бенуа), общественным деятелем...» — эти слова написал в своем дневнике двадцатилетний

Валерий Михайлович Богданов-Березовский (1903—1971).

Известного советского музыковеда и композитора в течение всей его жизни отличала удивительная разносторонность интересов.

Судьба подарила Валериану Михайловичу встречи с замечательными людьми.

Одна из них не может не волновать любителей балета:

знакомство с танцовщицей Ольгой Спесивичевой и работа с ней

в качестве концертмейстера навсегда определили влюбленность

Богданова-Березовского в искусство балета.

Валерий Михайлович был одним из первых советских критиков,

кто начал серьезно и глубоко (с еще доноворожеских времен)

изучать историю классического балета.

Важнейшую роль в этом исследовании занимает проблема:

музыка — либретто — танец.

Сформировавшись как крупный балетный критик, Богданов-Березовский

берется за большую литературно-исследовательский труд,

посвященный творчеству Г. С. Улановой, благодаря чему мы имеем счастливую

возможность проследить процесс становления таланта великой балерины,

увиденный глазами ее современника.

Затем Богданов-Березовский создает монографию о выдающемся

ленинградском танцовщике и балетмейстере К. М. Сергееве.

Литературные труды Богданова-Березовского помогают нам

более полно и многогранно увидеть картину жизни молодого

советского искусства.

И надо сказать, в своих работах Валерий Михайлович выступает

активным поборником воплощения современной темы в балете.

«Необходимо, — пишет он, — всемерно поддерживать инициативу драматургов, композиторов, балетмейстеров, замысливающих балеты на современные темы».

В. Богданов-Березовский анализирует и причины неудач,

и рьяно поддерживает находки и успехи.

«И всегда, — отмечает Богданов-Березовский, — успех приходит при правильном понимании принципов драматургии балетного спектакля».

Он пишет:

«Музыкальная драматургия балета должна не только органически вытекать из драматургии сценарной,

но и определять собою драматургию хореографическую».

В конце пятидесятых годов Валерий Михайлович готовит большой

исследовательский труд «Пиррова балета».

Ему не суджено было быть напечатанным полностью.

Правда, отдельные фрагменты Валерий Михайлович использовал в других своих изданных работах.

В этом номере журнала вниманию читателей предлагается ранее не публиковавшийся фрагмент книги «Пиррова балета».

«Сценарная Драматургия балета».

СЦЕНАРНАЯ ДРАМАТУРГИЯ БАЛЕТА

ВАЛЕРИАН
БОГДАНОВ-БЕРЕЗОВСКИЙ



Сценарий — первооснова балета, как и всякого театрального произведения вообще. Так было всегда — и на заре театризации танцевального искусства, и в эпоху расцвета хореографического театра. Так обстоит дело и при элементарном содержании и построении сюжета, и в случаях самой искусной, самой сложной его разработки. Можно, конечно, ввести в сценарий новые компоненты, обогатить его красками, штрихами, дополняющими и развивающими его содержание. Можно усилить его идейный замысел и эмоциональное звучание привнесением своеобразных аспектов истолкования и в музыку, и в особенности в постановочной работе, и даже в исполнительской интерпретации отдельных ролей. Так в большинстве случаев в театральной практике и происходит. И тем не менее от степени тематической и образной значительности сценария, от его художественных качеств в решающей степени зависит судьба будущего спектакля. Бывает, что плохая постановка умалет и даже скрадывает достоинства удачного сценария, не поднимается до вынятного и убедительного его раскрытия. Но и в этих случаях прочный «каркас» построения театрального действия дает себя знать, облегчая творческие задачи незадачливому балетмейстеру или слабым исполнителям. К тому же, как правило, его реабилитируют последующие постановки, ибо как раз неудача постановки и побуждает пытливых художников танца вновь и вновь обращаться к благородному, надежному (хотя иной раз и трудному для постановочного воплощения) сценарному замыслу. А вот примера прямо противоположного отыскать нельзя. Никакая самая находчивая и изобретательная постановка, никакое, пусть даже гениальное, исполнение, если балетмейстер и балетные артисты имеют дело с малосодержательным, недостаточно логично построенным или попросту неталантливым сценарием, к созданию полноценного хореографического произведения и спектакля не приведут и привести не могут. К сожалению, при «дефицитности» сценарной драматургии в области балета как раз этого рода примеры особенно многочисленны. Нередко случалось, что «бессценарным» или почти «бессценарным» балетным спектаклям, в которых фабуле подчас даже преднамеренно отводилась пассивная роль, временно создавалась репутация внешнего успеха. Элементы рекламы, фактор моды, административное влияние, эстетические предрассудки определенного круга театральных зрителей — все это оказывало свое временное воздействие на судьбу некоторых балетных произведений подобного толка. Однако подлинной репертуарной устойчивости, по настоящему широкого распространения такие спектакли не имели и иметь не могли. Они не удерживались не только народного, но даже и узкопрофессионального признания в передовой творческой среде, всегда чуткой к эстетическим запросам народа.

Вступительная статья и публикация
Н. ВОСКРЕСЕНСКОЙ

ИЗ самой глубины огромной сцены ярким языком пламени вырывается женщина. С развещающим трехцветным знаменем она бежит прямо на зрителя — неистовая жрица революции Терезабаска... Кажется, этот страстный бег не знает пространственных измерений, не имеет остановок, преодолевает все препятствия. В ней удивительно органично раскрывалась сущность «образа трагической силы», как назвал эту Терезу критик. Ею была Надежда Алексеевна Капустина — солистка Большого театра СССР. Она была принята в прославленную труппу в 1927 году — в год постановки первого советского балета «Красный мак» — и покинула сцену в 1959 году — тогда здесь выпускался «Каменный цветок», спектакль, ознаменовавший начало нового этапа в советском хореографическом театре. Эти вехи истории обрамляют путь танцовщицы.

Тридцатые-сороковые годы стали годами ее творческой зрелости, и одновременно в эти десятилетия обрел новую жизнь и народно-характерный танец, которому артистка преданно служила. Он становится действенным средством создания образов героев. Кульминациями многих произведений становятся массовые народные сцены. Повышается внимание к содержанию танца, его психологическим мотивировкам, реалистической трактовке действующих лиц спектакля. Особое значение приобретает индивидуальность артиста, его личность, его идейно-творческие позиции. Первое поколение советских мастеров народно-характерного танца становится создателями новых образов в современном им репертуаре. Надежда Капустина — среди них.

В балетной терминологии существовали «ножицы» между французским понятием «danse de caractère» что обозначает «танец в характере, в образе» и русским наименованием «характерный танец», под которым подразумевается танец на-

родно-сценический. В творчестве Капустиной этих «ножиц» не существовало, концы их сомкнулись — это «характерный танец» всегда был «танцем в характере, в образе».

Начинала она с классического репертуара — дебютировала как одна из исполнительниц в испанском танце в балете «Лебединое озеро». Прекрасные внешние данные, строгая элегантность, безупречная техника, непогрешимое чувство стиля проявились уже в первой работе Надежды Алексеевны. В этой партии она создавала своего рода образ в образе, как в вахтанговской «Принцессе Турандот» — не танцующая испанка, но блистательная танцовщица, исполняющая испанский танец. Условно «испанские» руки, рафинированные позы, кружевная вязь мелких движений — все свидетельствовало о совершенном владении профессиональным мастерством.

И почти следом она выступает в партии совсем другой испанки, ставшей любимой на всю жизнь, — Мерседес из балета «Дон Кихот», где создавала живой и многогранный характер. Мерседес Капустиной не была похожей ни на одну из своих предшественниц. Роль, построенная в расчете на открытый драматический темперамент исполнительницы, в интерпретации Капустиной обрела новые краски: испанское кипение страстей «спряталось в глубину, давало о себе знать во внезапном повороте головы, мгновенно сверкнувшем взгляде, жесте — страстно и сдержанном одновременно, позы графически четкой, таящей огромный заряд энергии. Внутреннее достоинство и красота стали лейтмотивом образа, выделяли Мерседес-Капустину среди беспечных посетителей таверны, приковывали к ней внимание неистового и ветреного Эспады.

Параллельно с созданием образа шла тщательная кропотливая работа над совершенствованием «текста» партии. Именно



**Н. КАПУСТИНА —
и Б. БОРИСОВ**
в спектакле
«Иван Сусанин».
Фото А. Цармана



Н. КАПУСТИНА —
Тереза
(«Пламя Парижа»).

Капустина ввела в нее томительные перегибы по диагонали, смерчи вращений на столе, приблизила движения к «подлинной Испании».

Она являла собой новый тип характерной танцовщицы — активного творца, сознательного, вдумчивого художника, критически постигающего наследие дореволюционного балета. В то же время пластическая культура, накопленная в этой сфере хореографии, была освоена Капустиной в высокой степени: чувство формы, стиля, внимание к деталям было, что называется, у нее в «крови». Именно эти качества отличали работы танцовщицы в спектаклях тридцатых годов.

«Она хорошо чувствовала стиль произведения и замысел хореографа, тонко передавая их в своей пластике и во всем сценическом поведении», — вспоминает А. Мессерер.

Как отличались друг от друга три ее мазурки в постановках Р. Захарова — хореографа, близкого танцовщице своим стремлением к смысловому постижению танца! Как никто, Капустина умела выявить их стиливые различия. В польском акте «Ивана Сусанина» это была надменная аристократка, поистине «выступавшая в придворной мазурке. Образ порывистой властной пани возник в «Бахчисарайском

фонтане», образ, вполне конкретный и реальный во всех деталях, — от манеры общения с партнером до характера самого танца — решительного, динамичного, чуть приземленного. Стилизованная мазурка «Золушки» открывала комедийные грани таланта Капустиной. Светское щебетание слышалось в ее танце, манерно-изломанном и жеманном.

Вкус и чувство меры являлись определяющими моментами в творческом подходе Капустиной к создаваемым ею образам. В ее исполнении современников пленяли не столько открытость эмоций, яркий драматизм, сколько изысканное изящество, элегантность и лиризм.

Ее собственное лирическое начало в полной мере выявилося в совместной работе с К. Голейзовским в 1940 году над концертным номером на музыку Второй рапсодии Листа. Мягкая женственность Капустиной, удивительная музыкальность и тонкость ее натуры, поющие выразительные руки вдохновили балетмейстера на создание подлинной лирической поэмы.

Вершиной творчества танцовщицы и самым значительным образом, решенным средствами характерного танца в тридцатые-сороковые годы, стала Тереза-баска из балета «Пламя Парижа». В ней сконцентрирован весь революционный пафос спектакля, она — главная фигура в третьем, самом патетическом, акте балета. Партия, ставшая творческим открытием танцовщицы, требовала от нее предельного напряжения духовных и физических сил — она неизмеримо трудна технически, требует огромных эмоциональных затрат.

Тереза Капустиной — символ революционной стихии, ее импульс, ее злания. Готова была штурм Тюильри, накаленная атмосфера, решимость масс вознест ее на гребень волны народного гнева. Прекрасная и неистовая, она своими движениями «кричит», «зовет» товарищей в бой. Героико-романтический порыв ставит Терезу в первые ряды восставших, распашает перед ней двери Тюильри. С безрассудством храбрости летит она через анфиладу дворцовых покоев, где приталась смерть...

«В исполнении Н. Капустиной, подчеркивающей неудержимость страстных боевых порывов своей героини, образ девушки-баски рядом с образом Филиппа (а Филиппа танцевал Ермолаев! — Т. К.) становился одним из ведущих в спектакле», — писала пресса.

Внезапно сухо звучит выстрел. Обрывается бег-полет, звенящей струной вытягивается Тереза-баска, в лице, обращенном в зал, — несхлынувший порыв, недоумение, боль. А затем медленно, по капле, жизнь оставляет ее, слабеющие руки скользят по древку священного знамени... Так погибает Тереза-баска.

Заслуженная артистка РСФСР Надежда Алексеевна Капустина, чье семидесятилетие отмечалось недавно, за тридцать два года своей сценической судьбы создала свыше пятидесяти ролей, работала с выдающимися мастерами советской хореографии. Творчеством Н. Капустиной — целая эпоха в развитии народно-характерного танца, ее репертуар — славная страница истории балета Большого театра СССР.

Т. КУЗНЕЦОВА

Н. КАПУСТИНА —
Мерседес
(«Дон Кихот»).



СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ



Ф. КШЕНСКИЙ

Исполнилось 160 лет со дня рождения Феликса Ивановича Кшенинского — выдающегося характерного танцовщика второй половины XIX века. Воспитанник варшавской балетной школы, он дебютировал на петербургской сцене в балете «Крестьянская свадьба» на музыку Яна Стефани. Спектакль был поставлен Кшенинским по рисунку варшавской постановки балетмейстера Мориса Пиона, первого учителя молодого артиста, называвшейся «Свадьба в Ойцуве». В этом жизнеутверждающем произведении, где в изобилии представлены народные танцы — мазурка, краковяк и другие, Ф. Кшенинский проявил себя незаурядным танцовщиком, и сразу же полюбился зрителям. После столь удачного выступления тридцатилетнего Кшенинского зачислили в труппу Мариинского театра, в спектаклях которого он в течение многих лет великолепно исполнял народно-сценические танцы. Особенно удавались ему мазурки. Настоящим шедевром танцевального мастерства стало выступление Феликса Ивановича в Польском акте оперы «Иван Сусанин» Глинки. Современник, видевший его, пишет, что Кшенинский «вихрем вылетал из-за кулис, в первой паре, ...вы видите перед собой эту молодецкую, эластичную, легкую, юношески изворотливую фигуру».

Выразительная и осмысленная исполнительская манера Кшенинского позволила ему показываться в мимических партиях. Его репертуар составляли: Нубийский царь («Дочь фараона»), Хан («Конек-Горбунюк»), Клод Фролло («Эсмеральда»), Брамин («Баядерка») и другие.

Кшенинский прожил долгую и счастливую жизнь в искусстве, он выступал на сцене Мариинского театра до восьмидесяти лет, поражая зрителей удачно, задором, мужественностью, галантностью.

Е. ФЕДОРЕНКО

«Музыка — моя единственная страсть, моя единственная радость... У меня нет других интересов и увлечений в жизни... Жажда творчества, жажда работы — вот что продлевает мою молодость, вот что меня поддерживает». Эти слова принадлежат замечательному французскому композитору Адольфу-Шарлю Адану, имя которого навечно связано с прекрасным искусством балета. Мы говорим «Адан», а в мыслях возникают картины из «Жизели», полной естественного очарования, ненавязчивой красоты и той простоты, которая всегда вызывает вздох восхищения, ибо это подлинная простота, рожденная самой жизнью.

И сегодня, отмечая столетие со дня рождения композитора, мы не можем не радоваться тому, что его музыка, пережив годы забвения, и по сей день царствует на сцене, пленяя всех, кто с ней соприкоснется. И в этом один из ее секретов: она никогда не «приедается», свежесть и чистота ее остаются неприкосновенными. А ведь «Жизель» — один из старейших балетов: 28 июня 1841 года на сцене Парижской академии музыки (теперешней Гранд Опера) состоялась ее знаменитая премьера. В наши дни бессмертный спектакль победно шествует по театрам мира.

Музыка Адана, такая непритязательная, на первый взгляд, естественно, как дыхание, развивающаяся в непритязательных хородах кордебалета и сольных номерах; заставляет думать, откуда ее очарование, ее жизненность, чем объясняется магия простоты: ведь за внешней стороной угадывается сложность композиционных расчетов, продуманность каждой детали, угадывается труд подлинного драматурга, досконально знающего законы музыки и сцены.

Нежная жизнь досталась Адану. Он творил тогда, когда к балету отношение былонисходительным, подчас презрительным, как к чему-то несерьезному, второстепенному. Предпочтение отдавалось опере. Адан много работал в этом «высоком» жанре. И очень хотел, чтобы его сочинения шли в Колической опере, имеющей более широкую демократическую аудиторию. Для него это значило очень много, ибо непредвзятое мнение знатоков, как правило, интуитивно фиксирует то, что было прогрессивным.

Оперы Адана демократичны в своей основе. Композитор писал ярко, своеобразно, не боясь драматических столкновений, так как подмечал их в самой жизни. Простые люди, простые человеческие чувства стали героями его сочинений. Но он умел поднять их на пьедестал поэтического открытия. И делал это без ложного пафоса. Музыка его проста и доступна именно потому, что автор опирался на бытующие интонации, что придавало переживаниям героев жизненную правдивость. «Адан не делал принципиальной разницы между музыкой оперной и балетной; не считал первую выше второй, как большинство его современников», — пишет Ю. Слонимский. — Быть может, он даже не понимал, какую услугу оказывает этим балетному театру, открывая, в сущности, новый этап: занималась зрелая балетная труппа как музыкального театра; Адан вносил новое в балетные ситуации, образы, по-

вышал их жизненность и драматизм действия, обогащая характеристичность сценических персонажей, содержательность балета в целом... С одной стороны, им руководила органическая потребность мыслить в единстве танцевальные и вокальные ритмы, мелодии, формулы и так далее. Зачастую даже незаметно для себя он использовал вокальные заготовки в балетной музыке, а балетные — в оперной. Так, оперная музыка Адана становилась его оружием в обновлении и прогрессе балетной. Она приобретала те свойства, какие едва ли не труднее всего даются. В особенности для образов, решенных средствами классического танца.

Пожалуй, не менее главным достижением Адана было то, что характеристика состояний действующих лиц и изменение этих состояний заключались в самой музыке танцев, а не только в той части, которая приходилась на пантомимные моменты, антракты и интермедии, по мнению В. Богданова-Березовского. Именно это делало музыку Адана цельной, позволяло ему создавать систему музыкальных образов, а это, в свою очередь, открывало путь к тематическому развитию и симфонизму.

Б. Асафьев утверждал, что из всех французских композиторов XIX века в балетной музыке наиболее высоко поднялись Адан, Делиб, Сен-Санс и Бизе. А отмечая национальные черты, сказавшиеся в партитурах Адана, он пишет: «Мелодичность, наделенная яркостью очертаний и грацией оборотов, — все в меру, все образно, все пластично; ритмика — с одной стороны, гибко отвечающая человеческой поступи, обнаруживающая характеры и движения, а с другой — корнями глубоко уходящая в народную танцевальную культуру с ее реалистическим отражением многовековой жизни — быта, нравов, обычаев; третье... — колоритность, красочность музыки, умение дать движениям оркестра впечатление живой смены явлений в цвете и свете».

Адан оставил после себя большое наследие. Им написано сорок шесть опер, из них известны «Хижина» (1834), «Почтальон из Лонжюмо» (1836), «Король из Ивето» (1842), «Нюрнбергская кукла» (1852), «Если бы я был королем» (1852). Из восемнадцати балетов, кроме «Жизели», особой популярностью пользовались в свое время «Дева Дуная» (1836), «Морской разбойник» (1840), «Гентская красавица» (1842), «Своенравная жена» (1845), «Крестница фей» (1849), «Корсар» (1856).

Время сделало свой выбор, и «Жизель» принесла ему бессмертие и право встать в ряду великих реформаторов балета, муза его рядом с музами Чайковского, Глазунова может быть и выглядит сегодня скромнее, но партитура Адана не уступает произведениям великих художников в мелодическом богатстве — его мелодии как из рога изобилия рождаются как бы сами собой, так они естественны и красивы.

И если запад во второй половине XIX века забыл Адана, то Россия осталась ему преданной. Именно в нашей стране «Жизель» обрела новую жизнь, поставившую ее в один ряд с шедеврами классики. Советское музыковедение посвятило изучению творчества Адана немало талантливых работ.

Г. ГУЛЯЕВА

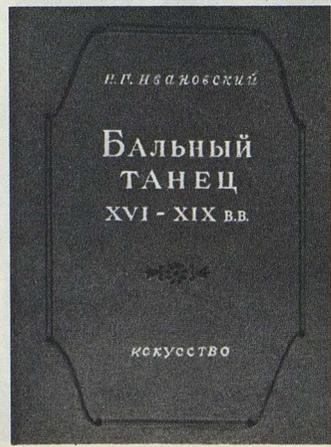
СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ



Н. П. ИВАНОВСКИЙ

В летопись хореографического искусства имя Николая Павловича Ивановского, чье девятидесятилетие ныне отмечается, вписано как имя основателя и создателя методики преподавания историко-бытового танца. Итогом серьезной научной работы мастера по расшифровке и реставрации старинных танцев стал большой труд, вышедший в свет в 1948 году, — «Бальный танец XVI-XIX веков». Для нескольких поколений исполнителей, балетмейстеров, педагогов эта работа Ивановского стала настольной книгой!

Начало артистической деятельности Николая Павловича совпало с моментом небывалого взлета русской школы классического танца. Успешно закончив Петербургскую школу по классу М. Фокина, он был зачислен в труппу Маринского театра, на сцене которого выступал, в основном, как характерный танцовщик и как исполнитель пантомимно-мимических партий. Артист не мыслил себе жизни без творческого движения и поисков — эти качества воспитал в нем его учитель Михаил Михайлович Фокин. И потому большое место в его-творческой жизни занимала гастрольная деятельность. Свои поездки он называл творческими отчетами и готовился к ним с особой тщательностью, причем предметом его



первостепенной заботы был репертуар, который всегда составлялся из разноплановых номеров. Надо сказать, что танцевал здесь Ивановский с известными балеринами Т. Карсвиной, Е. Смирновой, Е. Гейденрейх.

К педагогической работе Николай Павлович обратился, будучи еще молодым артистом — в возрасте тридцати двух лет от приходит в Ленинградскую балетную школу.

Любовь к профессии, простота, доброжелательность в общении с людьми, умение аналитически рассматривать большие и малые проблемы, находить для их решения верный путь, выделять среди множества явлений наиболее существенные, редкостный педагогический дар — эти ценные качества позволили Н. П. Ивановскому в 1940 году возглавить Ленинградское хореографическое училище, которым он руководил более двадцати лет. И все эти годы Николай Павлович стремился внедрить в практику преподавания основ классического танца методику А. Я. Вагановой. Ивановский — активный участник подготовки сборника, посвященного выдающемуся мастеру балетной педагогики, который вышел в свет в 1958 году. Кстати, в статье, которая вошла в это издание, Николай Павлович написал: «Ваганова довела значение советской педагогики танца до высот преподавания высших учебных заведений... Никогда Ваганова не останавливалась в своих исканиях, никогда не удовлетворялась пройденным этапом, никогда не считала сделанное ею вчера совершенным». Эти слова применимы и к самому Н. П. Ивановскому, к его постоянным заботам о совершенствовании подготовки артистов советского балета — он не устаёт искать наиболее эффективные методы укрепления физического здоровья будущих танцовщиков, их идейно-эстетического развития, в частности, тщательно отбирает репертуар для производственной практики учащихся, которую считал «дисциплиной дисциплин», формирующей готовность молодого артиста к сценической деятельности.

Всю свою энергию, опыт, знания он отдавал молодому поколению, и в этом видел смысл своей жизни.

Н. ДАНИЛОВА

Скупа, как правило, немногословная литература о тех, кто пишет, рассказывает о балете. Небогаты сведения, немногочисленны факты о жизни и деятельности Арнолда Лайонела Хаскелла, одного из организаторов английского балета, долготелетнего художественного руководителя школы при труппе Сэдлерс Уэллс (с 1947 по 1965 годы), члена совета Королевского балета. Хаскелл к тому же — крупнейший критик и теоретик в области хореографии, долготелетний редактор балетного ежегодника «Ballet Annual». Его перу принадлежат сотни статей в периодической печати, книги по истории и проблемам современного ему балета, переведенные на многие языки, переизданные в самой Англии свыше десяти раз. Так, огромной популярностью пользовалась и пользуется до сих пор его книга «Балет», адресованная и любителям, и профессионалам. Высокий спрос — свидетельство огромного интереса широкой об-

щественности к виду искусства, практически заново созданному в Англии в наше столетие. Важная роль в его возрождении и пропаганде выпала на долю Арнолда Хаскелла (1903—1980).

Как и в большинстве европейских стран, к началу XX века балет в Англии занимал весьма скромное место. Не было школы, постоянных трупп. Прервалась преемственность традиций. Начинать приходилось с нуля. Толчком к возрождению стали триумфальные зарубежные гастроли русских артистов в Лондоне, где родился Арнолд Хаскелл. Творческая биография этого мастера как нельзя лучше отражает этапы зарождения, становления и развития английского национального балета. Намного позже Хаскелл не без улыбки утверждал, что с момента рождения был обречен на свою будущую профессию. Мальчик рос в атмосфере театральных «бурь», балетных «страстей», вызванных «Русскими сезонами» Сергея Дягилева, выступлениями Анны Павловой.

«Я благодарю PROVIDENCE за счастье, которое выпало мне на долю, — счастье много раз видеть Анну Павлову и близко познакомиться с ее творчеством. Во время ее гастролей моя мать всегда абонировалась не менее чем на четыре-пять концертов в неделю. Что от того, что на следующий

том он сохранил навсегда, не забывая своих учителей и наставников. Уже в конце шестидесятых годов он подчеркивал: «Моя точка зрения совпадает с точкой зрения советских критиков. Это объясняется, видимо, тем, что мои взгляды на искусство сложились под воздействием творчества Михаила Фокина, Анны Павловой, Вацлава Нижинского... Стремление к отражению реальной жизни в балете (без натурализма и без формализма) — вот что должно быть главным». Такова установка А. Хаскелла, который, наряду с Нинетт де Валуа, Мари Рамбер, Фредериком Аштоном, определял направление развития, систему обучения артистов английского балета.

К концу двадцатых годов возникло поколение зрителей, не только любивших балет, но и нуждающихся в нем. Англичане были членами многочисленных гастрольных трупп. После смерти Дягилева в 1929 году, многие из них не находили активного применения. Их надо было объединить, оказать помощь в художественных исканиях. Попытка создать общество, преследующее цель развития отечественного балета, была предпринята осенью 1929 года... Его организаторами стали Филипп Ричардсон (редактор журнала «Дансинг таймс»), крупный музыкальный критик Эдвин Эванс, критик и историк балета

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ



день я чувствовал себя усталым, а уроки оказались неприготовленными? Зато я видел Павлову, слышал Карузо и Шаляпина. Это было великое приобретение — богатство на всю жизнь», — впоследствии вспоминал А. Хаскелл. Балет стал основной профессией Хаскелла.

Восторженное гуманитарное образование Арнолд Хаскелл получил в Кембридже. Но дополнительно он занимался танцем, «чтобы знать то, о чем говоришь». Специфические законы этого вида искусства изнутри помогла понять дружба с артистами, хореографами, деятелями балета. Среди них — Виктор Дандре, муж и импресарио Павловой, Николай Легат, критик Валериан Светлов. Он много путешествовал, видел, познавал, впитывал все новые и новые впечатления. И все-таки решающим фактором в формировании эстетических позиций Хаскелла был и остался русский балет.

Преклонение перед русским бале-

А. ХАСКЕЛЛ, И. ШОВИРЕ
и В. БОККАДОРО (справа налево)
во время Первого Международного
конкурса артистов балета в Москве.

Арнолд Хаскелл.

В 1930 году общими усилиями было создано общество Камарго. Основные его задачи — создание и поддержка национального балета, поощрение и оказание помощи начинающим балетмейстерам Фредерико Аштону, Мари Рамбер, Нинетт де Валуа, обращение к сочинениям национальных композиторов, их приобщение к искусству балета. Закладывались основы национального хореографического образования, впитавшего русские и итальянские (системы Чекетти) традиции.

Шли годы. Ныне Англия — одна из ведущих хореографических держав мира, а ее балет давно вышел на международную арену. И в этом немалая заслуга Арнолда Хаскелла.

В. МАЙНИЦЕ

КОГДА РОЖДАЕТСЯ ТАНЕЦ...

В обучении будущего артиста балета нет более сложных и менее сложных этапов — каждый класс, каждый период имеет свои ярко выраженные задачи, свои трудности в их решении. И все же программу старших классов или, как их принято называть, курсов мы выделим. И не потому, что она сложнее, так как является итоговой, завершающей образование будущего артиста, а потому, что на этом этапе должен «родиться танец» — как результат того длительного процесса, который мы называем овладением профессиональным мастерством, который в течение всех лет обучения юного исполнителя шаг за шагом направлялся педагогами.

Программа старших классов, конечно же, имеет и свой перечень движений, которые предстоит «пройти» педагогу с учениками. Но в ней при том, что здесь исчерпывающе охвачены все разделы и, кажется, даны ответы на все вопросы, которые могут возникнуть у педагога, нет ответа на главный: «Как все эти движения превратить в танец?» В этой статье я попытаюсь рассказать, опираясь на свой опыт, опыт своих коллег, опыт своих учителей, которые, как эстафету, передали нам тради-

ции и багаж знаний, как мы в нашей школе ищем решение этой проблемы.

В старших классах, как ни в одних других, приобретает большое значение учебная практика, во время которой ученики осваивают целые хореографические фрагменты: вариации, дуэты, ансамбли, прежде всего — из балетов классического наследия, а также отдельные номера. Без этого «багажа» выпускник не будет принят в театр, не сможет в нем работать. В частности, каждая оканчивающая школу танцовщица должна знать текст сцен лебедей (из балета «Лебединое озеро»), виллис (из балета «Жизель»), желательно — хореографию ансамблей «Шопенианы», «Пахиты», «Баядерки» (сцены «Теней»). И вот здесь-то сразу обнаруживаются пробелы в обучении, и педагогу старших классов приходится срочно их ликвидировать параллельно с выполнением своей непосредственной работы.

На данном заключительном этапе особенно важно наличие у воспитанника точной координации движений, без которой невозможно рождение танца.

Естественно, хорошо усвоенная программа предыдущих классов служит для ученика фундаментом для перехода к старшему курсу. Если ранее обращалось внимание на выработку силы, позволяющей в старшем классе сосредоточить работу на развитии танцевальности, устойчивости, на более сложных формах адажио, а также на изучение *tout lent* в больших позах с усложненной работой корпуса, то при переходе к изучению программы старшего класса возможно овладеть должной координацией. Мы не случайно останавливаемся на том, что сделано в средних классах и на что особенно важно обращать внимание, потому что переход от средних классов к старшим, степень технической оснащенности учеников определяют и возможности и направление в работе педагога первого курса. Большое внимание должно быть уделено в средних классах и работе над прыжком. Но мы все знаем, что именно в этих классах почти всегда педагогу не хватает времени на уроке для активной работы над аллегро. Программа сложная, охватывает большой раздел движений, и все же, работая над экзерсисом у станка и на середине, нельзя забывать о том,

Педагоги Пермского хореографического училища
Н. Сильванович и Л. Асзуляк
с учащимися выпускного класса.



что главная сложность нашей танцевальной науки заложена в аллегро. И поэтому необходимо уделить больше времени на прыжки, добываясь в их исполнении мягкости, эластичности, развить у воспитанников наряду с элевацией и баллон.

Опыт позволяет, учитывая специфику работы с первокурсниками, дать некоторые советы начинающим преподавателям старших классов. В работе со старшими нужно стремиться своевременно «проходить» программу — не создавать дефицит неузнанных движений. Казалось бы, это общеизвестно, но нередко педагог, ссылаясь на неподготовленность учеников, долго не начинает освоение нового движения и тем самым сокращает время на приобретение здесь нужного навыка. Казалось бы, программа пройдена полностью, но движения усвоены зыбко. На очередном экзамене ученик чувствует себя неуверенно, работает не в полную меру своих возможностей, и тут уже говорить о техничности, о художественной окраске исполнения, столь необходимой в рамках программы курса, не приходится. Оставляя на прыжки мало времени, а затем активно, уплотненно используя его, можно «забыть» у своего подопечного дыхание, форсировать накопление техники прыжков. Прыжки — это самый трудный раздел программы, требующий от ученика выносливости и дыхания, которые понадобятся ему для будущих вариаций.

Добываясь выносливости и дыхания, нужно в средних, а особенно старших классах, задавать воспитанникам иногда двойную порцию движений, прыжковых комбинаций, например, комбинацию двойных прыжков с одной ноги, затем — с другой, что по длительности будет почти равно вариации.

Первый курс — это подготовка к овладению более свободной формой движения. Здесь мы уже можем пользоваться такими позировками рук, которые не входят в число основных позиций, но которыми часто пользуются в сценическом классическом танце. В адажио следует вводить ряд прыжков, таких, к примеру, как *grand assemblé, entrechat six, sissone* в первый арабеск с глубокого *plié, jeté* с последующим *développé* и другие, использовать ряд подходов к исполнению движения, начиная с простого танцевального шага на всей стопе и на полупальцах, а также мягкие *glissade*. Добываясь от учеников законченности и выразительности поз. В старшем классе особое внимание необходимо уделить выразительности и законченности форм, когда движение наполнено мыслью, настроением, то есть добавляет тем качеством, которое у нас называется артистичностью.

Как и на всех этапах обучения, педагог, задавая ежедневный урок, должен добиваться естественной танцевальной выразительности, следить за тем, чтобы *port de bras*, переходы из позы в позу делались слитно, пластично, чтобы *plié* было сдержанно эластичным. И вместе с тем он должен следить, чтобы комбинации соответствовали задачам первого курса. Полезно, к примеру, чередовать темп внутри комбинаций, делая медленное *développé*, а затем повторять его в быстрой раскладке или применяя разные подходы — медленные и быстрые, пользоваться шестнадцатыми долями в экзерсисе: в *tendu, grand de jambe par terre, rond de jambe en l'air*; восьмыми в *grand rond de jambe jeté* и т. д. Старшему курсу большое адажио можно давать в трехчастной форме (медленная часть, быстрая с прыжками, и снова медленная) или двухчастной (медленная и быстрая с прыжками). Задавая позы с нестандартными руками или полупозами (а они придают особую прелесть танцу), нужно помнить, чтобы они естественно, логически вытекали из комбинаций, не были надуманными.

Говоря о танцевальности, нужно обратить особое внимание на связующие движения. На первом курсе большая возможность использования многообразных *balancé*, вальсовых поворотов *écha*, который, к слову сказать, наши выпускники зачастую делают не четко и легко, а лениво, «оставляя» ноги сзади. Участие в спектаклях, концертно-репетиционной работе у воспитанников старших классов особенно активно, поэтому, занимаясь с ними, педагог должен чувствовать, в каком они в данный момент состоянии находятся и в зависимости от этого задавать нагрузку. Планируя изучение нового движения, следует продумать, как подойти к нему в экзерсисе у станка. Например, изучая *pas ciseaux*, можно дать *grand battement* прыжком, а прежде чем изучить *renversé*, следует тренировать *port de bras* назад и в сторону в позе *attitude*, и т. п. Строя урок

по программе, необходимо стараться по возможности придерживаться здесь нужного темпа — излишне не растягивая его и не ускоряя. Это общее правило подготовки к новому элементу приобретает в старших классах особое значение, так как сами движения комплексные и включают весь аппарат танцовщицы. Строя комбинацию, необходимо новое движение сочетать с движением, уже известным учащимся, но соответствующим его законченной форме и музыкальной раскладке, или же повторять изучаемый элемент в разных темпах. Например, можно сочетать медленные *fondus* с быстрыми, стараясь сохранить характер *fondus*.

Комбинации должны быть целенаправленными — тренировать силу, выносливость, поворотливость, вращения, вырабатывать виртуозность и т. д. Не стоит перегружать их разнообразными движениями, а лучше дать перемену темпа или контрастные движения (*grand plié développé, rond par terre- port de bras, fondu-frappé*), но всегда нужно помнить, что возвращение время от времени к чистому виду движения, к медленным музыкальным раскладкам весьма полезно. Новое движение рекомендуется давать в простейшей первоначальной музыкальной раскладке и развитии, не перегружая его комбинационно.

Приходя на урок, следует точно знать, что вы хотите предложить ученику. И красной нитью провести через весь урок, начиная от экзерсиса у станка, работу над намеченным движением. В построении урока нужна дифференциация, например, в одном случае акцентировать экзерсис у станка и адажио на середине, дать затем «пальцы», в другом случае, перед сильными прыжками провести экзерсис менее нагруженный с умеренной серединой. Но и в продуманный план по ходу урока иногда приходится вносить коррективы, если что-то не получается, чтобы не «засесть» надолго на освоении какого-то одного движения. Не всегда удается новое одолеть в один прием — ведь все осваивается в комплексе. Иногда даже нужно дать время отстояться проделанной работе, на время прекратить ее. А когда через некоторое время вернетесь к ней, результат будет налицо.

Очень полезно в старших классах давать комбинации, которые сочетали бы одновременно прыжки и «пальцы», что способствует воспитанию у ученика владения вариационной формой. Разнообразят урок и принесут несомненную пользу комбинации, окрашенные пластическими интонациями национального танца — русского, испанского, польского, комбинации в манере современной хореографии. Конечно, нельзя забывать, что основой основ нашей школы является классический танец. Мы должны помнить о кантилене, широте, одухотворенности, выразительности. Полезно давать на уроке отрывки из старых балетов. И здесь нужно постараться бережно сохранить и традиции исполнения, и текст. А если ученик с чем-то не справляется, то поначалу заменяя временно тот или иной элемент, стараться добиваться от него со временем освоения полного варианта. Изучая с воспитанником или воспитанницей отрывки из балетов, сценическая жизнь которых в театре продолжается, надо обращать внимание ученика на особенности исполнения данного фрагмента опытным мастером. Строя работу на уроке таким образом, педагог старшего класса как бы снимает грань между чисто учебной тренировкой и сценическими задачами, приближает, как говорится, средство к цели и помогает в решении основной нашей задачи — в формировании индивидуальности танцовщика. А завершает этот ответственный процесс — учебная и производственная практика, где под руководством педагога учащийся выбирает и готовит тот или иной сценический материал.

Этот аспект обучения — практика учащихся — непосредственно связан с работой педагога в старших классах, составляя важный этап в процессе подготовки артиста. (Особенно подчеркнем значение знаний выпускниками образцов классического наследия). Этот вопрос нуждается, с нашей точки зрения, в обдуманном и развернутом разговоре. Цель же данных заметок — рассказать о своем практическом опыте и опыте своих старших коллег, накопленном в ходе преодоления трудностей, возникающих при переходе детей из средних классов училища в старшие.

НИНЬЕЛЬ СИЛЬВАНОВИЧ,
заслуженный учитель РСФСР



Международная панорама



Мари Рамбер
на репетиции.

Англия

МУЗА БРИТАНСКОГО БАЛЕТА

Балетные историки неоднократно называли Мари Рамбер «матерью Британского балета», но она никогда не претендовала на эту роль создателя. «У меня никогда не было ни малейшего таланта к хореографии», — говорит Рамбер в своей автобиографии. Тем не менее именно она нашла, поддержала и, наконец, показала зрителям значительные хореографические таланты XX века, начиная с Фредерика Аштона, который создал свой первый балет для нее почти шестьдесят лет назад, до Кристофера Брюса, последнего из ее открытий, находящегося сейчас в расцвете творческих сил. «Первооткрыватель, всегда движущийся вперед», — так сказала о Мари Рамбер Алисия Маркова.

Норман Моррис, художественный руководитель Королевского Балета, работал с Рамбер в течение четверти века и под ее руководством создал

лучшие свои работы. Он вспоминает: «Она могла работать с вами всю ночь. Если у нее появлялся десяти-минутный перерыв, пять минут из них она проводила, стоя на голове, пять — лежа расслабленно на полу, глотала сырое яйцо и снова вставала, совершенно отдохнувшая. Мы жили с оскорблениями, конфликтами, в напряжении — шел жестокий процесс подготовки к будущей нелегкой жизни. Если вы не могли этого вынести, вы уходили, но если выдерживали, то она заставляла вас узнать себя, заставляла вас пытаться и достигать таких вершин, на которые вы никогда не считали себя способными. Мари Рамбер понимала человеческие чувства, была большим знатоком характеров. Ее открытость могла быть вам очень неприятна, но в то же время она дарила вам такое понимание, что вы прощали ее. Прежде всего она развивала фантазию; у нее была чудесная сила устного воображения, чтобы описать ситуацию, разъяснить даже не, придать ему значимость и эмоциональность».

Кристофер Брюс также находил Рамбер «безжалостной и требовательной», но одновременно считал ее «великой артисткой, выявляющей в людях все лучшее, то, о чем они даже не подозревали».

Брюс считает ее режиссером, обладающим тонким пониманием законов театра, которое в сочетании с ее глубокой любовью к поэзии, оказало сильнейшее влияние на его собственное творчество. Он вспоминает «чудесные мгновения», проведенные вместе с ней в последние годы в гостиной ее дома. Был чай, разговоры и поэзия — Рамбер могла читать часами Шекспира, Байрона, Пушкина.

Эта страсть к поэзии снова и снова отражается в работах ее хореографов. «Фасад» Аштона (1931) все еще один из самых популярных балетов британского репертуара, исполняется на стихи Эдит Стюэлл, положенные на музыку Уильямом Уолтоном. Чудесные «Мрачные элегии» Тюдора (1937) — интерпретация «Песен об умерших детях» Малера. «Признание» Гора (1940), недавно восстановленное труппой Сэдлерс Уэллс Ройал Балет, поставлено на произносящиеся слова «Драматического монолога» Браунинга. Лирический «Странный праздник» Андре Говарда (1940) исполняется под аккомпанемент песен Форз.

В семидесятые и восьмидесятые годы Кристофер Брюс обрел в поэзии вдохновение для создания некоторых выдающихся сочинений этого периода. Балет «Для тех, кто умирает, как скотина» исполняется в тишине под аккомпанемент топота ног, воспроизводящих грохот ружейных залпов, создающих трагическую видимую параллель антивоенной поэме Уилфреда Оузона. В «Древних голосах детей» и полнометражном «Жестоком саду» отправной точкой для Брюса стала поэзия испанского поэта Гарсии Лорки. В 1981 году мысль о прекрасных «Танцах призраков», исполняемых на песни и музыку народов, живущих в Андах, родилась, когда хореограф пошел с вдовой Виктора Хары на концерт, даваемый чилийскими музыкантами-эмигрантами. В 1982 году последовал беспощадно драматический «Реквием», который исполняется на

«Mahagonny Songspiel» Брехта-Вайля и «Das Berliner Requiem» с эпитафией Розе Люксембург:

Красная роза тоже исчезла. Она мертва.
Где она лежит, скрыто из виду.
Она рассказывала бедным, что такое жизнь,
И поэтому богачи вычеркнули ее из жизни.
Спи в мире.

Английский перевод песен раздается публике вместе с программкой. Может показаться, что «Танцы призраков», посвященные «несчастному народу Южной Америки, который со времен испанских завоевателей постоянно подвергается политическому угнетению», и «Реквием», пророчески указывающий на тридцатые годы и бойню второй мировой войны, выглядят слишком грубыми, слишком жестокими для хрупкой девятнадцатилетней Мари Рамбер, которая со времени своей юности, проведенной в Варшаве, мало внимания обращала на политику. Напротив, когда за несколько месяцев до смерти (она умерла в июне 1982 года в возрасте девятнадцати лет) Мари Рамбер посетила репетицию «Реквиема», она была очень возбуждена, восхищаясь «его силой и остротой». «Она всегда понимала мою тревогу о судьбах человечества», — говорит Брюс. Мари Рамбер разделяла ее. «Жестокий сад» Брюса, который рассказывает трагическую историю поэта Гарсии Лорки, был одним из ее любимых сочинений.

Сегодня Балет Рамбер намного отличается от маленькой группы классических танцовщиков, которые впервые появились в Лондонском ревю в Лирик Тизтр Хаммерсмит в «Трагедия моды» Фредерика Аштона, «шикарном пустяке», как назвал эту постановку рецензент. Также он отличается и от той труппы, которая выступала в маленьком модном «Маркефи Тизтр» (только сто двадцать мест) в тридцатые годы, и даже от той, которая дала нам самую лирическую «Жизель», первую «Сильфиду», поставленную Эльзой Маринаной фон Розен в 1960 году, а двумя годами позднее нашего первого «Дон Кихота», осуществленного Витольдом Борковским. С середины шестидесятых годов Балет Рамбер был преобразован из классической труппы в труппу современного танца. Кристофер Брюс определяет теперешний ее стиль как «современный балет». Философия, манера исполнения, утверждает он, сочетают в себе традиционное и новое так органично, как не удавалось ни одной из компаний, в которых он работал — от Швеции до Австралии. Стиль танцовщиков сформирован в равной мере классической балетной тренировкой и изучением танцевальной техники Грэхем. Последняя, по словам Брюса, придает им «огромную эмоциональную силу, чудесное живое начало».

На репертуар труппы влияют хореографы, знающие обе школы — и классическую, и современную, — Норман Моррис, которого обучали Рамбер и Грэхем, Глен Тетли, Кристофер Брюс, Роберт Норт... Только Ричард Элстон — стопроцентно «современный» хореограф: воспитывал-

ся в Лондонском театре современного танца, работал для него, учился в Нью-Йорке. Интересно заметить, что именно он недавно поставил новую «Весну священную» и поставил ее Мари Рамбер, которая, как известно, была в 1913 году привлечена Дягилевым помогать Нижинскому.

Во время недавнего тура Балета Рамбер по Америке, «Висконсин Стейт Джорнелл» назвал коллектив «одной из самых совершенных и хранных балетных трупп мира». Совершенная она была всегда благодаря традициям полной отдаче, передаваемым ее основательнице каждому поколению артистов в классе и репетиционном зале. Храброй ей тоже приходилось быть всегда, потому что новаторская труппа никогда не может быть коммерческой. В поисках новых тем и форм рискуют и ошибаются, а за это надо платить. «Я всегда страдала от ужасного безденежья», — говорила Мари Рамбер, — это в чем-то было прекрасно, потому что означало меньше материального, а больше чувства и разума». Она видела танец искусством, посредством которого хореограф может сказать все, что желает — поведать о счастье и горе, депрессии и приподнятом настроении, о высокой духовности и глубоком содержании. «Только тогда моя муза Терпсихора будет равна своим благородным сестрам» — эти самые последние слова написала в своей автобиографии Мари Рамбер, назвав ее «Ртуть» (такое имя ей, еще девочке, дала нянька). Впервые опубликованная в 1972 году, когда автору было уже восемьдесят четыре года, эта книга переиздана в этом году. Переиздание совпало с ежегодными выступлениями труппы в Сэдлере Уэллс Тизтр. Начались они гала-представлением, посвященным Мари Рамбер. Но помимо своей главной цели — отметить память музы британского балета — вечер решал еще одну важную задачу — обеспечить средствами школу Балета Рамбер и стипендиями тех студентов, которые не могут себе позволить плату за обучение. Возможно, советские читатели не знают, что выучить профессионального танцовщика (и классического, и современного) стоит в Великобритании в среднем три тысячи фунтов стерлингов в год, и эту сумму будущему артисту следует заплатить самому. Причем нет никакой гарантии, что потом, выучившись, он получит работу. Стипендий невелики. Школа Балета Рамбер — первое и единственное учреждение в Великобритании, дающее бесплатное профессиональное обучение нескольким студентам-танцовщикам старше шестнадцати лет.

В письме, призывающем к пожертвованиям в мемориальный фонд Мари Рамбер, сэр Фредерик Аштон пишет: «Пожалуйста, помогите поддержать традицию Рамбер, великодушно пожертвовав на то, что мадам Рамбер всегда считала одной из своих прямых обязанностей... Она не была ни великой балериной, ни хореографом: ее гений был иного рода, за что британский балет будет ей вечно благодарен: Мари Рамбер являла собой особый тип создателя — создателя творчества, как сказал о ней один из первых ее учеников...»

ДЖЕЙН КИНГ

ВЕНОК ДРУЖБЫ

В болгарском городе Плевене состоялся конкурс народных танцев Советского Союза, посвященный шестидесятилетию его образования. И мне радостно было присутствовать на этом празднике, радостно было видеть, как руководители хореографических коллективов, балетмейстеры, ведущие мастера хореографии, руководство Центрального дома художественной самодеятельности во главе с генеральным директором А. Тричковой со всей серьезностью и любовью подошли к организации этого соревнования. Много потрудились и артист-любители — результаты конкурса прекрасные.

Болгарские хореографы, работающие в самодеятельности, проявили себя специалистами высокой профессиональной культуры: характерные особенности танца того или иного народа, стиль, манера исполнения, образное решение — все было выявлено точно, ярко, естественно.

Перед началом конкурса на центральной площади города, которую украшают фонтаны, освещенные разноцветными прожекторами, на фоне Мавзолея, воздвигнутого в честь болгарских и русских воинов, освобождавших Болгарию от турецкого ига, состоялся митинг, посвященный дружбе народов наших двух стран, а затем в Доме культуры, зал которого был заполнен зрителями до отката, началось само состязание. В центре бельэтажа разместились жюри, в которое вошли ведущие деятели болгарской хореографии Методи Кутев, Иван Тодоров, Андрей Коралов и другие. Оценка велась по стабильной системе при тайном голосовании, причем оценивались исполнение, музыка, либретто.

Перед началом конкурса со своеобразным хореографическим приветствием выступали советские гости — участники ансамбля песни и танца из города Азова, которые исполнили несколько песен и два танца: «Русский» и «Казачий плес».

В первый день конкурса жюри просмотрело пятнадцать танцевальных номеров, во второй день — пятьдесят два. Это были народные танцы нашей страны — русские, украинские, белорусские, молдавские, грузинские, узбекские и другие. Причем преобладали русские танцы, разнообразные по характеру: лирические, героические, комедийные... Все номера отличались детальной отработкой, тщательно оформлены, танцевальная техника также оказалась на высоте. В конкурсе участвовали и детские коллективы, которые исполняли танцевальные композиции, основанные на народном материале и решенные средствами классического танца.

После закрытия конкурса и объявления его результатов состоялся большой концерт, который закончился развернутой танцевальной сценой «Союз нерушимый» (хореография В. Цмиля). В ней балетмейстер сумел показать танцы всех пятнадцати союзных республик нашей страны.

Т. ТКАЧЕНКО,
народная артистка РСФСР,
профессор



МЫ — ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ

Зрители, которым посчастливилось посетить концерт Венгерского народного ансамбля, поистине соприкоснулись с живым, словно рождающимся на ваших глазах, жизненно утверждающим искусством этого коллектива. Он существует свыше трех десятилетий. Знаменательно, что его творческий дебют состоялся на сцене Будапештской оперы — артисты выступали вместе с гостями — исполнителями прославленного Ансамбля народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева. Венгерский коллектив, возникший в послевоенные годы, опирался в поисках самобытности своего облика на пример советских коллег, на их традиции, опыт, учился у них бережному отношению к народной хореографии.

Организаторы ансамбля по-своему восприняли тот путь, которым следовали в своем творчестве классики венгерской музыкальной культуры Б. Барток и З. Кодая. От девичьих и рекрутских танцев, от музыки и пластики венгерских цыган коллектив переходит к созданию развернутых хореографических сюжет, инсценировок народных обычаев, целостных театрализованных представлений. Ныне широко известны завоевавшие популярность «Свадьба в Эчере», «Посиделки», «Цветик-семицветик», «Пастушок» и другие. В репертуаре ансамбля — три одноакт-

ных балета, объединенных общим названием — «Баллады», в которых принимает участие не только танцевальная группа, но и хор, и оркестр.

В сюжетных композициях — произведениях, построенных на историческом и современном материале, — «Памяти революции», «Занимая зря» и другие.

Объединение на равных искусства танца, музыки и пения — один из основных самобытных признаков ансамбля: хореография, вокал, инструментальная музыка образуют единое художественное целое, взаимодействуя и обогащая друг друга.

Организатор и руководитель ансамбля Миклош Рабаи говорит: «Как хореограф, я беруся утверждать, что самая характерная особенность венгерских танцев — это высокая степень импровизационности. Эта особенность превратилась в один из главных творческих принципов работы коллектива.

Венгерский государственный ансамбль — это ищущий живой организм, коллектив единомышленников, который не просто опирается на фольклор, но преломляет его в сценическом действии, отмеченном чертами высокого профессионализма. В архиве коллектива хранится тридцать тысяч метров киноплёнки с записями танцев разных селений и областей Венгрии. Из этого богатства возникают хореографические шедевры, например, «Танец с бутылками».

«Мы — творческая мастерская. Но решить задачи, которые ставит перед нами венгерская художественная жизнь, сможем лишь при условии, что со столь же высоким чувством ответственности будем сохранять в чистоте свое искусство», — в этих словах Миклоша Рабаи — творческое кредо Венгерского государственного народного ансамбля, популярного во всем мире.

М. ИСАЕВА

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОНКУРС, 83

Хореографическая культура Германской Демократической Республики — явление интересное и разнообразное. Свободный, ныне называемый новым художественным, танец (НХТ), у истоков которого стояли выдающиеся мастера Мари Вигман и Грет Палука, став национальной традицией, сосуществует с классическим танцем в его чистом виде и в различных интеграциях. Добавим, что популярность в ГДР, как и во многих других странах, он стал обретать где-то к концу пятидесятих годов, когда советский балет начал свое триумфальное шествие по сценам мира. Значительную помощь немецким артистам в освоении основ искусства классического балета оказали советские педагоги. Их поддержка и сегодня весьма весома. Имена Ольги Лепешинской, Нины Беликовой, Наими Балтачевой, Тамары Варламовой, Абдурахмана Кумысников и других здесь называются с уважением и любовью. Постигая опыт, знания советских мастеров, в стране растут свои собственные кадры.

Государственная Берлинская опера, театры Дрездена, Лейпцига, Карл-Маркс-Штадта, Эрфурта, Галле, Шверина, Геры, Росток, Дессау, формируя репертуар, повышая уровень своей профессиональной культуры, одновременно тщательно изучают запросы зрительской аудитории. В результате выяснилось, что за последние два года ее интерес к балетным постановкам возрос. Этому способствуют, в частности, также специальные телевизионные программы, называемые «Час танца», показ которых по телевидению организует в Берлине Театральный Союз ГДР. И любители хореографического искусства получают возможность знакомиться с балетными труппами, хореографами, школами. Данные программы не являются конкурсами или фестивалями, которые периодически проводятся в стране, но пропагандируют таким образом, в широких зрительских кругах лучшие исполнительские и балетмейстерские работы.

Еще одной формой популяризации балетного искусства стали Межнациональные балетные конкурсы, которые начали проводиться чуть менее десяти лет назад. Обращаясь собственно к VIII Межнациональному балетному конкурсу ГДР, который в этом году проходил в городе Дессау и на котором мне довелось присутствовать, хочу прежде всего указать, на что он ориентировался. В его цели входит выявление молодых талантов, поиск интересных индивидуальностей и интерпретаций, обмен опытом, повышение профессионального уровня балетных трупп и школ, диалог с публикой.

Конкурс исполнителей предвзялся конкурсом хореографов в Берлине, лучшие произведения которых показывались на заключительном гала-кон-

Выступления
Венгерского
государственного
ансамбля.



церте в Дессау. Среди них первое место справедливо занимает «Песня без слов» на музыку Ф. Мендельсона-Бартольди в хореографии Арилы Зигерт. Музыкальная сюита, обращенная в хореографическую новеллу о зарождении и развитии девического чувства любви, рассказана психологически тонко и образно. Так же высоко (I премия) были оценены «Песни и танцы на темном фоне» на музыку Д. Шостаковича в хореографии Файт-Ульриха Миоллера. Вторая премия не присуждалась. Третье же место в конкурсе хореографов было отдано Биргит Шерцер, поставившей композицию «Кончерто» на музыку А. Вивальди. Оба номера выдержаны в форме свободного танца (НХТ), но если последнее сочинение оставило радостное чувство просветления, то первому не хватало глубины в раскрытии философского содержания музыки.

Возвращаясь к конкурсу в Дессау, скажу, что среди победителей оказались именно те, с кем работали советские педагоги. Во всяком случае, в своем большинстве это были их подопечные. Чувство формы, маяжкость рук, гармония переходов — все, свойственное русской школе, сказалось в их исполнении и было по достоинству оценено требовательным жюри.

Сорок пять конкурсантов образовали три группы — юношескую (ее составляли танцовщики четырнадцати-девятнадцати лет), артисты же двадцати-двадцати девяти лет разделились на провинциальную и столичную группы. Все три могли получить и получили — по три премии, а также две специальные — за партнерство и от общественности Дессау. Надо отметить, что город имеет отличный театр на тысячу двести мест, который в последние три дня конкурса и, естественно, на гала-концерте заполнялся зрителями до отказа.

В один из вечеров, в дополнение к конкурсной программе, артисты Дрезденской труппы показали «Вечер балета», составленный из второго акта «Жизели» (возобновление Н. Тимофеевой и Л. Поспехина) и «Весны священной» в постановке Т. Шиллинга.

Для молодежи, выступавшей в конкурсе, борьба оказалась серьезной и напряженной. Среди лучших — лучшими (во всяком случае для меня) оказались динамичный Оливер Матц, показавший фрагменты из «Дон Кихота» и «Корсар», лиричная Беттина Тьель, выступившая с интерпретацией отрывка из «Лебединого озера», очаровательная Ангелика Райнхарт, танцевавшая бурновилевскую «Ярмарку в Брюгге» и получившая, помимо премии юношеской группы, специальный городской приз...

Кто-то меня спросил, чем отличается конкурс от экзамена, на что, помнится, я ответил: конкурс — это скорее лотерея, единственная в своем роде, лотерея, к выигрышу в которой можно себя приготовить по принципу: сегодня быть лучше, чем вчера. Как мне кажется, этот принцип существенно важен для настоящего профессионала, если он хочет стать художником танца.

Н. ДОЛГУШИН,
народный артист РСФСР,
заведующий кафедрой хореографии
Ленинградской консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова



Польша

ВЕЛИКИЕ ТРАДИЦИИ «ТЕАТРА ВЕЛЬКОГО»

Сто пятьдесят лет тому назад в грандиозном здании классического стиля, строившемся восемь лет по проекту Антонио Кораци, торжественной премьерой-постановкой оперы Россини «Севильский цирюльник» и балета Кароя Курпинского «Танцевальная забава» открылся польский Большой театр оперы и балета. В то время лишь единицы из театров Европы (в том числе Большой театр в Петербурге и Большой театр в Москве) имели право на столь громкий титул, за которым стояли богатые вековые традиции. И «Театр Велький» в Варшаве был великим не только своей архитектурной монументальностью. Доказательством тому — история польского балета, которая столь же художественно масштабна, что и история русского и французского. Достаточно сказать, что Новерр еще в 1766 году мечтал занять пост балетмейстера в Варшавской труппе и посылал королю Станиславу Августу Понятовскому свои «Письма о танце».

Сегодня мы вспомним лишь некоторые эпизоды из театральной хроники, нарисуем лаконичный абрис национального балетного театра. В театре Вельком работало немало известных мастеров — и иностранных, и польских, но всегда главенствовали профессиональная культура, традиции подлинного академизма. Французского балетмейстера Мориса Пюна сменил Филипп Тальони, отдавший польской сцене десять лет жизни (1843—1853). При нем здесь окончательно утвердился стиль романтического спектакля, чему способствовали не только постановки самого хореографа, но и исполнительская деятельность его знаменитой дочери.

Филипп Тальони воспитал в стенах Варшавского театра национального художника европейского уровня — Романа Турчиновича. Он был постоянным партнером Марии Тальони, сотрудничал с ее отцом в создании многих спектаклей, а в 1846 году поставил свой знаменитый национальный балет «Окрестность под

Кельцами» (музыка Я. Стефани). В творчестве Турчиновича отразились все основные процессы, происходившие в середине прошлого века на польской сцене. О них могут свидетельствовать такие, к примеру, факты: по протекции Ф. Тальони танцовщица едет «на стажировку» в Париж, а по возвращении ставит в Варшаве «Жизель», «Пахиту», «Эсмеральду», «Катрину, дочь разбойника». Осуществил он и «Корсар», но в своей редакции, в качестве музыкальной основы которой Турчинович взял композицию из произведений Шопена, сделанную варшавским мастером Стефани по просьбе хореографа. Примечательно, что постановки классических балетов Романа Турчиновича оказались весьма жизнеспособными, поскольку он чутко уловил какие-то особые нюансы, созвучные специфически национальному восприятию.

Веки творческой биографии польских и русских мастеров балета тесно переплетались еще в прошлом веке. Памятны знаменательные гастроли в Петербурге варшавской труппы в 1851 году, успех блистательного «мазуриста» Феликса Кшевского, ставшего вскоре солистом петербургской группы. Впрочем, и польский балет «Свадьба в Ойцуве» К. Курпинского так понравился в Петербурге, что надолго закрепился в русском репертуаре.

Ведущий польский исследователь доктор Ирена Турска одну из своих книг назвала «Расцвет балета в России и Польше в конце XIX века», справедливо подчеркнув тем самым, что именно в эти дух странам искусство хореографии противостояло в то время художественно-эстетическому упадку балета в Западной Европе. Важное качество было присуще польскому «Большому балету» — неприятие беззкусыцы, эклектики, ставших в те годы довольно частыми гостями на европейских подмостках.

Проводники итальянской миланской методики — И. Меньер, В. Каллори, П. Борри, Х. Мендес (он же работал в Большом театре в Москве), Р. Грасси и, наконец, Э. Чекетти — все они так или иначе способствовали прогрессивному развитию варшавского балета, и никто из них не был как профессионал посредственностью. Вот еще один интересный факт, характерный для истории польского театра. В 1874 году В. Каллори ставит спектакль «Пан Твардовский» (музыка А. Зонненфельда) — в нем ожилась польская легенда о старом мастере, который

под бременем невзгод продает душу дьяволу и обретает молодость (некий польский вариант Фауста). Но прежде итальянец Каллори вместе с польскими коллегами, художниками и музыкантами едет в Краков для изучения национального материала. И «Пан Твардовский» рождается подлинным балетом польской сцены, воссозданный замечательными танцовщицами Еленой Холевичкой, Яном Польелом, Станиславом Гиллертом... Но последний вскоре уезжает в Москву, где становится ведущим солистом. Впрочем, Москва, Петербург и Варшава не порывают никогда тесных связей между собой. Идет активный обмен гастролирующими исполнителями. Все звезды мировой хореографической сцены — П. Леняны, В. Цукки, Е. Корнэльба, Г. Дор, как в свое время Ф. Эльслер и К. Гризи, не оставляют своим вниманием Варшаву. Здесь они могут показаться в ансамбле с прекрасным кордебалетом и солистами.

В последней четверти XIX столетия варшавская труппа насчитывает сто пятьдесят человек, а к 1900 году уже двести. Даже эти данные говорят о размахе «балетного дела» в Большом театре польской столицы, который, кстати, имеет и превосходную балетную школу. С фундаментальной четкостью осуществляются одна за другой постановки. В 1897 году Лев Иванов показывает польскому зрителю «Привал кавалерии», «Парижский рынок», «Волшебную флейту». А в 1900 году варшавский балетмейстер Р. Грасси едет в Петербург, чтобы досконально познакомиться с «Лебединым озером» и перенести спектакль в Варшаву. Замечательно, что, если не считать воссоздания в Праге одного действия балета Чайковского, предпринятого в 1888 году в честь приезда композитора, то варшавская постановка была первой зарубежной постановкой балета. Правда, достоверных данных о том, насколько верно она копировала петербургскую версию, не сохранилось, но важно, что польская общественность сразу и безоговорочно оценила музыку Чайковского. Композитор Зигмунд Носковский писал: «Лебединое озеро» украшает музыка навывсошего качества и оригинальная по замыслу... Симфоничность, эта главная черта Чайковского, придала всему балету более углубленное, благородное звучение...»

В 1902—1905 годах труппой руководил Энрико Чекетти, еще больше повысивший профессиональный ранг варшавского коллектива. При нем и годами позже в Варшаве непрестанно выступали его русские воспитанники: Т. Карсавина, А. Павлова, О. Преображенская, О. Трифилова, Ю. Седова, Л. и Г. Кяжыты... А польские артисты много и плодотворно работали в России.

К началу века относятся серьезные опыты по созданию национальных спектаклей. 1902 год возвестил о рождении нового большого польского балета — «Свет огня» на музыку З. Носковского с хореографией Р. Грасси и Я. Вальчака. Либретто М. Пражмяком отсылало зрителя к праславянским временам язычества. Постановка пользовалась огромным успехом. Зрителей поражала ее помпезность (в ней участвовало более двухсот человек), обилие технических постановочных чудес. И все же балет был не просто роскошной феерией («на польский манер»). Критика единодушно отмечает выразительность танцевального решения, прекрасное актерское истолкование образов, оригинальность и современность композиторского замысла. А

вскоре (1906 год) на варшавской сцене появился и еще один значительный балет на национальной основе — на сей раз им стал одноактный «Тадешу и Зося» (по мотивам поэмы А. Мицкевича «Пан Тадешу»). Михал Кулеша поставил его на музыку варшавского маэстро А. Зонненфельда.

И снова любопытный факт — первая встреча Варшавы с М. Фокиным, еще до его триумфов в Дягилевской антрепризе. 1908 год — Фокин ставит в Варшаве свои «Польские» балеты — «Шопениана»¹ и «Евнику» (на музыку Н. Шербачева по мотивам «Quo vadis» Г. Сенкевича). Премьера не вызвала восторженных откликов. Польская критика не могла простить хореографу, что музыкальные перлы Шопена он приспособил к полетам своей фантазии, что Полонез A dur, который в сознании поляков слыл «военной песней», стал увертюрой для танца призрачных силфид. «Евнику» в Варшаве ожидал конфликт другого рода: М. Фокин, стремясь к исторической достоверности, потребовал от польских танцовщиц..., чтобы они побрились и предстали в образах римских патрициев без усов. Но каково то было бравым польским панам! На «генеральной» все были с усам. Но премьера преобразила их неузнаваемо. Однако этот забавный курьез не помешал польскому театру спустя несколько лет горячо полюбить и принять искусство М. Фокина.

Есть одна известная рецензия, где польский автор пишет: «Что же это за «Русский балет Дягилева», который потряс Европу своим успехом! Почитайте! — там сплошь польские фамилии...» Кроме Вацлава и Брониславы Нижинских, афишу украшали имена ведущих танцовщиц Леона Вуйчиковского, Яна Чеплинского, Мечислава Пиановского... Впрочем, в 1911 году поверенный С. Дягилева специально появился в Варшаве, чтобы пополнить труппу, и «кувез» с собой немало артистов. Но все же его антреприза оставалась русской, и сами поляки поняли это, когда много лет спустя Бронислава Нижинская, стремясь повторить опыт Дягилева, в 1937 году организовала на базе варшавской труппы («Польский балет»). Вокруг коллектива сгруппировались видные литераторы, художники, композиторы. На Всемирной выставке в Париже антреприза Нижинской с сугубо польским репертуаром имела шумный успех. Но приведем дословно высказывание видного польского критика тех лет Я. Островского-Наулова: «Долговременная связь Нижинской с развивающимся в хореографии современным направлением, которое представлял Дягилевский Русский балет, наложила на нее определенный стилизованный отпечаток, от которого нелегко освободиться в течение дней или месяцев. Поэтому трудно ожидать, чтобы в новосозиненных балетах, несмотря на то, что они и имеют польскую тему, музыку и художественное оформление, а также польских исполнителей, сразу бы появился новый стиль движения, насквозь польский, имеющий иную лексическую систему». И критик был прав. Национальный характер, национальная

образность — понятия глубокие и только одними внешними приемами их выразить невозможно.

Период между двумя мировыми войнами был особенно плодотворен для варшавского балета. Он связан с именами хореографов Петра Зайлиха, Феликса Парнелла, Яна Чеплинского, замечательной танцовщицы Галины Шмольцувны. Выученики варшавской балетной школы, прекрасные артисты, все они активно сотрудничали с Русским балетом Дягилева, работали в других русских труппах. Петр Зайлих, к примеру, был партнером и хореографом Анны Павловой, солистом у Дягилева. Этот плодотворный хореограф — автор шестидесяти балетов и более ста номеров. Благодаря Зайлиху репертуар «Театра Велького» пополнился такими спектаклями, как «Половецкие пляски», «Шехеразада», «Петрушка», «Жар-птица», «Дафини и Хлоя»... Огромна заслуга Зайлиха в создании национального репертуара, и в первую очередь, новой версии «Пана Твардовского» на музыку Л. Ружицкого, композитора круга «Молодой Польши». Новый спектакль «Пан Твардовский» (1921) поражал своим постановочным великолепием, например, в нем число участников достигало трехсот двадцати человек. Десять картин огромного балета цементировались умелой режиссурой, развернутыми танцевальными ансамблями, соло, дуэтами. Техническую виртуозность и проникновенное актерское дарование продемонстрировали П. Зайлих, Г. Шмольцувна, И. Шиманьска.

Шмольцувна была, пожалуй, наиболее выдающейся танцовщицей того времени. В 1911—1918 годах она выступала в труппе Анны Павловой, танцевала с М. Мордкиным и А. Волининым. По возвращении в Варшаву польская артистка танцевала здесь «Умирающего лебедя» и другие миниатюры из репертуара Анны Павловой. Свое столетие в 1933 году варшавский «Театр Велький» встретил организацией Международного конкурса балета и новыми польскими премьерами — возрожденной и в конце концов любящейся в Польше «Шопенианой» и одноактным спектаклем «Сто лет тому назад» на музыку К. Вебера, имитирувавшем своеобразный класс-концерт варшавских танцовщиц столетней давности.

Начало второго столетия Варшавского Большого театра предвещало радостные успехи: рос интерес общественности и критики к искусству балета, труппа пополнялась одаренной молодежью. Вторая мировая война разрушила все планы, уничтожила здание театра... Оно было восстановлено лишь в 1965 году.

Но хореографическая жизнь в стране возродилась сразу после ее освобождения от фашизма. Летопиis премьер и хроника творческих побед в послевоенные годы обширна. О них мог судить советский зритель во время гастрелей коллектива в нашей стране, выступления польских танцовщиц на советской сцене. Хочется отметить непрерывающуюся линию преемственной связи с русским советским балетом — варшавская сцена познакомилась с педагогической и балетмейстерской практикой таких мастеров, как А. Мессерер, О. Иордан, К. Сергеев, Н. Дудинская, Н. Конос, А. Соболев, Е. Чага, В. Белья, А. Чичинадзе и другие.

Широка репертуарная палитра театра — национальные произведения, русская и советская классика, постановки крупнейших западных мастеров Ф. Ашотна, С. Лифаря...

¹ Варшавский хореограф Ипполит Меньер за двадцать лет предвосхитил Фокина — в 1889 году он поставил «Новый характерный divertissement» на музыку Шопена, построенный на лексике характерного танца как некий бессюжетный балет настроения. Но и тогда польская музыкальная общественность строго осудила вольное обращение с музыкой Шопена.



Группа артистов польского балета в 1853 году.

Свое столетие коллектив отметил знаменательной работой — «Спящей красавицей» П. И. Чайковского. Творение Петипа варшавянам передал профессор П. Гусев, вместе с ним в работе участвовали И. Колпакова, Н. Кургапкина, В. Румянцева.

«Бескомпромиссность в решении художественных и профессиональных задач видна уже в выборе самого балета, этой «энциклопедии классического танца», одного из самых сложных спектаклей наследия. Труппа встретилась с определен-

ными сложностями при постановке «Спящей», и прежде всего потому, что ее состав сейчас невелик — семьдесят человек. Как известно, спектакль требует многочисленного и хорошо обученного кордебалета, многих солистов, а самое главное — ощущения и передачи стиля балета. Работа велась с четырьмя составами, и даже если не всем она была под силу, похвальна устремленность польских коллег овладеть трудным материалом. Первый же состав солистов был на должном уровне (Барбара Райска — Аврора,

Тадеуш Матач — Дезире, Ева Гловацка — фея Сирени, Эмиль Веселовский — фея Карабос), — рассказал П. Гусев после приезда из Варшавы.

Обращение к «Спящей» симптоматично. После экспериментов в сфере свободного или «освобожденного» танца Большой театр Варшавы обращается к великому творению Чайковского-Петипа, подтверждая тем самым верность идеалам «Театра Велького».

Г. ЧЕЛОМБИТЬКО,
кандидат искусствоведения



Сцена из балета «Свадьба в Ойцуве». Эскиз П. Гаварши 1856 года.



**Международная
панорама**

В ПОМОЩЬ БАЛЕТНОЙ МЕДИЦИНЕ

DANCE MEDICINE- HEALTH NEWSLETTER

VOLUME I, NO. 1

WINTER, 1982



Международный центр по ортопедии и лечению артистов балета был создан в 1976 году в Лос-Анджелесе с тем, чтобы способствовать более тесным контактам, более активному обмену опытом специалистов-медиков всего мира, которые занимаются изучением профессиональных заболеваний артистов балета и их лечением. Его основатель — доктор Эрнст Вашингтон, в прошлом танцовщик, получив медицинское образование, стал балетным врачом. В 1973 году он приехал в Советский Союз и знакомился в Москве и Ленинграде с состоянием медицинской помощи артистам, работающим в области хореографического искусства. Благодаря энергии и незаурядным организаторским способностям доктора Эрнста Вашингтона проведены два международных симпозиума, посвященных ортопедическим и медицинским аспектам танцевального искусства, готовится еще два.

Международный центр начал также выпускать журнал «Балетная медицина». В его первом номере публикуются обширные материалы, информирующие читате-

лей о круге вопросов, которые обсуждались на втором Международном симпозиуме, где, в частности, шел разговор о профилактике и лечении поврежденной костно-мышечной системы у классических танцовщиков, о состоянии кардиоваскулярной системы у артистов балета. Отдельная статья посвящена причинам появления так называемого «щелкающего бедра» у исполнителя.

В разделе «Обзор книг» читателям представляется книга «Заболевания и повреждения у артистов балета», вышедшая в Дании в 1982 году. Ее автор Е. Томасен обобщил здесь свой двадцатипятилетний опыт работы по диагностике, лечению и предупреждению травм и заболеваний опорно-двигательного аппарата.

В одной из статей журнала рассказывается о деятельности Международного центра по ортопедии и лечению артистов балета, даются консультации по различным заболеваниям и повреждениям костно-мышечной системы. На страницах издания читатель найдет также информацию о планах третьего и четвертого Международных симпозиумов. В частности, последний будет проводиться во время Олимпийских игр в Лос-Анджелесе летом 1984 года. Стало традицией в преддверии этого спортивного форума проводить научный Олимпийский конгресс. Нынешний состоится в Орегонском университете. Тема научного собрания — «Спорт, здоровье и хорошее настроение». Здесь будет работать специальная секция по балетной медицине, участниками заседания приглашаются специалисты-медики, а также танцовщики, педагоги, хореографы.

Журнал «Балетная медицина», материалы которого посвящены этой развивающейся отрасли медицины, будет способствовать научным связям специалистов, живущих в разных странах.

И. БАДНИН,
кандидат медицинских наук

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

В ответ на письма читателей сообщаем: подписаться на журнал «Советский балет» на 1984 год можно в пунктах подписки «Союзпечати», во всех почтовых отделениях, у общественных распространителей печати по месту работы или учебы. Подписка принимается без ограничений. Индекс журнала 70947. (См.: Каталог «Газеты и журналы. 1984», раздел «Центральные журналы», стр. 46).

Выступают артисты вокально-хореографического ансамбля «Марий Эл».

ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА



Как и всякая художественная критика, критика балетная живет современностью и в современности: заинтересованно следит за постановками и ролями, оценивает конкретные образы и общие тенденции, отстаивает художественные идеалы своего времени. Потом изменяющаяся жизнь изменяет искусство — создаются новые спектакли, появляются новые композиторы, хореографы, исполнители... Казалось бы, то, что волновало зрителей ранее, утрачивает свою актуальность и нерелевантность.

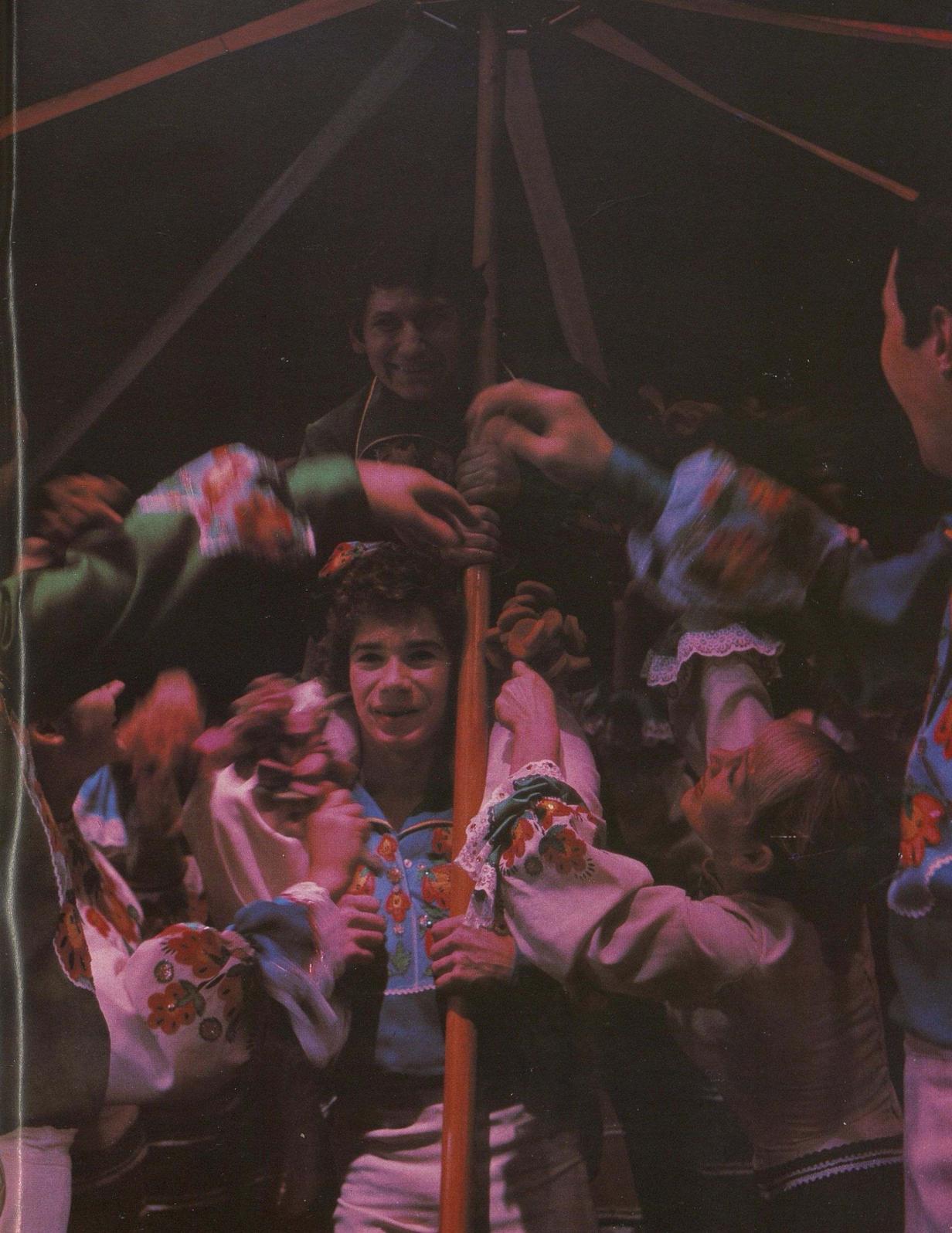
Но человеческая культура не знает абсолютного небытия. Всем своим существом противостоит она забвению. Ее суть — сохранение, ее дело — память. Спустя десятилетия, иногда века, культура дарит минувшему праздник воскрешения, дарит в ответ на зов современности, которая не может смотреть в будущее, забыв о прошлом. Таким праздником воскрешения стала выпущенная издательством «Искусство» книга О. Петрова «Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века». Собранные в ней рецензии и обзоры балетных критиков прошлого волнуют прежде всего как живые свидетельства становления российского балета, поры его учения, поиска своего содержания, своих

форм взаимоотношений с публикой. Мы окунаемся в атмосферу Триумфов Дидло и долгой благодарной памяти о нем, сопереживаем звездным часам Глушковского, Истоминой, Телешовой, Санковской. Вместе с аплодисментами ликующего зала оживают для нас истоки той прекрасной легенды, которая некогда была реальностью (вызывая, между прочим, не только восхищение, но и критические колкости) и звалась искусством Марии Тальони.

В книге О. Петрова прошлое не только оживает, но и осмысливается благодаря обстоятельному и одновременно изящным авторским предисловиям и комментариям, убедительно показывающим своеобразие места балета в социальной и художественной жизни той эпохи, основные направления творческих исканий в искусстве танца, их отношение к природе и последующему развитию балета вплоть до наших дней. Эти, отмеченные любовным отношением к прошлому балета и его критики, размышления Олега Петрова привлекают подлинным историзмом, глубиной и строгостью мысли, точностью и ненавязчивостью оценок. Все, кто любит балет, прочтут ее с огромным интересом.

Л. ЗАКС,
кандидат философских наук

Праздник воскрешения





Н. Гончарова. Эскиз занавеса («Застолье») к спектаклю «Золотой петушок»



Н. Гончарова. Эскиз костюма Шемаханской царицы к спектаклю «Золотой петушок»



М. Ларионов. Эскиз декорации к спектаклю «Баба-Яга»
Н. Гончарова. Эскиз декорации к балету «Жар-птица»



Н. Гончарова. Эскиз костюма плясуньи к спектаклю «Золотой петушок»