

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1984

5



Нынешний год ознаменован важным событием для советского хореографического искусства — в соответствии с Указом Президиума Верховного Совета СССР бюст дважды Героя Социалистического Труда, народной артистки СССР, лауреата Ленинской премии Галины Сергеевны Улановой установлен на ее родине, в Ленинграде: бронзовый портрет балерины вошел в ансамбль знаменитой аллеи Героев, которая находится в парке Победы.

Столь знаменательное событие в символической форме отразило признание народом, партией, правительством побед советского балета, его значения как пропагандиста важных идейно-нравственных идеалов, его верности принципам миролюбия, человечности, высокой духовности — ведь в твор-

В ЛЕНИНГРАДЕ, НА АЛЛЕЕ
ГЕРОЕВ ПАРКА ПОБЕДЫ,
УСТАНОВЛЕН
БРОНЗОВЫЙ БЮСТ
ДВАЖДЫ ГЕРОЯ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО
ТРУДА
Г. С. УЛАНОВОЙ

ВСЕНАРОДНОЕ

Г. С. УЛАНОВА
на аллее Героев
в парке Победы.
Фото В. Пчелкина



честве Улановой замечательные качества советского искусства танца сказались с наибольшей полнотой. Сегодня, где бы ни выступали посланцы советского балета, в какие бы уголки земли они ни несли свой вдохновенный призыв к миру, к дружбе, к взаимопониманию между народами, — их мастерство живет в сопричастности с творчеством великой балерины XX столетия, их современницы и соотечественницы Галины Сергеевны Улановой.

...Есть на земле чудотворные города, которые остаются в памяти поколений, влияют на судьбы людей. Таков Ленинград. Он говорит с человеком просто и понятно своими зорями и закатами, задумчивостью своих белых ночей, своими великопными архитектурными ансамблями, а главное — событиями своей героической истории. И потому для всех, кто жил, живет или просто побывал в этом городе, он обретает значение подлинного средоточия духовного величия нации.

Великая балерина Галина Сергеевна Уланова здесь родилась, здесь начался ее путь в искусстве, здесь она стала Артисткой. Уланова с детства постигала красоту, культуру, историю славного города. В ее человеческом и художественном облике органично преломились те особенности манеры поведения в жизни и на сцене, которые и отличают подлинных ленинградцев.

Здесь, в Ленинграде, 16 мая 1928 года на прославленной сцене бывшего Мариинского театра юная воспитанница Ленинградской балетной школы Галина Уланова с успехом танцевала свой выпускной спектакль — «Шопениану». В первой кулисе, прямой и сдержанный, стоял ее отец — режиссер Сергей Николаевич Уланов. И никто не знал, что творилось в его душе. Вдвойне волновалась Мария Федоровна Романова — и как мать, и как один из ее педагогов. Неотступным и строгим взором следила за выпускницей и другой ее педагог — Агриппина Яковлевна Ваганова. Так начинался путь артистки.

29 декабря 1960 года Галина Уланова тоже танцевала «Шопениану» — в Большом театре СССР. И никто не знал (о том не было объявлено), что это ее последний спектакль. Между двумя «Шопенианами» — тридцать два года сценической деятельности Галины Сергеевны Улановой, золотая страница истории нашей хореографии. Прекрасна ее жизнь в искусстве, жизнь в танце. Высшие звания и награды. Две Золотые Звезды Героя Социалистического Труда. Триумфальное признание во всем мире.

...В тот день, 30 мая 1984 года, родной Ленинград приветствовал Галину Уланову весенним цветением, буйством сирени на Марсовом поле, прекрасной порой белых ночей.

ПРИЗНАНИЕ

Священное место для ленинградцев — парк Победы, центральная аллея которого носит имя аллеи Героев. Здесь установлены скульптурные портреты Героев Советского Союза и Социалистического Труда — уроженцев Ленинграда, дважды удостоенных этих званий. Среди них — военачальники, рабочие, конструкторы, государственные деятели... Вот, например, бюст старейшего судостроителя Балтийского завода Василия Смирнова. Двести кораблей спустил он на воду за свою трудовую жизнь. Мы называем его не случайно, есть много общего в сегодняшней судьбе мастеров: Галина Уланова передает свои знания и опыт следующим поколениям танцовщиков, а Василий Смирнов готовит кадры будущих корабелов.

Учитель, воспитай ученика! — таково продолжение жизни истинных народных талантов...

Никто не рассылал пригласительных билетов на это торжество. Но крылатая молва собрала 30 мая 1984 года в парке Победы тысячи ленинградцев. Аллея парка были запружены народом. Деятели культуры, искусства, коллеги балерины, ее друзья, товарищи, гости из Москвы... Тоненькие, как стебельки ландыша, ученицы хореографического училища имени А. Я. Вагановой, которые впервые увидели «живую легенду». С пятилетнего возраста помнит Галю Уланову заслуженный деятель искусств РСФСР Татьяна Михайловна Вечеслова — она тоже здесь сегодня.

У мраморного постамента Константин Михайлович Сергеев — лучший Ромео советского балета, как называла его критика. Ныне он — народный артист СССР, художественный руководитель Ленинградской балетной школы. А рядом — ее выпускница 1984 года Жанна Аюпова, только что дебютировавшая в школьном спектакле «Шелкунчик» на сцене Кировского театра. Создатель бронзового портрета Улановой Герой Социалистического Труда, народный художник СССР, лауреат Ленинской премии Михаил Константинович Аникушин. Его прекрасными работами украшен Ленинград. Стремительный Ленин, монументальный Памятник защитникам Ленинграда, лучезарный Пушкин на площади Искусств...

Звучит Гимн Советского Союза, разрезана ленточка, медленно сползает покрывало — и глазам зрителей предстает бронзовая Джульетта-Уланова. Одна из лучших ролей артистки, вечно юная и бессмертная героиня Шекспира.

— Из образов, созданных балериной, я выбрал именно Джульетту, — говорит скульптор. — Уланову сравнивали с мадоннами Рафаэля, с хрупкими и изящными образами Боттичелли, ее писали многие художники. Вдохновенное искусство Улановой скульптурно. В танце артистки все безукоризненно, «необходимо и достаточно», как сказал о мере красоты великий Роден. Я преклоняюсь перед Галиной Улановой, перед ее гением, перед удивительной силой ее таланта и красотой личности. Когда я узнал о награждении Улановой второй Золотой Звездой Героя Социалистического Труда, я немедленно попросил у Галины Сергеевны о чести создать ее бюст.

В своем проникновенном слове, обращенном к собравшимся, Константин Михайлович Сергеев сказал: «Сегодняшнее событие вызывает чувство огромной благодарности Коммунистической партии и Советскому правительству, которые так высоко оценили творческий труд балерины. Этот праздник отзовется в сердце каждого, кому дорого искусство балета, кто пережил волнующие минуты соприкосновения с великим талантом Улановой. Невольно вспоминаются ставшие

крылатыми слова Пушкина: «Узрю ли русской Терпсихорой душой исполненный полет...» Великий поэт словно смотрел в будущее, в наш век, в котором русская Терпсихора обернулась обликом Галины Сергеевны Улановой. Поэзия ее танца родилась на берегах Невы, в колыбели русского балета. Ею созданы образы, где словно бы стала зримой музыка Чайковского, Прокофьева... Многие сцены мира видели их, они вызвали восторг зрителей разных стран и континентов. Художники и скульпторы стремились «остановить мгновение», и мы всегда будем благодарны им. Вспоминая и наш творческий союз с Улановой, союз единомышленников, я испытываю волнующее и благодарное чувство к Галине Сергеевне за пережитые вместе радости в искусстве. Сегодня мы присутствуем на торжественном установлении бронзового бюста балерины в парке Победы. Отныне и навсегда она — в Ленинграде».

На митинге было произнесено много прекрасных слов о Галине Сергеевне, о ее творческом пути и заслугах.

Начальник Главного управления культуры исполкома Ленинграда Б. Скворцов подчеркнул, что Галина Уланова — часть Ленинграда, так же, как Ленинград — неотъемлемая часть ее жизни и творчества. В суровые дни блокады ленинградцы в ледяных квартирах, вспоминая о мирной жизни, хранили в душе радость и свет искусства Улановой, прекрасные образы, созданные ее талантом. Настоящее искусство помогает людям жить и побеждать, сохранять силы и достоинство в самых трудных ситуациях...

— Пример Галины Улановой — высший образец для художника, образец полной отдачи себя любимому делу на благо людям, — сказал в своей речи народный артист СССР, лауреат Ленинской премии Кирилл Лавров.

Самоотверженному служению Улановой балету, вагановским традициям, вознесенным в ее искусстве на всемирный уровень, посвятила свое выступление народная артистка СССР Алла Сизова.

Главный балетмейстер Большого театра СССР, народный артист СССР, лауреат Ленинской премии Юрий Григорович, связанный с Г. С. Улановой десятилетиями творческого сотрудничества, отметил, что гений Улановой наиболее полно раскрылся в образах Марии и Джульетты. Юрий Николаевич подчеркнул, что жизнь Улановой в искусстве продолжается — творческая активность Галины Сергеевны проявляется в работе с учениками, которым она, как наставник, передает свой опыт и знания. «Уланова вечна, — говорит Григорович. — Она самая большая вершина нашего современного балетного искусства».

— В искусстве Галины Улановой привлекает его народность, — таково мнение ленинградского рабочего, Героя Социалистического Труда Евгения Морякова. «Ленинград всегда был источником вдохновения для Галины Сергеевны, — продолжал он. — Но Ленинград — это и Эрмитаж, и Кировский завод, и трудовые рабочие заставы. Творения Росси и кварталы новостроек. Город великого труда породил и создал великую труженицу Галину Уланову. Вот почему столько поклонников и почитателей у нашей землячки. И по заслугам она награждена двумя Золотыми Звездами за свой труд. Пока она — единственная женщина на аллее Героев, и мы гордимся ею».

Закончен митинг. Галина Сергеевна взволнована, тронута такой теплотой, старается все преподнесенные ей букеты удержать в руках. «Я сама справлюсь со своими цветами», — улыбается она, когда ей предлагают помощь. Но... не может — их слишком много: Уланова буквально засыпана цветами.

Торжественная церемония подошла к концу. Но еще долго не расходились собравшиеся у бронзовой Джульетты. Старые, седые ленинградцы, представители военного поколения, много молодых. Слились воедино воспоминания о собственной молодости и о юности Галины Улановой, которая проходила у них на глазах, осветила их жизнь. Они — ее благодарные современники.

...В Ленинграде, на аллее Героев парка Победы, стоит отныне вечно юная, как само прекрасное искусство танца, Джульетта. Стоит как олицетворение живой и вечной красоты советского балета.

АЛЛА БЕЛЯКОВА



5 | 181

СЕНТЯБРЬ —
ОКТАБРЬ

1984

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

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

Выходит шесть раз в год
Четвертый год издания

В НОМЕРЕ

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

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

Сдано в набор 05.07.84.

Подписано в печать

15.08.84.

A09774.

Формат 60×90 1/8.

Глубокая печать, офсет.

Усл. печ. л. 8,5.

Уч. изд. л. 12,94.

Тираж 41 000 экз.

Заказ 904.

Ордена

Трудового Красного Знамени
Калининский

полиграфический комбинат

Союзполиграфпрома при

Государственном комитете СССР

по делам издательств,

полиграфии и

книжной торговли.

170024.

г. Калинин,

пр. Ленина, 5.

А. Белякова. Всенародное признание	1
П. Коловарский. Призвание школы	3
И. Антонова. О, этот мир, так молодо-прекрасный	8
К 40-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ	
А. Николаева. Никогда не забудется	14
ПРОБЛЕМЫ НАСЛЕДИЯ	
Н. Рыженко. Основа мастерства, основа движения	17
НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ	
Г. Иноземцева. Свежесть поэтической фантазии	20
Е. Ткач. Когда театр дарит праздник	22
Н. Чернова. Развивая традиции хореодрамы	24
ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА	26
ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ	
М. Курилко. Еще раз о «Красном маке»	34
Л. Гузовская. Сердечному Алексею Александровичу	38
А. Андреев. Первые годы советского балета	41
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ	
Ю. Плахт. Чтобы урок всегда был плодотворным	45
СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ	46
ГАСТРОЛИ	
Т. Чернова. Варшавские мастера — на одесской сцене	50
И. Варшавская. Краски Мазовии	50
А. Соколов-Каминский. Наш гость — «Атэр-балет»	52
К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Э. ДЕГА	
В. Володарский. Остановленные мгновения	54
МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА	59
ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА	64
На развороте вкладки: репродукции картин художника Э. Дега	

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. Н. ФИЛИППОВ

(заместитель главного редактора)

Н. И. ЭЛЯШ

А. Я. ЭШПАЙ

Номер оформлен

А. Г. ЛУЦКИМ

Художественный редактор

С. А. ВИНОГРАДОВА

Технический редактор

М. В. СТАРЦЕВА



На первой странице
обложки
солистка балета
Большого театра СССР,
народная артистка СССР,
лауреат Государственной премии СССР
Е. МАКСИМОВА
в спектакле «Жизель».

Фото В. Пиелиэна

На четвертой странице
обложки:
ученицы Пермского
хореографического училища
во время занятий.

Фото И. Прокофьевой

«ПРИЗВАНИЕ ШКОЛЫ — ФОРМИРОВАНИЕ У УЧАЩИХСЯ МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКУЮ УБЕЖДЕННОСТЬ, СПОСОБНОСТЬ К САМОСТОЯТЕЛЬНОМУ, ТВОРЧЕСКОМУ МЫШЛЕНИЮ, РАЗВИВАТЬ СОЗНАНИЕ СВОЕЙ ОТВЕТСТВЕННОСТИ ЗА СУДЬБУ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РОДИНЫ».

Из речи товарища К. У. ЧЕРНЕНКО на апрельском (1984 г.) Пленуме ЦК КПСС.

П. КОЛОВАРСКИЙ,
заслуженный учитель РСФСР,
кандидат искусствоведения

Осуществляемая в стране реформа общеобразовательной и профессиональной школы, как известно, предполагает поэтапный подход к реализации ее основных положений.

Самые крупные стратегические задачи, связанные главным образом с развитием сети и совершенствованием материальной базы учебных заведений, рассматриваются в перспективе и рассчитаны на сравнительно длительный срок (десять-одиннадцать лет), что для хореографических училищ имеет существенное значение, поскольку дает нам возможность не спеша разработать обоснованные предложения по типовым проектам, типовым штатам, типовым положениям (о практике, например, и т. д.). Это очень важно, так как в соответствии со вновь вводимой классификацией хореографические училища формально относятся к третьему звену обще-

образовательной системы образования (средние специальные учебные заведения), но фактически их с полным основанием следует также отнести и ко второму и даже к первому звену, ибо они — единственные в своем роде учебные заведения, в которых профессиональное обучение детей начинается в ранние школьные годы (с десяти лет, то есть с четвертого класса), сочетается с общим образованием и завершается к семнадцати-восемнадцати годам, когда основная масса юношей и девушек еще только подходит к выбору профессии.

Следовательно, на хореографические училища в равной степени распространяются основные положения реформы, относящиеся и к начальной школе, и к неполной средней, и к техникумам. С той лишь разницей, что и в том, и в другом, и в третьем случае следует учитывать нашу специфику. За примером далеко ходить не надо. Взять хотя бы принцип политехнизации, фактически исключающий раннюю профессионализацию. Применительно к абсолютному большинству массовых и даже многих специальных профессий он однозначно отвергает идею раннего профессионального отбора как негуманный акт, ограничивающий человека в свободе выбора профессии (что является абсолютно правильным и не случайно еще раз нашло свое подтверждение в тексте реформы). Применительно же к хореографической специальности этот принцип трактуется иначе. Жизнь диктует ранний профессиональный отбор, а стало быть и раннюю диагностику тех свойств ребенка, которые являются решающими для успешного овладения данной специальностью. Более того, здесь имеет место и такой особый случай, когда профессиональный отбор должен предшествовать профессиональной ориентации (вначале определить профессиональную пригодность, а уж потом ориентироваться на профессию!). И это закономерно, иного пути, очевидно, здесь нет. И не считается с этим, да и с целым рядом других специфических составных, нельзя.

Тактические же задачи, к числу которых относятся вопросы



ПЕРМСКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ УЧИЛИЩЕ БЫЛО СОЗДАНО ВСЕГО ЧЕТЫРЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ НАЗАД. НЫНЕ ШКОЛА В ГОРОДЕ НА КАМЕ — ИЗВЕСТНЫЙ НА ВЕСЬ МИР ЦЕНТР ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ЗДЕСЬ ВЫРОСЛИ МНОГИЕ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ АРТИСТЫ, СТАВШИЕ УКРАШЕНИЕм БАЛЕТНЫХ СЦЕН МОСКВЫ, ЛЕНИНГРАДА И ДРУГИХ ГОРОДОВ СТРАНЫ. О ПРОБЛЕМАХ ВОСПИТАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА ВОСЬМИДЕСЯТЫХ-ДЕВЯНОСТЫХ ГОДОВ РАЗМЫШЛЯЕТ В ПУБЛИКУЕМОЙ СТАТЬЕ ДИРЕКТОР ПЕРМСКОГО УЧИЛИЩА П. КОЛОВАРСКИЙ.

Здание Пермского хореографического училища

ПРИЗВАНИЕ ШКОЛЫ

учебно-методического и организационного характера, реформой намечено решить в ближайшее время, поэтому именно на них остановлюсь подробнее.

Одной из таких задач, стоящих перед учебными заведениями и вытекающих из сути реформы, является качество перспективного планирования. Так, лучшие педагогические коллективы средних специальных учебных заведений страны уже давно разрабатывают не только комплексные, но и перспективные планы учебно-воспитательной работы, в том числе и планы, рассчитанные на весь период обучения. И несмотря на то, что в техникумах продолжительность обучения составляет три-четыре года, а у нас восемь лет, мы без таких планов также не представляли себе своей жизни в школе. Опыт Московского, Ленинградского, Пермского, Киевского и других училищ, уже много лет строящих свою деятельность на основе комплексных планов, позволяет сделать некоторые обобщения и выводы.

Итак, что же должен представлять из себя этот план? Разумеется, единого рецепта здесь нет и быть не может. План этот должен создаваться на месте, с учетом особенностей каждого училища, его традиций, его творческих контактов и связей, его материальной базы, квалификации педагогического коллектива, активности общественных организаций и т. д. Но общая тенденция сводится к тому, что он, как правило, составляется на год и имеет своей целью свести воедино все этапы учебно-воспитательного процесса. Его задача — объединить усилия администрации, преподавателей специальных и общеобразовательных дисциплин, классных руководителей, руководителей методических объединений, общественных организаций, словом, всего педагогического коллектива и направить их на решение главной цели: подготовку не только высококвалифицированных специалистов, но и граждан своего отечества. План включает важнейшие документы. Так, комплексный план Пермского хореографического училища, например, включает в себя перспективный план политико-воспитательной работы на восемь

лет обучения, план социально-экономического развития училища на ближайшие пять и десять лет, план совместных мероприятий администрации, партийного бюро, местного комитета и комитета ВЛКСМ по достойной встрече того или иного события, являющегося главным событием года (съезд партии, съезд комсомола, 40-летие Победы и т. д.), план работы интерната и его бытсовета, план работы комитета ВЛКСМ, план работы совета дружины, план работы методических объединений и предметных комиссий, план работы библиотеки, договор с театром о практике.

При этом перспективный план политико-воспитательной работы на все восемь лет обучения, например, тоже имеет свою довольно сложную структуру. Его два основных раздела определяют деятельность педагогического коллектива по воспитательной работе с учащимися всех классов (общеучилищные мероприятия) и воспитательную работу с учащимися по классам (рекомендации для каждого года обучения).

Этот комплексный план нацеливает всех членов коллектива на работу в едином ключе. На его основе классные руководители, педагоги и все, кто причастен к воспитательной работе, составляют свои годовые планы. Причем делается это еще до того, как администрация вынесет на обсуждение педагогического совета училищный комплексный план. Такой подход к планированию не только развивает инициативу у всех членов коллектива, но и оказывает положительное влияние на качество самого комплексного плана.

Однако даже самый хороший план — еще не гарантия успеха. Осуществить комплексный подход к вопросам обучения и воспитания будущего танцовщика — это значит обеспечивать единство содержания, целей, задач, мотивов, средств, форм всего этого сложного процесса.

Известно, что в хореографическом училище в воспитании участвуют все стороны жизни юного артиста — урок и перемена, внеклассные мероприятия и часы самоподготовки, генеральная убор-



ка и суботник, общеучилищная линейка и беседа педагога с учеником один на один. Но главным здесь является личность самого педагога, его непримиримость, его мировоззрение, гражданская позиция, его отношение к работе.

Специфика хореографического образования определяется не только слиянием собственно обучения и воспитания в единый процесс, но и тем, что здесь с общеобразовательными дисциплинами сочетаются к тому же специальные, искусствоведческие, музыкальные, которых нет в программе массовой школы. Следовательно, перед нами во весь рост встает вопрос устранения неизбежных перегрузок (еще одна проблема, вытекающая из сути реформы). Так, учебный план Д-3-16¹, рассчитанный на семь лет десять месяцев, включает в себя 10464 учебных часа. В том числе 5380 уроков и 4789 практических и лабораторных занятий, не считая часов, отводимых на индивидуальные занятия (295), занятия по подготовке отдельных концертных номеров или спектаклей (449), и производственно-сценическую парктику (832). При этом 5028 часов отдается на общеобразовательный цикл (сравните с количеством часов, суммарно отведенных в массовой школе на четвертые, пятые, шестые, седьмые, восьмые классы — 3920 и в техникумах — 1108), остальные же 5290 часов охватывают специальные и профилирующие дисциплины. Простое сопоставление учебной нагрузки учащихся хореографических училищ с нагрузкой в массовой школе показывает значительное отклонение в сторону перегрузки наших воспитанников даже по затратам времени, уже не говоря о физическом и нервно-эмоциональном напряжении. Подсчитано, например, что суточные энергозатраты этой категории учащихся на 11 — 43% превышают энергозатраты школьников соответствующих возрастных периодов.

Борьба с перегрузкой — для нас не благое пожелание, а жизненная необходимость. Можно ли здесь изменить положение? Резервов для решения этого вопроса не так уж много, но они есть. Во-первых,

мы видим их в максимальном сокращении домашних заданий или даже отказе от них за счет разучивания материала на уроке. К такой форме работы стремятся многие думающие учителя во всех типах школ, но, в отличие от общеобразовательных, педагоги, работающие в хореографических училищах, неожиданно получают по крайней мере одно серьезное преимущество — наполняемость классов. Реформой лишь с 1986 года намечается поэтапное сокращение количества учащихся в классах до двадцати пяти-тридцати человек, в то время как у нас наполняемость в количестве пятнадцати-двадцати человек давно является устоявшимся фактом. Надо ли доказывать, что при таком количестве учеников и рационально построенном уроке преподаватель имеет возможность не только держать в поле зрения буквально всех учащихся, но и учитывать их индивидуальные особенности, принимать во внимание степень их подготовленности, и на основе этого ежедневно, для каждого занятия продумывать дифференцированные задания. Это ли не резерв для более прочного и глубокого усвоения знаний прямо на уроке?

Гораздо легче, чем в массовой школе, решается у нас задача учета знаний, а стало быть, и вытекающая из нее извечная проблема оценок. Малая наполняемость класса и оптимальное использование времени позволяет учителю едва ли не на каждом уроке проверять знания каждого ученика. Естественно, все это требует очень серьезной предварительной подготовки, но зато позволяет решить главную задачу — высвобождает столь необходимое ученику время.

Современный урок не может быть признан эффективным, если учитель не использует заложенных в нем возможностей для формирования у своих воспитанников умения самостоятельно трудиться и обогащать свои знания. Еще одна проблема, остро поставленная реформой! Хотелось бы порекомендовать учителям такие эффективные формы пополнения знаний и действенные приемы активизи-



Художественный
руководитель училища
Л. САХАРОВА на уроке.

Все выше и выше
вдохновенный полет
будущих мастеров танца.

зации самостоятельной деятельности учащихся, как, например, рецензирование ответов своих товарищей (как устное, так и письменное, и не только на уроках литературы, но и на истории, географии, предметах искусствоведческого цикла и т. д.) Этот метод позволяет учителю сразу уяснить уровень знаний обсуждаемого вопроса самим рецензентом, развивает речь и формирует умение изложить свою мысль на бумаге, приучает логически мыслить и делать обобщающие выводы, дает возможность учителю занять активной работой большую группу учащихся (может быть, даже весь класс), а затем и оценить их знания.

Или такой эффективный прием, как обсуждение различных вариантов решения задач и поиск наиболее оптимального. Разве не проще, не спокойнее всех учащихся унифицировать, всех подвести к одному варианту решения. Конечно, проще. Если же поставить перед собой задачу поиска наиболее оптимального варианта решения, то над этим и дома надо подумать, да и в классе придется быть готовым к неожиданностям: вдруг кто-нибудь предложит не предусмотренный учителем вариант, ведь его сразу же следует оценить. Сложнее и проверять такую письменную работу. Но зато какой эффект! Какие возможности развивать у ребенка самостоятельность мышления! А ведь умение самостоятельно мыслить, самостоятельно совершенствовать свои танцевальные навыки (основы профессионализма), да еще умение самостоятельно работать с книгой, как с основным источником пополнения знаний, — это и есть те главные навыки, которые должен вынести с собой во «взрослую» жизнь каждый наш воспитанник.

Реформа определила круг тех важных задач, которые предстоит нам, воспитателям молодого поколения, решать в своей дальнейшей деятельности. Задачи весьма ответственные, трудные, но, думаю, коллективу нашего Пермского хореографического училища их решение вполне по силам. На чем базируется мой оптимизм? Прежде всего на том, что мои коллеги обладают, на мой взгляд,

весма ценным качеством — стремлением ко всему новому, передовому, прогрессивному, что может дать хореографической педагогике современная наука. Конечно, сформировалось это свойство не сразу, что иллюстрирует следующий пример — первая республиканская научно-практическая конференция по проблеме: «Профессиональное обучение хореографии и психофизиологические особенности подростка», которая проводилась в Перми в 1972 году, была, в сущности, проигнорирована нашими преподавателями основной специальности, а четвертая (в 1981 году) — вызвала такой огромный интерес, что пришлось создать специальную секцию — секцию совершенствования методики преподавания специальных хореографических дисциплин, которая стала не только самой многочисленной, но и самой авторитетной на этом форуме.

Сегодня жизнь ставит перед нами вопросы, ответы на которые мы можем найти лишь тогда, когда сами сумеем обрести широту кругозора, разносторонность знаний, четкость идейно-нравственной позиции. Современному театру необходим не просто умелый танцовщик, но актер-гражданин, актер-мыслитель. Но готовить такого рода специалиста, учитывая при этом его индивидуальные особенности, может разносторонне образованный воспитатель. На это и нацеливали мы членов нашего педагогического коллектива, убеждая их в том, что профессия «учитель танцев» в том виде, в каком она существовала века, изжила себя, что к преподавателю специальных хореографических дисциплин, стоящему на самом ответственном участке борьбы за умы и сердца будущих артистов, предъявляются ныне особые требования. Чтобы шагать в ногу с жизнью и пользоваться авторитетом у ребят, мало, пусть даже в совершенстве, владеть своей профессией, уметь преподавать специальность. Нужно быть педагогом по призванию. Круг знаний этого педагога должен быть поистине безграничен: общая и детская педагогика, возрастная психология и психология искусства, основы физиологии и медицины, философия и литература, живопись, музы-



Артист должен быть
всесторонне образованным
человеком.

На экзамене.

ка, театр... А главное, он должен быть гражданином и патриотом, являть собой пример не на словах, а на деле.

Сегодня в Пермском училище — подавляющее большинство преподавателей специальных дисциплин имеет высшее педагогическое образование.

Я остановился на этой проблеме не только потому, что рассматриваю ее как одну из причин, определивших успехи нашей школы, но еще и потому, что она дает возможность перевести разговор в другую плоскость, — о пользе контактов средних специальных учебных заведений с научными учреждениями и вузами. Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского, Научно-исследовательский институт культуры РСФСР, Ленинградский институт физической культуры имени П. Ф. Лесгафта, Всесоюзный институт гигиены детей и подростков, Центральный институт травматологии и ортопедии, Всесоюзный институт питания Академии медицинских наук СССР, кафедры хореографии, педагогики, психологии, врачебного контроля многих институтов культуры, педагогических и медицинских вузов страны. Вот далеко не полный перечень организаций и учреждений, с которыми у нашего училища установлены тесные контакты. Думаю, что такие всесторонние связи, если не сегодня, то в недалеком будущем принесут желаемые качественные результаты.

Одним из основных принципов формирования педагогического коллектива Пермского хореографического училища, возглавляемого его художественным руководителем Л. Сахаровой, является то, что он постоянно пополняется своими бывшими воспитанниками.

Училище, театр, проба своих сил на педагогической ниве в качестве совместителя и параллельно с этим — учеба, а по окончании сценической деятельности переход на постоянную работу в родную школу — таковы главные вехи профессиональной биографии большинства наших учителей, в том числе Е. Быстрицкой,

Л. Улановой, С. и Ю. Сидоровых, Р. Шлямовой, М. Мальцевой, Н. Пидэжской, В. Толстухина. По тому же пути идут пока еще продолжающие работать в театре К. Шморгонер и С. Александров — наш ближайший резерв. Такая система комплектования педагогического коллектива удобна тем, что позволяет строить учебный процесс в едином методическом ключе. Совместная же деятельность преподавателей разных возрастов дает возможность осуществлять преемственность и наставничество.

Истинным хранителем традиций, стражем единства и чистоты методических приемов в изучении классического танца можно считать Н. Сильванович, которая проработала в училище более тридцати лет. Ученица А. Я. Вагановой, она может гордиться не только своими многочисленными воспитанниками, занимающими ведущие положения в театрах Перми, Горького, Казани, Свердловска, Уфы и других городов, но и педагогами, выращенными в Пермском училище при ее активном участии. Большую помощь в становлении педагогов народно-сценического танца оказывает еще один наш ветеран — К. Есаулова.

Пермское хореографическое училище родилось сорок лет назад. За эти годы оно выросло в один из ведущих центров подготовки артистов балета. И приступая ныне к осуществлению тех стратегических задач, что поставлены перед нами реформой, мы уверены, что эта работа приведет советское хореографическое образование к новым высотам.

¹ Учебный план № 2108 по специальности «артист балета» утвержден Министерством высшего и среднего образования СССР в 1983 году.



О, ЭТОТ МИР, ТАК МОЛОДО-ПРЕКРАСНЫЙ...

ИРИНА АНТОНОВА,
заслуженный деятель
искусств РСФСР

Сначала небольшое признание: люблю балет нежной и преданной любовью. Из самых ранних воспоминаний детства — огромная, как мир, сцена, на которую откуда-то сверху падают красные маки и странное для детского слуха имя — Екатерина Гельцер... Его часто произносят в разговоре между собой мои родители. В годы войны мне довелось увидеть легендарную балерину в Колонном зале Дома Союзом. Она танцевала мазурку из «Ивана Сусанина». Это было одно из последних ее выступлений.

Начиная со второй половины тридцатых годов, я уже «завсегда» Большого театра. Среди самых глубоких радостей моей юности были балеты с участием Марины Семенов. Огненный темперамент превращал каждое ее выступление в праздничное действо, а величавая скульптурная пластика поз и движений была для меня своеобразным введением в понимание пластических искусств. Душа расцветала радостью и светом на спектаклях Ольги Лепешинской, ошеломлявшей какой-то удивительной балеринской отвагой. Как все московские зрители, я была покорена ослепительным искусством Майи Плисецкой, подобно метеору, ворвавшейся на сцену Большого театра. Она принесла с собой мятежную экспрессию и дух демонического веселия.

Подлинным потрясением стало для любителей балета моего поколения первое выступление (хочется сказать — явление) Галины Улановой в «Ромео и Джульетте» Сергея Прокофьева на сцене Большого театра весной 1940 года. Мне посчастливилось быть на этом спектакле выступавшего в Москве Кировского театра. Тогда больше всего запомнился пролог, где Уланова даже не танцует, а «просто» стоит и смотрит в зал и, конечно, знаменитая сцена бега на просцениуме. В этих как будто бы даже не танцевальных эпизодах непостижимо присутствовала сама душа балета — наполненность высоким поэтическим чувством.

И вот однажды, на этом великолепном, сверкающем звездами небосводе, появилось новое имя — Максимова, сначала просто Катя. Маленькая очаровательная фигурка, полное мягкой детской прелести лицо — юное существо, излучающее радость и счастье. Но шли годы, и чудесный ма-

ленький эльф поразительно быстро превратился в ведущую балерину театра. Теперь уже она звалась Екатериной. Это было именно превращение, а не завоевание, пусть и по праву, своего места в театре. Об этом важно сказать: так проявилась существенная черта личности балерины, нашедшая отражение в ее творчестве. Максимова органически чужд всякий нажим, какое бы то ни было форсирование или наскок. Она идет своим путем, умея быть ни на кого не похожей, никому не подражая, не спеша, но часто оказываясь впереди других. За этим ритмом просматривается сильный характер, незаурядная воля и огромное терпение.

Однако, если положение Максимова в театре определилось сразу, то по сегодняшний день продолжается открытие балериной и вместе с нею и зрителями круга ее тем, образов и даже жанров в искусстве. Наверное, не много найдется танцовщиц, которым в такой мере было бы присуще неукротимое стремление к поиску, отзывчивость ко всему новому, любовь к эксперименту и нелюбовь к повторению пройденного. Одним словом, желание творчески существовать не только за счет усилий балетмейстера и технического совершенствования.

Упорно и последовательно Максимова открывает и воспитывает в себе Актрису. Она стремилась к этому, когда искала для каждой новой неповторимые черты и оттенки поведения, не предусмотренные иконографией балетной партитуры, и когда безоглядно смело соглашалась сниматься в телевизионных фильмах. Она бралась за роли, освещенные великими исполнительскими традициями и прочитывала их заново по-своему. В возможностях балерины оказались не только образы сияющей юности, к которым ее предназначила сама природа, но и партии драматического и комедийного, поэтического и гротескового характера.

Эта широкая амплитуда образов, созданных Максимова, позволила говорить об универсальности ее театрального амплуа, хотя, на мой взгляд, было бы правильнее отметить его отсутствие.

Артистическое дарование Максимова проявилось прежде всего в непривычной для балета интенсивности ее психологической жизни на сцене, в особой содержательности жестов и мимики, в одухотворенности движений, в существовании «в образе» каждую данную минуту. Но если бы дело было только в достоверности сценического поведения, то Максимова считали бы балери-

ной, у которой «по счастливой случайности» оказались данные драматической актрисы. Вместе с тем выразительность ее жизни на сцене зависит прежде всего от ее дарования танцовщицы — мастера пластического движения.

Тайна, которой в совершенстве владеет Максимова-балерина, — это понимание строгой меры в соотношении движения и пантомимы, пластической и душевной жизни. Поэтика балета не терпит веризма, и Максимова необычайно тонко чувствует грань, за которой «актерство» на балетной сцене становится натуралистической иллюстрацией. Шедевры драматической игры балерины — сцена безумия Жизели и надгробный плач Фригии. Лицо актрисы в этих сценах неожиданно становится похожим на лица персонажей в драматических ватиканских фресках Рафаэля. Сведенные брови, слегка приоткрытые губы, чуть косящий взгляд и глаза, становящиеся вдруг нестерпимо синими. Эта маска — пластический аналог горя, отчаяния, безумия. И зритель верит — живет душа, а не мускулы лица. В кинофильмах, рассчитанных на крупный план, Максимова использует широчайшую палитру мимики и жестов от тончайших, еле заметных движений до почти клоунских приемов, сохраняя всегда высокую меру художественности. Сложная внутренняя техника сочетается в ее исполнении со свободой органического существования.

Драматический актерский талант Максимова целиком проецируется в пластику. Ее особенность — необычайная тонкость нюансировки, обогащение оттенками, использование тона и обертона. Если позволительно сравнение из области живописи, то я назвала бы балерину непревзойденным мастером «лессировки» — живописи тонкими прозрачными слоями краски, придающей поверхности картины подвижность, световое излучение, атмосферу.

Продолжая аналогию с пластическими искусствами, я назвала бы один из самых выразительных пластических мотивов Максимова — приемом «нон финито» (non finito) — преднамеренной незаконченностью. Она применяет его всегда строго по назначению. Это движение, длящееся как бы еще некоторое время после того, как оно закончено. Так движется она во втором акте «Жизели» и в «Шопениане». За таким движением всегда остается место раздумью, догадке, мечте. Оно оставляет после себя резонанс, эхо. Важнейшее средство пластического монолога балерины — ее руки, особенно их кисти. Они



Народная артистка СССР,
лауреат Государственной премии СССР
Е. С. МАКСИМОВА
Фото В. Пчелкина



Е. МАКСИМОВА
и В. ВАСИЛЬЕВ
в балете «Ромео и Юлия»

Фото В. Пчелкина

Е. МАКСИМОВА
в балете «Спартак».

Фото Е. Фетисовой

Е. МАКСИМОВА
в балете
«Фрагменты одной биографии».

Фото Е. Фетисовой

Е. МАКСИМОВА
в балете
«Гусарская баллада».

Фото В. Пчелкина



удивительно крупные и сильные для такой маленькой фигурки. Их «игра» очень существенна в создании образа. Они способны остановить и продлить мгновение. Подобно сверхчувствительным антеннам, они улавливают опасность и передают самые тонкие оттенки эмоций.

Отсутствие определенного, ярко выраженного амплуа, конечно, не исключает существования главной темы в искусстве Максимовой. Максимова всегда танцует юность, весну жизни. Прелесть и волнующая красота созданных ею образов — в свежести чувств. Ее героини все открывают для себя впервые: радость и горе, любовь и измену. Их восприятие мира лежит на грани радостного детского удивления и юношеской грезы, за которыми начинают просвечивать сильные чувства. Игра сталкивается с жизнью, мечта с действительностью. Эмблемой Максимовой могла бы стать Аврора из «Спящей красавицы». Скажу сразу, что считаю ее лучшей исполнительницей этой роли из всех мне известных до сих пор. Мы увидели балерину, которая танцевала не

стиль и не каллиграфию, а принцессу Аврору. Увидели и узнали ее, эту сказочную и неуловимую красавицу. И испытали примерно то же, как если бы вдруг вспыхнул румянец и запульсировала голубая жилка у статуи Дианы Гудона. Первый выход Авроры-Максимовой — это радостное счастливое открытие мира во всей его божественной красоте. Лицо ее озаряет улыбка, адресованная миру, добру, солнцу.

Но как я люблю улыбающуюся Максиму! Прелестная Аврора, лукавая и капризная Китри — это еще не вся Максимова. Вся она только в Джульетте. Как глубоко и вдохновенно выражение ее лица в сцене любви в «Ромео и Джульетте» Прокофьева в спектакле «Московского классического балета». Это лирическая исповедь юности. Поэтика образов Максимовой — это поэтика шекспировской Джульетты.

Однако юных героинь Максимовой подстерегают обстоятельства, заставляющие их действовать. И поскольку они деятельные мечтательницы, они любят «представлять», при-



творяться, воображать себя кем-то. Ее Маша в «Щелкунчике» воображает себя и куклу принцессой и принцем. Но она не перевоплощается в принцессу, а играет в нее, показывая нам «театр в театре». Поразительно проводит Максимова сцену, когда впервые видит Щелкунчика-принца. Она смотрит на него с любопытством, но мы знаем, что он — порождение ее мечты. Она еще одета в детское платьице, но она тоже станет принцессой, хотя мы все время будем помнить в ней Машу. И, однако, когда в финале она выбежит на сцену в ночном пеньюаре, для нас каждый раз это будет неожиданностью, потому что мы поверили в мечту.

Мечта стать герцогиней «на час» движет поступками ее Элизы в телевизионном фильме «Галатее». Стремление приблизиться к любимому заставляет героиню «Старого танго» играть роль слуги в его доме. С игры начинается история Шуры Азаровой в «Гусарской балладе». Веселая притворщица Китри разыгрывает перед нами целые представления. Жизель Максимова вынуждена стать вили-

сой, но в душе она остается нежной и любящей Жизелью.

Эти «превращения» — стихия и страсть Максимова, одно из ярчайших проявлений присущей ей театральности, позволяющей сегодня говорить о своеобразном феномене — «Театре Максимова». Его основа — классический балет, его содержание — высокая литература. Этому театру равно необходимы как балетмейстер, так и режиссер.

Театр Максимова — это принципиально театр одного актера. Но в том смысле, в каком театром одного актера является театр Аркадия Райкина и мог бы быть, но не состоялся театр Марии Бабановой. И дело, конечно, не в том, что они «лучше» других. Дело в складе и характере дарования.

Репертуар «Театра Максимова» весьма обширен. Он предполагает как постановке «Цезаря и Клеопатру» Шоу и «Манон Леско» Прево, «Собаку на сене» Лопе де Вега и «Пелеаса и Мелисанду» Метерлинка. В нем возможны спектакли по пьесам Арбузова — «Таня» и «Иркутская история»,

и, конечно, специально для него написанные пьесы-балеты. Это театр поэтический. В нем сложное единение драматургического материала и танца. Иллюстративный принцип из него исключен полностью. Особенность максимовского балета — настоятельная необходимость в крупном плане. В соответствии с этим он предполагает относительно небольшую сцену. У театра есть, конечно, проблемы, главная из них — музыка. Ее много, но ее надо найти.

Если бы такой воображаемый театр состоялся в действительности — он стал бы этапом в истории балета. А пока «Театр Максимова» реализован в кинематографическом варианте на телевидении. Фильмы с участием балерины, поставленные режиссером Александром Белинским, поразили как широкую публику, так и знатоков. Опираясь на уникальное дарование Максимова, режиссером и балетмейстерами был найден тончайший контрапункт балета и драматического спектакля с использованием всех художественно-выразительных средств кинематографа. Был создан по существ-

ву новый жанр как в балете, так и в кино. Ведущим началом в этих кинобалетно-драматических спектаклях стал музыкальный текст. Таким образом, осуществился сложнейший по структуре художественный синтез.

В трех фильмах — «Галатее», «Старом танго» и «Анюте» — открылись неизвестные до того резервы дарования Максимовой. Своим исполнением она доказала, как жаждет кинематограф высокой пластической культуры актера. Ведь кино — это все-таки движущиеся картины. В самых высоких традициях немого кино Макси-

мова наполнила свое присутствие в кадре ощущением интенсивной внутренней жизни. Ее лицо выдерживало любой по длительности крупный план, в такой мере оно светилось мыслью и чувством. Она показала удивительное умение передать «духовную тайную связь», возникающую между людьми в высокие минуты их жизни. По мысли Льва Толстого, эта невидимая связь, не нуждающаяся в словесном выражении, составляет особую поэтическую форму человеческого общения. Вспомните сцену в «Анне Карениной», когда Левин делает

предложение Кити: «Княгиня сидела в кресле молча и улыбалась; князь сел подле нее. Кити стояла у кресла отца, все не выпуская его руки. Все молчали.

Княгиня первая назвала все словами и перевела все мысли и чувства в вопросы жизни. И всем одинаково странно и больно даже это показалось в первую минуту». Максимова замечательно умеет «держать» высокий поэтический строй своих чувств на протяжении всего спектакля, не переводя их в «вопросы жизни».

Если в двух первых из упомянутых выше фильмов Максимова показала



Е. МАКСИМОВА
в балете
«Спящая красавица».
Фото В. Пчелкина

себя несравненной трагикомической актрисой, то в «Анюте» она создала развернутый образ в жизненной эволюции, возможный, казалось, лишь в драматическом спектакле.

Неудержимое желание «представить», театральность дарования, поиск новых ролей приводят Максимова в ансамбль «Московский классический балет», в труппу Бежара. Они же, как мне кажется, лежат в основе ее дуэта с Владимиром Васильевым. Чаще всего они танцуют вместе. Их дуэт всемирно известен. Но не думаю, что его творческие результаты и его единственность оценены в достаточной мере. В своем творческом содержании артисты не просто удачно дополняют друг друга, не только «удваивают» свои достоинства, они создают новый художественный образ в удивительном и неповторимом диалоге-созвучии. Вместе они творят свой театр.

Максимовой в дуэте присуща исключительная душевная пластичность, сверхчуждость, проникновение в самую суть индивидуальности партнера, умение не только понять и принять его внутренний мир, но и заставить слышать себя. Один из самых ярких примеров этого «внутреннего слуха» актрисы, ее эмоциональной отзывчивости — адажио из «Ромео и Юлии» Берлиоза в постановке Бежара. Она танцует его с превосходным солистом бежаровской труппы Хорхе Донном и Владимиром Васильевым. Трагический характер дуэта обусловлен концепцией балетмейстера, погружающего своих героев в мир зла и ненависти. Этот замысел многократно усиливается за счет индивидуальности Хорхе Донна, обладающего сильно выраженным «отрицательным» обаянием. В образе такого Ромео уже заключена для Джульетты опасность: он неразделим со своим окружением. От него, как от всех остальных персонажей, исходит угроза. Иногда его танец

напоминает ритуальную пляску вокруг жертвы. В этом контексте Максимова заметно усиливает трагические краски роли. Она танцует экстремальное состояние души своей героини, ее чувства — на пределе. Иногда она кажется почти сломленной нахлынувшим на нее наваждением. Ее любовь сродни смятению или напасти. Ее хрупкость и незащищенность вызывают к защите. Трагична ее любовь, а не окружающие обстоятельства.

В дуэте с Васильевым акценты роли значительно меняются. Исполнители раскрывают постановку Бежара и музыку Берлиоза как большую симфоническую форму, исполненную красоты и величия. В их исполнении адажио (к сожалению, неудачно снятое телевидением) потрясает. Трагическое начало по-прежнему остается ведущим, но Васильев снимает brutality Донна и, не снижая накала чувств, приподнимает их в область поэзии. В необычно длинном пятнадцатиминутном адажио Максимова как бы во времени проживает жизнь своей героини от Джульетты до Юлии. Она танцует душевное открытие любви, страсть-мечту, запердельность чувств. Вместе с Ромео они не игрище страстей и не просто влюбленные, они — шекспировские герои и действуют по законам высокой трагедии. Особый поэтический смысл прибавляет этой сцене ночной колорит — белые одежды, лунный свет и какая-то «лунность» движений, придающие всему оттенок нереальности. Грандиозный ноктюрн в тристановских тонах — так можно было бы назвать эту сцену в исполнении Максимова и Васильева.

Никакие из найденных в постановке Бежара красок не повторяет Максимова в постановках «Ромео и Джульетты» на музыку Прокофьева ни в Большом театре, ни в ансамбле «Московский классический балет».

Она ищет и находит все новые ракурсы роли. Тонко чувствуя жанровую окраску постановки Л. Лавровского, Максимова вводит в исполнение многочисленные детали и оттенки в движениях, «рассказывающие» нам о ее героине. Ее ведущая тема в этой постановке — счастье, счастье вопреки всему тому, что ему мешает. Ее любовь светла и всепобеждающая.

Джульетта — участница смертельных схваток противостоящих друг другу кланов — такова ее героиня в постановке Касаткиной и Василева. Здесь она драматичнее, чем в балете Лавровского, выявляет в кульминационных сценах героическое начало роли. Великолепно поставленную сцену любви Максимова танцует с поразительным внутренним самозабвением. Мне довелось видеть однажды Максимова в работе над этой ролью на репетиции. Открылась, как чудо, ее необыкновенная способность мгновенного эмоционального включения в образ — свидетельство высочайшей свободы владения своим актерским аппаратом. Не в этом ли виртуозном владении профессиональным мастерством, открывающим путь к свободной художественной игре, заключено понятие артистизма — одного из главных качеств искусства Максимова?

Результаты работы Максимова над образом Джульетты в трех разных постановках подтвердили еще раз исключительность ее дарования, его «лицедейский» характер. Вместе с тем они подчеркнули общие черты ее героини, покоряющих обаятельной женственностью, цельностью и чистотой внутреннего мира, душевной грациозностью, ярко выраженным характером. Зрители с нетерпением будут ждать новых встреч с солисткой Большого театра СССР, народной артисткой СССР, лауреатом Государственной премии СССР Екатериной Максимовой, искусство которой — прекрасный мир, дарованный нам навсегда.



Е. МАКСИМОВА и В. ТРОФИМЧУК в спектакле ансамбля «Московский классический балет» «Повесь о Ромео и Джульетте».

Фото Д. Куликова

АЛЕКСАНДРА НИКОЛАЕВА,
народная артистка Белорусской ССР,
лауреат Государственной премии СССР

Я родилась в Ленинграде, училась в хореографическом училище по классу Марии Федоровны Романовой. А после его окончания подписала договор — на один сезон поехать в только что открывшийся (23 мая 1933 года) Белорусский театр оперы и балета. Тогда я еще не думала, что навсегда свяжу с ним свою жизнь и стану белорусской балериной.

Когда я приехала в Минск, коллектив своего здания еще не имел. И на площади, где оно сейчас сооружено, шумел большой пестрый базар. Труппа в то время работала в разных помещениях. Ее репертуар состоял из нескольких оперных спектаклей и балета «Красный мак» Р. Глиэра. Его главная партия — танцовщица Тао Хоа — и стала моей первой работой на белорусской сцене.

Вскоре в труппу пригласили Федора Васильевича Лопухова для постановки балета Л. Делиба «Копеллия» (в той его редакции, что шла в Ленинградском Малом оперном теат-

КАЗОФОНАРМОНИИ ВИАЛЬОНОВ

15 декабря 1942

ЦК КОМСОМОЛА КАЗАХСТАНА И РАБОТНИКИ КОМУСОСТА — КРАСНОЙ АРМИИ

БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТ

Весь сбор поступает на постройку танковой колонны имени Комсомола Казахстана

ПРИНИМАЮТ УЧАСТИЕ:

- ОРЛОВА Л. П. — лауреат Сталинской премии, заслуженная артистка РСФСР, оркестроиздательница
- АДЕКСАНДРОВСКАЯ Л. П. — лауреат Сталинской премии, народная артистка ССРР, оркестроиздательница
- ЖАРОВ М. И. — лауреат Сталинской премии, заслуженный артист РСФСР — оркестроиздатель
- ЕРЖАНОВ М. — народный артист КазССР — оркестроиздатель
- КРАУШЕНАЕВ — народный артист КССР — оркестроиздатель
- КАНДЕЛАКИ В. А. — артист театра Немиров-Данченко
- ПОЛЯНСКАЯ О. — артистка кино
- МАТВЕЕВ А. А. — артист театра оперы
- СОЛОМЯК Л. М. — артист театра оперы
- УМБЕТГАЕВ А. — артист театра оперы
- САМЫШИНА И. И. — артистка театра оперы
- КОТОН З. И. — артист театра оперы
- МОЧАЛОВА А. Д. — артистка Казгоффармонии
- ВАСИЛЬЕВСКИЙ — артист Казгоффармонии
- ДАЛЫЦОВ Я. С. — артист Казгоффармонии
- ГРИНКОВ В. В. — лауреат Всесоюзного конкурса мастеров музыкального слова
- КОРЖИКАЯ О. М. и КОЗЕРАЦКИЙ В. Ф. — артисты театра оперы
- НИКОЛАЕВА А. В. и ДРЕЧИН — заслуженные артисты УССР, оркестроиздательницы
- ДАВЛОВА — артистка театра оперы
- ГРОМОВ А. М. и МИДИЧ В. С. — пианино и скрипка

Вступительное слово — лауреат Сталинской премии, заслуженный деятель искусств оркестроиздатель Г. В. АЛЕКСАНДРОВ. Утром — Ж. ШИПЕР А. И., ПАВЛОВА и СТРОК

Начало концерта в 8 ч. вечера. Билеты продаются в кассе театра с 10 час. утра по 4 часа вечера. Не справим по телефону: 761-18 и 35-17 (372-2)

К 40-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ НИКОГДА НЕ ЗАБУДЕТСЯ

Работники Центральной Киностудии Художественных фильмов и Академического Театра Оперы и Балета

В фонд приобретения теплых вещей для бойцов Красной Армии

НОЧНОЙ КОНЦЕРТ

ОРГАНИЗУЮТ

УЧАСТНИКИ: Жаров М. И. — лауреат Сталинской премии
Белозубов Н. И. — лауреат Сталинской премии
Чарлов Г. П. — лауреат Сталинской премии
Черныш Н. П. — лауреат Сталинской премии
Гандер В. С. — засл. арт. РСФСР
Камалова Н. А. — засл. арт. РСФСР
Туракулова У. — нар. арт. КазССР, оркестроиздатель
Козыра Н. К. — Сестрица
Шурбан С. Я. — артист
Абулдин Р. — артист
Абулдин М. — артист
Белозубов О. А. — артист
Умбетбаев А. — артист
Николаева А. В. — нар. арт. УССР, оркестроиздательница
Дречин С. — оркестроиздательница
Баскина В. — артистка
Урбан Стран. Минск. Ж. Мер. Николая. Восточный

Вступительное слово — лауреат Сталинской премии, оркестроиздательница Труфанова А. А.
Приветствие — артистка Белозубова Н. И., артист Черныш Н. П.

Начало концерта в 8 ч. вечера. Билеты продаются в кассе театра с 10 час. утра по 4 часа вечера. Не справим по телефону: 761-18 и 35-17 (372-2)

ре). Ему помогал в работе Петр Андреевич Гусев. Сотрудничать с ними было очень интересно. Спектакль «Копеллия» принес много радости и нам, его участникам, и зрителям.

В работе время бежит быстро; началось сооружение здания театра, строительство которого должно было закончиться к XVIII съезду партии. Архитектор И. Лангбард показывал мне, где будет сцена, объяснял, что размеры ее зеркала на два с половиной метра превысят размеры сцены Большого театра в Москве. Это ли не мечта балерины — такая просторная сцена!

А мы продолжали трудиться, с энтузиазмом осуществляли один спектакль за другим, формируя афишу нашего молодого коллектива, в которую уже вошли «Лебединое озеро», «Конек-Горбунук», «Тщетная предосторжность». Из Москвы, из Большого театра, к нам на постоянную работу приехал К. Муллер, а на постановку «Бахчисарайского фонтана» был приглашен К. Голейзовский. А каким ярким праздником стал торжественный концерт в честь открытия здания нашего театра! Он затянулся до глубокой ночи. Мы с С. Дречиной танцевали тогда дуэт из «Копеллии». Счастливое, неповторимое время! Одновременно коллектив готовился к первой Декаде белорусского искусства в Москве, сознавая всю ответственность и сложность миссии пионера, прокладывающего пути профессионального национального музыкального театра. Созданы первые национальные оперы «Михась Подгорный» Е. Тикоцкого, «Цветок счастья» А. Туренкова, «В пущах Полесья» А. Богатырева. Родился и первый белорусский национальный балет «Соловей» М. Крошнера, поставленный А. Ермолаевым. Мне выпало счастье исполнять в этом спектакле центральную женскую партию.

Не буду подробно писать о том, как в 1940 году прошла в Москве Декада белорусского искусства. Ее итоги известны. Напомню только, что столичная пресса высоко оценила нашу работу, отмечала, что юный белорусский балет, делая свои первые шаги, заявил о себе многообещающе. Наш спектакль «Соловей» критики считали достойным вкладом в золотой фонд советской хореографии. За большие достижения в развитии национальной культуры наш театр был награжден орденом Ленина и получил право называться Большим театром оперы и балета. Домой мы вернулись, открыленные успехом. Сезон 1940—1941 годов закончился спектаклем «Дон Кихот», где я танцевала одну из любимых своих ролей — роль Китри.

..Весть о войне застала меня в Сочи, где я отдыхала. Вернувшись в Москву, я отправилась на Белорусский вокзал, но билеты на Минск уже не продавались. И нас, белорусских артистов, которые оказались в то время в Москве, —

Афиши концертов первых военных лет.

ЦК комсомола Казахстана
(Посещение театра оперы и балета)

28 февраля 1942

БОЛЬШОЙ НОЧНОЙ КОНЦЕРТ

в фонд помощи эвакуированным детям

ПРИНИМАЮТ УЧАСТИЕ:

АЛЕКСАНДРОВСКАЯ Л. П. — лауреат Сталинской премии
ЖАРОВ М. И. — лауреат Сталинской премии
ЧЕРКОВ Б. П. — лауреат Сталинской премии
БАЙСЕКЕТОВА К. — народная артистка СССР
ЕРЖАНОВ М. — народный артист КССР
ИВАНОВ Е. В. — народный артист КССР
КУКАИНА И. — лауреат Всесоюзного конкурса вокалистов
ДРЕЧИН — оркестроиздатель (балет)
НИКОЛАЕВА — заслуженная артистка УССР (балет)
ГРИГОРЬЕВ — артист Киностудии
ПРОВСКАЯ и КОЗЕРАЦКИЙ — артисты Казгоффармонии (артист на оперетте)
ГУРЕВИЧ Эмиль — лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. Симфонический оркестр и хор театра оперы и балета
Украинский ансамбль песни и танца.
Хор Пр. ЗАБЕВЫХ под руководством заслуженного артиста республики КАНДЕЛАКИ

Начало в 11 час. 30 мин. вечера. Билеты продаются с 2 час. дня. (198-2)

Народная артистка Белорусской ССР, лауреат Государственной премии СССР А. НИКОЛАЕВА в балете «Арлекинда» (1945).

Л. Александровскую, С. Толкачева, С. Дречина, Т. Узунуо и меня — направили в Алма-Ату, в Театр оперы и балета Казахской ССР.

Итак, мы выехали в Казахстан... На алма-атинской сцене шло «Лебединое озеро», и я получила возможность танцевать свой любимый балет. Вместе с казахскими артистами мы, представители Белоруссии, часто выступали перед советскими воинами. Нередко сразу после вечерних спектаклей мы давали еще и ночные концерты, весь сбор от которых шел на постройку танковой колонны «Комсомол Казахстана», на приобретение теплых вещей для воинов Красной Армии, в фонд помощи эвакуированным детям... Вместе со всем нашим народом мы трудились под лозунгом «Все для фронта, все для победы!»

Алма-Ата стала одним из центров, где сосредоточилась деятельность эвакуированных из западных районов страны мастеров сцены. Прибывшая из Киева Г. Березова поставила на казахской сцене балет «Лауренсия» А. Крейна, в котором мы с С. Дречиным подготовили главные партии.

Однажды во время репетиции, прямо на сцену, принесли правительственную телеграмму. В ней говорилось о том, что в Горьком возобновляется работа Белорусского опер-

ного театра, куда и предлагалось выехать минским артистами. ...Город Горький. Здесь нередки налеты вражеской авиации — враг стремится с неба деморализовать деятельность этого крупного промышленного центра нашего тыла. Воздушные тревоги сделали привычным скорый путь в бомбоубежище, сооруженное на берегу Волги. Но ничто не может прервать нашу деятельность — мы тщательно готовились к каждой встрече с горьковскими зрителями.

Работаем в помещении Театра оперы и балета имени Пушкина, но выезжаем с концертами на промышленные предприятия города, ведем военно-шефскую работу. С волнением сейчас перечитываю заметку, опубликованную в местной газете «Коммуна», где говорится: «Живо белорусское искусство, несмотря на трудности, порожденные войной, оно живет и совершенствуется... Мы ярко ощущаем могучую жизненную силу искусства белорусского народа».

Выступали мы и в Москве. Памятен концерт белорусских мастеров искусства, состоявшийся весной 1942 года в Зале имени Чайковского. Он имел огромный успех. Никогда не забуду и другой — в Колонном зале Дома Союзов, когда зрители, стоя, приветствовали нас, посланцев героической Белоруссии.

Работавший в военной столице Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко предоставил нам свою сцену и свой хор, и свою балетную труппу, и оркестр. В наших концертах большой успех имело представление «Купальская ночь». Тепло, с подъемом проходили встречи во Всероссийском театральном обществе, в Центральном Доме Красной Армии имени М. В. Фрунзе. Вместе с нами в этих представлениях участвовали наши московские товарищи — певцы И. Козловский, М. Михайлов, В. Барсова, балерина М. Семенова. Выезжали с творческими отчетами в госпитали, на призывные пункты, на предприятия.

Бригада белорусских артистов возила подарки раненым бойцам в прифронтовую полосу, а на майские праздники 1942 года со сборной московской бригадой выехала на Калининский фронт.

Во время одного из концертов от разрыва бомбы из здания, где мы выступали, вылетели сразу все стекла. Мы выбежали на улицу и увидели удаляющийся самолет. Военные махнули рукой: ничего особенного — улетел. Представление продолжалось.

«Традиционная связь работников искусства и Красной Армии в дни Отечественной войны приобрела особое значение. Выступления артистов на фронте вдохновляют бойцов, командиров, политработников на еще большие подвиги в борьбе с фашистскими извергами.

Политотдел 16-й армии выражает благодарность коллективу артистов за культурное обслуживание бойцов, командиров и политработников частей армии в первомайские дни 1942 года. Политотдел отмечает мастерское исполнение программы и выражает полное удовлетворение их выступлением, имевшим большой успех среди бойцов и командно-начальствующего состава», — сказано в документе, который выдал нам политотдел 16-й армии.

Поездка к партизанам Витебщины состоялась в марте 1943 года. В состав бригады были включены известные артисты Д. Орлов, Р. Млодек, С. Друкер, И. Болотин, Д. Кроз, А. Пигулевский, Т. Узунуова, Ю. Хираско, Р. Павлов, а также цимбалисты Шмелькин и Новицкий. Партизаны сражались в тылу врага уже много месяцев. Но везде царил дух бодрости, дух веры в победу, и мы чувствовали, как необходимо людям животворный глоток из родника искусства. С тех далеких незабываемых дней я храню номер газеты «Витебский рабочий» от 24 марта 1943 года. Там есть такие строки: «Радостная встреча с лучшими представителями белорусского искусства превратилась в великий праздник для партизан нашего отряда. У каждого из нас, слушавших этот замечательный концерт, закипела еще большая ненависть к врагу, и каждое слово песни призывало к мести. Партизаны нашего отряда после концерта говорили: «Какой бы ни был тяжелый бой — мы победим!» С партизанами своего отряда мы находимся 16 месяцев на белорусской земле и не даем покоя фашистам ни днем, ни ночью. Мы уверены, что недалек



тот день, когда снова свободно над освобожденной белорусской землей зазвенят радостные, бодрые песни народа — освободителя». Эти слова написали в письме в редакцию командир партизанского отряда «Крепость» Николай Н. и комиссар отряда Федор И.

Белорусских артистов повсюду тепло приветствовали. И хотя мы обычно не располагали подходящей площадкой для выступлений, это никого не смущало: составлялись вместе столы, накрывались клеенкой. На такой сцене гости и демонстрировали свое искусство, а чтобы она не развалилась во время концерта, столы поддерживали сами зрители. А часто, сойдя с грузовика, мы пели и танцевали прямо на лесной поляне... Находясь у партизан, с волнением слушали сводки Советского информбюро о наступательных боях нашей армии с фашистскими захватчиками: «Контратаки немецкой пехоты и танковых колонн опрокидываются сокрушительными ударами советского оружия!» Нас воодушевляла любая добрая весть с фронта. Мы были охвачены всеобщим патриотическим подъемом и твердо верили, что

командовал маршал Советского Союза К. К. Рокоссовский. В деревянном клубе в Новобелицах, под Гомелем, на празднике в честь освобождения Белоруссии я танцевала первый вальс с К. К. Рокоссовским. «Хоть я и рискую, танцую с балериной, но в такой день надо попробовать», — сказал Константин Константинович, приглашая меня на танец. И этот танец под духовой оркестр я помню, как одно из самых счастливых событий моей жизни.

Фронт все дальше отодвигался на запад. Мы вместе со всеми жителями белорусской столицы участвовали в ее восстановлении.

Пока ремонтировалось здание Оперного театра, его труппа работала в Доме офицеров. Балетмейстер В. Вайнонен начал осуществлять балет «Арлекинаду», который стал нашей первой послевоенной премьерой. В городе еще не было электричества, его нам заменял свет коптилок. Помещение театра не отапливалось, поэтому в балетном зале стояла круглая печка, которая нещадно дымилась. На ней же артисты стряпали обед. Лифт не действовал, балерины через



Белорусские артисты в дни выступлений в Берлине в 1945 году.

победим.

Беды, тяготы военных испытаний закалили нас и научили быть стойкими. Мы видели голодных детей, эвакуированных из Ленинграда. Когда они брали хлеб, то куски острыми углами торчали из их щек, которые, казалось, были не толще папиросной бумаги. Испуганные огромные глаза, острые подбородки, желтые лица — все это осталось в памяти. Невозможно, чтобы такое могло повториться!

В 1944 году мы вернулись в Минск. Шли к театру вдоль руин, вдоль развалин, которые сделали наш красавец-город неузнаваемым. Захватчики разорили оперный театр, разграбили его — вывезли абсолютно все, вплоть до паркета. На сцене у фашистов была конюшня, а в балетных залах — казарма.

Советские войска неудержимо гнали на запад фашистов. Бригада нашего театра отправилась в освобожденный Гомель. Сердце сжималось от боли, когда мы видели, что сделали фашисты с нашей цветущей республикой. Разрушенные города, железнодорожные станции, села, земля, еще горевшая огнем боя... Мы давали концерты для воинов и командования Первого Белорусского фронта, которым

две ступеньки бегали на шестой этаж, чтобы согреться.

Чуть позже мы осуществили второй национальный хореографический спектакль — им стал балет В. Золотарева «Князь-озеро», поставленный К. Муллером.

В 1945 году группа артистов сопровождала правительственную делегацию в Берлин. В разных городах страны мы дали четырнадцать концертов. А на двух наших выступлениях присутствовали многие советские военачальники во главе с маршалом Советского Союза Г. К. Жуковым. Побывали мы и в рейхстаге. Я избежала по единственно уцелевшей широкой винтовой лестнице. Лестница обрывалась в пустоту... На стенах — имена наших солдат и офицеров — они оставили здесь свои автографы — штыками, углем, мелом, краской. В пустом здании никого не было. Я быстро спустилась с лестницы, гулко раздавались шаги... А над рейхстагом развевалось наше победное Красное знамя.

Как хорошо жить, когда над тобой мирное небо. Мир и труд — самое важное в жизни человека. И наш долг — все свои силы отдать борьбе против угрожающей планете опасности новой войны.

ПРОБЛЕМЫ НАСЛЕДИЯ

Значение классического наследия
в национальной культуре страны определяется
и географией сценической жизни шедевров прошлого.

О том, какие проблемы возникают у балетных
коллективов при постановке произведений
хореографов-классиков, размышляет балетмейстер,
заслуженная артистка РСФСР
НАТАЛИЯ РЫЖЕНКО в своей статье

· ОСНОВА МАСТЕРСТВА, ОСНОВА ДВИЖЕНИЯ ·

Сцена из балета
«Спящая красавица»
в Большом театре СССР
(постановка Ю. ГРИГОРОВИЧА).





Время доказало, что классика — фундамент достижений советской хореографии, авторитет которой бесспорен. Любой специалист знает, что спектакли классического наследия дают возможность поддерживать в балетной труппе на высоком профессиональном уровне мастерство не только солистов, но и артистов кордебалета. Но эту благородную роль могут выполнить лишь такие редакции шедевров наследия, где максимально сохранены все образующие сценическую ткань произведения компоненты, где добросовестно восстановленный танцевальный текст М. Петила, Л. Иванова или А. Горского соседствует с сочиненными ими хореографическими речитативами (пантомимными эпизодами), мизансцены не купированы, а убедительно и уважительно исполняются в полном объеме, как это можно видеть в балетах «Баядерка» на сцене Кировского театра в Ленинграде или «Дон Кихот» в Большом театре СССР в Москве. Только такая максимально приближенная к оригиналу редакция дает истинное представление о достоинствах жемчужины наследия, где пульс «действия» развивается по успешным законам времени рождения этих сочинений. Только она и способна воспитывать синтетическое мастерство балетного артиста, приобщать исполнителей молодых школ нашей огромной хореографической державе к замечательным традициям и культуре старейших театров — Большого в Москве и Кировского в Ленинграде. Их престиж бесспорен настолько, что сама возможность исполнить хореографическую партию такого спектакля, как «Дон Кихот» или «Спящая красавица» Большого театра, как «Баядерка» Кировского, — всегда торжественно-радостный момент, всегда незабываемое событие творческой биографии каждого артиста, хотя постановки таких полотен, в свое время создававшихся в огромных по составу труппах, связаны с колоссальной нагрузкой, как на кордебалет, так и на группу солистов первого и второго положения. Но моральное и эстетическое удовлетворение, которое получают танцовщики, соприкасаясь с первоклассным хореографическим материалом, искупает все.

Волею судьбы, одной из немногих в моем поколении, мне пришлось принимать участие в постановках спектаклей и миниатюр классического наследия из репертуара Большого театра не только как исполнительнице, но и как балетмейстеру-постановщику. Под словом «постановка» я понимаю осуществление на той или иной сцене спектакля или фрагмента из балета, автором хореографии которого является другой балетмейстер. Чтобы проделать такую работу максимально добросовестно и точно, мне пришлось зарисовать и записать литературно-графическим методом колоссальные партитуры «Спящей красавицы» в последней редакции Ю. Григоровича, «Дон Кихота» в редакции 1940 года, а также некоторые сочинения советских хореографов А. Горского, В. Тихомирова, К. Голейзовского, В. Вайнонена, Л. Лавровского, Р. Захарова, в исполнении которых мне довелось участвовать во время учебы в последних классах Московского хореографического училища или в Большом театре — тогда их еще можно было учить, или под руководством самих авторов сочинений, или, занимаясь с теми, кто готовил партии с создателями прославленных творений.

Случилось так, что нас с В. Смирновым-Головановым пригласили работать в Одесский театр оперы и балета — его в качестве главного балетмейстера, меня как второго балетмейстера. К тому времени у меня за плечами уже был десятилетний опыт постановки балетных спектаклей на различных сценах, включая и сцены обоих московских театров — Большого и Музыкального имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, а также работа (совместно с В. Смирновым-Головановым) над несколькими фильмами-балетами в телевизионном объединении «Экран», где мы не экранизировали уже поставленные в театре произведения, а сочиняли оригинальные телевизионные балеты. И, принимая приглашение, я предпола-

гала, что придется работать только над новыми сочинениями, — готовить спектакли на новые сюжеты и с новой музыкой. Но производственная необходимость, определяющая жизнь театра в тот или иной период, поставила перед нами насущную проблему — упорядочение и расширение классического репертуара одесской балетной труппы. Она, кстати, и по своему количественному (от семидесяти пяти до девяноста человек) составу, и по качественным показателям уровня мастерства — типичное явление в нашем музыкальном театре. Поэтому условия, которыми одеситы располагают в плане «реализации и эксплуатации» произведений классического наследия, отражают, на мой взгляд, общее положение, которое сложилось ныне в других подобных коллективах.

Какие же проблемы возникают при попытке иметь в репертуаре такого творческого организма сочинения, справедливо считающиеся настоятельно необходимыми для его нормальной профессиональной деятельности?

Главной трудностью, возникающей на пути театра, который хотел бы иметь в своей афише спектакли классического наследия в редакции Большого или Кировского театров, является прежде всего отсутствие канонического текста, зафиксированного в письменном виде, то есть текста, не искаженного вторжением воли того или иного исполнителя или постановщика, создающего «по памяти» свою версию шедевра прошлого. Таких материалов практически не существует, если не считать пока единственного в своем роде исследования — выпущенный издательством «Музыка» клавир балета «Жизель», где к нотам приложена хореографическая партитура записанного литературным методом спектакля Большого театра (в редакции Л. Лавровского). Конечно, у этой работы есть свои достоинства и недостатки, но сам факт ее появления очень важен. Хочется верить, что труд, проделанный Н. Коноус, — та «первая ласточка», за которой последуют и другие.

Отсутствие такого авторского материала, очищенного, как я уже говорила выше, от исполнительской импровизации и случайных фантазий редактора-реставратора — существенный пробел не только в нашей деятельности по сохранению наследия, но и в развитии нашего хореографического искусства в целом.

Я подчеркиваю наиболее значимое значение именно письменного текста, поскольку это — документ, точно отражающий замысел автора, а не исполнителя-интерпретатора. Сторонники же фиксации танца только средствами кинематографа или видеозаписи уподобляются, думается, такому музыканту, который стал бы защищать идею, что нотация музыкального текста сочинения излишня в наш век высокого уровня записи музыки на пленку и на грампластинку. Для музыканта сама такая постановка вопроса показалась бы абсурдом. Музыка потому и обрела свою научную теорию, что имеет свою форму фиксации, что система нотной записи произведения способствует его сохранению для будущих поколений, что этот язык нотных знаков стал общим для большинства музыкальных культур мира средством коммуникации, преодолевшим языковой барьер. Что было бы в музыке, если бы каждый дирижер, певец или музыкант-инструменталист старался бы «осовременить», «улучшить», «причесать» исполняемое произведение, сообразуясь со своим взглядом на творчество его автора, руководствуясь своим субъективным вкусом, своим желанием внести иной текст и динамику, иной ритм, ввести в его ткань фрагмент из сочинения другого композитора? Такой интерпретатор, надо думать, получил бы соответствующую отрицательную оценку своей деятельности. К сожалению, при отсутствии письменной записи подобные случаи в хореографии — не редкость: еще не стало нормой (а порой считается просто необязательным) точно придерживаться текста хореографа-композитора, нарушаются даже темпы, указанные автором музыки, хотя

они конкретно обозначены и соблюдать их необходимо.

Особенно ощущается эта разница подхода к тексту на конкурсах музыкантов и артистов балета. У первых есть ноты, есть четко зафиксированный текст. И условия соревнования для всех участников едины. Вторые, в сущности, лишены этого полностью. А если бы были подготовлены письменные сборники конкурсных программ, то не только в Советском Союзе, но и за его пределами эти партитуры хореографии могли бы выполнять функции эталонов для конкурсных программ Московского международного конкурса артистов балета, да, думается, и других состязаний тоже. А пока выступления некоторых участников напоминают не борьбу на основе равного материала и в равных условиях, как это делается у музыкантов, а парад десятков «корсаров» и «одиллий», которые, по хорошей русской поговорке, танцуют, «кто во что горазд». Вот и кочуют из номера в номер, из *pas de deux* в *pas de deux* одни и те же комбинации, лихо исполняемые очередным претендентом как в роли принца Зигфрида, так и в роли Раба из «Корсара».

Я согласна с П. Гусевым, когда он отмечает: «Чем своевольнее обращаются большие мастера с сочинениями предшественников, тем разрушительнее действуют подражатели и получают полную свободу исполнители, подчиняя своим капризам хореографический текст как старых, так и новых балетов».

Работа с наследием — работа, требующая от деятелей хореографии огромного мастерства, человеческой и творческой зрелости, большой ответственности.

Так как оба балета из классического репертуара Большого театра, которые «переносились» в одесскую труппу («Дон Кихот» и «Спящая красавица»), были подробно записаны литературно-графическим методом, включая детали не только хореографии этих редакций, но и весь слог хореорецитативов и мизансцен, эта кропотливая работа дала возможность изучить не только фрагменты, созданные авторами прошлого, вникнуть в их особенности мышления, но и восхититься титанической работой целого коллектива композиторов и хореографов в «Дон Кихоте», и работой Ф. Лопухова, К. Сергеева и Ю. Григоровича в «Спящей красавице». Вариация Феи Сирени в «Прологе», вариация Авроры в картине «Видений» во втором акте и другие фрагменты, принадлежащие Ф. Лопухову, вариация Дезире в *pas de deux* главных героев в последнем акте балета, сочиненная К. Сергеевым, — замечательные примеры проникновения в хореографический стиль М. Петипа. Вариация-антре к *pas de deux* последнего акта, которая поручена фее Сирени, вся партия Дезире, его дуэты, диалоги с феей Сирени во втором акте, блок танцев, начинающих первый акт, сюита танцев в сцене охоты во втором акте, впечатляющая своей адекватностью музыкальному материалу мизансцена-рецитатив Карабос после «укола» Авроры — все эти фрагменты, созданные Ю. Григоровичем, а главное — общее редактирование и организация версии Большого театра делают его «Спящую красавицу» достойной считаться точкой отсчета в биографии шедевра. Я, естественно, высказываю свое субъективное мнение. Зрелое мастерство Ю. Григоровича, нашедшего в себе мужество отказаться от по-своему очень интересной авторской работы экспериментального характера в его первой версии балета (в которой я имела возможность принимать участие как исполнительница партии феи Карабос, одной из самых любимых мною ролей), достигло в данной редакции балета несуетного и мудрого уровня, равного мастерству зрелого Мариуса Петипа.

Вообще, по моему мнению, этот спектакль достоин специального разбора, специальной работы балетоведов, специального изучения на балетмейстерских отделениях Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского и в Ленинградской консерватории. Главное же — необходимо срочно снять эту блистательную работу на пленку и издать письменную хореографическую партитуру, ибо здесь

органично соединились и редакция, замечательная по культуре сохранения наследия, и новые компоненты, которые входят в сценическую ткань сочинения, как говорится, «на уровне» и «без швов», и находящиеся в расцвете своих дарований идеальные исполнители буквально всех ролей — от главных героев до самого скромного участника вальса первого акта. Я потому так акцентирую необходимость кино съемки шедевра, что пленка имеющейся в видеоцентре Большого театра записи фиксирует один случайный спектакль и по своим качествам не может быть доступна широкому тиражированию. Такого же внимания, то есть литературно-графической записи всего текста и полной съемки, без малейших купюр, достойны и некоторые другие спектакли классического наследия в Большом и Кировском театрах, а также уже ставшие «советской классикой» спектакли тридцатых-шестидесятых годов. Кроме того, требуют и записи, и съемки фрагменты больших балетов, которые уже не исполняются в полном виде, а только в виде сюит или отдельных ансамблей (к примеру, *pas de quatre* «Оживленные фрески» или *pas de trois* «Океан и жемчужины» А. Горского из балета «Конек-Горбунок»).

Считаю, что делать эту работу необходимо скорейшим образом, отбросив все споры о «точности» или «неточности» того или иного фрагмента хореографии или номера, донесенных до наших дней через вторые, а то и через третьи руки, прекартив разговоры о «праве на осовременивание», «улучшение» и «редактирование» и избрав путь, каким руководствовало издательство «Музыка» при работе над клавиром такого «мозаичного» сочинения, как балет «Дон Кихот». Известно, что здесь нельзя ограничиваться только музыкальным текстом Л. Минкуса, где приблизительно одна четверть музыки не исполняется уже около полувека, но зато треть написана шестью композиторами, включая советских авторов, которые сделали это для редакции 1940 года. Издательство для канонической музыкальной редакции клавира взяло точкой отсчета юбилейный спектакль 14 декабря 1969 года, состоявшийся на сцене Большого театра¹. Конечно, можно сожалеть, что, например, соло Китри-Дульсини в картине «Сон Дон Кихота» и некоторые эпизоды «Пролога», «Видений Дон Кихота» и другой «действенной музыки» не вошли в эту редакцию клавира, но он, по крайней мере, точно отражает состояние и конструкцию этого выдающегося спектакля в конкретный отрезок времени — конец шестидесятых годов XX века, когда утерянные фрагменты уже не исполнялись.

В результате развернувшегося на страницах «Советского балета» разговора, посвященного проблемам наследия, выявилась тенденция: время неумолимо движется вперед, унося от нас мастеров, чья профессиональная память еще хранит текст, нюансы исполнения и традиционную для прошлого манеру «подачи» хореографии и мизансцен того или иного шедевра прошлого, а потому следует как можно быстрее организовать фиксацию всего того, что еще сохранилось, во всех вариантах. Но возникает естественный вопрос — кто же должен быть «рачительным хозяином», способным не время от времени, а постоянно и целенаправленно записывать, популяризировать, контролировать, иными словами, проводить всю гигантскую работу по сохранению памятников классического наследия? Предложения высказываются самые разные, но, как видно из опыта других искусств, эти задачи может решить только такая организация, как специальный хореографический центр. По моему глубокому убеждению, его появление будет способствовать консолидации усилий по преодолению всех сложностей не только в работе с сохранением наследия, но и во многих других областях нашей деятельности.

¹ Впервые «Дон Кихот» в Большом театре был поставлен в 1869 году Мариусом Петипа.

риал, используя для этого новые средства композиционного построения.

Разрабатывая проблему гармонического слияния элементов классического и народно-сценического танца, он рассматривает этот процесс как одну из форм драматургической концепции балетного спектакля. Три сюиты (классическая в первом акте, народно-характерная во втором, наконец, прочитанная как синтез двух этих стихий, итог их взаимодействия, взаимовлияния сюита в третьем действии), которые составляют музыкально-хореографическую основу балета «Раймонда», трактуются постановщиком как образное олицетворение трех этапов в человеческой жизни, трех этапов в процессе созревания женской души, в становлении ее чувств, нравственных сил. Безоблачная гармония эмоций вначале, затем потрясение от соприкосновения с чуж-

дского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Константином Сергеевым. Он работал над спектаклем, имея «в руках» весь опыт предшествующего тридцатилетнего развития советской хореографии, отсюда его стремление к содержательности и драматургической обоснованности действия, к детальной разработке характеров действующих лиц (особое внимание уделялось, в частности, обогащению танцевальной палитры мужских партий, например, сольный монолог обрела партия Абдерахмана), к тщательному осмыслению пантомимных эпизодов. Яркий, значительный спектакль, осуществленный К. Сергеевым, и поныне украшает афишу прославленной труппы. А сегодня жизнеспособность этого полота еще раз подтвердила удачная премьера сергеевской версии «Раймонды» на сцене театра «Эстония» в Таллине.

ками — используя малые размеры зрительного зала и сцены, К. Сергеев отдельные сольные эпизоды, дуэты и другие ансамбли «подал» как бы «крупным планом», что потребовало от интерпретаторов кропотливой отделки своих партий не только с точки зрения постижения их технического арсенала, но и в плане актерской выразительности. Это усилило эмоциональные контрасты в истолковании основного конфликта — между светлым миром возвышенно-романтических переживаний и мрачным миром необузданных, не знающих преград стихийных желаний... В эпицентре этого шквала страстей и порывов трое — Раймонда, Жан де Бриен, Абдерахман. Но вокруг каждого из них существует определенная пластическая среда, с которой они постоянно взаимодействуют. Большие и малые ансамбли, которых немало в хореографической партиту-

● Балет «Раймонда» А. Глазунова в театре «Эстония»

ГАЛИНА ИНОЗЕМЦЕВА

СВЕЖЕСТЬ ПОЭТИЧЕСКОЙ ФАНТАЗИИ

Прославленному маэстро Мариусу Ивановичу Петипа было под восемьдесят, когда он приступил к постановке балета А. Глазунова «Раймонда». Однако очевидец, побывавший на премьере, имел основания написать: «Несмотря на то, что балетмейстер г. Петипа прослушал Терпихоре полвека, он сохранил поразительную свежесть поэтической фантазии».

Да, спектакль создавал большой и зрелый мастер, находившийся во всеоружии своего великого таланта, своей эстетики, своих взглядов на драматургию балетного спектакля, его выразительные возможности, на его формы и структуры, во всеоружии своего огромного творческого опыта, который помог ему сделать своим единомышленником композитора Александра Константиновича Глазунова — музыканта тонкого, умного, требовательного. Но маститого художника и на склоне лет по-прежнему влекли дороги в мир неизведанного, непознанного, нерешенного... И хотя Петипа вновь обратился к традиционной для себя теме борьбы добра и зла, решал он ее в новом ракурсе, по-новому преломля пластический мате-

дой и пугающей страстью Абдерахмана, появление Жана де Бриена, принесшее спасение и вернувшее героине утраченную было ею цельность переживаний, наконец, венец спектакля — свадебный праздник — гимн благородству, красоте, любви... В этой панораме вариации Раймонды и ансамбли с ее участием как бы высвечивают разные грани ее духовной жизни, а финальный дуэт Раймонды и Жана де Бриена, обставленный Петипа весьма торжественно, славит большое и прекрасное чувство, выстоявшее в нелегких испытаниях, победившее в столкновении со злом и вероломством. Появление в лексике танца героини в третьем акте элементов венгерского танца логично — язык любимого, венгерского рыцаря Жана де Бриена, стал ее родным языком, на котором она и «поет» свою песню любви.

Балету «Раймонда» почти сто лет. За время своей долгой истории он знал разные сценические интерпретации. Принципиально важный этап в биографии шедевра начался в 1948 году, когда свет рампы увидела редакция «Раймонды», созданная ведущим солистом Ленинград-

Как говорит К. Сергеев, работая над этим масштабным произведением с исполнителями данного коллектива, он и его ассистент и помощник Наталия Михайловна Дудинская старались сохранить все ансамбли спектакля, но осуществляли их — в силу коллективных возможностей труппы — более камерным составом. «И со стороны эстонских артистов, — продолжает Константин Михайлович, — мы встретили глубокое понимание тех ответственных задач, которые ставила перед ними работа над «Раймондой». Они не только не хотели скидок и послаблений, но, наоборот, своим энтузиазмом вдохновляли нас на более углубленное прочтение тех или иных эпизодов и сцен».

И постановка, показанная коллективом гораздо меньшим по численности, чем прославленная труппа Кировского театра, на почти камерной площадке, не утратила своей стилистической и духовной гармонии. Более того, «местные условия» позволили постановщику детально разработать психологическую партитуру, обогатить ее новыми штрихами, полутонами, новыми оттен-

ре «Раймонды», массовые эпизоды играют здесь роль своего рода резонатора чувств главных героев, откликающегося на все их душевные движения, усиливающего их «звучание», и одновременно — влияют на эмоциональное состояние участников действия. В этом смысле и значение данных танцевальных эпизодов, их драматургическая целесообразность. Поэтому от качества их исполнения во многом зависит впечатление от сочинения в целом. И надо сказать, эстонский кордебалет «ведет» свою партию с большой ответственностью. Конечно, артистам есть над чем трудиться, шлифуя мастерство, добываясь ансамблевой культуры.

Исполнительница заглавной партии эстонского спектакля Кайе Кырб, работая под руководством замечательного мастера Наталии Михайловны Дудинской, сумела органично и творчески воспринять от нее традиции прочтения роли, существующие на ленинградской сцене. Раймонда Кырб — продолжение эмоционального средоточия действия. Танцовщица музыкальная, каждое движение которой словно рождает завораживающие ме-

Сцены из балета.
В роли Раймонды —
КАЙЕ КЫРБ,
Жана де Бриена —
ТИЙТ ХЯРМ.



ВИКТОР ФЕДОРЧЕНКО
в роли
Абдерахмана.



Интересно проявили себя в «Раймонде» и два дебютанта — молодой дирижер Велло Пяхн, воспитанник Ленинградской консерватории, и театральный художник Рийна Бабичева.

«Раймонда» — первый балетный спектакль в «послужном» списке Велло Пяхна. Трактует партитуру Глазунова как целостное симфоническое произведение, Пяхн старается донести до слушателя его широкое мелодическое дыхание, показать изысканную пластичность его лейттем, выявить самобытное богатство оркестровых красок и в то же время подчеркнуть яркую танцевальность (или, как говорили в старину, дансантичность) сочинения, разнообразие его ритмов, темпов, гармонических сочетаний. Культура музыкального воплощения — одна из привлекательных особенностей эстонского спектакля.

Рийна Бабичева обрела известность в республике своими работами в драматическом театре, но как автор декорационного оформления балетного спектакля она выступает впервые. Зрительно увеличить, расширить рамки небольшой сцены театра «Эстония» — эту задачу прежде всего необходимо было решить художнику данной постановки. И Рийна Бабичева, тонко прочертив перспективу площадки, сумела использовать ее глубину, придать масштабность ее пространству, в которое свободно «вписалось» романтически приподнятое действие «Раймонды». Тщательно продумана сценографом и цветовая гамма декораций и костюмов.

Постановка балета А. Глазунова на сцене театра «Эстония» — важный аргумент в спорах о путях сохранения классического наследия. На один из главных вопросов, который волнует участников этой дискуссии, — имеет ли право труппа небольшого состава осуществлять на своей сцене такие монументальные полотна, как «Спящая красавица», «Лебединое озеро» или «Раймонда», — эстонский спектакль отвечает утвердительно. Только делать это следует ответственно — обращаясь к помощи лучших мастеров, опираясь на лучшие образцы сценических прочтений.

лодии Глазунова, Кайе Кырб вместе с тем стремится раскрыть характер Раймонды во всех его многозначных проявлениях, показать образ в развитии — соприкасаясь с человеческим благородством, сталкиваясь с вероломством, героиня балета постигает сущность истинных, духовных ценностей, формируется как личность. В образе, созданном Кырб, привлекает искренность, трепетность переживаний, пронзительное ожидание счастья, верность избраннику. Молодая балерина тонко чувствует хореографическую стилистику спектакля. Она убедительно выглядит в тех эпизодах, где требуется широта и размах прыжков и вращений, и там, где необходима искрометная техника мелких движений.

Жан де Бриен в трактовке Тийта Хярма — настоящий герой рыцарского романа: красивый, благородный, мужественный. В дуэтах артист демонстрирует высокое мастерство ансамблевого исполнительства, в сольных фрагментах — академизм танцевального рисунка.

В роли Абдерахмана выступает Виктор Федорченко — актер выразительной пластической манеры, что он обнаружил и в данном спектакле. Однако хотелось бы в его Абдерахмане увидеть больше стихийной силы, больше страстности.

● Балет
«Слуга двух господ»
М. Чулаки
в Сыктывкарском
музыкальном театре

ЕЛЕНА ТКАЧ

КОГДА ТЕАТР ДАРИТ ПРАЗДНИК

В прошлом году столица Коми АССР Сыктывкар отпраздновала четвертьвековой юбилей своего республиканского музыкального театра. Двадцать пять лет — срок немалый, но сам по себе он не гарантирует успеха деятельности коллектива в таком городе, как Сыктывкар, где искусство национального музыкального театра пока еще находится в стадии становления. Этот процесс длительный и неоднозначный, в котором одинаково важны и рост культуры зрительского восприятия, и формирование художественного уровня театра. В последние годы, когда хореограф Л. Флегматов поставил здесь «Макбета» К. Молчанова, «Собор Парижской богородицы» Ц. Пуни, Р. Глиэра, С. Василенко, оба эти процесса протекали достаточно активно. Появление на афише театра балета М. Чулаки «Слуга двух господ» в постановке московского хореографа Б. Мягкова свидетельствует о том, что труппа продолжает идти по пути активного поиска.

Борис Мягков уже был знаком с сыктывкарским балетом — он подготовил

для его артистов несколько хореографических миниатюр. Теперь ему предстоит создать полнометражный спектакль в трех действиях. И он осуществил его в предельно короткий срок. Небольшая труппа (всего тридцать три человека!) работала, увлеченная замыслом хореографа, с энтузиазмом, самоотверженно. И пусть не все еще удастся, пусть порой еще «хромает» техника, увлекает сама царящая здесь атмосфера творчества, страстное желание преодолеть несовершенство... Но особо мне хочется сказать об Ольге Коханчук, которая работает здесь более двадцати лет. В прошлом — ведущая солистка, а ныне — педагог-репетитор, она поистине «добрый гений», беззаветно преданный и своему искусству, и своему коллективу, осуществляющий объем работы, которого с лихвой хватило бы на четверых. С теплотой и душевной щедро-

стью, по-матерински заботится О. Коханчук о своих подопечных.

Постановщик нового спектакля — балетмейстер Б. Мягков двадцать лет танцевал на сцене Большого театра СССР, в 1977 году окончил Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского, где учился у А. Лапаури, Р. Стручковой, Л. Таланкиной. Дипломант Всесоюзного конкурса балетмейстеров 1976 года, он — автор различных концертных номеров, одноактного балета «Игрок» на музыку С. Прокофьева, осуществленного в Государственном ансамбле классического танца Казахской ССР. «Слуга двух господ» в Сыктывкаре — его первый спектакль большой формы. Спектакль, являющийся собой зрелище подлинно театральное, живое, стремительное, завораживающее игрой цвета, непринужденностью пластики, сменой ритмов, настроений.

Актерская импровизация, стремительность действия, насыщенный вставными номерами-лацци, буффонада, трюки и предельный демократизм — вот основные черты итальянской комедии, рожденной XVI веком. Век XVIII и Карло Гольдони

трансформировали природу комедии, закрепив ее структуру точным сценарием, а маски получили конкретное социальное оправдание на пути к созданию комедии характеров. Быт, нравы, апология здравого смысла — объекты внимания Гольдони.

Постановщик «Слуги двух господ» (а в основу балета М. Чулаки легло это сочинение драматурга) уходит от натуральной достоверности и практической Гольдони, насыщая ткань спектакля ирреальностью фантазии. Сцены сна Труффальдино, мечты героев органично включаются в общую структуру действия, придавая ему импровизационный характер. Взгляд из дней сегодняшних на природу театральности комедии дель арте, переосмысленную Гольдони, — такова точка отсчета, определяющая жанр спектакля.

По традиции итальянской комедии спектакль открывается прологом. На сцене ус-

Актеры, участвующие в массовых сценах, постоянно трансформируют свой внешний вид, принимая обличье слуг, музыкантов, поваров, подчеркивая при этом шутовское отношение сегодняшнего дня к комическим ситуациям прошлого. Нисколько не смущаясь, они подтрунивают над героями и жалуют их, иронизируют и защищают, оттеняют характеры персонажей и выявляют смысл событий. Наконец, они самостоятельно корректируют действие, следя, чтобы точно соблюдались правила игры.

В центре спектакля двое — Беатриче и Труффальдино. Они наиболее самостоятельны из всех и каждый из них по-своему становится центром, вокруг которого группируются другие персонажи. Они — та активная сила, которая непрерывно раскручивает пружину действия.

«Я желаю быть свобод-

тановлена белоснежная конструкция, условно обозначающая дом, дворец (художник И. Гриневич). Эта единая декорация остается неизменной на протяжении всего спектакля и лишь дополняется ширмами, макетами и цветными полотнами, обозначающими разные места действия. Герои свободно «обживают» все пространство сцены, взлетая по лестницам, исчезая в арках. Подвижная конструкция позволяет выстраивать объемные композиции, используя соотношения верх-низ, глубокий и передний планы, избегая одномерности планшета сцены. В прологе центральная модель декорации закрыта белой колоннадой. На ее фоне несильно появляется пара в условных костюмах, напоминающих греческие хитоны. Они движутся в узнаваемом рисунке тарантеллы, но в очень замедленном темпе. Целуются. Эта пара — условный аналог Беатриче и Флориндо — будет появляться в самых неожиданных моментах действия, как бы предвосхищая его новый поворот. Это символ любви, вечно играющей, жизневорящей силы, той любви, которая пройдет через весь спектакль.

ной!» — говорит Беатриче в комедии Гольдони, она сама творит свою судьбу, отправляясь на поиски возлюбленного в мужском костюме. В характере Беатриче (В. Летова) воля, активность сочетается с обаянием женственности. Тающие мягкие движения прерываются всплеском вращений, она кокетничает с возлюбленным, изображая мнимую недоступность расслабленным жеманством рук, — и вот уже сама обнимает и целует, прерывая рассмешившие ее клятвы.

Классическая лексика, обогащенная элементами свободной пластики, — основа танцевального языка этой партии. Смело и дерзко взлетает артистка в воздух в вариации с двумя шпагами, словно поддевая на их острие невидимого противника, мчится в шене, с разбега падает на колено, снова взлетает, пронзая пространство инерцией хлестких движений, и ставит точку, втыкая шаг в землю...

Флориндо (В. Кирьянов) пассивнее своей возлюбленной, но такова его роль. В горделивой рыцарской поступи синьора звучит торжество, наслаждение игрой и любовью. Флориндо и Беат-



и — первая пара влюбленных итальянской комедии. Они любят и играют в любовь одновременно, поддразнивая друг друга, иронизируя, но мгновение — и герои вдруг забывают обо всем, поддавшись искреннему порыву чувств... И все это в танце, танцем рождено и оправдано. Спектакль Мягкова столь же действенен, музыкален, сколь и танцевален. Редкая органичность пластической речи так проста и естественна, как просто и естественно звучащее слово.

Но мы совсем забыли о Труффальдино, об этом Арлекине Гольдони, сплетающем в своих руках все нити интриги. Он романтик и мечтатель, этот неунывающий ловкач (И. Токмаков), стремящийся к самоутверждению, но вместе с тем Труффальдино, конечно, протаск, да и бедняк к тому же, но вольный воздух лазоревой Венеции опьяняет воображение, — и почему бы не вообразить невозможное?

Театрализованный образ растворяющейся в дымке Венеции открывается во второй картине первого акта. В центре сверкает глазастое солнце с медленно вращающимся кругом золотых изогнутых лучей. Белоголубые в широких полосах полотнища — символы цвета Венеции — свисают над освещенными изнутри макетами дворцов, обрамляющих про-

В. ЛЕТОВА
в роли Беатриче.

Сцена из спектакля
«Слуга двух господ».



странство сцены. Эти дворцы кажутся живыми, настоящими, столь тщательно и точно они «выстроены». Надо сказать, что спектакль отличается необыкновенная продуманность мельчайших деталей. Любовно выполненные предметы буафори, какие-то фантастически-театральные, чуть гротесковопреувеличенные, непосредственно включенные в действие, создают вольную атмосферу карнавальную вседозволенности. Продуманность цветовых сочетаний и перекличка колорита в костюмах и декорациях по сути своей музыкальны, ибо характер, насыщенность цветовой гаммы рождается из образного строя музыки.

Но вернемся в Венецию... На узенькой скамейке среди дворцов волшебного города спит Труффальдино. Ах, Венеция, ты околдовала его! Из сна, видения Труффальдино рождается «золотая тарантелла» — его мечта об Италии, о наваждениях ее богатств. Шесть пар в масках в свободном полете тарантеллы звенят золотыми бубенцами монет. Золото летится, стекает с трепещущих кистей и будит Труффальдино...

Для понимания образа этого героя важна вариация с палкой, которая будто оживает в его руках. Труффальдино ласкает ее, обнимает нежно, она бьет его, а он играет с ней, прижимая к себе и отталкивая... Его не так просто обескуражить, этого деревенского паренька, вечного Арлекина всех времен... И пусть в кошельке пусто, а золотая Венеция лишь мираж, — жизнелюбие и дерзкая энергия творчества всегда с тобой, Труффальдино!

Лексика Смеральдины (Л. Сизова) строится на мелкой пальцевой технике. В великосветском поклоне склонился Труффальдино, и она не отстает — словно синьора, прима эта задорная служаночка.

В балете есть еще одна пара влюбленных — Клариче и Сильвио (С. Кутаренко и И. Вегиний), самые изнеженные, «голубые» герои спектакля. Их лексика — рафинированный излом, изысканные, чуть манерные кисти рук, мелкие партерные движения и заноски, которые воссоздают стилизованный

образ пластики эпохи рококо.

Панталоне и доктор наиболее приближены к типажности масок комедии дель арте. Респектабельный, важный Панталоне (В. Кочетков) покачивается неспешно с пятки на носок, а предупредительно-вежливый доктор (А. Грознов) втиевато лебезит на полусогнутых ножках, всегда готовый услужить богатому купцу. Они ругаются чуть не до драки в заботах об устройстве своих «деток», но финал застает их в горячих объятиях друг друга — ведь все завершается благополучно ко всеобщему удивлению: на огромных ходулях появляется черный, как галка, нотариус и под веселый аккомпанемент масок благословляет три пары влюбленных полами своего плаща, поддерживаемого за уголки доктором и Панталоне.

Вычленяя отдельные образы из контекста спектакля, мы тем самым нарушаем его целостность, поскольку в этом балете главное — полифоничность смысловой и пластической структуры, переплетение временных соотношений прошлого, настоящего и будущего. Сочетание смысла происходящего, поведения персонажей и отношения массы к событию — логическая выверенность целого. Важность значения каждого предмета, приобретающего особый смысл в контексте очередного действия. Наконец, лейтмотивы и лейтмотивы танцующих персонажей, проходящие через весь спектакль и перекликающиеся с соответствующими музыкальными темами в оркестре (дирижер А. Фаерман).

Фантазия балетмейстера такова, что кажется, будто в создании своего балета он руководствовался принципом, начертанным на стенах Телемской обители Рабле — знаменитым символом свободы: «Делай, что хочешь!» Но Мягков не стал рабом стихии, ограничив ее чувством меры, точной логикой построения действия. Пластика естественно вырастает из музыки, действие точно соответствует музыкальной драматургии — в этом один из главных законов творчества для Мягкова, что его спектакль в Сыктывкаре и подтверждает.

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

НАТАЛИЯ ЧЕРНОВА

РАЗВИВАЯ ТРАДИЦИИ ХОРЕОДРАМЫ

● Балет «Медея» Р. Габичвадзе в Львовском театре оперы и балета имени Ивана Франко

Кому не знакома известная поговорка о том, что один ремонт равен двум пожарам? Он бывает тяжким испытанием для любого из нас, надолго выбивая из привычного ритма жизни. Но, как известно, испытание проходит не только отдельные семьи. На капитальный ремонт периодически ставятся и целые театральные здания. Так случилось шесть лет назад со Львовским театром оперы

и балета имени Ивана Франко. Его здание — на ремонте. Но при этом его балетная труппа живет полноценной творческой жизнью. На городских афишах продолжают появляться новые имена исполнителей, новые названия спектаклей, не исчезают с них и произведения, которые составляют основу репертуара местного балета, его золотой фонд. Конечно, сейчас требовать от львовян того, с чем мы встречались у них в период расцвета, трудно. Трудно да, наверное, и невозможно. Шестилетние тяготы наложили некоторый отпечаток и на профессиональное состояние коллектива, и на его настроение, и на связь с общими процессами, происходящими сейчас в нашем балете. Но как это ни парадоксально, встреча с львовской труппой, как с никакой другой, помогает сегодня увидеть, что нашим искусством в последние годы потеряно и что найдено. Речь идет о том, что в балетных постановках театра сохранена почти в неприкосновенности эстетика, которая была характерна для всей советской хореографии тридцатых-сороковых годов. И в двух осуществленных

недавно, уже во время «скитаний», произведениях — «Тщетной предосторожности» и «Медеи» — это проявилось особенно определенно.

Тридцатые-сороковые годы советского балета отмечены актерскими победами наших мастеров танца, замечательными именами исполнителей, которые, постигая уроки системы К. С. Станиславского, сумели органично преломить ее принципы в своем искусстве. Рядом с Г. Улановой, О. Лепешинской, Н. Дудинской, А. Ермолаевым, К. Сергеевым и другими художниками танца, выступали замечательные артисты, снискавшие себе славу мастеров пантомимной игры. В своем искусстве воплощения жизни человеческого духа, в сквозном развитии образа они, опираясь на традиции пантомимной школы русского балета, вносили новое в игровые партии старого репертуара, создавали яркие, значительные характеры в сочинениях советских хореографов. Эта сфера исполнительства в последние годы как-то ушла в тень. Мало найдешь сегодня балетных трупп, где сохраняются ее основы, где есть актеры, владеющие ее методикой. Ушла в прошлое и традиция передачи из «рук в руки» приемов пантомимной игры, тот плодотворный обычай, когда представители старшего, а порой и старейшего поколений жили в театре не только на ролях педагогов-репетиторов, но и участвовали в спектаклях.

А в Львовском театре оперы и балета имени Ивана Франко и сейчас старейшие труппы выступают на сцене рядом с актерами среднего и младшего возрастов. В «Тщетной предосторожности», новая редакция которой создана здесь в минувшем сезоне нынешним главным балетмейстером театра Г. Исуповым, в одном и том же театральном действии сливаются воедино нервно-изящное танцевальное мастерство Е. Костылевой (Лиза), академически выверенный азартно-темпераментный танец ее партнера А. Кучерука (Коллея) с комедийной актерской игрой одного из основателей львовской труппы О. Поспелова (Мишо). Актерское начало подхватывают, развивают удивительно органичный П. Слободянский (Никез), С. Астремский (Нотариус). Стремление к осмысленному сценическому поведению наблюдали мы и в исполнительской манере молодых. Так возникает тот актерский ансамбль, тоска по которому все чаще охватывает нас на сегодняшних спектаклях театра драматического, оперного, балетного. Думается, что сохранился он во львовском балете в не-

Такая традиционность, единство эстетической платформы, несмотря на проявляющуюся порой нечеткость манеры (например, разноречивость в постановке рук, корпуса у артистов кордебалета, неряшливость стоп), проступила в «Тщетной предосторожности» достаточно отчетливо.

Г. Исупов поставил этот спектакль, опираясь на предшествующий опыт сценической жизни «Тщетной предосторожности» в мировом балете, но сочинил ее практически заново, исходя из сегодняшних возможностей труппы. Он не пытался разорвать традицию, предложить какое-то особое новаторское решение. Игровой камерный балет без претензий, без требований сложной хореографической образности, конечно, подошел театру больше, чем, например, «Раймонда» или «Баядерка».

Бытовой сюжет «Тщетной предосторожности», ее лирико-комедийная стихия оказались близки львовскому зрителю, так же как ее эстетика — труппе. Г. Исупов облегчил техническую сторону произведения, тщательно разработал все его актерские линии. Но при этом заметно постарался их «осовременить», дать больше жизни началу танцевальному, воссоздав его с пантомимными эпизодами. При этом хореограф тактично сохраняет общий стиль старинного спектакля.

В балете «Медея» (на музыку

Р. Габичвадзе) проблема взаимоотношений прошлых десятилетий и сегодняшней жизни нашей хореографии встала острее. Во Львовском спектакле поставил С. Дречин. В свое время он работал с Ф. Лопуховым, К. Голлейзовским, прошел вместе с советским хореографическим театром годы становления и расцвета балета-пьесы и стал озонозванным пропагандистом его традиций. В работе над партитурой Р. Габичвадзе Дречин встретился с замечательным сценографом Е. Лысиком. Из их контакта, их единодушного осмысления содержательных мотивов древней трагедии родилась концепция спектакля и его сценическое решение.

Миф о Медее в его прямом прочтении современным театром зачастую вызывает удивление. Если не знать исторической, политической подоплеку времени, когда «Медея» была написана, если просто следовать за ее сюжетом, оправдание Еврипидом женщины, убивающей во имя отчаяния собственных детей, превращение матери-убийцы в героиню, нам, людям другой психологии, другой эпохи, кажется, по меньшей мере, неоправданным. Медея вызывает скорее отвращение, чем симпатию.

С. Дречин и Е. Лысик внесли в свой, заново написанный сценарий и мотивы современных трактовок мифа в мировой драматургии. Исходя из него, дирижер-постановщик балета И. Ладзанич создал новую редакцию партитуры Р. Габичвадзе. Сохраняя первооснову трагического жанра — тему трагической вины героини, авторы балета психологизировали события древнего мифа, логически выстроили линию поведения каждого из персонажей, дали каждому из них свои актерские мотивировки. Львовский спектакль — о том, что ни одно преступление, совершенное человеком, не остается безнаказанным. Каждое влечет за собой ряд других, приводит к разрушению самого человека, делает его носителем зла в мире, разрушает гармоничную жизнь. Логические мотивировки, точно выстроенные линии поведения действующих лиц — все это признаки балетных пьесы прошлых десятилетий — авторы раскрыли при помощи обобщенно-режиссерских приемов. Встречаясь с работами Е. Лысика, мы порой упрекали его за слишком активное решение сценического пространства, зачастую думали, что он — художник ярко личностный, не поддающийся ничьей диктатуре, порой сам становится диктатором балетмейстера. В «Медее» мы увидели полное единение, полное взаимопонимание сценографа и хореографа. Они выступили как бы единым режиссером в двух лицах. Каждое решение костюма, каждая смена света, цвета, ритмы живописных и

скульптурных линий оформленные служат здесь раскрытию замысла, идеи трагедии, неразрывно слиты с режиссурой театральной.

Сооруженная на сцене серо-белая, сужающаяся к низу воронка похожа одновременно на арену древнего цирка, на римский амфитеатр и на завивающийся спиралью ход вниз — на круги ада. По ним, этим кругам, понесется Медея, потерявшая счастье, себя, контакты с жизнью. И хотя героиня трагедии в своем неистово-отчаянном беге будет пытаться вырваться из этих замыкающихся кругов навстречу свету, нет доступа совершившим преступление. Порой грешники, неудержимо влекомые эгоистичными страстями на круги ада, оказываются где-то на середине краев воронки, часто, в дуэтах, диалогах, спускаются на ее дно. А сама воронка превращается и в прекрасное, сияющее чистой полем, на котором в пасторальных развлечениях резвятся люди, они же — хор античной трагедии. Иногда ее склоны заполняют какие-то странные фигуры — фигуры безумцев. Они — будто оборотная сторона той гармонии, того покоя, которого жаждут народы. Безумный мир этих существ несет в самом себе печать разрушения во все времена и века.

Так, в сюжетную канву трагедии, в эстетику балета-пьесы входят элементы режиссерских решений и образы сегодняшнего театра. Их наиболее интересным проявлением становится образ безумной девушки — своеобразный парафраз Офелии, Жизели... Будто лишенный плоти, отрешенный от страстей и крови, образ этот в трактовке О. Бозиной становится своего рода смысловым стержнем сценического прочтения мифа. И ритмической основой режиссерских построений балета. Это — реальный персонаж и одновременно — олицетворение утерянной гармонии, чистоты Медеи, ее трагической памяти о прошлом.

Говоря сегодня о режиссуре балетного театра, мы немало спорим о самом этом понятии, подразумевая под ней, как правило, в первую очередь, выявление смысла произведения через развернутые танцевальные структуры. Режиссура С. Дречина — это скорее, режиссура пластического театра. Лексика хореографическая, как бывало и в балетах-пьесах, здесь не так уж богата. Именно в «Медее» начинаешь видеть и ценить, что дали те десятилетия нашему балету в области пластики, как многопланова была «отанцованная пантомима», хореографический речитатив, в котором прославили себя лучшие актеры того времени. Начинаешь понимать, что эстетика балета-пьесы основывалась на огромной общетеатраль-

ной культуре. Такую мастерству планировки, работы с массой, распределению ее на сценической площадке, такой точной пластической выверенности и осмысленности каждой мизансцены, каждого эпизода может позавидовать любой современный хореограф-симфонист.

В этой раскованной пластичности легкой и органично ощущающей себя актеры самых разных возрастов. Вызывая преклонение перед фанатичной любовью к искусству в балете, в эпизодической роли спектакля появляется перед нами само воплощение старой пантомимной культуры львовского балета — О. Сталинский. Драматично и по-балерински крупно лепит образ Медеи О. Стратиневская. Пластично и масштабно вторит ей в роли Язона один из интереснейших танцовщиков труппы Ю. Карлин. Жадно и безнадежно мечтает о недоставшемся ей счастье любви Креуза — Е. Старикова. Покоряет своим обаянием, артистичностью И. Андрусак в роли Аспирта. В «Медее» снова празднует свои победы актерское мастерство, актерский ансамбль.

В шестидесятые годы наше балетоведение критически рассматривало так называемую «изобразительность» в балетном театре. Это было естественным — искусство танца выходило на дорогу танцевальной образности, возвращало хореографической сцене танец как таковой, со всеми его нераскрытыми возможностями. Сегодня споры утихли. Танцевальность пронизала постановки балетмейстеров самых разных почерков и индивидуальностей. Но стало ясно, что она — панacea далеко не от всех бед, если мы говорим не только о танце, но о балетном театре. Именно изобразительное начало львовской «Медеи», воссозданное на новом «временном витке» и утверждает право на жизнь у нас в хореографии спектакля подобного типа. Как это ни парадоксально, пластический речитатив «Медеи» каким-то образом апеллирует к сегодняшним поискам в области свободной пластики, экспериментам хореографов в этом направлении.

Два спектакля Львовской труппы, в которых мы рассказали, в определенном ракурсе продемонстрировали животворность традиций советской хореографии, способность их к эволюции.

Впереди у коллектива — радостное и долгожданное событие — переезд в свое родное театральное здание. И если трудные организационные испытания последних лет не нарушили интересного творческого процесса, то можно надеяться, что этот процесс в дальнейшем активизируется, обновится, и коллектив театра впишет еще немало значительных глав в летопись советской хореографии.



Сцена из спектакля «Медея». Фото В. Пискарева

имел свой яркий пластический лейтмотив. Хореографом спектакля «Хелло, Долли!» была Ольга Всеволодовна Всеволодская-Голушкевич, которая в программке спектакля именовалась как педагог-балетмейстер. Ольга Всеволодовна уже почти три десятилетия преподает в школе-студии Московского Художественного театра. И ее с благодарным чувством называют своей учительницей многие артисты драматических театров, потому что именно она воспитала в них умение пользоваться языком танца как средством сценической выразительности. И спектакль «Хелло, Долли!» стал еще одним убедительным свидетельством этого.

Образование Ольга Всеволодовна получила в Ленинграде, в хореографическом училище, которое окончила (по классу А. Я. Вагановой) в середине тридцатых годов. Затем работала в Киевском театре оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, в Московской эстраде. Завершив активную артистическую деятельность, Всеволодская решила посвятить себя педагогической работе в той сфере хореографии, которая непосредственно связана с танцем в драматическом спектакле. Выбор был, думается,

не случайен. Его во многом определили «семейные» интересы. Сколько она себя помнит, в их доме всегда бывали актеры, литераторы — цвет тогдашней художественной интеллигенции. Ее отец — В. Н. Всеволодский — Герн-гросс, известный деятель театрального искусства, исследователь его истории, умел объединить вокруг себя интересных людей. И юная танцовщица постоянно жила в атмосфере широких интеллектуальных запросов.

С 1956 года Ольга Всеволодовна преподает в школе-студии имени Вл. И. Немировича-Данченко. Обучая своих первых студентов, Всеволодская училась вместе с ними — разработанной системы обучения искусству танца будущих драматических актеров не существовало (кстати, и сегодня она еще окончательно не сформирована). С годами у Всеволодской сложилась своя методика, определились взгляды на роль пластического воспитания в процессе подготовки артиста. Она ставит перед собой три основные задачи: развивать общую танцевальность тела, помогать студентам овладеть основами танцевальной техники (классического и народно-сценического танца), учить их танце-

вать в образе. Ольга Всеволодовна убеждена, что поскольку искусство танца способно выражать человеческие эмоции, оно само по себе становится важным элементом формирования драматического актера, ступенькой, приближающей его к достижению завета К. С. Станиславского — показывать жизнь человеческого духа.

Изучая работы Станиславского, Ольга Всеволодовна обнаружила, что в его системе воспитания актера есть положение, близкое методу А. Я. Вагановой. В частности, оба мастера придавали особое значение постановке спины и выработке кантиленности движения. Об этом Станиславский, в частности, говорит так: «Искусство зарождается с того момента, когда создается непрерывная, тянущаяся линия звука, голоса, рисунка, движения...»

По мнению Всеволодской, у студентов наиболее эффективно вырабатывается ощущение непрерывности танцевального движения в процессе выполнения экзерсиса. Ведь экзерсис классического танца — не только комплекс тренировочных упражнений, но и стройная художественная система танцевальной педагогики. Поэтому она уделяет много внима-

ния преподаванию классического экзерсиса.

Однако же, подойдя к решению самой сложной задачи обучения студентов — танцу в образе, Всеволодская поняла, что уже не может ограничиваться функциями педагога, что для этой цели ей необходимо придумать нечто танцевальное. Так, постепенно балетмейстерское творчество вошло (и притом весьма успешно) в ее повседневную практику.

Студенты Всеволодской начинают исполнять танцевальные этюды уже в конце первого учебного года. За время обучения их набирается так много, что к государственным экзаменам образуется самая большая и разнообразная концертная программа. Экзамены ее курсов обычно проводятся на публике, на сцене учебного театра, и зрительный зал, в нарушение строгих студийных правил, часто взрывается аплодисментами. Всеволодская считает необходимым показывать всех студентов без исключения именно в сольных танцевальных номерах вне зависимости от степени их одаренности в этой области.

Большое значение для формирования Всеволодской как педагога и балетмейстера (она поставила множество

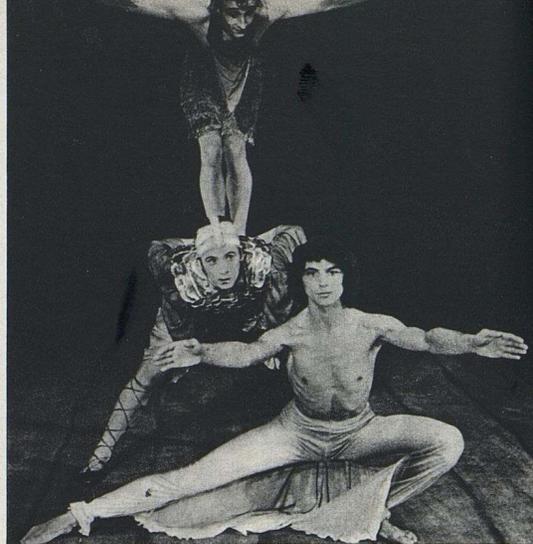
танцев в спектаклях драматических театров и на телевидении) имело сотрудничество с такими художниками сцены, как В. О. Топорков, В. Я. Станицын, О. Н. Ефремов, В. К. Монюков.

В работе балетмейстеров, создающих хореографические фрагменты в драматических спектаклях (а не мюзиклов: у них свои законы композиции) заключен некий парадокс: чем точнее, а следовательно — и художественней, выполнена задача балетмейстера, тем меньше должны ощущаться зрителем его творческие усилия. Когда танец органично связан с сюжетной канвой пьесы, он возникает как импровизация, словно бы под влиянием того или иного душевного порыва действующего лица. Так, например, воспринималась поставленная Всеволодской незабываемая по выразительности и захватывающей эмоциональности пляска Ольги Андровской — пани Конти в пьесе чехословацкого драматурга О. Заградника «Соло для часов с боем». Воспоминания об этой работе, подарившей ей общение с корифеями Художественного театра, Всеволодской особенно дороги.

Казалось бы, насыщенная педагогическая

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА





и балетмейстерская деятельность должны были бы исчерпать весь запас ее энергии. Но такова уж неумолимость природы Ольги Всеволодовны — она находит время и силы для теоретического осмысления своего педагогического опыта, публикуя статьи в методических сборниках, выпускаемых школой-студией. А в последние годы поддерживает тесную связь с казахскими мастерами танца, воссоздавая на основании исторических исследований некогда существовавшие у этого народа пляски.

Все, кто общается с Ольгой Всеволодовной, покорены ее душевной отзывчивостью и тем, что с ней всегда интересно: ее фантазия никогда не дремлет и все, что она предпринимает, над чем трудится, всему отдается с энтузиазмом. Вот уж подлинно творческий человек!

Н. ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ,
кандидат
искусствоведения

Лети, утенок!

Театр вообще (а балетный — в особенности) прочно вошел в жизнь юного советского человека, и на него, как на мощное средство воспитания, возлагаются особые надежды. Гаснущий в зрительном зале свет, настройка оркестра, многоцветье рампы, занавес — не является ли все это моделью самого утра нашего бытия, пронизанном ощущением начала, восторга от того, что будет, а будет, конечно же, что-то замечательное, волнующее. И как важно обмануть это предощущение счастья!

Думаю, что спектакль Ленинградского Малого театра оперы и балета «Гадкий утенок», созданный по сказке Г.-Х. Андерсена, помогает зрителю встретиться с чудом поэзии, чудом сцены. Балет написан молодыми «детскими» композиторами О. Петровой, И. Цеслюкевич, А. Микитой. Но хочу сразу оговориться: «детских» не в смысле их жанровой принадлежности, а по самому духу творческого поиска.

Музыка балета «Гадкий утенок» трогательная, возвышенная и

смешная, музыка ночи и утра. Авторы стремились пронизать ее тем ощущением поэзии, которой буквально «дышат» сказочные истории Андерсена. В своем желании осмыслить философское содержание произведений датского писателя они опирались на традиции балетного театра Чайковского. Но композиторы хотели быть поняты самой широкой аудиторией, поэтому и не прошли мимо достижений современной эстрады, мюзикла. Введя эти элементы сегодняшнего музыкального быта в партитуру, они, в известной степени, сделали звучание своего сочинения более доступными для слухового восприятия, но в результате получилось, что музыкальная ткань произведения приобрела некоторый стилистический эклектизм.

Хореография Л. Лебедева, поставившего спектакль на сцене Ленинградского Малого театра оперы и балета, лишена иллюстративности, театрального бытоподобия.

Свое пластическое решение балетмейстер строит на контрастном противопоставлении двух миров — душевного провинциального и агрессивного в своей ограниченности быта птичьего двора — этого оли-

цетворения мещанского существования и возвышенного мира воли, красоты, высоких порывов, который нашел обобщенное выражение в свободном полете лебединой стаи. Так, средствами танцевальной образности воплощает Лебедев тему непобедимости, жизнестойкости таких свойств человеческой природы, как высокая духовность, способность к восприятию прекрасного, гуманность. Это особенно ценно еще и потому, что в хореографии «Гадкого утенка» столь важная нравственная проблема трактуется без менторской назидательности. Умение видеть прекрасное в жизни — важное свойство, и если его воспитать в себе, то станет невозможным существование «по обстоятельствам», поображениям только скучного здравого смысла. Так говорит нам автор новой сценической версии сказки Андерсена. Но спектакль утверждает и другое — мещанство с его низменными интересами агрессивно и умеет защищаться. И потому свои духовные ценности человеку приходится отстаивать в борьбе, в которой нельзя терять веры и мужества. Путь к гармонии и красоте жизни тернист, пройти его —

значит постичь истинную радость, добиться настоящего большого счастья. И потому от гротеска и пародии — к нежным и ликующим звучаниям ведет оркестр музыкальный руководитель постановки В. Кожин, рассказывая старую сказку на новый лад, современным языком, современными интонациями.

Заглавную роль в спектакле исполняет Г. Абайдулов — танцовщик с острой, своеобразной пластикой и незаурядным актерским мастерством. Его герой порой эксцентричен, иногда задумчив и печален. И, что, пожалуй, очень важно, актер не пытается заигрывать с юной аудиторией, нарочито смешить ее или вызывать жалость. Он серьезен и полон достоинства и в грусти, и в радости. А мне, взрослому зрителю, в трактовке Абайдулова партии Гадкого утенка импонирует еще и его попытка найти философские истоки образа.

В. Аджамов — Вожак лебединой стаи — как танцовщик пластически красив и выразителен. Вместе с тем, созданный им характер глубоко содействен.

Сценографы спектакля Е. Пушкина и А. Пушкин вслед за постановщиком балета



Музыка в балетном спектакле

Научно-творческая конференция «Музыка в балетном спектакле», организованная Ленинградскими отделениями Всероссийского театрального общества и Союза композиторов РСФСР совместно с кабинетом музыкальных театров ВТО, состоялась в городе на Неве. Она собрала представителей профессий, которые в своей деятельности связаны с искусством балета. С сообщениями выступили танцовщик и хореограф Н. Долгушин, композитор Ю. Симакин, дирижер Т. Коган, специалист в области драматургии балета дирижер О. Берг, музыковед С. Катанова.

О преемственной связи советской балетной музыки с достижениями русской музыкальной классики, о тех поисках нового, которые прослеживаются в творчестве советских композиторов, работающих в содружестве с видными отечественными хореографами, говорила С. Катанова. Она нарисовала широкую панораму музы-

кально-хореографических явлений, которые занимают значительное место в общем процессе композиторской деятельности и важны не только для сферы музыкального театра, но и для других жанров советской музыки.

Своими мыслями о музыке балета поделился Н. Долгушин. Известный артист отметил, в частности, какую важную роль играет появление на свет новых произведений, которые своими свежими современными звучаниями, теплотой живой интонации, гибкостью мелодии стимулируют работу мастеров танца.

Т. Коган, который сотрудничал с видным советским хореографом Л. Якобсоном в последний год его жизни, рассказал о пристальном внимании мастера к музыке, о его методе выбора такой музыкальной основы для своих постановок, которая наиболее органично соответствовала бы пластическому замыслу и вместе с тем пробуждала творческую фантазию.

Настоятельную необходимость деятельного изучения партитур балетов, классических и советских, в процессе обучения балетмейстеров высказала О. Берг.

Музыка балетов П. Чайковского и А. Глазунова, способст-

вующая рождению полнокровных пластических решений, раскрывающая свои тайны в контексте с многогранностью сценической образности, поэтической танцевальности, а также задачи музыкальной действительности звукообразов современной музыки — эти проблемы составили содержание выступления автора этих строк.

Своими соображениями о возможных путях развития музыки для балетного театра поделился Ю. Симакин, подчеркнувший актуальность обновления музыкального языка, введения интонационных оборотов современной бытовой музыки в партитуру.

В программу конференции был включен просмотр спектакля в Ленинградском Малом театре оперы и балета — «Вечер балета», в двух отделениях которого были показаны «Новеллы о любви» и «Легенда о птице Доненбай» (хореография Л. Лебедева).

Хореографические миниатюры «Новеллы о любви» поставлены на музыку современных авторов Ю. Симакина, О. Петровой, а также М. Березовского, выдающегося русского композитора XVIII века, который был представлен инструментальной версией известного

партегоско концерта «Не отвержи мене во время старости». «Легенда о птице Доненбай» осуществлена также на музыку Ю. Симакина, которая включает и конкретные шумы — свист ветра, топот скачущих лошадей, и элементы имитации кюев, и интонации в манере глоссолалий, и эмоциональные с точной звуковысотностью фразы, генетически связанные с пафосом вокальных мелодий современной эстрады. Именно эти интонации не раз появляются в новом тембровом одеянии, новой динамической подаче, придавая тем самым определенное единство композиции, ее звуковому ряду. Нужно отметить также, что оба спектакля идут под фонограмму. В некоторых фрагментах этот прием оправдан трудностью воспроизведения всякого рода шумовых реалий, но чаще не хватает теплоты «живого» звучания.

Широкий круг вопросов, поставленных на конференции, выявил необходимость и важность встреч такого рода, разрабатывающих тот или иной аспект актуальной и богатейшей темы — «Музыка в балетном спектакле». К. МЕЛИК-ПАШАЕВА, кандидат искусствоведения

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

С. БАНЕВИЧ,
заслуженный деятель
искусств РСФСР





Выступают участники Ансамбля народного танца при Государственном комитете по профессионально-техническому образованию Таджикской ССР.
Фото В. Лапина

Артисты ансамбля — будущие рабочие

Таджикистан. Край, наполненный солнцем и светом. Зеленые ущелья с бегущими искрящимися потоками горных рек, снежные вершины, бесконечные хлопковые поля, со всех сторон окружающие города. В песнях и танцах народа, как в зеркале, отражается образ легендарного края во всей прелесть его неповторимых ликов и красок. И люди, в своем творчестве славящие красоту этой земли, не могут не быть подлинными художниками. Такие мысли приходят в голову, когда знакомишься с представлением народного ансамбля песни и танца, созданным в Душанбе при Республиканском комитете по профессионально-техническому образованию в 1956 году. Участие в художественной программе Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве в 1957 году стало его первым серьезным творческим испытанием.

Неустанная работа над новыми программами, поездки по городам и селениям республи-

ки, выступления в Москве, Алма-Ате, Ташкенте, Риге, Кишиневе — вот первые вехи биографии коллектива.

В 1964 году ему было присвоено звание народного, через три года он стал дипломантом Международного фестиваля танца в Кишиневе, а в 1970 году — лауреатом Всесоюзного фестиваля народного творчества, посвященного столетию со дня рождения В. И. Ленина. В 1980 году артисты-любители из Таджикистана участвуют в культурной программе «Олимпиады-80» в Москве.

«Занятия в нашем ансамбле помогают развивать у будущих молодых рабочих и работников чувство прекрасного, творческое отношение к своей работе», — говорит его создатель и бессменный руководитель Анна Моисеевна Бабаева.

Репертуар юных умельцев (а в коллективе выступают пятнадцати - семнадцатилетние учащиеся профессионально-технических училищ) составляют танцы — «Афганский», «Доира», «Кулябский», «Кошук», а также молодежная сюита «Дружба», современные композиции «Вышивальщицы», «Хлопковое поле». Их исполнение сопровождается игрой на национальных музыкаль-

ных инструментах — дутарах, бубнах, барабанах. Очень хороши костюмы. Они создаются самими участниками ансамбля под руководством его старейшего работника Елены Михайловны Пикаловой.

...Девушки словно плывут по сцене, их движения грациозны и мягки. Мужской же танец, наоборот, отличается порывом, смелостью и мужеством. Увлеченность юных артистов, их молодой задор, искренность заражают и зрителей.

Самобытно искусство Народного ансамбля песни и танца при Государственном Комитете по профтехобразованию Таджикской ССР. По традиции танцовщики-любители регулярно демонстрируют свое искусство перед воинами Советской Армии, ветеранами Великой Отечественной войны, рабочими промышленных предприятий, колхозниками горных районов, школьниками.

Сейчас коллектив участвует во Всесоюзном фестивале, посвященном 40-летию Победы. Балетмейстер Гульчахра Имамалиева создала вместе с артистами композиции, где старалась воплотить образы того героического времени.

Фестиваль в честь Прокофьева

В день рождения Сергея Сергеевича Прокофьева в Перми открылся фестиваль оперного и балетного искусства, посвященный творчеству великого советского композитора. В уральский город почтить память прославленного музыканта приехали многие известные деятели музыкального театра — теоретики и практики. Пермский театр оперы и балета имени П. И. Чайковского предложил им для ознакомления содержательную прокофьевскую афишу, куда вошли и оперная эпопея «Война и мир» (редкостный «двухсерийный» вариант, рассчитанный на два вечерних спектакля), и единственная сегодня у нас в стране сценическая версия оперы «Огненный ангел», и балеты — «Золушка» (в постановке Г. Алексидзе), «Блудный сын», «Царь Борис», «Ромео и Джульетта» (в редакции Н. Боярчикова). Программу праздника украсил и гала-концерт, и передача по местному телевидению, где показывался фильм-балет «Подпоручик Киж» с участием Раисы Струч-

ковой и Владимира Васильева.

Этот своеобразный обзор современных достижений советского балетного и оперного искусства в области сценической интерпретации произведений Прокофьева помогал, сопоставляя работы хореографов разных поколений и разных постановочных стилей, выявить практическую, художественно-эстетическую ценность данных трактовок, определить завоевания и просчеты хореографических решений, и позволил вести разговор о перспективах развития традиций сценического воплощения многожанровой музыкальной палитры С. С. Прокофьева. Эти темы и определили разговор на завершившей фестиваль теоретической конференции.

С большим успехом прошел заключительный концерт праздника, в котором выступали гости из разных театров и который буквально поразил многогранностью сюжетов и красочностью хореографической мысли в прочтении прокофьевских творений. Интересно, что участники фестиваля увидели здесь сразу три дзута из «Ромео и Джульетты», балетов, поставленных в разное время, разными хореографами — Н. Касат-

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

киной и В. Васильевым, О. Виноградовым и Н. Боярчиковым. Специально подготовленный для пермского форума фрагмент из «Мимолетностей» К. Голейзовского исполнялся солисткой Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Е. Березиной и М. Ратевосьяном из «Московского классического балета». В миниатюре «Отчаяние» из родеоновского цикла (хореография Л. Якобсона) выступила артистка Ленинградского ансамбля «Хореографические миниатюры» Т. Квасова. Композицию «Трудный характер», поставленную Д. Брянцевым, показали представители Кировского театра — И. Чистякова и Ю. Гумба, дуэт Хозяйки Медной горы и Даниила из «Каменного цветка» (в хореографии Ю. Григоревича) — Л. Матюхина-Васильевская и Н. Жеребчиков, отрывок из балета-оратории «Александр Невский» в постановке А. Дементьева — саратовские артисты Л. Новикова и А. Степкин. Кроме того, в концертную программу вошли и кадры из фильмов с участием Г. Улановой, Р. Стручковой, Н. Павловой, М. Даукаева, Г. Судаква... Н. САДОВСКАЯ

По мотивам народной легенды

В одном из ущелий Северного Кавказа есть плачущая гора — воспетый в песнях Чегемский водопад. О нем сложено множество легенд. Вот одна из них, ставшая основой балета «Легенда Чегемского водопада», который недавно увидел свет на сцене Кабардино-Балкарского музыкального театра.

...На недоступных вершинах дикого Кавказа, где еще не ступала нога человеческая, живет злой дух Эмиген. Каждый год он похищает самую красивую девушку аула. Среди его жертв — Жансурат, ее дочь Таужан. Безуспешны попытки Малкара вернуть жену и дочь. Несокрушимой кажется власть Эмигена, наводящего страх на всю округу. Но на борьбу с духом неволи и зла поднимается народ во главе с женихом Таужан Бекболатом. В кровопролитной схватке Эмиген побежден. Рушится его жилище. Лучи солнца проникают в царство мрака. И как память о времени, когда Эмиген губил жизнь лю-

Сцена из балета «Легенда Чегемского водопада».



дей, — плачущая гора. Говорят, голубые струи ее водопада состоят из человеческих слез, пролитых в то далекое время...

Эту легенду для балетной сцены переработал народный поэт Кабардино-Балкарской АССР М. Геттуев. Музыка к балету сочинили В. Дружинин, М. Жеттеев (дирижер А. Супер). Они создали яркую красочную партитуру с четко разработанной драматургией, пронизанную танцевально-песенными интонациями, навеянными местным фольклором.

Балетмейстер А. Абидов сумел подготовить самобытный и поэтичный национальный спектакль. В его хореографии слиты воедино классический танец и элементы народной пляски. Но постановщик пользуется ее сокровищами очень тактично. Тут нет прямых фольклорных цитат. Материал переработан, переосмыслен, подчинен внутренней логике развития действия.

Танец в «Легенде Чегемского водопада» — основное средство выразительности. Он выявляет характеры, разнобразные, многозначные, такие, как смелая Таужан (С. Генжева), которая, отстаивая

свою честь и свободу, вступает в борьбу даже с самым могущественным Эмигеном. В характере ее возлюбленного Бекболата (Ю. Кузнецов) суровость воина соединяется с добротой и нежностью. Лирична самоотверженная Жансурат (А. Яковлева). Думается, этой определенности не хватает образу Малкара (Х. Архестов).

Самобытны в спектакле дуэты. Они практически лишены воздушных поддержек. Танец струится словно горный ручей, чуть извилисто и прихотливо. В нем множество изгибов, поворотов, неожиданных ракурсов. Современные приемы тут неуместны — это отлично почувствовал балетмейстер: ведь в пластике горцев преобладает мягкость, плавность, воздушность именно партерных движений в женском, напористость и резкая стремительность в мужском танцах. Зачастую влюбленные Таужан и Бекболат танцуют, почти не касаясь друг друга, как в традиционных свадебных обрядах. Так, в классических дуэтах проявляется этика и эстетика народного искусства, которое обогащает пластическую партитуру.

Акробатика, гротеск — принадлежность

царства Эмигена. Он, толпа его служителей обрисованы резкими, иногда даже неожиданно фантастическими красками. Балетмейстер умело использует предложенное художником Г. Мельником оформление. Так, все важные сюжетные мизансцены балетмейстер как бы приподнимает, подает более крупным планом. Великаном кажется, например, появляющийся на возвышении Эмиген, а его власть — несокрушимой.

К сожалению, более чем скромный состав мужского кордебалета не позволяет постановщику решить массовые сцены (нашествие, сражение) в задуманном им эпическом плане. Драматургически недоработаны отдельные фрагменты, например, неубедителен финал второго акта. Однако, несмотря на отдельные просчеты, на малочисленность балетной труппы Кабардино-Балкарского музыкального театра, «Легенда Чегемского водопада» — спектакль, который дает основание полагать, что в многонациональной семье советских хореографических коллективов появилась самобытная труппа.

В. МАЙНИЦЕ



Смоленские энтузиасты

Народному театру балета города Смоленска исполнилось десять лет. Он был создан в 1974 году на базе балетной студии областного Дома работников просвещения и сразу же занял видное место в культурной жизни города. В его составе — студенты, рабочие, инженеры, техники, медицинские работники, словом все, кто любит искусство классического танца и готов посвятить ему свое свободное время.

Смоленск не имеет профессионального балетного коллектива, поэтому артисты-любители взяли на себя благородную и ответственную миссию — пропагандировать искусство балета среди жителей города, знакомить их с лучшими образцами русской и зарубежной классики. И усилия энтузиастов не пропадают даром: спектакли всегда проходят при переполненном зале. Не ограничиваясь выступлениями в самом Смоленске, артисты Народного театра часто гастролируют по области, где также имеют большой успех.

Руководит этим

своеобразным творческим организмом кандидат медицинских наук Ирина Константиновна Джаврова — энергичный, страстно влюбленный в искусство танца человек. Она обладает редким даром объединять вокруг себя людей, увлекая их интересными идеями, смелыми замыслами. Благодаря ее таланту, ее организаторским способностям, преданности делу, в коллективе — высокий тонус творческой активности, его жизнь богата событиями, поисками, напряженной работой чередуется здесь с учебной, занятия в классе, имеющие целью шлифовку мастерства, с постоянной нацеленностью на создание нового...

Ирина Константиновна Джаврова окончила Ленинградское хореографическое училище, где училась у Елизаветы Павловны Гердт и Агриппины Яковлевны Вагановой, но случилось так, что ее профессиональный балет не стал. Сейчас она преподает в Смоленском медицинском институте, занимается научной деятельностью, а свободное время отдает балетному коллективу, где выступает не только как руководитель, но и как хореограф — автор спектаклей «Кармен-сю-

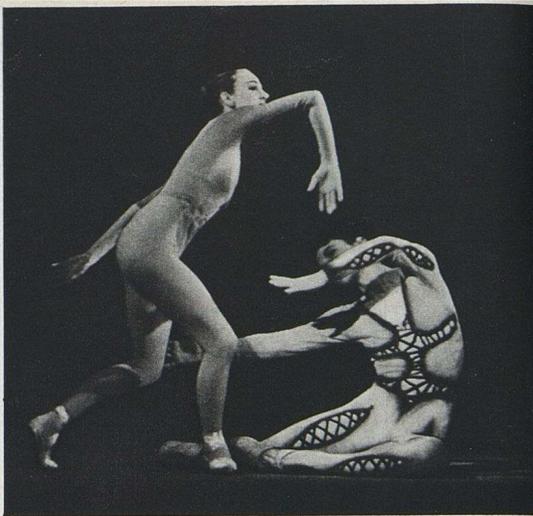
жет», «Буревестник» (по А. М. Горькому), подготовленный к столетию со дня рождения В. И. Ленина, «Орлы Отчизны», пластическое решение которого навеяно Памятником героям 1812 года — его смоляне называют «памятником с орлами».

Театру свойственна глубокая преемственность, связь поколений. Так, одной из первых учениц Ирины Константиновны была Эмма Петровна Посредникова. Сейчас она уже не танцует, но продолжает активную творческую деятельность — руководит балетной студией, а в коллективе выступает ее дочь Наталья Посредникова, которая стала здесь ведущей солисткой.

Смоленский народный театр не раз приезжал с концертами в Москву. Один из его недавних творческих отчетов в столице состоялся в Центральном доме работников искусств, где артисты показали обширную программу. В нее вошли отрывки из балетов русских, советских и зарубежных композиторов, танцы народов мира.

В. КОТЫХОВ

Сцену из балета «Пахита» показывают участницы Народного театра балета города Смоленска.



Е. УРЮПИНА и С. КУРАКИН в композиции «Пробуждение».

Фото В. Шохина

Поиски молодых

Очередная премьера Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина — «Концерт молодых артистов балета». Как видно из названия спектакля, эта программа — своеобразный творческий отчет юных исполнителей балетной труппы. Постановщик концерта — балетмейстер театра, выпускник Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова А. Бадрак. В работе над представлением участвовал также балетмейстер В. Чернуха.

Произведения классического наследия артисты подготовили под руководством известного балетмейстера-репетитора С. Тулубьевой. Молодые энтузиасты осуществили представление вне плана — в свободное от основных спектаклей и репетиций время.

Концерт открыл В. Кременский. Он показал вариацию Колена из балета П. Гертеля «Тщетная предосторожность». Е. Урюпина и С. Куракин исполнили па де де из «Корсара» Адана. Сре-

ди образцов наследия, вошедших в программу вечера, обратил на себя внимание восстановленный В. Чернухой ансамбль-танец оживших фресок из балета Ц. Пуни «Конек-Горбунок» в хореографии А. Сен-Леона и М. Петипа.

А. Бадрак подготовил для молодежного спектакля несколько композиций, в том числе «Романтический дивертисмент» (на музыку П. Чайковского) и «Пробуждение» (на итальянскую народную музыку), а также работы на музыку Г. Свиридова — хореографические миниатюры «Подранок» и «Триптих», где, используя выразительные средства современной хореографии и пантомимы, обращается к значительным темам, стремится рассказать о переживаниях человека, о его жизни...

«Концерт молодых артистов балета» театр адресует молодежной аудитории — школьникам, студентам, рабочим, молодым представителям интеллигенции города.

С. ЧУЯНОВ



ПОБЕДИТЕЛИ ВСЕРОССИЙСКОГО СМОТРА НАРОДНЫХ ХОРОВ

Фото
В. ШЕРЯКОВА

В Москве, в Концертном зале имени П. И. Чайковского, с большим успехом прошел

заключительный тур Второго Всероссийского смотра народных хоров. Перед любителями русского песенно-танцевального творчества продемонстрировали свое мастерство двенадцать коллективов (Русский народный хор имени

М. Е. Пятницкого выступал вне конкурса). Авторитетное жюри под председательством народного артиста РСФСР Н. КУТУЗОВА назвало победителями СЕВЕРНЫЙ, РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ХОР, КУБАНСКИЙ КАЗАЧИЙ ХОР, АНСАМБЛЬ ПЕСНИ И ПЛЯСКИ ДОНСКИХ КАЗАКОВ.

На втором месте — ОМСКИЙ, УРАЛЬСКИЙ, ВОРОНЕЖСКИЙ, РЯЗАНСКИЙ, ВОЛЖСКИЙ НАРОДНЫЕ ХОРЫ, на третьем — СИБИРСКИЙ И ОМБУРГСКИЙ НАРОДНЫЕ ХОРЫ, а также песенно-инструментальный хореографический ансамбль «РУСЬ» из Владимира.

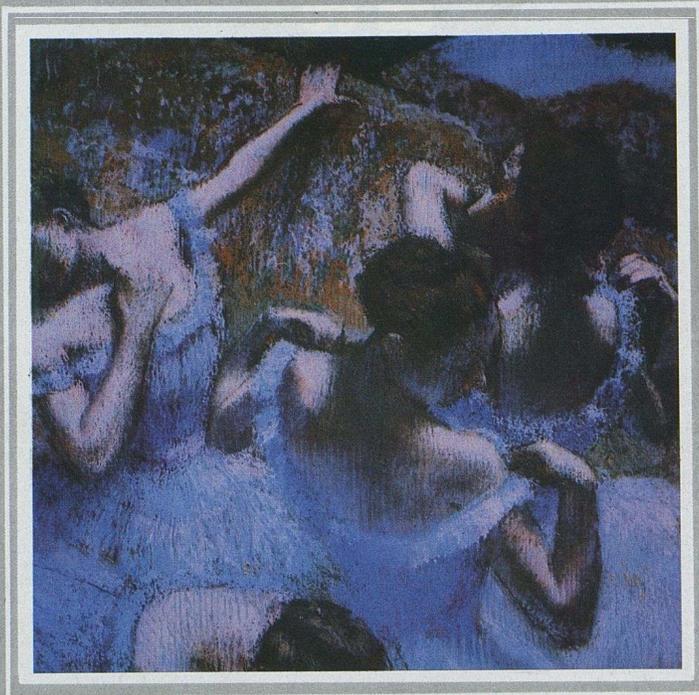
На снимках: фрагменты концертных программ Ансамбля песни и пляски донских казаков, Северного русского народного хора, Кубанского казачьего хора.





«Прима-балерина
на сцене».
(слева)

«Голубые
танцовщицы».



**«МОЯ РАБОТА — ЭТО РЕЗУЛЬТАТ РАЗМЫШЛЕНИЯ,
ИЗУЧЕНИЯ МАСТЕРОВ,
ЭТО ДЕЛО ВДОХНОВЕНИЯ,
ХАРАКТЕРА, ТЕРПЕЛИВОГО НАБЛЮДЕНИЯ», —
ЭТИ СЛОВА НАПИСАЛ О СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ
ЭДГАР ДЕГА,
ВЫДАЮЩИЙСЯ ФРАНЦУЗСКИЙ ХУДОЖНИК,
ЧЬЕ СТОПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
ОТМЕЧАЕТСЯ В НЫНЕШНЕМ ГОДУ.
ИМЕННО ТАКИМ ЧУТКИМ,
«ТЕРПЕЛИВЫМ НАБЛЮДЕНИЕМ» ЗА ЖИЗНЬЮ ТРУЖЕНИЦ
БАЛЕТА
ОТЛИЧАЮТСЯ ПОСВЯЩЕННЫЕ ИМ ПОЛОТНА ХУДОЖНИКА.
ОН ОЩУЩАЕТ ПОЭЗИЮ
НЕ ТОЛЬКО В ПРАЗДНИЧНОМ ИСКУССТВЕ ТАНЦОВЩИЦ,
НО И В ТЕХ ЕГО БУДНЯХ,
КОТОРЫХ НЕ ВИДИТ ЗРИТЕЛЬ, —
В НАПРЯЖЕННЫХ РЕПЕТИЦИЯХ,
ИЗНУРИТЕЛЬНЫХ ЗАНЯТИЯХ В КЛАССАХ...
БАЛЕТНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЭДГАРА ДЕГА —
ПОДЛИННЫЕ НОВЕЛЛЫ,
ПРОНИЗАННЫЕ ГЛУБОКИМ ВОСХИЩЕНИЕМ МАСТЕРА
ПРЕДАННЫМИ ЖРИЦАМИ МУЗЫ ТЕРПСИХОРЫ.**

Статью В. Володарского
«Остановленные мгновения»,
рассказывающую о жизни и деятельности
Эдгара Дега, читайте на странице 54.





Международная панорама

Сцена из спектакля
Софийского
хореографического училища
«Чиполлино».



Знаменательный юбилей

Этот коллектив носит легендарное имя бога песни древних эстов — Ванемуйне. В его составе плодотворно трудятся, активно сотрудничая и взаимовлияя друг на друга, два театра — драматический и музыкальный, который весной нынешнего года отметил свое столетие.

Балетная труппа, «развиваясь в таком многожанровом театре, как «Ванемуйне», по словам его главного режиссера Каарела Ирда, «постоянно получает новые импульсы как со стороны драматического, так и музыкального коллективов». Своеобразные условия жизни балета «Ванемуйне» определяют и особенности его художественной манеры. Как самостоятельный творческий организм балетная труппа театра «Ванемуйне» определилась в тридцатые годы нынешнего столетия, когда в Тарту начала работать в качестве балетмейстера Ида Урбель. С ее именем связан большой и значительный период в жизни балета «Ванемуйне» — период обретения им своего самостоятельного художествен-

ного лица, профессиональной культуры, период накопления им собственного оригинального репертуара. Ида Урбель, которая училась сначала в таллинской студии Герд Негго — ученицы и сподвижницы Рудольфа фон Лабана, а затем совершенствовалась как классическая танцовщица у парижских и римских педагогов, создала в театре постоянную балетную труппу, а при ней — учебную студию. Первая многоактная балетная постановка увидела в Тарту свет лампы в 1941 году — ею стал спектакль «Эсмеральда». Позже на афише «Ванемуйне» благодаря ее неутомимой вдохновенной деятельности появились названия таких произведений национального балетного искусства, как «Кратть» Э. Тубина, «Калевипоэг» Э. Каппа, «Тийна» Л. Аустер, «Балет-симфония» Э. Тамберга, «Весна» Ю. Винтера и другие. Вместе с тем Ида Урбель стремилась знакомить тартускую аудиторию с шедеврами русской и мировой балетной классики, с лучшими образцами советской хореографии — с «Жизелью» А. Адана, «Лебединым озером» П. Чайковского, «Бахчисарайским фонтаном» Б. Асафьева, «Медным всадником» Р. Глиэра, «Ромео и

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА



Народная артистка Эстонской ССР ИДА УРБЕЛЬ.



Джульеттой» С. Прокофьева, «Шурале» Ф. Яруллина, «Легендой о любви» А. Меликова...

В конце шестидесятих годов в театре «Ванемуйне» ярко проявился талант нового балетмейстера — Юло Вилимаа: ведущий солист труппы, он начал пробовать свои силы

как хореограф. Ныне Вилимаа — главный балетмейстер театра, осуществивший на его сцене ряд интересных спектаклей. К столетию музыкальных коллективов «Ванемуйне» он подготовил премьеру балета Л. Аустер «Тийна».

Г. ПЕТРОВА

Сцены из новых спектаклей театра «Ванемуйне» — балетов «Сатанилла, или Любовь и ад» и «Тийна».



Воспоминания известного советского художника М. И. Курилко (1880—1969) посвящены истории создания первого советского балета «Красный мак».

К публикации в журнале их подготовил сын Михаила Ивановича заслуженный художник РСФСР, профессор М. Курилко.

Им написана статья, включающая рассказ одного из создателей «Красного мака», а также составлены примечания.

ЕЩЕ РАЗ О «КРАСНОМ МАКЕ»

МИХАИЛ КУРИЛКО,
заслуженный художник РСФСР,
профессор



Заслуженный деятель искусств РСФСР,
профессор М. И. КУРИЛКО

Появлению балета «Красный мак» сопутствовали многие трудности. Со временем сгладились и забылись разные важные подробности. Тогда же, после премьеры, состоявшейся в 1927 году, велись ожесточеннейшие споры «pro et contra». Одним, приверженцам традиций, действительно было трудно принять новое. Другие, настроенные весьма «новаторски», наоборот, не доверяли музыкальному театру и отказывались сотрудничать с ним. А сколько псевдореволюционных деятелей решительно призывало вообще закрыть балет как архиреакционное искусство! Листая старые журналы того времени, я наткнулся на стихотворение поэта Николая Асеева, в котором автор яростно полемизировал со спектаклем Большого театра, восторженно принимаемом другими. Очевидно, историк, собрав и объективно сопоставив разнообразные живые свидетельства современников, сумеют дать объективную научно обоснованную оценку этой принципиально важной для советского балетного театра постановке.

Серьезное изучение недавнего прошлого искусства балета сейчас особенно необходимо, о чем свидетельствует и история «Красного мака». С удивлением иной раз сталкиваясь в печати со скороспелыми и туманными заключениями театроведов, не видевших спектакль 1927 года¹. Хотя известны объективные свидетельства о балете участники его постановки — М. Габовича, А. Мессерера², связанные с историей его рождения, а также материалы, опубликованные в сборниках, посвященных Р. Глиэру, В. Тихомирову³. Как мне кажется, все эти разночтения возможны лишь

потому, что наша балетная наука еще не сказала здесь своего веского слова. А это тем более необходимо, что во время создания «Красного мака» произошла неразбериха в вопросе авторства, отголоски которой «слышны» и поныне. Публикуемые ниже записки Михаила Ивановича Курилко могут внести ясность в этот вопрос, но, как мне кажется, главное их значение в том, что они будут способствовать более верному пониманию особенностей эпохи рождения балета, состояния сложного мира музыкального театра тех лет. Ведь своеобразными и противоречивыми были отношения к спектаклю и самих создателей «Красного мака». По иронии судьбы осуществлялся он в стенах, еще крепко хранивших старые заветы бывшей императорской сцены. И даже среди тех, кто согласился принять участие в новой работе, некоторые до конца не верили в успех и были откровенно поражены феноменальным резонансом, вызванным спектаклем. А вот широкий зритель воспринял «Красный мак» как весьма своевременный спектакль, близкий ему своим духом, идейной направленностью. Балет стал настолько популярным, что его именем назывались кафе, конфеты, духи...

Заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор Михаил Иванович Курилко вызывал у тех, кто сталкивался с ним по работе или учился у него, восхищение своими энциклопедическими знаниями, и они относились к нему, как человеку необыкновенному.

Все, чем занимался М. Курилко, проникнуто духом талантливого целеустремленного поиска. Теперь мало кто помнит о его проекте оперного театра в Новосибирске, но тогда всех, кто видел еще в рисунках огромный дворец, предназначенный для массовых праздников и театрализованных зрелищ, поражала грандиозность, уникальность замысла. Размах купола в шестьдесят метров, его конструкция, принцип смены декораций по круговому конвейеру, проекции на купол — все это и сейчас «звучит» новаторски и по сей день является мечтой архитекторов. А тогда было одобрено и запатентовано как изобретение. К сожалению, авторские свидетельства, чертежи и фотографии строительства — вот то немногое, что осталось от первоначального замысла. Вместо дворца со временем здесь появилось традиционное театральное здание, в котором и обособился Новосибирский театр оперы и балета. Михаил Иванович всегда добивался результата. В педагогике он создал уникальную систему преподавания рисунка, в садоводстве изобрел оригинальный способ прививки растений (его прекрас-

¹ Сб. «Советский балетный театр». М., 1976.

² Сб. «Михаил Габович». М., 1977. А. Мессерер. «Та-нец. Мысль. Время». М., 1979.

³ Сб. «Василий Дмитриевич Тихомиров». М., 1971; «Р. М. Глиэр. Статьи и воспоминания», М., 1975.

ный ряд на даче в Малаховке еще помнят бывавшие тогда у нас в гостях ученики и друзья отца). Михаил Иванович был и превосходным рассказчиком. В его маленьких экспромтах-новеллах, героями которых становились люди, окружавшие его, острая наблюдательность соседствовала с неподдельным юмором. Обаятельный, легкий в общении, он никогда не отказывал в дружеской помощи или совете.

В театр М. Курилко пришел, уже имея богатый творческий опыт работы в разных областях изобразительного искусства. Новатор во всем, он и в балет привнес жажду созидать новое, созвучное времени.

М. Курилко оставил воспоминания о своей жизни, записанные с его слов незадолго до кончины. Но у меня появилась возможность познакомить читателей с чудом сохранившимися записями, сделанными еще в 1933 году. Об этой тетрадке я ничего не знал и обнаружил ее при следующих обстоятельствах. Архив отца хранился на даче, в старинном шкафу, который стоял себе и стоял, пока не привлек внимание одного «любителя старины». В наше отсутствие он вывез этот шкаф, но, к счастью, хранившиеся там рукописи, папки с документами свалил на пол. Разбирая все это, я и обнаружил черную, фабрику «Свечот», тетрадь. В ней неизвестным, трудно читаемым убогим почерком, карандашом записана история создания балета «Красный мак». После разбора текста привожу с некоторыми сокращениями этот своеобразный документ эпохи.

Но сначала хотелось бы сказать о том, что Михаил Иванович был поистине влюблен в балет, досконально знал его историю, знал хореографию настолько, что помнил текст многих партий. Об этом говорили и участники юбилейного вечера, посвященного столетию со дня рождения Михаила Ивановича Курилко, в котором принял участие многочисленных ученики, друзья, а также, что очень дорого, артисты Большого театра. Р. Стручков и И. Архипова подготовили чудесный концерт. И его организаторы и участники вложили в него много души и сердца. И я понял, что отец мне не забыть, что благодарную память о нем хранит множество людей. Радует, что готовится к изданию книга о М. Курилко, что должна, наконец, состояться полная и профессионально составленная выставка его работ в театре, а также графики, живописи. А теперь откроем тетрадь с записями.

«Воспоминания о постановке балета «Красный мак», истории его возникновения, всех перипетиях осуществления и дальнейшем его существовании следует уже записать. И я с удовольствием диктую М. Р. Глиэр все, что помню... Мысль эта пришла Марии Робертовне¹, и очевидно нельзя ее не приветствовать. «Красный мак» прошел более трех тысяч раз в СССР, принят зрителем, идет с успехом за границей, и пора всем участникам его постановки написать свои воспоминания для истории, как советской культуры, так и истории создания первого балета на современную тему...»

Я начал работать в качестве художника-декоратора в Большом театре с 1924 года. За это время сменился ряд директоров, и как раз ко времени возникновения «Красного мака» директорствовал Григорий Алексеевич Колосков. Он не был,

как и большинство предыдущих директоров, театральным работником. Но, несмотря на это, очень быстро сориентировался в Большом театре и через несколько месяцев ему стало ясно, что чем дышит... Григорий Алексеевич обладал живой мыслью, чутьем к людям и живо интересовался работой театра.

Я в это время был главным художником¹, участвовал в заседаниях дирекции и только что окончил «Эсмеральду»². До «Эсмеральды» балет, так называется, «дышал на ладан». Ставили старые балеты раз в неделю, сборы были слабые, спектакли расхатурились, от прекрасных постановок Горского остались одни воспоминания, и поговаривали даже о закрытии балета как самостоятельной группы. «Эсмеральда» поправила дело, но только до некоторой степени. Разговоры о неужности и чуждости балета современности продолжались.

В кабинете у Колоскова как-то снова возник вопрос о балете, и Григорий Алексеевич спросил у меня мнение о балете, и о том, что с ним делать.

Опыт с «Эсмеральдой» дал мне некоторую уверенность, и я ему ответил, что балет, вне сомнения, представляет громадную мировую ценность, и поэтому разговоры о закрытии балета ведутся людьми ничего не понимающими. Балетное искусство, имеющее вековую культуру и колоссальное мастерство, таит в себе неисчерпаемые возможности и прекрасно может быть использовано для целей революции.

Конечно, политрамоту не «вытанцуюшь», но благодаря воздействию на эмоции искусство — могучий рычаг культуры, важная точка его приложения. Нужно создать новый современный балет, и во всяком случае сделать серьезную такую попытку. Конечно, встретятся трудности: с одной стороны, закостенелые формы балета, «рабатовшего» всегда над сказкой, привычка к наивности сюжета, огромный элемент «танца ради танца», а с другой стороны, слишком большие требования идеологического характера, схематичность этих требований...

Потолковав на эти темы, решили объявить конкурс на либретто. На этот конкурс никто не откликнулся. Тогда было заказано либретто М. Гальперину³. Он довольно быстро написал либретто и зачитал его на заседании художественного совета. На-

зывалось оно «Дочь порта». Взята была, конечно, Испания, так как балет без Испании и Испания без балета не могут, по упрощенному пониманию «знатоков балета», жить друг без друга.

Не помню точно теперь канву сюжета, но, кажется, дочь порта обижает вассала, за нее вступается ее возлюбленный, кажется, он убивает вассала и т. д. Мне это либретто очень не понравилось, и я выразил недоумение — почему опять Испания, XVII век, а не наша современность, о которой и шел ведь разговор? Объяснения М. Гальперина насчет исторической перспективы меня не убедили. Я продолжал настаивать... Я старался объяснить, что советская революция, существующая уже десять лет, будет служить темой для всех видов искусства многие сотни лет...

На требование назвать тему в категорической форме я ответил, что любая газета полна тем для любых видов искусства. Мне опять было предложено конкретно назвать тему. Со мной был номер «Правды», где сообщалось о том, что советский пароход «Ленин» задержан в китайском порту. Вот тема, из которой можно сделать чудесный балет! Опять мне возразили, что это не тема, и предложили дать сюжет. Этот горячий спор настолько меня раздрадил и я считал себя настолько правым, что у меня хватило храбрости сымпровизировать в нескольких словах основной сюжет балета. Записанный стенографисткой, он и попал в протокол заседания. Было решено передать эту стенограмму для литературной обработки М. Гальперину. Основной идеей балета мне представлялась мысль, что существование Советского Союза является революционизирующим фактором для всего мира. Кусочек территории Советского Союза, каким и является пароход, попавший на буржуазную почву, самим фактом своего существования не может не революционизировать окружающую среду, возбуждая симпатии угнетенных и ненависть угнетателей.

Совсем не нужно, чтобы пароход и его население — матросы и капитан — совершали какие-нибудь героические подвиги, им достаточно быть советскими гражданами со всем укладом советского быта, чтобы уже резко противостоять буржуазной среде и возбуждать драматический конфликт.

Я наметил героиню — роль для prima-балерины, героя-злодея, начальника порта, капитана советского корабля и т. д. Полученную стенограмму М. Гальперин положил «под сукно», а у меня уже заработала творческая «машина», и я продолжал размышлять и добиваться своего.

Особенность моего творчества, очевидно, как и всякого другого, в том, что, если я зародился какой-нибудь идеей, я не могу остановиться, и голова работает помимо моей воли.

Я продолжал думать над созданием балета и, вместе с тем, подготавливал соработников. Первая, к кому я обратился, была Е. В. Гельцер. Я уже проработал с ней роль Эсмеральды и видел в ней единственную артистку, которая может создать роль героини в новом балете, а потому и решил начать с нее. Провожая ее из Большого театра, я начинал говорить с ней о Китае, его многовековой культуре. Это встретило живой отклик Екатерины Васильевны, прекрасно разбирающейся в изобразительном искусстве.

Е. В. Гельцер, оказалось, также любит произведения китайского искусства. Отсюда я постепенно перешел к мысли о новом балете и в общих чертах рассказал ей сюжет и подробно нарисовал облик героини.

¹ М. Курилко работал главным художником Большого театра с 1924 по 1928 год.

² Работе над «Красным маком» предшествовало участие М. Курилко в постановке «Эсмеральды». Здесь, как вспоминает Михаил Иванович, он «первые столкнулся со своими будущими соработниками по созданию балета «Красный мак» — балетмейстером В. Тихомировым, композитором Р. Глиэром, перерабатывавшим музыку балета, и Е. Гельцер». Таким образом, «Эсмеральда» являлась как бы пробным камнем для его дальнейшей деятельности в театре. Важно, что в процессе осуществления этой постановки уже ярко проявились свойства М. Курилко черта — не ограничиваясь решением задач, стоящих перед ним, как сценаристом, но способствовать всеми силами наиболее полному образно-художественному воплощению сочинения в других компонентах спектакля, что и заставило его в данном случае во многом переделать либретто «Эсмеральды», предложить ряд идей, помогающих выявить замысел Юго наиболее полно.

³ Из воспоминаний отца этот эпизод я исключил, чтобы не отвлекать внимание читателей от их основной темы.

⁴ М. Гальперин — драматург-либреттист, переводчик.

¹ М. Р. Глиэр — жена композитора Р. М. Глиэра.

ни. Екатерину Васильевну это заинтересовало, и мы провели ряд бесед на эту тему, уже более подробно.

К этому времени сюжет, в основном, был у меня написан, и как я теперь вспоминаю, Е. В. Гельцер... вела со мной разговор о том, чтобы я уступил дальнейшую работу С. М. Городецкому — известному поэту, так как она, очевидно, боялась, что я не справлюсь с либретто, и что, не имея литературного имени, я не сумею его «продвинуть». Нужно отдать справедливость, что записано оно было у меня действительно довольно коряво, а читал я его еще хуже. Гораздо лучше я его рассказывал. К этому же времени, директор Г. А. Колосков стал поторавливать меня с написанием либретто и началом работы над балетом¹.

А все мои и Екатерины Васильевны переговоры с В. Д. Тихомировым долго ни к чему не приводили. Для меня же и Е. В. Гельцер было ясно, что без В. Д. Тихомирова и Р. М. Глиэра обойтись нельзя и их тоже надо убедить совместно осуществлять нашу идею. Наконец, после долгих переговоров, В. Д. Тихомиров согласился делать второй акт, то есть «Сон», и то после долгих колебаний и упорного настаивания Е. В. Гельцер. Для первого и третьего акта была выдвинута кандидатура А. И. Чекрыгина.

С Рейнгольдом Морицевичем Глиэром переговоры взяла на себя Е. В. Гельцер. Как она его убедила взять на себя такую колоссальную работу, я не знаю. Так прошло лето. Осенью приехал А. И. Чекрыгин, у меня к тому времени было разработано либретто по выходам и номерам, и мы начали работать над первым актом.

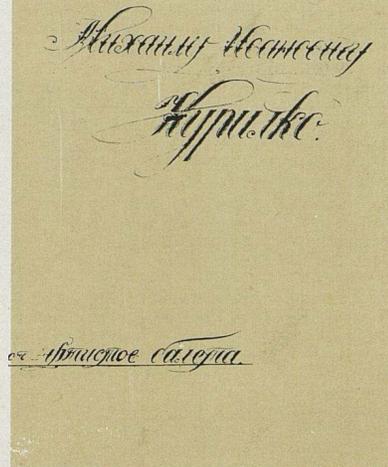
Пройдя его в общих чертах, мы принуждены были прервать работу, так как А. И. Чекрыгин уезжал в Ленинград и обещал приехать через неделю. Прошла неделя, другая, месяц — Чекрыгин так и не приехал: его не отпустили из Мариинского театра, и надо было искать другого балетмейстера. В это время дирекцией для режиссуры был приглашен А. Д. Дикий. Мною уже был сделан эскиз первого акта, и Р. М. Глиэр начал уже работать над музыкой. На нашем общем совещании было решено пригласить балетмейстером первого и третьего акта Льва Александровича Лащилина. С ним у нас пошло дело очень дружно, мы быстро начали прорабатывать каждое явление и каждый танец, лихорадочно ожидая музыки от Глиэра.

Мне уже приходилось работать с режиссерами и балетмейстерами, но никогда с композиторами. Надо было давать хронометраж! Но, благодаря Рейнгольду Морицевичу, у нас дело так же быстро наладилось. Я рассказывал Р. М. Глиэру каждый отдельный кусочек, ходил по комнате, если нужно было отсчитать время и расстояние, пройденное артистом, придумывал переживания действующего лица. Рейнгольд Морицевич что-то записывал на листочках бумаги и в большинстве случаев на следующий день, обыкновенно часов в двенадцать, я уже с трепетом прослушивал музыку и слышал воплощение сцены, до этого представляемой мною только в воображении, в звуках. Это меня всегда поражало.

Вся музыка, которая писалась для героини, прослушивалась Екатериной Васильевной. Она высказывала свои пожела-

ния, и нужно было удивляться ангельскому терпению Рейнгольда Морицевича, с каким он выслушивал ее и меня.

С Лащилиным у нас работа шла бодро и энергично. Левушка вкладывал массу энергии и изобретательности; мы с ним так сдружились во время работы, что лучшие друзья и до сих пор. Наша мысль текла параллельно... Труднее было с Диким. Мне с ним работать было очень легко. Его могучий талант режиссера много бы смог сделать, но он не сумел «подойти» к балетной труппе. Приемы драматического режиссера были непривычны для балетных артистов, и начались конфликты. Помню одну репетицию: Алексей Денисович репетировал сцену в ресторане из первого акта; он поместил в кресло одного старого балетного артиста, который должен был изображать иностранного морского офицера, задрал ноги кверху лежащего на первом плане. Алексей Денисович занялся мизан-



Сообщение о предстоящей премьере «Красного мака», которое опубликовал на своих страницах журнал «Программы Гос. академических театров» в № 22 за 1927 год.

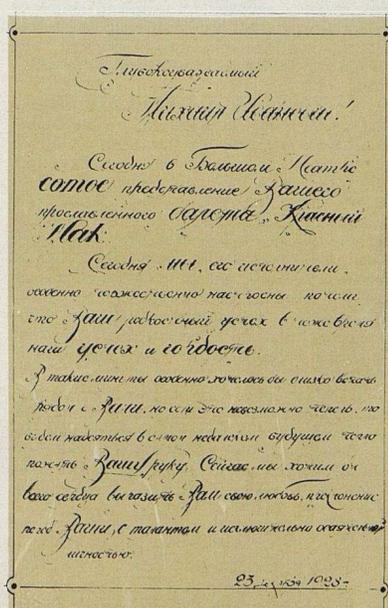
В НЕПРОДОЛЖИТЕЛЬНОМ ВРЕМЕНИ
В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ
ПРЕМЬЕРА
НОВОГО БАЛЕТА
„КРАСНЫЙ МАК“
Следите за афишами.

Адрес артистов балета Большого театра, преподаватель М. И. Курилко в честь сего представления балета «Красный мак» 23 декабря 1928 года.

сценами, битых два часа переставлял артистов, а забытый «знатный иностранец» так все и лежал в своем кресле. Репетиция кончилась и надо было видеть физиономию этого старого артиста бывшей императорской сцены! Он искренне возмущался и выражал страшное неудовольствие. В конце концов А. Д. Дикий ушел, не окончив постановку первого акта.

Его уход совпал с целым рядом драматических событий в жизни Большого театра и угрожающих положений для «Красного мака». Кстати, название «Красный мак», придуманное мной и всеми силами отстаиваемое, очень долго не прививалось. Не нравилось оно, главным образом, А. Д. Дикому, но и другим участникам... вначале было не по душе это название. Но сколько ни думали, другого не подобрали, так балет и остался под названием «Красный мак».

До этого времени мы в общем работали довольно спокойно над первым актом. Делались эскизы, писалась музыка, шли ре-



¹ Договор, подписанный Г. А. Колосковым, хранится в архиве отца.

петиции. Но... Г. Колосков должен был уйти (из театра — М. К.). Я заволновался, так как смета даже еще не была подписана, а нужно было приступать к оформлению. Как водится, новая дирекция не разрешает то, что делала старая. Нужно было торопиться со сметой. Я опоздал — Г. Колосков... уже сделал дела. Помощник директора — Семен Григорьевич Сорокин. Я бросился к нему со сметой. Смета была на 29 000 рублей. Семен Григорьевич встретил меня и заявил, что в 12 часов оканчиваются и его полномочия. А было уже 11 часов. После недолгих переговоров С. Г. Сорокин храбро написал на смете: утверждаю 23 000. Таким образом, дело было спешено за три четверти часа до ухода С. Г. Сорокина. Я по праву считаю его одним из создателей балета, так как не подпиши он эту смету, едва ли «Красный мак» увидел бы рампу (так показали и дальнейшие обстоятельства).

Директором был назначен А. Бурдуков. Он сразу встал во враждебную позицию к «Красному маку». Все репетиции были прекращены и все силы театра брошены на постановку оперы «Три апельсина».



...Премьеру показали в конце сезона, в июне 1927 года. По единодушному признанию прессы «Красный мак» провалился. Публика была обычная — премьерная. С начала нового сезона на «Красный мак» начали поступать заявки от предприятий и заводов, причем уже оплаченные. Дирекции пришлось сдавать спектакль. И вот начали распространяться слухи об его успехе и о том, что невозможно попасть в театр, так как все представления распроданы. Это, в свою очередь, создало балету огромную рекламу, подогревая интерес публики. Вот уже и спекулянты стали продавать билеты за огромную цену.

Но и после успеха атмосфера внутри театра продолжала оставаться сложной. Меня сняли с работы. С Е. Гельцер произошел инцидент, который мог бы окончиться трагически. В картине «Сон» во время ее вариации неожиданно открылся люк, в который она не упала только потому, что стоявший за кулисами В. Тихомырков во-

зшелон с моряками, которые уже почти на ходу втащили меня и мою собаку к себе в вагон. Вот там впервые я и услышал «Яблочко».

Но когда я попытался напеть Глиэру эту мелодию..., он очень обиделся, забрал ноты и ушел. По этому поводу меня вызвали к новому директору Большого театра А. А. Бурдукову для объяснений. Я должен был извиниться за то, что пытался привнести (бытовщину — М. К.) в академический танец.

Но зная, что Глиэр человек отходчивый, через несколько дней я уговорил его написать эту музыку просто для меня.

Как-то после репетиции я попросил В. В. Небольсина (бывшего тогда концертмейстером) проиграть «Яблочко». Он окончил этот «номер» под громкие аплодисменты всех присутствующих на репетиции танцоров и рабочих сцены. И этот успех решил вопрос.

Балет успешно выдержал экзамен. Имя Михаила Ивановича Курилко крепко и навсегда связано с первым и главным делом его жизни в театре — созданием балета на современную тему. В работе наци-



Артисты Большого театра Е. ИЛЬЮЩЕНКО и А. МЕССЕРЕР в балете «Красный мак».

Ноты танцев из балета «Красный мак», подаренные композитором Р. М. Глиэром М. И. Курилко с надписью: «Инициатору многоградского балета Михаилу Ивановичу Курилко на память от преданного ему Р. Глиэра».

А. Д. Дикий был назначен ее режиссером, и это, как оказалось, и явилось главной причиной его ухода из нашего дела.

Уход А. Д. Дикого, прекращение всех работ меня страшно огорчило. Балетное искусство не имеет записи, и прекращение работы над спектаклем грозило не только тем, что дальше работа не пойдет, но и забудется то, что уже сделано. Мы, создатели балета, решили, собравшись все вместе, все-таки продолжить работу. Репетировать в классах балетной школы, с Гельцер — у нее на дому. Я продолжал работу по подготовке оформления и т. д.»

На этом записи М. Глиэр прерываются. Поэтому продолжить рассказ Михаила Ивановича можно по его воспоминаниям, написанным гораздо позже, уже в шестидесятые годы.

«Неожиданно мы получили помощь от журналиста, руководителя школы рабкоров — Михаила Михайловича Амшинского. Он организовал кампанию пропаганды балета. Наша труппа ездила по московским заводам. Я рассказывал о замысле спектакля, Р. Глиэр играл, Е. Гельцер танцевала, четверо танцоров исполняли «Яблоч-

ремя заметил опасность, выскочил на сцену и загородил собой отверстие.

Когда отмечалось сотое представление балета, а это произошло уже в следующем сезоне, дирекция даже не пригласила меня в театр. Но участники спектакля преподнесли мне трогательный адрес».

Далее в воспоминаниях приводится интересный эпизод:

«В первом акте надо было показать людей из Советской России так, чтобы эта сцена захватила зрителя. Выход моряков был задуман эффектно: они мгновенно спускались на канатах, обрушиваясь на сцену как лавина, как дождь. Их белые костюмы отчетливо выделялись на фоне зеленого борта корабля.

Сперва Глиэр написал для них обыкновенный русский танец. Я его забраковал, потому, что весь акт был подведен к этой кульминации, а она не получилась. Танец должен был быть таким, чтобы зрителю самому захотелось танцевать, чтобы он уходил из театра, напевая мелодию.

Однажды, отправляясь на охоту, я застрял на маленькой станции — нельзя было сесть в поезд. Наконец, удалось сесть в

«Красным маком» родилась его долготелая дружба с Р. Глиэром, Л. Лашлиным, Е. Гельцер. Через много-много лет Михаил Иванович обратился к Екатерине Васильевне с такими словами:

«Дорогая Екатерина Васильевна! Вот я еще раз вижу Вас. Какое счастье! Вы как-то сказали мне, что такого неудобного человека, как я, никогда не встречали. Что же делать, таким меня создала природа. И все же прошу Вас меня выслушать. Я никогда не сказал Вам, что люблю Вас. Слово люблю так много говорит и оно не достойно Вас. И все же я скажу его Вам. Я люблю Вас, любил и буду любить! Люблю любовью, которой любят Вас сотни тысяч людей за счастье, которое дает Ваше искусство, но только вся эта громадная любовь вместилась в одном моем сердце, сердце художника. 15 ноября 1961 г.»

Черновик этого письма я нашел в той же черной тетрадке, лежавшей в архиве отца, и выдержкой из него я и хочу закончить эту публикацию.

Поистине драгоценные сокровища составляют коллекцию Центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина в Москве: в хранящихся здесь материалах — словно остановленные мгновения истории этого прекрасного искусства. Но вот вы раскрываете старинную книгу, начинаете рассматривать картину или читать письмо, написанное давным-давно, и перед вашими глазами оживают сцены из спектаклей, события, образы легендарных мастеров.

Такое чувство испытываешь и тогда, когда разбираешь архив Алексея Александровича Бахрушина, где хранятся письма, фотографии с автографами, записки, содержащие приглашение на спектакль... Многие документы своим появлением обязаны бенефисам, дебютам, гастрольным выступлениям. Некоторые из этих реликвий мы предлагаем вниманию читателей журнала.

В апреле 1903 года в Москве состоялись гастрольные выступления балерины Мариинского театра Матильды Кшесинской. Они прошли удачно, о чем «Петербургская газета» писала: «...Театральная Москва отнеслась к ней (Кшесинской — Л. Г.) сочувственно. Московский театр и владетель музея А. А. Бахрушин поднес ей цветы...» С приездом артистки в Москву связано появление двух памятных документов. Возвратясь в Петербург весной 1903 года и собираясь в новую поездку на два спектакля в Варшаву,

артистка отправляет коллекционеру письмо, датированное 24 апреля 1903 года.

«Многоуважаемый Алексей Александрович!

Очень сожалею, что не имею возможности лично поблагодарить Вас. Возвратясь в Петербург, я спешу, хотя бы письменно, выразить Вам мою признательность за Ваше внимание и за Ваш радужный прием. Очень буду рада когда-нибудь опять с Вами встретиться.

Искренно благодарная
М. Кшесинская».

К тому же 1903-му году относится и подаренная Бахрушину в знак благодарности и уважения фотография с надписью, сделанной рукой балерины: «Алексею Александровичу Бахрушину.

М. Кшесинская. 1903 г.»

В этом обширном собрании хранится и изображение ведущей характерной танцовщицы петербургской сцены, дочери балетмейстера Мариуса Петипа — Марии Петипа. На фотографии надпись:

«Сердечному и всегда любезному Алексею Александровичу Бахрушину. 1904 г.

М. Петипа».

Перелистывая афиши Московского Большого театра за 1904 год, в одном из перечней исполнителей находим имя Марии Петипа. В аннотации читаем, что в бенефисе балерины Л. Рославлевой 25 января 1904 года будет дан балет «Баядерка» и в дивертисменте принимают участие артисты императорских театров Мария Петипа, Павлова II и Сергей Легат. В практике императорских театров

Е. В. ГЕЛЬЦЕР:
«Алексею Александровичу Бахрушину
на добрую память от Е. Гельцер.
17 февраля 1899 г. Москва»



ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

Сердечному
Алексею
Александровичу...

М. М. МОРДКИН:
«Алексею Александровичу.
Мих. Мордкин, 11/10, 1903.»



М. Ф. КШЕСИНСКАЯ:
«Алексею Александровичу Бахрушину.
М. Кшесинская, 1903.»



такой обмен артистами был явлением распространенным. Зная интерес Алексея Александровича к искусству балета, можно предположить, что он был на спектакле, где выступала Мария Петипа.

Петербургский балет представлен в бахрушинской коллекции и интересными автографами Николая Легата.

Николай Легат и его брат Сергей были известны в театральных кругах как талантливые и острые художники-карикатуристы. Приобретенная Бахрушиным серия их шаржей на театральных деятелях и актеров со-

ставляла гордость его художественной коллекции. Изучая письма Н. Легата к А. Бахрушину в 1903—1907 годах, можно точно определить дату появления той или иной карикатуры, ее цену, а также те пожелания, которые высказывал Алексей Александрович в связи с той или иной работой.

Вот отрывок одного из первых писем Н. Легата, написанного в октябре 1903 года.

«Милостивый государь г-н Бахрушин!
Согласно Вашему желанию, я и брат посылаем Вам две карикатуры на г-жу Кшесин-

М. М. ПЕТИПА:
«Сердечному и всегда любезному
Алексею Александровичу Бахрушину.
1904. М. Петипа»

Н. Г. ЛЕГАТ:
«Современному Медичи — другу моему
Алексею Александровичу Бахрушину.
Николай Легат. 1905, май, СПб.»



Но по памяти исполнил
Танцевальную
от Седова

27 октября
1906

Ю. Н. СЕДОВА:
«На память милому Бахрушину от Седовой.
27 октября 1906 г.»



VARISCHI ARTICO & C^o
BORG M. MILANO

О. И. ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ:
«На добрую память о Преображенской — многоуважаемому Алексею Александровичу Бахрушину. Петербург. 21 ноября 1906 г.»

скую и кн. Волконского.
Покорнейше просим деньги
сто рублей (100 р)...

С уважением
бр. Ник. и Сер. Легаты».
Одно из следующих писем
(от 18 декабря 1903 года)
свидетельствует уже об
активном сотрудничестве Бахрушина и Легатов:

«Многоуважаемый Алексей Александрович!
Согласно твоему желанию,
посылаю тебе 4 карикатуры:
Теляковского, Петипа, Скальковско-го и Направника — по 50 р. за каждую, кроме этого, прошу принять от меня на добрую память карикатуру на твою особу; понравится — буду весьма рад, нет — пришлешь ее обратно. Если нужно какие-нибудь другие карикатуры, то, пожалуйста, напиши мне, на кого ты хочешь — я пришлю с удовольствием...».

После смерти брата Сергея, Николай Легат продолжает выполнять заказы Бахрушина и продает ему новые работы. Читая письмо от 25 февраля 1907 года, видим обширный список имен, предлага-

емых для коллекции.
«...Не хочешь ли ты купить мои карикатуры... Я их тебе даже уступлю против той цены, которая была им назначена на выставке акварелистов... 2 — на Павлову, 1 — на Трефилову, 1 — на Преображенскую и карикатуру на меня, Ольгу Савовну Чумакову и 2-х художников.

Напиши мне, пожалуйста, ответ, согласен ты их купить или нет. Если согласен, то я тебе их пришло в Москву.

Эти карикатуры пошумели в Петербурге здорово, да ты, вероятно, слыхал об этом...»
В 1905 году, в период активного сотрудничества с Бахрушиным, Н. Легат дарит ему свою фотографию с автографом.

«Современному Медичи — другу моему Алексею Александровичу Бахрушину,
Николай Легат. 1905.
Май. СПб.»

Появление у Алексея Александровича автографа Ольги Преображенской связано со знаменательным событием в истории отечественного

балета. Русские балерины выступали за рубежом, покоряя зрителей техникой, артистичностью, самобытностью исполнения. Эти поездки особенно участились в конце прошлого века и начале нынешнего. Но гастроль О. Преображенской были особенно ответственны. Она представляла русский балет в миланском «Ла Скала». История знает о длительном соревновании итальянской и русской школ, в котором блистательная победа принадлежит нашим танцовщицам. И вот новый экзамен, который балерина великолепно выдержала. Итальянская критика называла Преображенскую великой артисткой и с единым духом восторгом встречала ее выступления — и в спектаклях, и в отдельных номерах.

Бахрушин, зная об итальянских гастролях балерины, просил ее прислать ему для коллекции фотографию, связанную с этой поездкой. Осенью 1906 года Ольга Иосифовна прислала в Москву снимок, где она запечатлена

в балете «Conzonedel filo». Тут же надпись: «На добрую память о Преображенской многоуважаемому Алексею Александровичу Бахрушину.

Петербург. 21 ноября 1906 г.
Балет «Conzonedel filo» Милан (1904) г.»

В адресованном А. Бахрушину письме читаем:

«Многоуважаемый Алексей Александрович!

С удовольствием посылаю Вам свою карточку. В этом костюме я танцевала русскую в Scala в Милане. А по правде сказать я думала, что Вы меня совершенно забыли, и мне очень лестно читать Ваши строки. До свидания, может быть, и я соберусь к Вам танцевать в Москву.

С истинным удовольствием
О. Преображенская»

Уникальная коллекция фотографий с автографами, посвященными А. А. Бахрушину, представляет ценнейший материал, как для историков балета, так и для тех, кто интересуется картиной формирования фондов музея.

Л. ГУЗОВСКАЯ

ПЕРВЫЕ ГОДЫ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА

АЛЕКСЕЙ АНДРЕЕВ,
заслуженный артист РСФСР,
заслуженный деятель искусств
Белорусской ССР



Театральная жизнь страны после Октября проходила в исключительно трудных условиях. Гражданская война и интервенция, контрреволюционные восстания и заговоры, голод, эпидемии и разруха душили молодую республику. Тем не менее с первых же дней революции Советское правительство уделяло развитию искусства самое пристальное внимание.

9 (22) ноября 1917 года декретом ВЦИК и Совнаркома за подписью В. И. Ленина театры передавались в ведение Государственной комиссии по просвещению, впоследствии — Наркомпрос. С самого начала своей деятельности ему пришлось столкнуться с актами саботажа чиновников бывших императорских театров, с политической отсталостью и консерватизмом значительной части актерского персонала, с враждебными антисоветскими выпадами ряда газет и журналов. Так, например, одна петроградская газета, характеризуя положение, сложившееся в Мариинском театре, не без удовольствия отмечала, что «смутное время», переживаемое Государственными театрами, привело к расколу среди артистов: одна их часть согласна сотрудничать с Луначарским, другая совершенно определенно не согласна, одни артисты остаются в труппе, другие из нее выходят и т. д.

Естественно, что органы Наркомпроса вынуждены были принять решительные меры к тому, чтобы сломить саботаж старого аппарата управления Академических театров. 2 декабря 1917 года А. В. Луначарский обратился к работникам петроградских Академических театров с письмом, в котором писал: «Мне известно, что совершенно бесполезные для театра чиновники... путем нелепых запугиваний стараются добиться от артистов государственных театров, хора, оркестра и технического персонала политических демонстраций, призывают к забастовкам и т. д.

Я предупреждаю, что контора и весь бюрократический персонал управления театрами... — будут на днях самым решительным образом расформированы».

Несмотря на это предупреждение, 8 и 9 января спектакли в Мариинском театре были сорваны. И тогда, 11 января, контора Государственных театров была занята красногвардейцами, а театральным чиновникам было объявлено, что они уволены со службы.

Прибегая в нужную минуту к самым решительным действиям, органы Наркомпроса основное внимание обращали на установление контактов с творческими работниками Москвы и Петрограда. Так, например, в январе 1918 года А. В. Луначарский выступил на общем собрании Мариинского театра с разъяснениями задач, которые Советская власть ставила перед работниками искусства, и указал, что «театр ни под каким видом не должен опускаться с художественной высоты, которой он достиг за последние годы, но вместе с тем, он должен быть не театром отдельного класса, а общенародным».

Развитие революционного процесса в стране и личные встречи А. В. Луначарского с театральными работниками, его программные выступления сыграли громадную роль в изменении политических настроений художественной интеллигенции.

Партия и правительство призывали приобщить широкие массы к подлинно художественным ценностям прошлого, открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусств. Этот призыв имел непосредственное отношение к деятелям балетной сцены, и они ответили на него практическими делами.

Артист петроградского балета Н. Соляников вспоминал: «В нетопленных зрительных залах появились солдаты в шинелях, матросы в кожанках и бескозырках, женщины в платках и валенках. Посиневшие от холода руки приходилось прятать в карманы, но жадные глаза зрителей не отрывались от сцены».

В театрах Москвы и Петрограда была введена продажа общедоступных абонементов, систематически устраивались спектакли для солдат и матросов, профсоюзных организаций

и учащихся. 17 февраля 1918 года в Мариинском театре состоялся первый балетный утренник для учащихся городских школ, перед началом которого выступил А. В. Луначарский, рассказавший о значении хореографического искусства.

В суровой обстановке революционного времени жителям заводских окраин из-за отсутствия транспорта было трудно попасть в центр города, поэтому театры сами двинулись навстречу зрителю. Коллектив балета Мариинского театра можно было видеть на Путиловском и Обуховском заводах, в Красном селе и Кронштаде.

Первые шаги советского балета вызывали резкие нападки со стороны реакционных кругов. Ему пророчили гибель, утверждали, что новый зритель не поймет и не примет этот вид искусства.

Вот что писала бывшая балерина М. Кшесинская: «Мне жаль балета, он погибает, ибо нет публики, которая бы могла понять смысл и красоту классического танца... Комиссарам нужен гопак и дункановщина, «Шопениану» им не понять». Это письмо было написано из эмиграции, и журнал «Театр»,

опубликовавший его в 1924 году, не без сарказма дал ему заглавие — «Вести из морга». В этом был глубокий смысл, так как к тому времени стало уже совершенно ясно, что мрачные прогнозы «предсказателей» абсолютно не оправданы. Частое появление балетных названий в афишах театров и систематическое проведение выездных спектаклей говорили о растущем интересе новой публики к балету.

Уже со второй половины ноября 1917 года в газетах начали появляться сообщения об аншлагах на балетные спектакли в Большом и Мариинском театрах, об очередях в кассах предварительной продажи билетов и даже о барышниках, предлагавших билеты у входа в театр за двойные и тройные цены. Те, кто пророчил гибель балета, вынуждены были признать, что балетное искусство «оказывается жизненнее, чем могли предполагать»¹.

В апреле 1918 года А. В. Луначарский констатировал, что рабочие «бесконечно часто» стали требовать показа балетных спектаклей и что «в данный момент ближе всего к пониманию народных масс стоит балет».

• 2 •

Сохранить лучшие спектакли классического балетного репертуара и творческие коллективы артистов, сберечь высокие традиции русского балета и передать их новому поколению — вот основные задачи, которые пришлось решать деятелям хореографии в первые годы существования Советского государства.

Эта работа проходила, по определению председателя ВЦИК М. И. Калинина, «в самых дьявольских условиях».

В стране ощущалась острая нехватка топлива, поэтому театральные помещения почти не отапливались. «В Мариинском театре, — вспоминала балерина Е. Люком, — на сцене стоял лютый мороз и кордебалет танцевал в фуфайках и свитерах, поддевавшихся под туники и балетные пачки. Но мы, балерины, обязаны были выступать, как всегда, в легком газе и с открытыми плечами и руками. И вот стоишь за кулисами и дрожишь от холода, накинув шубу на плечи и засунув ноги в атласных туфлях в большие валенки, но при первых тактах своей вариации сбрасываешь шубу, скидываешь валенки и вылетаешь на сцену».

В городе распространился тиф, унесший тысячи человеческих жизней, были даже случаи заболевания холерой, и эта волна болезней, естественно, не обходила стороной и Академические театры. Чрезвычайные трудности для работы балета создавал голод, царивший в те годы в Москве и Петрограде.

Все эти невероятно трудные условия создавали благоприятную обстановку для тех, кто, рисуя радужные перспективы жизни на Западе, предлагал балетным артистам выгодные контракты и помогал выехать за границу. И надо сказать, что, к сожалению, не все устояли от соблазна.

«Бегство ведущих артистов за границу, — отмечала позднее балерина Т. Трояновская, — поставило театр в трудное положение.

Особые условия первых лет революции привели к тому, что балетные труппы Москвы и Петрограда значительно сократились. Это не могло не создать в работе Большого и Мариинского театров таких трудностей, которые часто казались просто непреодолимыми.

Исключительно тяжелое положение создалось в Мариинском театре, который к началу сезона 1919—20 годов остался почти без ведущих солистов и без балетмейстера.

Однако революция вызвала у деятелей балетной сцены небывалый прилив творческой энергии. Прежде всего стала

Бегут в панике, не считаясь ни с чем, и в начале сезона, и в разгаре его. Ни о каком планировании работы не может быть и речи. Трудно даже предугадать, состоится ли в конце недели намеченный спектакль или его придется срочно заменить другим».

И все же балетные коллективы Большого и Мариинского театров ни на день не прекращали своей работы. Регулярно проходили репетиции, а вечером зажигались огни рампы, поднимался занавес и шел очередной спектакль — русский балет честно служил своему народу.

Чрезвычайно характерен для поведения передовых артистов балета случай, происшедший с Е. Гельцер. Во время ее гастрольных выступлений в Киеве, город был оккупирован немецкими войсками, и балерина получила настойчивое предложение немецкого командования срочно выехать в Берлин. Однако на следующий день она, переодевшись крестьянкой, пренебрегая опасностью, перешла линию фронта и вернулась в Москву. «Эта танцовщица — подчеркивала газета «Вестник театра» в статье, посвященной Е. Гельцер, — имеет право на нашу признательность уже за одно то, что, отвергнув мысль, соблазнившую многих деятелей русского балета — усладить пресыщенные досуги мировых хищников, — она понесла свое искусство в ряды пролетариата и красноармейского крестьянства». Закономерно, что в 1921 году Е. Гельцер получила звание заслуженной артистки республики, а в 1925 году — звание народной артистки.

Чувство долга перед своей страной объединяло, независимо от занимаемого ими положения, многих артистов кордебалета и солистов, балетмейстеров и педагогов-репетиторов — всех, кто обеспечивал нормальную деятельность балета тех лет. Именно их самоотверженная деятельность в первые послереволюционные годы подготовила почву для дальнейших блестящих успехов советской хореографии.

• 3 •

быстро расти и выдвигаться молодежь, которая почувствовала себя в центре внимания балетного руководства и мобилировала все свои силы, энергию и способности. При этом, как правильно писала Т. Трояновская, «тут было дело, конечно, не только в простой замене отсутствующих и достаточно опытных танцовщиц совсем молодыми, а коренная ломка старой системы императорского балета, уничтожение диктаторства, монопольного права на роли ведущих артистов».

В результате, к началу двадцатых годов, в театре выдвинулся целый ряд новых талантливых исполнителей. Положе-

ние ведущих балерин прочно заняли Е. Гердт, Э. Виль и Е. Люком.

Елизавета Павловна Гердт была танцовщицей строгой академической школы. Ее исполнительская манера отличалась благородством, красотой и законченностью пластического рисунка. Владея безукоризненной техникой классического танца, эта актриса олицетворяла собой высокие традиции русского балета. Позднее, перейдя на педагогическую работу в Москву, Е. Гердт воспитала многих известных балерин, в том числе таких, как М. Плисецкая, Р. Стручкова, Е. Максимова.

Ярким сценическим темпераментом обладала Эльза (Елизавета) Ивановна Виль. Небольшого роста, хрупкая и изящная — она танцевала почти все ведущие партии балетного репертуара. Особенно удавались ей роли лирико-комедийного плана — Лиза в «Тщетной предосторожности», Сванильда в «Коппелии», Коломбина в «Карнавале» и другие.

Широкой популярностью и любовью нового советского зрителя пользовалась Елена Михайловна Люком — актриса громадного сценического обаяния, подчиняющая свою разностороннюю технику созданию целостного художественного образа. Лирически-мягкая и трогательная в одних ролях — она была стремительной и задорной в других. Обладая огромным прыжком, широкой и смелой манерой танца, Люком настойчиво стремилась к расширению выразительных средств своего искусства и, в частности, первой овладела приемами сложных и даже рискованных акробатических поддержек.

Кроме этих трех ведущих балерин ответственные роли в спектаклях стали исполнять Г. Большакова, Е. Гейденрейх, М. Кожухова, Т. Трояновская и только что окончивший училище Б. Шавров.

В этот же период вернулись в театр некоторые артисты старшего поколения, по разным причинам покинувшие сцену еще до Октября. «После Великой Октябрьской социалистической революции я вновь ощутил на нашей балетной сцене и как артист, и как репетитор старых балетов», — вспоминал А. Ширяев. Вернулся в театр и стал энергично работать И. Кшесинский, который в противоположность своей эмигрантске считал, что «в переживаемое нами время... балет изумительно поддерживает свою славу».

Вообще необходимо сказать, что деятельность многих мастеров балета старшего поколения была проникнута заботой о подготовке артистической смены. В то же время значи-

тельно расширился диапазон их творческой деятельности. Помимо своей основной исполнительской работы, они становились репетиторами, педагогами, осуществляли новые постановки и возобновления балетов, а также начинали принимать участие в общественной жизни.

Особенно следует отметить заслуги тех, кто принял на себя художественное руководство балетной труппой Мариинского театра — артистов Л. Леонтьева, А. Монахова и А. Черыгина. Сказать об их плодотворной деятельности тем более необходимо, что она не нашла еще достаточного освещения в нашей печати. А ведь это были именно те деятели хореографии, которые в первые годы Советской власти взяли на свои плечи труднейшую обязанность сохранения марининского балета.

Особенно энергичной была тогда деятельность Л. Леонтьева, который, исполняя в театре ведущие партии классического репертуара, одновременно работал управляющим балетной труппой, заведующим училищем и его педагогом. Проявляя большую заботу о сохранении классического наследия, он занимался также подготовкой нового репертуара, поставив балеты «Петрушка», «Саломея», «Жавотта» и танцы во многих операх.

Заведующим художественной частью марининского балета после Октябрьской революции был превосходный танцовщик характерного плана А. Монахов. Фактически это был один из тех мастеров, кто сумел сохранить широкий репертуар и высокий профессиональный уровень балетного коллектива. Его большой педагогический талант раскрылся на репетиционной работе в училище и в театре, где он чрезвычайно эффективно работал с артистами и умел внушить им глубокое уважение к своим требованиям. По мнению Б. Асафьева, это был «человек твердой, даже жесткой, упрямой воли, преданный делу и настойчиво умеющий добиваться цели».

Широкой известностью пользовался А. Черыгин, как очень выразительный и яркий мимический актер. Работая репетитором и балетмейстером Мариинского театра и педагогом училища, он внес значительный вклад в художественную жизнь петроградского балета. Обладая большим педагогическим опытом и высокой музыкальностью, Черыгин щедро делился своими знаниями с исполнителями и бережно сохранял классическое наследие. На сцене театра им были поставлены «Роман бутона розы» Р. Дриго и «Шубертiana».

• 4 •

В хореографическом искусстве нормальное формирование танцовщиков происходит только в процессе длительных систематических занятий в школе.

Очень сложным в первые послереволюционные годы было положение и петроградского училища. «Трудно поверить, — сообщала печать, — что две зимы подряд школа функционировала при температуре в классах ниже нуля. Помимо топлива она терпела крайнюю нужду во всех предметах первой необходимости и в продовольствии»². Ночуя в помещениях интерната, где от холода стыло дыхание, приходя на уроки закутанными в теплые платки, повязанные накрест за спиной, переодеваясь в легкие балетные костюмы в промерзших театральных уборных, получая только осьмушку хлеба, воспитанники балетной школы тем не менее самолюбиво отдавались своему делу. Они не только успешно учились, но и участвовали в спектаклях Мариинского, Михайловского и Александринского театров, одновременно подготавливая свои школьные постановки, которые показывали на сценах училища, театров, рабочих клубов и даже в окрестностях Петрограда. Недаром Л. Леонтьев, заведовавший тогда училищем, назвал их «маленькими героями».

Трудности, переживаемые страной, были настолько велики, что в 1918 году был поставлен вопрос о закрытии школы. «Училище уже начало свертывать свою работу, — рассказывала позднее солистка балета Н. Стуколкина, — как вдруг однажды вечером к нам в холодный, нетопленный интернат

приехал Луначарский. Я помню, как мы, дети, окружили Анатолия Васильевича и с волнением спрашивали его: «Неужели нашу школу закроют?»

— Успокойтесь... — сказал он нам ласково, — сейчас очень трудное время, но ваше училище мы сохраним во что бы то ни стало. Учитесь, овладевайте балетным искусством, чтобы потом служить им нашему народу...

Это был первый случай, когда я, тогда еще маленькая девочка, столкнулась с ярким примером заботы партии и правительства о нашем искусстве».

Действительно, петроградская балетная школа закрыта не была и продолжала выпускать образованных и квалифицированных артистов. Газета «Жизнь искусства» отмечала, например, успехи, сделанные учениками младших классов: «Небывалый фурор вызвала детская мазурка в лихом и стройном исполнении питомцев Театрального училища. С такой школой русскому балету не страшно никакое будущее — это верный залог процветания хореографии на русских сценах».

Подобные достижения были бы, конечно, невозможны без плодотворного и бескорыстного труда преподавателей училища, которые отдавали все свои силы воспитанию детей. Здесь, кроме упоминавшихся уже мастеров Мариинского театра, надо прежде всего сказать о М. Романовой, В. Пономареве, А. Ширяеве, И. Кшесинском и премьере балета В. Семенове. Позднее (в 1921 году) в училище начала преподавать А. Ваганова.

Нельзя не сказать также о значительной роли в достиже-

ниях школы ее первых директоров — А. Маслова и А. Облакова, которые в сложнейших условиях смогли обеспечить нормальную деятельность училища.

Усилия педагогов московской и петроградской балетных

школ принесли самые благоприятные результаты.

В результате успешной работы училищ к 1922 году артистическая молодежь составляла уже почти половину балетных трупп Большого и Мариинского театров.

• 5 •

Мы уже упоминали о резких выступлениях реакционных критиков и артистов-эмигрантов, трубивших о гибели русского балетного искусства. Это были голоса, раздававшиеся справа. Но нельзя не вспомнить и о той левацкой критике, которая, прикрываясь мнимо-революционными лозунгами, развернула настоящую травлю академических театров и классического балета, требуя их уничтожения. В результате создалась обстановка, когда эти театры, по словам Луначарского, находились как бы на положении осажденной стороны.

Пагубность левацких установок особенно ярко проявился в шумной кампании против Большого театра.

Ожесточенная дискуссия развернулась в это время и о судьбе Мариинского театра. С поразительным упорством, из номера в номер, газета «Жизнь искусства» твердила о «катастрофическом развале и крахе» петроградского балета и его «падении в бездну ничтожества». Руководство коллективом называлось «художественно безграмотным», а балерины «карманно-портативными, частушечно-фривольными и буффонными». Что касается спектаклей, то они, по мнению газеты, представляли «кошмар эстетической безвкусицы», где «груды художественного золота были заменены трухой и фокусничеством».

Подобные выпады, конечно, мешали нормальной деятель-

ности балетной труппы, нервировали и раскалывали коллектив. Как отмечала пресса, в результате этих выступлений в театре «обозначалась такая душная атмосфера нападок, злобствований, сплетен и подкопов, что публичное выяснение всех обстоятельств стало необходимым».³

Поэтому собрание балетного коллектива, прошедшее в октябре 1922 года, привлекло внимание творческой интеллигенции и прессы, зрителей и артистов театра. С докладом о деятельности труппы выступил ее управляющий Л. Леонтьев. Принимавшие участие в дискуссии с большим волнением и заинтересованностью говорили о творческой жизни петроградского балета и, осудив необоснованные нападки критиков, выразили полное одобрение принципиальной линии его руководства.

Месяц спустя, высокую оценку деятельности Мариинского театра дали руководители партийной, советской и профсоюзной организации Петрограда. В специальном письме, адресованном Совнаркому и ЦК партии, они подчеркивали, что, благодаря героической преданности своему делу, коллектив театра сохранил имеющий мировое значение репертуар, строгую академическую школу и что только в течение одного сезона на его спектаклях побывало почти двести тысяч рабочих петроградских фабрик и заводов.

• 6 •

Несмотря на самоотверженную работу балетных коллективов, громадные трудности первого периода революции привели к некоторому сжатию репертуара академических театров. Так, например, в Мариинском театре количество идущих балетов сократилось с 28 — в сезоне 1918-1919 годов, до 15 — в сезоне 1920-1921 годов. Однако уже в следующем сезоне усилиями балетной труппы было создано четыре новых спектакля и восстановлен ряд старых балетов. В результате к пятой годовщине Октябрьской революции театр пришел, имея разнообразный репертуар, включавший 29 балетных названий.

Надо отметить при этом повышение требовательности руководства театров к качеству балетного репертуара. В частности, еще в 1919 году, на заседании Директории Мариинского театра настойчиво проводилась мысль, что при решении вопроса о возобновлении старых балетов, и особенно при создании новых, необходимо исходить прежде всего из качества музыки. Вероятно, именно поэтому новые балетные спектакли 1921—1922 годов были созданы на музыку таких крупных композиторов, как Шуберт, Григ, Глазунов и Стравинский. Это — «Шубертиана», «Сольвейг», «Саломея» и «Жар-птица».

Новые спектакли, поставленные в тот период, по своему содержанию еще не выходили за рамки традиционных балетных сюжетов.

Одновременно с первыми попытками овладеть новым содержанием, навеянным героическими событиями революции, в балете начался процесс поисков новых выразительных средств. В те годы в Москве и Петрограде родилось множество студий, танцевальных школ и экспериментальных групп, каждая из которых стремилась открыть что-то новое в языке танца. Искали новое и такие деятели академической сцены, как К. Голейзовский, А. Горский, Ф. Лопухов и другие. Их экспериментальная работа оказала несомненное влияние на нашу хореографию и, в частности, на академический балет.

Началось обогащение арсенала выразительных средств классического балета элементами акробатики, ритмической пластики, спортивных выступлений и т. д. Это нашло свое отражение, например, в спектакле «Жар-птица», поставленном молодым балетмейстером Ф. Лопуховым в 1921 году на сцене Мариинского театра. Проводилась тогда и интенсивная работа по возобновлению спектаклей классического репертуара.

* *
*

Оценивая деятельность балетных коллективов Москвы и Петрограда в первое пятилетие после революции, можно смело сказать, что они успешно справились со стоявшими перед ними творческими задачами. Сделав ставку на сочетание старых и молодых кадров и на широкое выдвижение молодежи, эти коллективы смогли сохранить классическое наследие и высокий уровень профессионального мастерства, предотвратив опасность разрыва живых традиций русской хореографии. Вместе с тем они сделали первые серьезные шаги в обновлении и обогащении выразительных средств балета и начали поиски тем, созвучных революционным событиям.

Отмечая выдающиеся достижения советского балета и яркие успехи мастеров танца сегодняшних дней, мы должны с благодарностью вспомнить тех, кто в суровые годы революции остался на своем посту и посвятил свою жизнь служению родному искусству.

Вспомним тех, которые были первыми.

¹ «Театр», 26—27 ноября, 1917

² «Бирюч», сборник статей, 11, 1920

³ «Еженедельник Петроградских Государственных Академических театров», № 7, 1922

Так уж сложилась моя педагогическая судьба, что после окончания Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова по классу профессора А. Я. Вагановой я уже более тридцати лет работаю как педагог и как репетитор в хореографических училищах и театрах. Так ранее было в Перми, Ташкенте, так — теперь в Одессе. Столь длительная педагогическая работа позволяет мне наблюдать творческий рост не только собственных подопечных, но воспитанников других педагогов и делать кое-какие выводы. Возможно, они покажутся не очень оригинальными, но все же, думаю, стоит вспомнить некоторые, хотя и считающиеся общеизвестными, азбучными, но нередко забываемые истины.

Балетный театр, особенно современный, остро нуждается в хорошо подготовленных кадрах, а зачастую вместо них получает молодых артистов, плохо знающих даже элементарную танцевальную азбуку. К тому же вчерашние школьники, придя в театр, в тренировочном классе не получают должного внимания, что, в общем-то, естественно — ведь здесь занимаются одновременно тридцать-сорок человек, и даже квалифицированный педагог не в состоянии за шестьдесят минут урока увидеть все недостатки, ошибки, просчеты недавнего ученика. Следовательно, тщательности освоения основ классического танца в школе следует уделять еще больше внимания. Чтобы класс был выучен и хорошо смотрелся, надо приложить максимум сил и педагогического умения: слабых учеников «дотягивать» до средних, а средних — до хороших. В своей работе педагог должен быть прежде всего терпеливым, упорным, а в некоторых случаях даже «настырным». Пример такой железной настойчивости я наблюдал на одном из уроков Агриппины Яковлевны Вагановой, когда проходил производственную практику в классе знаменитого мастера. Она более десяти раз заставляла ученицу выпускного класса Аллу Осипенко повторять флик-фляк с остановкой в позу экарте на 90° на $\frac{1}{8}$ такта, пока не добилась от юной танцовщицы такого исполнения, какое ее удовлетворило. Теперь же на занятиях чаще можно услышать лишь стандартную фразу: «Ну, сколько раз тебе можно говорить?..» А вот научиться идеально с профессиональной точки зрения выполнять любую «мелочь» — удел немногих воспитателей.

У преподавателя училища не может быть любимых или менее любимых движений. Учебная программа для него — закон. Класс следует строить разнообразно, но строго по программе, музыкальное сопровождение должно быть четким, ритмичным и вместе с тем — достаточно эмоциональным. Ученикам нельзя ежедневно предлагать одни и те же комбинации под одну и ту же музыку. Это скучает творческую фантазию будущего артиста, не развивает его инициативу, что позже обязательно скажется на его работе в театре. Ему трудно будет «входить» в репертуар, поскольку порой освещать его приходится в сжатые сроки, и от недавних учеников требуется умение свободно ориентироваться и в сложных танцевальных комбинациях, и в музыке.

У меня правило — охватывать своим вниманием обязательно всех занимающихся, «заброшенных» в классе не должно быть. Мне самому на хороших педагогов везло. Я учился у настоящих мастеров своего дела, но эталоном для меня здесь на всю жизнь остался профессор

ЧТОБЫ УРОК ВСЕГДА БЫЛ ПЛОДОТВОРНЫМ ...

ЮЛИЙ ПЛАХТ,
заслуженный деятель
искусств РСФСР

А. Я. Ваганова, требовательная и внимательная, бескомпромиссно настойчивая и чуткая одновременно.

Меня нередко спрашивают, в чем заключаются мои педагогические «секреты»? Наверное, их имеет каждый педагог, и, вместе с тем, они общеизвестны.

Более двадцати лет я проработал в Пермском хореографическом училище и в Пермском театре оперы и балета имени П. И. Чайковского — преподавал классический и дуэтный танец в старших классах школы, был репетитором солистов труппы. Каждый день у меня был насыщенный работой до предела. Но к уроку я всегда готовился тщательно, продумывая, определяя для себя, что сегодня нужно сделать в классе, на чем заострить внимание своих подопечных. Тогда занятие пройдет с пользой, не подвергаясь воздействию случайностей. Но работать полноценно можно лишь в том случае, если сам ежедневно находишься в хорошей профессиональной форме, и урок или репетицию проводишь с полной отдачей всех своих сил и знаний.

Когда занимаешься с тем или иным учеником, необходимо забыть о его тех или иных профессиональных недостатках. Считая его данные совершенным материалом, следует настойчиво добиваться от него того максимума технической точности и формы, которых требует задание урока или репетируемый номер. Быть беспощадным к ошибкам, небрежности, лени своих воспитанников, работать над недостатками каждый урок: все, что тщательно и правильно выучено, останется на всю жизнь. При этом хочу дать совет — одновременно с работой по совершенствованию формы исполнения как отдельных движений, так и танцевальной фразы в целом, старайтесь развивать музыкальность, артистичность своих подопечных.

Получая новый класс, не ругайте педагога — своего предшественника даже мысленно, а тем более — вслух. То, что не удалось сделать ему, стремитесь наверстать сами, ибо ссылка на плохую работу другого — не оправдание, она не снимает вашей личной ответственности за судьбу вверенных вам учеников.

Очень важно умение создать атмосфе-

ру урока — направленно-рабочую и дружескую. Тишина, сосредоточенность, внимание способствуют более точному и быстрому восприятию материала, его «заучиванию». Ничего не следует откладывать на завтра, если чего-то можно добиться сегодня. Начинать требовать надо сразу, с первого дня занятий. Педагог, как врач-диагност, должен вовремя заметить и уметь точно определить причину ошибки ученика и не успокаиваться до тех пор, пока ее не «залечит», не ликвидирует. Иначе маленькие недостатки вырастают в большие и разрушают, точат, как ракушки, «весь корабль техники».

Конечно, в школе нельзя идеально, на всю жизнь выучить каждого ученика. В балете, как и в каждой профессии, учение продолжается всю жизнь, и в процессе практической работы есть возможность «расти», постоянно прибавлять в мастерстве. Но хорошую, крепкую постановку корпуса, рук, позиций надо прививать именно в школе. И на выпускных экзаменах юные артисты должны демонстрировать именно эту «школу». Сейчас же стал буквально нормой выборочный показ будущих танцовщиков в программном материале. Я убежден, что это неверная система, поскольку она не дает полной картины профессиональной подготовки воспитанников и предполагает такую же «избирательность» в их танцевальном образовании.

Хорошая выученность плюс трудолюбие часто с лихвой восполняют недостатки природных данных. Тому немало примеров среди выдающихся солистов, как в нашей стране, так и за рубежом. Не меньше примеров и обратного, когда артист с прекрасными физическими данными, но не имеющий хорошей школы, не обладающий упорством, трудолюбием, не добивается выдающихся успехов. Из такого ученика, надеющегося, что «природа» и без школы «вывезет», обычно ничего не получается.

Я также глубоко убежден, что для серьезных побед в балетном искусстве мало даже самой высокой техники. Школа должна всеми силами развивать кругозор своих питомцев. Глубокое знакомство с живописью, музыкой, драматическим театром, лучшими образцами кинематографического искусства, литературой — обязательный компонент мастерства балетного артиста. Интерес к таким познаниям, как правило, рождается под влиянием педагога. Учитель, специалист по классическому танцу, ежедневно встречается со своими подопечными, и именно он — в ответе за общую культуру своего класса. Это естественно, так как для будущих исполнителей самым «главным» всегда будет педагог, дающий профессиональную подготовку. Как правило, чем выше профессиональное мастерство педагога, тем выше его авторитет, что, в свою очередь, открывает возможности глубокого воздействия на разум и душу своих воспитанников. И я убежден, что педагог классического танца обязан сам постоянно развивать свой кругозор, обогащать запас знаний, чтобы быть наставником для своих учеников и в вопросах общей культуры, и в проблемах идейно-гражданственного воспитания.

Да, активная жизненная позиция проявляется незаметно в любой оценке событий жизни, оказывает важнейшее формирующее влияние на юные души. Только при этих условиях педагог сформирует из своих учеников подлинных артистов.

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ

Один из биографов Сальваторе Вигано (1769—1821) написал, что ему «ни разу не случилось предстать перед парижской публикой: это обстоятельство лишило его мировой славы». Но время опровергло это опрометчивое заявление: прошло уже более ста шестидесяти лет со дня смерти хореографа, а его имя и ныне ярко сияет там, где поставил его Стендаль, писавший о Вигано, — рядом с именем великого композитора Россини и знаменитого скульптора Кановы. «...Вигано, — отмечал выдающийся французский писатель в 1817 году, — выдвинул на первое место во всех жанрах выразительность. Инстинктивное чутье к своему искусству позволило ему даже раскрыть подлинную сущность балета, его по преимуществу романтический дух. ...Воображение у него такое же, как у Шекспира...» Другой художник слова — Чарльз Диккенс, увидев Вигано спустя двадцать пять лет после смерти его создателя, отозвался о нем не менее восторженно: «Я никогда не видел ничего более эффектного...»

Кто же он, автор спектаклей, восхищавших таких зрителей, как Стендаль и Диккенс?

Сальваторе Вигано родился в Неаполе, в семье известного хореографа Онорато Вигано. Свою профессиональную деятельность начал как исполнитель в балетах женских ролей. В Мадриде, куда привела его судьба гастролирующего танцовщика, он познакомился с Жаном Добервалем, с которым затем сотрудничал в Бордо и Лондоне. Влияние этого выдающегося ученика Наверра на молодого Вигано историки балета признают бесспорным. И у них есть основания. Одно из них — постановка Вигано на сцене венецианского театра «Фениче» в 1792 году балета своего учителя «Тщетная предосторожность». Дело, конечно, не в повторении произведения Доберваля. Молодой итальянец, работая под руководством этого последователя Наверра, настойчиво постигал существо реформ великого французского мастера. Однако, изучив и восприняв его принципы, он в своих поисках пошел собственным путем, в чем проявился прежде

всего его разносторонний и самобытный талант. «Вигано, — сообщает С. Худеков в своей «Истории танцев», — прекрасно рисовал, недурно играл на скрипке, сам сочинял музыку, был хорошо знаком с всеобщей литературой и историей. Современники говорили, что если бы Вигано отдался поэзии, то мог сделаться вторым Ариосто. Как знатока человеческого сердца, его сравнивали с Гольдони, приписывали ему качества Альфиери и называли величайшим по вдохновению поэтом». Но большой и многогранным одаренный художник, Сальваторе Вигано имел еще и страстную душу гражданина и патриота. Естественно, он не мог стоять в стороне от тех общественно-политических проблем, которые волновали современную ему Италию, от борьбы ее народа за свободу, независимость, за объединение своей родины. Все это и определяло выбор хореографом сюжетов, их трактовку, понимание характеров действующих лиц. Здесь Вигано нередко прибегал к произведениям Альфиери, Корнелля, Шекспира, Шиллера, Гоцци, использовал музыку Бетховена, Гайдна, Моцарта, Россини. Назовем некоторые его спектакли, осуществленные только на одной сцене миланского театра «Ла Скала» в течение последних восьми лет жизни, — «Прометей» (1813), «Мирра, или Мель Вены» (1817), «Отелло, или Венецианский мавр» и «Весталка» (1818), «Титаны» (1819), «Жанна д'Арк» (1821)... И в каждом зрители становились свидетелями событий, где сталкивались могучие характеры, kloкотали страсти, выявлялись высокие помыслы, встречались с героями, которые несли им идеи свободолюбия, тираноборчества, справедливости...

Как считал Ю. Слонимский, Вигано «культивировал героическую трагедию, по его мнению, наиболее способную выразить волновавшие его темы», формировал монументальную форму балетного спектакля. Масштаб и структура построения такого хореографического произведения требовали и соответствующих выразительных средств. И Вигано неустанно искал их. Он, как писал все тот же С. Худеков, «стремится к созданию пантомимно-драматических зре-

лиц, подобных тем, которые давались в древнем Риме при Пилладе и Бафиле...» И далее: «Главные черты... пантомимы состояли в умении приспособляться к музыке; каждое мимическое движение и каждый жест обязательно производился в такт музыке». Причем партитуру сценических действий исполнителя, согласованных с характером того лица, в роли которого он выступает, Вигано тщательно разрабатывал не только для солистов, но и для артистов кордебалета. В его постановках кордебалет играл важную драматургическую роль: движения массы служили балетмейстеру средством разъяснения сюжета, импульсами для его развития. Не случайно современники Вигано считали, что немой кордебалет в его сочинениях выразительнее поющего хора в операх.

Вместе с тем были у Сальваторе Вигано и противники его постановочных методов — они называли его «рабом сюжетов», упрекали за малую танцевальность спектаклей. Он, разъясняя свою позицию, отвечал им, что в свои спектакли обязательно вводит национальные танцы, которые обусловлены сюжетом, местом, где происходят события (например, его балет «Отелло» начинается живой пляской «фурлана», чья родина — область Фриули-Вене-



САЛЬВАТОРЕ ВИГАНО.
Гравюра пунктиром Радоса

ция-Джулия). Вигано утверждал, что его произведения танцуются целиком, что его пантомиму следует называть танцем, поскольку она находится в строгом соответствии с музыкой, с ее темпами, паузами. Правдоподобие в танце и музыке достигается сочетанием обоих искусств, то есть сочетанием шагов и нот, —

МАРИЯ И САЛЬВАТОРЕ ВИГАНО.
Pas de deux,
исполненное в Вене в 1793 году.
Гравюра пунктиром



Сто шестьдесят пять лет
исполнилось

Елене Ивановне Андреевской,
замечательной балерине,
первой русской
исполнительнице партии
Жизели.

Со дня рождения выдающегося
итальянского балетмейстера
Сальваторе Вигано —
двести пятнадцать лет.

считал замечательный мастер. Он отрицательно относился к классическому solo и pas de deux, считая эти вставные номера помехой игре артистов, отвлекающей зрителя от хода действия.

Хореограф воспитал плеяду замечательных исполнителей. Среди них была и выдающаяся артистка Антония Паллерини (1790—1870), блиставшая на многих европейских сценах.

Сальваторе Вигано жил и трудился почти два столетия назад, но его искания, его устремления, его творческие взгляды близки и понятны деятелям балета второй половины XIX столетия, их борьбе за содержательность хореографического искусства, за его высокие идейно-нравственные принципы, за его духовность, эмоциональную наполненность.

Г. ВИКТОРОВА

Великие мастера пантомимы, жившие в эпоху правления императора Августа (63 год до н. э. — 14 год н. э.).

Юная Елена Андреевна окончила Петербургскую балетную школу в тот год, когда в России появилась Мария Тальони. И первые выступления молодой танцовщицы на петербургской сцене состоялись именно в тех спектаклях, где в центральных партиях блистала прославленная балерина. Символичным для Елены Ивановны Андреевской (1819—1857) в самом начале ее артистического пути стало, в частности, ее участие вместе с Тальони в балете «Баядерка». «Знаменитая танцовщица вывела с собой г-жу Андреевскую, которая много обещает и не очень худо танцевала», — отмечал рецензент.

Талант Тальони оказал огромное влияние на становление исполнительского стиля европейского балета. Новая тальоньевская манера танца была творчески воспринята и русскими исполнителями, в том числе и Андреевской. Сохранившиеся ее немногочисленные изображения показывают, как тонко Елена Ивановна почувствовала особенности нового стиля. Мягкость и естественность позы соединялись у танцовщицы с какой-то особой скромностью

всего ее внешнего облика. Особенно это заметно на рисунке П. Басина. «Тальониевский» костюм усиливает это впечатление, а руки, спокойно и ненапряженно вытянутые вдоль фигуры и скрепленные в кистях, напоминают удлиненность линии Тальони. Эти качества русской танцовщицы позволили сказать балетмейстеру М. Петипа, что Андреевская принадлежала к той же школе, что и Тальони, а парижскому рецензенту, писавшему о гастрольях Андреевской в 1845 году во французской столице, отметить: «Черты г-жи Андреевской исполнены прелести, кротости и достоинства. По изяществу ее фигуры, по правильности ее поз, по гибкости ее движений сейчас узнаешь ученицу Тальони». Эти качества Андреевской прекрасно соединялись с «чрезвычайной силой, благородством» и темпераментом, наиболее ярко проявившимся при исполнении характерных танцев. Многочисленные сальтарелло, халле, сапатеадо естественно входили в ее репертуар, вызывая бурный восторг у зрителей.

Будучи воспитанницей русской балетной школы, Андреевская оставалась верной ее основным принципам — содержательности, художественной выразительности. Возможность раскрыть сложные характеры, показать человеческие переживания средствами пантомимы весьма увлекали балерину. Поэтому Андреевская охотно исполняла и пантомимные роли в оперных постановках (Фенелла в «Немой из Портики» и Елена в «Роберте-Дьяволе»). Но наибольший успех балерина имела в тех спектаклях, где темпераментная танцевальность сливалась с развернутым драматическим действием. Балеты «Пери», «Пахита», «Сатанилла» помогли Андреевской раскрыть многогранность ее дарования. Ее исполнение заглавной роли в последнем балете было особенно отмечено критикой и зрителями. «Ее природная живость, быстрота и ловкость движений, подвижное выразительное лицо и в особенности увлечение, с которым она вообще исполняет все свои роли и которое здесь обнаружилось во всей своей силе, придали этому характеру жизнь и колорит увлекательный... Роль эта очень трудна. Она вся по-

коится на мимической игре, на живом олицетворении идеи ада, борющегося с живой страстью, с пламенной любовью женщины, какою является этот падший ангел в человеческом своем воплощении. Сатанилла должна пугать зрителя и вместе с тем заставлять сожалеть о себе. Этого эффекта г-жа Андреевская достигает вполне своей игроманной и красноречивой игрой. В сцене величайшего разгара ревности... она очень хорошо выражает борьбу со своим сердцем. И переход к великодушному чувству самопожертвования для счастья любимого ею человека так естественно и хорошо выдержан, что делает смерть ее трогательною», — отмечал современник.



Елена Ивановна АНДРЕЕВСКАЯ.
Со старинных портретов.

Во время гастролей Андреевской в Москве в 1849 году балет «Сатанилла» в течение месяца прошел пятнадцать раз.

Андреевская стала первой русской исполнительницей партии Жизели. «В первом акте она отлично выполнила сцену сумасшествия, а во втором — первая ее минута после превращения в виллус была восхитительна», — писал Р. Зотов в «Северной пчеле». На зрителей производило впечатление «быстрота и огонь» в знаменитом пирруте второго акта в сцене превращения Жизели в виллусу. А позднее, в 1850 году, Р. Зотов, рецензируя спектакль «Жизель» с участием Карлотты Гризи, для которой был некогда

поставлен этот балет, между прочим, замечал, что хотелось бы видеть во втором акте у исполнительницы больше «грусти и сострадания к своему возлюбленному». Вероятно, такое представление о сцене второго акта «Жизели» сумела внушить критику первая русская Жизель, которую он видел раньше.

По-видимому, и для Андреевской партия Жизели оказалась самой дорогой. Она будто не хотела отделять Жизель от себя. К концу жизни в Риме, балерина, посещая мастерские скульпторов, выбирала себе надгробие. Это был крест, к кресту прислонившись головой, лежит умирающая Жизель с опустившимися крыльшками. Перед ней разбросаны разные цветы,



Восьмидесятилетний юбилей
хореографа и педагога
Анатолия Васильевича Шатина,
внесшего большой вклад
в разработку теории и методики
воспитания кадров
для советского балета.

Люсиль Гран, одной из четырех
граций романтического балета,—
сто шестьдесят пять лет.

В 1854 году Андреевна танцевала на петербургской сцене в последний раз. После этого она собрала труппу и отправилась в поездку по югу России. Одесса, Харьков, Полтава, Курск, Воронеж — таковы места ее выступлений. Один из балетов, который был в репертуаре турне Елены Ивановны, навеян поэмой А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан». Гастроллям сопутствовал огромный успех. «Цветы, венки падали к моим ногам, по окончании спектакля толпа народа провожала меня до дому... Ночь была темна, а в Одессе освещение не то, что в Париже, Лондоне или в Петербурге. И видеть около двухсот человек, идущих с факелами в руках... картина этих проводов достойна быть на полотне. В последнее представление «Пахиты» повторилось то же, только взамен факелов шли со свечами, те же крики bravo и шубы, посланные до самых дверей моих...», — писала балерина издателю и балетному критику Ф. Кони. Но в конце того же письма звучала отчетливая тоска по Петербургу: «Теперь позвольте Вас просить напомнить петербургским зрителям имя мое несколькими строками... за что останусь я Вам благодарна всей душой».

Болезнь прервала активную сценическую деятельность Е. И. Андреевны. Она едет лечиться в Париж, где и умирает в 1857 году.

НАТАЛИЯ ГОДЗИНА

ЛЮСИЛЬ ГРАН в балете
«Катарина, дочь разбойника»



ЛЮСИЛЬ ГРАН

ЛЮСИЛЬ ГРАН
в балете «Сильфиды»

когда на копенгагенской сцене работал Август Бурнонвиль, ее учитель и будущий партнер.

«Достигнувши пятнадцатилетнего возраста, высокая, стройная, воплотившая поэзию севера, идеальная красавица Люсиль Гран снова появилась на копенгагенской сцене. Рецензенты отметили, что в течение целой недели в оранжереях столицы нельзя было найти ни одной розы. Все они были поднесены новой царице танцев», — сообщает историк балета С. Худеков. Так был встречен официальный дебют актрисы: в 1834 году она исполнила роль Фенеллы в опере «Немая из Портичи» Обера. В следующем году Бурнонвиль, вдохновленный талантом юной танцовщицы, ставит национальный балет-мимодраму «Вальдемар» (на музыку Фрелиха). Роль дочери датского короля Астрид исполнила Люсиль Гран, исполнила настолько ярко, что, по мнению критиков, балет следовало бы назвать «Астрид».

В феврале 1836 года в Копенгагене состоялась премьера «Сильфиды». Бурнонвиль, восхищенный бессмертной тальониевской легендой, воплотил свою мечту на датской сцене. Участие в спектакле молодой артистки вызвало восторг зрителей. «Копенгаген еще никогда не видел ничего подобного», — отмечали очевидцы. «О природном таланте фрекен Гран говорили все. К тому же она обладала легендарным честолюбием. Несмотря на истин-

ную пытку, которую причиняли ей танцы в балетных туфлях без всякого уплотнения подошвы и носков, она, по-видимому, достигла тренировкой той же легкости, с которой танцевала на пуантах Мария Тальони», — свидетельствует историк балета.

Отношения Люсиль Гран и Августа Бурнонвиля складывались весьма непросто. И в конце концов их творческие пути разошлись. Вот как Бурнонвиль позднее отзывался о своей воспитаннице: «Люсиль Гран обладала всеми качествами, отличающими танцовщицу высшего ранга. Она была моей ученицей с 10 до 17 лет и оправдала все ожидания, которые можно было возлагать на ее великий талант. Именно она познакомила публику с женской виртуозностью в танце, ее благородное воплощение Астрид в балете «Вальдемар» и «Сильфиды» явилось эпохой в истории балета. Неодолимое стремление к славе заставило ее уехать в Париж, где она развила свой талант, выступая под единодушные аплодисменты, и позже танцевала в крупнейших театрах столиц и стала европейской знаменитостью».

Люсиль Гран много и с успехом гастролировала — она украсила своим танцем сцены Парижа, Лондона, Брюсселя, Гамбурга, Праги, Данцига, Кенигсберга, Дрездена... Побывала она и в Петербурге, куда приехала в 1843 году. Для встречи с любителями балета русской столицы она выбрала «Жи-



СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ

зель», но петербургская аудитория встретила датчанку достаточно холодно — ее виртуозный, доведенный до совершенства, но лишенный темперамента, теплоты переживаний танец не обрел таких почитателей, которых имела незадолго до этого покинувшая Россию Мария Тальони.

Люсиль Гран — выдающаяся романтическая балерина. Но, порвав с Бурновилем и избрав путь гастрольной звезды, она волею судьбы танцевала, главным образом, репертуар Марии Тальони и Фанни Эльслер, нигде не поднимаясь выше своих знаменитых предшественниц. Покинула сцену Люсиль Гран в возрасте 37 лет. Позже работала балетмейстером в Лейпциге и Мюнхене.

165 лет исполнилось со дня рождения и полтора века — со дня дебюта балерины, «в глазах которой отражалась светлая и холодная лазурь» северного небосклона, носительницы «меланхолической грации» и обладательницы «эфирной легкости движений» — Люсиль Гран.

ТАТЬЯНА КОВАЛЕВА



А. В. ШАТИН.

волшебное танцевальное действо. Его показывали участники художественной самодельности — воспитанники существовавшей в парке школы сценического танца. Этот интересный эксперимент весьма поучителен — ведь за четыре года (вернее — за четыре летних сезона) на «Острове танца» были поставлены, к примеру, такие балеты, как «Красавица Рада» (это произведение композитор Б. Асафьев написал специально для данного коллектива), «Жизель», «Волшебная флейта», а также сюита народных танцев и другие произведения. К сожалению, нападение фашистов на нашу страну прервало деятельность коллектива.

В 1943—1945 годах Шатин работал в городе Кызыле. Там, в далекой Туве, он принимал участие в создании театрального училища и национального театра. В 1945 году его направляют в Корейскую Народно-Демократическую Республику, в столице которой — городе Пхеньяне он организует хореографические курсы, ставит первый корейский балет на современную тему. Но, как показали обстоятельства последующей деятельности Анатолия Васильевича, главным делом его жизни стала педагогическая работа, где с наибольшей полнотой выявился и творческий, и человеческий талант Шатина. В 1946 го-

ду вместе с Ростиславом Владимировичем Захаровым и Леонидом Михайловичем Лавровским он создает балетмейстерское отделение на режиссерском факультете Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, впервые в истории танца формируя основы высшего образования для хореографов-постановщиков.

Со дня основания балетмейстерского отделения Шатин в течение четверти века был его деканом и до последнего дня своей жизни преподавал здесь ведущую дисциплину — «Искусство балетмейстера». Его вклад в разработку теории и методики воспитания кадров для советского балетного театра огромен. Я благодарна судьбе за то, что в течение многих лет была ученицей Анатолия Васильевича — сначала как студентка руководимого им курса, потом как его аспирантка, а еще позже — как педагога.

Мне удалось хорошо изучить его творческий метод, знание которого помогает мне в педагогической практике и по сей день.

Анатолий Васильевича всегда отличало пристальное внимание к своему ученику, желание понять и раскрыть его творческую индивидуальность. В каждом из нас он с первых занятий пытался пробудить будущего художника, а пробудив — бережно руководил профессиональным и человеческим развитием.

Шатин свято любил свою работу и от нас требовал той же самоотдачи, той же увлеченности. Человек широкого кругозора и высокой культуры, он в педагогике постоянно искал новые, непроторенные пути. Любая тема его занятий всегда была им тщательно разработана, продумана во всех деталях. Анатолий Васильевич на своих уроках умно и настойчиво подготавливал нас к постижению многомерности творческого процесса. Как ответственно готовил Шатин своих подопечных к встрече с труппой, воспитывал в нас бережное отношение к актеру — первому и главному носителю чуда театра!.. «Войди незаметно в зал, найди укромное место и смотри внимательно за всеми актерами, изучай их

возможности, подсмотри что-то новое в них, ранее никем не раскрытое, и постарайся в своей работе это использовать», — говорил он. Учитель заставлял нас помногу часов корпеть над составлением репетиционных планов, требуя, чтобы в них был учтен каждый час актерского времени. По молодости нам казалось все это не столь уж важным, но, столкнувшись с практической работой в театре, с жесткими сроками выпуска спектаклей, мы стали чаще и чаще заглядывать в свои институтские записи.

Анатолий Васильевич прожил большую, трудную и одновременно — счастливую жизнь. От отдал всего себя нам, своим ученикам: мы были его большой творческой семьей.

Анатолий Васильевич Шатин вырастил многих ныне известных деятелей балетного театра. Среди них — Отар Дадикилиани — главный режиссер и балетмейстер Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина, Людмила Вокресенская — главный балетмейстер Днепропетровского театра оперы и балета, Виолетта Гонсалес — доцент кафедры сценического движения ГИТИСа имени А. В. Луначарского, Косим Мартиросян — художественный руководитель Московского хореографического училища, Маргарита Арнаудова — художественный руководитель ансамбля «Арабеск» в Софии (Болгария), Олимпия Гелодари — балетмейстер Афинского театра (Греция), Галина и Стефан Иордановы — балетмейстеры Варненского оперного театра (Болгария), Валентин Манохин — балетмейстер Московской эстрады, Клаус Тевс — балетмейстер в Лейпцигском театре оперы и балета (Германская Демократическая Республика), ныне покойный Михаил Заславский, который был главным балетмейстером Львовского и Бурятского оперных театров... Перечислить всех, конечно, невозможно: их целая армия — людей, испытавших на себе влияние обязательной личности Анатолия Васильевича Шатина.

Л. ТАЛАНКИНА,
балетмейстер Московского камерного музыкального театра, профессор

Э. ГЛОВАЦКА
и Т. МАТАЧ
в спектакле
«Жизель».



Варшавские мастера — на одесской сцене

Наглядным подтверждением нерушимости советско-польской дружбы, широкого размаха и всестороннего развития культурного сотрудничества двух братских народов стали Дни польской культуры в Советском Союзе, посвященные 40-летию образования Польской Народной Республики.

Во время прошедшего торжественного зрелища, явившегося крупным политическим событием в жизни двух стран, послужившего углублению взаимопонимания и сближения наших народов, широко были представлены многие современные достижения художественного творчества народной Польши.

С большим интересом познакомились профессионалы и любители хореографического искусства нашей страны и с мастерством прославленного во всем мире Государственного ансамбля песни и танца «Мазовие», носящего ныне имя своего основателя и руководителя Тадеуша Сыгетиньского, и с искусством солистов балета Варшавского Большого театра Эвы Гловацкой и Тадеуша Матача. Мы рассказываем об этих ярких страницах праздника.

В дни праздника, приуроченного к сорокалетию образования Польской Народной Республики, на сцене Одесского театра оперы и балета свое искусство продемонстрировали солисты балета Варшавского Большого театра Эва Гловацка и Тадеуш Матач. Они исполнили центральные партии в спектаклях «Жизель» и «Спящая красавица», которые прошли с большим успехом.

Наши гости — воспитанники Варшавской школы. В их репертуаре — главные партии в балетах классического наследия, роли в национальных польских спектаклях. На различных зрелищах и конкурсах танцевального искусства их удостоивали наград и премий разного достоинства. Так, на Третьем Всепольском конкурсе сценического танца и хореографии в 1979 году Эве Гловацкой и Тадеушу Матачу жюри присудило Гран при.

Танцовщики с большой теплотой и признательностью вспоминают своих советских педагогов — И. Михайленко, С. Шеину, Л. Жданова, Г. Ледеяха, Г. Малхасянца, с которыми им довелось сотрудничать.

Одесские зрители тепло принимали польских артистов. Варшавский дуэт и в «Жизели», и в «Спящей красавице» показал и вдумчивое проникновение в музыкальную атмосферу этих произведений, и органичное ощущение их пластической

стилистики, и точность техники... Участвуя в спектаклях Одесского театра, танцовщики обнаружили тонкое чувство ансамбля, что помогло им в полной мере раскрыть характеры своих героев. Это тем более ценно, что гастрольные выступления всегда связаны с дополнительными и часто непредвиденными проблемами. А на сей раз Тадеуш Матач должен был решить непростой творческий вопрос. Дело в том, что в Одесском театре балет «Спящая красавица» идет в редакции Ю. Григоревича. Матач же готовил партию в Варшаве под руководством П. Гусева в постановке Кировского театра. И в Одессе исполнителю пришлось в очень сжатые сроки разучить фрагменты партии Дезире, которые отсутствуют в известном ему спектакле, в частности, вариацию-выход принца во втором действии. Для воплощения во всей хореографической целостности этой вариации исполнитель должен обладать не только безупречной музыкальностью, высокой техникой, но и, что важно при создавшейся ситуации — отличной памятью. Мне довелось присутствовать на репетиции и наблюдать, как педагог-репетитор Ю. Плахт вместе с одесскими солистами стремились помочь польскому коллеге, как вдумчиво и напряженно работал он сам. А на спектакле Тадеуш Матач танцевал уверенно, смело, проникновенно. По призна-

нию главного балетмейстера театра В. Смирнова-Голованова, эта вариация-выход выявила интересные возможности артиста.

Вдохновенно танцевала Эва Гловацка в «Жизели», особенно запомнился второй акт. Красивые линии, тонкое понимание стиля, легкость отличали исполнение польской балерины.

В беседе, которая состоялась после одного из спектаклей, Эва и Тадеуш рассказали о том, с каким волнением они готови-

лись к встрече с советскими зрителями, счастливы, что понравились им, тронуты тем радушием, с каким их встретила вся одесская труппа — ведь от этого в немалой степени зависело их творческое состояние.

Выступление представителей искусства хореографии внесло яркую краску в палитру Дней польской культуры в СССР, ставших праздником сотрудничества мастеров двух братских стран.

ТАТЬЯНА ЧЕРНОВА

Краски Мазовии

Политические и социальные перемены, происшедшие в Польше после второй мировой войны, сопровождалась подлинной революцией в области культуры. В трудных условиях восстановления страны руководство Польской Объединенной Рабочей Партии и Правительство приложили все усилия для расширения сети культурных учреждений, для создания очагов новой культуры, которая адресуется трудящимся — строителям новой Польши.

Одной из самых распространенных в Польше

форме пропаганды народного искусства является деятельность традиционных для этой страны ансамблей песни и танца. В Польской Народной Республике эта форма обрела высокий профессионализм и художественную значимость. Государственный ансамбль народной песни и танца имени Тадеуша Сыгетиньского «Мазовше», родившийся в 1950 году, — один из таких коллективов. Его создателем и художественным руководителем долгие годы был известный композитор и знаток фольклора Тадеуш Сыгетиньский, а ныне на этом посту — его соратник Мирослав Зиминыска-Сыгетиньска.

Своим названием ансамбль обязан центральному району Польши — Мазовии. Большинство его артистов — выходцы из мазовецких деревень и городов. Мазовецкие ритмы и мелодии составили первую программу труппы. Но со временем ее репертуар значительно расширился благодаря песням и танцам других районов Польши. «Мазовше» награжден тремя орденами «Знамя труда», Золотым знаком имени Я. Красицкого, Знаком тысячелетия Польши, удостоен Государственной художественной премии. На Всемирной выставке в Брюсселе ему присуждена золотая медаль.

Коллектив много гастролирует. География его выступлений обширна: тридцать девять стран, в каждой из которых он побывал неоднократно. Весной 1984 года состоялась новая, восьмая по счету, встреча советских зрителей с ан-

самблем «Мазовше», который участвовал в Днях польской культуры в СССР, посвященных 40-летию образования Польской Народной Республики.

На концерте ансамбля «Мазовше» сцена представляется распахнутым окном в польскую деревню с ее неповторимой природой, обычаями, темпераментом народа. Жители раздольных мазовецких земель пронесли через века и сохранили во всей своей первозданной свежести богатства народного творчества, насытившие в свое время чудными созвучиями гений уроженца Мазовии — Фридерика Шопена, который заметил однажды: «...Я всегда стремился и, пожалуй, приблизился к тому, чтобы постичь нашу народную музыку». Те же цели преследовал в своем творчестве и Тадеуш Сыгетиньский.

«В стремлении глубже постичь истоки народного творчества Тадеуш Сыгетиньский приглашал танцовщиков и музыкантов из других районов Польши, чтобы они поделились с артистами особенностями искусства, присущими только их местностям», — вспоминает Мирослав Зиминыска-Сыгетиньска, с которой нам довелось побеседовать. Она показывает необычную карту страны, на которой изображены многоцветные костюмы, характерные для того или иного района, и говорит: «Откуда такое разнообразие? Думаю, что как переносится пыльца с цветка на цветок, так и отдельные детали костюмов переходили, видоизменялись, от соседних народов сначала в пограничные районы, а

затем в глубь Польши, обогащая польские национальные наряды». В бережном сохранении народного костюма, в неустанном творческом поиске и безграничной изобретательности при его сценической интерпретации — заслуга М. Зиминыска-Сыгетиньской. Наш разговор не случайно начался с костюмов — сценикографическое чувство художника влияет на хореографическое решение композиции — сценичность и выразительность каждого номера концертной программы «Мазовше» достигается благодаря органичному взаимодействию мельчайших деталей народных костюмов и тонких штрихов национальной музыки и танца.

«В основном, музыка песен и танцев сочинена Тадеушем Сыгетиньским, — рассказывает Мирослав Зиминыска-Сыгетиньска. — Хореограф и руководитель балета — Витольд Запала. В 1948 году мы с мужем создали детскую школу народного танца, и он был одним из ее учеников».

Во время выступления ансамбля мы вместе с его артистами совершаем музыкально-хореографическое путешествие по стране. Перед нами разворачивается красочная панорама народных праздников, в которых важное место отведено танцу.

Фигуры старинного хоровода напоминают узоры народной вышивки. С него начинаются танцы на свадьбах и праздниках — это знак уважения к старшим гостям. Очевидно, поэтому именно

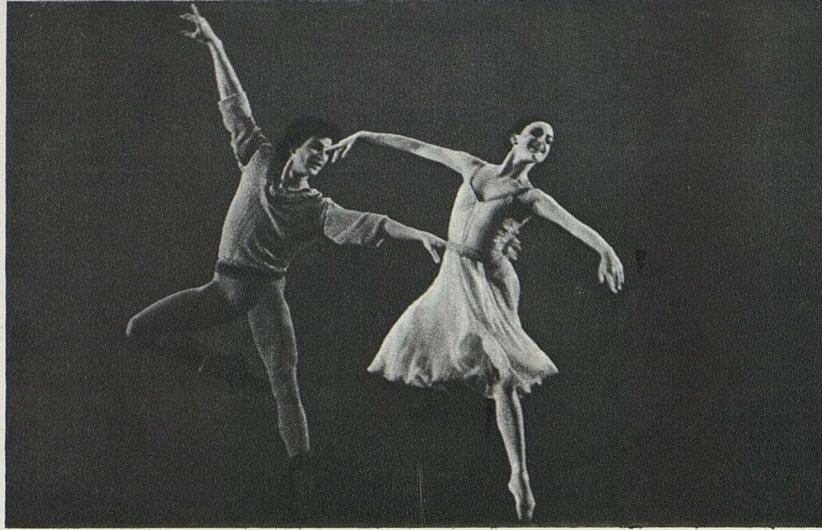
М. ЗИМИНЫСКА-СЫГЕТИНЬСКА с артистками ансамбля «Мазовше».

хороводом открывает коллектив свою программу. Торжественный хоровод сменяется виртуозным «Опочинским обереком», одним из самых популярных в Польше национальных танцев. Желая показать разнообразие плясок одного района, балетмейстер объединяет их в сюиту. Таковы «Сюита Курпевских танцев», состоявшая из жанровых хореографических картинок, «Шамотульские свадебные танцы», «Серадзские танцы», а также сюита «Ловичанка», объединившая танцы Ловича — родины Шопена — вальс, мазурку, оберек, галоп. Все они, как правило, разнохарактерны как лексически, так и сценикографически. При этом цветовая гамма костюмов, стилистика, композиционное решение, танцевальные формы, темп — все строится на приемах контраста.

В исполнении артистами ансамбля «Полонеза» как бы воплощены слова Ференца Листа: «Кавалер находил все же время наклониться к своей даме и, уловив удобный момент, шепнуть на ухо нежное признание... Затем, гордо выпрямляясь, он звякал золотыми шпорами, оружием, гладил ус, придавая всем своим жестам выражение, заставлявшее даму ответить ему сочувствующей и понимающей улыбкой. Таким образом, полонез вовсе не был банальной и бессмысленной прогулкой». А в «Мазурке» отразилась свойственная ей импровизационная манера исполнения: как в калейдоскопе, одна фигура сменяет другую, движения яркие и увлекательные.

Самобытны танцы и игры пастухов из Юргова. «Краковяк» в трактовке наших гостей выглядит как красочный вихрь — стремительный, захватывающий своим темпом, искрящийся своим весельем. А обрядовый танец «Сбор Любушского винограда» в ассоциативно-условной форме воплощает картины сбора винограда. Балетмейстер нашел емкую поэтическую форму для убедительного решения трудовой темы. Это достигается изысканными фигурами хоровода, которые «подчиняются» изменяющейся пластике гирлянд в руках танцующих.





БРУНЕЛЛА
БУОНАМО
и ЖАН-МАРК
БОССЕЛЬ
в балете
«Ричеркар».

В отчаянных плясках горцев поражает виртуозная техника мелких движений, замысловатые трюки. Исполнители легко манипулируют топориками, соревнуясь в ловкости и смелости. Стараясь перецеголять друг друга, они делают различные присядки, выполняют головокружные акробатические приемы.

Каждый фрагмент программы «Мазовше» — это рассказ о жизни народа, картинка, помогающая нам разглядеть ту или иную грань национального характера (постановщики танцевальных композиций — Витольд Запала, Эугениуш Паплиньски, Збигнев Килиньски, Эльвира Каминьска, Михаил Йерчик). Этому в немалой степени способствует также умная и точная режиссура концерта. Мира Зиминьска-Сыгетиньска тщательно продумала драматургию показанного нам народного представления, где танец — основа, тот пластический стержень, который объединяет все остальные компоненты музыкально-хореографического зрелища в целостный спектакль.

Концерты популярного у нас в стране ансамбля «Мазовше» стали украшением Дней польской культуры в СССР, которые прошли у нас в стране с огромным успехом и стали событием исключительного значения в культурной жизни наших народов.

И. ВАРШАВСКАЯ

Наш гость — «Атэр — балет»

Впервые в нашей стране состоялись гастроли итальянской труппы «Атэр-балет». Это молодой коллектив, существующий с 1977 года, рождение которого свидетельствует о появившейся новой волне интереса к танцу в стране, где, казалось бы, безраздельно царит опера. «Атэр-балет», созданный по инициативе Ассоциации театров области Эмилия-Романья (сокращенно — «Атэр», отсюда название труппы), ставит своей целью пропагандировать хореографическое искусство среди самых широких кругов Италии. Вот почему основной режим работы труппы — гастрольный: из ста двадцати спектаклей, даваемых «Атэр-балетом» в год, лишь десять проходят на основной площадке — в старинном театре города Реджо-Эмилия. Ансамбль состоит всего из двадцати артистов балета. С 1979 года его возглавляет хореограф Амедео Амодио.

Директор «Атэр-балета» Роберто Джованарди, у которого мы берем интервью, с увлечением рассказывает о жизни труппы, но и не скрывает того, что в ее практике — немало трудностей. Средства, выделяемые муниципалитетом, скромны,

потому выступлений у актеров много: ведь именно доходы от спектаклей — основа материальной базы труппы. Коллектив объединил подлинных энтузиастов танца, которым далеко не безразличны судьбы хореографического искусства своей страны. Да, только энтузиасты могут предпочесть нелегкое существование в «Атэр-балете» выгодам контрактов в стационарных зарубежных труппах — ведь и заработки там выше, и ритм жизни не столь напряжен. Все участники выступают, как говорится, на равных: они могут в одном спектакле исполнить центральную партию, в другом — ансамблевую. Иногда приглашают «звезд» — известных солистов: с «Атэр-балетом», например, выступали датский танцовщик Петер Шауфус, известная итальянская балерина Элизабетта Терабуст, советские мастера Надежда Павлова и Вячеслав Гордеев.

«Атэр-балет» — коллектив интернациональный, хотя большинство в нем составляют итальянские артисты. Но работают здесь и танцовщики из американских трупп Алвина Эйли и Хосе Лимона, и французские исполнители. Хореографическое об-

разование артисты получали в разных государственных и частных школах, нередко — за пределами Италии. Ныне, заботясь о своем будущем пополнении, «Атэр-балет» учредил курсы усовершенствования для выпускников балетных школ. Здесь танцовщики в возрасте от семнадцати до двадцати одного года в течение четырех лет совершенствуют свое танцевальное мастерство под руководством опытных педагогов. Занятия ведут представители различных танцевальных стилей и систем, приглашенные из многих стран мира. В их числе были посланцы советского балета: известная ленинградская балерина Алла Шелест и педагог Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского Наталья Колюс. Эти же преподаватели, как правило, параллельно ведут уроки в «Атэр-балете». Таким образом, его артисты имеют возможность перенимать опыт у признанных мастеров, с их помощью осваивая особенности классического танца, джаз-танца, танца модерн.

Несмотря на молодость «Атэр-балета», его репертуар весьма обширен и пополняется каждый сезон двумя-тремя новыми постановками — в основном, за счет «переноса» осуществленных в других труппах апробированных хореографических произведений. Сочинения крупнейших западных балетмейстеров XX века, таких, как Джордж Баланчин,

Леонид Мясин, Хосе Лимон, Антони Тюдор, соседствуют с новейшими экспериментальными работами Алвина Эйли, Кеннета Макмиллана, Глена Тетли, Амедео Амодио. Интерес к классическому балету проявляется, но пока весьма робко. Постановка «Свадьба Авроры», этой современной интерпретации заключительного акта «Спящей красавицы» Чайковского-Петипа и вечера, посвященного хореографии А. Бурновиля, — вот первые попытки такого рода.

На гастроли в Советский Союз «Атэр-балет» привез постановки трех балетмейстеров — Алвина Эйли, Глена Тетли, Амедео Амодио. Наибольшее впечатление

попытка соединить фантастические картины незапамятного прошлого человечества с философскими раздумьями о смысле жизни, о преемственности поколений, о единстве всего живого на земле.

Пластическая изобретательность Глена Тетли проявилась также в другом его сочинении — одноактном балете «Сфинкс» на музыку Богуслава Мартину. Здесь, как и в «Мифические охотники», выразительна была Лучано Чичеркья: удлинненные линии, графическая отчетливость поз, жесткая фразировка помогли ей создать образ загадочный, напряженный в своей иступленной страстности. Главный интерес со-

Сфинкса, существенным для сценического действия, хореограф не уделил должного внимания. В итоге балет воспринимается как бессюжетная зарисовка о трех героях (в их числе — покровитель мертвых Анубис), взаимоотношения которых очерчены недостаточно внятно. Оттого и художественный замысел выглядит распыленным.

Встреча с хореографией Алвина Эйли, с которой мы познакомились во время гастролей его труппы в Советском Союзе, в свое время оказалась одним из самых сильных художественных впечатлений последних десятилетий. Показанное «Атэр-балетом» сочинение этого балетмейстера «Ноч-

постановки своего руководителя Амедео Амодио. Его «Послеполуденный отдых фавна» на музыку Клода Дебюсси предлагал иную, чем у Вацлава Нижинского, трактовку темы. Собственно говоря, это дуэт, в котором чувственные интонации опережают развертывание хореографии. Двойственность природы фавна — повод для разработки мотивов экзотических и причудливо орнаментальных.

В другой постановке Амедео Амодио — «Психея на Манхэттене» на музыку Леонарда Бернштейна — также используются мифологические сюжетные мотивы, но здесь они вплетаются в повествование о современ-



произвели сочинения Глена Тетли, особенно его «Мифические охотники».

Одноактный балет на музыку Одона Партоша воспринимается как интересная

тоял в смене эмоциональных состояний и их воплощении в танце. Однако самим сюжетным коллизиям мифа о встрече Эдипа и охранявшего вход в Фивы

ное создание» на музыку Дюка Эллингтона подобным откровением не стало.

Наиболее обстоятельно итальянская труппа представила советскому зрителю

Сцена из спектакля «Ночное создание».

Фото В. Барановского

ной жизни. ...Огромные — через всю сцену — перекрещивающиеся линии легких полупрозрачных плоскостей напоминают не то крылья стрекозы, не то оперение аэроплана. Взвываясь вверх, эти плоскости открывают происходящее на сцене. Группа юношей, беспечно прогуливаясь по городу, наталкивается на эффектную зеркальную рекламу, изображающую некую эстрадную диву в броском сверкающем наряде. А вот и она сама — словно сошла с рекламы во всем великолепии своего экстравагантного облика и вызывающих манер. Ее появление производит неизгладимое впечатление на одного из юношей. В мечтах о необыкновенной девушке лирический герой предстает в облике Эроса, его партнерша — в образе Психеи. Но жизнь грубо вмешивается в видения, разрушая сладкие грезы. Путь юноши к сердцу любимой труден и тернист. И все же в финале мы видим его вместе с нею. В числе других — как и он, разодетых в вечерние костюмы — лирический герой составляет свиту эстрадной дивы...

Наибольший интерес здесь представляет прием сопоставления сцен, решенных в пластике танца модерн, и тех, где преобладает классический танец. Брунелла Буономо и Алесандро Молин, выступая в этих столь полярных по стилистике эпизодах, проявляют себя танцовщиками разноплановой исполнительской палитры. И все-таки многое в хореографии воспринимается как вторичное, напоминающее виденное, воспроизводя танцевальные формулы других постановок самого Амедео Амодио.

Гастроли итальянской труппы «Атэр-балет», познакомив нас с работами трех зарубежных балетмейстеров, тем не менее, дают представление об одном из главных направлений поисков современной хореографической мысли. На наших глазах происходит сложный процесс взаимопроникновения выразительных средств, присущих различным танцевальным системам: классическому танцу, танцу модерн, джаз-танцу.

Рост интереса к классическому танцу — явление

повсеместное, в том числе у хореографов, исповедующих иные художественные принципы. Им приходится преодолевать здесь немало трудностей. Заимствуя приемы и формы той или иной пластической системы, балетмейстеры не всегда учитывают ее эстетическую природу, и, таким образом, при обогащении пластической орнаментики и обновлении лексики возникает диссонанс выразительных средств. Чтобы создаваемая новая художественная система обладала целостностью, нередко нивелируются сильные стороны как танца модерн, так и классического танца. И все-таки намеченный путь представляется нам достаточно перспективным — в том случае, конечно, если особенности танцевального материала будут органично реализованы в сценической драматургии. Именно недостатки в драматургии ряда увиденных спектаклей нередко снижали общий художественный эффект.

В качестве программного произведения итальянцы предложили композицию Амедео Амодио «Ричеркар» на музыку нескольких инструментальных концертов Антонио Вивальди. Здесь процесс сочетания и взаимопроникновения современных и классического стилей особенно нагляден. Он становится едва ли не основной художественной задачей. Центр действия — два па де де и па де трау, разделяющие их. Однако, заимствовав определенную форму, присущую классическому танцу, постановщик не воспроизводит ее структурных черт. Более того, бытовые мотивы становятся у него преобладающими, что не дает возможности ему выявить обобщенную образность классического танца.

Молодая итальянская труппа «Атэр-балет» запомнилась искренностью исполнения и открытой эмоциональностью. Несовершенства танцевальной формы в значительной мере искупались сценическим обаянием, темпераментом, неподдельной увлеченностью, полной отдачей артистов.

А СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Э. ДЕГА



Э. Дега. Автопортрет

ОСТАНОВЛЕННЫЕ МГНОВЕНИЯ

ВСЕВОЛОД ВОЛОДАРСКИЙ, кандидат искусствоведения

Исполнилось сто пятьдесят лет со дня рождения Эдгара Дега, одного из крупнейших художников Франции. Он прожил долгую жизнь. Вошел в мир искусства, когда еще работали Делакруа и Энгр, когда в салонах Второй империи царила рутинная академизма. А завершал свой путь, став свидетелем посмертной славы Ван Гога и Гогена, современником апологетов кубизма и событий первой мировой войны. В его творчестве отразилась целая эпоха, оно свидетельствовало о новаторстве, высоких художественных достижениях своего времени.

Среди мастеров второй половины прошлого века Дега был самым «городским» по своей тематике. Его увлекала повседневность французской столицы, полная контрастов и неизменной динамики. Безукоризненно правдивый в искусстве, Дега ценил реальность без глянца, но на особый лад: в ней самой искал выразительность мгновенного и подчеркивал, заострял характерное. Он любил зрелища большого города и был парижан как участник вечного «спектакля действительности». Находил бесконечное богатство пластических и эмоциональных оттенков в своих излюбленных мотивах и неутомимо варьировал сцены на ипподроме, в кафешантане, мастерских модисток, помногу раз писал прачек, музыкантов, женщин за туалетом — как часто становились они «героями» его

картин... Чаще всего, однако, он обращался к миру балета — недаром его называют «художником балерин». Дега разрушил легенду о них как об «эфирных созданиях», не только обновил давнюю традицию показа красоты, поэзии, выразительности балета, но и впервые многогранно раскрыл тему нелегкой жизни танцовщиц, правдиво показывая обстановку каждодневного, напряженного труда, которая царит в репетиционном зале, за кулисами.

Те особенности творчества Дега, которые сейчас определяют наше представление об индивидуальности мастера, сложились далеко не сразу.

Сын банкира, Эдгар Дега поначалу изучал юриспруденцию и окончательно профессию художника выбрал лишь на двадцать первом году жизни. Его кумиром стал Энгр — виртуоз линии, строгой и выразительной. Но у его ученика Ламотта Дега занимался недолго и вскоре перешел к самостоятельным студиям. Он осваивал опыт старых мастеров, копируя их картины в музеях, зарисовывал во время поездок в Италию античную скульптуру, изучал искусство Возрождения, особенно раннего, пробовал силы в гравюре. Его тянуло и к высоким образцам искусства прошлого, и к правде современной жизни, которая требовала новых способов воплощения. Он надеялся совместить одно с другим и записывал в

альбоме: «О ты, Джотто, научи меня видеть Париж, и ты, Париж, научи меня видеть Джотто!»

Лучшее, что создал молодой Дега, — это портреты его друзей и близких. Важной вехой в его творчестве стал монументализированный групповой портрет родственников — семейства Беллели. Здесь ясно сказалось влияние классицизма. Дега мастерски строит композицию. Все выглядит, как барельеф. Выразительные силуэты подчинены торжественному ритму. Своих современников Дега представил значительными, почти величавыми, вызывая у зрителя ассоциации с изображением королевской фамилии у Гольбейна.

Однако сам Дега в ту пору мечтал об обновлении исторической картины, занимавшей самое почетное место и в академической иерархии жанров, и на выставках Салона. В этом жанре им написано несколько работ, которые в целом выглядят рассудочными, суховатыми, темными по колориту. Правда, жюри Салона одной из них — полотну «Бедствия города Орлеана» — открыло двери на выставку. Но сам автор сумел понять, что успех этот ложный, что он — в тупике, из которого нет выхода его жажде наблюдать и отражать повседневную жизнь людей. Дега оставил историю и примкнул к бунтарям против академических штампов: сблизился с Эдуардом Мане и его кругом друзей, куда входил также писатель Эмиль Золя, и в течение 1874—1886 годов принял участие в семи из восьми выставок импрессионистов. Позже художник только один раз за тридцать лет показал свои работы на выставке, не желая добиваться признания у мещанской публики, которую глубоко презирал. Ему было достаточно суждений знатоков. К тому же он не испытывал материальных затруднений, хорошо знакомых другим импрессионистам, свои работы продавать не любил, а если это делал — они расходились по коллекционерам прямо из его мастерской: Дега ценил всегда.

Его зрелый стиль сложился в первой половине семидесятих годов прошлого века и с того времени одно за другим им создаются произведения, принадлежащие к вершинам творчества живописца. Он отказывается от сюжета в традиционном понимании, не рассказывает, а показывает. Дега не избегает теперь глубины пространства и линейной перспективы, но отвергает иллюзорность и заботится о декоративных качествах станковой картины: использует диагональные композиционные построения, соседство контрастных, сравнительно крупных нюансированных внутри пятен цвета. Эмоциональный строй его работ исключительно разнообразен.

Картины скачек, а чаще — разминки лошадей на просторах зеленого поля ипподрома он изображает с почти репортерской объективностью, зорко прослеживая механизм мгновенных движений. Он остро сопоставляет их по принципу контраста, как бы фиксируя у каждого всадника отдельную фразу общего движения. Невозмутимо передавая атмосферу возбуждения на трибунах, Дега словно остается «наблюдателем со стороны».

Иной дух господствует в его образах городского «дна» Парижа. Дега то приближается к гротеску, то со скрытой болью за человека обнажает драматизм жизни. Лаколично изображая одинокую пару в кафе за рюмкой абсента, он дает нам возможность ощутить безнадежность судьбы людей, их взаимную отчужденность, холод мира. Здесь уже нет «бесстрастного» Дега — он страдает своим персонажем.

В сценах у модисток особенно часто проявляется лиризм, а бытовое приобретает оттенки какой-то фантастичности. Женские шляпки различных фасонов и расцветок, висящие на рогульках, странно причудливые от соседства друг с другом, становятся как бы иносказанием о характерах и типах парижанок. Дега не был бы Дега, если бы при этом не вносил в изображения примерок свойственных ему эмоциональных сплавов — любования женственностью и изяществом модниц и одновременно легкой снисходительной улыбки, а порой и откровенной иронии. Подобные «сплавы» часты у него и при обращении к иным темам: таковы, например, его образы певиц кафешантана с их форсированными жестами и мимикой, и, в еще большей мере, доведенные уже почти до «личин» образы зрителей на представлениях — восторженных, снисходительных, апатичных.

Поль Валери в своих воспоминаниях о Дега, поглощен-

ного наблюдением природы, пишет: «Он подается вперед, отступает, наклоняется, шурит глаза. Он обращается со своим телом, как с неким придатком глаза, весь становится инструментом прицела, находки, проверки, фиксации». Это первая стадия творческого процесса Дега — за ней последует долгая работа в мастерской, сведение множества натуральных впечатлений в синтетический образ картины. Она станет лапидарной, как афоризм, обдуманной и отточенной по композиции, рисунку, ритмическому строю. В то же время Дега сохранит иллюзию как бы случайного мгновения, выхваченного из потока жизни, остановленного на лету, но успевшего, словно каким-то чудом, вобрать в себя самые существенные черты реальности. Сколько труда стояло за этим умением создать впечатление свежего, естественного восприятия жизненной сцены, написанной предельно просто, «так, как видишь», и, вместе с тем, незаметно тщательно «выстроенной», знал лишь сам автор! Он как-то сказал с завистью: «Проклятый этот Моне! Все, что он делает, все у него выходит сразу, тогда как я столько бьюсь, и все же получается не то». Отказываться от своего метода, столь отличного от работы его друзей-импрессионистов на открытом воздухе, прямо с природы, он, однако, не собирался. Основным жанром Клода Моне, Писсарро, Сислея и одним из главных у Ренуара — был пейзаж. Они вдохновлялись прежде всего красочным богатством природы, текучим, изменчивым в вибрирующей световоздушной среде, были убеждены в превосходстве цвета над рисунком. У Дега, бытописателя Парижа, «чистый» пейзаж — редчайшее явление. Он поборник рисунка, и сам называл себя «колористом посредством линии». В соответствии с его тематикой и световые эффекты, которые его привлекали, оказывались иными — мастер тонко передавал искусственное освещение театральной сцены или переливы дневного света на полу в интерьере.

Объединяли Дега и импрессионистов не только поиски нового художественного языка: главным было новое, динамичное восприятие мира, следствием которого стали эти искания. С другой стороны, при всех отличиях Дега от импрессионистов, никто из них не выявил с такой отчетливостью, как он, свойственное всему направлению нетрадиционное понимание пространственных и композиционных решений станковой картины. Фрагментарные композиции, построенные на асимметрии и «срезах» изображения, неожиданные ракурсы сверху, снизу, сбоку, использование «крупного плана» и другие приемы,

Скульптурные работы Э. Дега.

Испанский танец.



широко применявшиеся Дега, не только вобрали опыт Эдуарда Мане, японской гравюры и товарищей Дега по выставкам импрессионистов, но и усилили, обогатили общую тенденцию новыми открытиями. Дега предвосхитил построение кинокадра, и не случайно впоследствии именно его искусство больше всего повлияло на становление метода «кинематографического» видения мира. Он занял особое место в импрессионизме: Дега классик этого направления, но и самый «нетипичный» из его представителей.

Все самое типичное для искусства Дега ярко раскрылось в его огромном цикле, посвященном балету. Он изображал актрис не только в свете рампы, в ослепительные секунды триумфа, но и за монотонными упражнениями в танцклассе, в тоскливом ожидании экзамена, в моменты передышек за кулисами. В них сочетаются очарование и бытовизм, грация и неожиданная нелепость поз. Заученный до автоматизма профессиональный канон, ставший как бы второй натурой, накладывает отпечаток на пластику их тел и проявляется даже в таких ситуациях, которые уже не требуют ни выворотности ног, ни «округлых» рук, ни «апломба». Как никто другой, Дега увидел в балеринах и танцовщицах кордебалета особое племя женщин, со спецификой костюма и своеобразием движений, каких нет больше ни у кого на свете. В то же время через конкретные образы их быта он раскрывал характерное не только для людей определенной профессии, но и для человеческой жизни вообще.

В картине «Ожидание» он изображает на одной скамье две женские фигуры: молоденькую танцовщицу в пачке, томящуюся от бездействия, и пожилую женщину в темном, возможно, бывшую балерину, которая с безнадежно-привычным терпением и бесконечной усталостью что-то монотонно чертит дешевеньким зонтиком по полу. За контрастом образов встает тема времени, человеческой судьбы, родственное поэтике Чехова ощущение «серых будней».

В картинах «Экзамен танца» («Фойе балета») и «Танцкласс» Дега живо и непосредственно передает атмосферу занятий, обыгрывая контрасты отдельных групп и фигур молоденьких танцовщиц, любящих их непринужденностью, изяществом поз, нежностью белых шейк, оттененных неизменными черными бархотками. В «Танцовщицах на репетиции» он избирает ракурс на происходящее откуда-то из-под винтовой лестницы сбоку, словно случайный зритель, на глазах которого движение цепочки девушек начинает оформляться



Классический танец.
Танцовщицы.

Танцовщица.



в узор танца. По свойственной ему острой взглядом как будто невзначай передает «нелепость» протянутых друг к другу навстречу руки одной из танцовщиц и поднятой ноги другой, фигура которой «срезана» рамой.

Один из шедевров Дега — «Прима-балерина на сцене». Здесь сплелись восхищение и ирония художника, его зачарованность феерией света и легких красок, выдержанных в лейтмотиве «розовой пудры», с ощущением искусственности жизни на сцене, ее изготовленными из цветных тряпок «волшебствами», которое подчеркивается черным костюмом мужчины, стоящего за кулисами. С каким упоением Дега отмечает мягкими касаниями кисти воздушность пачки, ее переливы, сходство кораллового пятнышка губ балерины с коралловыми цветами бутоньерки на ее корсаже!

В своем позднем творчестве Дега постоянно обращался к технике пастели, проявив себя как поразительный колорист, рассыпающий целые дожди цветных искр стремительными штрихами.

Его «Голубые танцовщицы» приближены к переднему плану и погружены в мерцающее цветное марево, таинственное и невесомое. С изысканной утонченностью и артистизмом Дега передает красоту округленных плеч, шиньонов, вырезов платья, колдовские движения рук и грациозные наклоны головы. И все же в этом гимне женщине, гимне балерине есть какая-то тревожная нота, что-то от вечного и не имеющего исхода кружения.

В 1890-е годы у Дега обострилась болезнь глаз. Художник терял зрение. Уже полуслепым, не имея возможности посещать балет, он лепил маленькие фигурки обнаженных балерин. Эти работы, конструктивные, тонко передающие нюансы движения и, как всегда у Дега, заостряющие их характерность, прокладывали путь пластике XX века.

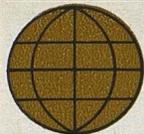
Дега не любил высказываться о своем искусстве. Но в семьдесят лет он, уже европейски известный мастер, в разговоре с другом признавался, что через всю жизнь пронес убеждение в том, что «высоко ставить надо не то, что ты сделал, но то, что сумеешь сделать однажды; иначе просто не стоит работать». Валери, рассказавший об этом, справедливо добавляет: «Такова истинная гордость, противоядие от любого тщеславия! Таков художник, когда он художник до мозга костей. Если человека не одушевляет столь могущественная наполненность, он бессодержателен и пуст».



Танцовщица
на репетиции

Репетиция
на сцене





Международная панорама

Болгария С ЗАБОТОЙ О БУДУЩЕМ...

Софийское хореографическое училище было создано в 1951 году. Прошло всего несколько лет и на болгарской сцене появились его первые выпускники — Калина Богоева, Вера Кирова, Красимира Колдамова, Емилия Кирова, Маргарита Траянова, Ичко Лазаров и другие. Своим искусством они прославили болгарский балет во всем мире.

С первых шагов школы ей активно помогали советские специалисты. Несколько лет, например, отдала болгарскому балету Фея Ивановна Балабина. Великолепный педагог, замечательный человек, она много сделала для наших учеников и педагогов. Поставленные ею отрывки из балетов «Пахита» и «Баядерка» танцуются воспитанниками училища и другие педагоги из Ленинграда — Н. Балтачева, А. Кумысников, В. Румянцева, а также М. Петрова и А. Коляденко из Минска. Побывал у нас и художественный руководитель Московского хореографического училища М. Мартirosян, в прошлом году приезжала к нам директор Московской школы С. Голвкина.

С 1956 года в училище существуют два отделения — классического танца и болгарского фольклорного танца. На классическом отделении мы работаем по методике А. Я. Вагановой, пользуемся программа-

ми Московского хореографического училища. Так как у нас девятилетний курс обучения, последний год у нас считается годом усовершенствования.

Основная цель деятельности педагогов — сформировать у воспитанников прочную техническую основу. Но мы стараемся не только добиваться технической чистоты, выносливости, устойчивости, но и учить будущих артистов передавать характер танца, его стиль, стремиться к выразительности и музыкальности, чему способствуют уроки народно-сценического, историко-бытового, дуэтного танца, актерского мастерства. В течение нескольких лет у нас проводятся занятия по системе Марты Грэхем. Что привлекает в ее технике? Статичный классический корпус раскрепощается с помощью специальных движений и особой системы дыхания. С прошлого года в старших классах введено изучение джаз-танца, что вызвано также желанием помочь ученикам ощутить своим телом иную пластику.

Большое внимание в училище уделяется музыкальным дисциплинам — фортепиано и теории музыки. Юные танцовщики посещают лекции по истории балета и изобразительному искусству. В младших классах дети занимаются рисованием и ритмикой. Ученики классического отделения на протяжении всех лет обучения постигают богатства болгарского фольклорного танца.

В Софийской школе сложился квалифицированный педагогический коллектив. Большинство преподавателей имеют большой практический опыт, поскольку все они — или бывшие, или

настоящие артисты балета. Многие прошли курс педагогической специализации в Московском и Ленинградском училищах. А в последние годы здесь стали преподавать также и выпускники Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского — они закончили педагогическое отделение балетмейстерского факультета, где занимались на курсе, художественным руководителем которого была замечательная артистка Р. Стручкова. Свой талант и знания отдают школе ее директор Дора Дерменджиева и художественный руководитель Калина Богоева.

Еще одна форма подготовки будущего артиста — концерт, который мы считаем своеобразным публичным отчетом о проделанной работе. Программы выступлений включают произведения классического наследия, народно-характерные танцы, а также сочинения в стиле Грэхем и джаз-танца. У нас нет своего учебного театра, но это не помешало нам создавать оригинальные школьные спектакли — жизнерадостный, красочный балет «Чиполлино» К. Хачатуряна по мотивам сказки Дж. Родари и старинный комедийный балет «Тщетная предосторожность» Л. Герольда (оба спектакля поставил болгарский балетмейстер Петр Луканов). Их тепло принимают зрители в Софии и в других городах. Два года подряд (1982—1983) коллектив с успехом гастролировал в Греции, где показал «Чиполлино» и концертные номера.

Наши ученики участвуют в балетных спектаклях Софийского театра оперы и балета.



Ученицы Софийского хореографического училища исполняют «Концертный номер».

Сценическая практика дает им возможность продемонстрировать здесь то, что они постигли в классе. Театр и школа неразрывно связаны. Сегодня бывшие ученики школы — гордость стличной труппы.

Жизнь постоянно ставит перед нами новые задачи, требует неустанного совершенствования учебного процесса. Так, например, в разработанной новой программе предусмотрено образование педагогического курса. Те ученики, у которых обнаружены педагогические способности, будут в течение двух последних лет своего пребывания в училище специализироваться в этой области — изучать методику классического, народно-сценического и историко-бытового танца. Так мы стараемся решить проблему подготовки специалистов для самостоятельных школ Болгарии, для которых Софийское хореографическое училище является методическим центром.

Наши педагоги имеют возможность знакомиться со школами всего мира. Этому, в частности, способствуют международный балетный конкурс и международный балетный педагогический семинар в Варне. Последний XI конкурс еще раз показал, что балету чужда заданность, унылый техницизм. Зрители по достоинству оценили виртуозность, которая существует не сама по себе, а служит средством раскрытия ярких интересных характеров. На трех семинарах, проведенных в Варне, педагоги знакомилась с датской педагогической системой Августа Бурнонвилля и еще раз убедились в плодотворности методики А. Я. Вагановой.

Воспитание балетного артиста — процесс сложный, многозначный. И заключается он не только в передаче знаний. Учеников надо научить думать, воспринимать музыку, понимать искусство. Задача педагога — выявить и развить индивидуальность каждого, отшлифовать его мастерство, неустанно искать пути к созданию национального и самобытного исполнительского стиля. И все, что трудится в Софийской школе, стремятся достойно решать эти проблемы, отдавая делу воспитания юного танцовщика все свои силы, знания, опыт. Характерной особенностью нашей деятельности остается тесная связь с советской балетной педагогикой. А это — надежный залог будущих творческих успехов училища.

Б. МАТОВА,
педагог Софийского
хореографического училища

Монголия

В ЗЕРКАЛЕ ВРЕМЕНИ

Как представителю Монгольской Народной Республики, мне особенно близки те аспекты культурного строительства, которые сплачивают братские страны социализма. Наше единство ныне — перед лицом надвигающейся термоядерной опасности — обретает особенно важное значение. И мы в Монголии вместе с советскими людьми с большим удовлетворением воспринимаем слова, которые сказал в речи на февральском (1984 г.) Пленуме ЦК КПСС Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ К. У. Черненко: «...Успех дела сохранения и укрепления мира в значительной мере зависит от того, насколько велико будет влияние на мировой арене социалистических стран, насколько активны, целеустремленны и согласованны будут их действия».

Сегодня мы, деятели культуры и искусства, в том числе и хореографического, понимаем, что наш долг — отдать все свои силы, талант, мастерство борьбе за сохранение мира. Никто из нас не имеет права оставаться в стороне от тех животрепещущих проблем, которые волнуют всех жителей земли.

Искусство монгольского балета молодо. Оно родилось и сформировалось как своеобразное явление национальной культуры благодаря щедрой и бескорыстной помощи советских коллег. Об этом уже рассказывалось на страницах журнала «Советский балет», и поэтому я не стану касаться истории нашего балета, буду говорить только о его сегодняшней жизни.

Современное состояние монгольского балета и его заметные успехи на международной арене имеют свои истоки. В пятидесятые годы наше правительство принимает решение о подготовке национальных балетных кадров. И в Советский Союз, в хореографические училища Ташкента и Перми, направляется группа мальчиков и девочек. В 1957 году посылают учиться и меня — я поступаю в Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского на балетмейстерское отделение, где занимаюсь на курсе, руководимом Леонидом Михайловичем Лавровским.

В 1962 году, получив высшее балетмейстерское образование в Москве, я возвращаюсь на роди-

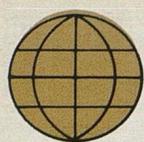
ну. К тому времени приехали и наши юные артисты, учившиеся в советских балетных школах. Так страна обрела профессионально подготовленные кадры для балетной труппы. Они и стали ее основой, когда в 1963 году в Улан-Баторе был создан Государственный театр оперы и балета Монгольской Народной Республики.

Тогда его хореографическая труппа состояла всего из сорока человек, и я стал ее балетмейстером и руководителем. С огромным энтузиазмом мы окунулись в творчество. Нас не пугали ни трудности, ни отсутствие опыта — ведь действенным примером для нас служила организация театрального дела в Советском Союзе. Используя в своей практике опыт становления многих советских национальных балетных школ, мы в своей деятельности опирались на два фактора — на европейское классическое наследие и на народное творчество.

Конечно, в первую очередь мы надеялись на помощь советских специалистов. И они охотно делились с нами своим опытом. В Монголию приезжали Р. Захаров, В. Преображенский, А. Чичинадзе и другие. Под руководством ведущих мастеров советского балета мы готовили премьеры таких спектаклей, как «Лебединое озеро», «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Золушка».

Одновременно мы начали активный поиск выразительных средств на основе синтеза лексики классического танца и элементов монгольского танцевального фольклора. И в 1965 году состоялась премьера национального балета «Цветок среди бурьяна» на музыку композитора Э. Чойдога. А следом — сочинение того же автора «Вечная дружба» и «Праздник в уральном княжестве» С. Гончиксумлы. Мне повезло работать над постановкой всех этих произведений. Стоит ли говорить, какой духовный и эмоциональный заряд несло наше искусство людям, какое важное общественно-политическое значение имели тогда наши первые успешные шаги!

Двадцатилетний опыт развития монгольского балета наглядно демонстрирует плодотворность принципа пролетарского интернационализма в сфере искусства. Творческие контакты с Советским Союзом и другими странами социалистического содружества крепнут и развиваются. Например, мы ежегодно приглашаем из Советского Союза педагогов-репетиторов, балетмейстеров, постановщиков. Как



Международная
панорама

правил, раз в два года мы направляем детей учиться в советские хореографические училища. Представители монгольской молодежи учились и учатся в школах Москвы, Ленинграда, Ташкента, Перми, Новосибирска, Киева. Высокий уровень их профессиональной подготовки заметно влияет и на рост исполнительской культуры балетного коллектива в целом. Кстати, его численность увеличилась почти вдвое. Значительно расширился и репертуар, усложнились и укрупнились выдвигаемые перед коллективом творческие задачи.

Если в пору становления монгольского балета мы считали своей первоочередной проблемой создание национального спектакля, то теперь мы работаем над воплощением средствами своего искусства тем современности. Далеко за пределами республики известен горнообогатительный комбинат «Эрденэт». Он — яркое свидетельство того, что аграрная в прошлом страна вышла на передовые рубежи индустриального ведения хозяйства. И нам захотелось отразить этот процесс на сцене балетного театра, показать человека новой Монголии, ее современного рабочего. Так родился спектакль «Гора сокровищ» на музыку молодого композитора Э. Хангала, вызвавший широкий отклик у зрителей.

Высоко оценила критика и постановку другого нашего сочинения — современного балета «Живая симфония» на музыку Э. Чойдога. Его фрагмент был показан на Четвертом Международном конкурсе артистов балета в Москве.

Снова подчеркну, что искусство, если оно подлинно народно и подлинно прогрессивно, призвано отражать проблемы сегодняшнего дня. Этому нас учит партия, этому нас учит время и история. С невиданной ранее остротой перед народами мира в наши дни встал вопрос из вопросов — защита всеми имеющимися в их распоряжении средствами права планеты на жизнь, на само ее существование. В эпоху, когда человеческий разум устремлен в будущее, когда перед людьми открываются необъятные горизонты познания, империалисты угрожают нам ядерной катастрофой. И как я уже говорил, мы обязаны всеми возможными средствами откликаться на зов времени. Будущее поколение спросит с нас, какой вклад мы внесли в дело сохранения мира, как боролись за него и как художники, и как граждане своей страны. И здесь ответственность каждого чрезвычай-

чайно велика.

Помню, с каким обостренным вниманием монгольский зритель смотрел балет К. Караева «Тропью грома» в постановке Батджаргала, где раскрывались и разоблачались такие социальные язвы современного капиталистического мира, как расизм, дискриминация, попираемые элементарных нравственных норм. Когда знакомись с такими произведениями, понимаешь, что балет может быть страстным агитатором и непримиримым трибуном. И сегодня наш театр обратился к произведению А. Хачатуряна «Спартак», надеясь найти в его решении ответы на волнующие нас и наших зрителей вопросы современности. Надо сказать, что в нашем национальном эпосе тема героизма и героической личности всегда была главной. Сочинение Хачатуряна трактует ее на ином материале и в ином социальном звучании. Мы же стремились выявить и показать современному монгольскому зрителю те мотивы, аспекты, эмоциональные кульминации, которые близки ему, волнуют его...

Популярность балета в Монголии постоянно растет, растет вместе с ростом общей культуры народа. Он выходит сегодня на международную арену, стремясь занять свое достойное место в жизни мирового хореографического театра. Участие наших солистов в международных конкурсах балета в Москве, Варне, Токио, полученные ими награды — не только важный факт для перспективы развития монгольского балетного искусства, но и стимулирующий пример для тех стран, где классический балет только зарождается.

Наш театр побывал на гастролях в СССР — артисты демонстрировали свое искусство в Грузии и Армении, а отдельные солисты выезжали в Чехословакию, Венгрию, на Кубу. И везде наши мастера ощущали неподдельный интерес к своему творчеству, живую, эмоциональную реакцию зрительного зала. Доброжелательно отзывалась об их мастерстве пресса. Все это, безусловно, — заряд большой творческой энергии для нашей деятельности, свидетельство правильности выбранного нами пути развития. Постигая традиции классического танца, обогащая его современными средствами выразительности, используя богатства национальной танцевальной культуры, мы за короткий срок достигли успехов и накопили значительный творческий багаж, что



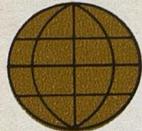
позволяет смело и уверенно смотреть в будущее.

Сегодня в мире идет ожесточенная борьба идеалистической и буржуазной идеологий. В последнее время капиталистические страны развернули настоящую «психологическую войну» против стран социализма, распростирая ложь и клевету о нашем образе жизни, о культурных завоеваниях социалистического общества. Некоторые буржуазные искусствоведы говорят о якобы наметившемся застое в нашем искусстве, и, в частности, об «устарелости», «ограниченности» системы классического танца. Ответом на такие измышления может служить молодое искусство монгольского балета. Свою жизнеспособность оно продемонстрировало именно на классике.

В зеркале времени отчетливо отражаются немалые прошлые и настоящие успехи нашего искусства. В братской семье социалистических стран моя страна уверенной поступью идет в прекрасное завтра. И радостно сознавать, что единство это неодолимо, а движение вперед по магистральному пути социализма безусловно!

БАЛЖИННЯМЫН
ЖАМЬЯНДАГВА,
главный балетмейстер
Государственного
театра оперы и балета
Монгольской
Народной Республики,
заслуженный
деятель искусства Монгольской
Народной Республики

Главный балетмейстер Государственного театра оперы и балета Народной Республики БАЛЖИННЯМЫН ЖАМЬЯНДАГВА.



Турция

ВСТУПАЯ В ПЕРИОД ТВОРЧЕСКОЙ ЗРЕЛОСТИ

Труппа анкарского балета вступает в период своей творческой зрелости, чему предшествовали годы накопления опыта, осознания своего места в национальном искусстве, поисков своего самостоятельного пути развития...

Организаторами балетного образования в Турции были английские мастера танца. В частности, здесь работала Нинет де Валуа. Государственная балетная школа при Анкарской консерватории была создана в пятидесятых годах, и ее первые выпускники образовали основное ядро балетной труппы Анкарского государственного театра оперы и балета.

В семидесятые годы в этом учебном заведении начинают работать советские специалисты, которые в преподавательской деятельности опирались на принципы советской балетной педагогики, прививая своим воспитанникам свободное владение корпусом, певучесть движений, эмоциональность, одухотворенность, музыкальность танца.

Советская методика, в чем и убедились на практике наши турецкие коллеги, оказалась наиболее плодотворной. И потому ныне, стремясь ее постигнуть, анкарские деятели балета регулярно обращаются к помощи советских мастеров — они работают и в школе, и в театре. Например, в сезоне 1982—1983 годов в Турции трудились известный педагог из Киева И. Лукашова и художественный руководитель Ташкентского хореографического училища К. Сагатов.

В становлении творческого стиля анкарской труппы немалую роль сыграли осуществленные в разное время советскими хореографами спектакли «Дон Кихот» (постановка Н. Чороховой, Р. Цулукидзе), «Жизель» (постановка Ю. Григоровича, Л. Хлюстовой), «Бахчисарайский фонтан» (постановка Ю. Скотт, Ю. Папко), «Легенда о любви» (постановка А. Шекеры) и другие. Тем не менее наиболее острой для турецкой труппы была и остается ныне проблема репертуара. На турецкой сцене ставились, помимо названных выше, такие произведения, как

«Лебединое озеро», «Шопениана», «Пахита», «Ромео и Джульетта», а также национальные балеты, воплощенные средствами классического танца в сочетании с элементами фольклорных плясок (их авторы — турецкие хореографы Оутано Турфанда и Ойя Ариоб), сочинения, решенные средствами так называемой свободной пластики (постановщик Доючи Аукал). К сожалению, жизнь этих полотен огра-

дая система, думается, не способствует развитию молодого коллектива, поскольку у него не оказывается таких постановок, которые помогали бы постоянному профессиональному росту артистов. По той же причине нелегко складывается и судьба ведущих солистов, которые по нескольку лет ждут своего «звездного часа», чтобы новый спектакль совпал с их индивидуальностью, их амплуа.



Е. АСЛАН — танцовщик из Анкары.

ничивается сравнительно коротким сроком, так как по существу порядку, заведенному во многих зарубежных труппах, каждый из них становится единственным афишным спектаклем на определенный отрезок времени и эксплуатируется только до тех пор, пока не появится новый. Так, поставленная в марте 1983 года «Кармен-сюита» завершила свою сценическую жизнь к июню того же года, поскольку к этому времени был осуществлен «Щелкунчик». Та-

О. ТАРАСОВА на репетиции с турецкими артистами



Сейчас труппа переживает период смены поколений, в ее составе появились молодые танцовщицы — выпускники Анкарской хореографической школы и поэтому, наверное, не случайно возникла потребность в целях совершенствования их профессионального мастерства обратиться к классическому наследию — поставить балет П. Чайковского «Щелкунчик». Напомним, что и представители первого поколения Анкарского театра оперы и балета начинали свою творческую жизнь с этого великого классического произведения.

Все участники постановочной труппы — балетмейстер, дирижер, художник — из Советского Союза, что, думается, свидетельствует о признании турками приоритета советской хореографии. Итак, мы — дирижер Фуат Мансуров, художник М. Соколова, балетмейстер-репетитор И. Лукашова и балетмейстер-постановщик, автор этих строк, начали работать над осуществлением шедевра Чайковского. Мы хорошо понимали, что наш труд находится под пристальным вниманием и людей, искренне восхищающихся достижениями советского балета, и так называемых «недоброжелателей», которые злорадно ждали увидеть у нас и просчеты и неточности в процессе подготовки спектакля. К счастью, весь коллектив — от ведущих солистов вплоть до рабочих цехов — трудился с большим энтузиазмом. Их дружеское отношение к нам способствовало рождению подлинно творческой атмосферы на репетициях.

Работа над «Щелкунчиком» постоянно привлекала большой интерес театральной общественности, прессы — ведь экзамен держала молодежь, будущее анкарского балета. Беседы, встречи, интервью — их состоялось немало: и журналистов, и критиков, и деятелей искусства интересовало прежде всего, как достигается такой высокий уровень мастерства в советском хореографическом искусстве. Но, наверное, никакие разговоры не смогли бы их убедить, если бы не практическая работа наших специалистов, ее убеждающие результаты.

Теплые и искренние слова благодарности советскому искусству говорили нам при расставании турецкие коллеги после большого праздника, каким стала премьера балета «Щелкунчик».

ОЛЬГА ТАРАСОВА,
заслуженная артистка
РСФСР

Франция

ЮНОШЕСТВУ — О РУССКОМ БАЛЕТЕ

Как рассказать юным французам о классическом балете, истории его возникновения, жанрах, основах исполнительского мастерства, о подготовке танцовщиков? Полин Депау сделала это, обратившись к повествованию о жизни балерины в семидесятых годах прошлого века в Санкт-Петербурге. Книгу, названную «Жизнь балерины в Санкт-Петербурге в 70-е годы прошлого столетия» (серия «Прожитая история») выпустило в свет с многочисленными иллюстрациями художника Эдварда Монтельманса детское издательство «Эдиссон дю ша перше» в Париже, которое входит в группу «Фламмарион».

«Несомненно, что есть страны, которые более других проникнуты гением танца. Можно утверждать во всяком случае, что Россия является одной из таких избранных земель, в которой танец родился спонтанно», — пишет П. Депау. Она рассказывает о богатых русских народных танцевальных традициях, которые предопределили развитие искусства классического балета на русской земле.

Перелистывая страницы этой книжки-альбома, юные французские читатели, например, смогут узнать, что первым преподавателем классического танца в России был их соотечественник Жан Батист Ланде. Обратив внимание на врожденную предрасположенность русских к танцу, он стал инициатором создания первой русской балетной школы. Открытая в 1738 году, она ныне известна во всем мире как прославленное Ленинградское академическое хореографическое училище имени А. Я. Вагановой.

Автор рассказывает о театрах, с которыми связана история становления русского классического балета, помогает нам узнать о том, как готовились в прошлом веке балетные спектакли, отличавшиеся большой помпезностью и широким применением различных сценических эффектов, описывает путь, который предстояло пройти воспитаннице театрального училища прежде чем стать танцовщицей, говорит о том, как упорно надо трудиться, чтобы достичь вершин мастерства, каких физических и нервных усилий требует подготовка каждой партии, каждого сольного выступления.

Полин Депау показывает, как нелегко в царской России жилось талантливым русским артистам, поскольку дирекция императорских театров стремилась пригласить на ведущее положение в балетных труппах иностранных солистов.

«Дирекция императорских театров, — читаем мы на одной из страниц книги, — возвела в догму мнение, согласно которому у русских танцовщиц не было достаточно таланта, чтобы исполнять главные партии. Это мнение было в корне неверным». «Не только критики, которые разбирали спектакли, но и сами профессионалы — иностранные балетмейсте-

ры и танцовщицы признавали, — пишет Полин Депау, — что в русских труппах есть артисты, достойные занимать авансцену. Фанни Эльслер, например, говорила, что иностранке было трудно конкурировать с солистами русских балетных трупп, и заявляла, что в «Сильфиде» мастерство русской танцовщицы Екатерины Санковской представлялось ей не ниже мастерства Марии Тальони. Что касается самих русских балерин, то их положение было... сложным и мучительным... Им было все тяжелее переносить то, что их держали в тени, платили значительно меньшее жалование... мешали в продвижении к званию прима-балерины, зачастую отказывали в праве на зарубежные туры. Следует признать, что одним из аспектов истории балета в России была почти вековая борьба, противопоставившая сторонников иностранных артистов защитникам русских балерин». И вместе с тем, отмечает автор, талантливые русские балерины ни в чем не уступали на сцене прославленным зарубежным звездам. Полин Депау знакомит своих читателей с именами Евгении Колосовой, Авдотьи Истоминой, первой русской исполнительницы партии Жизели Елены Андреевны, Марфы Муравьевой, Евгении Соколовой, Ольги Преображенской, Матильды Кшесинской, Анны Павловой.

Прекрасно иллюстрированная книга «Жизнь балерины в Санкт-Петербурге в 70-е годы прошлого столетия» вводит юного французского читателя в мир русского классического балета, раскрывает сущность процессов взаимного обогащения культур народов трех главных «балетных стран» мира — Италии, Франции, России, помогает ему лучше понять и оценить произведения классического балетного наследия.

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

Обложка
книги
«Жизнь балерины
в Санкт-Петербурге
в 70-е годы
прошлого
столетия».

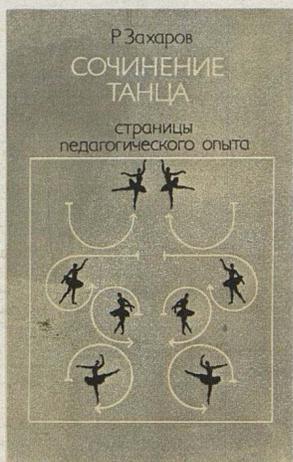
l'histoire vécue la vie
D'UNE
BALLERINE
à Saint-Petersbourg vers 1870



«Советская высшая школа балетмейстера как передового человека своего времени, человека высокой культуры и глубоких знаний, в совершенстве владеющего основами профессионального мастерства, активного борца за искусство социалистического реализма», — пишет в своей книге «Сочинение танца.

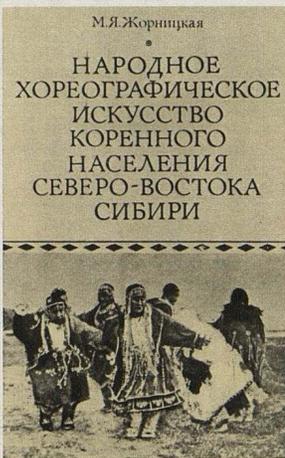
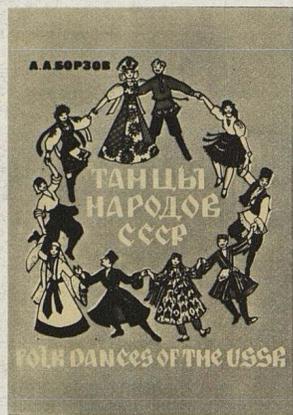
Страницы педагогического опыта» ее автор — выдающийся советский балетмейстер Р. Захаров. Этот последний труд мастера выпущен в свет издательством «Искусство» в прошлом году.

В своей работе Р. Захаров обращается к педагогам и студентам балетмейстерских отделений вузов.



Выдающейся ленинградской балерине Елене Люком, чьим искусством восхищалось не одно поколение зрителей, чей талант вдохновлял многих балетмейстеров, в том числе М. Фокина, Ф. Лопухова, В. Пономарева, В. Вайнонена, Р. Захарова, посвящена одноименная книга О. Розановой, изданная Ленинградским отделением издательства «Искусство». О. Розанова воссоздает легендарную судьбу артистки, воскрешая в памяти читателей годы ее учения, первые выступления, помогаая им представить ее как исполнительницу главных партий в классических и современных балетах. В монографии дается также и анализ педагогического метода мастера.

Методическое пособие «Танцы народов СССР» предназначено для студентов балетмейстерских факультетов театральных институтов. Его подготовил педагог Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского А. Борзов. В книге, выпущенной этим вузом, содержатся методические рекомендации по освоению основных элементов русского и украинского танцев, а также дается описание движений, примеры характерных композиций.



Автор книги «Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири» М. Жорницкая много лет изучает танцевальную культуру народов Крайнего Севера, которая является еще мало исследованным пластом советской многонациональной хореографии. Данная работа содержит весьма интересные и полезные сведения для тех, кто изучает танцевальный фольклор народов нашей страны. Книга выпущена издательством «Наука».

«Творчество артиста балета» — так называется книга Э. Королевой, имеющая подзаголовок «Первый опыт систематизированного (методом социологического анализа) описания проблем исполнительского мастерства артистов балета». Автор рассказывает о нескольких поколениях артистов балета Молдавского театра оперы и балета, прослеживает пути их становления, анализирует направленность творческих поисков. Книга, выпущенная издательством «Штиинца», может быть адресована и широким читательским кругам.



В московском издательстве «Высшая школа» вышло в свет новое учебное пособие «The World of Dance» («В мире танца»), где собраны материалы по истории развития балетного театра. Оно представляет собой сборник отдельных статей и предназначено для студентов старших курсов вузов искусств, изучающих английский язык и интересующихся проблемами хореографического искусства. Составитель сборника — доктор искусствоведения И. Ступникова. В книгу вошли статьи советских и зарубежных балетоведов. В сборнике опубликованы отрывки из книг «Письма о танце и балетах» Ж. Ж. Новерра, «Театральная улица» Т. Карсавиной.

В Большом театре
Союза ССР состоялась
преьера балета
А. Глазунова «Раймонда»
(балетмейстер-постановщик
Ю. Григорович).

На снимке:
сцена из спектакля.
В роли Раймонды —
Н. БЕССМЕРТНОВА.
Жана де Бриена —
А. БОГАТЫРЕВ.
Фото Г. Соловьёва



*В ответ на письма читателей сообщаем:
подписаться на журнал «Советский балет» на 1985 год
можно в пунктах подписки «Союзпечати», во всех почтовых отделениях,
у общественных распространителей печати по месту работы или учебы.
Подписка принимается без ограничений.*

Индекс журнала 70947.

*(См. Каталог «Газеты и журналы. 1985»,
раздел «Центральные журналы», стр. 43).*

