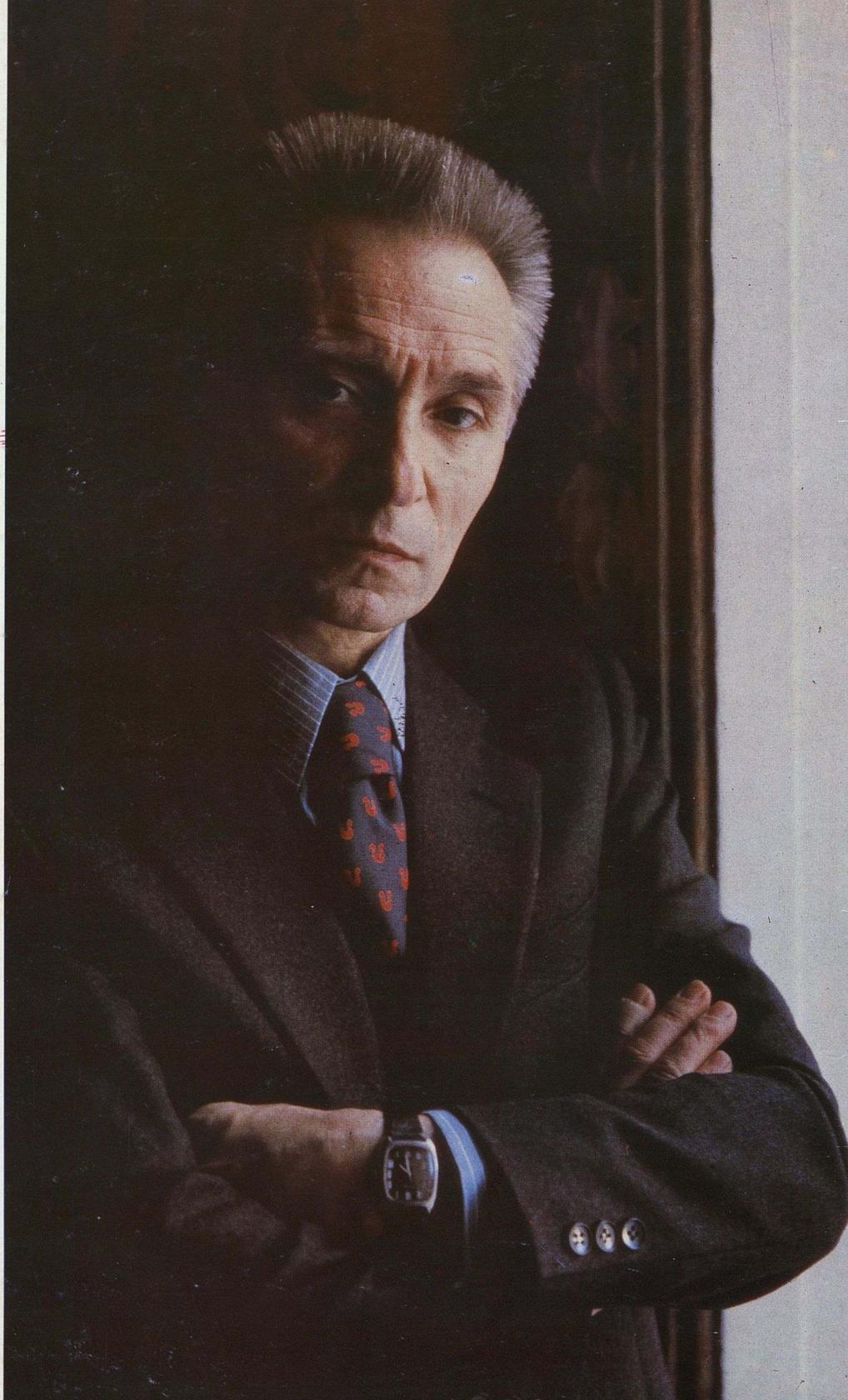


СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1984

3





Народный артист СССР,
лауреат
Ленинской и
Государственной
премий СССР,
профессор
Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ

Фото В. Пчелкина

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

Выходит шесть раз в год
Четвертый год издания

В НОМЕРЕ

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

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

Сдано в набор
11.03.84.
Подписано в печать 26.04.84.
A09678.
Формат 60 × 90¹/₈.
Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Уч.-изд. л. 12,34.
Тираж 41 000 экз.
Заказ 404

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

О. Лепешинская. Правда жизни, правда искусства	2
ВСТРЕЧИ В КЛУБЕ ЗРИТЕЛЕЙ	4
А. Демидов. Поэтика театра Григоровича	9
Б. Брегадзе. Воспитать человека	16
НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ	
А. Ладыгина. Назло фортуны — жизнь	18
Г. Челомбитько. Ташкентские премьеры	20
Н. Шереметьевская. Радость одоления	22
ПРОБЛЕМЫ НАСЛЕДИЯ	
В. Васильев. Заглядывая в будущее	24
СОВЕТСКИЕ АРТИСТЫ — ПОСЛАНЦЫ МИРА И ДРУЖБЫ	29
ГАЛЕРЕЯ МОЛОДЫХ МАСТЕРОВ	
Э. Королева. Валентина Щепачева	33
Т. Чернова. Сабирджан Яппаров	35
В. Прохорова. Владимир Аджамов	36
ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА	38
ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ	
М. Ермолаев. О, память сердца...	47
А. Чепалов. «Черный лебедь» Николая Фореггера	50
СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ	53
Р. Стручкова. Художник-новатор	57
ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА	
Р. Захаров. Исследуя старинные пляски Армении	58
МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА	59
Г. Гуляева. Мир солнца	64

Главный редактор

Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

Редакционная коллегия:

Г. В. БЕЛЯЕВА (ЧЕЛОМБИТЬКО)

В. В. ВАНСЛОВ

В. В. ВАСИЛЬЕВ

О. М. ВИНОГРАДОВ

С. Н. ГОЛОВКИНА

В. М. ГОРДЕЕВ

Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ

П. А. ГУСЕВ

Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА

(ответственный секретарь)

В. М. КУРЖИЯМСКИЙ

И. А. МОИСЕЕВ

К. М. СЕРГЕЕВ

Г. С. УЛАНОВА

В. И. УРАЛЬСКАЯ

В. И. ФИЛИППОВ
(заместитель главного редактора)

Н. И. ЭЛЬЯШ

А. Я. ЭШПАЙ

Художник С. А. ВИНОГРАДОВА

Технический редактор
М. В. СТАРЦЕВА

На первой странице обложки:
Н. БЕССМЕРТНОВА и
Ю. ВЛАДИМИРОВ в спектакле
Большого театра СССР
«Иван Грозный».

Фото В. Пчелкина



На четвертой странице обложки:
Фрагмент композиции
«Продоление» в постановке
Ансамбля пластической драмы
при Московской областной
филармонии.

Фото Н. Калинина и
Ю. Рыбчинского.

Мне бы хотелось сегодня тронуть тему, которая, по всей вероятности, волнует всех нас. Это тема влияния искусства, его эстетических ценностей на духовный мир человека в социалистическом обществе.

Еще великие гуманисты В. Белинский и Н. Чернышевский, провозглашая принципы революционно-демократической эстетики, большое значение придавали общественно-преобразующей роли искусства. Конечно, многое уходит в прошлое, меняется содержание и форма выражения, но эти основополагающие принципы остаются неизменными, и это доказано всем ходом развития и формирования многонациональной советской художественной культуры.

Обращаясь в прошлое, к деятельности наших предшественников революционеров-демократов, стоявших у истоков научного осмысления художественного творчества, мы видим, как все они — и В. Белинский, и Н. Добролюбов, и Н. Чернышевский, и Д. Писарев — мечтали о тех временах, когда социальное устройство общества будет основано на законах человеческой справедливости, где красота и добро станут мерой измерения ценности того или иного явления искусства. И сегодня вера в доброту, доброту действительную, активную, созидательную, необходимую как творцу — деятелю искусства, так и тем, для кого предназначены его творения. Без нее невозможны ни утверждение передовых коммунистических идеалов, ни создание образа положи-

последний момент, в последнюю секунду Тао Хоа выбивала ее из его рук. Зал сначала замирал. А потом мы все, участники этого эпизода, чувствовали, более того, слышали вздох облегчения. А это значит, что искусство отразило правду жизни, заставив зрителя забыть об условности, театральности изображаемого.

В балете «Мирандолина» С. Василенко была иная ситуация. Кавалер Рипафратта ненавидел женщин, и когда в сцене обольщения он все же поддавался чарам хозяйки гостиницы, становясь перед ней на колени, то над ним вместе с Мирандиной смеялся весь зал. И смех этот был единственно верной и нужной реакцией, обличающей надуманную спесивость незадачливого женоненавистника.

К сожалению, в нашем искусстве еще встречаются и примеры упрощенного, примитивного толкования жизненных явлений и исторических фактов. Так, фильм «Анна Павлова», снятый режиссером Э. Лотну, дает искаженное представление о личности и творчестве великой русской балерины, о реальных исторических фигурах, соприкасающихся с ней. Судя по многочисленным письмам, полученным музыкальной редакцией Центрального телевидения, где мне приходится принимать участие в подготовке передачи «О балете», некоторые зрители не разглядели в этом фильме за внешней красотостью (а надо отдать справедливость — операторская работа в нем действительно превосходна) многие недостатки этого кинопроизведения. Думаю,

ту духовную и физическую гармонию, что помогла ему «выпрямиться душой». Думается, вот пример, когда сила подлинного искусства помогла человеку нравственно выстоять в трудную для него пору жизни, когда вера писателя в эту силу прекрасного способствовала рождению публицистического произведения страстного социального звучания. Традиции русской демократической мысли живо восприняла и развила социалистическая художественная культура.

Советская хореографическая сцена знает немало образов произведений актуального публицистического характера. Достаточно высоко оценены опыты хореографов в создании танцевальных полотен, посвященных антивоенной теме, воспевających героизм нашего современника. Такие спектакли, как «Ленинградская симфония» или «Берег надежды», поставленные И. Бельским в Кировском театре в Ленинграде, воспевают нравственную чистоту человека, его верность Родине... Но в то же время мы не можем не замечать и того, что порой в творчестве главным образом молодых авторов просматриваются черты негативного отношения к действительности, пессимистические настроения. Я имею в виду сочинения некоторых балетмейстеров, которые время от времени мы видим на концертной эстраде. Может быть, и не следует призывать молодых к бездумному оптимизму, ведь все мы знаем, как по вине американской администрации обострилась сейчас международная обстановка, что

ПРАВДА ЖИЗНИ, ПРАВДА ИСКУССТВА

тельного героя, ни осознание живых проблем современности.

Мне кажется, именно в хореографическом искусстве, как в никаком другом, столкновение добра и зла выражено с достаточной убедительностью. С одной стороны — в обобщенно-поэтическом, философском смысле, с другой — в образно-конкретном сценическом воплощении. Здесь зритель принимает и условность формы, и иносказательность содержания. Он, как правило, эмоционально переживает, скажем, в «Спящей красавице» борение сил света и тьмы, выраженное в конфликте феи Сирени и феи Карабос, где побеждают Добро, Любовь, Красота. Так балетный театр утверждает торжество высоких нравственных принципов посредством эстетики классического танца, через гармоническую красоту и законченность его пластических линий.

Однако взаимодействие зрительного зала и сцены зависит не только от того, что актер говорит с ее подмостков, но и как он это делает: ведь зритель должен стать здесь своеобразным зрителем. И высшая награда исполнителю, когда он чувствует, что аудитории сопереживает ему, когда по ходу представления она вместе с ним вздыхает, плачет или смеется, значит, удалось тронуть, взволновать человеческое сердце. И в этом, мне думается, суть влияния искусства на духовный мир нашего современника.

Вспомоноу такой пример. Когда китайская танцовщица Тао Хоа в балете «Красный мак» Р. Глиэра предлагает советскому капитану сосуд с отравленным напитком, она знает, что там яд. Знал это и зритель, но напряженно следил за развитием событий. Капитан подносил чашу к губам, и в

что мы, деятели искусства хореографии, не можем быть безразличны к подобным фактам, не имеем права недооценивать эстетический ущерб, наносимый подобными полотнами, пусть даже созданными одаренными художниками. Нести своим искусством высокую правду жизни — к этому призывает нас партия в своих документах по вопросам литературы и искусства, в решениях XXVI съезда, июньского (1983 г.) и последующих Пленумов ЦК КПСС.

Объективные запросы общественной жизни, рост культуры советских людей, их политического самосознания, идеологическая борьба, развернувшаяся в современном мире, требуют от художника точного осознания своих гражданских позиций, глубокого понимания социальных веледей времени. Только тогда созданные им произведения обретут то чувство сопричастности, тот публицистический накал, которыми, кстати, всегда отличалось творчество деятелей русского прогрессивного искусства. Вспомним знаменитый очерк Глеба Успенского «Выпрямилась», написанный автором в восьмидесятых годах прошлого столетия. Его герой в облике древнегреческой скульптуры увидел черты человека буду-

реальной угрозой нависла над человечеством опасность ядерной катастрофы. Главная цель нашего искусства — призыв к активному преобразованию жизни, пропаганда идей разума и гуманизма.

Разговоры о некоем «нейтральном» художнике, об его отходе от политики, его мнимой беспартийности, которые широко бытуют в буржуазной публицистике, глубоко чужды деятелям советского искусства.

В последние годы мне довелось работать в таких капиталистических странах, как Швеция, Италия, Япония, Федеративная Республика Германии, и, не скрою, меня настораживает, даже пугает тот факт, что так называемая массовая культура для духовного мира человека здесь становится настоящей катастрофой, поскольку она рождает нищету духа. Провозглашенные США «культурный империализм», «джонгизм», «нарциссизм» (термин, вновь ставший в последнее время модным) представляют собой, по существу, стороны одного явления. С одной стороны, повторяю, пресловутая массовая культура с ее проповедью утилитарного, общеупотребительного, с другой — желание завоевать, американизировать посредством идеологического ору-



**ОЛЬГА
ЛЕПЕШИНСКАЯ,**
народная артистка СССР,
лауреат Государственных
премий СССР

Интенсивное развитие искусства в нашу эпоху рождает множество острых и сложных проблем. На одной из них мне бы хотелось остановиться особо. Это проблема интерпретации художественного произведения. Не секрет, что современный театр становится все более рупором идей режиссера, балетмейстера. Не случайно сегодня говорят и пишут о театре Ю. Григоровича, Л. Якобсона, или, скажем, театре В. Елизарьева (так же, как на Западе — о театре Д. Баланчина, М. Бижара, Р. Петти...) Что ж, вероятно, такова отличительная примета нынешнего периода развития искусства. И, действительно, личность хореографа, режиссера много значит в определении путей развития сценического творчества.

Но при всем положительном отношении к такого рода явлению настораживает проявляющаяся параллельно тенденция — в ряде случаев вольное обращение с первоисточником. Порой это касается классики, порой — современных партитур. Конечно, художник имеет право на свое видение, свой стиль, свою манеру и никто не отрицает самобытности творческого осмысления музыкальной драматургии. Однако

зия мир. И наша задача — поставить прочный заслон растлевающему влиянию западной культуры. И долг каждого из нас — не оставаться в стороне от этой работы.

есть ведь и замысел композитора и его концепция. В ответ же можно услышать — это вызвано стремлением к самовыражению. Мне же думается, что было бы лучше и для искусства и для зрителей средствами собственной художественной интерпретации выражать, в первую очередь, авторские идеи.

Вероятно, приступая к постановке классического спектакля, хореограф должен помнить мысль А. Бурнонвила, что традиции — это не прошлое, это то, что мы должны сохранять в настоящем. Можно ли говорить в XX веке языком XIX столетия? Органическое сочетание новаторства с традициями, причем с творчески претворенными традициями, и будет ответом на этот вопрос.

На недавнем Всесоюзном конкурсе балетмейстеров и артистов балета, состоявшемся в Москве, мы увидели несколько хореографических трактовок «Романса» из музыки Г. Свиридова, написанной к кинофильму «Метель». Какие только темы не услышали хореографы в этой возвышенно-романтической музыке — и «Опаленные войной», и «Я хочу, чтобы это не повторилось», и «Памяти жен декабристов», и т. д. Но, увы, ни одна композиция не отвечала образному строю, духу, настроению этого прекрасного сочинения. Наверное, поэтому не получилось и должного психологического воздействия на зрителя, с которым у авторов не произошло нужного эмоционального контакта. Слабое владение материалом, недостаточно глубокое проникновение в структуру музыкальной ткани, пренебрежение к художественной форме, как правило, мстит за себя равнодушием аудитории.

Прав знаменитый немецкий режиссер Вальтер Фельзенштейн, с которым мне довелось много лет работать в театре «Комише опер», утверждавший, «что певец должен петь не потому, что у него красивый голос, что он учился петь, а потому, что он должен петь в данной драматической ситуации, должен эмоционально убедить в том, что в его распоряжении нет никакого другого способа выражения, кроме пения». Вот так же и хореограф должен эмоционально убедить зрителя в том, что выбранный им путь — единственно верный и художественно оправданный в трактовке музыкального произведения.

Ответственность художника возрастает по мере того, как к искусству приближаются все более широкие слои трудящихся. Поэтому так важно неустанно прокладывать дорогу от правды искусства к правде жизни. Современные условия развитого социализма являются наглядным выражением диалектики духовной жизни нашего общества, его неустанного движения к прогрессу. Потребность в общении с искусством ныне стала поистине неотъемлемой частью каждого из нас. Именно от нас, деятелей культуры, во многом зависит, с каким нравственным багажом, с какими эстетическими критериями вступит человечество в завтрашний день.

«Чтобы советское общество уверенно двигалось вперед, к нашим великим целям, каждое новое поколение должно подниматься на более высокий уровень образованности и общей культуры, профессиональной квалификации и гражданской активности», — сказал Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ К. У. Черненко на апрельском (1984 г.) Пленуме Центрального Комитета нашей партии.

Эти слова с большой полнотой и яркостью еще раз свидетельствуют об огромной заботе партии о духовном развитии советских людей.



МИХАИЛ
ГРОМОВ,

Герой
Советского Союза,
генерал-полковник
авиации

ВСТРЕЧИ В КЛУБЕ ЗРИТЕЛЕЙ

В соединениях нашей Воздушной Армии выступления мастеров танцевального искусства — представителей различных многонациональных хореографических ансамблей. Они знакомили летчиков с ярким танцевальным искусством народов Советского Союза — великолепно исполняли русскую, украинский гопак, грузинскую лезгинку и другие. Прекрасное искусство народной хореографии олицетворяло в наших глазах частицу той богатой национальной культуры, которую, как величайшую ценность нашего Отечества, мы защищали от уничтожения. Хотелось после такого концерта «поработать» еще лучше, чтобы скорее очистить нашу Родину от фашистской нечисти, освободить другие страны, стонущие под ее игом.

И потому, представьте себе, когда однажды меня спросили, кого еще из артистов мы бы хотели видеть на фронте, я сказал — цыган. И к нам приехала артистка Христофорова. Теперь многие не помнят имя этой прекрас-

ной певицы и танцовщицы. С ней прибыл на фронт целый цыганский ансамбль. Какова особенность цыганского искусства? Оно, по-моему мнению, полно необычайной выразительности. Цыганская песня и танец имеют свое строение, свой особый колорит. Вспоминаю, как наши фронтовики, собравшиеся послушать приехавших артистов, были в восторге от увиденного и услышанного.

Я очень люблю хореографическое искусство и иногда задумываюсь, а что такое балет, в чем его сила воздействия на зрителя? Если посмотреть Толковый словарь Владимира Даля, то там сказано: «Балет — зрелище, составленное из плясок и немого действия». Лаконично, но за словами «пляски» и «немое действие» стоят и неповторимые лирическо-элегические лебединые сцены Льва Иванова, и бег Улановой-Джувальты в балете Леонида Лавровского, и героический напор танцев восставших рабов в «Спартаке» Юрия Григоровича...

Музыка и хореография в своем органичном сочетании настолько эмоционально активно воздействуют на человеческое восприятие и воображение, что мы начинаем видеть на сцене жизнь, воплощенную средствами хореографического искусства в обобщенно-художественной форме, воспринимать высокие нравственные идеалы, облагораживающие душу человека, которые несет нам спектакль.

Музыка в балете — поистине волшебная сила. Когда в театре слышишь ее звучание и видишь ее зримое воплощение в движениях артистов, это производит неизгладимое впечатление. Иногда, погруженный в бытовые заботы повседневности, забываешь, как прекрасна жизнь во всех ее проявлениях. Однако, когда приходишь в Большой театр Союза ССР на балетный спектакль, то вдруг обнаруживаешь, что увиденное на сцене затрагивает в твоём сердце такие душевные струны, вызывает такие эмоции, о которых ты вроде бы раньше и не подозревал. И немалую роль здесь играет великодушное искусство оркестра театра.

Я, может быть, говорю общеизвестные истины. Но все же, коль уж редакция журнала «Советский балет» завела отдел «Встречи в клубе зрителей», где предоставляет нам, людям разных профессий и возрастов, возможность поделиться своими мыслями о балетных спектаклях, проблемах современного хореографического искусства, то хочу, как большой поклонник современного балета и его масте-

ров, высказать свое мнение об этом виде творчества.

Хореография, думаю, мне, удивительное искусство, которое на редкость органично и многообразно отражает события разных времен от эпохи античности до наших дней, вобрав в себя все богатство пластического творчества человека. Однако, думаю, что балетный спектакль — самая совершенная форма хореографического искусства, хотя, как я уже говорил, очень люблю и народную пляску, и совсем молодой балет на льду. Возьмем, к примеру, балет «Лебединое озеро» П. Чайковского. Я всегда с волнением смотрю этот спектакль, восхищаясь исполнением нашими балеринами партии Одетты-Одиллии. Я видел многих замечательных артисток в этой роли. И каждая из них в рамках одной и той же палитры движений классического танца демонстрирует свое самобытное понимание образа. Каждая из балерин — крупная личность, яркая художественная индивидуальность, таков и созданный ими характер — значительный, богатый, многоликий. Впечатляет и балет-сказка «Золушка» С. Прокофьева, которую я воспринимаю как поэму о большом красивом чувстве. Но вот еще одна балетная постановка — «Ангара» А. Эшпая, и из мира легенд и сказаний мы переносимся в реальный мир наших дней. Сопереживаем героям, нашим современникам... Убедительно решенные средствами хореографической выразительности, их образы жизненно достоверны и потому переживаются Валентины, Сергея, Виктора не оставяешь нас равнодушными. Значит, и сегодня человек с его сложным духовным миром может быть показан на балетной сцене во всем богатстве его эмоций.

В современном балетном театре возрастает значение исполнительские. Посещая хореографические спектакли много лет, я постоянно вижу, как растет их техническое мастерство. Позволю себе, как летчик, сравнить виртуозные движения нынешних артистов с фигурами высшего пилота-

Глубина понимания событий жизни, разнообразие интересов, чуткость в восприятии явлений искусства стали сегодня характерными качествами, присущими советским людям — представителям самых разных сфер деятельности. Убедительным подтверждением этому являются материалы, публикуемые в разделе «Встречи в клубе зрителей», где участники очередной встречи размышляют о том, почему балет стал для них, людей таких разных и, на первый взгляд, далеких от искусства хореографии профессий, органичной частью их духовной жизни, их труда.

жа в воздухе! Но как в авиации настоящим асом становится только мыслящий, разносторонне образованный, обладающий широким кругозором летчик, так и в балете — подлинным художником я считаю танцовщика, умеющего размышлять, использующего все свои профессиональные возможности для того, чтобы нести своим зрителям высокие идеи патриотизма и гражданственности. И я за такой вот высший пилотаж в искусстве — освещенный глубиной мыслью, пронизанный искренним чувством!



**МИХАИЛ
АНИКУШИН,**

Герой
Социалистического Труда,
народный художник СССР,
действительный член
Академии художеств СССР,
лауреат Ленинской
премии, профессор

Первое мое свидание с искусством танца состоялось еще в школьные годы на одном из детских утренников. Это было в Москве. Потом, когда переехал жить в Ленинград, стал ходить на спектакли Кировского театра. И вот там мне пришлось стать свидетелем одного из самых ярких событий в истории хореографического искусства нашего времени. Я имею в виду премьеру балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в постановке Л. Лавровского с Галиной Улановой и Константином Сергеевым в главных ролях. Более сорока лет минуло с тех пор, а воспоминания об этом живы и свежи. Создание спектакля — смелая новаторская работа: ведь ее авторы, обратившись к философской трагедии Шекспира, доказали, что «пересказанная» языком музыки и танца, она не утратила своей достоверности, а воспелые в ней вечно прекрасные чувства и гуманистические идеалы обрели в балете новую силу звучания. Память хранит благодарного, юношески пылко-

го Ромео Сергеева, трепетно одухотворенную Джульетту Улановой. Магия творчества артистки достигла в этой роли поистине невероятной высоты, в ее трактовке образ юной веронки выглядел созданием, которое сродни дивным творениям мастеров Ренессанса. Этот и многие другие образы балерины в последнее время я постоянно вызываю в своей памяти еще и потому, что мне доверена честь выполнить ее скульптурный портрет. Он будет установлен в Ленинграде, на родине дважды Героя Социалистического Труда Галины Сергеевны Улановой, великой балерины нашего столетия.

Не менее сильное впечатление я пережил еще раз — на балете «Спартак» А. Хачатуряна. Спектакль Кировского театра отличался продуманным интересным постановочным решением (хореограф Л. Якобсон). И, конечно же, блистательным был Аскольд Макаров в партии Спартака — ему удалось создать образ, исполненный значительной внутренней силы,

благородства и, вместе с тем, скульптурно выразительный. Из превосходно поставленных массовых сцен особенно запомнился грозный поединок рабов и гладиаторов с римскими легионерами — подлинно эпическое полотно, по законченности и отточенности форм схожее с античным горельефом.

Если говорить о наиболее полюбившемся, о том, что продолжает волновать, то это, конечно же, шедевры классического балетного наследия. До сих пор остаюсь их горячим почитателем. Думаю, что секрет долголетия нетленных образцов в следующем: проверенная временем академическая школа танца привлекает прежде всего многогранностью чувств, глубиной мысли. Спектакли, причисленные ныне к разряду классических, несут в себе, в самой своей сути идеалы, эмоционально питающие каждое новое поколение. Богатство и целеустремленность содержания, высокий пафос переживаний гармонично сочетаются здесь с отшлифованной, обдуманно завершенной гармоничной формой. Этого, увы, нельзя сказать о некоторых новых балетных постановках, где идея, фабула подчас подменены отвлеченной схемой.

Эфемерная ткань хореографического произведения требует тончайшей работы, изысканной техники исполнения. И она, как, кстати, и скульптура, не терпит дилетантизма, не терпит пошлости, вульгарности. Это высоко нравственное серьезное искусство «говорит» со зрителем высоким стилем, и речь его должна быть прекрасной. Грациозность, легкость поз, естественная динамика эмоционально-пластических состояний, напевность движений — вот что пленяет нас в лучших образцах подлинного творчества. Мне часто приходится слышать: «Ваш Пушкин движется!» Считаю это высшей похвалой — значит мне удалось осуществить задуманное...

Э

лет — очень близкий мне вид искусства. Как и скульптура, он выражает чувства в пластике, в движении, покая в своих лучших образцах внутренней и внешней гармонии образов в их объемно-пространственных формах. Большое значение и в скульптуре, и в балете имеет и ритм, и четкость пропорций, и выразительность динамики. А как известно, перечисленные элементы оказывают сильное воздействие на зрителя, на его фантазию, вызывая у него богатый нюансами эмоциональный отклик. Я бы даже сказал так: балет — искусство, хоть и бессловесное, но много говорящее. Оно — и опять невольная ассоциация со скульптурой — воспринимается не умом, а скорее сердцем, а оттого, может быть, подчас не всем и не до конца кажется понятным, поскольку требует того душевного труда, о котором сказал однажды поэт.

ВСТРЕЧИ В КЛУБЕ ЗРИТЕЛЕЙ



**ЕВГЕНИЙ
МОРЯКОВ,**

Герой Социалистического
Труда, рабочий
Ленинградского
завода строительных
машин

ВСТРЕЧИ В КЛУБЕ ЗРИТЕЛЕЙ

и юношей. Да, сегодня замечательные художники добродушно и бережно, как истинные наставники, заботятся о будущем советского балета.

Мне довелось не раз встречаться и беседовать с танцовщиком нашего Кировского театра Сергеем Викуловым. Большой мастер, влюбленный в свою профессию, он и в личных разговорах, и в выступлениях перед широкой аудиторией всегда как-то заинтересованно и с особой убежденностью говорит об огромном воспитательном значении классического наследия, о том, что и настоящего артиста, и зрителя — тонкого ценителя прекрасного, необходимо воспитывать на шедеврах, созданных большими мастерами русского и советского балета.

Дружба людей труда и искусства важна для приобщения все новых и новых зрителей к художественному творчеству. И здесь непосредственные, чисто человеческие контакты играют особую роль: они как бы приближают нас к тому, что мы видим на сце-

не, делают нас соучастниками происходящего на ней. Артист всегда должен быть человеком с большой буквы, помнить, что его миссия не ограничивается только сценой. В связи с этим хочу опять-таки сказать о Сергее Викулове. Он нередко приглашает своих друзей-рабочих в театр. И если не очень занят, в антракте обязательно поведет за кулисы, покажет, где артисты гримируются, где отдыхают, где готовятся к спектаклю. После такой экскурсии на сцену уже смотришь другими глазами: те чисто человеческие черты артиста, с которыми ты соприкоснулся, помогают понять и его художнические устремления.

Счастье жить в таком городе, как Ленинград, и бывать в таком театре, как наш Театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Хорошо, что спектакли нашей замечательной труппы, особенно в последнее время, показывают по телевидению — ведь это помогает приобщить к великому искусству балета миллионную аудиторию. Но Кировский театр не только охотно открывает

свою сцену для кино и телевидения. Он ищет формы привлечения рабочего зрителя на свои спектакли. Недавно я узнал, что для трудящихся объединения «Кировский завод» театр выпустил абонемент. С ним идешь в театр уже по-особому. И предьявляешь его с какой-то ответственностью и гордостью — как представитель рабочего класса.

М. Горький говорил, что рабочий класс — это жизнь, а жизнь — это поэзия. Важно, наверное, чтобы человек был поэтом в своем деле, — ведь творчески можно работать и на сцене, и у токарного станка. И потому понятие «союз искусства и труда» в моем представлении означает нерасторжимый союз тружеников, независимо от того, где они работают — в промышленности или в балете.

**НАНИ
БРЕГВАДЗЕ,**

народная
артистка
СССР

ет таинство его искусства — как получается, что музыка и танец оказываются сплетенными неразрывными узлами, как создается полифоническое чудо — их органичное единство? Мне оно близко, по сути своей отвечает моим творческим стремлениям. Синтетическое искусство, каким является театр балета, дорог мне и как певиче, ибо соответствует моим представлениям о том, какими должны быть взаимоотношения артиста и концертмейстера.

Когда я иду на балетный спектакль, то заранее готовлю себя к тому, что увижу красоту — декорации, которые представляются мне прекрасными картинами, созданными вдохновенной кистью живописца, костюмы, легкие, изящные, так естественно подчеркивающие совершенную пластику человеческого тела, услышу музыку, увижу танец. А что может быть прекраснее зрелища, когда одно движение переливается в другое, открывая нам потаенный смысл переживаний человеческой души, свой высокий настрой.

Я очень люблю балет. Из всех других видов искусства отдаю предпочтение, наверное, именно ему потому, что балет немислим вне красоты, высокой нравственности, какой-то особой чистоты формы и содержания, романтической приподнятости. И все-таки, главное для меня в театре балета — тонкий диалог хореографии и музыки, в котором пластическая мелодия и речитатив развиваются по своим законам, то сливаясь с музыкальными, то отдаляясь от них, но всегда сохраняют взаимопонимание, взаимоуважение.

С восхищением слежу за динамикой движений, за плавными или стремительными ломкими линиями пластической партитуры, а слух непременно отмечает их взаимозависимость от музыки, их взаимоотношения с нею... В результате этого рождается неповторимое, своеобразное явление — плод фантазии хореографа. Меня всегда увлека-

Эстетика балета, мне кажется, во многом и определяется органичным сочетанием очень разных видов художественного творчества, каждый из которых имеет свою систему выразительных средств. И я подозреваю, что рождается это целое при высочайших эмоциональных температурах, при таких же, при каких плавится высокосортная сталь. Сколько мук, труда, сомнений, тяжелых разочарований, наконец, счастья победы содержит процесс создания хореографического



спектакля, можно только догадываться.

Особая статья в балете — исполнитель. Думаю, не случайно зрители идут в театр смотреть именно этого артиста, завоевавшего признание. Высот здесь добиться, наверное, труднее, чем в другой исполнительской профессии. Овладению академической школой танцовщик отдает многие годы своей жизни, а ведь нужно еще и актерское мастерство и чисто личностное наполнение своей партии, без чего искусство вообще немислимо. Мне ближе пластика женского танца, наверное, потому, что она богаче, многообразнее, тоньше и поэтичнее по своей природе. В танцовщиках я прежде всего ценю мужественность. Как нравился мне Вахтанг Чабукяни, принесший на сцену истинно грузинский неистовый темперамент, характер яркий, сильный, необузданный. Какой стихийной силой был пронизан его танец, даже в лирические моменты! И когда сегодня я вижу на сцене Нину Ананишвили и восхищаюсь ее

какой-то эгегической женственностью, неторопливой грациозностью, поэтической осмысленностью каждого движения, я вновь памятью своей обращаюсь к Чабукяни — этот великий артист напугивал несравненный талант Нины, так верно им угаданный, в большую жизнь, ей он завещал традиции совершенствования мастерства у корифеев русской сцены. В этих двух артистических судьбах я всем сердцем своим ощущаю глубокую нерасторжимую связь культуры Грузии и России, их удивительное родство побратимов, их такое плодотворное взаимообогащение.

Я убеждена, в балетный театр нужно водить детей с ранних лет. Пусть понять они сумеют не все, но детская душа не пройдет мимо красоты, и она западет в сердце ребенка, оставив там неизгладимый след и тягу к этому прекрасному миру. И тогда, когда малыш повзрослеет, эта тяга перерастет в насущную потребность. И тогда балет станет для него школой сердца, школой нравственности и красоты.

становится владение ритмической слова, точнее воспринимается актером эмоциональность музыки. Свобода владения сценически-танцевальной формой формирует не только способности пластического мышления, но и способы индивидуального актерского мировосприятия и развивает, как я думаю, самого человека, делает его внутренний мир более богатым. Поэтому я всегда стараюсь, используя все многообразие выразительных средств, коими располагает



МАРК ЗАХАРОВ,

заслуженный деятель искусств РСФСР, главный режиссер Московского театра имени Ленинского Комсомола

театр драматический, искать и находить пластическую, хореографическую структуру образа спектакля.

Уже в первых моих опытах в театрах Московского университета и Сатиры мне, как режиссеру, было интересно и важно проследить диалектику поведения и взаимоотношений героев не только с точки зрения словесно записанного драматургом текста, но и с точки зрения законов музыкального, пластического и мизансценического развития действия.

Я люблю искусство балета. Расскажу о нескольких своих балетных впечатлениях, которые впрямую или косвенно подвигали меня в поисках в сфере театра драматического. Уже много лет назад я посмотрел балет «Собор Парижской богородицы» в постановке французского балетмейстера Ролана Пети. Я был поражен не только психологической глубиной в обрисовке характеров главных действующих лиц, но прежде всего умением балетмейстера танцевально, пластически-выразительно

«материализовать» дух массовых сцен. Я увидел на сцене не просто композиционно и пластически красивые танцы героев, а выраженные глубинных пластов, настроений, жизни и быта города, начиная от балаганного веселья в таверне, колоритного праздника шутов до атмосферы высокого накала нервного напряжения казни Эсмеральды. Это воспринималось как некий энергетический ступок высоких мыслей и страстей с глубинами музыкальной образности.

С

егодняшний драматический театр, как и во все времена, стремится к воплощению правды жизни современного человека в условиях современного мира, передает этот мир через образный строй спектакля, в котором с каждым годом все возрастает роль музыки и пластики.

Я давно заметил, что актер, занимающийся танцем и движением, актер, владеющий пластическими возможностями своего тела, свободнее и естественнее чувствует и понимает себя в сценическом пространстве. Он не только двигается, но и стоит иначе. Владение техникой своего тела ведет к естественному одухотворению ее — форма выступает в неразрывном диалектическом единстве с содержанием.

Занимаясь пластикой и танцами, актер тренирует свой психофизический аппарат, оттачиваются его жесты, совер-

Мне показались очень интересными балеты труппы Гамбургской государственной оперы, осуществленные балетмейстером Джоном Ноймайером, своей точной архитектурой мизансцен, сложностью многофигурных композиционных построений, из которых выростали полифонические объемные образы спектаклей, выявляющие глубокие, извечно волнующие человечество думы о смысле жизни, о взаимодействии добра и зла, достоинства и чести.

Из репертуара нашего балетного театра меня поразили балет «Спартак» Юрия Григоровича, где лексикой танца классического создается философский спектакль. Через пластику передается героика борьбы, сложность и противоречивость душевных порывов героев. Оказывается, что почти на пустой сценической площадке, предельно освобожденной в балете для танцев, через мизансценическое существование героев, посредством танцевальной пластики возможно метафорически выявить глубины со-

держательности, противоречия жизни, поэтическое видение мира.

Но мы понимали, что артист драматический не может освоить технику классического танца. К этому мы и не стремились. В поисках танцевально-пластической выразительности, особого способа пластического театрального мышления мы пошли по пути освоения не основ танца классического, а стремились достигнуть раскрепощения двигательного аппарата актеров, приблизить его к природному чувству ритма, свободной координации. Поэтому для работы над рок-оперой А. Рыбникова «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» мы обратились к помощи педагога А. Дроздина, отнюдь не хореографа, который при помощи специальной пластической гимнастики «освободил» актеров, научил их ловко и естественно двигаться.

Сделав этот первый шаг, мы решили попробовать в новом спектакле «Юнона» и «Авось» выявить развитие хореографической линии действия. И помог нам в этом артист балета Большого театра и балетмейстер Владимир Васильев, который сразу понял свои задачи и исходил в их разрешении не от нашей бедности в смысле хореографической подготовки, а из специфики нашего театра, синтезирующего возможности театра драматического и музыкально-пластического.

Владимир Васильев проявил себя не только талантливым балетмейстером-постановщиком, найдя точный хореографический стиль спектакля, где танцы сплетены воедино, но и педагогом, сумевшим совместно с артисткой Большого театра Валентиной Савиной хореографически подготовить труппу, познакомив ее с основами культуры танца.

Регулярная разминка, включающая классический станок, стала для наших актеров обязательной. Это позволяет им находиться в хорошей физической форме пластической подготовки, что является, на мой взгляд, необходимым условием раскрытия смысла современного драматического спектакля, рожденного союзом слова, музыки и пластики.

Встречи подготовили
Г. АЛЕКСЕЕВА, А. АНДРЕЕВ,
Е. ГЕННАДЬЕВА,
С. ДАВЛЕКАМОВА,
А. КРУПНОВ

Первое, что я узнала о балете,— была Уланова. Мне было не более пяти лет, но я уже совершенно четко усвоила, что балет и Уланова — одно и то же. Неприлично, конечно, говорить об Улановой, не видя ее на сцене. Но я жила в Ленинграде, и просто опоздала. И тем не менее мне все-таки повезло.



**МАРИНА
НЕЕЛОВА,**

заслуженная
артистка
РСФСР,
артистка
Московского
театра
«Современник»

Однажды, включив телевизор, прилипаю к экрану: крупный план — женская рука, нервная, трепещущая, заворачивает, не делая, казалось бы, ничего особенного.

Не знаю, сколько времени длился этот план, но в нем было так много глубокого смысла, так много всего, что для меня это выросло в целую сцену. Это была Уланова. Таков был первый урок, преподнесенный мне, драматической актрисе, великой балериной. Я поняла: каждое движение руки, каждое движение пальца — уже целая мизансцена. И нет нужды в обилии, преувеличении выразительных средств. Правда, для этого нужно быть Улановой.

Второй улановский урок был позже. На меня свалилось счастье. Меня на вечеру во Всероссийском театральном обществе познакомил с Галиной Сергеевной, она сказала несколько добрых слов в мой адрес. Набравшись смелости (или наг-

лости?), пригласила Галину Сергеевну на свой спектакль. Но узнав в тот вечер, что она — в зале, еле вышла на сцену. И потом все время смотрела на себя с того ряда, где сидела Уланова, оценивала себя ее глазами. И все казалось недостойным этих глаз. Я раздражалась на самое себя, всем была недовольна. И уже жалела, что Галина Сергеевна видит меня. А мне так хотелось понравиться ей. Страхась, позвони-

ла Галине Сергеевне. И — счастливая! — опять услышала добрые слова. А кроме них, Уланова сделала мне такие точные, такие режиссерски конкретные замечания, что это было во сто крат важнее, нежели просто похвала.

И, наконец, я увидела фильм «Мир Улановой». Прекрасная миссия телевидения: фиксировать и оставлять навечно жить великое! Это важно для нас, не видевших Уланову на сцене, вдвойне будет важно для тех, кто придет после нас. Фильм позволил нам войти в мир неповторимого творчества и почувствовать себя тоже улановскими учениками. Фильм этот, если можно так сказать, — большой «показательный урок» для всех людей искусства и вообще для каждого человека, кто хочет что-либо сделать в своей жизни. Урок — как соединяются труд и вдохновение.

Наверное, для каждого человека, помимо материальных ценностей, существуют такие богатства, которые делают его по-настоящему счастливым. Для меня сокровищницей духовных ценностей, в некотором роде «алмазным фондом» стал балет, этот удивительный мир поэзии и гармонии, мир воз-

ВСТРЕЧИ В КЛУБЕ ЗРИТЕЛЕЙ



вышенных идеалов и глубоких чувств.

Еще в детстве первые встречи с балетом открыли мне жизнь со сказочной стороны, значительно повлияли на мое детское воображение. Потом хореографическое искусство стало неотъемлемой частью моего духовного роста, а через него и способом оценки искусства вообще. Ведь балет — уникальнейший вид искусства, соединивший в себе и музыку, и живопись, и поэзию, и актерское мастерство... Я бы сказал, что балет для меня — своеобразный катализатор познания всех сфер жизни.

Когда меня спрашивают, за что я люблю балет, то, видимо, ждут короткого и однозначного ответа. Но для меня такого ответа не существует. Я люблю балет за то, что он еще раз заставляет вглядываться в мир героев Пушкина и Лермонтова, Шекспира и Сервантеса, Достоевского и Гоголя, Толстого и Чехова. Люблю за то, что с историей балета связаны имена Чайковского и Гла-

ПОЭТИКА ТЕАТРА ГРИГОРОВИЧА

зунова, Асафьева и Глиэра, Прокофьева и Шостаковича, Хачатуряна и Хренникова, Шедрина и Петрова. Балет дал миру Павлову и Карсавину, Фокина и Нижинского, Гельцер и Тихомирова, Ермолаева и Семенову, Уланову и Дудинскую, Сергееву и Чабукиани... И я счастлив, что сегодня среди современных исполнителей, снижавших мировую известность, стоят имена моих любимых артистов — солистов нашего Киевского театра имени Шевченко Татьяны Тяпкиной и Валерия Ковтуна.

Мне, рабочему, особенно близка гуманистическая направленность советского балета. Сегодня, когда мир стоит перед угрозой новой войны, когда Вашингтонская администрация своими действиями старается нагнать международную напряженность, наш балет несет людям идеалы нашей жизни — идеалы добра и человечности. Популярность советского балета во всем мире — это действительное оружие в борьбе за мир.

Жизнь доказала нелепость вопроса, который горячо обсуждался в начале двадцатых годов: «Нужен ли балет

АЛЕКСАНДР ДЕМИДОВ

В творчестве Григоровича нет случайных спектаклей. Каждая его новая работа органично вытекает из предыдущей. В каждой содержится как бы эскиз следующей. Подобная поступательность художнического развития хореографа придает всему его искусству ту целостность, целеустремленность, что позволяет ему занимать особое место в ряду самых выдающихся мастеров балетной сцены.

Сегодня мы вправе ввести в критический обиход такое понятие — «театр Юрия Григоровича». Искусство этого хореографа имеет свои, оригинальные, самобытные и принципы, и идеи, и положения — все то, из чего формируется собственная эстетика, коей не могут похвастать часто даже весьма одаренные в хореографическом плане балетмейстеры. Тут и пролегла грань, отделяющая крупного мастера, подлинного художника от хореографа, пусть яркого, возможно талантливого, но не располагающего в то же время тем «кругом любимых мыслей», что рождает свой творческий мир, подчиненный не локальным сиюминутным задачам, но моде, не самоцельным подчас поискам, за которыми нередко скрыта лишь неопределенность и которыми пытаются, порой, оправдать собственные метания. Этой неопределенности метаний Григорович никогда не знал. И потому его можно назвать счастливым художником, сумевшим найти себя уже в первых своих работах, принципам которых он впоследствии ни разу не изменял, всегда оставаясь верным поставленной им перед самим собой творческой цели. Движение к ней всегда было у него уверенным, потому я и называю Григоровича счастливым художником, тем мастером, у которого талант подкреплен мудростью, интуиция основывается на глубочайших знаниях своей профессии и мировой культуры, а вдохновение находит опору в ясном разуме, не допускающем проникновения в искусство стихийности. Мощные порывы темперамента всегда контролируемы тут — в балетах Григоровича — тонким художественным расчетом. Выверенное сочетание одного с другим и обуславливает редкую гармоничность его творчества, в котором есть место и открытому пафосу, и страстному самоизлиянию при неукоснительном соблюдении меры, при органичном природном вкусе, тех двух начал, которые, если и

не определяют целиком искусство, то, во всяком случае, являются одними из главных критериев его, вне коих об искусстве, собственно, не может идти и речи.

Григорович, как известно, приверженец классической традиции. Он свято верит в возможность классического танца, о чем неоднократно заявлял в своих устных и печатных выступлениях. Это убедительнейшим образом подтверждает его практика, свидетельствуя тем самым о единстве теоретических позиций и конкретных рабочих методов хореографа. Но классический балет, классический танец, следование законам которых Григорович полагает главным условием подлинно художественного развития искусства хореографии, являются для него, между тем, не только чисто профессиональной сферой творчества. Он ценит и идейно-философское значение «классики», рассматривая ее как искусство строгой гармонии и чистоты формы, пропорционально сочетающее «содержательное» и «образное» в русле поэтического восприятия мира. Говоря иначе, приверженность Григоровича классической системе танца — не только следствие его художнического воспитания (не будем забывать, что хореограф вырос и сформировался в Ленинграде, городе, где отношение к классической традиции особое), но и его восприятия жизни, искусства, его художнической психологии, его внутреннего стремления к познанию красоты. Классические принципы и законы хореографии являются для Григоровича непреходящую эстетическую и философскую ценность. Из них в какой-то мере берет свое начало и одна из центральных концепций его творчества — концепция идеальной героической судьбы, отмеченной единством поступков и целей, той драгоценной гармонией между избранной миссией и душевными порывами, что всегда отличала героев высоких классических драм и трагедий. Таков и излюбленный герой балетов Григоровича — Данила из «Каменного цветка» и Ферхад из «Легенды о любви» и, конечно же, Спартак из одноименного произведения. В этих героях, равно как и в Сергее из «Ангары», Борисе из «Золотого века» и других близких им образах, Григорович всегда находил отражение своей внутренней лирической (в родовом смысле понятия) темы, своего собственного представления об идеальном человеке, а опосредованно — о художнике, личности, решающей глобальные задачи, бытующей над разгадкой вечных тайн бытия, проникающей в сокровенные секреты природы. Не случайно ведь почти во всех

ВАСИЛИЙ МОЛЧАН,

наладчик
Опытного завода
Института
электросварки
имени Е. О. Патона
Академии наук
УССР

рабочему классу?» Сегодня в зрительном зале любого театра во время хореографического спектакля вы увидите и ученого, и артиста, и рабочего, и колхозника. Балет дает нам тот заряд бодрости и жизненных сил, чистоты и нравственности, которые помогают мне, рабочему человеку, трудиться с полной отдачей непосредственно на своем рабочем месте.

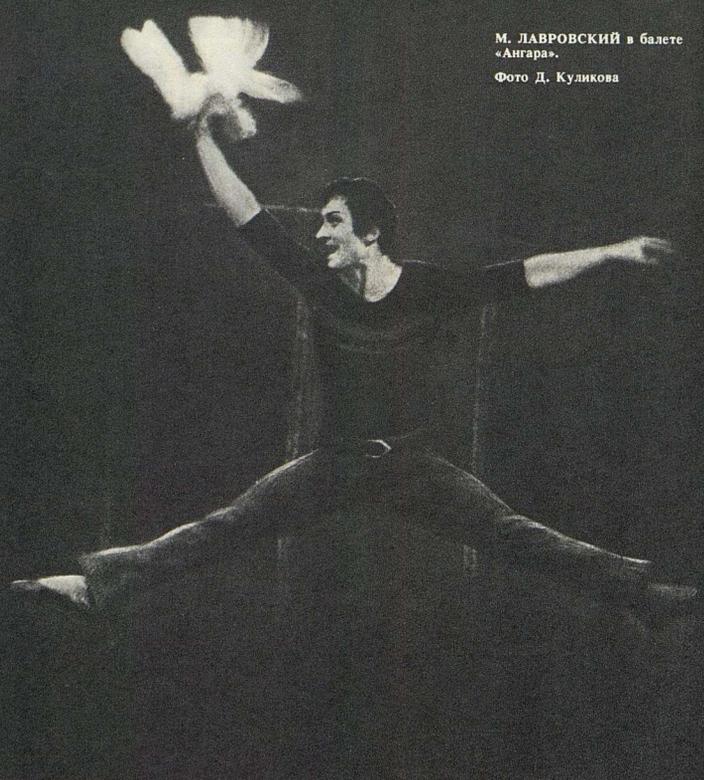
Да, современный советский рабочий — образованный и культурный человек. И потому он естественно воспринимает эстетику классического танца как одно из высочайших достижений человеческой культуры. А для того, чтобы она жила, плодотворно развивалась, мы, советские люди, говорим живущим на земле народам: «Давайте дружить!» А там, где сердца открыты навстречу друг другу, там обязательно рождается танец. А там, где танец, там всегда — праздник весны и молодости.

сочиненных хореографом спектаклях главному идеальному герою неизменно противостоит второй мужской персонаж, его антагонист, чей душевный мир всегда подвержен рефлексии, чья натура томится противоречивой двойственностью и чья недюжинная энергия нередко обращается во зло. Сопоставление этих «двойников» в подобных случаях выражается посредством разных танцевальных преломлений классического языка: более чистый полетный по духу стиль определяет первых — идеальных героев, и более подчеркнуто — графический, включающий в себя элементы гротеска, акробатики, порой с уклоном в характерность — вторых.

Все сказанное сейчас вовсе не претендует на открытия. Просто, говоря о «театре Григоровича», мы должны иметь в виду, что в его эстетике классический танец и классическая традиция являются основополагающим, в своем роде универсальным принципом, выражающим не только профессиональные устремления хореографа, но и его идейно-философские позиции, его мировоззренческий подход к отображению действительности. Здесь мы имеем дело не с художником, который озабочен решением каких-то постоянно новых (якобы новых) проблем, а с мастером, последовательно разворачивающим в искусстве свою сложную оригинальную систему взглядов, свой мир, базирующийся на десятилетиями проверенных законах танца, — танца

М. ЛАВРОВСКИЙ в балете «Ангара».

Фото Д. Куликова



А. МИХАЛЬЧЕНКО
и Б. АКИМОВ
в балете «Ангара».

Фото Д. Куликова

классического, составляющего по Григоровичу как бы природу балетного творчества. Верность же хореографа природе, природе самого вида искусства, является тут незыблемой, при том, что он внес в развитие классического танца. Обогащение его новыми возможностями, новыми интонациями и красками — столь весомый вклад, каким, пожалуй, могут быть отмечены многие хореографы нашего времени.

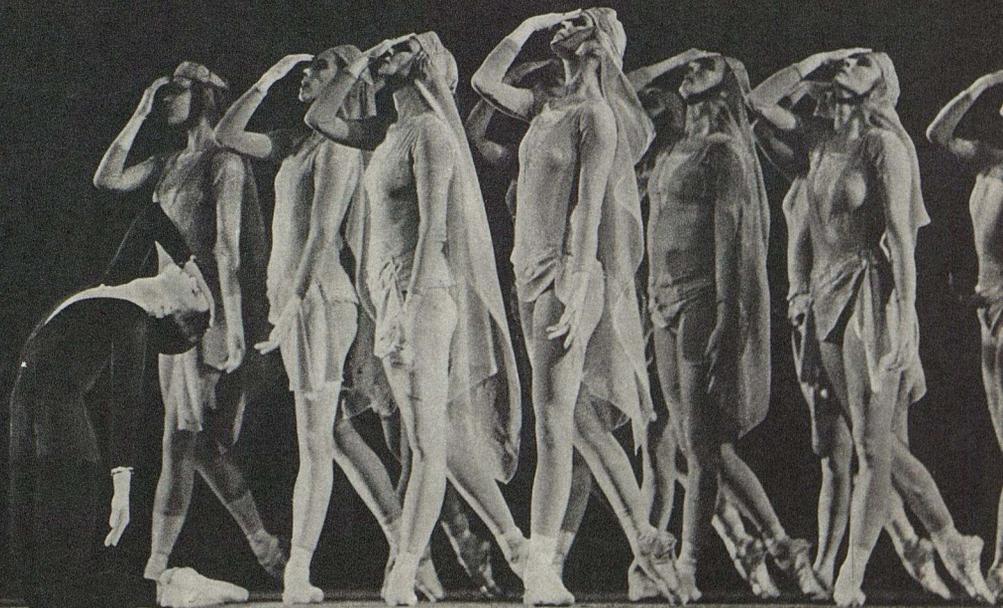
Итак, классический танец. Танец, поднятый на качественно новую ступень своей выразительности и подчиненный сложнейшей задаче — живописанию характера. То есть танец, наделенный образно содержательными функциями, являющийся всякий раз главным средством в раскрытии натуры персонажа. Согласимся, что решение этой проблемы для каждого хореографа уже представляется делом едва ли не историческим. Вспомним, что Фокин — выдающийся реформатор балета — одно время противостоял академической традиции в значительной степени и по этой причине, считая ресурсы выразительности классики весьма ограниченными. Вспомним, каким упрекам в абстрактности, условности подвергался классический танец в двадцатых годах, несмотря на попытки многих хореографов именно в нем обнаружить искомый содержательный потенциал, желанную способность служить действию и развитию характера. Признаем и то, что хореографы последующих поколений, не отрицая уже классического танца, тем не менее также в полной мере не смогли решить задачи действенно-психологической его ориентации при сохранении всего богатства лексики, всех его структурно-хореографических форм — вне бытовых, точнее говоря, бытоподобных эле-

ментов пластики. Григорович — надо сказать сразу — учел опыт разных направлений и разных хореографов как XIX, так и XX века. В свое время критика, точнее отдельная ее часть, пыталась оторвать творчество Григоровича от предшествовавших ему поколений балетмейстеров, рассматривая его эстетическую полемику с некоторыми из них как непримиримое противостояние. Речь, конечно, идет, в первую очередь, об этапе тридцатых-сороковых годов, из которого, на самом деле, искусство Григоровича органично выросло и который, несмотря на все свои издержки, его творчество подготовил. В главном, разумеется, а не в частности. Главное же изначально заключалось в самом понимании цели и назначения балетного театра. Не в путях решения этой цели — тут разногласия долгий период, действительно, носили острый и принципиальный характер — а в рамках подхода к искусству хореографии в целом. Критика тут часто скользила по поверхности, не обращая внимания на узловые моменты исторической преемственности, и чрезмерно преувеличивая различия в сферах средств выразительности и самом осмыслении балетно-театрального действия. Но в действительности Григорович подобно своим предшественникам уже с первых своих балетов сделал ставку на спектакль больших идей, точной драматургической конструкции, на сюжетность танца и его действительную напряженность, его психологизм. Конечно, все эти проблемы решались им по-своему, на базе иных, чем прежде, принципов, и вместе с тем на идейно-эстетической основе, коей держались и старшие по отношению к нему мастера хореографии. В этом, кстати, и заключалась его сила как балетмейстера, как, по выражению Ф. Лопухова, хореоавтора. В этом его отсутствии снобизма, чаще всего исходящего из субъективных пристрастий, в этом

М. ЛЕОНОВА в балете
«Легенда о любви».
Фото В. Пчелкина

его неизменном уважении к историческому опыту и исторической памяти тоже были заключены истоки того театра, к созданию которого он приступил в 1957 году («Каменный цветок») и который на наших глазах создал.

Театр Григоровича. Танец — его душа, черпающая вдохновение, энергию и выразительность в музыке. Музыка — это как бы фундамент всей эстетики театра Григоровича. Успех к нему чаще всего приходил благодаря безупречному проникновению в замысел композитора, в саму ткань музыкального произведения. Об этом уже вполне явственно заявил «Каменный цветок», где жанрово-стилевые особенности партитуры были верно угаданы Григоровичем, «прочитавшим» балет Прокофьева как лирическую поэму, а не эпическое сказание, как интимное по своему характеру произведение, в котором даже быт освещен поэзией. «Каменный цветок» был единственным (исключая вторую редакцию «Спящей красавицы») спектаклем Григоровича, где использовался характерный танец в его чистом виде (картина ярмарки). Впоследствии хореограф, начиная с первой своей «Спящей» (1963 года), пришел к концепции единого стиля — классического, — «распространяемого» на всех героев и на самые разные пласты изображаемой жизни. Факт этот существен, и та, к примеру, критика, что корила хореографа за «оклассичивание», скажем, характерных танцев в «Лебедином озере», не понимала, что данный путь отнюдь не был связан с личными прихотями и уж, конечно, ничего не имел общего с пустым оригинальничанием. Для Григоровича подобный «сдвиг» опять же носил идейно-содержательное значение. Концепции единого стиля требовал воплощаемый хореографом художественный мир, монолитность, целостность которого и нуждались в единстве выразительных средств. Единство стиля



вырастало из единства мировоззренческого проникновения в балет едва ли не аристотелевых правил, осмысленных, разумеется, с поправкой на современность. То же, кстати, касалось и других древних эстетических законов — места и действия. Отношение к пространству и в «Каменном», а особенно в «Легенде о любви» уже имело принципиально новый характер. Вопрос тут заключался не просто в освобождении сцены от бытовых аксессуаров и предоставлении ее просторов танцу. Не просто в более условно-поэтическом сцениграфическом решении этих и последующих постановок Григоровича. Речь шла о своем осмыслении самого сценического пространства — как единой сцены событий, существующей в некоей декорированной среде, но являющей между тем особый внебытовой мир действия. В некотором роде космос всех событий и личностных — лирических исповедей. Отсюда — и то «мышление миром», как сказали бы некогда философы, то мышление не отдельной ситуацией того или иного эпизода, не отдельным событием, но именно — миром: единым пространством, предстающим перед нами в образе перекрестка человеческих судеб. Нагляднее всего этот принцип выразил себя в «Спартаке» — спектакле, увенчавшем поиски хореографа в сфере героической темы и героического танца, спектакле, поднявшем технику мужского балета на новую историческую ступень. В этом формировании у Григоровича своего понимания, своего отношения к пространству, конечно, огромную роль сыграл художник С. Вирсаладзе, с которым хореограф, как известно, и создавал все свои балеты. Именно Вирсаладзе предложил емкий принцип не иллюстраций сцен, а их метафорических обозначений — в свободной смене сце-

Сцена из балета «Спартак».
Фото Д. Куликова

нографических символов, оставляющих самой площадке значение «мира», космоса, бытия.

То же действие — его единство, его единство пространства, мыслимое хореографом пространством над личным, музыкальным, пространством симфонии: танцевальной, пластической, играющей красками света, что наряду с костюмами служит той же цели — создания особой пространственной модели мира. В построении действия Григорович изначально придерживался принципа строгой его концентрации. В драме это называют «сквозным действием», что подчиняясь ясной сверхзадаче стремительно движет события, нанизывая их одно на другое в жесткой последовательной логике, подводя нас к пониманию исконной идеи произведения. Танец, рождаемый из музыки и располагающийся в пространстве — мире, находит у Григоровича опору в четкой драматургической конструкции, не оставляющей места недоговоренности, недосказанности, чему способствует необычайное режиссерское мастерство, проявляющееся, в первую очередь, в его особом танцевальном мышлении. Это-то и есть главное. Благодаря этому, танец в его спектаклях несет всегда действенный и содержательный смысл. Вспомним «Легенду о любви» А. Меликова, где нет танцев вообще, не связанных с определенными психологическими задачами. Даже лирические адажио героев, сохраняющие канон классического большого дуэта, столь тонко именно режиссерски, драматургически организованы, что являют собой как бы отдельные психологические новеллы, музыкально развивающие заданный хореографом образ. В этом особенно выразительны и другие дуэты Григоровича, в других его постановках, скажем, в





Н. Сорокина
в балете «Спартак».

честве Григоровича данная идея нашла свое очевидное и плодотворное выражение. «Служба связи» разных слагаемых сценического искусства, в результате которой и конструируется художественный образ спектакля. Таким образом, режиссура в балетах Григоровича — это не некая отдельная сфера, якобы противостоящая, якобы существующая изолированно, — она (режиссура) органично присутствует в самом строе его произведений, обуславливает их танцевально-пластическое решение, диктует исчерпывающие по идейно-художественному смыслу задачи как каждому хореокусу, так и всему спектаклю в целом. Режиссура в спектаклях Григоровича практически означает их драматургию, точнее — из нее (режиссуры) вытекают, произрастают основные принципы, обуславливающие композиционные законы постановок хореографа. Законы свободного поэтического изложения сюжета, как в «Иване Грозном», где нет в прямом смысле фабулы, но существует оригинально спаянный событийно-действенный ряд, в развитии которого важно не что происходит, а как это случается. «Что» неминуемо, учитывая специфику балета, ведет к иллюстраторству. «Как» при локально заданной ясной психологически-действенной задаче раздвигает рамки фабулы, придает всякому эпизоду многомерность, сообщает всему танцевальному повествованию полифоничность. Подобно музыке, которой также недоступно конкретное рассказывание («что»), балеты Григоровича словно бы уходят в глубь изобразяемого, оставляя простодушному

Н. Тимофеева
и М. Лиена
в балете «Спартак».



«Ромео и Джульетте» или «Ангаре». Примечательная черта этих адажио в балетах, названных сейчас мною и названных, в том, что в них непосредственно действие никогда не иллюстрируется. Берется именно образ, определяется событие, поэтически танцевально разворачиваемое в сложной лексической, насыщенной метафорами структуре. Например, в «Ангаре» замечательный, возвышенный в своем поэтическом тоне последний дуэт вовсе не случайно обозначается в программе словом «одиночество». Это действительно дуэт одиночества, множаций в череде поддержек метафору, образ утраченной, потерявшей любовь души. Тут-то как раз и выражает себя в полной мере дар Григоровича-режиссера, вовсе не подменяющего танец мизансценами (как часто, кстати, ныне именно смену пластических мизансцен нам выдают за танец), а режиссерски организующего, направляющего поток танцевальной фантазии, пластическо-образного мышления, отталкивающегося от конкретной (режиссерской) задачи и идущего к созданию хореографического портрета того или иного характера, той или иной ситуации. Говоря иначе, режиссерское начало искусства Григоровича заключено в его умении действенно организовывать танец, драматургически мыслить им. А также еще и связывать его воедино с прочими компонентами театрального представления. И если режиссура — это «служба связи» (по выражению одного исследователя), то в твор-

зрителю обозначения фабулы, но устремляясь при этом во внутренние пласты содержания. Драматургическая концепция каждого спектакля Григоровича — насквозь музыкальна: не просто вытекающая из музыки, но и выстраиваясь из расчета ее композиционных принципов, а также собственных художественных законов, являющихся по сути также близкими музыке. Балеты Григоровича не только танцевально-музыкальны, имея в виду лейтмотивный характер пластики, развивающейся в процессе действия. Сами законы режиссерско-драматургической композиции тут берут начало из музыки. Как, к примеру, в «Золотом веке» Д. Шостаковича — одном из самых совершенных созданий Григоровича, балете, где уверенно прочерчены основные темы и побочные, где с колоссальным мастерством соизмерены все контрастные противостояния антагонистических пластов, составляющих конфликтное зерно действия, где с удивительной гармонией найдено сочетание разных форм танца — массовых, дающих образ среды, сольных, влекущих события в область личной психологии, и различных действенных ансамблей, передающих кульминационные моменты спектакля, раскрывающие энергичный ход его авантюрно-приключенческого сюжета.

Танец, музыка, режиссерско-драматургическое решение — вот три главных

И. МУХАМЕДОВ в балете
«Золотой век».

Фото Д. Куликова

начала эстетики театра Юрия Григоровича, три взаимообогащающие друг друга начала, неразрывно соединенные между собой. Танец органично вырастает из музыки, с помощью режиссуры оформляясь в действие, с помощью драматургических приемов, что сами, в свою очередь, имеют своим истоком музыку и в непосредственном, и в общем значении.

При всей своей целостности творчество Григоровича, его театр вовсе не следует воспринимать как нечто застывшее, неизменное, не знавшее своей эволюции. Это, конечно, не так. Каждый балет открывал новые грани таланта хореографа. Каждый приносил новые открытия, развивая находки предыдущих спектаклей и вместе с тем ни в чем их не повторяя. В «Каменном цветке» были явственно заявлены основные принципы, художническое кредо хореографа. В «Легенде о любви» уже найденный им творческий метод позволил средствами танца раскрыть сложнейшие психологические переживания героев. В «Щелкунчике» — первой московской оригинальной постановке Григоровича — современные драматургические приемы были смело применены на материале традиционной классической балетной партитуры, ключ к которой отыскивался на основе сегодняшнего художественного опыта, с учетом завоеваний хореографического искусства



XX века. В «Спартаке», где, как уже говорилось, едва ли не идеальное воплощение нашла героическая тема, кроме того, в едва ли не совершенной по своей гармонии формуле сложилась драматургическая концепция нового по своему типу в глубинном смысле понятия балетного спектакля. «Спартак» подвел как бы итог начального этапа Григоровича, в промежуточный период которого последовали и оригинальная трактовка «Лебединого озера», и бережная реконструкция «Спящей красавицы». В это время — подготовки к будущим свершениям — русская классическая музыка и классическая хореография сыграли свою немалую роль для творчества Григоровича, определяя и его отношение к традиции, и его взгляды на возможность академической танцевальной школы.

«Иван Грозный» ознаменовал начало следующего этапа, характерного углублением уже имевшейся драматургической концепции, позволявшей тут ослабление внешне литературно-повествовательных моментов во имя углубления образно-событийной структуры действия. Здесь же наметился процесс еще большей — в сравнении с первыми спектаклями — психологизации характеров и усиления в балете драматического начала. Тут же — в «Иване Грозном» — отчетливо была выявлена новая для Григоровича тема, выразившая себя в столкновении индивидуальных чувств

Т. ГОЛИКОВА в балете
«Золотой век».

Фото Д. Куликова

и стремлений героев с надличными силами истории и природы. Та тема, что нашла свое продолжение в «Ангаре», балете, продемонстрировавшем возможности классической хореографии при соприкосновении ее с современным сюжетным материалом. Та же тема оказалась решающей в «Ромео и Джульетте» С. Прокофьева, в постановке которой гениальная музыка обрела свое чисто романтическое пластическое звучание. «Золотой век» — пока последняя работа хореографа — в какой-то мере синтезировал поиски первого этапа и открытия второго. Продемонстрировал редкое умение хореографа в построении действия и создании характеров средствами разножанрового танца при классической, вместе с тем, его основе. Именно здесь, в «Золотом веке», мы находим сложное сочетание многомерной структуры и динамически-развивающегося эпоса, лирической поэмы и романтически-социального полотна. Мира интимных чувств и массовых движений жизни. Камерной драмы и величественной истории. Именно здесь, в «Золотом веке», синтетическая природа искусства Григоровича дала знать о себе с особой щедростью. Именно тут наметился путь к дальнейшему движению этого выдающегося художника современности, создавшего свой художественный мир, свой театр. Театр Юрия Григоровича.



Б. БРЕГВАДЗЕ на уроке.



ВОСПИТАТЬ ЧЕЛОВЕКА

**БОРИС
БРЕГВАДЗЕ,**
народный артист РСФСР, лауреат
Государственной премии СССР,
профессор

ИМЯ НАРОДНОГО АРТИСТА РСФСР, ЛАУРЕАТА ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ СССР БОРИСА ЯКОВЛЕВИЧА БРЕГВАДЗЕ ХОРОШО ИЗВЕСТНО ЛЮБИТЕЛЯМ И ЗНАТОКАМ ИСКУССТВА ХОРЕОГРАФИИ. В ТЕЧЕНИЕ ДВАДЦАТИ ЛЕТ ОН БЫЛ ОДНИМ ИЗ ВЕДУЩИХ СОЛИСТОВ ЛЕНИНГРАДСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ С. М. КИРОВА. «НА БРЕГВАДЗЕ» ХОДИЛИ, КАК НА ПРАЗДНИК. В СПЕКТАКЛЯХ С ЕГО УЧАСТИЕМ ВСЕГДА ЗВУЧАЛА МАЖОРНАЯ, ЖИЗНЕУТВЕРЖДАЮЩАЯ НОТА — СИМВОЛ НЕОБОРИМОСТИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ДУХА, ВЕРЫ В ГАРМОНИЮ ЖИЗНИ. ДЕЙСТВИТЕЛЬНО, ГЕРОИ БОРИСА БРЕГВАДЗЕ ОТЛИЧАЛИСЬ ГАРМОНИЕЙ ДУШЕВНОГО СКЛАДА, ЯСНОСТЬЮ ХАРАКТЕРА И — ПРИ ВСЕЙ ИХ ЛИРИЧЕСКОЙ ОКРАСКЕ — МУЖЕСТВЕННОСТЬЮ И ТВЕРДОСТЬЮ. АЛИ-БАТЫР ИЗ «ШУРАЛЕ», ФЕРХАД — ГЕРОЙ «ЛЕГЕНДЫ О ЛЮБВИ», БАЗИЛЬ И СОЛОР, «КЛАССИЧЕСКИЕ СПУТНИКИ» ТАНЦОВЩИКА... ВСЕХ РОЛЕЙ НЕ ПЕРЕЧЕСТЬ, НО КАЖДОЙ ИЗ НИХ ОТДАНА ЧАСТИЦА ЕГО ДУШИ. БРЕГВАДЗЕ НАЧАЛ

СВОЙ ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ В 1942 ГОДУ. БУДУЧИ ЕЩЕ УЧЕНИКОМ СТУДИИ ПРИ САРАТОВСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО, А ЗАКОНЧИЛ ЕГО В 1967, ПРОСЛУЖИВ ВЕРОЙ И ПРАВДОЙ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ НА СЦЕНЕ ЛЕНИНГРАДСКОГО КИРОВСКОГО.

ВРЕМЯ НЕУМОЛИМО. ОНО РАЗДЕЛЯЕТ ЛЮДЕЙ НА ПОКОЛЕНИЯ, НО ОНО ЖЕ И СОЕДИНЯЕТ ИХ: БЕЗ ОПЫТА, НАКОПЛЕННОГО ПОКОЛЕНИЕМ НЫНЕШНИХ «СТАРЕЙШИН» БАЛЕТНОГО ЛЕНИНГРАДА, К КОТОРОМУ ПО ПРАВУ ПРИНАДЛЕЖИТ Б. БРЕГВАДЗЕ, БЫЛИ ВЫ НЕМЫСЛИМЫ УСПЕХИ, ДОСТИГНУТЫЕ ИСКУССТВОМ ХОРЕОГРАФИИ СЕГОДНЯ. С 1964 ГОДА ПРОФЕССОР БРЕГВАДЗЕ ВОЗГЛАВЛЯЕТ КАФЕДРУ ХОРЕОГРАФИИ ЛЕНИНГРАДСКОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ ИМЕНИ Н. К. КРУПСКОЙ. НОВЫЙ ПУТЬ, ПУТЬ ПЕДАГОГА И ВОСПИТАТЕЛЯ, НОВАЯ ДИСТАНЦИЯ, ДЛИНОЮ ВОТ УЖЕ В ДВАДЦАТЬ ЛЕТ...

Изнь балетного актера, как правило, делится на весьма неравные части: годы служения сцене и работа «на всю оставшуюся жизнь». Каким Вы представляете соотношение этих двух частей?

— Прощание со сценой, — говорит Борис Яковлевич, — сложный период в жизни каждого творческого человека, артиста балета в особенности: накопив значительный опыт, пришло подлинное мастерство, а силы, чисто физические возможности уже не те, и приходится расставаться с театром. Вот тут-то и вспоминаешь: «Ах, если бы молодость знала, а старость могла!» Театр для меня никогда не означал только успех и аплодисменты, но прежде всего давал мне бесценную возможность общения со зрителем, возможность о чем-то поведать ему, чем-то поделиться. В этом, как мне кажется, и заключалось счастье балетной «главы» моей биографии.

Став педагогом, я ощутил трудное, но радостное бремя иной ноши: на сцене я отвечал, главным образом, за себя, максимум — за своих партнеров; теперь же, на попроче педагогическом, я отвечаю за целую группу людей, моих учеников, только начинающих нелегкий путь в искусстве. Кафедра, которую я возглавляю, старается воспитать не только будущих педагогов танца и хореографов, но и в первую очередь сформировать в каждом человеке личность, индивидуальность, а в конечном итоге — гражданина. Для этого мне, как педагогу, нужны воля, терпение, такт. Те самые качества, которые не раз выручали меня на сцене. Так исповедь смыкаются две части моей жизни, о которых мы говорим: сценический этап обогатил последующие годы преподавательской деятельности.

— *Вы ведете также класс в Ленинградском хореографическом училище?*

— Да, сейчас у меня шестой класс мальчиков. Здесь свои задачи: дети очень восприимчивы, они порой совершенно под сознательно берут от педагога многое — манеры и умение вести себя, понятие о долге и справедливости и, конечно, веру в высокую миссию нашего искусства. В школьном классе поистине нужно «держать ухо востро» — иначе в мгновение рухнет с таким трудом возведенная башня педагогического авторитета. И снова возникает вопрос о воспитании и созидании человека-гражданина: ведь моим терпешим шести-классникам через несколько лет (которые пролетят так быстро!) создавать новые спектакли, осваивать сложный классический репертуар, дерзать и творить. Вот почему так важно, чтобы из училища они вышли людьми вздумчивыми, преданными делу.

— *Работая одновременно и в институте и в училище, Вы, несомненно, ощущаете разницу между контингентами учащихся. В чем она заключается, с Вашей точки зрения?*

— Прежде всего в психологической, внутренней целенаправленности: студенты — уже взрослые люди (хотя и очень юные, для меня все еще дети), они точно знают, чего добиваются, чего хотят. Понимают, что будут работать в самостоятельном, где нужно быть мастером на все руки. Они, окончив институт, уходят работать на клубные сцены, что весьма ответственно. Ведь с повышением уровня эстетического воспитания в обществе зрелого социализма, с ростом хореографического искусства в нашей стране в целом растет и уровень самостоятельного творчества.

Для учеников же балетной школы еще не миновала «золотая пора детства», им подчас кажется, что все впереди. Вот почему в хореографическом училище приходится выступать сразу в нескольких качествах: и педагога, и наставника, и психолога. Здесь гораздо больше нужно подсказывать, за большим следить. Впрочем, это и составляет смысл педагогического труда. Тут уж сетовать не приходится.

— *В течение многих лет Вы, Борис Яковлевич, преподаете мужской танец. Замечаете ли Вы его эволюцию?*

— Безусловно. Мужской танец развивается и усложняется день ото дня. Он стал техничнее, я бы сказал — изобретательнее, обогатился элементами доселе неизвестными. Возьмите, к примеру, «Спартак» или «Золотой век» Юрия Григоровича: какая стремительность, темп, сила, полетность... Но, говоря о мужском танце в целом, хочу отметить другое: увлекаясь нередко чисто технической стороной дела, исполнители забывают о... самом танце, его образности, о его «душе». Возьмем хотя бы знаменитое па де ле из балета «Дон Кихот» Л. Минкуса. Его танцуют часто и, как правило, технически весьма оснащенные актеры. Чего только не увидишь нынче в этом номере: большой пируэт, туры в воздухе, туры по кругу... Мужская вариация постоянно усложняется. Но внезапно ловишь себя на мысли, что за каскадом трюков исчезает образность танца, его своеобразная пластичность, которые так важны, чтобы передать тот лирический, «испанский» стиль, что отличает этот пусть наивный, но великолепный классический балет. Следует заметить, что за последнее время мужской танец обогатился и мелкой «бисерной» техникой, изобилующей разнообразными видами заносок, прыжков: появление в репертуаре Тетраграфа имени С. М. Кирова «Сильфиды» и «Неополя», почерпнутых из наследия классика датского балета Августа Бурновиля, дало возможность многим танцовщикам показать себя отличными стилистами, способными освоить иной, незнакомый им до сих пор «хореографический пласт».

Но танцовщик не может и не должен ограничиваться лишь опре-

деленным кругом ролей. Его рост, и духовный и исполнительский, целиком зависит от того разнообразия партий, которые предложит ему театр. Мне жаль, что в наше нынче не идут «Спартак» и «Хореографические миниатюры» Л. Яковсона, «Отелло» В. Чабуканини, «Египетские ночи» М. Фокина. В балетах Яковсона, например, всегда раскрывались актерские индивидуальности — хореограф был своего рода «провидцем», умевшим узреть в актере нечто потаенное, о чем и сам исполнитель не всегда догадывался.

Я рад, что в репертуаре по сей день живут «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского и «Медный всадник» Р. Захарова: оба балета — серьезная школа для танцовщиков разных поколений. В этих спектаклях заложены и гуманистический пафос, и тончайший лиризм, и высокая гражданственность. Исполняя роли Ромео, Меркуцио, Евгения, актер соприкасается с гением Пушкина и Шекспира, вслушивается в музыку Прокофьева и Асафьева. Это ли не школа, это ли не рубежи мастерства, которые нужно одолеть!

— *Сейчас в разных балетных группах сложились более или менее постоянные пары исполнителей, дуэты, которые воспринимаются зрителем как почти неразделимая художественная единица. Как Вы относитесь к такой практике?*

— За свою творческую жизнь я танцевал со многими балеринами. Я был партнером Н. Дудинской, Ф. Балабиной, Т. Вечесловой, А. Шелест, Н. Ястребовой, Н. Петровой, О. Моисеевой, А. Осипенко и других. И в каждом дуэте я словно становился другим. В «Медном всаднике» Вечеслова-Параша умела создать настроение неотразимой бедняжки, нависшей над молодыми влюбленными (особенно в сцене «Дворник Параша»). Это настроение передавалось и мне — я до сих пор помню исполненные волнения и тревоги глаза Татьяны Михайловны. В танце и игре моего Евгения возникли новые оттенки и краски, порой неожиданные для меня самого. Н. Дудинская-Лауренсия поднимала свой танец (да и весь спектакль) до трагических высот, и мой Фрондосо, я полагаю, в тот вечер преобразился: словно становился чуть собраннее, мудрее. Такая «настройка» на волну своей партнерши помогала расширить собственную палитру красок, делала актерскую психику мягче, мобильнее, «податливее».

Дуэт постоянных партнеров отличает, надо полагать, большим совершенством, выверенностью и отшлифованностью деталей. И это прекрасно. Но здесь важно, однако, на мой взгляд, не дать этому «содружеству» застыть в одинажд избранных формах, стараться все время разнообразить (психологически, эмоционально, технически) уже сложившийся рисунок.

— *Рассказываете ли Вы о своем опыте студентам?*

— Конечно. Рассказываю, естественно, не только о личном опыте, но и о балетных традициях Ленинграда в целом. Такие беседы, полные «изустных» воспоминаний, полезны для формирования внутреннего духовного мира студентов. Каждый из них начинает, я думаю, ощущать себя частью большого мира искусства, где происходит неумолчная борьба мнений, взглядов, а если говорить о международной балетной сцене, то и столкновение идеологий.

Мне немало приходилось работать и преподавать за рубежом. И сегодня в стенах Института культуры я стараюсь поведать своим воспитанникам, с каким глубоким и искренним пиететом относятся к советскому искусству хореографии во всем мире.

Книга, учебник, пособие — это строго обобщенный опыт ряда специалистов, руководство к действию. Живой рассказ педагога — это нечто личное, пережитое. И порой его опыт быстрее находит путь к сердцу ученика.

— *Борис Яковлевич, коллектив любой кафедры представляет собой сложный организм. Удалось ли Вам объединить на кафедре единомышленников?*

— Да. И в этом мое счастье. Без единомышленников, верных соратников было бы просто невозможно работать. Вместе со мной в течение многих лет трудятся К. Леонидов, А. Вавнаткина, Б. Ожегова, З. Боярская, Г. Коницев, Н. Шарыгин. Лекции по истории балета читает Л. Линькова. Наша кафедра, как и весь институт (а он является одним из ведущих художественных вузов страны), старается дать студентам фундаментальные знания. Наша программа включает изучение самых разнообразных дисциплин — искусство балетмейстера, методику преподавания классического и характерного танца, современный, русский танец, балетный, историко-бытовой танец и многие другие. Свыше пятисот человек с помощью нашей кафедры получили дипломы педагогов-балетмейстеров, педагогов-репетиторов, преподавателей классического и характерного танца, руководителей танцевальных коллективов — все они трудятся в разных уголках страны в коллективах художественной самостоятельности, в селах, областных центрах... Ряд выпускников работает в профессиональных ансамблях; некоторые защитили кандидатские диссертации, сами возглавили учебные учреждения культуры. Все это не может не радовать нас, педагогов и наставников: значит, мы сумели вырастить достойных людей. А что может быть дороже, чем сознание, что ты воспитал человека.

Беседу вел И. СТУПНИКОВ,
доктор искусствоведения

«Кармина Бурана» Карла Орфа в Большом театре оперы и балета Белорусской ССР

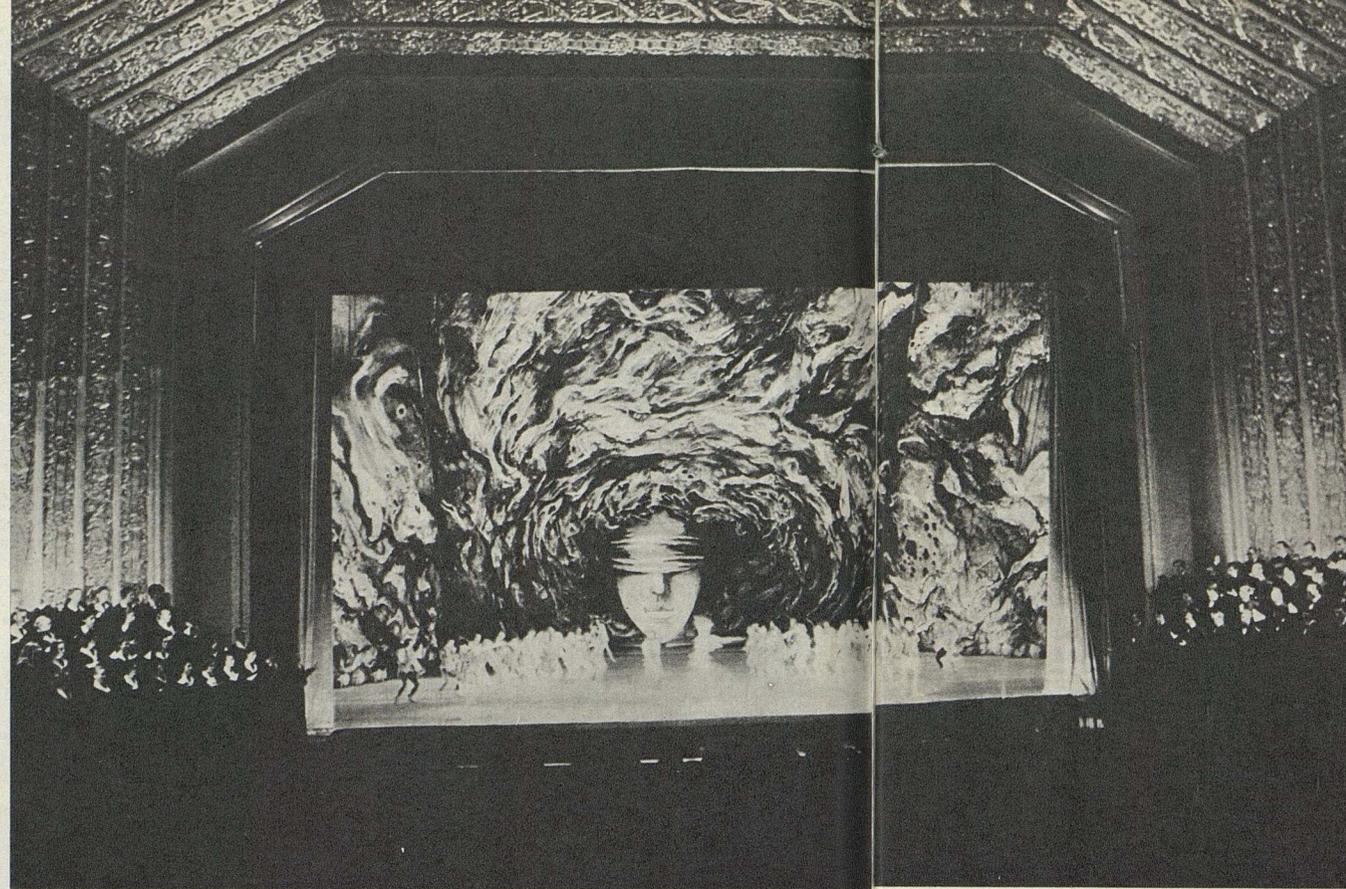
**АРИАДНА
ЛАДЫГИНА,**
доктор философских
наук, профессор

Это была не обычная — оперная или балетная — премьера. Еще до открытия занавеса на авансцену строгой чередой вышли артисты хора и расположились, как в концерте, на многоярусных станках. По взмаху дирижера неожиданно мощно зазвучал латинский текст вступления, а на сцене, на фоне безбрежных космических далей, стало совершаться удивительное хореографическое действие: в страстной мольбе изгибались тела, то робко — с надеждой, то требовательно и повелительно, вздымались и простирались к огромному лику безразличной слепой фортуны руки...

Жанр спектакля его создатели определили как вокально-хореографическое представление. В партитуре у Карла Орфа «Кармина Бурана» обозначена как «мирские песнопения для певцов, хора, оркестра и для представления на сцене». Для представления на сцене — это очень важно. О сценических версиях одного из лучших творений прогрессивного западногерманского композитора в зарубежных театрах известно у нас очень мало. Советскому слушателю оно знакомо лишь в концертном исполнении (увы, не слишком часто), ну и, конечно, в грамзаписи. Вполне естественно поэтому, что новая работа (она осуществлялась в творческом сотрудничестве дирижером Я. Воцаком, балетмейстером В. Елизарьевым и художником Э. Гейдбрехтом; хормейстеры А. Когадеев, Н. Ломанович, Г. Луцевич) ожидалась в Минске с большим нетерпением. Постановщики, обратившись к произведению, созданному на основе латинских текстов XII—XIII столетий, да еще к тому же не имевшему в советских театрах традиций сценической интерпретации, проявили творческую смелость, даже известный риск.

Около полувека назад, в разгар авангардистских модернистских новаций, охвативших буржуазное искусство Запада, Карл Орф дерзнул вернуть музыке свежесть и чистоту живого человеческого чувства, цельность и простоту, почерпнутые в глубинах народных песнопений средневековья, что было с одобрением встречено многими передовыми художниками того времени. Рихард Штраус, в частности, увидел в «Кармине Бурана» значительные возможности для обновления музыкального театра, подчеркивая присущие Орфу «чистоту стиля, безыскусственность музыкального языка, свободного от позирования и оглядок направо и налево».

В текстах песен, отобранных Орфом для хоровой поэмы (ее часто называют вокально-сценической кантатой), сюжетная канва отсутствует. Из рукописного средневекового сборника, найденного в XIX веке, в одном из баварских бенедиктинских монастырей и получившего название по имени монастыря, композитор взял ряд контрастных номеров, среди



НАЗЛО ФОРТУНЕ — ЖИЗНЬ!



Сцена из спектакля «Кармина Бурана».
Фото В. Драчева

которых тонкая, проникновенная поэтизация природы и страстная любовная лирика перемежаются с сочными жанрово-характеристическими зарисовками, сценами кабацкого веселья, бесшабашной удалой подвыпивших бродяг и пьяных монахов. Вся эта «многоцветная радуга чувств, настроений, картин природы, — как об этом писала советский музыковед, исследовательница творчества К. Орфа О. Леонтьева, — заключена в грозную раму заклинаний судьбы». Кантата начинается и завершается своеобразным колоритным гимном неумолимой фортуны. В минской постановке «Кармина Бурана» сюжет есть, он придан представлению, органически вплетен в музыкально-хореографическую ткань первоисточника. Собственно говоря, это даже и не сюжет в обычном понимании, а контуры — весьма условные и приблизительные — лирического повествования, обозначающие лишь логическую последовательность сценического действия. В либретто В. Елизарьева наряду с фортуной (ее символический образ воплощают все участники спектакля) и вагантами (странствующими певцами и поэтами) присутствуют обобщенно-персонифицированные герои — Поэт, Возлюбленная, Аббат, Блудница. В трех частях кантаты, которые в музыкальном отношении не претерпели никаких изме-

нений или перестановок, лишь несколько изменены, сюжетно конкретизированы подзаголовки: вместо «Primo vere» — «Весна рождает любовь», «In Taberna» — «Искушение Поэта», вместо «Cour d'Amours» — «Торжество любви».

Можно спорить о том, насколько удачно данная сценическая ситуация «ложится» на имеющуюся музыку и тексты подлинника, высказывать опасения, не обеднит ли предложенная традиционная «любовная коллизия» жанровое богатство первоисточника, неисчерпаемое многообразие его эмоциональных красок, сочность словесно-звуковой палитры. Но в том-то и дело, что В. Елизарьев сумел вычитать в тексте и музыке и удачно развить, обнажить, укрупнить те зерна, которые так или иначе в них содержатся. И хотя у Орфа нет ни Поэта, ни Возлюбленной, но разве не ощущается в музыке яркая лирическая интонация автора, персонифицированная в образе Поэта, и разве не дышит любовью — то робкой, нежной, застенчивой, то смелой, страстной, неистойвой — каждая строка текста? А Блудница и Аббат — эти образы тоже отлично вписываются в атмосферу спектакля, и их можно найти в литературно-музыкальном первоисточнике, где лирика перемежается с сатирой, а гротеск, ирония, сарказм лишь ярче оттеняют жизнеутверждающее звучание произведения, заставляя вспомнить о мировосприятии раннего Возрождения с его антиклерикальной направленностью и неумной жадой жизни, а может быть, даже о Рабле и Свифте.

Итак, спектакль состоялся! Этими словами хочется подчеркнуть не только сам факт появления «Кармины Бурана» на театральной афише (что само по себе уже событие), но и бесспорную эстетическую ценность постановки. Последнее обусловлено единством и гармоничностью основных ее слагаемых.

Полновесно и ярко звучащая музыка в сочетании с хореографией зрительного ряда — носители идейно-эмоционального содержания. Какое наслаждение — воспринимать простые (относительно упрощенные!), ясные и сочные звучания оркестра, хора, солистов-певцов, вмещающие огромный диапазон человеческих страстей — подлинных, цельных, неразменных! Как отдыхает, купаясь в звуковых волнах, слух, порядком-таки утомленный, пресытившийся «исканиями» современной композиторской техники! В создании этой особой музыкальной атмосферы спектакля — бесспорная заслуга главного интерпретатора партитуры — дирижера Я. Воцака, не только добившегося максимальной слаженности всех компонентов музыкального действия, но вдохновенно творящего, воссоздающего его каждый раз как бы заново.

В совершенно ином качестве предстал перед слушателями хор оперного театра, призванный звучать, как и оркестр, на всем протяжении спектакля — от первого до последнего его такта, не сопровождая, но раскрывая, воплощая его содержание, к тому же и находясь в непосредственной близости — как бы один на один — с публикой, не маскируясь гримом и костюмами. Непривычная для оперного хора, волнующая миссия! Понадобился определенный период времени, прежде чем артисты хора, да и его руководители до конца поверили в себя, овладели необычными приемами орфовского хорового письма, его смелым ритмическим рисунком, тонкой нюансировкой. И хотя

еще далеко не все в исполнении совершенно, если порой ощутимы интонационные и ритмические шероховатости, недостаточное гибкое и мягкое голосоведение (в особенности при интонационных скачках, которыми изобилует хоровая партитура), если еще не очень уверенно «слышат» друг друга женская и мужская группы хора, находящиеся по разные стороны авансцены и таким образом разделенные огромным сценическим пространством, то в целом художественный результат можно все-таки считать вполне удовлетворительным.

Исполнение же В. Скоробогатовым, А. Дичковским, Н. Губской, М. Мурадьян, В. Стрельченя сольных вокальных партий, во многих отношениях чрезвычайно сложных, без всяких скидок — на самом высоком художественном уровне.

Оркестр, хор, солисты-певцы — таков, как говорилось выше, лишь один из компонентов спектакля, определивших его большую успех у публики. Другим важным его слагаемым, бесспорно, является хореографическая партитура спектакля, смело решенная В. Елизарьевым и великолепно воссозданная балетной труппой.

Сказать, что постановщиком найдено органическое единство традиционно-классического и современно-новаторского в хореографической лексике спектакля, значит сказать еще очень мало. Другим неистощимым творческим фантазиям балетмейстера, с творчеством которого связаны многие достижения современного хореографического искусства Белоруссии. В своих произведениях он демонстрирует разносторонние возможности балетного искусства воплощать не только чувства, эмоции, переживания, но и мысль, рожденную этими чувствами, а следовательно — передавать все богатство жизненного содержания. «Кармина Бурана» В. Елизарьева — еще одна значительная веха на этом пути.

Хореографическая пластика спектакля, в совершенстве освоенная как солистами, так и кордебалетом, многообразная и изобретательная палитра танцевальных средств, их смысловая наполненность, когда «выразительность» танца естественно конкретизируется пантомимой, а «изобразительность» последней легко и просто трансформируется, завершается стихией танцевальности — все это способствует содержательной многоплановости спектакля, разбивает возникавшие было опасения насчет несоответствия жанровой наполненности первоисточника и его воплощения в танце. Такого несоответствия нет.

Действительно, спектакль воспевает не только любовь (хотя ее — в первую очередь). Его смысловое значение гораздо шире. Упоение природой, могущество мироздания, богатство человеческих коллизий и страстей, сочный, здоровый народный юмор, ханжество религиозной морали — об этом и еще о многом другом, простираемом в подтексте, говорит хореография, объединившись с другими слагаемыми этого яркого и увлекательного представления. В этом смысле невозможно переоценить введение двух весьма колоритных персонажей — сластолюбивого живо-добропорядочного Аббата со свитой монахов (в мастерской, острохарактерной трактовке В. Иванова и С. Пестехина) и озорной Блудницы. Последняя, как мне представляется, должна олицетворять и действительно олицетворяет не только чувственно-греховное начало — соблазны и искуше-

● **Балет «Новруз»**
И. Акбарова
и хореографический
триптих по Шекспиру
на музыку П. Чайковского
и Г. Перселла в Театре
оперы и балета
Узбекской ССР
имени Алишера Навои

ГАЛИНА
ЧЕЛОМБИТЬКО,
 кандидат искусствоведения

ния, которые постоянно стоят на пути добродетели, но и своеобразный и открытый бунт против нравственного лицемерия и ханжества. Достаточно вспомнить, с каким нескрываемым удовольствием и потрясающей легкостью, словно играючи, издевается Блудница над так называемыми приличиями, которыми маскируется порок и ложь. Имеется в виду пружина всего талантливое и темпераментное исполнение этой партии молодыми балеринами Т. Шеметовец, И. Душкевич.

В спектакле занят ведущий творческий состав балета. С полной эмоциональной отдачей и безукоризненным мастерством танцуют в главных партиях опытная и любимая минчанами Л. Бржозовская и совсем еще молодая, но уверенно входящая в основной репертуар Н. Дадишкилиани (Возлюбленная), равно как и их постоянные партнеры по сцене — Ю. Троян и В. Комков (Поэт).

Нельзя не сказать и о третьем компоненте спектакля, также способствующем его безусловному успеху. Речь идет о сценографии и костюмах, выполненных по эскизам Э. Гейдебрехта, которые не только помогают воссоздать эпоху (в данном случае имеются в виду прежде всего костюмы), но и придают действию необходимые размах и масштабность, так сказать — космическое дыхание. Ненужным, лишним кажется лишь вполне «реальный» и зримый лик фортуны, появляющийся на заднике при исполнении знаменитого хора во вступлении и заключении. Конкретизации той или иной сценической ситуации способствуют легкие красочные аппликации на тюле — будь то сказочное, увитое цветами фантастическое дерево или весьма колоритный своеобразный роскошный натюрморт из яств и вин.

И еще одно обстоятельство, быть может, и спорное, но также способствующее цельности замысла. Вокальные эпизоды звучат на языке подлинника. От этого, конечно, страдает восприятие конкретно-смысловой стороны текста (кто знает сегодня школьно-церковную латынь?!). Но вместе с тем внимание не рассеивается между словесной и музыкально-хореографической сторонами происходящего, последняя становится решающей, доминирующей, безраздельно властвует над сердцами. Во же время пение на языке оригинала обеспечивает максимальную интонационную правдивость музыки, ее выразительность; оно удобно для исполнителей (коль скоро они овладели смысловой стороной речи).

Как, очевидно, уже заметил читатель, говоря о спектакле, решенном в значительной мере средствами хореографии, я всячески избегаю его определения привычным словом «балет». И не случайно, ибо назвать балетом новую работу театра, значит обеднить, сузить его идейно-эстетическое значение. Безусловно, правы были постановщики («Картины Бурана», давшие сценическую жизнь этому замечательному и в общем-то мало известному творению К. Орфа и назвавшие свое детище вокально-хореографическим представлением. Только в непосредственном восприятии публики искусство обретает истинное существование и подлинную жизнь. Это событие и свершилось в главном музыкальном театре Белоруссии, где оперная хореографическая и оркестровая труппы объединив свои силы, создали спектакль высокооптимистического звучания.

Становление национальных балетных театров республик Советского Союза изначально шло по двум направлениям: одно — развитие исконных музыкально-танцевальных традиций, другое — постижение шедевров мирового классического наследия, причем на этом пути национальные труппы демонстрировали интересные примеры его преломления на своей оригинальной почве. И в последних работах Театра оперы и балета Узбекской ССР имени Алишера Навои — снова прочеркиваются эти линии поисков. Речь идет о постановках балета «Новруз» и хореографического триптиха по Шекспиру.

Полярность избранной стилистики спектаклей и методологии их осуществления ясно ощущается уже при первом знакомстве со сценографическими решениями. Если художник Э. Калонтаров (он известен по многим работам в кинематографе) в балете «Новруз» погружает зрителя в достоверный мир национального искусства (красочно расписанный суперзаванес, декорации, изображающие архитектурные памятники), то его коллега Т. Шарахимов для шекспировского триптиха избирает предельно обобщенную, ассоциативную образность оформления. Оба решения отнюдь не случайны и, думается, отражают тенденции в поисках узбекских мастеров сцены. Поэтому анализировать и сравнивать спектакли по единым критериям не представляется возможным. Они принципиально разные.

Постановщик «Новруза» Галия Измайлова стремится сочетать в своем творчестве обе пластические стили — искусство классического танца и национальную хореографию. И в ее новом балете «Новруз» (Новруз — праздник весны) опять видно ее желание воссоединить оба начала. Хореограф справедливо считает, что фольклорное богатство Узбекистана чрезвычайно щедро — танцы разных эпох, разных стилей, разных областей являют собой картину развитой древней хореографической культуры. Сценическое преломление этого богатства в форме современного балетного спектакля и стало главной целью Измай-

ловой. Новый спектакль был задуман как сюита музыкально-хореографических миниатюр в двух актах, которую авторы либретто (Г. Измайлова и Р. Фархади) стремились скрепить несложной фабулой. Композитор И. Акбаров одел народные мелодии, на основе которых создана музыкальная партитура постановки, в пышный оркестровый наряд.

Действие происходит в современном узбекском колхозе, где трудятся молодой тракторист Батыр и юная Гульчехра. Они же — участники художественной самостоятельности, прекрасные танцовщицы. Старушки-родственницы принуждают Гульчехру выйти замуж за зажиточного хозяина Туракула, но она любит Батыра. Девушка убегает из дома, попадая (во сне и наяву) в разные области Узбекистана. В финале спектакля любовь воссоединяет влюбленных.

Главным позитивным зерном балета «Новруз» являются его танцевальные композиции, каждая из которых представляет законченный концертный номер. Нежную женственность ферганских «хороводов» сменяют огневые ритмы плясок Хорезма и Андижана. Сцена свадьбы как бы воссоединяет элементы старинного классического узбекского танца. Словом, в многочисленных мужских и женских ансамблях, характерных соло представлена вся местная танцевальная этнография, которой вторит многоцветье костюмов, аксессуаров, создавая ощущение танцевального праздника.

Особо хочется отметить классические дуэты и соло, которыми наделены партии главных героев. Классика трактуется здесь в колористическую национальную аранжировку — игра корпуса, движений рук, головы, типичная восточная манера поступи и еще множество тончайших оттенков стилистически сближает лексику партий Гульчехры и Батыра с пластом характерных танцев, которых также в балете великое множество. В лице З. Давлетмуратовой и Х. Бозорова хореограф нашла уверенных исполнителей. Технически весьма сложный текст своих ролей артисты «прочитывают», демонстрируя незаурядное профессиональное мастерство.

Галия Измайлова убеждена, что будущее современной хореографии — в развитии ее глубинных связей с национальными истоками. Балет «Новруз» представляет собой целеустремленный опыт художника на этом пути, хотя, думается, спектаклю не хватает единства, целостности повествования. Превосходно поставленные танцевальные эпизоды резко контрастируют с эпизодами игровыми, пантомимными (особенно связанными с появлением комических старух). Пышный танцевальный наряд спектакля требовал, очевидно, и здесь более насыщенных пластических красок, таких, к примеру, как очень удавшиеся комические просцениумы, имитирующие езду старух на автомобиле.

Постановку балетного триптиха по Шекспиру («Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Павана мавра») осуществила на узбекской сцене хореограф Наталья Рыженко. Это не первая ее работа с труппой: в 1974 году она участвовала в создании здесь спектакля «Анна Каренина» с Бернарду Кариевой в заглавной роли. И на сей раз вдохновляющим стимулом для Н. Рыженко стала встреча с замечательной актрисой.

Бернарду Кариеву отличает постоянный поиск новых связей искусства балетной сцены с поэтикой большой литературы.

В ее интерпретации ожили героини Тургенева, Лермонтова, Толстого, Блока, Флобера, Хамзы... Из сорока пяти исполненных ею партий более половины — роли в оригинальных, нигде не шедших спектаклях. Шекспириана — закономерный этап творческого восхождения артистки.

Почерк двух мастеров Б. Кариевой и Н. Рыженко сходен в главном: они за ясность мысли и ее выражения, против самоцельного формотворчества, за органичное бытие на сцене актера-танцовщика. Все это сочетается с остросовременным художническим мироощущением. Прекрасно, когда в создании спектакля встречаются единомышленники. Они — единомышленники также и в своем горячем, заинтересованном отношении к творческому воспитанию молодежи. Шекспировский триптих стал не только «бенефисом» Н. Рыженко и Б. Кариевой, но и показал творческий рост молодых артистов.

Балет «Ромео и Джульетта» на музыку увертюры-фантазии П. Чайковского был телевизионным дебютом молодых хореографов Н. Рыженко и В. Смирнова-Голованова еще в 1968 году. Нынешняя постановка лишь отчасти повторяет кинематографическую версию. Новый балет «Ромео и Джульетта» — полноценное театральное творение, целостное и закон-



нечно, автору помогает раскованность от пут либретто — ведь Ромео и Джульетта — нарицательные герои. Вражду Монтекки и Капулетти, вязь поединков Меркуцио, Тибальда, Ромео постановщик Н. Рыженко умело преломляет в противоборстве двух пластических начал: одно — Ромео и Джульетта, другое — безликая зловещая масса. Соло и дуэты героев, разворачивающиеся как на фоне пластических перемещений кордебалета, так и в одиночестве, лишь в ансамбле с игрой подсветок, лаконично и зримо раскрывают суть шекспировской трагедии, ее общечеловеческий пафос. Пластическое обличье массы «зла» переменчиво и коварно. То это жестокая толпа аристократов на балу, то соратники мстительного Тибальда, то распростертые тела — «дорога крови», через которую судьба ведет героев. В ансамблевых композициях хореограф выдерживает принцип унисонности построений (как бы подчеркивая символичность «сил зла»). Вариации и дуэты Ромео и Джульетты стремятся выявить шекспировский психологизм. Его полностью доносят Б. Кариева (Джульетта) и оба ее партнера в роли Ромео — Ш. Турсунов и Г. Гусев. Если

Ш. КАДЫРОВ (Мавр) в балете «Павана мавра».

Фото О. Горлина

ченное во всех деталях художественного замысла. Прошедшие годы отточили в сознании балетмейстера все его грани, и произведение обрело новое дыхание. Особенно ценным в нем представляется точная соразмерность реалий и обобщений, образной символики и живых человеческих характеров, хореографической и музыкальной драматургии. Ко-

Б. КАРИЕВА и Ш. ТУРСУНОВ

в балете «Ромео и Джульетта».

Фото О. Горлина



ТАШКЕНТСКИЕ ПРЕМЬЕРЫ

первый исполнитель отличается красивой статуарностью поз, уверенностью поддержки, то второй окрашивает партию взволнованной одухотворенностью и легкостью танца как в соло, так и в дуэте.

Активнейшую роль в спектакле играет сценография. Художник Т. Шарахимов оказался единомышленником хореографа и исполнителей. Для «Ромео и Джульетты» он предложил лаконичный, но всеобъемлющий прием трансформирующегося задника. Световая партитура придает ему разное смысловое звучание. Это и замок, и свадебный чертог влюбленных, и склеп. Доминирует контраст красно-черных и бело-черных тонов.

Наверное, в немалой степени от «живой сценографии» Т. Шарахимова зависело хореографическое воплощение «Гамлета». Оригинальная работа Н. Рыженко поставлена на музыку увертюры-фантазии П. Чайковского «Гамлет». Думается, что этот одноактный балет представляет собой пример по-современному активного сотрудничества хореографа и художника, когда последний непосредственно вовлечен в процесс пластического сочинительства.

Трагедия драпированного занавеса, свисающего с колосников почти посередине сцены, превращает занавес в центральный «персонаж». Вначале это траурное шествие, затем — коронационное торжество, потом — стена замка, где замурован Гамлет, Голгофа для Офелии, и, наконец, гроб для самого Гамлета... Занавес

доскопичностью постановщик разворачивает действие, не пропуская почти ничего из сцен шекспировской пьесы. В двадцатиминутный спектакль буквально «втискиваются» все перипетии трагедии. И тогда появляется как бы одновременно звучащая иллюстрация пьесы «Гамлет». Если такая двойственность драматургии задумана как художественный прием (что может иметь место), то возникает желание больше отрешиться в нем от чисто пантомимных сцен, воссоединив чисто-эстетический режиссерский ход.

Н. Рыженко — очень одаренный, мыслящий художник танца, и ряд ее работ уже доказал, что хореограф умеет еще больше совершенствовать их в ходе сценической жизни. Думается, что такое совершенствование ожидает и ее «Гамлета», драматургию которого, очевидно, надлежит привести к «единому знаменателю».

И. Кистанов в роли Гамлета проявил глубокий актерский подход, техническую оснащенность, динамизм исполнения. Партия Офелии в результате уже упомянутой калейдоскопичности действия оказалась нарабатанной, эскизной. В материале, который хореограф предложила Б. Кариевой, артистка выразительно вычерчивает образ своей героини — пластический, актерский.

Оба сочинения — «Ромео и Джульетта» и «Гамлет» — спаяны единым хореографическим мышлением. В его основе — классика. Эстетический стимул художника танца возникает не в нагнетании виртуозных ее изощренностей, но в создании особой кантилены движений, музыкально-пластической фразировке.

Впервые на советской сцене Н. Рыженко поставила знаменитую «Павану мавра» (хореография Хосе Лимона, музыка Г. Перселла). Можно от всей души поблагодарить хореографа за скрупулезное воспроизведение этого современного шедевра. Оно велось с помощью видеозаписи спектакля в исполнении труппы Хосе Лимона. Постановщику и артистам удалось передать точный хореографический рисунок «Паваны мавра», стилистику и дух произведения. Н. Рыженко проявила себя в этой работе требовательным и бескомпромиссным балетмейстером (а это большая заслуга при переносе сочинений других авторов). Произведение Хосе Лимона не только ничего не потеряло от нового тиражирования, но и выиграло от свежего исполнительского толкования. Отметим прежде всего Б. Кариеву. Ее Дездемона (жена Мавра) — поистине носительница основной идеи балета, которая звучит как протест против человеческого зла и несправедливости. Спектакль открыл новое имя совсем еще юного Ширали Кадырова, недавнего выпускника Ташкентского хореографического училища. Он исполнил партию Мавра с ярким пластическим темпераментом. Думается, театр должен обратить самое пристальное внимание на становление молодого танцовщика, из которого обещает вырасти самобытный артист. В балете для четырех важен каждый исполнитель. И ташкентская «Павана мавра» могла прозвучать только потому, что все четыре исполнителя были достойны друг друга: Георгий Гусев и Нелли Алимова (друг Мавра и жена друга) дополняли превосходный ансамбль.

Шекспировский триптих на узбекской сцене продемонстрировал творческую зрелость коллектива, мобильность его исполнительских кадров, способность решать новые художественные задачи.

● Балет «Эсмеральда» Ц. Пуни, С. Василенко, Р. Глизера, Р. Дриго в Омском музыкальном театре

Н. Шереметьевская,
кандидат искусствоведения

Вот уже два года в Омске существует музыкальный театр, третий в Сибири (после Новосибирского и Красноярского), имеющий свою оперную и балетную труппы, работающий в новом недавно построенном здании, которое хорошо оснащено технически. Этот творческий организм был сформирован на основе Омского театра оперетты, который пользовался у зрителей доброй славой.

Коллектив балета долго возглавляла опытный мастер В. Тулупова. Она немало сделала для профессионального воспитания местных артистов. Но, естественно, создание многоактных балетных спектаклей потребовало притока новых сил, и труппа молодого театра была пополнена выпускниками училищ Ленинграда, Перми, Новосибирска, Саратова. Первые шаги омичей связаны с премьерами — «Тщетное предосторожности» Л. Герольда и «Гийя» Е. Глебова, которые подготовили Д. Авдью и В. Могильда.

Становление молодого коллектива, его художественный рост — процесс, который требует неустанныго совершенствования, неустанныго поступательного движения, неустанный проверки своих возможностей в работе над новыми спектаклями. И потому, думается, значительной вехой в биографии омской балетной труппы стала ее новая постановка — балет «Эсмеральда», которая родилась в содружестве сибирских танцовщиков и известной артистки, а ныне педагога-репетитора Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Виолетты Бовт.

Театр, на мой взгляд, правильно оставил свой выбор на произведении, созданном по известному роману В. Гюго, — спектакле больших страстей, сильных характеров, неожиданных поворотов действия, спектакле, выступление в котором требовало от исполнителей умения «жить в образе», владеть мастерством актерского перевоплощения. Решение выбрать именно эту версию «Эсмеральды», созданную В. Бурмейстером в театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, объясняется еще и тем, что омский коллектив ориентируется на опыт своего столичного собрата, реализующего заветы великих реформаторов сцены.

Особо ценным для сибиряков оказалось само общение при создании постановки с Виолеттой Бовт, первой и лучшей исполнительницей заглавной партии в произведении Бурмейстера. Виолетта Трофимовна — человек одержимый творчеством. Такой она была, когда танцевала на сцене сама, такой осталась и сейчас, отдавая свои силы и опыт воспитанию артистической молодежи. Увлекаясь, она умеет заражать своей увлеченностью и тех, кто работает вместе с ней. Может быть, именно поэтому ей удалось за тридцать пять рабочих дней разучить и отрепетировать большой трехактный спектакль, подготовив два состава исполнителей. Причем отношение известной балерины к труду, ее беззаветная преданность искусству не оставили равно-



Ф. САГДУЛЛАЕВА в балете «Новруз».

многогранно обыгрывается в ходе спектакля, возникает целый ряд ассоциаций по ходу шекспировской пьесы. Неожиданные интересные находки, результат сотрудничества хореографа и художника, рождают своеобразную драматургию действия — величественного, философского.

Однако в «Гамлете» наряду с данной драматургией существует и другая. Параллельно, с кинематографической калей-

Сцена из балета «Эсмеральда».
В роли Эсмеральды —
Н. ТОРОПОВА.

РАДОСТЬ ОДОЛЕНИЯ



душными местных танцовщиков — они под руководством московской гостьи работали с радостью, с большой самоотдачей. Как признавала газета «Вечерний Омск», «в театре как бы появилась новая балетная труппа, на голову выше прежней по мастерству и умению решать сложные сценические задачи», местный балет поднялся «на принципиально новый творческий рубеж».

Если попытаться кратко определить свое впечатление от премьеры, то оно может быть выражено словом — неожиданность. Да, приехав в Омск, я действительно не ожидала не только такого уровня исполнения, но и той свежести красок, которыми заиграла постановка Бурмейстера. Бовт удалось воспитать в актерах способность органично существовать в предлагаемых обстоятельствах действия. Она сумела разъяснить им изначальный смысл многих танцевальных движений, бесспорно подразумевавшийся Бурмейстером — приверженцем действенного танца.

Исполнительница Виолетта Трофимовна отбирала следующим образом: побывав на нескольких спектаклях и репетициях, она выделила для себя группу танцовщиков (причем частью из кордебалета) и сразу же стала разучивать с ними фрагменты партий, наблюдая, кто лучше «схватывает» пластический текст, кто выразительней. Среди них оказались уже опытная Е. Шихова, окончившая Пермское хореографическое училище по классу Л. Сахаровой, и Н. Торопова, которая обратила на себя внимание Бовт оригинальной внешностью — тонкими чертами лица, ореолом рыжеватых волос, хрупкостью сложения, а также О. Карпович, В. Кузнецов, В. Тзапташвили, В. Кучин. Со всеми солистами она работала одновременно, не выделяя никого особо, стремясь донести до всех стиль постановки, образные задачи партий.

Конечно, не сразу и не вдруг родилась нужная рабочая атмосфера, но постепенно горячая заинтересованность в судьбе

будущего спектакля захватила и балетную труппу, и оркестр, и постановочные цеха театра, словом, всю группу, участвующую в рождении «Эсмеральды».

С художником И. Гриневицем В. Бовт тщательно продумывала сценографию балета — мрачные, давящие своей грандиозностью детали готической архитектуры воссоздают выразительный образ эпохи, враждебной человеческой личности. Костюмы М. Сабиновой и И. Маркович, избравших для их построения принцип композиционной асимметрии деталей герольдических знаков средневековья, сочетают в себе искусно подобранное многоцветье и легкость фактур. Думается, что лишь в платье Флер де Лис не все продумано до конца.

Большое внимание постановщик уделил массовым эпизодам балета — ведь в спектакле Бурмейстера они играют важную драматургическую роль. Активно участвуя в событиях, кордебалет здесь и воссоздает эмоциональную атмосферу, и несет в своих танцах элементы стиля эпохи, социальной среды, что придает действию временную и национальную достоверность, и, наконец, выявляет и подчеркивает переживания Эсмеральды. Например, пристрастно шифовала Бовт исполнение омицами сюиты из второго акта. Танцы в картине помолвки Флер де Лис и Феба решены средствами классического танца, и тут важно не только продемонстрировать определенный уровень мастерства, но и нарисовать образ мира высокомерной аристократии, ее нравов. В этой сцене хорошо показалась исполнительница роли Флер де Лис — Н. Ефимова, а также солистки С. Маслак, З. Астанкова, Т. Фомкина, Т. Воднева. В партиях цыганок, где классический танец сочетается с характерным, омские танцовщицы обнаружили темперамент и своеобразие пластики. Вспомним эпизод в таверне, где затаянная чувственность танца цыганки (в одном составе — Т. Тзапташвили, в другом — С. Надейкина) как бы подготавливает драматурги-

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

чески кульминацию действия — уход Эсмеральды вслед за Фебом. Эту небольшую сцену сильно проводит Е. Шихова. Ее темноволосая Эсмеральда — настоящая цыганка, беспечно веселая и страстная по натуре. Обаяние созданного ею образа — в женственности. Воплощенный Шиховой живой человеческий характер, к сожалению, в известной мере подчеркивает актерскую скованность О. Карповича — Феба.

У исполнителей другого состава ощущается больший психологический контакт. Феб — В. Кузнецов естественно отзывается на душевный порыв Эсмеральды — Н. Тороповой, глядящей на него с восторгом и страхом. В этой тоненькой девчужке зримо олицетворяется незащищенность искренней юной души. Прекрасны дуэты Тороповой и Кузнецова, где протяженность линий и легкость пластики партнеров придают особую выразительность и красоту подержкам, хотя Тороповой, конечно же, следует еще развивать и обогащать технику танца, что необходимо для того, чтобы ее первая сценическая победа нашла свое продолжение в последующих ролях.

Для В. Кучина роль Квазимодо стала дебютом в первой большой партии. Найденный им прием контраста — по звериному ловким прыжкам и ковыляющей, стелющейся походки — сам по себе выразителен. Думается только, что он чрезмерно подчеркивает уродство своего героя излишними подкладками. Г. Коробейников, другой Квазимодо, выстраивает рисунок пластики точно найденными позами и почти обходится без бутафории. Такая трактовка представляется мне более современной.

Клод Фроло — В. Тзапташвили (бесшумный в обоих составах) убедителен монументальной фигурой, скрупами движениями и угадываемым за внешней холодностью поистине бешеным темпераментом. Роль Гудулы удалась больше Н. Кузнецовой — весьма экспрессивной в танце и в мимических сценах, что особенно ярко раскрылось в последнем акте, где ее героиня борется за жизнь вновь обретенной дочери. Высокая трагическая нота, взятая актрисой, поддерживается всем ансамблем исполнительниц и достигает крещендо в момент гибели Эсмеральды.

К сожалению, финальная сцена на одной из башен собора проходит бледнее. Тут и декорации маловыразительны: нет ощущения пугающей высоты за пределами игровой площадки, да и у исполнителей не чувствуется ярости в борьбе.

Остается лишь добавить, что оркестр под управлением дирижера А. Лейтуша находит для исполнения партитуры балета единый, подчеркнуто эмоциональный стиль выражения. Правда, дирижеру хотелось бы пожелать быть внимательнее к исполнителям.

Премьера «Эсмеральды» в Омском музыкальном театре стала большим событием в городе и настоящим праздником в театре. Спектакль показал, как много может дать молодой труппе сотрудничество с большим и опытным художником. Постановку же народной артистки СССР В. Бовт в Омске можно назвать примером бережной работы с произведением, которое по праву следует причислить к образцам классики советской хореографии.



Хореографическое искусство — важная часть национальной культуры народа. И от того, какое место в ней занимают шедевры, созданные мастерами прошлого, во многом зависят пути ее развития не только сегодня, но и завтра.

• ЗАГЛЯДЫВАЯ В БУДУЩЕЕ •

— в статье под таким заголовком народный артист СССР, лауреат Ленинской премии Владимир Васильев размышляет о формах и направлениях работы по сохранению, изучению, претворению классического наследия.



Сцена из спектакля Большого театра Союза ССР «Дон Кихот». Фото Д. Куликова

ПРОБЛЕМЫ НАСЛЕДИЯ

ЗАГЛЯДЫВАЯ В БУДУЩЕЕ

ВЛАДИМИР
ВАСИЛЬЕВ,

народный
артист СССР,
лауреат
Ленинской премии

Время меняет наше представление о классическом наследии. Искусство балетного театра, пожалуй, в большей степени, чем другие виды сценического искусства, соединяет в себе безусловность эмоционального воздействия с условностью его выражения. Условность же эта, передаваемая живыми людьми, живущими во времени и изменяющимися в соответствии с ним, не может оставаться статичной. Исходя из своего опыта, могу сказать, что большинство предложенных мной новых движений в мужском классическом танце нашли свое место не только в новых постановках, но впервые были опробованы в старых классических вариациях и адажио. Хорошо это или плохо для спектаклей наследия решало, в конечном итоге, воздействие искусства актера, говорящего на языке танца, на зрителя. Хотим мы того или не хотим, но история развития танцевальной техники, по крайней мере на моих глазах, давала множество примеров изменения, иногда коренного, уже существующих вариаций, поддержки, даже мизансцен в балетах, вошедших в классику мировой хореографии. Уверен, что это явление не случайное и не временное. И даже если мы сейчас вынесем однозначное решение, запрещающее подобные переделки, жизнь все равно заставит его отменить.

Значит, подходить к классическому наследию только с мерками прошлого нельзя, то есть нельзя говорить лишь о том материале, который был создан в XIX и начале XX века, и о том, каким он был в то время. Проблему необходимо рассматривать шире — в комплексе с современной жизнью балета и даже... заглядывая в будущее. Иначе, как быть, например, с такими спектаклями, как «Спартак»? Просматривая балетные постановки за последнюю пару десятилетий, мы видим, как буквально на наших глазах менялся интонационный строй их языка. Движения вроде бы те же, те же пируэты, туры, арабески, а характер их выражения иной. То, что я танцевал вначале, когда «входил» в образ Спартака, отличалось от того, что делал в последующие годы, — я постоянно стремился расширить палитру красок. Если говорить об этой роли, то дело не в том, чтобы просто «расцветить» партию Спартака — он монохромом, но в этой целостности его монохромной гаммы хотелось найти, выявить такие оттенки и полутона, которые помогли бы сделать его портрет человечески более богатым. При одноцветности рождается ощущение сухости, прямолинейности. Так, наверное, со всеми партиями. Мне близок только образ с философским началом, исключающим абсолютное «да» или «нет», но предполагающим слияние этих полюсов в одном человеке. В человеке добро должно побеждать зло, но оба эти качества есть в каждом, и на сцене интересен именно тот исполнитель, который на твоих глазах творит, мыслит, живет насыщенной духовной жизнью. Русскому искусству, в том числе и русскому балету, всегда было свойственно тяготение к психологизму, что шло от его связей с русской литературой.

И потому, в связи со всем сказанным, нам следует решить прежде всего вопрос — что же считать классическим наследием? Ответ ищут и практики, и теоретики, но пока тут еще нет точной определенности. Присутствие в репертуаре театра шедевров, созданных мастерами прошлого, — неперемное условие его нормальной профессиональной жизни.

Но как быть с количеством спектаклей, идущих в одно и то же время на одной и той же сцене. Сочиняется огромное количество новых балетов, появляется все больше балетмейстеров. Ни для кого не секрет, что по-настоящему творческий балетмейстер активно воздействует своим творчеством на коллектив, театр, в котором работает, подчиняет его своей художнической воле. Его произведения определяют репертуар данного театра. Это связано не только с личными качествами хореографа, это, если можно так выразиться,

неизбежный круг обстоятельств. Афишу театра могут одновременно составлять, ну, скажем, двадцать пять спектаклей, хотя и столько-то «обкатать» очень трудно. Как же тогда быть — ведь репертуарный багаж все время растет? Естественно, что среди новых постановок не все равноценны. По-настоящему ценное, связанное с открытиями, появляется редко. Значит, необходим отбор, нужны критерии, но какие? Случается, что то, что сегодня кажется необыкновенным открытием, через какое-то время становится банальным, неинтересным, попросту устаревает. Но и в этом устаревшем есть целый ряд сцен, составляющих настоящие ценности «золотого фонда» и радующих зрителя даже по прошествии времени. Что же делать с этими частными ценностями? Это еще один вопрос.

Когда спектакль постоянно сохраняется на сцене, то в силу изменений, привносимых новыми поколениями исполнителей, он живет и смотрится современно. Но стоит ему «выпасть» на какое-то время из репертуара, а затем быть восстановленным, казалась бы, в том же виде, в каком он шел прежде, немедленно вылезает вампука. Это происходит оттого, что спектакль остается на уровне восприятия прежнего поколения.

Таким образом, сложность состоит в том, что при постоянно растущем количестве постановок театру приходится отказываться от каких-то старых спектаклей и тем самым обрекать их на небытие. Где же искать выход? Хорошим началом в академических театрах является проведение вечеров старинной классики. Не будем скрывать, что со временем в старых спектаклях ценного остается не так уж много. Скажем, одна роль или акт, несколько фрагментов или несколько танцев. В таких случаях возобновлять весь спектакль, думается, не стоит. А если стоит возобновлять — то как это делать? Например, «Дон Кихот», как мне кажется, возобновленный в хореографической редакции А. Горского, но в новом сценическом оформлении, лишенном прежней праздничности, уже не является целостным образцом классического наследия. Сегодня более условным стало оформление спектакля, что породило несовместимость компонентов: выявились различия между простыми и красочными сольными партиями и общим сценическим решением этого спектакля. Он полихромен по своей сути, и его разноцветию ранее отвечало художественное решение. Более того, в спектакле работали разные художники — трое одновременно — К. Коровин, А. Головин, Н. Клодт, и это способствовало его праздничной яркости. И мне ближе их спектакль. Без того теплого оформления отдельно изъятые танцевальные фрагменты останутся, на мой взгляд, просто хореографическими упражнениями. Сейчас мы еще в силах восстановить убранный.

Художественное решение спектакля, конструктивное решение сцены для балетов классического наследия принципиально важно. Например, М. Петипа создавал знаменитые вариации «Спящей красавицы» на определенную сценическую площадку, причем, их темы, пластика перекликались с деталями оформления. В новом решении мы перенесли вариации «Спящей» в большой пустой зал, и они на этой площадке утратили свою интонационную теплоту. А теплота нужна сказке как таковой. В ней должны быть и чудеса, и превращения, и машинария, без этого ее нет. Сказке, как любому спектаклю, нужна целостность. Например, самый русский из балетов П. Чайковского — «Лебединое озеро» не может иметь холодное оформление. Потому что возникает различие между музыкой и спектаклем. Увлечение психологизмом отвлекает от открытости чувств, присущей Чайковскому как русскому композитору. Таким образом, в вопросе о том, как сохранять балеты классического наследия — в самом спорном вопросе — все определяет вкус художественного совета и художественного руководителя коллектива. Это — всегда вкус художественный. И одинаковых, раз навсегда данных рецептов здесь быть не может.

Когда мы имеем дело с талантом, то он не укладывается в рамки обычного. Также и его произведения. Есть вещи беспорные. Таков, к примеру, второй акт «Лебединого озера», созданный Л. Ивановым. Подобные талантливые фрагменты и определяют стиль художника. Восстанавливать остальное необходимо, отталкиваясь от атмосферы, заданной автором. Если это делает талантливый хореограф, то вряд ли можно обсуждать, почему он оставил тот или иной фрагмент, важно — целое. Если он сумел подчинить все компоненты единому стилю, близкому к стилю шедевра, оставшегося от прошлого, добавил то, что сделало произведение значительным, то значит, что он сумел понять своеобразие стиля хореографа и произведения и воссоздал то, что является нашим представлением о специфике времени этого шедевра.

«Бахчисарайский фонтан» не идет сейчас на сцене театра. Но есть в нем беспорные шедевры: такие, как татарский танец, танец с колокольчиками, блестящая сцена первого акта с характерными танцами, великолепно режиссерски выстроенная. Как сохранить это? Потому я ставлю вопрос о возможности сюитного изложения отдельных фрагментов «Бахчисарайского». По примеру программ старинной хореографии в один вечер можно показать сочинения, например, Л. Лавровского, Р. Захарова, В. Вайнонена в виде сюитных композиций, и это не разрушит их спектакли, более того, сохранит все лучшее в них.

Кроме того, понятно, что сохранять большие полотна целиком под силу только академическим театрам с хорошо выученными, многочисленными труппами. К примеру, не ставить «Спящую красавицу» в маленьком коллективе, где ограничен состав исполнителей, а показать сюитный ее вариант. Таким образом, думаю, что сюитность — один из путей исполнения классики в театрах, которые не могут воссоздать замысел хореографа полностью, в силу возможностей сцены, величины или уровня исполнительского состава.

Несколько подходов имеется и при воссоздании балета классического наследия полностью. Я считаю безусловно возможными коррективы трактовки отдельных мизансцен в постановке, а также признаю необходимыми и те изменения, которые связаны с ростом исполнительского мастерства. Для меня это бесспорно, но нельзя забывать, что в определенной мере все решает здесь эрудиция и вкус балетмейстера, а он основан на знании театра, знании материала, всего того, что было сделано до него. Хочу подчеркнуть огромную ответственность такой работы. От результата вновь реставрируемого спектакля зависит его дальнейшая жизнь, поскольку для следующих поколений данный спектакль становится уже своеобразным первоисточником. Безусловно, при этом каждый театр должен иметь видеотехнику, фиксирующую премьеры произведений. На Западе, во многих театрах, фиксируется каждое выступление выдающегося исполнителя того или иного спектакля. Нам, вероятно, также следует записывать каждый яркий ввод. Возражения раздаются каждый раз по поводу искажения музыки

балета, особенно, если создание либретто было как-то связано с именем композитора. Мне кажется, что не следует здесь следовать букве этого негласного закона: музыка может существовать и вне сцены, вне театра — в концертах, на кино- и телеэкранах. Вопрос о правомерности музыкальных эпизодов не имеет однозначного ответа. Мы неоднократно сталкивались с тем, что талантливый хореограф, не нарушая концепции композитора, перестраивал структуру фрагментов его партитуры, и все, в том числе нередко и сам композитор, считали, что именно так должно и может звучать данное произведение. Примеров тому немало. Известны случаи, когда ныне живущий композитор написал балет с определенной темой, драматургией, но пришел балетмейстер, при постановке придал некоторым танцам и сценам иное драматургическое звучание, переставил фрагменты, более того, ввел незапланированные автором музыки шумы, необходимые по ходу действия. Я был свидетелем, как композитор, когда увидел свою музыку в таком воплощении, с чувством радости открыл для себя новое в своей же собственной музыке. Это не значит, что благодаря драматургическому таланту балетмейстера музыку следовало писать именно так, но в данном спектакле она должна была звучать именно так. Иногда постановщику необходима для данного спектакля перестройка партитуры, и композиторы соглашались с доводами хореографов. Я для себя строго разграничиваю существование музыки самой по себе, вне спектакля как абсолютно законченного произведения, не нуждающегося в дополнительных компонентах, и ее жизнь как часть собственного балетного сочинения, где, кстати, она может прозвучать плохо, даже если хороша, и наоборот. В этом сила воздействия зрительного ряда, позволяющего увидеть музыку воплощенной в пластических образах. Потому считаю возможным создание новых спектаклей на музыку, также являющуюся классическим наследием.

Один пример: представьте себе, что мы ведем раскопки в 2000 году и находим произведение неизвестного композитора. Ничего не зная о нем, балетмейстер, театр, исполнители создают спектакль прекрасный, пользующийся успехом у современников. А потом в раскопках находят видеозапись и видят, что на эту музыку была задумана и осуществлена совсем другая постановка. Как мы должны поступить? Если мы буквоеды, то, вероятно, должны запретить новое великолепное произведение, которое всем бесконечно нравилось... Но ведь, таким образом, мы сами обедним себя, свое искусство. Я, оглядываясь на свой опыт, даже в том, что поставлено мною пять лет назад, вижу — многое устарело. Не раз хотелось это поставить по-иному. Спектакль живет в своем времени, а визуальное-эстетические представления и образы изменяются, потому я не приемлю выражения «театр —

Сцена из балета «Пламя Парижа».

Фото Г. Соловьева





Татарский танец
из балета «Бахчисарайский фонтан».

Фото Л. Жданова

музей». Театр потеряет свое назначение, если он не будет жить в своем времени. Мы не фиксируем изменения в себе: как изменится твоя речь, твоя походка, твои движения. Возможно, поэтому мы не можем по достоинству оценить мастерство тех великих танцовщиков, которых видим снятыми на пленку. Для нас это часто — недостаточно интересно. Произведения, сделанные резцом и кистью, не подвергаются такой переоценке во времени, потому что живое воображение заключено в мертвом материале, артист же творит своим живым телом, чувством, мыслью, живет материально. Говорить или действовать иначе — он не в силах. Произведения прошлого всегда будут находить созвучное своему миру, своему времени.

В то же время спектакль устареет быстро, но вдруг через сто лет что-то в нем начинает звучать по-настоящему, вновь интересно. И в этом, вроде бы непритязательном, новое поколение находит для себя важное и через годы вдруг открывает по-иному это старое. Поэтому все, что создано, должно фиксироваться, чтобы остаться документом, стать летописью жизни балетного театра, к которой смогут обратиться будущие поколения.

Попробуем подвести некоторые итоги нашим размышлениям. Первое — и важное. Любой спектакль — произведение живого театра, и он существует во времени, в непосредственной связи с его вкусами, художественным опытом и эстетическими взглядами. Следовательно, он жив, пока нужен зрителям, волнует их, шагает с ними и временем «в ногу». И он уходит в прошлое, когда устареет в чем-то главном. Но в большинстве ярких (для своего времени) произведений имеются пласты, которые ценны и для будущих эпох. Это позволяет нам, с одной стороны, подчеркнуть важность фиксации (видеозаписи) произведения и хранения его для будущего; с другой — создание сюитной формы из достойных фрагментов.

Второе: спектакль, как живая ткань, имеет тенденцию к обновлению за счет влияния на него новых поколений исполнителей. Потому его жизнь может быть продлена, если он есть факт живого театра. Следовательно, необходимо лучшие образцы классического наследия (имею в виду и сохранившиеся спектакли конца XIX века и начала

и середины XX) как можно упорнее сохранять в репертуаре. И если это нельзя сделать в полнометражном виде, то, как мы уже несколько раз повторяли, — в сюитном.

Музыка — классическое наследие самоценного порядка, и потому хореографы, чья одаренность позволяет предложить новое хореографическое решение, могут и должны это делать творчески смело и дерзновенно.

Особо хотелось подчеркнуть и права, и обязанности исполнителей, так как убежден, что их роль в истинном сохранении наследия балетного театра очень важна и ответственна. И в этом полностью согласен с концепцией статьи Г. Комлевой.¹

Достижения современного исполнительского мастерства, индивидуальность артиста должны впитываться балетной классикой, стать ее достоянием. Мерой «дозволенного» должны служить профессиональная культура, чувство стиля, вкус самого исполнителя и его педагога-репетитора. Иными словами, подход к сохранению классического наследия балетного театра не может быть однозначен. Здесь равно вредны как упорная консервативность, так и вседозволенность изменений.

Как во всяком творческом деле, необходим индивидуальный и высокопрофессиональный подход в каждом конкретном случае и для каждого спектакля, и для каждого в него входящего художника.

Поскольку истина известна: только при сохранении традиций (лучших, позитивных) и их развитии (прогрессивном, талантливом) возможно то движение вперед, которое делает балетный театр нужным зрителю, волнующим его, способным решать все входящие художные темы в искусстве.

Я не признаю разговоров о том, что существует ряд тем, подходящих для балетного театра, а есть неподходящие. Балетный театр может все. И если он что-то еще не решил — то просто еще не найден способ переосмысления материала. Если какому-либо искусству неподвластна какая-либо тема, то оно просто не может существовать как вид искусства. Балетный же театр доказал своей долгой и достаточно яркой историей, что он — подлинно прекрасное искусство.

¹ Журнал «Советский балет» № 2 за 1984 год, с. 37.

Счастье видеть таланты

И о затемненной сцене медленно скользит луч света. Коснувшись кулис, он проходит по заднику сцены и, осветив ее центр, движется вправо. И не успевает он достичь того места, где задумавшись сидит в кресле женщина, как зал взрывает буря аплодисментов, которые не смолкают, пока она встает, подходит к висящей шопеновской пачке, касается ее рукой, а затем, подойдя к центру сцены, делает несколько танцевальных движений... Так аргентинская и уругвайская публика приветствовала знаменитую Галину Уланову, и в ее лице — советское балетное искусство.

Около месяца длились гастроли солистов балета Большого театра, проходившие в столице Уругвая Монтевидео и двух городах Аргентины — Буэнос-Айресе и Росарио. В гастрольях участвовали Е. Максимова, Н. Тимофеева, А. Михальченко, Н. Семизорова, И. Пяткина, В. Васильев, В. Анисимов, В. Барыкин, А. Либа, А. Фадеев. В качестве пианиста выступал П. Сальников.

Афишу составляли два одноактных балета в постановке В. Васильева — «В честь Улановой» (на музыку русских композиторов) и «Фрагменты одной биографии» (на музыку аргентинских композиторов). Кроме того, в зале «Луна-парк» в Буэнос-Айресе, рассчитанном на шесть тысяч человек, мы показали программу, где вместе с «Фрагментами одной биографии» шел также и классический дивертисмент.

Все гастрели проходили под знаком главной традиции Большого театра СССР — верности традициям классического танца. Это касалось и того чисто классического репертуара, который составил содержание дивертисмента, и того нового, что родилось, базируясь на основе классического танца. Даже используя музыку, глубоко национальную, близкую фольклорным источникам, В. Васильев, автор хореографии спектакля «Фрагменты одной биографии», пластически интерпретировал ее языком классического танца, что произвело глубокое впечатление на аргентинцев. Они восхищались тем, что «танго можно танцевать на пуантах», говорили, что для того, чтобы увидеть аргентинский национальный балет, нужно было дожидаться гастрели солистов Большого театра, которые сумели раскрыть душу их народа.

Аудитория в Аргентине и Уругвае экспрессивная, легко загорающаяся, ярко и непосредственно реагирующая на то, что ей нравится, — она радушна, молода, искренна. наших артистов после спектаклей постоянно ждала толпа именно молодых зрителей, которые хотели выразить свой

Программы
и буклеты,
выпущенные
к гастрольям
артистов
Большого театра
СССР



СОВЕТСКИЕ АРТИСТЫ — ПОСЛАНЦЫ МИРА И ДРУЖБЫ





Зарисовки уругвайского художника М. Кемани, сделанные во время выступлений артистов Большого театра СССР

восторг, свое отношение к нашей стране. Об огромном доброжелательном интересе к советским людям, их жизни, их искусству свидетельствовали и многочисленные встречи и пресс-конференции, приходилось постоянно рассказывать о русской школе классического танца, о принципах формирования репертуара Большого театра, о творческих поисках в советской хореографии, о принципах и методах обучения танцовщиков в нашей стране. Особенно много вопросов задавалось Галине Сергеевне Улановой. Несмотря на то, что это был ее первый приезд в Уругвай и Аргентину, искусство прославленной балерины здесь хорошо известно и по фильмам с ее участием, и по книгам, ей посвященным. Во время встреч и пресс-конференций демонстрировались фрагменты телефильма «Мир Улановой». Не могу не сказать о том, что в Аргентине хорошо помнят спектакли «Борис Годунов» и «Хованщина» в театре Колон с участием мастеров Большого театра, а также выступления М. Плисецкой, Н. Бессмертной, А. Богатырева, Н. Павловой, В. Гордеева.

Средства массовой информации приезде советских артистов уделяли большое внимание: пресса опубликовала интервью с участниками гастролей, их биографии, аргентинское телевидение посвятило советскому балету двухчасовую передачу. В университете Буэнос-Айреса прошла встреча, организованная ЮНЕСКО, во время которой состоялось чествование Г. Улановой и вручение ей золотой медали. Академия искусств Аргентины в честь пребывания балета Большого театра также наградила памятными медалями Г. Уланову и



СОВЕТСКИЕ АРТИСТЫ — ПОСЛАНЦЫ МИРА И ДРУЖБЫ

Вьетнамцы — радушные зрители

Двадцать один день артисты балета Большого театра оперы и балета Белорусской ССР гастролировали по городам Вьетнама, продолжая прекрасную традицию творческих встреч советских артистов со зрительской аудиторией этой страны. Гости показали вьетнамцам две концертные программы, куда вошли фрагменты из «Лебединого озера», «Дон Кихота», «Тщетной

предосторожности», «Шопенианы», «Спартак», «Кармен-сюиты», «Тяня Уленшигелля» и других. Выступления минских мастеров танца проходили с большим успехом.

О своих впечатлениях от поездки Юрий Троян рассказывает: «Самое большое впечатление произвели на нас люди Вьетнама — трудолюбивые, скромные, непосредственные. С подъемом восстанавливают они разрушенное войной хозяйство страны, работая, как говорится, с утра до глубокой ночи.

Вьетнамцы обладают большим чувством прекрасного, все, что создано их руками, поражает изяществом, вкусом, тонким ощущением национальных традиций. Они — внимательные, отзывчивые зрители.

Балетное искусство в этой стране очень любят. Запомнился такой случай. После концерта к нам за кулисы пришли две девочки, одной — лет шесть-семь, другая — чуть старше. И попросили Людмилу Бржозовскую, которая исполняла на концерте «Умиряющего лебедя» Сен-Санса, посмотреть, как они танцуют ими самими подготовленный танец лебедя. И они показали композицию, напоминающую в контурах своего рисунка редакцию миниатюры Анны Павловой, чье имя, как выяснилось, им известно.

Встречались мы и со своими коллегами-профессионалами — артистами балета, и с учащимися хореографического училища.

Смотрели премьеру балета «Жизель» и выпускной концерт школы. Большую помощь и театру и школе оказывают во Вьетнаме советские специалисты. В частности, уже не первый год здесь трудится ведущий артист молдавского коллектива — Михаил Кафанат. Многие артисты и педагоги получили образование в нашей стране. Им близки традиции русской школы классического танца.

Мы рады были знакомству с этой страной и ее гостеприимным народом. И надолго запомним теплый восторженный прием, оказанный нам во Вьетнаме.

Балетная труппа Большого театра оперы и балета Белорусской ССР за последние несколько лет не раз достойно пропагандировала советское хореографическое искусство в странах Азии. Ее выступлениям сопутствует успех и признание. Не стала исключением и вьетнамская поездка. Свидетельство тому — полученные всеми участниками гастролей награды — медали дружбы.

В. КОНСТАНТИНОВА

Во время гастролей советских мастеров танца на вьетнамской земле афиша Большого театра оперы и балета Белорусской ССР привлекала постоянное внимание зрителей.

В. Васильева.

Критика обеих стран высоко оценила работу В. Васильева как постановщика и мастерство исполнителей. Среди них были интересные представители разных поколений солистов театра. И каждый вносил свою лепту в копилку общего успеха. Это могло бы выглядеть соревнованием, если бы не подчинялось замыслу целого, где индивидуальность служит общему стилю спектакля. Великолепный уровень Большого театра артисты показали, выступая в дивертисменте, и здесь трудно кому-либо отдать предпочтение.

Автор статьи, опубликованной в аргентинской газете «Tiempo Argentino», писал, что «имел счастье видеть талант представителей балета Большого театра, школа которого известна во всем мире». А уругвайский рецензент газеты «Jaque» с восхищением говорит о танце московских гостей — танце, исполняемом «всем телом артиста, всей его сущностью, с любовью, виртуозно».

Высочайший класс исполнения отмечали другие газеты, подчеркивая, что красота и выразительность, экспрессивность демонстрируемого артистами классического танца свидетельствует о неуязвимости вечно живых традиций классики.

«Чтобы подробно говорить о представлении солистов Московского Большого театра, — пишет аргентинская газета «Deposición del Litoral», — нам пришлось бы использовать все похвальные слова, что есть в нашем языке. Но мы лишь скажем, что публика более десяти минут стоя

аплодировала, добиваясь повторения «Кумпарситы»... Эти талантливые русские оказали честь нашей музыке. Одна из наиболее престижных хореографических школ мира, взяв в качестве основы танго, мильонгу, самбу и другие ритмы нашего фольклора, в классической манере осуществила свои постановки на сцене...»

Восхищаясь способностью русских артистов постигать национальный характер другого народа, зрители Аргентины и Уругвая говорили нам, что мы убедили их в том, что следуя традиции, можно многого достичь. Но подобное понимание балета, в настоящем смысле этого слова, возможно только в России, где и труппы, и балетные школы находятся на государственном обеспечении и не зависят от колебаний моды.

Все спектакли имели большой успех. Появление на сцене Галины Сергеевны в балете «В честь Улановой» неизменно вызвало бурю аплодисментов. Каждый раз бисировалось в исполнении В. Васильева и всех участников финальное танго из «Фрагментов одной биографии».

Творческая увлеченность, организованность, мастерство солистов театра, принимавших участие в этой гастрольной поездке, вновь подтвердили высокий художественный уровень «Большого балета».

ПЕТР ХОМУТОВ,
первый заместитель
Генерального директора
Большого театра СССР
и Кремлевского Дворца
съездов

Одно изумление сменяется другим

«Несомненно, с момента своего создания в 1951 году Павлом Вирским, ансамбль превратился в посла фольклора своей далекой родины, соединив в своем творчестве традиционное искусство с красочными костюмами и магией танца» («Лавос»). «Молодость, красота, обаяние — тоже приметы этого спектакля, в котором музыка превращается в зримые образы и который свидетельствует, что нет ничего более универсального для общения, чем музыка и танец, преодолевающие барьеры языков и традиций» («Лавосон»). Приведенные строки — из многочисленных рецензий, появившихся в различных изданиях во время гастролей Ансамбля танца Украинской ССР имени Павла Вирского в Бразилии и Аргентине. Хочется сразу отметить, что приезд советских исполнителей стал здесь



СОВЕТСКИЕ АРТИСТЫ — ПОСЛАНЦЫ МИРА И ДРУЖБЫ

NHAN THANG HUU NGHI VIET XO

Đoàn Ba Lê

NHA HAT HAN LAM
QUOC GIA O PE RA
VA BA LE THUOC
NUOC CONG HOA
XO VIET BE LORU XI
HUAN CHUONG LE NIN



NHA HAT THANG TAM SAC TOI

Обретая друзей

В конце прошлого года артисты балета Ереванского театра оперы и балета имени А. А. Спендиарова выехали на гастроли во Францию. Наши выступления были приурочены к празднованию шестидесяти третьей годовщины установления Советской власти в Армении, а организаторами турне были Культурный союз армян Франции и Ассоциация армянской молодежи Франции. В репертуар вошли фрагменты из балетов «Гаянэ», «Спартак», «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Шопениана», «Ромео и Джульетта». Для показа программы нам

большим культурным событием. Посланцев искусства нашей страны ждали с нетерпением. Красочные плакаты, извещавшие о турне, появились во многих городах задолго до первого концерта. Но то была не рекламная шумиха, предвещающая знаменитость с очередным шоу европейского масштаба. Зрителей ждал рассказ о ярком и самобытном творчестве, истоками которого являются красота родной земли, народный характер, мудрость. И посланцы Советской Украины их ожиданий не обманули.

В статье «Фольклорный балет Украины — образец высшего искусства» («Ла Насьон») читаем: «Акробатика? Пантомима? Танец? Всего понемногу, но эти элементы, сплетенные фольклорным балетом Украины, представили спектакль высшего класса. Головокружительный ритм сменяется небольшими поэтическими картинами удивительной красоты и заразительного обаяния. Здесь есть, несомненно, высокая школа и традиция... Когда думаешь, что уже видел самого виртуозного солиста, выходит другой и превосходит его. Одно изумление сменяется другим... Непосредственно перед антрактом и сразу же после него в программе поставлены два массовых номера — танцы «Карпаты» и русский, которые продемонстрировали удивительную точность движений массы танцовщиков, красочность костюмов». Два месяца продолжались эти поистине триумфальные гастрольные выступления советских артистов, вылившиеся в великолепный показ высот мастерства и творчества.

Гастроли начались в Бразилии. В этой стране наш ансамбль выступает в третий раз, — говорит его художественный руководитель и директор, народный артист УССР Мирослав Вантух. — За минувшие годы

произошли изменения и в репертуаре, и в составе труппы. И приятно было узнать, что многие зрители помнят выступления минувших лет. Зрители восторженно принимали «Гопак», «Ползунец», хореографические картины «Карпаты», «Киевские парни», долго аплодировали «Русскому танцу». Мы выступали в шести городах Бразилии и после каждого спектакля весь зал, стоя, устраивал овации.

В Рио-де-Жанейро телекомпания «Глобо» попросила выступить в пользу пострадавших от наводнения. Концерт проходил на открытой площадке городского парка, куда пришли сто тысяч зрителей. Когда объявили, что весь сбор будет передан в фонд помощи, люди обступили сцену, протягивали цветы, и мы, даже без переводчика, понимали — говорили они доброе и ласковое.

Из Бразилии маршрут привел в Аргентину — Буэнос-Айрес. Концерты проходили в огромном зале «Луна-парк». И каждый — с аншлагом, хотя гастроли продолжались месяц. Публика принимала преследующие, долгими аплодисментами провожала артистов. Аргентинская «Кларин» сообщала: «Всем номерам ансамбля присущи радость жизни и радость танца, воплощенные в изысканные, утонченные зри-

мые образы... Кажется, что и у артистов праздник». Да, это был действительно праздник — и для зрителей, и для артистов. Праздник дружбы, взаимопонимания, рожденный языком танца, языком искусства.

— Во время гастролей было много интересных встреч, пресс-конференций, — заканчивает разговор Вантух. — Причем вопросы задавались самые разные — от воспитания детей до профессиональной подготовки танцоров. Искренний, доброжелательный тон бесед способствовал откровенному разговору. Мы увидели и полюбили мастеров исполненных аргентинское танго, великолепный танец пастухов. А по просьбе наших соотечественников, живущих в Аргентине, оставили им ноты и записи украинских народных танцев.

Для каждого артиста гастроли — серьезное испытание. На сорока восьми запланированных концертах побывало около четырехсот тысяч зрителей. Их единодушное признание мастерства советских артистов стало для нас высшей наградой. Многие говорили, что выступление ансамбля имени Вирского стало открытием народных талантов, познанием радостного и красочного мира. Сегодня такие встречи важны чрезвычайно, ибо в них видится залог солнечного дня планеты. Далеко от нашей страны Бразилия и Аргентина. Тысячи километров, долгие часы перелета, но сила искусства в том, что она, преодолевая любые расстояния, покоряет человеческие сердца, умы, поступки. И мы счастливы, что нам довелось быть среди тех, кому доверена столь высокая миссия.

М. КОРОТКОВ

СОВЕТСКИЕ АРТИСТЫ — ПОСЛАНЦЫ МИРА И ДРУЖБЫ



предоставили лучшие сцены таких городов, как Париж, Марсель, Лион, Валанс. Добавим, что билеты на концерты армянских артистов были распроданы задолго до нашего приезда.

Французская публика была знакома с нашим хореографическим искусством по выступлениям таких коллективов, как ансамбль танца Армении, как ансамбль песни и пляски Армении. Теперь мы показали ей национальный классический балет Армении. Конечно, перед премьерой в парижском зале «Плейель», что расположен на Елисейских полях, все волновались, сознавая, какая огромная ответственность легла на наши плечи. Только после восторженных аплодисментов, которыми награ-

дила публика артистов в этот день, мы почувствовали, что экзамен выдержали.

Известный французский балетный критик, главный редактор журнала «Сезон де ла данс» Андре-Филипп Эрсен сказал: «Показанный парижанам вечер балета свидетельствует о высоком мастерстве артистов Ереванского театра оперы и балета. В этом театре есть прекрасные солисты, продемонстрировавшие свое искусство в исполнении как отрывков из спектаклей, в основе которых лежат народные танцы, так и фрагментов партий, признанных вершинами классической хореографии».

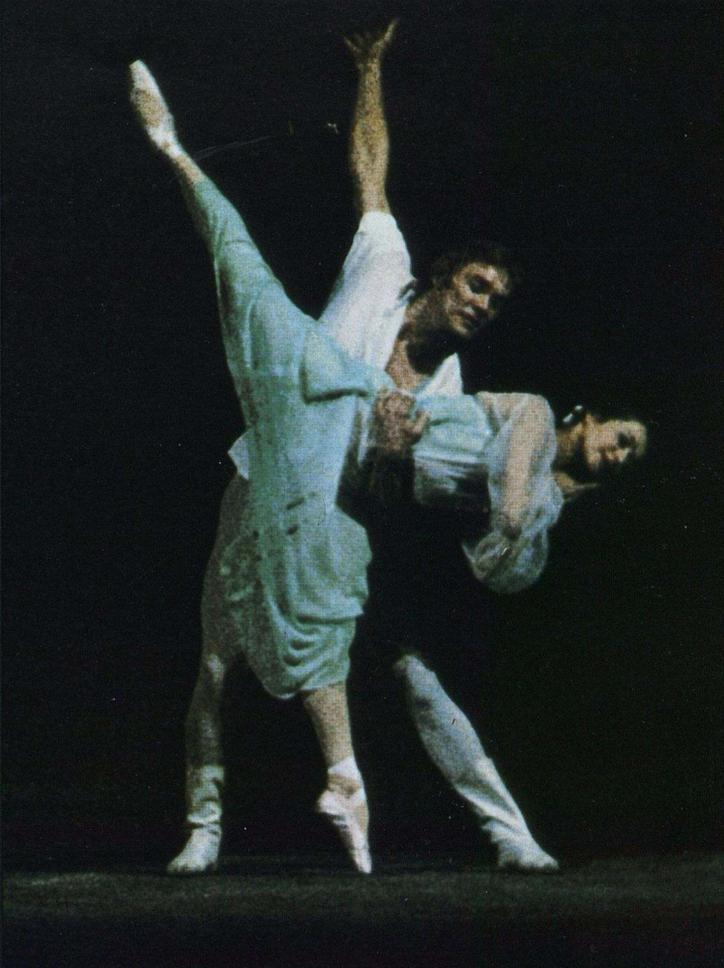
Радушный прием французской публики, внимание и волнение наших соотечественников, переживающих вместе с нами каждое выступление, — все создавало атмосферу, которая способствовала максимальной творческой отдаче, предельной концентрации сил и возможностей.

Среди многих памятных встреч, которыми была богата поездка, особое место занимает встреча с бывшей солисткой балета Парижской Оперы Мишель Бод. Благодаря ей мы смогли посмотреть балетный спектакль в этом театре, познакомилась с программой труппы современного танца, побывали в классе, который вел для французских танцовщиков Мишель Рено. Спровождая наш коллектив в течение всего турне, Мишель Бод сказала на прощанье: «Нам жаль, что мы до сих пор не знали артистов ереванского театра, который, несомненно, входит в число интереснейших балетных коллективов мира».

Гастроли армянских артистов во Франции успешно завершились. В напряженные и тревожные для Европы дни, когда люди, вступив в новый 1984 год, с тревогой задумывались о завтрашнем дне, над которым нависла грозная тень ядерной катастрофы, мы — представители советского многонационального искусства — ощущали себя полпредами нашей страны, пропагандистами ее миролюбивой политики, наши представления способствовали появлению у советских людей новых друзей во Франции.

РАФАЕЛ АНВИКЯН,
артист Ереванского театра
оперы и балета имени А. А. Спендиарова

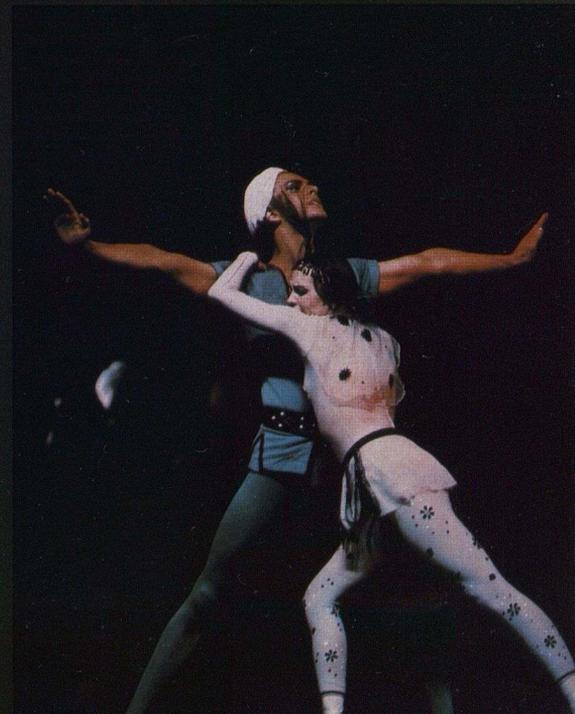
ПОЭТИКА ТЕАТРА ГРИГОРОВИЧА



Е. МАКСИМОВА
и В. ВАСИЛЬЕВ
в балете
«Каменный цветок».
Фото Д. Куликова

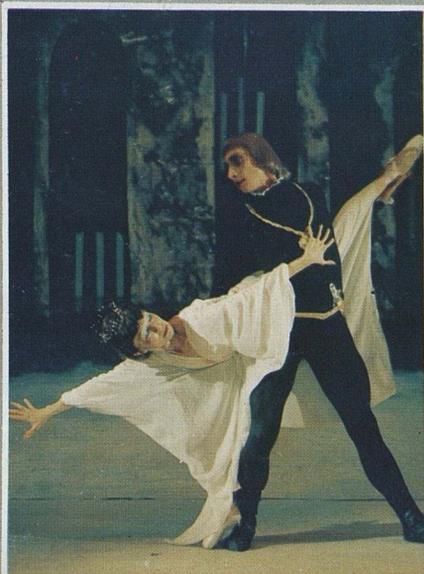
Н. ПАВЛОВА
и В. ГОРДЕЕВ
в балете «Шелкунчик»
Фото Г. Соловьева

Л. СЕМЕНЬКА
и А. БОГАТЫРЕВ
в балете
«Легенда о любви».
Фото В. Печкина



«ЭСМЕРАЛЬДА»

Сцена из балета (Омский
музыкальный театр)



«ГАМЛЕТ»

Сцена из балета (Большой
театр оперы и балета
имени А. Навои). В роли
Офелии — Б. КАРИЕВА,
Гамлета — И. КИСТАНОВ.



«КАРМИНА БУРАНА»

Сцена из спектакля (Большой театр оперы и балета Белорусской ССР).
Фото В. Дрacheва



Студия прославленного хора

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

Весной прошлого года на одной из репетиционных площадок Концертного зала имени П. И. Чайковского прошел очередной выпускной экзамен вокального и хореографического отделений студии, существующей при Русском народном хоре имени М. Е. Пятницкого.

Он превратился в настоящий праздник. И успех его — результат неустанной творческой работы главного балетмейстера хора Т. Устиновой, художественного руководителя хора В. Левашова, бессменного руководителя студии О. Золотовой и их помощников, которые на протяжении трех лет учебы отдавали юным воспитанникам свои силы, знания, опыт, талант.

Студия народного танца при Русском народном хоре имени М. Е. Пятницкого возникла в 1969 году. Свою главную задачу создатели студии видели в воспитании у будущих артистов единой исполнительской манеры, старались помочь им в пости-

жении неисчерпаемых запасов народного творчества в рамках богатых традиций хора. Все три года обучения юные певцы и танцовщицы изучают, осваивают репертуар коллектива, нередко участвуют в его концертах, ставясь преемниками искусства ветеранов...

Учебная программа хореографического отделения студии весьма насыщена. В нее входят изучение истории музыки, изобразительного искусства, истории балета, основ эстетики. Однако главной в ней является русский народный танец, включающий как освоение основных движений — разнообразных ходов и приемов, так и разучивание так называемых игровых эпизодов, которые являются важной особенностью русского танцевального фольклора. Всестороннее и глубокое изучение учащимися обычаев, истории национальной культуры — эту цель преследует весь комплекс преподаваемых в студии

дисциплин.

Один из разделов учебной программы — импровизация. Ученики тренируют свою творческую фантазию, придумывая на основе изученных движений новые танцевальные комбинации, постигая, таким образом, не только технику выполнения элемента, но и его характер, стараясь выявить его эмоциональную окраску, сделать неповторимым в рамках каждого танца. Правильно ощущать себя в ансамбле, «слушать партнера», вести танцевальный диалог помогают также уроки актерского мастерства.

Большое внимание уделяется изучению культуры движений, ученики знакомятся с манерами постановки рук и корпуса.

Студийцы познают основы классического и народно-сценического танцев, танцев народов мира. Будущие артисты участвуют не только в стенах студии, они участвуют в шефских концертах, гастрольных поездках, в частно-

Танцуют воспитанники студии Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого.

Фото В. Щербакова

сти, дважды выступали перед участниками семинара народного танца в Германской Демократической Республике, показали обширную концертную программу в Лаосской Народно-Демократической Республике.

Большинство выпускников студии работают в хоре имени М. Е. Пятницкого, многие танцуют в других профессиональных коллективах.

Прошли выпускные экзамены. Закончились вступительные просмотры абитуриентов нового набора. В студии начались уроки, репетиции, повседневные дела, обычные учебные заботы. Новое поколение юных исполнителей познает богатство русской народной танцевальной культуры — неиссякаемого источника Прекрасного.

Е. ФЕДОРЕНКО



Валентина Щепачева

ГАЛЕРЕЯ МОЛОДЫХ МАСТЕРОВ

Яркая индивидуальность Валентины Щепачевой сразу же обращает на себя внимание: кажется, что она самой природой создана для романтического танца, который, словно возникшая из глубины души артистки, чарует искренностью поэтического вдохновения, привлекает даром своего пластического красноречия. Вместе с тем в балетный театр она попала по случайной закономерности. Родилась в Кишиневе. Мать и отец работали на заводе и не задумывались о творческих перспективах своей дочери. А Валя очень любила танцевать. Была первой солисткой в детском саду. Чуть подросла — пошла с подружками в танцевальный кружок Дома молодежи, руководителем которого О. Яковичский и привел девочку на приемные экзамены хореографического отделения в среднюю специальную школу-десятилетку имени Коки. Училась Щепачева с удовольствием. Но о том, что танец — ее будущая профессия — не задумывалась.

В 1975 году Валентина Щепачева окончила школу и была принята в балетную труппу Молдавского театра оперы и балета. И юной танцовщице стали поручать небольшие сольные

партии. И хотя артистка в целом с ними справлялась, недостатки школы проступали в постановке корпуса, рук, а особенно — в исполнении технически виртуозных движений.

Однако балетмейстеры в ту пору в театре часто менялись, заинтересованным воспитанием молодежи заниматься было некому, и Щепачева танцевала как могла, как подсказывала ей интуиция. В 1979 году в театр пришел Марат Газиев. Увидав артистку в роли одной из виллис, он понял, что она создана для Жизели. Однако репетиции показали, что партия Валентине пока не по силам. Тогда специально для Щепачевой ставится дуэт из балета «Сильфида», вошедший в программу «Вечера старинного балета». Она создала образ легкокрылого воздушного существа, веселого и лукавого, образ поэтической мечты. А в «Тщетной предосторожности» Газиев неожиданно поручает Щепачевой партию Лизы. На первый взгляд, решение хо-

реографа казалось неожиданным, нелогичным: лучшие ее работы прочно закрепили за ней амплуа романтической танцовщицы. Но постановщик не ошибся: артистка создала живой характер своенравной, слегка капризной дочери богатой фермерши, безоглядно влюбленной в бедного крестьянина. Роль Лизы артистка готовила с опытным педагогом-репетитором М. Подкиной, которая не просто учила с В. Щепачевой текст. Одновременно в процессе репетиции Подкина стремилась развивать и оттачивать ее танцевальную технику, что и помогло Валентине в первой своей большой роли продемонстрировать точность и строгость исполнения.

Так и формировался репертуар В. Щепачевой — он объединял в себе и партии, которые наиболее органично соответствовали ее индивидуальности, и роли, где от нее требовались немалые усилия в преодолении технических и художественных трудностей, что, тем не менее, способствовало наиболее активному творческому развитию ее личности, выявлению ее незаурядных художественских возможностей.

Для работы над образом Жизели

в Кишинев была приглашена Н. Федорова, которая в свое время осуществила на молдавской сцене постановку прославленного шедевра. Занятия с этим опытным педагогом, тонко ощущающим особенности романтического стиля, помогли Валентине Щепачевой создать образ покоряющей поэтической выразительности. В первом акте душевная открытость, наивная влюбленность, детская игривость девушки-подростка неожиданно сменяется смутными предчувствиями неотвратимой беды. Во втором акте воздушный танец вилысы В. Щепачевой становится воплощением душевной гармонии, олицетворением бессмертия и самоотверженности любви. Параллельно В. Щепачева вводится в гран па «Пахиты», в «Лебединое озеро» (Одетта и Одиллия).

Интересно проявилась индивидуальность артистки в партии Евы в балете «Сотворение мира», поставленном в Кишиневе М. Газиевым. Ева Щепачевой привлекает непосредственностью, восхитительной естественностью.

В «Баядерке», вдохновенно и тщательно перенесенной на молдавскую сцену ленинградским балетмейстером-репетитором Т. Легат,

танцевальный дар артистки заиграл новыми гранями выразительности. Легкие линии ее движений воспроизводят в первом акте причудливую, прихотливо изменчивую красоту восточной пластики. В картине «Тени» певучая кантилена адажио завершается ясными по чистоте формы позами, излучающими свет высокой духовности, неумолимо ускользящей поэтической мечты. Самым трудным оказался для В. Щепачевой танец со змеей во втором акте — ей никак не удалось точно передать его эмоциональный строй. Прошел не один спектакль, прежде чем балерина нашла ощущение его внутреннего драматизма, смогла постичь его глубинный психологический смысл. Никия Щепачевой вбегает на свадебное торжество соперницы, охваченная нетерпением встречи с любимым и щемлящим предчувствием неотвратимой трагедии. В графически ясных, легких и вместе с тем внутренне напряженных линиях ара-

бесков, стремительных взлетах, прорезающих воздух, торжествующе радостных прыжках на пальцах — любовь, ревность, нестерпимая боль разлуки, неожиданное упоение победой перед лицом самой смерти...

Импульсы для поисков нужной пластической выразительности В. Щепачева находит в музыке. Она часами может слушать великих классиков — Генделя, Грига, Моцарта, Бетховена, Баха, Чайковского, открывая в них тайны тончайших движений души, едва уловимые оттенки чувств, необъяснимые словами. Наверное, поэтому ее увлек образ принцессы Кэтэлины в балете «Лучафэрул» Е. Доги, созданном по мотивам одноименной поэмы М. Эминеску, — в этой героине артистка увидела олицетворение женской красоты и высокой духовности.

Творческие возможности Валентины Щепачевой позволяют нам ждать от нее новых интересных работ не только в классическом репертуаре, но и убедительного раскрытия сложного, напряженного, но всегда прекрасного в своей романтической устремленности духовного мира современника.

В. ЩЕПАЧЕВА — Кэтэлина
(«Лучафэрул»)

Э. КОРОЛЕВА,
кандидат искусствоведения



Сабирджан Яппаров

Когда видишь на сцене солиста Одесского театра оперы и балета Сабирджана Яппарова, не можешь не восхищаться чистотой и выразительностью его танца. Действительно, танцовщик, что называется, природой наделен даром пластической выразительности — его тело буквально «льется» вместе с мелодией, создавая зримую иллюзию звучания. Но при этом профессионал отметит и идеальную «пятаю» после двойных туров, и точные положения рук, и высокий, легкий прыжок с баллоном, создающий впечатление легкости, воздушности. Он красив и изыскан не только во время исполнения трудной вариации, но и в простой пробежке или статуарной позе.

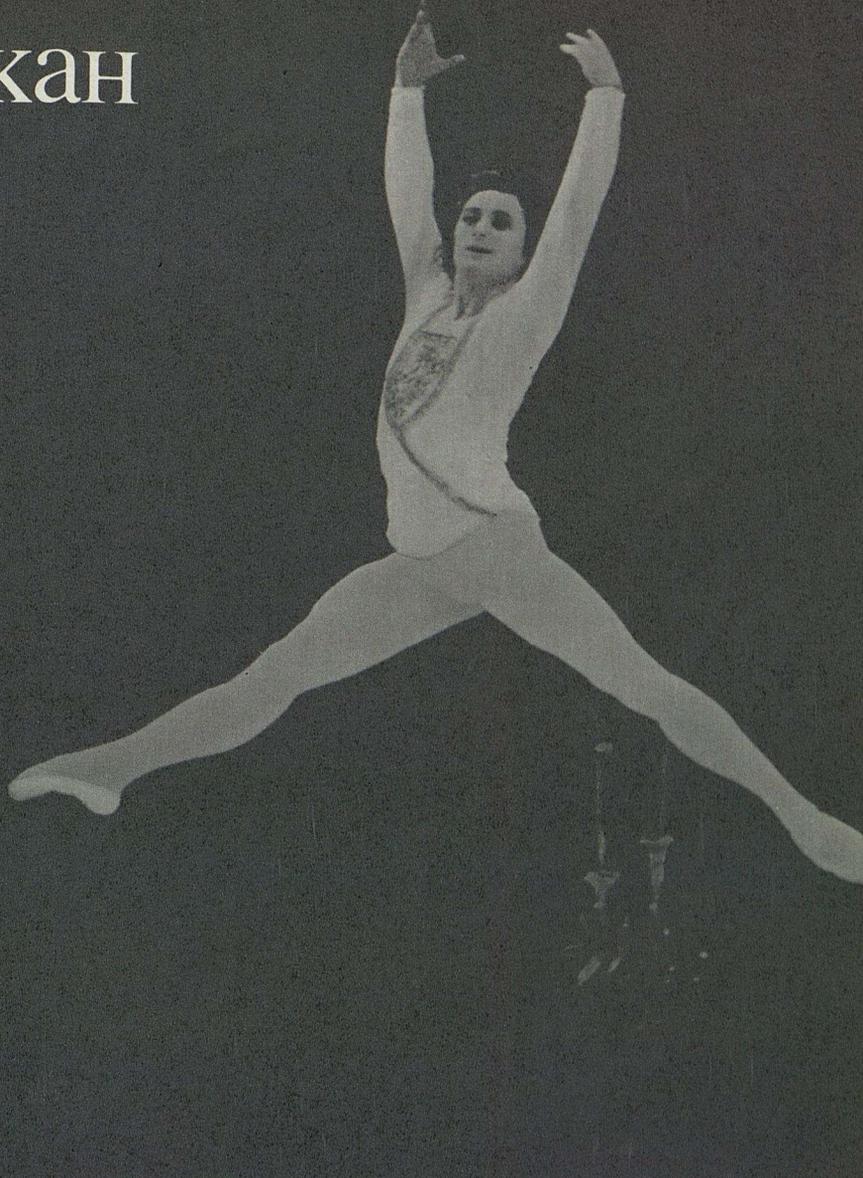
За плечами Сабирджана Яппарова десять лет работы на сцене, множество больших и малых партий, каждая из которых, несомненно, оставила в жизни танцовщика свой след. Но эти десять лет — еще и свидетельство его удивительной человеческой верности единым творческим принципам, верности своему художническому идеалу.

Как-то, в одном из интервью, Яппаров сказал, что ему очень повезло: он учился в одной из лучших школ страны — Пермской, где его педагогом и духовным наставником стал Ю. И. Плахт, стал, как потом выяснилось, на все дальнейшие годы.

После окончания училища Яппаров приезжает работать в Свердловск. На первых порах для него, как казалось, все складывалось удачно: молодого танцовщика хорошо приняла труппа, возникла перспектива широкого освоения репертуара. Безусловно, в Свердловске есть свои опытные педагоги и репетиторы, но Яппарову, его актерской индивидуальности наиболее соответствовал характер педагогической манеры именно Плахта. Его суровая требовательность, вечное недовольство, наконец, постоянная опека были нужны молодому солисту как осознанная и единственная необходимость творческого роста. Поэтому С. Яппаров решительно отказывается от положения ведущего танцовщика в свердловской труппе и уезжает в далекий Ташкент, в Театр имени Алишера Навои, где работал на то время Плахт, на ставку артиста кордебалета. Так ученик вновь обрел своего учителя.

И все началось сначала. Шаг за шагом, от малого к большому осваивал Сабирджан классический репертуар. На узбекской сцене Яппаров впервые станцевал солильные партии в па де труа в «Лебедином озере», па де де из первого акта «Жизели», а также выступил в роли Принца в «Золушке». Пришла любовь зрителей, молодого артиста заметила балетная критика.

В Одесском театре оперы и балета Яппаров вновь встретился со своим учителем. Но если в Ташкенте Яппаров определялся как танцовщик классического репертуара, то на одесской сцене происходило его становление как актера. Альберт в «Жизели», Зигфрид в «Лебе-



ГАЛЕРЕЯ МОЛОДЫХ МАСТЕРОВ

дином озере», Дезире в «Спящей красавице», Колен в «Тщетной предосторожности», Базиль в «Дон Кихоте», Юноша в «Шопениане», Иван в «Коньке-Горбунке» — вот далеко не полный перечень его ролей. Широта диапазона исполняемых им партий говорит сама за себя. Его танец органически соединяет лиризм и героический порыв, романтическую приподнятость и яркую характерность, стилистическую тонкость и академическую строгость образа.

Особо хочется отметить одну из последних работ артиста — роль Звездича в балете «Маскарад» (на музыку А. Хачатуряна), поставленном Н. Рыженко и В. Смирновым-Головановым. В этой партии Яппарову удалось найти своеобразный пластический эквивалент поэтическому

строю лермонтовского произведения. Образ пылкого и наивного юноши обрел в его трактовке черты романтической взволнованности. Легкомысленная интрижка нечаянно обернулась страшной трагедией. Звездич — всего навсего случайная игрушка в руках злой мстительной силы. Поэтому Яппаров выстраивает роль «на стыке» двух начал: светской избалованности, избалованности героя и пылкости, влюбчивости его характера, он не просто бальный «шаркун», а фантазер, мечтатель, выдумавший и поверивший в любовь прекрасной незнакомки.

Сегодня С. Яппаров — в полном расцвете творческих сил. И это многое обещает.

Т. ЧЕРНОВА

С. Яппаров
в спектакле «Лебединое озеро».

В. АДЖАМОВ в балете
«Легенда о птице Доненбай».

Фото Н. Усенко



Владимир Аджамов

Владимир Аджамов — танцовщик романтического направления. Высокий, изысканно стройный, с поистине музыкальной пластикой тела, он обладает не только яркими физическими данными, но и своеобразным духовным изыществом.

Актер тяготеет к резко обаянному выражению чувств, к покоряющей эмоциональной щедрости, в его танце всегда ощутима собственная, глубоко личная интонация. Ему интересны характеры сильные, гордые, жаждущие добра, правды, красоты.

В каждом созданном им романтическом образе отражено время, его пафос, его надежды, его иллюзии и прозрения. Эта внутренняя переключенка с эпохой, с ее духовными запросами и поисками и определяет суть искусства актера. Его влечет все новое, он активен в поиске, в отстаивании своих принципов. В каждом сочинении, вольно или невольно, Владимир открывает что-то свое, оригинальное, свежее, неожиданное, смело расширяя границы заданного, «отпущенного» по роли.

Владимир Аджамов — по национальности курд, родился, вырос и учился в Тбилиси. Последний год его педагогом был Вахтанг Чабукиани, но его неустойчиво, как и многих других, влекла улица Зодчего Росси в Ленинград. Он уехал в город на Неве и был принят в знаменитую балетную школу, что называется «с первого взгляда». В Малом театре оперы и балета Аджамов танцует десятый сезон.

В свой первый сезон Аджамов выступил в «Гаянэ» (постановка Б. Эйфмана), а во второй получил две премьеры — в «Ромео и Джульетте» О. Виноградова и «Жизели» (в редакции Н. Долгушина), которые готовил почти одновременно. Оба дебюта состоялись в Париже, во время гастролей там Малого оперного.

Ромео Аджамова, в жилах которого течет горячая южная кровь, — красивый, черноволосый юноша, по-мальчишески безрассудный, жаждущий приключений. Таким он впервые предстает перед зрителями. Светлый мир его души омрачает первое же бессмысленное кровопролитие, нечаянным свидетелем которого герой балета становится. Оно воспринимается им как чудовищный диссонанс, разрушающий гармонию его по-детски незамутненной души.

Выразительны в «Ромео» у Аджамова первый диалог-объяснение с Джульеттой, где в танце артиста мы будто слышим учащенное биение сердца Ромео, чувствуем его взволнованное дыхание, и последний монолог, в котором Аджамов показывает, как из душевных мук, из отчаяния вырастает решимость — его Ромео принимает смерть без показного пафоса, он умирает, чтобы сохранить любовь.

Вторая встреча Аджамова с музыкой С. Прокофьева и хореографией О. Виноградова произошла в «Золушке». Дерзкий мальчишка-принц, словно вихрь носится по дворцовым апартаментам, дразнит и дурачит придворных, и в этом озорстве — тоже своя поэзия, своя романтика. Так же мчится он по свету и в поисках исчезнувшей избранницы, завоевывая свое право на счастье, постигая тот завораживающий мир чувств, который несет человеку прекрасная пора юности.

Интересные и плодотворные результаты дала работа Аджамова с нынешним

главным балетмейстером Малого театра оперы и балета Николаем Боярчиковым, хореографом ярко оригинального творческого почерка. Их содружество началось при постановке «Орфея и Эвридики», спектакля, непривычного для наших танцовщиков и по своему жанру, и по характеру музыки, и по хореографии. Он идет под запись зонг-оперы композитора А. Журбина. Хореографическая стилистика основана на свободной танцевальной лексике, свободной пластике, не скованной классическими канонами. Актеры танцуют здесь босиком, без обязательной балетной выворотности.

Н. Боярчиков свой выбор на главную роль совсем молодого тогда Владимира Аджамова объясняет так: «Когда я вернулся из Перми, Аджамов сразу же бросился мне в глаза и запомнился своим видом, данными, танцем, эмоциями. Когда я начал ставить «Орфея», то «ухватился» за него. Не мне судить о хореографических достоинствах роли, но она очень интересна в смысле всей психологии. Став кумиром публики, Орфей перестает быть художником, в погоне за популярностью теряет главное — сердце, душу, то, что определяет смысл искусства. Прослеживается судьба героя — возвращение к своему естеству, своей сути, через утраты, страдания, потери. И в таком спектакле возбудимость актерской природы Владимира очень подошла. Он буквально поразил меня тогда своей способностью воспринимать пластический текст — «схватывал» все сразу, с удивительной легкостью, быстро осваивал лексику. Его исполнение партии Орфея считаю явлением исключительным».

Как уже говорилось, Аджамов — романтический танцовщик и потому на созданные им образы словно наброшен плащ романтического героя. Таким получился у него и портрет Карла Моора в спектакле «Разбойники», осуществленном Боярчиковым на музыку М. Минкова. Верно и тонко уловив балетмейстерский замысел, актер развил и обогатил его, не разрушив целостности художественной ткани спектакля. Юноша-романтик, мечтательный и чистый, ранимый и впечатлительный, оказался беззащитным перед ложью и коварством. Оклеветанный, отвергнутый, уходит он, как блудный сын, искать справедливости. Осознав тщету своих усилий, пережив крах иллюзий, Карл Аджамова приходит к горькому прозрению, трагически слымавывается, утрачивая душевную и нравственную гармонию, обрекая себя на гибель.

Трагическую окраску обрел романтический герой Аджамова и в балете Л. Лебедева-Ю. Симакина «Легенда о птице Доуенбай» («Манкурт»), где актер убедительно показал и боль изувеченного пытками разума, и возрождение человеческой личности.

Встречи с творчеством современных балетмейстеров способствуют духовному развитию танцовщика. Но живой интерес к новаторским исканиям сочетается у Аджамова с огромной любовью к балетам классического наследия. Преклоняясь перед их немеркнувшей красотой, он

осмысливает традиции с позиций своего времени, вносит в спектакль ощущение своей темы, создает образ согласно собственной индивидуальности. И его толкования партий классического репертуара отличаются оригинальностью художественного видения.

К роли графа Альберта в «Жизели» он относится с трепетным благоговием. Органично преломляются в старинной стилистике романтического танца его атитуды и арабески, но их строгие линии обретают у Аджамова тончайший экспрессивный оттенок, в чем и проявляется индивидуальность трактовки артиста, его желание вывить смятенность чувств героя, показать тайну его души.

Подобные краски находим мы и в портрете принца Зигфрида в «Лебедином озере». Этому герою чужда шумная суэта праздника в замке, зато светлая печаль лебединого царства находит отклик в его сердце. Как музыкально чутко влетает он свой «голос» в певучую ткань знаменитого «белого» адажио. Аджамов не только слышит мелодию, он ее ощущает всем своим существом, будто отзываясь на тончайшие ее нюансы... Ослепительной молнией вспыхивает его вариация на балу. Динамика полетов и вращений, окрашенных в романтические тона, несет заряд эмоциональной напряженности, взрывчатости. И после такой радостной кульминации — трагическое потрясение от коварного обмана. Этот переход передается Аджамовым как возвращение принца из мира грез к жестокой реальности.

Тема разлада между романтическими иллюзиями и действительностью, неизбежной гибели любви и красоты в столкновении с серыми буднями жизни звучит и в «Сильфиде», где артист исполняет партию Джеймса. Его одержимость мечтой и выделяет его среди окружающих, и приводит к жизненному краху. Эстетика «Сильфиды» иная, чем в «Жизели». Танцовщик органично постигает тальониевский стиль, естественно выглядит и в этой пластической стихии.

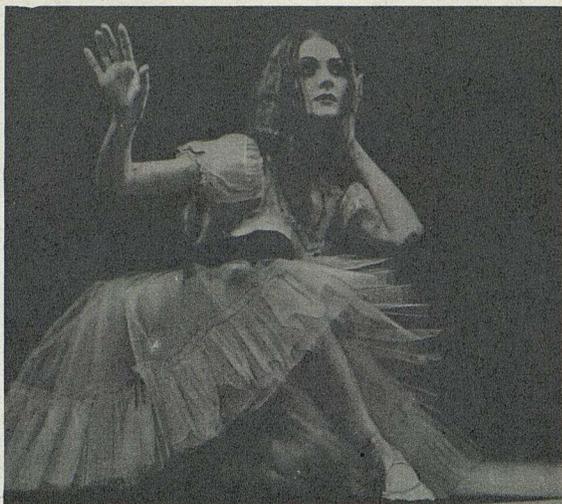
Годы поисков себя, познание собственных пристрастий и возможностей — позади. Ощутимо духовное повзросление актера, наступает пора творческой зрелости, что заставляет ждать от него еще многого.

«Сегодня», — говорит Н. Боярчиков, — это один из самых интересных перспективных танцовщиков с яркой богатой индивидуальностью. Что прельщает меня в нем, как балетмейстера? Это прежде всего диапазон дарования. Взять хотя бы его репертуар — это «Жизель» и «Манкурт», «Пяхита» и «Разбойники», «Сильфида» и «Орфей», произведения полярные и по своему характеру, и по хореографии. Аджамов — один из лучших исполнителей партий и классического и современного репертуара».

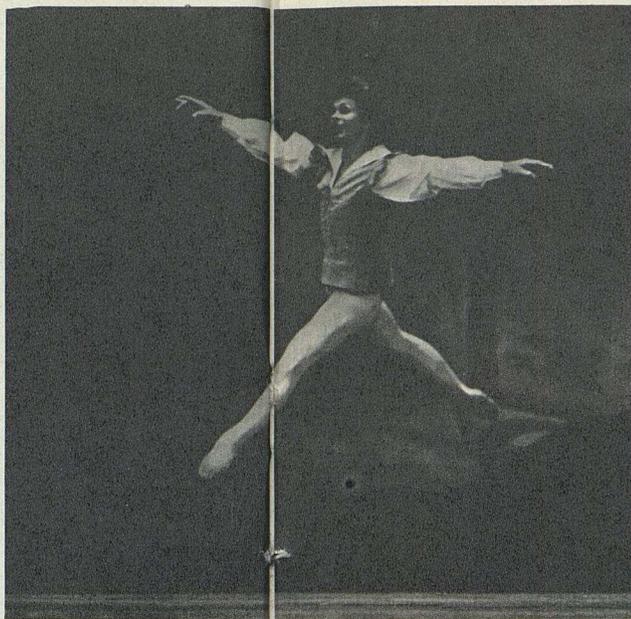
В. ПРОХОРОВА,
кандидат искусствоведения

Молодые артисты
Большого театра СССР
в балете «Жизель»

А. МИХАЛЬЧЕНКО —
Жизель



Н. ФЕДОРОВ —
Альберт



Н. АНАНИШВИЛИ —
Мирта



Э. ЛУЗИНА —
Мирта



Вечно молодая «Жизель»

В русской главе биографии «Жизели» немало значительных событий. И одно из самых выдающихся среди них — постановка балета на сцене Московского Большого театра осенью 1843 года. Премьера тогда прошла с участием петербургских гастролеров Е. Андреевой и Х. Иогансона. Через два года, в 1845 году, в партии Жизели выступила «душа московского балета» Е. Санковская. После нее Москва видела в заглавной роли и других своих известных артисток. Творение романтического балета стало украшением московской сцены. Последующие постановки 1907, 1918, 1934, 1944, 1955 годов свидетельствуют о стремлении прославленной труппы постоянно углублять и обогащать трактовку знаменитого шедевра. В ряду его замечательных исполнителей — М. Семенова, Г. Уланова, Р. Стручкова, Н. Тимофеева, М. Кондратьева, Е. Максимова, Н. Бессмертнова, А. Ер-

молаев, М. Габович, В. Преображенский, Н. Фадеев, М. Лица, В. Васильев, М. Лавровский... С именем каждого из них связано рождение образов героев, отмеченных печатью высокой духовности, поэзии, неповторимой красоты. Новые краски привносят в прочтение ролей и их младшие коллеги — Л. Семеняка, Н. Павлова, А. Богатырев, В. Гордеев, В. Анисимов и другие.

Свое стосорокалетие на столичной сцене «Жизель» встретила значительно омоложенной — состав ее исполнителей пополнился выпускниками Московской школы последних лет. В первую очередь назовем А. Михальченко (Жизель), Н. Федорова (Альберт), Г. Таранду (Лесничий), Э. Лузину и Н. Ананишвили (Мирта), М. Зяткову и О. Иванову (две виллы), а также А. Александрову, М. Охотникову, М. Шаркова, С. Часова, выступавших в па де де первого действия.

Леонид Михайлович Лавровский, автор той редакции балета, которая с 1944 года украшает афишу Большого театра, говорил, что «Жизель» для него — живое эмоциональ-

ное произведение. Так же воспринимаем спектакль и мы, сегодняшние его зрители. И в том — заслуга плеяды артистов, которые выступали в балете в течение этих сорока лет. Надо надеяться, что нынешние исполнители — представители молодого поколения современных мастеров танца — обогатят палитру сочинения новыми красками.

Г. ПЕТРОВА

Первый республиканский...

Песенно-танцевальное искусство Советской Украины щедро и богато. Шесть театров оперы и балета, прославленные ансамбли танца имени П. П. Вирского и хор имени Г. Г. Веревки, ансамбли песни и танца Буковины, Гуцульщины и других областей, ансамбль классического танца под руководством В. Вронского, балетные труппы в театрах оперетты, на очереди — открытие детского музыкального театра — так как музыкально-хорео-

графический багаж республики, не считая многотысячной армии участников хореографической художественной самодеятельности. И потому решение Министерства культуры УССР провести Первый республиканский конкурс артистов балета и балетмейстеров можно считать весьма своевременным и закономерным. Цель такого состязания — выявить наиболее талантливых молодых исполнителей и хореографов, стимулировать работу театров с творческой молодежью, способствовать наиболее плодотворной профессиональной подготовке представителей украинского балета к всесоюзным и международным конкурсам.

В преддверии Первого республиканского конкурса, по инициативе Министерства культуры УССР, Украинского театрального общества и «Укрконцерта» в Киеве была созвана конференция хореографов республики. В зале Дома актеров собрались главные балетмейстеры театров оперы и балета, педагоги, репериторы, актеры, представители творческих организаций Украины, чтобы обсудить свои насущные де-

ла. Во встрече участвовали также ответственные работники Министерства культуры УССР.

Основные доклады сделали главный балетмейстер Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко Р. Клявин, балетмейстер А. Шекера, ведущий солист труппы В. Ковтун, художественный руководитель Киевского хореографического училища Г. Кириллова.

На конференции выступили также Ю. Плахт из Одессы, Л. Воскресенская из Днепрпетровска, В. Шумейкин из Донецка, Г. Исупов из Львова.

Республиканский балетный конкурс проходил в Киеве с 19 по 24 декабря прошлого года и собрал представителей из разных театров республики, в числе которых оказались тридцать один исполнитель и шесть балетмейстеров.

Программа состязания танцовщиков была максимально приближена к условиям Всесоюзного конкурса в Москве. Оно проходило в двух возрастных группах, в три тура, причем во втором туре особое внимание уделялось современным номерам на национальную тему, осуществленным на музыку

советских композиторов. В младшей группе лучшей стала недавняя выпускница Киевского хореографического училища Инна Дорофеева, ныне солистка Донецкого театра оперы и балета. Среди юношей в той же группе победителем жюри, руководимое А. Шекерой, назвало ученика Киевского хореографического училища Владимира Борисова.

Среди участников старшего возраста первую премию получила солистка Киевского театра Татьяна Боровик. Балерина яркой индивидуальности, она и здесь продемонстрировала высокий профессионализм, эмоциональность исполнения. Ее партнер и коллег по труппе Анатолий Козлов удостоен второй премии. Особенно интересным стало их выступление в миниатюре «Мне не забыть» на музыку Е. Станковича в постановке В. Ковтуна.

Лауреат первой премии среди мужчин — Вадим Писарев из Донецка. Солдату того же Донецкого театра оперы и балета, что и Писарев, Эльвира Рыкова — лауреат второй премии.

Третьей премией отмечены артисты Одесского

театра оперы и балета Наталья Трокай, Ирина Лаврова и Александр Кириченко и солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко Любовь Данченко.

Участникам творческого состязания молодых балетмейстеров жюри не присудило призовых мест. Дипломами были награждены киевские постановщики Алла Рубина за номер «Помните!» (на музыку Е. Глебова), Виктор Литвинов за миниатюру «Телефон» (музыкальная компиляция А. Худина), Виктор Гаченко за номер «Извините, не получилось», а также днепрпетровский балетмейстер Александр Соколов за композицию «Блокада» (на музыку Третьей части симфонии Г. Попова «Родина»).

В заключительный вечер Первого республиканского конкурса артистов балета и балетмейстеров председатель жюри А. Шекера, вручая награды звездам украинского балета, сказал: «Конкурс дал возможность молодежи проверить свой профессиональный потенциал, понять свои главные задачи для преодоления новых рубежей в искусстве. Ведь нет в жизни ра-

дости выше, чем радость быть полезным своему делу, своему искусству».

И. ЧУБАСОВА,
Ю. ЗАМАНСКИЙ

Праздничный спектакль

Постановка в Горьком балета Т. Хренникова «Любовью за любовь» — новая версия произведения, созданная на сцене театра имени А. С. Пушкина молодым балетмейстером В. Салимбаевым. Он ввел в балет нового героя — бога любви Купидона, который словно бы режиссирует все происходящее на сцене. Купидон ловко улаживает недоразумения, возникшие между двумя влюбленными парами. Геро и Клавдио обретают счастье, преодолев интриги и козни Дон Хуана и его приспешников (приближенного Конрада, слуги Борахно и его возлюбленной Маргариты, служанки Геро), Беатриче же и Бенедикту на пути друг к другу приходится укрощать порывы собственных характеров.

Молодой артист С. Курракин в партии Купидона, требующей от исполни-

теля не только танцевальной техники, но и способностей к актерской игре, выглядит естественно и просто. В его Купидоне лирическое начало органично соседствует с иронией.

Заметным оказалось и выступление другого молодого танцовщика — С. Цветкова в роли Клавдио, который продемонстрировал не только технические возможности, профессиональные качества партнера, но и лирический склад своего дарования. Позднее партию Клавдио стал исполнять один из ведущих артистов балета Горьковского театра В. Миклин, гармонично сплавляя в ней артистизм и техническую точность.

Партия Бенедикта — одна из удачных страниц творческой биографии А. Гроностайского. Его Бенедикт где-то сродни Меркуцию, у которого остроумие не только на кончике языка, но и на острие его шага. Блестяще проводит танцовщик вариацию в первом акте, выразителен в дуэтах с Беатриче, в сцене дуэли с Клавдио. Интересны и разнообразны у артиста приемы, призванные стать пластическим эквивален-

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА



Л. ОХОТНИКОВА и
М. ШАРКОВ в па-
де де первого действия.
Фото Д. Куликова
и Г. Соловьева

О. ИВАНОВА и
М. ЗЯТИКОВА
(две вилсы).



том остроумным выпадам Бенедикта в его «перепалках» с Беатриче.

Т. Карпова рисует Геро натурой глубокой и тонкой. Мягкость пластического рисунка, стремление вывить разнообразные нюансы в переживаниях героини, чей внешний облик напоминает портреты великого Боттичелли, отличают эту работу артистки.

Другой женский образ балета — Беатриче. Его по-разному трактуют в спектакле Н. Пугачева и Т. Лебедева. В Беатриче Пугачевой больше поэтичности, нежности, в ее характере явственно проглядываются черты той нежной и любящей супруги, какой она со временем станет. Лебедева подчеркивает в своей героине остроумие, кажущуюся строптивость нрава. Отсюда — острота, «колкость» жестов и поз.

Удача балета — комический дуэт Борохио и Маргариты. У Шекспира обычно слуги, их поведение, их язык — слепки с народных персонажей из жизни. Великий драматург не гнушался соленой шутки, ядерного простонародного юмора. В таком ключе и решаются В. Салимбаевым обра-

зы Борохио и Маргариты (Н. Докукин и Г. Горохова). Их первый дуэт — своего рода пародия на дуэт Геро и Клавдио — оставляет хорошее впечатление: вроде бы та же музыка, те же движения (но несколько утрированные) — и вот перед нами словно бы иная Геро — доступная, лишенная целомудренных черт. Блестяще тангуется дуэт и в финальной сцене. Думается, что для Докукина роль Борохио — удачный штрих в его артистической биографии.

Запоминающийся образ создает В. Кирица. Артист старается создать портрет живого человека, хотя его Дон Хуан — воплощение злого, темного начала в спектакле.

Свою краску вносят в общую палитру спектакля и другие исполнители — Ю. Васильев (Герцог, принц Арагонский), А. Пугачев (Леонато, губернатор Мессины), И. Логинов (Конрад).

Удачны динамичные массовые сцены первого акта и финала, связанные темой маскарада. Маскарад, время от времени врываются в течение действия, становится своеобразным лейтмотивом спектакля, прочно связы-

вая между собой контрастные сцены.

Оформление спектакля, выполненное Н. Хренниковой, передает замысел композитора и воссоздает атмосферу комедии достаточно полно. Прозрачно легкие, изящные декорации, золотистые драпировки заставляют вспомнить живопись итальянского Возрождения. Костюмы, в которых отлично сочетаются красные и синие тона со специфическим оттенком, также создают представление о стране, эпохе.

Музыкальный руководитель постановки и дирижер В. Бойков бережно подошел к партитуре, особенно в ее лирических страницах, сумел зажечь и вдохновить оркестр на оригинальное прочтение любимых и хорошо известных страниц хренниковской музыки.

На сцене Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина родился праздничный, динамичный спектакль.

Н. БОРДЮГ,
кандидат
искусствоведения

Есть такое явление!

Якутская АССР недавно отметила свое шестидесятилетие. Многими интересными и значительными событиями отмечены эти годы жизни народа. Якутия — ныне край развитой промышленности и сельского хозяйства, край передовой науки и культуры. И одно из свидетельств того — рождение национального балетного театра. О его сегодняшней жизни рассказывает нашему корреспонденту народная артистка Якутской АССР Евдокия Степанова:

— Постоянное обращение к национальному искусству танца — ведущая тенденция развития якутского балета. Творчество многих хореографов, в разные годы возглавлявших труппу или осуществивших на нашей сцене отдельные постановки, отличает стремление к максимально полному использованию якутского фольклора. И на этом пути их ждал настоящий успех, а в ряде случаев — и значительные творческие открытия. К таковым относится балет «Чурмчу-

ку» на музыку Ж. Батуева в постановке московского балетмейстера К. Карпинской. В своем спектакле хореографу удалось органично синтезировать элементы классического танца с народным танцем «осуохай». Поиск оригинальной лексики, где национальный танец и пластика получили свое интересное развитие, осуществлялся театром и в других работах: «Кюн Куо» (музыка В. Каца, балетмейстер К. Мадемилова), «Орлы улетают на север» (музыка Г. Комракова, балетмейстер С. Бурханов). В этих работах хореографы использовали как органичные средства выразительности и якутское народное пение «дыэртэти», и популярные мелодии «дэгэрэн», и, как уже говорилось, танец «осуохай». Недавно наш театр вновь обратился к национальной теме, на сей раз раскрыв ее через глубокое чувство дружбы русского и якутского народов. История любви русского первопроходца С. Дежнева и простой якутской девушки — таково содержание нового балета «Абакаяда», поставленного главным балетмейстером театра А. Поповым (музыка Н. Пейко, либретто Д. Сив-



Г. Таранда —
Лесничий.

А. АЛЕКСАНДРОВА и
С. ЧАСОВ в па де ле
первого действия.



цева). Однако спектакль не принес нам всем того творческого удовлетворения, на которое мы рассчитывали, — режиссерская невыстроенность балета, иллюстративность вместо высокой художественной образности в хореографическом решении, поверхностное отношение к фольклорному материалу, пластическая неразработанность образов главных героев помешали ему стать событием в якутской театральной культуре. Но с другой стороны, я признаю справедливость слов рецензента газеты «Советская культура», который отмечал, что «Абакаяда» обладает идейно-художественной потенцией, должное проявление которой на сцене еще впереди».

Параллельно с развитием национального начала в балетном искусстве республики большое внимание уделяется освоению классического наследия. Благодаря постоянному пополнению коллектива выпускниками Московского, Ленинградского, Пермского, Новосибирского хореографических училищ, Якутский музыкально-драматический театр имеет крепкую основу. Если теперь в его репертуар проч-

но вошли такие спектакли, как «Жизель», «Лауренсия», «Щелкунчик», «Шопениана», «Золушка», «Бахчисарайский фонтан», то этим мы обязаны прежде всего педагогам лучших балетных школ страны, воспитавшим достойных солистов для нашей труппы. И настоящим испытанием ее профессионализма стало недавнее воссоздание на якутской сцене «Баядерки» Л. Минкуса-М. Петерпа балетмейстером Н. Маркарьянцем.

Надо было видеть, с каким энтузиазмом взялись артисты за трудную работу, с какой самоотдачей проходили репетиции, чтобы оценить высокую воспитательную роль классики! Уже первые спектакли открыли и новые исполнительские имена, и зрелость мастерства ведущих актеров. Особенно хочу отметить выступления И. Пудовой (Никия), Е. Мыревой (Гамзатти), А. Ултургашева (Солор).

Но сложность решения этой творческой задачи выявила и многие слабые стороны в творческой организации жизни нашего коллектива. В частности, неполный состав оркестра, отсутствие нор-

мальных условий для репетиций, неуклюжесть труппы. Нельзя забывать и о том, что наш балетный театр самый отдаленный и самый северный из всех коллективов такого рода. Пятьдесят градусов мороза в Якутске — привычная температура, но тем трудней «разогреться» артистам балета, готовя свой мышечный аппарат к работе.

Есть еще много подобных «частных» проблем функционирования балетной труппы. Но все они так или иначе упираются в одну — проблему общинную, болезненную, очевидно, не только для нашего коллектива.

По моему глубокому убеждению, сейчас, когда балетное и оперное искусство республик Советского Союза достигло определенных творческих высот, сама форма «музыкально-драматического театра» как бы изжила себя. На данном этапе развития театральной культуры в нашей республике она ведет к художественной нивелировке жанров, мешает профессиональному совершенствованию актеров столь несхожих профессиональных ориентаций, как вокалисты, танцовщики и драматические

артисты.

Выше я уже говорила, сколь трудно приходится артистам балета «разогреться» в репетиционных классах в условиях нашего сурового климата. А ведь в нашем театре для всех трех исполнительских составов объединенной труппы — одни и те же репетиционные помещения. А если учесть, что балетный спектакль в результате такого объединения идет всего один раз в неделю, то понятна наша тревога и озабоченность за завтрашний день, за профессиональное состояние балетного коллектива.

Все эти вопросы — новые. Мы не раз их ставили, и надеемся на их конструктивное разрешение.

Искусство балета прекрасно. Но свою миссию оно может полноценно выполнять только тогда, когда «служители Терпихоры» окажутся на высоте требований эстетики своей профессии, для чего необходимы определенные условия работы...

Хорошо помню, как я получила свои первые цветы от зрителей. В конце спектакля на сцену выбежала совсем маленькая девочка и протянула мне крохотный букетик

цветов, сделанных из разноцветных лоскутков. Конечно, сейчас в Якутии есть настоящие, живые цветы. Неизмеримо выросла и культура зрителей. Но, как и прежде, они добиваются в театр зачастую на оленьих упряжках за сотни верст... И наша ответственность перед такой аудиторией тоже чрезвычайно велика.

Беседу вела Л. ШАМИНА

950 и 80

Эти цифры — 950 и 80 — связаны с творчеством известного советского хореографа Николая Сергеевича Холфина (1903—1979). В Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, с которым связаны многие годы его творческой деятельности, состоялось девятисотпятидесятое представление поставленного им балета «Доктор Айболит». Оно было приурочено к восьмидесятилетию со дня рождения создателя.

С именем хореографа Н. С. Холфина связан большой и важный пери-

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

Сцена из балета
«Доктор Айболит»



од в истории советского балета — период становления профессиональных хореографических театров в национальных республиках, таких, как Киргизия, Туркмения. Однако он много и плодотворно трудился в стенах нынешнего Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Николай Сергеевич Холфин с детства мечтал стать танцовщиком, но жизнь сложилась так, что получить профессиональное образование своевременно не удалось. После гражданской войны, в которой юноша участвовал, добровольцем вступив в Красную Армию, он в 1923 году, уже двадцатилетним, поступает в частную балетную студию В. И. Мосоловой, затем на хореографическое отделение Техникума имени А. В. Луначарского, учась в котором Холфин увлекся постановочной работой. С 1932 года он работает в Московском художественном балете, которым руководила Виктория Кригер. Труппа состояла из актеров ярких индивидуальностей — здесь в классическом репертуаре выступала сама Виктория Кригер, Мария Сорокина,

Ангелина Урусова, Алла Фин, Александр Клейн, Евгений Качаров, среди исполнителей характерных партий были — Холфин, Иван Курилов, Владимир Бурмейстер, Анатолий Тольский.

Кригер с большой симпатией относилась к Николаю Сергеевичу, называла его «молодым талантливим новатором».

Балет «Соперницы» — первый большой спектакль постановщика. Авторы либретто — Н. Холфин, Б. Мордвинов, П. Марков — создали на музыку П. Гертеля к «Тщетной предосторожности» оригинальное произведение — танцевальную комедию, где все «осмысленно, реалистично, правдиво». Премьера состоялась в 1933 году. О балете говорила вся Москва. «В спектакле «Соперницы» балетный коллектив впервые полностью воплотил идею «танцующего актера». Здесь техника танца всецело подчинена задаче выявления внутреннего содержания хореографического образа. Это было действенным применением принципов МХАТа в балетном искусстве», — отмечал критик того времени. Постановку похвалил Вл. И. Немирович-

Данченко. На встрече с артистами он сказал им о том, что мечтал о балетной артерии в организме своего музыкального театра. И спектакль явился толчком к объединению двух коллективов, которое впоследствии и произошло.

Многие спектакли Н. С. Холфина вошли в золотой фонд Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Комедийный балет «Треуголка» С. Василенко (совместно с Б. Мордвиновым), «Цыганы» того же автора по одноименной поэме А. С. Пушкина, «Франческа да Римини» Б. Асафьева, «Веселый обманщик» К. Корчмарева, танцы в операх «Тихий Дон», «Травиата», «Сицилийская вечерняя», «Дубровский»...

В своих спектаклях он твердо придерживался классической основы, дополнял и обогащал академическую лексику элементами народного танца, современной пластики, акробатики. Танец для него не был самоцелью, но всегда служил выявлению сюжетной линии балета и созданию реалистических образов. Поэтому и к исполнителям предъ-

являлись особые требования — Холфин хотел видеть их «танцующими актерами».

Событием в творчестве Николая Сергеевича стала постановка спектакля для самых маленьких зрителей — балета «Доктор Айболит». Сценарий по мотивам сказок К. Чуковского написал П. Аболимов, музыку — И. Морозов, художник В. Рындин. Премьера состоялась 7 марта 1948 года. Работая над этой постановкой, Холфин остался верен себе. Хорошо зная и любя русскую природу, он перенес на балетную сцену образы птиц и зверей, нашел для их воплощения точные жесты и движения — мы узнаем утку по ее неуклюжей «перевалочке», коتا, выгибающего спину, гордо вышагивающего на длинных ногах аиста. Газета «Советское искусство» писала о новом спектакле: «Он, несомненно, будет в детях хорошие чувства, учит отзывчивости, состраданию к угнетенным, а стало быть, воспитывает отвращение к злу и его конкретным носителям».

И сегодня этот веселый детский спектакль, проникнутый идеей добра, — в репертуаре театра. В

честь знаменательной даты выпущена специальная афиша, подготовленная фотовыставка, рассказывающая о творческом пути постановщика. А накануне юбилейного спектакля молодые артисты балета встретились с участниками создания «Доктора Айболита» — с М. Рединой, О. Берг, М. Агатовой, Э. Бергером, А. Соболев, А. Тольским, А. Чичинадзе, В. Эдельманом. Многие из них были первыми исполнителями различных партий балета. С интересом слушали присутствующие рассказ А. Тольского, который напомнил собравшимся слова Николая Сергеевича: «Передо мной задача сделать спектакль для детей», — говорил он. — Его надо сделать, как считал Горький, так же, как и для взрослых, но только лучше. Я решил предельно ясно донести содержание «Айболита», не засоряя его всеми виртуозными па классической лексики. Простота «языка» — моя задача. При этом предельная выразительность должна быть на первом месте».

«Будучи сам очень ярким человеком, Николай Сергеевич любил и ценил самобытность актеров. Работа над образом, он ни-



Болгарский праздничный танец в исполнении сумских плясунюв тепло был принят на своей родине — в Болгарии.



Выступают исполнители народного Ансамбля «Юность».



когда не «зажимал» исполнителя. Напротив, вызывал у него стремление к творческой инициативе, к проявлению индивидуальности. Холфин творил вместе с актером, — говорил на встрече А. Чичинадзе.

Юбилейный спектакль «Доктор Айболит» прошел с большим успехом. Перед его началом выступительное слово сказала В. Бовт.

М. ШАЛАЕВСКИЙ,
артист Московского
музыкального театра
имени
К. С. Станиславского
и Вл. И. Немировича-
Данченко

Шефские связи

Коллектив танцевально-го ансамбля «Юность» Дворца культуры Сумского машиностроительного производственного объединения имени М. В. Фрунзе был создан более четверти века назад. Тогда же, в пятидесятые годы, возник и кружок энтузиастов народного танца седьмого механосбороч-

ного цеха, организатором которого стал танцовщик из «Юности» Александр Мельник — скромный рабочий паренек. Добавлю, что сегодня Александр Федорович Мельник — опытный старший мастер, наставник рабочей молодежи, который двадцать семь лет на общественных началах руководит цеховым хореографическим коллективом.

Ныне народный ансамбль «Юность» связанными узами шефства с девятнадцатью хореографическими коллективами цехов и отделов объединения. Только в 1978—1980 годах двадцать руководителей-общественников осуществили вместе с их участниками постановку большой сводной программы из тридцати пяти танцев. Это героико-патриотические композиции — «Юность двадцатых», «Слава рабочим рукам», «В едином строю», а также народные танцы — «Гопак», «Ползунец», «Девятка», «Казачок», «Буковинская полька», «Лявониха», «Азербайджанский девичий танец» и другие. Так начала осуществляться разработанная руководством ансамбля и Дворца культуры програм-

ма по эстетическому воспитанию труженников предприятия.

В этой работе используются самые различные виды занятий: показательные уроки-концерты, репетиции «на местах» в красном уголке цехов, обменные творческие отчеты-выступления. Интересной и емкой формой стали тематические дни хореографии, содержание которых бывает очень различным — творческая лаборатория хореографа - общественника, лекции по вопросам создания репертуара, основ помпозитива и постановки танца, беседы о творчестве известных коллективов республики («Ятрань», «Зарево», «Юность Закарпатья»). Широко применяется также семинарская учеба — стажировка, практикумы-конференции, курсы повышения квалификации и обмен опытом на базе опорного ансамбля. Очень помогает балетмейстеру-общественнику созданный при Дворце культуры методический кабинет, который для них — основной консультационно-справочный пункт. Здесь можно получить совет по вопросам хореографического решения испол-

нительского мастерства, музыкального оформления танца, сценического костюма, репертуарных новинок, а также познакомиться со специальной литературой.

Программа по эстетическому воспитанию труженников предприятия предполагает и активное участие в работе самих участников художественной самодеятельности, им поручается собирание исторического материала, характеризующего эпоху, подготовка литературных характеристик образов героев, изучение особенностей одежды, быта людей... Собранные сведения тщательно анализируются, что очень помогает при постановке, поскольку каждый член репетиционного процесса воспринимает его осознанно, творчески.

Опыт народного хореографического коллектива «Юность» был обобщен республиканским межсоюзным Домом самодеятельного творчества. Начинание сумских энтузиастов подхватили другие танцевальные коллективы Украинской ССР.

За успехи в пропаганде хореографического искусства лауреат Всесоюзных и республикан-

ских фестивалей, народный ансамбль танца «Юность» Дворца культуры объединения сумских машиностроителей награжден Почетными Грамотами ЦК ВЛКСМ, ВЦСПС, Министерства культуры УССР и Президиума Украинского совета профсоюзов.

В. ШЕРШНЕВ,
студент Государственного
института театрального
искусства имени
А. В. Луначарского

Любимые тревоги

Среди тех, кто украшал сцену Свердловского театра оперы и балета имени А. В. Луначарского в течение семи десятилетий его жизни, было немало замечательных мастеров. Но о Клавдии Черменской местные зрители говорят с каким-то особым чувством. В своем творчестве балерина глубоко ощущает душевный свет, крылатость мысли. Ее танец — как стихи, наполненные тревогами и надеждами, радостью и верой. Мы осознавали это, встречаясь на сцене с ее Одеттой, Жизелью, Ли-

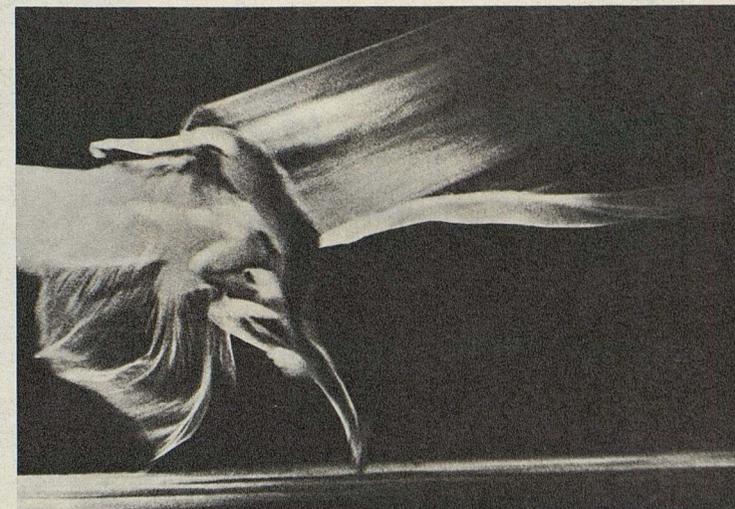
К. ЧЕРМЕНСКАЯ
на репетиции.



Фрагмент
пластической
композиции
«Баллада о земле»



Сцена из спектакля
«Красный конь»



зой, Золушкой, Марией...

Дебютом в партии Одетты начала свой творческий путь в Свердловске Клавдия Черменская. Это случилось 14 октября 1944 года. И свердловчане в первый же вечер оказались в плену у Клавды Черменской. С искренностью и очарованием истинной артистки она сумела передать разные эмоциональные состояния своей героини — и звонкость и чистоту первой любви, и трагедию несостоявшегося счастья. Сколько потом их было — волнующих открытий Черменской, словно впитавших таинственную и неповторимую атмосферу театра! За «Лебединым озером» последовали центральные партии в «Бахчисарайском фонтане», «Раймонде», «Тшестной предосторожности», «Жизели», «Каменном цветке», «Лауренсии», «Спящей красавице». Клавдия Григорьевна свободно и естественно «жила» в различных танцевальных постановках, тонко ощущала стилистические особенности спектаклей. Известный критик Н. Эльяш написал о Черменской в газете «Уральский рабочий»: «Всю свою сценическую жизнь, танцуя в пери-

ферийном театре, Клавдия Григорьевна оставалась балериной такой высокой культуры, которой может позавидовать любая столичная танцовщица». Более двух десятилетий выступала артистка на сцене. О таких, как она, говорят: рыцарь театра. Да, ее отношение к театру, к искусству, самозабвенный ежедневный труд сделали ее одержимой. Одержимой — спектакль — вот ее жизнь и судьба. А начиналась биография танцовщицы в хореографическом отделении Саратовского театрального училища имени И. А. Слонова. В семнадцать лет — дебют в Саратовском оперном театре в роли Марии в «Бахчисарайском фонтане», «Раймонде». Следующая партия — Раймонда. Потом — Московское хореографическое училище, где Черменская занималась у педагогов Елизаветы Павловны Гердт и Марии Алексеевны Кожуховой. Ныне Черменская — педагог-репетитор в родной труппе. Своей влюбленностью в искусство она стремится заразить и своих подопечных, а их у нее в Свердловском театре оперы и балета много. А. В. Луначарского не-

мало: сегодня у нее в классе работают и ведущие солистки Елена Гускина, Лилия Воробьева и совсем юные Наташа Гордиенко и Вера Абашева. Идут репетиции, разучиваются новые партии... С одними надо «пройти» еще раз партию перед спектаклем, другим помочь в освоении новой роли, с третьими поработать над тем, что у них не вышло в прошлый раз. А вечером — спектакль с его волнениями за учеников и ожиданием чуда... И так почти каждый день. И пусть Клавдия Григорьевна Черменская сегодня и не «несет репертуар», как говорили в старину. Но трудиться рядом с одаренной молодежью, помогать ей — счастье для актрисы.

Б. ЗЕЛИЧЕНКО

Портрет одного коллектива

Биография Ансамбля пластической драмы, которым руководит Гедрос

Мацквявичюс, началась совсем недавно. В 1975 году студент третьего курса режиссерского факультета Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского создает пластическое полотно «Преодоление», посвященное пятистолетию Микельанджело. Четыре части композиции: «Сады Медичи», «Адам и Ева», «Давид», «Страшный суд» — это не только повествование о жизни данного художника, но и проникновение во внутренний мир человека-творца с его яростным противоборством мыслей и чувств. Постановка, ошеломившая зрителей, которые ожидали увидеть привычную пантомиму, а встретились с необычным для того времени пластическим спектаклем, — эта постановка стала первой большой работой группы восемнадцати энтузиастов, собравшихся вокруг студента. К тому времени у самого Мацквявичюса за плечами был не только пятилетний опыт актерской работы в Каунасской труппе пантомимы Модриса Тенисона, но еще и занятия на химическом факультете в Вильнюсском университете.

«Преодоление» взяло первые барьеры на пути возвращения пантомимы от стиливых упражнений Этьена Декру и Жана-Луи Барро — к драматическому театру. Напомню, что сама школа Декру, являющаяся своеобразной точкой отсчета для пантомимы XX века, возникла как практическое осуществление идеи «ухода» актера из драматического театра. Актер должен был отказаться от слова, музыки, костюма, декораций, короче, от всего, кроме человеческого тела. И все это для того, чтобы ощутить необозримые возможности «выразительного движения», и затем, после пятнадцати двадцати лет тренинга «чистого тела», вернуть это приобретенное им богами на сцену драматического театра. Именно эта постановка стала первой большой работой группы восемнадцати энтузиастов, собравшихся вокруг студента. К тому времени у самого Мацквявичюса за плечами был не только пятилетний опыт актерской работы в Каунасской труппе пантомимы Модриса Тенисона, но еще и занятия на химическом факультете в Вильнюсском университете.

Первая из принципиальных проблем пластического театра, с которой столкнулся студент-режиссер, — в какой степени действие связано с музы-

кой в спектакле. Здесь возникло противоречие. Ведь звенящей тишине миниатюр Барро и Марсо издавна противостояла другая традиция, связанная, в частности, с практикой польской и прибалтийской школ пантомимы, — традиция пластического осмысления музыки. Мацквявичюс, ученик М. Кнебель и М. Тенисона, с большой художественной убедительностью объединил под эгидой музыки обширные выразительные возможности «действенного движения» и пластического орнамента. Тем самым он подтвердил, что пластическая драма сегодня развивается в недрах музыкального театра. Именно это обстоятельство делает необходимым творческий диалог между двумя направлениями пластического театра — танцевальным и драматическим.

Важно подчеркнуть, что оба эти направления пока что качественно по-разному подходят к использованию музыки. Например, если в балете «Времена года», поставленном Май Мурдма в театре «Эстония» произ-

ведения А. Вивальди используются в неизменном виде, то одноименный спектакль Мацквявичюса оказывается поставленным не только на темы сказок Андерсена, но и, в музыкальном смысле, на темы Вивальди. Музыка из его «Времен года», тактично, но свободно сколлажированная, здесь содействует с мелодией из «Орфея и Эвридики» К. Глюка, фрагментами из произведений Баха, Бриттена, Дебюсси, Пендереского и других композиторов. К тому же спектакль идет с длительными в музыкальном сопровождении паузами, когда сценическое действие не прекращается. Еще в процессе постановки «Преодоления» Мацквявичюс, читая заметки Пабло Неруды о его поэме «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», обратил внимание на следующие строчки: «Вещь эта одинаково тяготеет и к мелодраме, и к опере, и к пантомиме». Тем самым, вопрос о следующем режиссерской работе оказался решенным. История жизни и смерти знаменитого чилийского народного мстителя, жившего в середине XIX века, приобрела на сцене чер-

ты современного мифа. Спектакль «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» имеет сложную структуру персонажей: мифологические, символические (Смерть и Звезда) и бытовые герои (Хоакин, Тереса, Кабальеро, Мошенник и другие). Подчеркну, что подобная «персонажная» система наиболее часто встречается на балетной сцене. Новую страницу своего театра Мацквявичюс открыл спектаклем «Вьюга». Режиссер обратился к двум произведениям Александра Блока: его ранней пьесе «Балаганчик», написанной еще до революции, и поэме «Двенадцать», явившейся непосредственным откликом поэта на революционные события России.

Удача спектакля заложена уже в самом принципе соединения двух произведений, противоположных по содержанию, мироощущению героев и стилистике. Тем самым внимание зрителя акцентируется на том историческом переломе, который произошел в судьбе России в 1917 году. Пластическим лейтмотивом, соединившим обе эти части в единое целое, стала вьюга, этот стремитель-

ный, смертельный и очищающий порыв. Вьюга то налетает и разбрасывает людей, то собирает их в единый и грозный смерч... Творческий рост труппы, доказавший зрителю свой профессионализм, требовал соответствующего статуса коллектива. И вот в апреле 1978 года рождается Московский ансамбль пантомимы (а ныне Ансамбль пластической драмы) при Московской областной филармонии. Коллектив гастролировал во многих городах страны, завоевывая симпатии зрителей к своему искусству, пробуждая доверие к возможностям пластического театра. Пантомиме было свойственно идти к пластической драме именно от драматического театра, а точнее, от его действенной паузы. Действенная, или режиссерская, пауза драматического спектакля, основным средством создания которой является «органическое молчание актера», разрослась до размеров целого спектакля еще в мимодрамах А. Таирова и К. Марджанова. Но введение пантомимы в сферу музыкального театра потребовало создания второго полюса, по своим воз-

можностям и принципам актерского существования противоположного зоне органического молчания. Так стало выкристаллизовываться понятие «зоны метафорического существования» актера, когда его сценическое поведение выражается через пластику, танец. На различие именно этих сплосков актерского существования указывал К. Станиславский, говоря: «Иная пластика, иная грация, иной ритм, жест, походка, движение. Все, все иное». Глубина и достоверность психологической разработки, кульминационность пластических метафор — вот, думается, основа успеха театра Мацквявичюса, одинаково мощно работающего в обоих полярных зонах актерского существования. Вопросы актерского мастерства для пластического театра с особой остротой встали в процессе постановки спектакля «Красный конь». Перед нами — жизненный путь художника, его взаимоотношения с окружающей жизнью и Красным конем — символом творчества. В спектакле, построенном по законам скорее

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА



Юные воспитанники Саратовского хореографического училища на уроках классического и дуэтного танцев.

музыкальной (тема с вариациями), чем театральная драматургия, режиссер опирается на мастерство восьми актеров, играющих этот очень сложный спектакль. Это А. Бочаров, Л. Попова, С. Цветков, А. Минченко, Т. Федосеева, Т. Борисова, Т. Васина. Они смогли соединить пластические формы «жизни человеческого тела» с подлинными глубинами «жизни человеческого духа».

С каждым спектаклем Мацкявичюс усложняет наши представления о границах возможностей пластической драмы. В последней работе театра «И дольше века длится день» по мотивам одноименного романа Ч. Айтматова — актеры заговорили. Интересно? Бесспорно. Ново? Ну, если не считать того, что на заре своей жизни балетный спектакль был явлением синтетическим, объединял в одном представлении и танец, и вокал, и человеческую речь. Возрождение такого зрелища рождает новые проблемы: проблемы тренинга и школы, совмещения движения и действия, движения и слова... Театр Мацкявичюса можно было бы превратить в театр-лабо-

раторию, где ставится и решается множество важных и актуальных проблем пластического искусства. Но прежде чем иметь театр-лабораторию, надо иметь свой театр, свой, так сказать, интерьер. И вот, постаравшись набросать проблемный портрет коллектива, я вынужден сказать и об «интерьере», которого у Ансамбля пластической драмы, увы, все еще нет. Нет постоянного помещения, репетиционного стационара. Но все мы уверены, что будет, ибо есть главное — желание искать и умение находить.

А. ПРОХОРОВ

Перед зеркалом

Человек, впервые попавший в балетный класс, невольно удивится обилию зеркал на его стенах. Человек, хоть мало-мальски знакомый с балетом, конечно, этому не придаст значения. Ему прекрасно известно, что зеркало — вечный спутник танцовщи-

ца. Его могущественная власть над артистом кончается лишь тогда, когда он приходит на сцену, где его зеркалом становится зрительный зал. Но путь от одного зеркала к другому — это путь становления мастерства.

Саратовское хореографическое училище — одно из самых молодых в нашей стране. В 1960 году в его балетные классы пришли первые ученики — в 1968 году они стали его первыми выпускниками. Некоторые из них — В. Бгашев, М. Бернюков, Н. Трофимова — и по сей день танцуют на родной сцене Саратовского театра оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского. Другие — Н. Осипян, С. Кубасова, М. Скуратова, Н. Гордиенко, Г. Клековкина, Н. Разина, Н. Шалашнова — солисты различных трупп страны.

С самых первых дней жизни школы здесь преподают опытные педагоги В. Адашевский, В. Дубровина, В. Урусова, Ю. Горбачев, Н. Максимова... Теперь рядом с ними и их коллеги — представители более молодых поколений. За последний год мне дважды довелось побывать в Саратове, и я посещал и утренние — гра-

циозные и технически совершенные — уроки в классе Г. Альберта, и вечерние — виртуозные и эмоциональные — занятия А. Пантыкина. Ученики Саратовского училища с энтузиазмом постигают основы своей будущей профессии. Я видел прекрасные и одухотворенные глаза юных танцовщиков, среди которых, как всегда случается, имеются и свои лидеры, и свои аутсайдеры, наблюдал, как сосредоточенно и напряженно добивались они точности в передаче каждого движения... И это был прекрасный лик училища.

Действительно, на первый взгляд, здесь все обстоит благополучно. Но сегодня мне хотелось бы сказать и о другом лике училища, который тоже отражается в зеркалах балетного класса. И начнем мы с самого главного — самих балетных классов. Честно говоря, их в училище не так уж и много. А если уж быть совсем откровенным, то стандартам и современным требованиям хоть в какой-то степени соответствуют всего три.

Другая проблема училища — интернат. Не имея его, Саратовское училище вынуждено ограничивать

прием, отказывая в нем даже очень способным детям, живущим в сельской местности или других городах. Конечно, проблемы материальные — проблемы для Саратовского училища очень важные. Но не менее (если не более!) важными для училища остаются и проблемы педагогических и балетмейстерских кадров, которых здесь тоже не хватает.

А ведь Саратовское хореографическое училище — единственное в Поволжье. Возможно, руководителям культуры республик и областей этого региона и руководителям музыкальных театров Горького, Куйбышева, Чебоксар, Казани, Йошкар-Олы, Астрахани, Волгограда, Саратова, где работают его ученики, стоит задуматься над судьбой школы, которая для всех них готовит балерин и танцовщиков. Задуматься и всем сообща помочь...

Эти заметки написаны в надежде, что в зеркале балетного класса Саратовского хореографического училища два его лика в скором времени сольются в одно целое. Это сегодня просто необходимо.

К. МУХИН

МИХАИЛ
ЕРМОЛАЕВ

О, память сердца...



М. И. ГЛИНКА.
Портрет К. Брюллова

*В*еликий русский композитор Михаил Иванович Глинка, стовосьмидесятилетие со дня рождения которого отмечается в нынешнем году, не писал балетов. Но анализируя танцевальные эпизоды в его бессмертных операх «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», а также симфонические, инструментальные, камерно-вокальные произведения, можно с совершенной очевидностью утверждать, что Глинка в такой же мере подготовил почву для возникновения и развития отечественной балетной музыки, как и для русской симфонической школы. Он стал не просто родоначальником

многих основополагающих музыкальных жанров, но и «сформулировал» творческий метод, определивший становление и развитие национального композиторского творчества на много лет вперед. Об этом размышляет в публикуемой сегодня беседе на страницах журнала композитор и пианист Михаил Ермолаев. Представитель молодого поколения советских музыкантов, он привлекает внимание серьезным, подлинно научным интересом к наследию Михаила Ивановича Глинки, в изучении которого сочетает композиторский и исполнительский аспекты, что позволяет ему рассматривать проблему в ее наиболее полном объеме.

Говорить о Михаиле Ивановиче Глинке довольно трудно: его творчество представляет собой уникальное явление не только потому, что он — основоположник русской музыки, но также потому, что и его творческий метод, и его исторические задачи были совершенно особые. Поэтому рассматривать балетную музыку Глинки оторвано от всего того, что он делал, просто невозможно.

Первое, о чем мне хотелось сказать, — это о внешнем облике композитора, который запечатлен в сохранившихся рисунках и фотографиях. Понимаете, в то время люди не только выглядели иначе, но и держали себя иначе. И на портретах Глинки мы видим человека с какой-то особой осанкой, если не балетной, то во всяком случае осанкой человека, которого учили правильно пользоваться своим телом. Ведь дворянское воспитание включало и обязательное умение владеть своим телом, умение танцевать — балы в глинкинские времена были неперменной принадлежностью быта. Поэтому главное, что надо понять, — мы имеем дело с совершенно другой культурой мышления, культурой движения. И именно у Глинки, именно в его эпоху это выступает с особой какой-то силой. Наверное, не случайно в творчестве композитора, с одной стороны, нет «чистых» балетов, а с другой стороны — движением танца пронизано почти все, что им создано. Достаточно вспомнить его симфонические увертюры. «Камаринская» связана с плясовой народной темой (правда, первая тема там — песенная). В «Арагонской хоте» использованы танцевальные испанские темы. «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» — тоже танцевальная музыка, такое своеобразное танцевальное попури. «Вальс-фантазия», наконец. Собственно говоря, мы перечислили основные симфонические сочинения Глинки, и, как выясняется, они все в той или иной мере связаны с движением. Что уж говорить об операх — не только чисто хореографические фрагменты, как например, два танцевальных цикла в «Руслане», польский акт (практически весь) в «Сусанине», но и арии тоже органично связаны с танцем — вспомним быстрые части арии Ратмира или каватины Людмилы.

То было странное время, странное для нас, время так широко развитого среди русской дворянской интеллигенции дилетантизма, но дилетантизма не в том смысле, в каком это слово употребляется сейчас. Достаточно сказать, что Глинка танцевал, умел рисовать, в юности опубликовал свою стихотворную поэму, знал, кажется, семь (или около того) языков. Он все умел, но при этом был профессиональным музыкантом. Глинка — отнюдь не исключение из правила, вспомним Пушкина, Лермонтова, Грибоедова... Глинка, когда он оказался в Испании (а этой страной Михаил Иванович очень интересовался и прожил там длительное время), то счел необходимым не только изучить фольклор, изучить язык, но и уметь самому танцевать, пробовал играть на кастаньетах — он должен был через себя, через свое тело все это пропустить.



Замок Черномора.
Эскиз А. Роллера



Дон ПЕДРО, М. И. ГЛИНКА
и испанская танцовщица.
Рисунок А. Степанова



Тема танца «Краковяк» из оперы «Иван Сусанин». Автограф М. И. Глинки

Глинка — след эпохи особой, которая уже ко времени Чайковского стала другой. В этом плане Чайковский — немножко «сторонний наблюдатель», и не случайно балет у него приобретает статус самостоятельного жанра. Но в музыке Чайковского тоже усматривается эта глинкинская традиция мышления через движение, мышления через тело, через сердце. Если говорить о связи Чайковского с Глинкой, очень важно сказать о таком удивительном произведении Глинки, как «Вальс-фантазия». Бытовым языком выражаются здесь вещи уже совсем не бытовые, уже отстраненные от конкретного движения. Сочинение чуть выходит из быта как такового. И именно глинкинские традиции «Вальса-фантазии» нашли у Чайковского свое продолжение.

Глинка очень многолик, и не менее важна и другая традиция, идущая от него, — традиция восточных и характерных танцев. Она явно прослеживается в творчестве петербургских композиторов. Если обратиться к «Половецким пляскам» из «Князя Игоря» Бородина, становится очевидным, что музыка их не только тематически, но и, если так можно выразиться, идейно связана с четвертым актом «Руслана». Она имеет корни в глинкинском востоке, в танцах, которые звучат, когда появляется Черномор в сопровождении своей страшной свиты. Это же глинкинское представление о восточном ощущается в какой-то степени и в «Пляске персидок» из «Хованщины» Мусоргского...

Мне кажется, что даже «Весна священная» Стравинского в чем-то связана с Глинкой, связана с «Русланом». Б. Асафьев назвал однажды «Руслана и Людмилу» «славянской литургией эросу». Действительно, обращение к языческому миру в «Руслане» очень полно возвращает нас к первичным источникам искусства, к его телесному началу.



Е. Карнеев.
Русская пляска (1812).

Та же тема сфокусирована, особо выделена в «Весне священной» — пробуждение весны, пробуждение всех природных сил, и человек как неотъемлемая часть природы! Мне кажется, здесь ясно проявляется связь с интродукцией «Руслана», с его первым актом.

Глинка во всем уникален. Начиная со своего творческого метода. В его автобиографических записках описывается такой эпизод: как-то композитор присутствовал на торжественном обеде по случаю обручения и бракосочетания великой княгини. Казалось, что могло его там заинтересовать? Но он писал, что стук ножей, вилок, тарелок, говор за столом, приподнятая суета запомнились ему, помогли потом при сочинении интродукции к «Руслану». Вот этот пример еще раз убеждает в том, что Глинка первичен во всем. Представить себе, что он берет какое-то явление уже в готовом виде и использовать его, — невозможно. Даже если он обращается к русской народной песне. У него есть фортепианный пьеса «Тарантелла», в которой, по его собственному признанию, используется тема песни «Во поле березонька стояла». Если этого не знать, то и не догадаться — тема до такой степени переработана, что остается лишь легкий намек на нее. Все, к чему Глинка прикасался, все приобретало особый смысл, особый облик. Вслушаемся в увертюру «Руслана». Натренированный слух ловит знакомое — это из увертюры к «Свадьбе Фигаро» Моцарта, этот быстрый ход и тонус обиди и тональность общая. Но мы имеем дело не с заимствованием, а всегда с переплавкой, полной переплавкой услышанного когда-то. Не остается и двух постарому связанных «косточек» в том, что он делает, эти «косточки» используются так, как ему надо, как он слышит.



А. С. ПУШКИН танцует с Амалией РИЗНИЧ.
Рисунок Нади Рушевой

Глинка — гений. Поэтому ему удалось совершить огромный значимости подвиг — не просто создать профессиональную русскую музыку, она уже существовала, но поднять ее до классических высот, определив развитие национального музыкального искусства на много лет вперед (что неизмеримо труднее). Естественно, он не мог возникнуть сам по себе, ниоткуда. Его явление — высочайший всплеск культурной среды России. При жизни Глинки уже существовал «задел» и в оперном творчестве, и в симфоническом, заложенные начала русской вокальной школы, и в балетном жанре также сделаны важные шаги. Такие достижения, как польский акт в «Сусанине» или циклы танцев в «Руслане»

не могли появиться на пустом месте. Хотя бы по той причине, что для их воплощения были необходимы исполнители, владеющие определенным мастерством, хореографы, которые уже работали, уже создавали свои произведения.

Если говорить о балетных сценах у Глинки, то нельзя даже думать о том, что они являются развлекательным или украшающим действием. Роль их в драматургии оперы чрезвычайно важна: средством танца, как и пения, и оркестровой игры, он выражал общую идею сочинения. В «Иване Сусанине» драматургический конфликт решается противопоставлением пения и танца. Полякам отводится танец, русским — пение. В этом ощущается какое-то глобальное противопоставление по всем параметрам: «черного» и «белого». Весь польский акт в «Сусанине» — экспозиция Польши, понятой как стан врагов. Еще Б. Асафьев говорил о том, что Глинка не побоялся так красиво, так пышно показать поляков, противопоставив их блеск простой жизни Руси. Какой в этом ощущается драматургический размах...

С «Русланом» все сложнее, его конструкция — немного загадочная, более сложная. И все-таки и в этой опере выясняется: что «черным» мазано, то балетно, что «белым», то поется. Вот эта дифференциация, чисто драматургическая, — очень важна для композитора. Глинка не относился к окружению Черномора снисходительно, с этим юмором. Нет, для него этот мир был действительно страшным, как бы реально существующим, враждебным человеку. В Марше Черномора — концентрация зла во всех его личинах.

Композиторы-классики — русские и советские, все обязаны Глинке фактом своего композиторского существования. Они очень многое взяли от него — он все раздал. И мне бы не хотелось, чтобы думали, что его миссия на этом закончилась, что он остался в прошлом, со всеми своими регалиями, но в прошлом. Мне кажется, что самое главное в нем еще никто не увидел, и еще неизвестно, когда мы в этом разберемся. Глинка как композитор — величайшая загадка. Вот эту его загадочность, пожалуй, можно сравнить с загадочностью Бетховена. Хотя бы потому, что как в их творчестве совмещается, как воплощается зрительный ряд в звуковой, понять невозможно. Это чудо. Нельзя ни не восхищаться, не ценить, что мы не всегда умеем делать. Михаил Иванович не мог вот так сесть за стол и работать, но должен был обязательно что-то увидеть или услышать, чтобы вдруг взорваться. Но если этого не происходило, выдумывать он не мог. Не случайно в последние годы, когда его мучили болезни, неустроенная жизнь, он мало писал. И может быть, не случайно так мало «непопаданый», даже относительных неудач в его творчестве.

Я хочу вернуться к мысли о том, что вся музыка Глинки пронизана танцевальностью. Это нельзя понимать как простое отражение бытовой танцевальности той эпохи. Взаимосвязи здесь глубже. Для Глинки бытовая жизнь — попросту жизнь человека, которая очень остро выражается в танцевальности, как-то особенно чувствительно привязана, как я уже говорил, к телу как таковому, к первичной сущности его проявлений, которым композитор отводил основополагающую роль — в этом он отчасти возвращает нас к языческим временам. Мы часто забываем о первичности нашего восприятия и начинаем умствовать. А ведь наши эмоции рождаются в недрах материи человеческого тела. Поэтому каждый наш жест — уже эмоция. Поэтому и у Глинки каждая интонация — живая, каждая интонация — колоссальная информация об эмоциональном состоянии человека, его духовной жизни.

У Глинки есть излюбленные два слова, которые он заимствовал у поэта К. Батюшкова, — «память сердца», так вот, для него средоточие человека — сердце, не голова, не инстинкты, а именно сердце. Оно — центр, средоточие его ощущений. «Память сердца» — так называется один из его романсов. Стихотворная строка из Батюшкова «О, память сердца, ты сильней расудка памяти печальной» использована им в качестве эпиграфа к одному из инструментальных сочинений. Именно не разум, расудок, а сердечное движение — в этом весь Глинка. А мы нередко ценим искусство по принципу, чем эффектнее, тем лучше, забывая, что искусство есть мера, точное попадание в эмоциональный градус, когда сердечный отклик на какое-либо явление соразмерен ему.

Все творчество Глинки — это создание модели, создание идеи. Помню, он пишет, что не научился плодить материю, то есть, если он нашел метод, то больше его не использовать, а будет искать следующий, и затем следующий... Ремесленники от искусства делают не так, они знают, что есть такие-то законы, и этими законами пользуются. Глинка же ничем не пользовался, он создавал законы сам. И мы должны учиться у него, исполнять его, ставить в театре. Но для этого нужны очень большие усилия. Обычное царство симметрии, к которому так основательно приведено исполнительство сегодня, несовместимо с Глинкой, здесь это не пройдет, здесь нужна какая-то совершенно особая пластика, особая форма мышления.

Музыка Глинки, будь она вокальная, будь она танцевальная или просто инструментальная, действительно органично так или иначе связана с движением. Можно назвать это дансантизмом, балетностью, но факт тот, что она связана с физическим движением, рожденным естественно, еще до того, как человек о чем-то подумал; оно инстинктивно, и поэтому жесты рук, мимика лица, весь человек со своими выразительными свойствами, вся его реакция неподдельны, единственны в своем роде. Каждый раз единственны и неповторимы. И в этом смысл движения глинкинской мелодии и аккомпанемента. Сущность его мышления в каждый данный музыкальный момент надо угадывать во что бы то ни стало, иначе Глинка не будет, будет лишь серая копия. Я пианист, играю фортепианные пьесы Глинки, и они натолкнули меня на очень странную мысль: музыкой Глинки нельзя «заниматься», то есть ее нельзя учить, как это делается, в медленном темпе, чтобы запомнить текст. Почему, я не могу объяснить. Может быть потому, что это запись определенной темпоритма, и любое его нарушение невозможно — ну, нельзя же живое существо кнопкой прикрепить к стене — музыка сразу умирает «под руками». Я пробовал: стоил два-три раза сыграть в медленном темпе какой-либо кусок, затем быстро его никак не сыграешь: надо восстанавливать что-то в себе, воскрешать то, что утеряно, — то самое первое естественное движение. С подобной проблемой я больше никогда в жизни не сталкивался. Думаю, чем первичнее музыка, тем больше она связана с движением, с дансантизмом. И поэтому вполне можно понять, что такую музыку хочется танцевать, ее хочется ставить, на нее хочется смотреть, хочется быть внутри ее, «пощупать» ее. Она, конечно, трудно дается в руки, наша культура уже другая, мы немножко иностранцы по отношению ко времени Глинки, но традиции есть, их нужно сохранять и развивать.

Беседу вела Г. ГУЛЯЕВА



Н. М. Фореггер

«ЧЕРНЫЙ ЛЕБЕДЬ» НИКОЛАЯ ФОРЕГГЕРА

АЛЕКСАНДР
ЧЕПАЛОВ

В начале тридцатых годов многотиражка Харьковской госоперы в уголке, отведенном для всяческой «смеси», напечатала загадку-шутку, которая в переводе с украинского звучала примерно так:

«Носит окуляры и курит сигары,
На Ф начинается, на Р кончается».

Собственно, загадки тут никакой не было. Главный режиссер и балетмейстер театра, не так давно приглашенный из Москвы, Николай Михайлович Фореггер (1892—1939) был наделен не только непривычной фамилией, но и своеобразной внешностью. Довольно высокий, одетый в кожаную куртку, он при ходьбе совсем не по-балетному ставил ноги носками внутрь. Модные очки-«велосипед», действительно, носил постоянно, глядя через толстые стекла близорукими, дружелюбными глазами. Правда, теперь вспоминают, что сигар он не курил. Предпочитал трубку, с ней обычно и фотографировался.

Почти за четверть века творческой деятельности Фореггер успел выступить как режиссер театра малых форм, драмы, эстрады, цирка, оперы, музыкальной комедии. Он был балетмейстером, кинорежиссером, художником, театральным педагогом, неоднократно выступал как критик, переводчик, теоретик искусства. Природа щедро одарила его, но, тем не менее, все познания и практические навыки в области искусства, музыки и литературы он приобрел, занимаясь, как говорят, самообразованием. Применительно к искусству танца это обстоятельство особенно удивляет, но лишь на первый взгляд.

Фореггер пришел к танцу не через профессиональную школу, а через поиски пластической выразительности, через попытки усовершенствования актерского мастерства, весьма различно трактуемого школами К. Станиславского, А. Таирова, Е. Вахтангова, Вс. Мейерхольда, а также многими отдельными режиссерами разных формаций.

Наибольшую известность и успех руководителю Мастерфа (так сокращенно называли тогда мастерскую Фореггера) принесли в начале двадцатых годов «Танцы машин», столь созвучные эпохе художественного конструктивизма. К. Голейзовский еще тогда прозорливо определил работу Фореггера, как «продукт творчества драматического режиссера, раскрепощающего драматического артиста»¹. Виртуозная имитация движений различных частей производственных механизмов не являлась собственно танцем. Но эстетически она была близка и балету и физкультуре. «Его танцевальный мазок груб, неожидан, мускулист, конструктивен, — писал один из критиков, — движение берется им широко, во всей полноте...»² Динамические, симметричные компо-



Метельщики. Эскизы костюмов
для балета «Футболист»
А. Петрицкого.

Черный лебедь. Эскиз костюма.
Рисунок Н. Фореггера

Танцы Н. Фореггера. Шарж
1923 года

зиции, «вылепленные» из мускулистых, гибких тел, отвечали внутренним потребностям пролетарской аудитории — ведь с индустриализацией, с развитием промышленности у советских людей связывались надежды на возрождение страны, на избавление от последствий гражданской войны, разгрома.

Известно, что сцена «Танцев машин» была использована либреттистом Г. Якуловым и композитором С. Прокофьевым в балете «Стальной скок», поставленном в дягилевской антрепризе в 1927 году в Париже. И в этом сказывалась определенная закономерность. Художник и соавтор либретто «Стального скока» Г. Якулов в первое послереволюционное десятилетие был связан с Фореггером сходными художественными интересами. Достижения молодой советской страны он, как и Прокофьев, хотел доказать в балете через «пафос организованного внутренне и внешне труда»³.

Эволюция взглядов Фореггера на танец связана с программой «Театрального Октября», движения, повлекшего за собой переоценку наследия искусства прошлых времен. И поскольку у «Театрального Октября» был бесспорный лидер Мейерхольд, Фореггер, как это улавливается в его декларациях, готов был видеть себя в роли вождя некоего «Танцевального Октября». В своей программной статье «Опыты по поводу искусства танца» он писал: «Ни дилетантские попытки возродить пляшущую душу Элады, произведенные А. Дункан, ...ни эстетно-археологические шедевры Фокина, ни барочные результаты случки классической и пластической школ в работах К. Голейзовского и его эпигонов не могут быть названы провозвестниками «Танцевального Октября»⁴. Бесперспективными казались Фореггеру и попытки Ф. Лопухова соединить классику с революционным сюжетом в «Красном вихре» и стилистика «Красного мака», балета, оказавшегося, по мнению Фореггера, «не красного», а «приятно розового цвета»⁵.

Остроумный и язвительный насмешник, Фореггер подкреплял свои теоретические высказывания конкретными примерами — ставил в своей мастерской пародии, на которые собиралась вся театральная Москва. Здесь «доставалось» и Станиславскому, и Немировичу-Данченко, и Голейзовскому, и Таирову, и Мейерхольду. Действительно, Фореггер умел подметить смешное в популярных постановках, находил остроумные гиперболы для шаржирования. Как и в его критике, в пародиях тоже был полемический переход. Но дальше пародий дело у художника в эти годы не шло. Не случайно, в 1926 году журнал «Рабочий

и театр» в редакционной статье заметил: «То, что показывал нам на театре до сих пор Фореггер, очень любопытно, но пока что не открывает новых горизонтов в области танца как театрального искусства»⁶. Упрек был справедливым: лишь в 1930 году, работая в Харьковской опере, Николай Михайлович смог воплотить свои творческие принципы по созданию новой танцевальной стилистики.

Перспектива создать «танцы тротуаров, мчащихся авто», воздать должное «четкости работы машин, быстроте текущих толп, грандиозности небоскребов»⁷ была для харьковского балета новой и необычной. В годы становления (театр был открыт в 1925 году) труппа испытывала влияние двух школ классического танца — московской и ленинградской. В 1926 году в балетную труппу пришли выпускники Ленинградского хореографического училища, среди которых были К. Муллер, Р. Захаров, И. Герман, К. Васина. В этот же период московские мастера В. Рябцев и Е. Мессерер «перенесли» на харьковскую сцену классические постановки Большого театра — «Корсар», «Дон Кихот», «Конек-Горбунок». В создании современных спектаклей труппа также ориентировалась на репертуар столицы, осуществив вслед за Большим театром балеты «Красный мак» Р. Глиэра (балетмейстер М. Моисеев), а также «Иосиф Прекрасный» С. Василенко — К. Голейзовского.

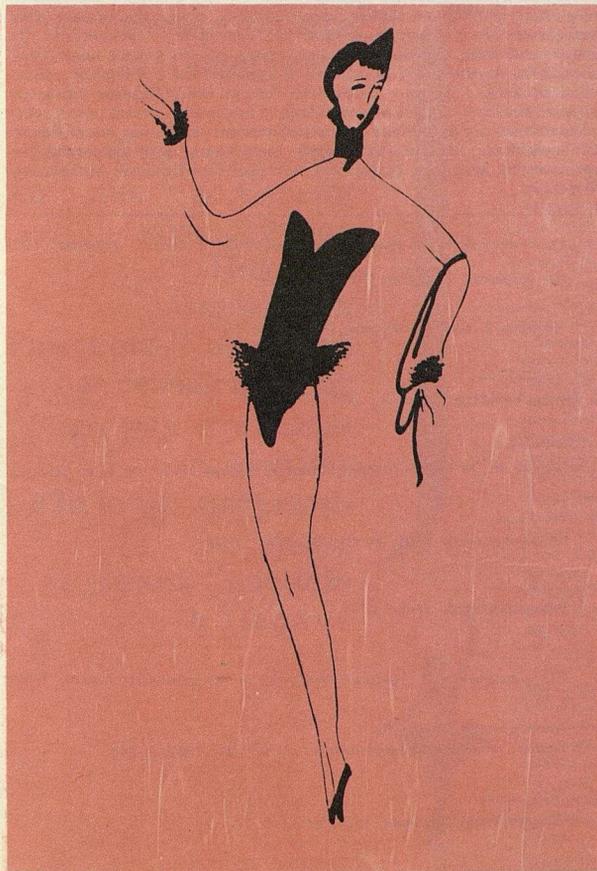
Что же касается «Футболиста», то премьера этого первенца современной советской темы в балете состоялась в Харькове на полтора месяца раньше, чем в Москве, — 7 февраля 1930 года.

«Футболист» В. Оранского, подобно «Золотому веку» Д. Шостаковича, родился в результате объявленного в 1929 году конкурса на лучший балетный сценарий о современности.

Недавняя московская постановка «Золотого века» с новым либретто, осуществленная Ю. Григоровичем, появилась прежде всего благодаря музыке Д. Шостаковича. Подобное возрождение «Футболиста» в наши дни вряд ли возможно — слишком слабой и эклектичной была партитура Оранского. Композитор использовал интонации маршевых революционных и народных песен, темы, напоминавшие стиль Гершвина. Дансантизм в сочетании с традиционностью приемов композиторского письма «замаскировались» в балете оркестровым нарядом из «урбанистических» звучаний. Наиболее уязвимым местом балета (и здесь аналогии с «Золотым веком» вполне допустимы) оказалось либретто.

Главными героями произведения В. Оранского стали Футболист и Метельщица. Им противопоставлялись Франт и Дама. По ходу действия первый безуспешно пытался соблазнить Метельщицу, вторая — Футболиста. После небольшого конфликта Футболист и Метельщица мирились, а Франт и Дама были посрамлены.

Очевидно, что столь примитивный сюжет не мог заинтересовать постановщиков сам по себе, а служил поводом для многочисленных дивертисментных номеров. Харьковский «Футболист» и представлял собой хореографическое ревю, что предусматривалось условиями конкурса либретто. Однако при всем схематизме образов центральных персонажей Фореггеру удалось создать достаточно индивидуальные черты героев. Дама и Франт характеризовались ритмо-пластическими лейтмотивами популярных бытовых танцев того времени «шимми» и «чарльстон». Их механически подергивающиеся фигуры напоминали, как вспоминает исполнитель роли Франта Б. Плетнев, кукол из папятикума, особенно в момент резких, неожиданных остановок. Пластичность свободных, энергичных движений Метельщицы (Г. Лерхе) и Футболиста (М. Мономахов) в финале подхватывали друзья, объединяясь



в обиход «физикульное» танце.

Имитируя спортивные движения в дивертисменте первого акта, Фореггер удивлял зрителя выдумкой и изобретательностью, в чем помогал ему художник А. Петрицкий. Действие переносилось с футбольной площадки под колосники, где над поднятым туловым занавесом, имитирующим водную гладь, ритмично выдвигались руки и головы купальщиц. Вереницу спортивных номеров продолжали танцы теннисистов, дискболеров, гребцов, боксеров, велосипедистов и даже... мотоциклистов.

Второй акт балета «В универмаге» решался преимущественно в гротесково-комедийном ключе. Дуги лестниц и спиральные спуски, придуманные А. Петрицким, как бы «чертили» в пространстве сцены «орбиты» движения толпы, задавали ему, несмотря на его возбужденную ритмичность, известную текучесть пластики.

Многочисленные покупатели универмага не были безликой массой. Фореггер для каждой группы придумал характерные хореографические штрихи и нюансы, оживил действие пантомимными интермедиями, подготовив таким образом появление дивертисментных танцев — плывущего слона, мягкой куклы, фигурки Чарли Чаплина... Встреча главных героев в универмаге приводила к последовательной смене курьезных ситуаций. Здесь нашлось место и для озорного «обсыпания» пудрой, и гротесковой погони, и комической маскировки под манекены. Однако подбор трюков имел у постановщика определенный смысл. «Игра в манекены», например, воспринималась как предостережение Футболисту и Метельщице — ведь и они могут стать такими же безжизненными, упакованными в красивый наряд куклами, какими выглядели Франт (Б. Плетнев) и Дама (В. Дуленко). В другом эпизоде Метельщица, оказавшись вместе с Франтом в закрытом универмаге, в поисках выхода из неожиданной ловушки начинала раздвигать закрывающиеся зеркала портьеры. И вот уже не один Франт, а десятки ему подобных прергаждали дорогу Метельщице. И сцена обретала обобщающий характер социальной сатиры, а танец Метельщицы в цепках объятиях Франта, выглядел не просто пародийным танго — артисты показывали зрителю борьбу человеческих личностей, развитие ситуации происходило прямо на сцене.

После ухода Дамы и Франта появлялись уборщицы, полотеры. Их гротесковый пластический хор воспринимался символически — в универмаге требовалась тщательная уборка. Сор выметался, и Дама с Франтом уже не появлялись в спектакле.

Четкая расстановка социальных акцентов в балете, своеобразие, действительность их художественного воплощения была несомненной. Однако перед постановщиками стояли и другие задачи. В третьем акте, стремясь отразить в спектакле дыхание времени, Фореггер и Петрицкий обратились к стилю и методам «Синей блузы», театрализованных агит-эстрадных представлений, весьма популярных в середине двадцатых годов. Здесь легче всего упрекать авторов и постановщиков в дидактике, схематизме, но нельзя забывать, что они были тесно связаны с эстетикой художественных течений своего времени, что поиски собственных оригинальных средств и форм отображения социального переустройства страны еще только велись и были далеки от завершения.

Конечно, мечтам Фореггера о победе «Танцевального Октября» в хореографическом искусстве не суждено было сбыться. Но достаточно зримо стилистика многих его танцев и постановочных приемов проникла не только на эстраду, но и на академическую сцену, в постановки других балетмейстеров, особенно в жанре хореографической сатиры, где «Футболисту» тоже можно считать первенцем.

Н. Шереметьевская, например, доказательно пишет о применении фореггеровских приемов эксцентрической гиперболизации бытовых движений у В. Вайнонена в номере «Прогрульки», у Ф. Лопухова в балетах «Красный вихрь» и «Болт».⁸ Существует и еще немало примеров.

Балетная режиссура, одним из пионеров которой стал Фореггер в начале тридцатых годов, вскоре заявила о своих правах в совместных постановках режиссеров и балетмейстеров, привела к созданию хореодрамы. Но Николай Михайлович одновременно продолжал экспериментировать и в области малых танцевальных форм на академической сцене, среди которых особо выделялась поставленная им в экспрессионистском стиле «Пляска смерти» и второй (первый — пародийный — был создан им еще в Мастфоре) вариант «Лебедя» («Черный лебедь») на музыку К. Сен-Санса. Первые организованные на балетной сцене в Харькове вечера-дивертисменты были для того времени необычным новшеством.

В одном из интервью 1927 года С. Дягилев делился впечатлениями о концертной программе известной немецкой танцовщицы: «Сначала танцы в новом духе, а под конец «классический балет» — стилизованная карикатура на классику»⁹. Нечто подобное демонстрировал в танцевальных дивертисментах конца двадцатых — начала тридцатых годов Фореггер. Он задумал отразить эволюцию танца от менуэта XVIII века до американского рэгтайма кануна XX столетия. Здесь же показывался номер балетмейстера П. Кретова «Урбанистические куклы» на музыку И. Стравинского и упоминавшийся выше «Черный лебедь», имевший жанровый подзаголовок «Классика-буфф». В программе вечера он не напрасно соседствовал с классическим па де де из «Дон Кихота», как бы продолжая спор о том, нужно ли сохранять

классический танец в его традиционном виде.

В «Черном лебедь» возник образ птицы с перебитым левым крылом. Нервная, разорванная пластика рук вошла в танец интонацию драматизма. Вместе с тем в хореографической драматургии произведения явственно проглядывалось следование постановщика схеме движений, сочиненной Фокиным. Лебедь Фореггера был обречен, но боролся за право взлететь. Утратив последние силы, он упал на спину — к «Черному лебедю» приходила некрасивая, «небальная» смерть. Оригинальная драматическая сцена выстраивалась на слиянии танца, пантомимы и акробатики, вызывая у ряда критиков неожиданные, но интересные художественные ассоциации: «Прямые и обратные кульбиты и шпагат в фокинском рисунке «Умирающего лебедя»... это, пожалуй, по-своему значительно, как «приклеенная» к небу фигура... в «Окрестностях Витебска» Шагала.¹⁰

Программу второго дивертисмента 1930 года открывала «Арагонская хота» Глинки, которая как бы завершала собой своеобразный триптих постановок Фореггера по мотивам фокинского наследия. Работая над «Лебедом» и «Половечками плясками», Фореггер оставался противником «старого» балетного языка. Отрицание это уже не было огульным, за ним стояла нередко спорная, но мотивированная художественная позиция. Так, желая показать в «Князе Игоре» А. Бородину «грубую правду» XII века, Фореггер в «Половечках плясках» многое переосмыслил. Вспомним, что и М. Фокин пересматривал с новых позиций танцы, поставленные в «Князе Игоре» Л. Ивановым. Конечно, аналогия эта весьма условна, ибо масштабы художников соизмерить нельзя, но для своего времени каждая из них характерна.

Хореография М. Фокина представлялась Фореггеру «Умирающим лебедом», который уже никогда не мог взлететь, а сами «Половечки пляски» представлялись сюитой, «парадом аттракционов», где в калейдоскопической смене эпизодов угадывалась грубая, чувственная сила первобытного народа. Финал этой пантомимно-ритмической композиции был у Фореггера необыкновенно эффектен. Яркая и красочная движущаяся масса (художник А. Петрицкий) на фоне белого задника как бы сливалась в одно тело, и от центра — группы танцовщиц, как от сердца — шли пламенные токи, подчеркнутые световыми эффектами. Приходила в движение вся сцена, все персонажи, «плясали» даже спиральные «дымы» от костров, подвешенные к колосникам.

Однако неправота Фореггера, часто вступающего в своем творчестве в противоречие со смыслом музыки и отвергнувшего классический танец как художественное явление и основу для будущих экспериментов, стала понятна не сейчас, через полвека, а гораздо раньше. Олицетворение вечно прекрасной балетной классики — фокинский «Лебедь» — не умер. Он стойко перенес удары судьбы и ныне продолжает восхвалять изумленного его красотой зрителя. Но и «Черный лебедь» тоже остался в истории советского балета своеобразным символом: он напоминает о том, сколь сложными и спорными путями шло в становлении отечественное хореографическое искусство послереволюционной эпохи, напоминает о судьбе одаренного, хотя и противоречивого в своих исканиях художника, которым был Николай Михайлович Фореггер.

¹ Голейзовский К. О гротеске, чистом танце и балете. Зрелища, 1923, № 23, с. 12.

² Ли. Фореггер. Зрелища, 1924, № 82, с. 11.

³ Костина Е. Георгий Якулов. М., 1979, с. 88.

⁴ Ритм и культура танца. Л., 1926, с. 45.

⁵ Фореггер Н. За новый танец. — Новый зритель, 1927, № 3, с. 12.

⁶ Рабочий и театр, 1926, № 4, с. 12.

⁷ Ритм и культура танца, с. 47.

⁸ Шереметьевская Н. Николай Фореггер — постановщик танцев. Театр, 1972, № 5.

⁹ Сергей Дягилев и русское искусство, т. 1, М., 1982, с. 248.

¹⁰ Ли. Фореггер. Зрелища, 1924, № 82, с. 11.

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ

Семьдесят пять лет
со дня рождения
композитора
Михаила Ивановича
Чулаки

Восемьдесят лет
со дня рождения
Елены Михайловны
Ильющенко

Двести пятьдесят
лет со дня
постановки балета
«Пигмалион»

Сто сорок лет
со дня рождения
композитора
Николая
Андреевича
Римского-Корсакова
и семьдесят лет
со дня премьеры
спектакля
«Золотой петушок»
во время
«Русских сезонов»
в Париже



М. И. ЧУЛАКИ

Среди советских композиторов, жизнь и творчество которых тесно и органически связаны с музыкальным театром, следует назвать имя Михаила Ивановича Чулаки. Он внес значительный вклад в его развитие и как общественный деятель, и как автор — создатель репертуарных высокохудожественных произведений. После окончания Ленинградской консерватории, где его наставниками были профессор М. Чернов — ученик Н. Римского-Корсакова, а затем известный советский композитор В. Щербачев, творческие интересы Чулаки были устремлены к музыкальному театру и, в первую очередь, к балету. Именно здесь ожидали его наибольшие успехи. Так, первый балет «Сказка о попе и работнике его Балде», поставленный в начале 1940 года в Ленинградском Малом оперном театре балетмейстером В. Варковичем, стал одновременно и первым советским хореографическим произведением на русскую сказочную тему (не случайно в одной из последующих постановок произведение было переименовано в «Русскую сказку» и под этим названием вошло в театральную афишу страны). Показанный на декаде ленинградского искусства в Москве, балет был замечен общественностью, имел обширную прессу и стал первым и уверенным шагом молодого композитора в Большом Искусство.

Еще больший успех выпал на долю двух других балетов М. И. Чулаки — «Мнимый жених» (по пьесе К. Гольдони «Слуга двух господ») и «Юность» (по роману Н. Островского «Как закалялась сталь»), поставленных на сцене того же Малого оперного театра в 1946 и 1949 годах. Оба они были удостоены Государственных премий СССР и впоследствии шли на сценах отечественных и зарубежных театров.

Следует отметить, что балет «Юность» — одна из первых серьезных и успешных попыток воплощения на балетной сцене советской революционной тематики. Его постановка имела большое принципиальное значение для развития современной хореографии.

Мир театра наложил отпечаток и на симфоническое творчество Чулаки. Это особенно прослеживается в его Второй симфонии, посвященной победе советского народа в Великой Отечественной войне (Государственная премия СССР — 1947), а также в симфоническом цикле «Песни и танцы старой Франции», где композитор мыслит во многом театрально, создавая образы красочные, зримо ощутимые. В том же ключе написана и Третья симфония, и концертная пьеса для ансамбля скрипачей Большого театра — «Русский праздник», яркое сочинение виртуозного характера, сразу завоевавшее широкую популярность, многократно исполняемое на концертных эстрадах и по радио, записанное на грампластинку.

Постоянным интересом композитора к музыкально-театральному жанру обусловлено и появление балета «Иван Грозный», осуществленного на основе музыки С. С. Прокофьева к одноименному фильму С. Эйзенштейна. Композицию и музыкальную редакцию балета Чулаки сделал по заказу Большого театра Союза ССР. Здесь, в 1975 году, балетмейстером Ю. Григоровичем (являющимся одновременно и автором либретто) и была создана постановка, снискавшая успех у советских и зарубежных зрителей. В 1976 году Ю. Григорович осуществил постановку «Ивана Грозного» на парижской сцене силами труппы театра Гранд Опера. Увлеченный музыкой одного из любимейших композиторов — своего гениального современника, Чулаки должен был в ходе решения поставленной перед ним задачи доразвить темы, рассчитанные для сопровождения фильма, перевести всю музыку из жанра ораториального в симфонический, а также найти в других произведениях Прокофьева схожие по характеру пласты инструментальной музыки (были использованы отдельные части из Третьей симфонии, фрагменты из музыки к фильму «Александр Невский» и «Русская увертюра»).

С большим увлечением работал Чулаки над отдельными фрагментами прокофьевской музыки, добиваясь сквозного развития лейтмотивов, необходимого для динамики сюжета балетного спектакля. Так появилось фактически новое музыкально-драматургическое сочинение — русский исторический балет, привлекавший живой интерес общественности. С неизменным успехом он продолжает свою жизнь на прославленной сцене Большого театра Союза ССР.

Главному театру нашей страны, к творческой жизни которого приковано внимание миллионов любителей оперного и балетного искусства, Михаил Иванович Чулаки отдал многие годы своей жизни. С 1955 года он — директор Большого театра Союза ССР. В 1963 году он вторично возглавил Большой театр, но на этот раз в качестве директора и художественного руководителя. За время его руковод-



ства на сцене театра были впервые поставлены многие произведения советского и зарубежного искусства.

Общественную и творческую деятельность Чулаки постоянно совмещал с педагогической. Более пятидесяти лет передает он свои знания и богатый опыт молодым музыкантам: в 1933 году он начал преподавать в Ленинградской консерватории (классы композиции и инструментовки), с 1948 года его имя — среди педагогов Московской консерватории. С 1962 года он — профессор консерватории. У него в разные годы занимались А. Аббасов, В. Ахмедов, Н. Шахматов, К. Кацман, Е. Крылатов, А. Немтин, М. Ройтерштейн, Т. Васильева, А. Самонов, М. Бобылев, Т. Кажгалиев, С. Жуков, В. Беляев и другие, в числе которых был и автор этих строк. Своим ученикам он передает не только великие традиции отечественной и советской музыкальной классики, высокое композиторское мастерство, но и увлеченность музыкально-театральным жанром. Это сказалось на формировании художественных интересов многих его воспитанников. Например, одним из интересных опытов стал поставленный силами Московского хореографического училища в Большом театре балет «Цветик-семицветик» ученика Михаила Ивановича — Е. Крылатова.

Оценивая более чем полувековой путь лауреата Государственных премий СССР, народного артиста РСФСР, профессора М. И. Чулаки в советском искусстве, мы связываем с его именем не только яркие произведения, но и выдающиеся, вошедшие в историю успехи советского музыкального театра, которому он отдал свой художественный талант и энергию. Михаил Иванович Чулаки недавно отпраздновал свое семидесятилетие. И сейчас его помпыслы и внимание приковано к одному из самых замечательных искусств — музыкальному театру.

ЛЕОНИД СИДЕЛЬНИКОВ

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ

бренности в танце. «Высокий художественный уровень, глубокое чувство стиля отличали каждую работу Елены Михайловны,— вспоминает А. Мессерер.— Она никогда не была просто исполнителем, но всегда привносила в творчество свое видение, обогащая замысел балетмейстера, являясь его соавтором».

Короток век артиста балета. Немногом удается его продлить так, как это удалось артистке. Ее Мария-Антуанетта в балете «Пламя Парижа», Владетельная принцесса в «Лебедином озере», Берта в «Жизели» и многие другие образы, созданные скрупами средствами пластики и пантомимы, нашли в Ильющенко блистательную исполнительницу. Художественным явлением стала ее сеньора Капулетти в «Ромео и Джульетте» (постановка Л. Лавровского). Великолпенной назвал эту работу Ильющенко английский писатель Джеймс Олдридж. «От величавой, красивой, плавно выступающей Капулетти—Е. Ильющенко веет ледяным холодом. Она словно закована в броню гордыни, каждая ее поза, поворот головы, движения властных рук выражают надменность», — писал Н. Эльяш в статье со знаменательным заголовком «Подлинно шекспировские образы».

Человек большой культуры и эрудиции, Ильющенко два десятилетия отдала педагогической и балетмейстерско-репетиторской деятельности. Творческое участие в работах В. Вайнонена, И. Моисеева, Р. Захарова, А. Мессерера и других балетмейстеров позволило Елене Михайловне Ильющенко делиться своим огромным опытом и знаниями с молодыми артистами. Елена Михайловна многое сделала для блистательных дебютов Р. Стручковой в «Мирандолине», М. Плисецкой в «Дон Кихоте», И. Тихомирновой в «Спящей красавице».

Нужно упомянуть еще об одном дивном даре актрисы, внутренним светом освещающем всю ее жизнь,—ее, отмечаемую всеми, необыкновенную доброжелательность. «Елена Михайловна одарена талантом быть Человеком»,—говорит Асаф Михайлович Мессерер.

Художник щедрого таланта и большого человеческого обаяния — такова Елена Михайловна Ильющенко.

Л. БОРЕЛЬ

летнюю, в хореографическое училище. Получив там хорошую школу в классах Е. Гельцер и В. Тихомирова, она сразу после окончания училища становится солисткой балета прославленной труппы. А через семь месяцев принимает участие в экспериментальной постановке А. Горского и Вл. Немировича-Данченко «Лебединое озеро». Хрупкая, воздушная, с безупречными линиями — такой запомнилась Одетта-Ильющенко в том далеком спектакле. Высоко оценил работу шестнадцатилетней дебютантки и Вл. Немирович-Данченко, отметивший ее такими словами: «Ильющенко дает законченный лирический образ Одетты...» Тепло встретили зрители и последующие работы молодой балерины — Жемчужину в «Коньке-Горбунке», Фею Сирины в «Спящей красавице», Уличную танцовщицу в «Дон Кихоте» и другие. Успех молодой артистки предопределили ее трудолюбие, фанатическая преданность любимому делу. В этом легко убедиться, если вспомнить такой факт ее биографии: регулярно в течение трех лет, в свой отпуск, Ильющенко отправлялась в Ленинград, где по два с половиной месяца напряженно занималась у одного из лучших педагогов тех лет Е. Вазем.

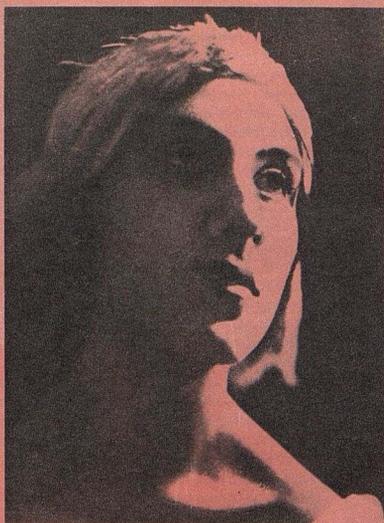
Казалось, классический репертуар станет истинным призванием актрисы. Но творческая неуспокоенность танцовщицы привела ее к участию в новаторских постановках К. Голейзовского. Самобытная исполнительница композиций и миниатюр из программ его «Камерного балета», она затем интересно показала в ведущей партии царицы Тайах в балете-легенде «Иосиф Прекрасный», который ставил Касьян Ярославич в Большом театре. Пластическая выразительность, драматический дар Елены Михайловны одухотворяли и оживляли здесь фрески хореографической «живописи» Голейзовского.

Затем Ильющенко демонстрирует свой талант перевоплощения в балетах «Футболист», «Красный мак», «Золушка». Например, об ее Островитянке из первой редакции «Золушки» Р. Захарова О. Лепешинский вспоминает: «Не могу забыть ее фигуру, будто сошедшую с экрана какого-нибудь диснеевского фильма».

Богат и разнообразен репертуар Ильющенко как характерной танцовщицы. Ее выступления в «Дон Кихоте», «Лебедином озере», «Раймонде», «Бахчисарайском фонтане», «Иване Сусанине» поражали тонким ощущением национального характера, умением ярко и своеобразно раскрыть его осо-

Елене Михайловне Ильющенко — восемьдесят лет! Ее сорокалетний творческий путь актрисы Большого театра совпал по времени с рождением, становлением и развитием советского балета. А. Горский и Вл. Немирович-Данченко, К. Голейзовский и В. Вайнонен, Л. Лавровский и Р. Захаров, И. Моисеев и А. Мессерер — в творческих исканиях этих художников активно участвовала Елена Михайловна Ильющенко.

В 1912 году Мария Романовна Рейзен, в то время уже солистка балета Большого театра, привела ее, восьми-



«... Танец — это

прекрасная статуя, блещущая красотой форм, грацией поз, благородством выражения, но лишенная души. И знатоки взируют на нее теми же глазами, какими созерцал Пигмалион свое творение. Как он, страстно жаждут они, чтобы их Галатею оживило чувство, озарило вдохновение и разум научил ее выражать свои мысли», — писал Жан Жорж Новерр о балете своего времени.

Танец XVIII века «озарила вдохновением» и умением «выражать свои мысли» миниатюрная женщина — великая французская танцовщица Мари Салле (1707 —1756). В балете «Пигмалион», премьера которого состоялась 14 февраля 1734 года на сцене лондонского театра Ковент Гарден, она не только воплотила роль Галатеи. Двадцатисемилетняя прима парижской Оперы в этот вечер дебютировала как балетмейстер. Она была первооткрывательницей темы, в дальнейшем не раз привлекавшей деятелей балетного искусства.

Сейчас, двести пятьдесят лет спустя, очевидно, что забытый, исчезнувший еще при жизни его автора спектакль не менее примечателен для истории балета XVIII века, чем «Сильфида» для эпохи романтизма. В «Пигмалионе» Салле предстала новатором, осуществив лирическую танцевальную поэму в форме действенного балета.

Говоря о «Пигмалионе», мы не можем не вспомнить о том, как формировалось исполнительское искусство его творца. У Мари Салле иная «alma mater», чем у большинства парижских «звезд» того периода. Дочь потомственных актеров народного площадного театра, она подобно прославленному танцовщику и хореографу Жюлю Перро начала выступать на сцене, познавать ее секреты.

Академическому танцу она обучалась у лучших педагогов того времени — Ж. Баллона, Ф. Прево, уроки которых помогли Салле овладеть всеми премудростями женского сольного танца. Но яркие воспоминания детства навсегда сохранились в ее памяти, будоражили воображение, заставляя начинающую танцовщицу бороться против омертвевших канонов и отживающих форм. Живая, восприимчивая, она выступала против всего, что стесняло ее на сцене — то откажется от обязательной в придворном театре маски, то вместо тяжелого барочного сценического костюма наденет «городское» платье. Мари Салле бунтовала против неизбежного регламента чувств и переживаний, свойственных классицистскому театральному искусству XVIII века. Она вносила осмысленность в ли-

шенные сюжета танцевальные сцены, естественность и грацию в технически сложные pas. «Ее танец, полный страсти, представлял собою тонкий и легкий рисунок», — отмечал Новерр. Салле восторгался и Вольтер. В стихах, посвященных великим танцовщицам Салле и Камарго, он точно угадал отличительные черты исполнительского стиля, манеры двух соперниц, отмечая, что Камарго прыгает, как нимфа, грации же танцуют, как Салле.

В своих поисках Мари Салле не нашла понимания в Париже. И потому уехала в Лондон, где начала выступать с труппой знаменитого мима Джона Рича.

Неизвестен автор музыки балета «Пигмалион», в котором на равных правах выступали танцовщица и танцовщик — Мари Салле и ее партнер Мальтэ, прозванный «птицей» за злевание, легкость. В этом пантомимно-игровом балете танцу отводилось почетное место. Он возникнул в кульминационные моменты и был тесно связан с действием.

Многие сюжетные коллизии, танцевальные приемы (в том числе и наглядный урок танца, который Пигмалион дает Галатее) в дальнейшем были подхвачены другими хореографами.

В «Пигмалионе» до неузнаваемости изменился внешний облик танцовщицы — вместо обильно драпированных, украшенных цветами тяжелых, из шелка и бархата нарядов, одела платье из белого муслина, отдаленно напоминающее греческую тунику, распустила, украсила цветами волосы. К сожалению, неизвестны изображения Мари Салле в этой партии. Но, судя по описаниям современников, она за полстолетие угадала костюм преромантизма, контуры внешнего облика танцовщиц анакреонтических балетов Шарля Дидло. А если дать волю фантазии, то в окруженном облаком белого муслина образе Мари Салле можно угадать черты богини романтизма Марии Тальони.

«Пигмалион» не попал на сцену Парижской Оперы, но в искусстве ничто не проходит бесследно. Творчество Мари Салле, в частности, ее балетмейстерские опыты оказали огромное влияние на юного тогда Дэвида Гаррика — друга и будущего наставника Новерра. Свой единственный балет ей посвятил Гендель. Более естественной, живой стала музыка дивертисментов и опер Рамо, благодаря участию в них Мари Салле. Думается, что ее начинания повлияли и на постановочный стиль Гильфердинга и Новерра, а через их искусство — на развитие европейской хореографии.

В. МАЙНИЦЕ



СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ



Т. КАРСАВИНА —
Шемаханская
царица

Н. ГОНЧАРОВА. Эскиз
декорации к спектаклю
«Золотой петушок».



В нынешнем году исполнилось сто сорок лет со дня рождения выдающегося русского композитора Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844—1908). Он не написал ни одного балета (если не считать оперы-балета «Млада»), но его музыка неоднократно становилась основой хореографических постановок. Одна из них — показанная в мае 1914 года во время очередного «русского сезона» в Париже — премьера оперы «Золотой петушок», которую в дягилевской антрепризе превратили в балет.

В начале была идея — создать синтетическое представление, где бы всю зрелищную сторону действия воплощали артисты балета, а исполнители вокальных партий играли роль своего рода «оркестровых инструментов». Решено было взять для ее воплощения написанный Н. Римским-Корсаковым «Золотой петушок», который более всего подходил к этой цели.

К сезону 1914 года Дягилев готовил оперы «Соловей» И. Стравинского и «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса, так что в его распоряжении имелась оперная труппа. Певцов было решено разместить у кулис, одев в кумачово-красные костюмы — таким двухъярусным иконостасом. Но в дальней-

шей реализации своего замысла Бенуа не участвовал: из-за загруженности другой работой он с сожалением отказался от создания сценического оформления «Петушка» и посоветовал пригласить из Москвы молодую художницу Н. Гончарову, что Дягилев и сделал. Риск оправдал себя. Стихийная мощь живописного дара Гончаровой повергла битком набитый зал Гранд Опера, как сообщили очевидцы, в состояние «восторженной истерики». В декорациях «Золотого петушка» сплелись динамика современного примитива с веселой наивностью лубка, монументальность древнерусских фресок — с истинно народной открытостью чистотой цвета. «Уходя под небеса, высятся дворец Додона. Смещены, сдвинуты, словно ползут несладкие хоромы царя, обрисованные косящим неправильным контуром... Горит алмазновый покров земли», — пишет М. Давыдова в «Очерках истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX вв.».

Жанр народного лубка господствовал в первом и третьем актах «Золотого петушка», второй был решен в духе стилизованного Востока... Невидаемыми орнаментами извиваются причудливые цветы, распространяя почти осязаемый дурман, с их пышным цветением контрастирует ядовитая холодность луны. Неодолима притягатель-

ность красоты, тающей смерти, — таков живописный образ этого акта. Квинтэссенция его пластического выражения — образ Шемаханской царицы. Сама она подобна экзотическому растению: голова, увенчанная короной, — как чашечка цветка, тонкий стебель торса, перевитый черными змеями кос, узорчатые листья шароваров...

«Гончарова дала не только прекрасные декорации и рисунки костюмов, но она проявила невероятную, фантастическую любовь к работе над «Петушком», — вспоминал позже М. Фокин. В своей постановке он опирался на давно знакомую и любимую им музыку Н. Римского-Корсакова, которую трактовал вполне традиционно как сочетание сказочного лубка и знойной восточной экзотики.

«Из нее извлекал кукольное, примитивное, аляповатое, сусальное царство Додона. Из музыки же, из вьющейся хроматизмами, змеистой музыки корсаковского Востока, создавал фантастику томных восточных изгибов», — писал хореограф. Правда, фантазия балетмейстера оказалась скованной текстом оперного либретто. Пытаясь пластически проиллюстрировать его «слова и фразы», Фокин нередко оказывался перед неразрешимыми проблемами. Зато там, где традиционные балетные формы брали верх над текстом, талант Фокина проявлялся во всем своем блеске. Современники, даже недоброжелательно настроенные, восторженно вспоминают комический пляс дружинников Додона, въезд в Додоновград — общий танец царевой рати и слуг Шемаханской царицы, удивительную пляску восточной прелестницы под арию «Ах, увянет скоро младость».

Следуя своему принципу «естественности», Фокин в «Золотом петушке» отказался от пуантов. Однако это ни в коей мере не лишало Шемаханскую царицу ее сказочной таинственности — Т. Карсавина великолепно передавала «нежную, но трепещущую, то волнистую плывущую грацию» (как писал Фокин) эту «дочери воздуха». А. Булгаков, обычно величаво-представительный, был неузнаваемым в комической роли похотливого старца Додона. И, наоборот, подвижный, темпераментный Э. Чететти нашел для своего Звездочета зловеющий облик загадочного мага.

К сожалению, опера-балет «Золотой петушок» просуществовал всего один сезон — грянула первая мировая война.

Для нас спектакль ценен прежде всего как новаторский прорыв в область весьма перспективного жанра. Жанр этот, вызвавший в свое время столько споров, оказался удивительно жизнеспособным. В связи с поисками путей обновления оперного театра оперы-балеты, оперы-пантомимы создавали многие композиторы... Возрожденные открытий «Золотого петушка» в новом качестве мы видим в советском музыкальном театре наших дней — в его репертуар включают и оперы-балеты, и балеты-симфонии, и балеты-оратории, и балеты-баллады.



ХУДОЖНИК — НОВАТОР

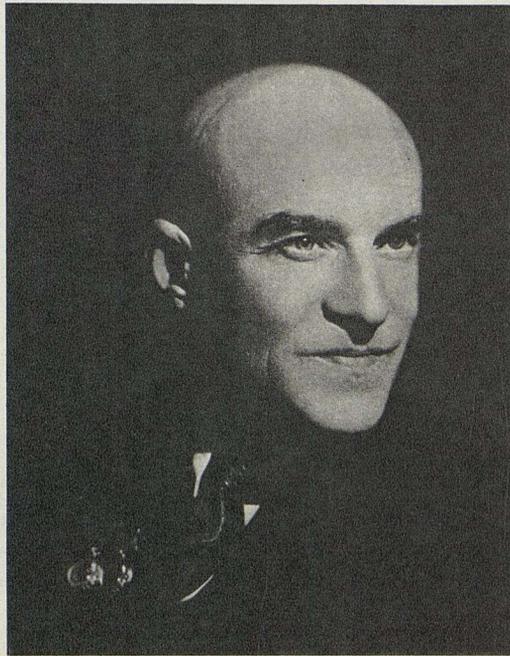
Жизнь балетмейстера — это его творчество, его спектакли. И у народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР, доктора искусствоведения, профессора Ростислава Владимировича Захарова она была весьма насыщенной и плодотворной. Его дебютом как автора большой многоактной постановки стал балет Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан», ознаменовавший начало новой эры в балетном театре, стимулировавший активное становление нового чрезвычайно мощного и яркого направления в хореографическом искусстве.

С этим сочинением, осуществленным двадцатисемилетним художником в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова, связано и рождение новых методов постановочной работы, и появление новой системы репетиционных занятий с актерами, и совершенно новый подход к воплощению на балетной сцене тем и образов мировой литературной классики.

Да, первое, созданное Захаровым пушкинское полотно — произведение подлинно новаторское, оказавшее огромное воздействие на развитие мировой хореографической культуры. За «Бахчисарайским фонтаном», увидевшим свет ramпы пятьдесят лет назад, последовали и другие постановки Ростислава Владимировича — «Утраченные иллюзии», «Кавказский пленник», «Тарас Бульба», «Золушка», «Барышня-крестьянка», «Медный всадник», «Красный мак»... Не все они были равноценны по своим художественным достоинствам, но каждое сочинение вызвало огромный интерес, ни одно не прошло бесследно для искусства хореографии.

В спектаклях Захарова сформировалась плеяда великолепных мастеров, искусство которых восхищало и восхищает зрителей всего мира. В моем становлении как балерины выступления в «Бахчисарайском фонтане», «Медном всаднике», «Золушке» сыграли значительную роль — работа над партиями Марии, Параша, Золушки требовала раздумий о характере этих героинь, их внутренних переживаниях, заставляла добиваться выразительности исполнения, убеждала в необходимости осмысления танцевального языка разучиваемых партий. Спектакли Захарова учили быть не просто танцовщицей, но актрисой, движения на сцене которой должны нести образное содержание.

Мне довелось в течение многих лет трудиться под руководством Ростислава Владимировича Захарова — сначала в Большом театре СССР, затем в Государственном



Р. В. ЗАХАРОВ

институте театрального искусства имени А. В. Луначарского и, вспоминая сейчас то время, я прихожу к выводу — он по натуре своей был первооткрывателем, разведчиком неизведанных путей в искусстве. А иначе, как разведкой, прокладыванием дороги в будущее, и не назовешь, например, его активную деятельность по созданию высшего балетмейстерского образования у нас в стране. Прозорливость его в этом плане доказала время — ведь сейчас ГИТИС готовит не только балетмейстеров-постановщиков, но и балетмейстеров-педагогов, и специалистов по балетному и народному танцам, по «ледовой» хореографии. Ростислав Владимирович проявил себя здесь не только как организатор. Он — и тут снова сказалась его натура первооткрывателя — выступил и как создатель учебников для студентов-хореографов. Назову только два — его первый учебник «Искусство балетмейстера», вышедший тридцать лет назад и ставший настольной книгой для многих поколений мастеров танца, и последний, выпущенный в конце прошлого года, — «Сочинение танца», который имеет весьма знаменательный подзаголовок «Страницы педагогического опыта».

Бесконечно преданный искусству человек, Ростислав Владимирович трудился много и самозабвенно. Но что бы Захаров ни делал, где бы ни проходили границы круга его служебных обязанностей — в Ленинградском ли театре оперы и балета имени С. М. Кирова, в Большом ли театре, где мастер показал себя также интересным оперным режиссером, на посту ли главы кафедры хореографии Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, в редакционной ли коллегии журнала «Советский балет», членом которой являлся, — он всегда руководствовался в своей деятельности принципами партийности, гражданственности, патриотизма, боролся за наиболее полное претворение в нашем искусстве метода социалистического реализма.

На первой странице своей книги «Искусство балетмейстера» Ростислав Владимирович написал: «Посвящаю своим ученикам». И я, читая его слова, думаю: художник, оставивший на земле учеников (а их у Захарова — огромное множество), которые, восприняв его творческий метод, его традиции, его принципы, продолжают его дело, — не умирает. Живы спектакли, созданные Ростиславом Владимировичем Захаровым, живут актеры и балетмейстеры, выпестованные им, живут книги, написанные им. Значит живет и память о нем.

РАИСА СТРУЧКОВА,
народная артистка СССР

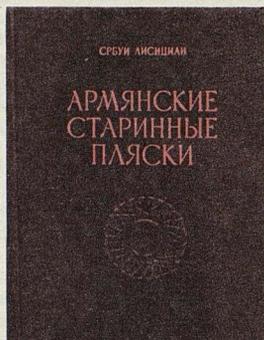
ИССЛЕДУЯ СТАРИННЫЕ ПЛЯСКИ АРМЕНИИ

РОСТИСЛАВ
ЗАХАРОВ,

народный
артист
СССР,
лауреат

Государственных
премий СССР,
доктор искусствоведения,
профессор

Более полутора тысяч армянских народных плясок и театральных представлений записано и изучено замечательным ученым-исследователем Србуи Степановной Лисициан. Многие из них и составили содержание посмертно выпущенного в 1983 году издательством Академии наук Армянской ССР ее труда «Армянские старинные пляски». В предисловии к этой книге академик АН Армянской ССР Б. Аракелян и кандидат искусствоведения Э. Петросян написали, что «своими фундаментальными работами «Запись движения (кинемография)», «Старинные пляски и театральные представления армянского народа» в двух томах она основала школу армянского танцеведения, выработала новый комплексный метод



анализа танцев, вскрыла законы армянского плясового творчества», что С. Лисициан «является не только основоположником советской этнохореографии, но и одним из организаторов хореографического образования в Армении». В своей работе автор многосторонне исследует армянский народный танец, старинные коллективные пляски и действия. Описания многих образцов даются здесь впервые. И как подлинный ученый, С. Лисициан, изучая танцевальное наследие армян, соотносила его развитие с языковой культурой народа, его музыкой, литературой, изобразительным искусством, архитектурой. Поэтому труд Србуи Степановны привлекает своей поистине уникальной эрудицией, помогает наглядно представить себе панораму жизни национальной культуры, взаимодействие ее многообразных аспектов. В главе «Представления канатных плясунов», которой открывается книга, воссозданы зримые выразительные картины из жизни канатных плясунов.

Автор анализирует истоки происхождения в Армении народных традиций канатоходства как наследия языческой поры, доживших до наших дней наряду с другими театрально-плясовыми действиями. Ссылаясь на свидетельство римского комедиографа Публия Теренция Афры, жившего во II веке до нашей эры, Србуи Степановна рассматривает его сообщение о том, что в Риме давались представления канатных плясунов, любимых народом, как свидетельство того, что искусство канатных плясунов должно было в то время существовать уже и у армян. Его, как указывает ученый, необходимо отнести к армянскому профессиональному театру, корнями своими уходящему в языческий культовый театр. Из исследования Лисициан мы узнаем много интересного и о плясках-пантомимах, которые отражают перипетии борьбы врукопашную. Она подробно описывает характер исполнения их движений, приводит различные варианты поз и па, сообщает интересные подробности об их происхождении.

В книгу включены еще четыре главы: «Скорбные пляски», «Военные пляски», «Дорожные пляски», «Детские пляски». В них содержится богатейший теоретический и конкретный практический материал. Например, очень интересны страницы, где рассказывается об эпических текстах, которые пелись в народе часами, о свадебных плясках с вожакom, исполнявшихся под аккомпанемент народных музыкальных инструментов, плясках с шуточным, комическим текстом, о традициях так называемых правосторонних танцев, прославляющих путь к добру, свету, жизни, о «танце боком», что значит передавать колебание, качание жизни.

Думаю, что то, о чем пишет Лисициан, весьма полезно знать не только специалистам по народному танцу, но и хореографам, работающим в наших балетных театрах: работа Лисициан — неисчерпаемый клад идей, мыслей, пластических «подсказок».

Труд «Армянские старинные пляски» ценен еще и своими приложениями, включающими нотный материал, прекрасные иллюстрации, эскизы костюмов разных областей Армении.

Исследование Србуи Степановны Лисициан для нас сегодня — еще один увлекательный исторический источник, вскрывающий жизнь, быт, культуру армян, показывающий их связь и духовное родство с другими народами нашей многонациональной Родины. Вместе с тем автор выявила неповторимую, своеобразную уникальность армянского старинного танца, которую сформировали обстоятельства его существования в определенных природных, общественно-экономических, социально-исторических условиях.

Несомненно, книга об армянском танце, обобщающая редкий материал по истории армянской народной танцевальной культуры, внесет значительный вклад в развитие советской науки о танце.

ПРАЗДНИК ХОРЕОГРАФИИ

Сцена из спектакля
«Жизнь Марии Каллас».

Остров Свободы — Куба отметила четверть века Победы революции. Народ, руководимый Коммунистической партией, за эти годы добился огромных успехов во всех областях экономики и культуры, в том числе и в области хореографии. Национальный балет и национальная школа классического танца, которые являются ее неотъемлемой частью, обрели признание во всем мире. И потому проводимые в Гаване праздники танца — международные балетные фестивали и интернациональные семинары — всегда собирают большую и заинтересованную аудиторию. Ее составляют деятели балета многих стран. Нынешний интернациональный семинар, на который пригласили автора этих строк в качестве гостя, проходил в преддверии народного праздника и служил своего рода демонстрацией итогов четвертьвекового развития кубинского хореографического искусства. Добавлю — подготовка к юбилею Кубинской революции определила атмосферу нынешнего Гаванского хореографического семинара — она была не только товарищеской и деловой, но и торжественной.

В Гавану съехались представители танцевального искусства Мексики, Панамы, Колумбии, Боливии, Уругвая, Коста-Рики, Эквадора, Венесуэлы, Никарагуа, Соединенных Штатов Америки, Федеративной Республики Германии, Франции, Швеции, что еще раз подтвердило авторитет школы классического танца страны. Президентом семинара была выдающаяся балерина Алисия Алонсо. Директором семинара — ее дочь Лаура Алонсо.

Программа данного семинара (он считался вторым, первый состоялся годом ранее) предусматривала практические и теоретические уроки классического танца и дуэтного танца, истории балета, теории и истории музыки, изобразительного искусства, истории костюма, занятия, посвященные изучению классического наследия. Здесь же рассматривались вопросы сценического освещения, грима, профилактики травматизма артиста балета.

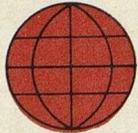
Большой интерес вызвали просмотры спектаклей Национального балета Кубы, которые показывались на сцене Большого театра Гарсиа Лорки, поскольку мы получили, таким образом, возможность познакомиться со всем репертуаром труппы, посмотреть разных исполнителей и постановки разных балетмейстеров. Афишу Кубинского балета составляют более двадцати пяти постановок, как одноактных, так и многоактных.



Занятия проводились по двухчасовой академической системе. Преподавательский состав семинара был представлен исключительно кубинскими специалистами — ведущими теоретиками хореографического искусства, солистами и репетиторами театра. Многие из них учились в нашей стране. О прочных связях кубинского и советского балетов свидетельствует и тот факт, что на Острове Свободы работали и работают сегодня советские педагоги — солист Большого театра СССР Михаил Гуров, педагоги из Воронежского хореографического училища Алла Кузмичева и Иван Дорофеев, преподаватель Московского хореографического училища Инга Воронина. Немалый вклад в развитие связей двух наших хореографических школ внес советский танцовщик Азарий Плисецкий, который на протяжении десяти лет выступал партнером Алисии Алонсо.

Алисия Алонсо, которая возглавляет коллектив Национального ба-

лета Кубы, в своем творчестве стремится к искусству больших идей и чувств, к выразительности и техническому совершенству. Эти качества она прививает и актерам. И труппа, руководимая ею, отличается слаженностью и подлинным академизмом исполнения, высокой культурой, художественной цельностью ансамбля, творческой дисциплиной, организованностью, тщательностью репетиционной работы, в чем мы еще раз убедились, посмотрев предложенные нашему вниманию спектакли. Например, на вечере одноактных балетов нам показали миниатюры «Вечер отдыха», «Куклы», «Порхающие птицы», «Жизнь Марии Каллас». Хореография балетов создана балетмейстером Альберто Мендесом. Все постановки свидетельствуют, что хореограф обладает богатой интуицией и умеет тонко реализовывать сложные творческие задачи. Его произведения поражают глубоким психологизмом, точным ре-



жиссерским видением, образностью хореографического мышления. Каждая композиция по-своему интересна. В балете «Вечер отдыха» восхищает органика всех художественных компонентов — музыкальной драматургии, ее выразительной пластической интерпретации, декораций и костюмов, исполнительского мастерства танцовщиков. В «Именах четырех сестер» уже заложена идея постановки: Консуэла олицетворяет добродетель, Солидад — одиночество, Дульсия — радость, счастье, Эсперенсия — ожидание, предчувствие. Жизнь, которую они «проживают» перед нами на сцене, является отражением судьбы кубинской женщины в первой половине XX века. Хореограф и артисты здесь вскрывают тончайшие оттенки человеческих переживаний, демонстрируя верность традициям реалистического искусства. А Мендес находит удивительно красивую и разнообразную структуру хореографического рисунка, которая позволяет ему широко использовать палитру классического танца. Это одно из прекрасных созданий балетмейстера, которое свидетельствует о возможностях его таланта.

Балет «Жизнь» в исполнении Алисии Алонсо и солиста балетной труппы Орландо Сальгадо посвящен памяти известной всему миру певицы Марии Каллас. Спектакль состоит из пяти сцен, которые тесно связаны между собой: концерт актрисы, воспоминания, зрелость, любовь, миф. А. Мендес стремится сделать сценическое действие логичным, найти единый возвышенный стиль всего балета.

К зрителю новой Кубы Алисия Алонсо относится с благоговением, считая его самым чутким и самым серьезным, достойным большого искусства. Она выходит к нему с серьезной и обдуманной творческой программой.

Во время нашего пребывания на Кубе УНЕАК (так называется Союз писателей и артистов Кубы) организовал нам ряд встреч с деятелями культуры и искусства страны. На чествовании Альберто Алонсо, отметившего пятидесятилетие своей творческой деятельности, мы беседовали с выдающимся поэтом, членом ЦК Коммунистической партии Кубы, членом Всемирного Совета Мира, лауреатом Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» Николасом Гильеном, с председателем секции культуры и искусства УНЕАКА — Ауророй Бош — известной балериной. В тот же день мы в числе почетных гостей были приглашены в Национальный университет, где отмечалась сорокалетняя годовщина исполнения роли Жизели Алисией Алонсо.

Второй интернациональный семинар еще раз подтвердил большой авторитет кубинской школы танца в мире.

ЕВГЕНИЙ ВАЛУКИН,
заслуженный деятель
искусств РСФСР

Франция

МОЙ ЛОЗУНГ — ТАНЕЦ ДЛЯ ВСЕХ

Свернув на первой же развилке с уходящей на восток от французской столицы автострады и въехав в парижский пригород Баньоле, я сразу увидел заболитиво прикрепленные к фонарным столбам стрелки-указатели с надписью «Le ballet pour demain» («Балет завтрашнего дня»). Следуя им, я вскоре оказался на площади, где был расположен спортивный зал, отданный на два дня в распоряжение участников конкурса.

За пятнадцать лет своей жизни конкурс «Балет завтрашнего дня» приобрел во Франции широкую известность и авторитет. Он стал традиционным местом встречи, в основном, молодых, начинающих французских и западноевропейских хореографов, которые предлагают на суд представительного жюри, балетных критиков, директоров многочисленных концертных залов и домов культуры, любителей танцевального искусства свои хореографические произведения. Конкурс длится всего один день (накануне в присутствии зрителей устраивается генеральная репетиция), на выступления отводится одинаковое время (десять минут), что дает возможность каждому участнику показать лишь одну небольшую композицию. И тем не менее фактом остается то, что конкурс в Баньоле позволил открыть имена современных хореографов, которые сегодня широко известны во Франции и за ее пределами.

История создания конкурса в Баньоле — рабочем пригороде, муниципальный совет которого с 1928 года беспрерывно (исключая период фашистской оккупации) возглавляли коммунисты, фактически начинается раньше того 1969 года, когда он был проведен впервые. Точкой отсчета правильнее считать создание здесь же, в Баньоле, первого во Франции Хореографического центра — дитища Жака Шорана, в прошлом классического танцовщика, посвятившего себя затем балетмейстерской и преподавательской деятельности. Сегодня он возглавляет Консерваторию танца и Хореографический центр в Баньоле, является директором конкурса «Балет завтрашнего дня».

...С Жаком Шораном мы встретились уже после конкурса, в его кабинете, оборудованном между двумя большими светлыми репетиционными залами Консерватории танца в Баньоле. В том, что сейчас дети и взрослые могут заниматься в настоящих балетных классах, участвовать в создании балетных спектаклей, посещать выставки, встречи, лекции, посвященные танцевальному искусству, велика

заслуга Жака Шорана, сумевшего на протяжении двадцати двух лет оставаться верным созданному им Хореографическому центру, никогда не опускавшего руки ни перед трудностями, которых было предостаточно, ни перед неверием скептиков.

— Учиться танцу, — рассказывает о себе Жак Шоран, — я начал в конце войны в Канне, у известного педагога Любови Егоровой. Первые самостоятельные шаги сделал в Бразилии, в труппе «Русский балет». По возвращении в Париж становлюсь «premier danseur» в Опере. Но меня тянуло к деятельности хореографа. И ради нее я оставил гарантированную работу в Опере. Вот когда я познал все горечи и мучения начинающего хореографа во Франции. Постановки, которые мне удавалось делать, не давали достаточного заработка даже для того, чтобы нормально питаться. Спасибо друзьям, которые предоставили мне кров. Как и многие тогдашние французские хореографы, я был вынужден уехать за границу, чтобы заниматься любимым делом.

Когда в 1960 году я вновь появился в Париже, мне предложили поставить балет. Но я так и не смог найти для него исполнителей. Вот тогда-то у меня и зародилась мысль создать такую постоянную организацию, где можно было бы и обучать танцовщиков, и осуществлять собственные хореографические постановки. Мои поиски «пристанциста» увенчались успехом: муниципалитет Баньоле заинтересовался моим предложением, и в 1961 году здесь возник первый во Франции Хореографический центр. Его становление — это результат объединенных усилий влюбленных в свое дело энтузиастов. С самого начала я поставил перед собой две задачи: готовить танцевальный коллектив и одновременно — способствовать приобщению простых людей к искусству балета, к его эстетическим ценностям. Моим лозунгом стал девиз: «Танец для всех»

— Друзья, коллеги, — продолжает Жак Шоран, — крайне скептически отнеслись к моему увлечению. Да и финансовые возможности наши были, конечно, ничтожными. Но это нас не смущало. И школьный спортивный зал — все, что тогда смог предоставить нам муниципалитет, — стал местом нашей активной деятельности. Сейчас могу признаться, чтобы хоть как-то оформить свои спектакли, приходилось доставая ткани, доски, краски, идти на всевозможные ухищрения...

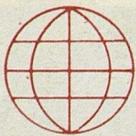
Вскоре после открытия Центра



Сцена из миниатюры
Филиппа Декюфле
«У самолетов бывают неполадки».

Фрагмент
композиции Патрика Роже





Международная панорама

Ее создал свою балетную труппу. В выступлениях нашли своего зрителя. Мы стали ездить по стране, затем нас пригласили в Италию, ФРГ. А главное, в различных уголках Франции стали открываться хореографические центры наподобие нашего. Вот это, пожалуй, было для меня самым большим вознаграждением.

В конце шестидесятых — начале семидесятых годов во Франции наблюдался взрыв интереса к танцевальному искусству. Но сколько трудностей приходилось преодолевать начинающим хореографам! То, что удалось добиться мне, дано было немногим. Возникшие то там, то здесь небольшие, никому не известные танцевальные группы так вжудались в помощи! И вновь муниципалитет Баньоле откликнулся на мое предложение: организовать ежегодный конкурс хореографии, назвав его «Балет завтрашнего дня». Мне хотелось, чтобы молодые хореографы знали, что есть во Франции такое место, где они могут познакомиться со своим искусством и зрителей, и профессиональную аудиторию. Но главное, чего я добивался: дать наиболее талантливым, перспективным постановщикам возможность работать, то есть получать ангажементы на выступления, залы для репетиций. Состязание привлекло к себе внимание и критики, и даже официальных властей — с 1972 года мы получаем субсидию и премию Министерства культуры Франции, с 1978 года конкурс проходит под патронажем Международного совета танца при ЮНЕСКО.

...Задолго до начала конкурсных выступлений зал уже был заполнен, что называется, до отказа — люди стояли даже в проходах. Собравшаяся публика выглядела весьма неоднородно: от отличающихся экстравагантностью завсегдатаев парижских балетных премьер до скромных жителей Баньоле. В составе жюри — балетмейстер Розелла Хайтауэр, возглавлявшая в то время балетную труппу Парижской Оперы, известная во Франции танцовщица и хореограф Режин Шопино, кстати, в прошлом — также лауреат конкурса в Баньоле, один из ведущих парижских балетных критиков, главный редактор журнала «Сезон де ля данс» Андре-Филип Эрсен, хореографы, композиторы, директора балетных фестивалей, дом культуры.

Участвовать в пятнадцатом конкурсе «Балет завтрашнего дня» допущены произведения 21 хореографа (из 75 претендентов).

Определяя критерии, которыми руководствуется сейчас художественный совет, рекомендуя к показу сочинение того или иного хореографа, Жак Шоран говорит:

— Наша главная задача — найти хореографов, которые вносят что-то новое, свое, оригинальное в искусство современного танца. Конечно, далеко не все из того, что мы увидим сегодня на сцене, станет балетом завтрашнего дня. Немало чистого экспериментаторства, лишённого художественной ценности. Поэтому-то

задача нашего жюри столь сложна: попытаться увидеть в сегодняшних первых постановках молодых хореографов, пусть иногда шокирующих необычностью танцевальных образов, будущих оригинальных мастеров. В оценке их, кстати, я более, чем другим, доверяю профессиональным мастерам классического танца. Я благодарен и Розелле Хайтауэр, и таким замечательным классическим балеринам, как Виолет Верди и Жаклин Райе, которые помогают мне увидеть главное в творчестве начинающих хореографов. Они обладают уникальным профессиональным видением, однако одновременно отличаются большой широтой взглядов.

— Для меня же, как зрителя, — говорит в заключение Ж. Шоран, — самое важное — контакт между мною и танцующими. Главное — не оставаться равнодушным. Когда я начинаю замечать, что зрители плохо отрегулированы, значит, на сцене ничего не происходит, значит, труд танцовщиков пропадает даром.

Обобщая впечатления от прошедшего в пятнадцатый раз в Баньоле конкурса (на этот раз в нем участвовало мало известных хореографов: только четыре — два из Испании, а также мексиканец и тунисец, работающие во Франции), можно, пожалуй, сделать вывод, что в настоящее время во Франции в современном балете нет какой-либо доминирующей тенденции. Поиски, ведущиеся молодыми хореографами, чаще всего отмечены формализмом, стремлением во что бы то ни стало удивить зрителя необычностью геометрических построений, вычурностью поз, подчеркнутым отсутствием гармонии. Многие постановщики отказываются от мелодичной музыки, используя «конкретные» опусы. Существуют попытки вообще отказаться от музыки. В большинстве случаев это обижает его, делает маловыразительным. Бывают, однако, и исключения, когда танцовщикам удается с помощью движения, жестов заставить тишину «звучать». Именно такое ощущение возникло в зале, когда труппа из Монпелье исполняла композицию «Девять врат или страж». Жюри присудило ее постановщице Жаки Таффанель премию Дома культуры департамента Сена-Сен-Дени, а представитель «Американ данс фестивал» пригласил ее приехать на шестинедельную стажировку в США.

Первая премия пятнадцатого конкурса «Балет завтрашнего дня» была вручена парижанину Филиппу Декуфле, показавшему вместе с тремя танцовщицами свою композицию «У самолетов бывают неполадки» на музыку Карла Биссони. Ему также были присуждены премия министерства культуры и премия зрителей. Танцовщик в труппе Режин Шопино Ф. Декуфле, по всеобщему признанию, сумел найти свою индивидуальную форму пластических высказываний. В целом композиция увлекает зрителя, будит его воображение.

Патрик Роже, получивший вторую премию, и Жан-Марк Матос, завоевавший третью премию, являются, пожалуй, наиболее типичными пред-

ставителями того, что можно было бы назвать «французским стилем современного танца». Для показанных ими композиций характерно как бы разделение между танцующими сценического пространства на секторы, каждый из которых отведен только одному исполнителю, подчеркнута резкость поз и жестов как бы совсем не связанных друг с другом, перемещения по сцене, другие напоминания спортивную ходьбу, нежели танцевальные па. В композиции Патрика Роже критики обратили внимание на передающееся зрителю ощущение радости танцовщиков от исполняемого ими танца, на то, что в его канву естественно вошел даже «диалог взглядов».

Манюэль Робер, разделившая третью премию с Ж.-М. Матосом показала на конкурсе пронизанную юмором композицию «Мне трудно уснуть».

Конечно, далеко не все участники конкурса сумеют пойти в своем творчестве дальше, обрести свой оригинальный постановочный стиль. Но, увлеченные искусством танца, они приближают к нему и своих зрителей, приближают их к познанию прекрасного. В условиях сегодняшней Франции начинающему хореографу не просто обрести известность и положение. Маленькие, полупрофессиональные труппы, где пробуют свои силы молодые (практически почти всегда и они тоже являются исполнителями своих постановок) в попытке обеспечить хотя бы минимальный заработок себе и своим артистам вынуждены постоянно метаться в поисках площадок для выступлений, обращаясь к самым различным «прокатчикам». В результате — у многих просто не остается сил для полноценной созидательной работы.

Проблема эта хорошо известна Жаку Шорану. Став руководителем Хореографического центра в Баньоле, а затем организовав конкурс «Балет завтрашнего дня», наконец, добившись открытия здесь еще и Консерватории танца, в которой сейчас занимаются около четырехсот человек, он почти перестал работать как создатель балетных произведений, но не жалеет об этом: так как Шоран находит большое удовлетворение, помогая молодым, способствуя встречам простых французов с искусством танца.

— Жак Шоран сделал прекрасное дело. До него во Франции не было никакой возможности для молодых хореографов показать себя достаточно авторитетной публике, специалистам, — говорит Р. Хайтауэр. — Они были представлены сами себе. Под влиянием Баньоле их судьбой заинтересовалось министерство культуры, появились субсидии. Это ведь так важно — вовремя открыть и поддержать интересную творческую личность.

Энергии Жака Шорана можно позавидовать. Чего стоит только подготовка очередного конкурса, связанная с постоянными разъездами по стране, неустанными административными хлопотами. Но он никогда не забывает и о лауреатах предыдущих состязаний, старается не терять их из виду, помогает им и советом,

а где можно — то и делом.

...Когда поздно вечером пятнадцатый конкурс «Балет завтрашнего дня» был завершен, в расположенной вблизи зала, где он проходил, школьной столовой был устроен дружеский ужин. В нем участвовали все те, кто своим трудом, трудом добровольным и безвозмездным, способствовал успеху только что прошедшего праздника танца. Друзей у Хореографиче-

ского центра в Баньоле много. В них — основа успеха начинаний Жака Шорана. Жители Баньоле в свою очередь гордятся своим Хореографическим центром, своей Консерваторией танца, своим балетным конкурсом...

ОЛЕГ КАРАСЕВ,
корреспондент ТАСС —
специально для журнала
«Советский балет»

Федеративная
Республика Германии

ЮНЕСКО: МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРА

В Мюнхене в конце минувшего года состоялась очередное заседание правления Комитета танца Международного института театра, которое проходило под председательством его бессменного президента, главного балетмейстера Большого театра СССР Ю. Григоровича.

Комитет танца вступил во второе десятилетие своего существования. Начав с поощрения контактов между деятелями балетного театра и с обмена между ними информацией, он со временем активизировал свою работу, организуя конференции, семинары, симпозиумы, посвященные важным проблемам жизни современной хореографической культуры и имеющие международное значение. И на данном заседании также рассматривались актуальные творческие вопросы, волнующие деятелей танца во всем мире.

Один из них — уточнение балетной терминологии. В повседневной практике широко используются такие понятия, как балет, современный танец, танец модерн, балетмейстер, хореограф и другие, которые часто не совпадают по значению в разных языках. Существуют такие случаи, когда тот или иной термин не имеет своего эквивалента в других языках, что вызывает необходимость его разъяснения и дословного перевода. Все это создает дополнительные трудности в работе ученых и практиков театра. Вопрос об образовании специальной рабочей группы по терминологии ставился на заседании Комитета танца еще в 1975 году, но он не был реализован вплоть до прошлого года, когда на Берлинском конгрессе МИТ было решено предпринять новую попытку, поручив руководство работой Г. Диенешу (Венгрия). Ее окончательным результатом должно стать создание небольшого словаря на русском, французском, английском, немецком языках, где термины будут сопро-

вождаться определениями, переводами на другие языки; предлагается также дать их сравнительный анализ.

Другой вопрос, который стал предметом обмена мнениями на заседании правления Комитета танца, связан с охраной авторских прав. Согласно проведенному анализу, охрана авторских прав в области хореографии недостаточно определена и по-разному трактуется в отдельных странах. Появление новой видеотехники открывает перед хореографами и танцовщиками большие возможности. Именно в связи с этим рабочей группой по авторскому праву под руководством Б. Свирски (Израиль) проделана большая работа по изучению юридической практики в отношении авторского права в хореографии, собран богатый материал. Сейчас ЮНЕСКО рассматривает возможность опубликования этой уникальной в своем роде информации.

Готовится к изданию Международная энциклопедия танца, главным редактором которой является С. Коэн (США). Планируется выпустить пять томов: четыре, составленные в алфавитном порядке, и пятый, содержащий основную хронологию и индекс. Предполагается, что в энциклопедию войдут как обзорные статьи, так и заметки, посвященные отдельным коллективам, хореографам, композиторам, исполнителям. К работе над изданием приглашаются не только специалисты в области искусства танца, но и антропологи, музыковеды, историки, философы, педагоги. Что касается советского раздела энциклопедии, то, по просьбе ее составителей, статьи о советском хореографическом искусстве готовятся группой советских авторов под руководством доктора искусствоведения В. Ванслова.

НАТАЛИЯ ЛЕВКОВА



КЕЛЬНСКИЙ СЕМИНАР — 83

Международные семинары по хореографии, международные летние курсы, национальные балетные фестивали ныне получают все большее распространение. Причем каждая страна, которая организует такой танцевальный форум, старается показать наиболее сильные стороны своей национальной хореографии. И потому во время Международной летней академии в Кельне акцент делается на танец модерн, традиции которого в этой стране, как известно, имеют достаточно

А. Борзов
на занятиях в Кельне.



длительную историю.

Руководство Кельнской академии танца, организующей этот весьма представительный и по количеству участников, по выбору предлагаемых для изучения хореографических дисциплин, и по квалификации педагогического состава, семинар, большое место в занятиях отводит именно этому виду хореографического творчества. Здесь можно познакомиться с техникой танца Марты Грэхем, Хосе Лимона, Мари Вигман... Одновременно в городе проводится немало различных мероприятий, которые как бы продолжают занятия, начатые в танцевальных классах: на сценах оперного театра и театра «Шаушпильхауз», которые представляют собой единое архитектурное сооружение, дают свои представления различные труппы мира, пропагандирующие своим творчеством танец модерна. Театральные коллективы самого Кельна и других городов Федеративной Республики Германии приурочивают данному событию премьеры своих новых спектаклей.

Нередко здесь гастролируют также японские, тибетские, индийские хореографические группы, демонстрирующие искусство школ традиционных танцев.

Но чем же был интересен в 1983 году международный семинар в Кельне, который проходил уже в двадцать седьмой раз? Преподавание на этот раз велось по восьми хореографическим дисциплинам, для ведения которых было приглашено двадцать шесть преподавателей из десяти стран — Советского Союза, Соединенных Штатов Америки, Англии, Голландии, Канады, Испании, Египта, Швейцарии, из самой Федеративной Республики Германии, в том числе для ведения классического и дзюньского танца — девять человек, танца модерна — четыре, джаз-танца — тоже четыре, народного танца — три человека, среди которых и автор этих строк. Всего же за годы существования Кельнского семинара в нем приняло участие более ста пятидесяти преподавателей. Среди тех, кто в разные годы побывал здесь, можно назвать многих известных мастеров хореографии, в том числе Джона Кранко, Александру Данилову, Антона Долина, Атилоу Лабиса, Рене Бона, Марию и Марджори Толчиф, Н. Николаеву-Легат, Бориса Князева, Мата Маттокса, Жоржа Скибина и других, из советских педагогов — Елену Жемчужину (классический танец), Андрея Климова (русский танец).

Наиболее популярны у участников уроки классического танца, джаз-танца и народного танца. Например, на моих занятиях присутствовало более ста человек, что говорит о том большом интересе, который проявляют хореографы разных стран к советской народной хореографии, к ее оригинальной пластике, к методике изучения народно-сценического танца.

Конечно, работать с группой в восемьдесят-сто танцовщиков, которые едва помещаются в большом

спортивном зале, нелегко, поскольку надо не только показать хореографический материал, но и постараться добиться от учеников понимания стиля и характера исполняемого национального танца. Дополнительная сложность заключается еще и в том, что аудитория весьма разноязыка. Примечателен тот факт, что у меня в классе последнее время постоянно увеличивается количество исполнителей, специальностью которых является классический танец. Как они сами объясняют, получаемые навыки им необходимы для того, чтобы лучше передавать особенности национального характера в тех партиях, где это требуется. По их словам, преподавание народно-сценического танца в зарубежных школах поставлено слабо, что сказывается на качестве профессиональной подготовки артиста балета.

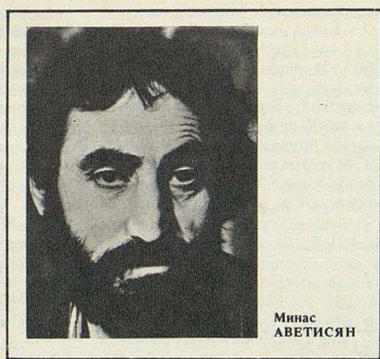
Завершается семинар представлением в одном из самых больших залов Кельна — в зале Высшей Музыкальной школы. Участники семинара демонстрируют здесь то, чего им удалось добиться на занятиях, — в виде коротких отрывков, включающих элементы экзерсиса у станка, этюдов на середине, вариаций и сцен из классических балетов. Нередко на астраде появляются и педагоги, которые и руководят выступлениями своих подопечных, и танцуют сами, ко всеобщему удовольствию зрителей, всегда по достоинству оценивающих мастерство учителя и его учеников. Привлекаются к показам и целые балетные труппы, и отдельные их исполнители. Так, в прошлом году, со своими достижениями жителей Кельна познакомил учащиеся балетной школы Парижской оперы во главе со своими преподавателями Жильбером Майером и Рене Боном.

И еще об одном интересном творческом событии Кельнского семинара мне хотелось бы здесь рассказать. Я имею в виду — ежегодные конкурсы молодых балетмейстеров. Минувшим летом на суд жюри было представлено пятьдесят произведений — самого разного содержания, самых разных стилей и творческих манер. Среди них немало работ, где остро ставятся актуальные проблемы войны и мира, международной солидарности людей, социального неравенства. Эта широкая тематика обусловила многообразие используемого музыкального материала, средств пластической выразительности.

Атмосферу Кельнского семинара отличает дух творческого соревнования — в течение двух недель в городе как бы идут смотрины молодых исполнителей и балетмейстеров, поскольку сюда собираются не только педагоги государственных и частных школ, но и хореографы, балетные критики, композиторы, художники.

Кельнский семинар стал явлением, которое приобрело в среде международной балетной общественности немалый авторитет.

АНАТОЛИЙ БОРЗОВ,
заслуженный артист РСФСР



Минас
АВЕТИСЯН

МИР СОЛНЦА

В истории искусства, наверное, нечасто встречаются имена художников, творчество которых привлекает редкой силой исповедальности. Этот дар грешит особой широтой души, поистине детской чистотой помыслов, любви и веры в людей. Вот так открыто выйти в мир и сказать о себе слово может только большой и светлый талант. Об этом удалось на выставке Минаса Аветисяна, которая состоялась в Москве, в Центральном Доме художника.

Судьба отмерила Аветисяну короткий срок — всего пятнадцать творческих лет. Но сделано им было столько, что другому хватило бы на две жизни: более пятисот больших и малых полотен, почти столько же графических и театральных эскизов и около двадцати настенных росписей, общая площадь которых — пятьсот квадратных метров!

На гребне новой волны армянской живописи шестидесятых годов выплеснулось искусство Аветисяна, еще при жизни его признанное неповторимым, ярким, на редкость своеобразным явлением. «Минас шагнул в мир солнца», — сказал о нем знаменитый Мартирос Сарьян. И этот мир удивителен. Художник пишет пейзажи, людей, окружавших его в родном селе Джаджур, а затем и вошедших в его жизнь близких, друзей. И они не просто освещены горячим южным солнцем, нет, мир Аветисяна — радостный, безоблачный мир счастья его родины. Полнотой жизни, гармонией человека и природы веет от полотен его молодой поры. И начинаешь верить, что солнце Аветисяна — это символ светоносного, животворящего потока энергии, заключенной внутри вещей, внутри нас самих.

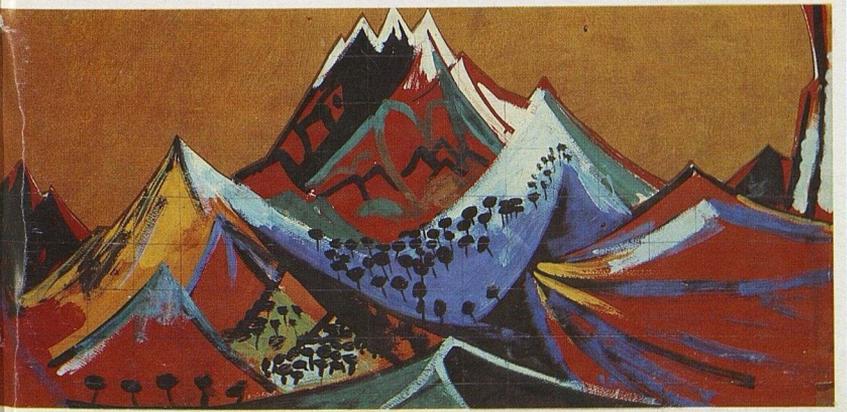
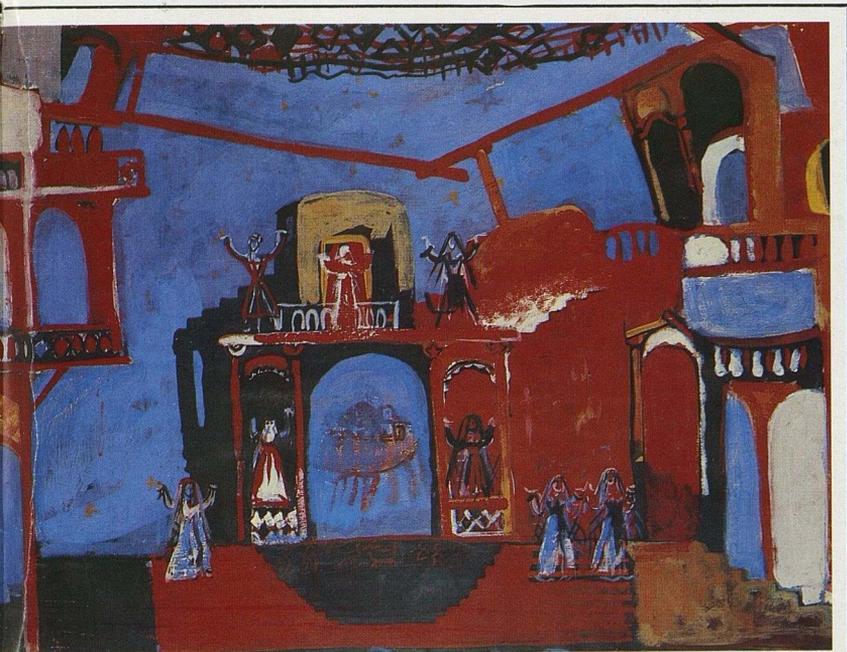
Палитра художника — это солнечный спектр. Его краски крупными мазками ложатся на холст, каждая в своей первоначальной чистоте. Аветисян прежде всего живописец. Цвет — его основное и такое сильное выразительное средство — живет своей жизнью в картинах Минаса и ему присущие все оттенки — от тончайшей лирики до трагических высот.

Жизнь преподнесла Аветисяну все, что положено человеку: радость и горе, потери и победы. Удары судьбы оставили



Эскизы костюмов к балету «Гаянэ».

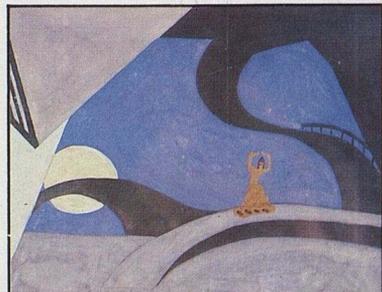
Эскизы декораций к балету «Гаянэ».



в его душе глубокий след. Откуда тогда эти суровые складки на его лице, этот сумрачный усталый тон, появившийся на его полотнах?

Но что это — опять прежний Аветисян, с его бьющей через край радостью жизни, сочностью тонов, полнотой восприятия жизни. Это герои балета А. Хачатуряна «Гаянэ» вновь вернули ему молодость. Четыре картины — четыре эскиза декораций, плянющих солнечным сверканием красок. Сценическое пространство художник воспринимает как огромное полотно, и здесь он, не изменяя себе, использует цвет как главную выразительную силу. Но присмотритесь внимательнее, и вам откроется удивительное — Аветисян писал эскизы, заранее представляя, из какого материала будут выполнены декорации, думая о том, чтобы облегчить процесс их сборки. Вот гора — как просто сделать ее из холста, уложив его по указанным автором складкам. А деревенский домик с галереями, переходами, лесенками на разных уровнях — невооруженным глазом видно, из каких простых деталей его можно «выстроить». Аветисян сделал очень живописные эскизы костюмов к балету «Гаянэ», также представленные на выставке. Здесь же мы увидели его эскизы декораций к балетам «Антуни» Э. Оганесяна, «Сако Лорийский» Г. Ахияняна, а также к «Болеро» Равеля, которые открыли нам, очевидно, свойственную ему изначально редкую способность к перевоплощению, столь необходимую для театрального художника.

Г. ГУЛЯЕВА



Эскиз декорации к балету «Болеро».

