



СОВЕТСКИЙ
БАЛЕТ

1985

1

Указом Президиума
Верховного Совета СССР
за большие заслуги в
развитии и пропаганде
советского
хореографического
искусства
художественному
руководителю
и главному
балетмейстеру
Красноярского ансамбля
танца Сибири Михаилу
Семеновичу Годенко
присвоено звание Героя
Социалистического Труда
с вручением ему ордена
Ленина и золотой медали
«Серп и Молот».

На снимке:
М. С. ГОДЕНКО
с артистами
ансамбля.

Фото
В. Щербакова



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

Выходит шесть раз в год
Издается с 1981 года

В НОМЕРЕ

8 24/2

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛ — ВСЯ СТРАНА 2

К 40-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ

Горина Т. Нам в сорок третьем выдали медали 6

Поздравляем Г. С. Уланову, К. М. Сергеева, Т. М. Вечеслову, В. М. Чабукиани 9

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

Швачко Т. Легенда о солнечном камне 13**Чернова Н.** Наше прошлое — мы сами 15

В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ

Федотов В. Профессия — балетный дирижер 18

ГАСТРОЛИ 21

ГАЛЕРЕЯ МОЛОДЫХ МАСТЕРОВ

Бабаева Ч. Ирина Низаметдинова 29**Голубин В.** Ирек Мухамедов 30**Павлоцкий В.** Сергей Вихарев 33

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Чурко Ю. Народно-сценическая хореография и фольклор 34

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА 37

Звягина С. Преданное служение искусству 46

ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

Пожарская М. Балетная держава Рериха 47**Шульгина А.** Профессор танца 50

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ 52

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА 58

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ

Захаревич Т. Как развивать культуру внимания 62

ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА 64

Главный редактор

Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

Редакционная коллегия:

Г. В. БЕЛЯЕВА (ЧЕЛОМБИТЬКО)

В. В. ВАНСЛОВ

В. В. ВАСИЛЬЕВ

О. М. ВИНОГРАДОВ

С. Н. ГОЛОВКИНА

В. М. ГОРДЕЕВ

Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ

П. А. ГУСЕВ

Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА

(ответственный секретарь)

В. М. КУРЖИЯМСКИЙ

М. М. КУРИЛКО-РЮМИН

И. А. МОИСЕЕВ

К. М. СЕРГЕЕВ

Г. С. УЛАНОВА

В. И. УРАЛЬСКАЯ

В. Н. ФИЛИППОВ

(заместитель главного редактора)

Н. И. ЭЛЬЯШ

А. Я. ЭШПАЙ

Номер оформлен

С. А. ВИНОГРАДОВОЙ

Технический редактор

М. В. СТАРЦЕВА

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

Сдано в набор 05.11.84.

Подписано в печать

21.12.84.

A15301.

Формат 60 × 90 1/8.

Глубокая печать, офсет.

Усл. печ. л. 8,5.

Уч.-изд. л. 12,58.

Тираж 43 000 экз.

Заказ 1284.

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.

На первой
странице обложки:
сцена из спектакля
Большого театра СССР
«Лебединое озеро».

Фото Г. Соловьева



На четвертой
странице обложки:
эскизы декораций
и костюмов
Н. Рериха.

ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛ — ВСЯ СТРАНА

Осенний день хмурился непогодой, но, когда с трапа самолета сходили гости из столицы, яркий луч вдруг раздвинул тучи.

— Вы привезли с собой солнце, — говорили московским артистам красноярцы. И действительно, весь сентябрь, как по заказу, был расцвечен броскими красками сибирского «бабьего лета». Такой и запомнилась пора гастрелей — светлой и солнечной. Но дело, конечно, не в погоде. Ярким светом озарило красноярскую сцену искусство мастеров прославленной труппы. В городе на Енисее «высадился» творческий «десант» Большого театра СССР в составе трехсот человек.

На следующий день в Доме актера краевого отделения Всесоюзного театрального общества состоялась встреча с журналистами, представителями художественной интеллигенции города.

Секретарь краевого комитета КПСС Н. П. Силкова рассказала о гигант-

ских новостройках края, о его разнообразной и богатой культурной жизни. Только за последние годы здесь открылся театр оперы и балета, организовано отделение Союза композиторов, окрепли шефские связи с творческими коллективами Москвы, Ленинграда.

— С волнением и радостью прибыли мы в Красноярск, где родился почин «Превратим Сибирь в край высокой культуры!», — отмечал на пресс-конференции руководитель гастрелей, первый заместитель генерального директора Большого театра СССР и Кремлевского Дворца съездов П. Хомутов. — Шесть лет назад коллектив нашего театра взял шефство над Красноярским театром оперы и балета. За это время здесь не раз побывали наши режиссеры, помогавшие ставить спектакли, художники-оформители, певцы и танцовщики, которые участвовали в спектаклях коллектива вместе с красноярскими артистами. В Москве проходили стажировку солисты, работники производственно-

Творческий «десант» на Енисее

Здание
Красноярского
театра
оперы и балета,
где проходили
гастроли
Большого театра
Союза ССР



«УТВЕРЖДАТЬ ПРАВДУ ЖИЗНИ, ВЫСОКИЕ ИДЕАЛЫ СОЦИАЛИЗМА», — СКАЗАЛ В СВОЕЙ РЕЧИ НА ЮБИЛЕЙНОМ ПЛЕНУМЕ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СЕКРЕТАРЬ ЦК КПСС, ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР ТОВАРИЩ КОНСТАНТИН УСТИНОВИЧ ЧЕРНЕНКО. ГОВОРИЛ ОБ УКРЕПЛЕНИИ СОЮЗА ТРУДА И КУЛЬТУРЫ, ТОВАРИЩ К. У. ЧЕРНЕНКО ПОДЧЕРКИВАЛ: «БЕЗ ТАКОГО СОЮЗА, БЕЗ СОЮЗА РАБОЧИХ, КРЕСТЬЯН, ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ, ЦЕМЕНТИРУЮЩЕЙ СИЛОЙ КОТОРОГО БЫЛ И ОСТАЕТСЯ РАБОЧИЙ КЛАСС, УСПЕШНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО СОЦИАЛИЗМА ПОПРОСТУ НЕВОЗМОЖНО. ЭТО БЫЛО ВЕРНО ПОЛВЕКА НАЗАД. ТЕМ БОЛЕЕ ВЕРНО СЕГОДНЯ, КОГДА ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ — УЖЕ НЕ УЗКАЯ ПРОСЛОЙКА ОБРАЗОВАННЫХ ЛЮДЕЙ, А МОГУЧИЙ ПЛАСТ ТРУДОВОГО НАРОДА. КОГДА НЕУКЛОННО РАСТЕТ ЕЕ ВКЛАД В НАШЕ ОБЩЕЕ ДЕЛО — СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ПОСТРОЕННОГО В СССР СОЦИАЛИЗМА». СВОИ 209-й И СЕЗОН БОЛЬШОГО ТЕАТРА СОЮЗА ССР НАЧАЛ НА ДВУХ СПЕЦИАЛЬНЫХ ПЛОЩАДКАХ. ОДНА РАСПОЛАГАЛАСЬ НА БЕРЕГАХ ЕНИСЕЯ, ДРУГАЯ — В СОЛНЕЧНОЙ МОЛДАВИИ. ГАСТРОЛИ ПРОХОДИЛИ В КРАСНОЯРСКЕ И КИШИНЕВЕ ПОЧТИ ОДНОВРЕМЕННО И СТАЛИ ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫМ СОБЫТИЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ СТРАНЫ, ЕЩЕ РАЗ ПРОДЕМОНСТРИРОВАВ ОГРОМНЫЙ ДУХОВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СОДРУЖЕСТВА МАСТЕРОВ ИСКУССТВА И ЛЮДЕЙ ТРУДА.

постановочных цехов и мастерских. Наши плодотворные творческие контакты будут укрепляться и впредь.

О связях двух театров — прославленного, со сложившимися в течение двух веков традициями, и юного, чей путь только начался — говорил в одном из интервью и генеральный директор Большого театра СССР и Кремлевского Дворца съездов С. Лушин: «Договоры обычно ограничены сроками. Наш же договор о творческом содружестве с Красноярским театром — бессрочен. С каждым годом он углубляется, совершенствуются формы нашего сотрудничества. И нынешний приезд труппы Большого будет способствовать развитию и укреплению этих дружеских связей».

Гастроли московских артистов на Енисее принесли сибирскому зрителю немало незабываемых встреч с любимыми артистами. Каким, например, глубоким и психологически сложным выглядел внутренний мир Альберта — героя балета «Жизель» у известного

мастера Михаила Лавровского. Хорошо знакомы красноярцам также имена Людмилы Семянки и Александра Богатырева, и жители города восторженно принимали этот дуэт, выступивший в «Лебедином озере». Сибирский зритель с интересом знакомился с молодыми, но уже ведущими исполнителями — Аллой Михалченко, Ниной Ананишвили, Алексеем Фадеечевым, Ириной Пяткиной, Михаилом Шарковым и другими...

Впрочем, москвичи демонстрировали свое искусство не только в зрительном зале театра. Они побывали на красноярских заводах, у молодых строителей Канско-Ачинского топливно-энергетического комплекса. Эти поездки и творческие отчеты имели свои особенности — их содержание составляли не только концертные программы, но и серьезные беседы об искусстве. Заместитель секретаря парткома Большого театра СССР В. Тихонов рассказывает: «Импровизированная сцена в цехе, беседа об опере, балете... Признаться, шли мы на это не без опасений —

будут ли интересны подобные разговоры нашим зрителям? Но встречи проходили очень интересно. Из разнообразных, нестандартных, а порой — неожиданных вопросов мы поняли, что сибиряки — тонкие ценители искусства. Кстати, для эстетической пропаганды здесь существует отличная материальная база — предприятия имеют великолепные Дворцы культуры, которым может позавидовать иной профессиональный театр. На этих гастролях мы открывали для себя зрителя, а он, наверное, открывал нас».

А что говорят сами зрители?

В. Гобец, рабочий Красноярского алюминиевого завода: «Мне посчастливилось видеть «Лебединое озеро» в Москве, на сцене Большого театра. И вот один из исполнителей того спектакля Борис Акимов — перед нами, в электролизном цехе, рассказывает о своем творческом пути. Я как будто встретился с близким человеком. Такое общение очень дорого — оно помогает глубже понять искусство балета».

З. Колосова, работница Норильского

КРАСНОЯРСК

Артисты балета Большого театра СССР на аэродроме в Красноярске.
Фото К. Уральского



ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛ — ВСЯ СТРАНА

Молодость И мастерство

горно-металлургического комбината имени Завенягина: «Возвращалась из отпуска с «материка», как говорят северяне. В аэропорту Красноярска узнаю о гастролях Большого театра. Все во мне так и затрепетало: то ли сдать билет, то ли лететь в Норильск?! Решено — остаюсь. К сожалению, удалось попасть только на один спектакль — на «Лебединое озеро». Получила большую радость от встречи с прекрасными мастерами сцены. Спасибо Большому театру за его великое искусство».

А теперь послушаем москвичей.

М. Семенова, народная артистка СССР: «Город — это прежде всего живущие в нем люди. Мне очень понравилась красноярская публика — гостеприимная и серьезная. Поняла, что здесь умеют ценить настоящее творчество и не прощают небрежностей, малейшего расслабления. Поразили меня женщины — жизнерадостные, энергичные. Может быть, характер их выковывает сам край, где бурно развиваются и экономика, и культура. Побывала и в хореографическом училище, встретила со своей бывшей ученицей Валентиной Челюковой. Рада, что она нашла здесь себя, трудится с энтузиазмом, по-сибирски».

Л. Семеняка, народная артистка РСФСР: «Я была очарована сибирской природой, восхищена тем, что сделали здесь человеческие руки. Во время поездки в Дивногорск снимала на цветные слайды плотину ГЭС. Какой-то смельчак на пике отвесной скалы водрузил флаг. В первый раз я за Уралом. Но встреча с сибиряками произошла раньше — в балете «Ангара» А. Эшпая, где я исполняю роль Валентины. Нынешние знакомства, беседы с теми, для кого мы танцуем, помогли мне глубже понять характер своей героини. Какие чудесные и самоотверженные люди! Они приезжают сюда возводить новые города, обживать суровый край. Право, до сих пор я до такой степени не представляла величия и масштабов этого края — Сибири. Когда стоишь на берегу могучего Енисея, кажется, что видишь поистине необъятные просторы Родины».

Гастроли в Красноярске прошли с большим художественным успехом. — До свидания, Большой! — говорили красноярцы. — До новых встреч! — отвечали москвичи.

ВЛАДИМИР ПРОКУШЕВ,
собственный корреспондент
газеты «Правда»
по Красноярскому краю

КИШИНЕВ

Р адушно встречала солнечная Молдавия Большой театр Союза ССР. Гастроли, в которых приняли участие оперная и балетная труппы, оркестр, посвящались 60-летию образования Молдавской ССР и ее Коммунистической партии и стали настоящим триумфом советского сценического искусства, свидетельством взаимообогащения национальных культур, их горячего общественно-эстетического служения народу.

В эти дни зрительный зал Молдавского театра оперы и балета, где выступали прославленные столичные мастера, был переполнен. Атмосфера нескончаемого праздника вдохновляла всех — и артистов, и зрителей.

Выступления Большого театра в Кишиневе отличала гармония молодости и опыта — представители всех поколений исполнителей продемонстрировали преемственность замечательных традиций, их неуязвимую силу и свежесть, высокое мастерство.

Майя Плисецкая, Ирина Архипова, Нина Тимофеева, Тамара Сиянская, Александр Копылов, Евгений Нестеренко, Артур Эйзен, Владимир Атлантов, Надежда Павлова, Вячеслав Гордеев, Нина Сорочина, Светлана Адурхаева, Татьяна Голикова, Юрий Владимиров, Михаил Цивин, Сергей Радченко, Алексей Лазарев, Андрей Кондратов и многие, многие другие... Такое созвездие имен дополняла талантливая молодежь, которую молдавские любители театра открывали для себя заново, но навсегда.

Гастрольную афишу москвичей составили оперы «Хованщина», «Евгений Онегин», «Иоланта», балеты «Шопениана», «Жизель», «Дон Кихот», «Любовью за любовь». Но программа отчета Большого театра включала не только спектакли на сцене и выступления на телевидении. Важное общественное звучание приобретали также встречи мастеров прославленного коллектива, проводившие на промышленных предприя-

тиях, в учебных заведениях, в селах, активная шефская концертная деятельность.

Столичные артисты приехали в Молдавию в разгар уборочной страды. И не случайно первое мое знакомство с мастерами сцены состоялось не в театре, а в одном из пригородных хозяйств Кишинева, куда они приехали, чтобы в свободное от репетиций и спектаклей время помочь сельским труженикам собрать урожай яблок. С воодушевлением трудился прославленный художник Асаф Михайлович Мессерер. В тот день мы стали свидетелями своеобразного рекорда: за короткое время артисты собрали шесть с лишним тонн яблок!

Наконец, настал день, когда мы ощутили себя счастливыми зрителями постановок Большого театра. Гастроли открылись балетом «Жизель», где главные партии исполняли Надежда Павлова и Вячеслав Гордеев. Спектакль прошел с огромным успехом.

«Кишиневские зрители стали свидетелями дебютов многих наших солистов, — рассказал педагог-репетитор Владимир Никонов, исполнявший обязанности заведующего балетной труппой Большого театра на этих гастролях. — Надо отметить такой знаменательный факт: мы подготовили здесь семнадцать (!) сольных премьер, в основном, молодых артистов. Доверие молодым — такова творческая направленность руководства театра, главного балетмейстера Юрия Николаевича Григоровича, и она прекрасно оправдала себя и на этот раз. Так, к примеру, Нина Семизорова смогла показать здесь свою новую работу — партию Жизели. Ее дебют был весьма интересным, также как и первое выступление Бориса Ефимова в партии лесничего Ганса. Но, конечно, тон на гастролях задавали наши прославленные мастера, гордость Большого театра. Незабываемый прием окказали молдавские зрители Майе Михайловне Плисецкой — ее высокое искусство в балете «Гибель розы» на музыку Г. Малера встретило восторженный отзыв в сердцах кишиневцев.

Нередко рядом с известными арти-



Артисты
Большого
театра
СССР
на прогулке
в Кишиневе.

Фото
Л. Педенчук

стами выступали и начинающие молодые исполнители, при этом мера требовательности к ним соответственно намного возрастала. С полной отдачей работали педагоги-репетиторы Тамара Петровна Ветрова и Анатолий Романович Симачев, бескомпромиссные, строгие и одновременно — внимательные наставники. Думается, что наша балетная труппа в целом и особенно ее молодежная часть выдержали нелегкий экзамен. А это для нас — самое главное».

Плодотворными стали гастроли не только для самих москвичей, но и для молдавских артистов. В течение всех гастрольных дней связи товарищей по искусству были самыми тесными и эффективными. Местные танцовщики посещали занятия московских педагогов-репетиторов, которые проводили для них специальные показательные уроки. На сцене содружество проявлялось в разных формах. Мария Виешу пела с ансамблем скрипачей Большого театра, а Надежда Павлова, Вячеслав Гордеев, Нина Семизорова, Юрий Васоченко участвовали в спектаклях Молдавского театра оперы и балета. Эти совместные выступления воочию демонстрировали крепкие интернациональные связи национальных сценических культур. О том же говорят и молдавские деятели балета.

О. Гурьевская, заслуженная артистка Молдавской ССР: «Профессиональное общение с мастерами Большого театра дало нам очень много. Как на праздник, ходили мы на уроки Асафа Михайловича Мессерера. Заниматься у него было трудно, но увлекательно. Уроки давали небывалое ощущение легкости и свободо-

ды танца».

В. Щепачева, заслуженная артистка Молдавской ССР: «Мы все так признательны педагогам и артистам Большого театра за подлинное заинтересованное внимание, которое они проявили к нам. А наша с Владимиром Гелбетом особая благодарность Асафу Михайловичу Мессереру за то, что он не только подарил нам прекрасный концертный номер «Мелодия» на музыку Дворжака, но и нашел время отрпетировать его».

В. Гелбет, заслуженный артист Молдавской ССР: «Очень полезны были занятия с московскими мастерами. Мы старались запомнить удивительно логичные комбинации движений, которые задавал замечательный педагог Асаф Михайлович Мессерер. У нас даже создалось впечатление, что на уроках он большее внимание уделял молдавским артистам, чем москвичам. Мы были счастливы заниматься в одном классе с известными мастерами Большого театра — Майей Плисецкой, Ниной Тимофеевой, Ниной Сорокиной, Юрием Владимировым. Это всеяло силы и уверенность и в своей собственной работе. Особенно помогла царившая на уроке творческая атмосфера, которая создавала чувство душевного подъема».

И еще один важный итог творческого отчета — нравственно-эстетический: люди искусства и люди труда много, очень много почерпнули от общения друг с другом.

«Наши солисты в Молдавию приезжают не в первый раз, — сказал мне секретарь партийного комитета Большого театра Ю. Григорьев. — Мы от души радуемся тем переменам, которые произошли в республике. В нынеш-

ний приезд нас поразило и обрдовало прогресс во всех областях ее жизни. Во время шефских выступлений нам удалось познакомиться с трудовой Молдавии».

Впечатляют плодородные поля, ухоженные сады и виноградники, во всем чувствуется уверенный хозяйский подход и «мастерский почерк» сельских тружеников. А красавец Кишинев — столица прекрасной солнечной республики — стал подлинным центром национальной культуры».

Молдавская пресса широко освещала пребывание артистов Большого театра. Газета «Вечерний Кишинев» опубликовала, к примеру, отзывы зрителей — рабочего комбината искож Ивана Мараря, инженера-электрика Марии Сардарь, шофера Виктора Лысого. Каждый из них по-своему стремился выразить чувство восхищения и благодарности, возникшее при непосредственном общении с мастерством Большого театра, что еще раз свидетельствует — подлинное искусство необходимо и понятно каждому, оно — радость и вдохновение в труде, в повседневной жизни, в устремленности в будущее.

За высокое исполнительское мастерство, большой вклад во взаимообогащение культур братских народов СССР, эстетическое воспитание трудящихся Большой театр удостоен Почетной грамоты Президиума Верховного Совета Молдавской ССР.

Материал подготовил
ВАЛЕРИЙ КАЧУРИН,
собственный корреспондент
газеты
«Советская культура»
по Молдавской ССР

Биография этого фронтового ансамбля, который пользовался у зрителей блокадного Ленинграда огромной популярностью, уникальна. Сегодня свидетельства о его деятельности можно встретить в периодических печати военных лет, в мемуарных источниках, хранятся они и в памяти участников ансамбля. Если обобщить эти свидетельства, факты, впечатления, то из них получится своеобразная «анкета» коллектива.

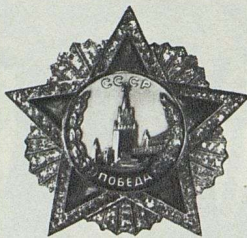
ИМЯ — Танцевальный ансамбль агитвзвода 55-й армии.

ВРЕМЯ РОЖДЕНИЯ — март 1942 года.

МЕСТО РОЖДЕНИЯ — Ленинградский фронт.

ИМЯ ОСНОВАТЕЛЯ, руководителя или, говоря иначе, «отца» фронтового «детисца» — старший лейтенант, балетмейстер Аркадий Ефимович Обрант.

СОСТАВ «ТРУППЫ» — первый «призыв»



насчитывал шесть человек (три девочки и три мальчика), к концу войны их стало сорок пять.

СРЕДНИЙ ВОЗРАСТ АРТИСТОВ — четырнадцать — пятнадцать лет.

РЕПЕРТУАР — более тридцати танцевальных номеров.

КОЛИЧЕСТВО ВЫСТУПЛЕНИЙ — три тысячи концертов за три года пребывания на переднем крае обороны.

НАГРАДЫ — семь участников ансамбля удостоены орденов Красной Звезды, многие получили медали «За боевые заслуги», «За оборону Ленинграда». Это о них, мальчиках и девочках Ленинграда 1942 и 1943 годов, пишет в своих блокадных стихах поэт Ю. Воронов:

Нам в сорок третьем выдали медали,
И только в сорок пятом — паспорта...

Такими словами могут говорить о себе и юные артисты ансамбля А. Обранта.

НАМ В СОРОК ТРЕТЬЕМ ВЫДАЛИ МЕДАЛИ...

Но вернемся к истокам, попробуем вспомнить, как создавался этот коллектив. В тридцатые годы — годы невиданного трудового и духовного подъема советских людей — обрело подлинную силу широкое движение, получившее название «художественная самодеятельность». Оно рождало разнообразные формы проявления творческой активности человека: кружки, театры рабочей молодежи, студии. Одну из таких студий, которая называлась студией художественного движения, возглавили Р. Варшавская, Э. Виноградова и А. Обрант. Со временем она вошла в число художественных коллективов ленинградского Дворца пионеров. Варшавская увлекла коллег идеями ритмопластического воспитания, весьма популярного в то время. В юности она побывала на уроках одного из основоположников этого направления современной хореографии Жака Далькроза в его школе в Хеллеруау. Научить детей свободно владеть своим телом — такую задачу ставили перед собой руководители студии. Когда Обрант познакомился с Варшавской, поэзия у него была учеба в музтехникуме и Институте физической культуры имени Лесгафта. В 1939 году он поступил на балетмейстерские курсы при Ленинградском хореографическом училище, где его учителем был Федор Лопухов. Варшавская и Обрант прекрасно дополняли друг друга как педагог-теоретик и хореограф-постановщик. Ее идеи находили сценическое воплощение в его балетмейстерской практике. Деятельность студии складывалась успешно, но ее оборвала начавшаяся война.

В июне 1941 года Обрант ушел в народное ополчение. Он воевал на южных подступах к Ленинграду. Районы Урицка, Колпина, Красного Бора стали его полями сражений. В феврале 1942 года Аркадия Ефимовича перевели в один из опорных пунктов обороны города — Усть-Ижору, где он, согласно приказу, должен был как хореограф-профессионал подготовить концертную программу агитвзвода. Агитвзвод сформировали из личного состава 55-й армии. Командование решило использовать имеющихся в воинских частях вокалистов, музыкантов-инструменталистов, актеров драматических театров. Но танцовщиков найти не удалось. И тогда предложил разыскать своих питомцев из Дворца пионеров и зачислить их воспитанниками в агитвзвод. Политотдел принял предложение и отправил Обранта в командировку в Ленинград на поиски бывших студийцев.

Шел девятый месяц войны. Группа вражеских армий «Север» сомкнула кольцо блокады. Линия обороны проходила так близко, что «на фронт» горожане уходили пешком. Обрант тоже отправился в Ленинград «своим ходом». Суровый лик города поразил его, он с трудом узнавал его улицы, площади, проспекты. Вот знаменитый Невский, но не видно кладовских коней на мосту через Фонтанку,

не сверкает вдали золотая адмиралтейская игла. Все замаскировано, укрыто. Наконец, Обрант подошел ко Дворцу пионеров. На картах немецкого командования это творение Д. Кваренги и К. Росси значилось как объект под № 192 и подлежало обстрелу. Зимой 1941—1942 годов в здании Дворца располагался гражданский госпиталь. После тщательной проверки документов Обранта пропустили в здание, где он и встретился с Варшавской. Утром руководители студии вместе стали разыскивать своих подопечных.

В листовках, сбрасываемых с самолетов на город, фашисты писали: «Мы сравняем Ленинград с землей, а Кронштадт — с водой». Следы этих варварских намерений были видны повсюду. Улицы вязли во мгле, город казался «ослепшим», потому что глазницы окон забивались фанерой. Транспорт бездействовал, трамвайные пути утопали под толстым слоем не по-городскому белого снега. Узкие стезжки, протоптанные в сугробах, тянулись от жилых домов к булочным и прорубям, где ленинградцы брали воду.

Направляясь от одного дома к другому, заходя в неосвещенные подъезды, поднимаясь по обледенелым ступеням, Обрант с тревогой думал: живы ли те, ради кого он пришел сюда? Ему удалось найти шестерых студийцев, которые были готовы отправиться с ним в армию. Валя Штейн (Лудинова), Нелли Раудсепп, Вера Мефодьева, Геннадий Корневский, Феликс Морель, Валентин Клейман. Все пережили первую, самую страшную блокадную зиму. Голодая, теряя родных и близких, ребята не сдавались. Некоторые даже находили в себе силы участвовать в агитбригадах.

Валентина Александровна Лудинова вспоминает, например, что когда она на почве дистрофии попала в стационар Института имени Турнеда, то к ним 8 марта 1942 года приходила выступать Нелли Раудсепп. Сама Нинель Александровна об этих своих выступлениях рассказывает: «Я одна давала концерт, состоявший из нескольких танцев. Я привезла костюмы, помогла мне переодеться мама. Музыкальным сопровождением служил патефон, пластинки, конечно, не соответствовали моим танцам, но я как-то приспособилась. В качестве «гонорара» за концерт мы с мамой получили по кусочку глюкозы». Нинель Александровна продолжает: «По молодости лет мы не задумывались над тем, что можем погибнуть под бомбежкой, обстрелом. Чаще ленинградцы становились жертвами тихой голодной смерти, убивающей незаметно. Так умер мой отец. Наша семья одиннадцать дней экономила хлеб — это была плата за гроб для него. После его трагической смерти мама согласилась на мой отъезд в армию. Более того, она позаботилась о наших костюмах, по ее расписке мы получили их во Дворце пионеров, где она работала».



Цыганская пляска в исполнении юных артистов танцевального агитзвода 55-й армии Ленинградского фронта.

Утром 25 марта 1942 года одинокие прохожие могли стать свидетелями «великого исхода» студийцев на фронт. Геннадий Григорьевич Корневский так вспоминает об этом дне: «Мы двигались цепочкой по Невскому проспекту. Одеты были кто в чем. Родители оставались дома. Обрант не хотел долгих проводов. На московском вокзале нас ждал поезд в один вагон. По разбитым путям он добрался до Обухова. Оттуда вновь пришлось идти пешком. Совершенно ослабевшего Валу Клеймана везли по очереди на куске фанеры».

Начались «экзамены 42 года». Само слово «экзамен» тогда имело совершенно особое значение, каждое па давалось танцовщикам с невероятным трудом, когда ноги казались ватными, голова кружилась, а дыхание перехватывало. В. Лудинова вспоминает: «Во время уроков держаться приходилось за что придется. Занимались сначала без музыки, под счет. Только со временем у нас появился свой аккордеонист Г. Линкевич и некое подобие танцевального зала». Рассказ В. Лудиновой дополняет Г. Корневский. По его словам, ансамбль, прибыв на фронт, оказался в экстремальной ситуации. Политотдел ждал от прибывшего пополнения реальной отдачи. Нужны были не экзамены, а концертные номера, поэтому Обрант сразу начал ставить «Красноармейский перепляс». Параллельно он восстановил, перестроив на меньшее число исполнителей, танцы из довоенного репертуара — «Гопак», «Яблочко». Занимаясь с ребятами, помогая им как можно быстрее обрести творческую форму, Обрант активно прибегал к физкультурным упражнениям. Вообще, надо сказать, его педагогический метод отличался истинно нова-

торским для того времени характером. Он свободно экспериментировал с тренажом, вводил в него элементы биомеханики, ритмики, свободной пластики. Все это позволило коллективу в предельно сжатые сроки подготовить небольшой концерт.

30 марта 1942 года возрожденная «труппа» держала публичный экзамен на слете фронтовых медиков. Выдавшие виды женщины-медки плакали, аплодируя юным танцовщикам. Н. Раудсепп рассказывает, что когда она собиралась бисировать танец «Яблочко», то бригадный комиссар К. Кулик, вмешавшись, крикнул в зал: «Запрещаю, это же блокадные дети!» Артисты, действительно, находились тогда еще не в лучшей форме. Г. Корневский вспоминает, что в «Гопаке», опустившись в глубокое plié, он не смог подняться. Помогла ему партнерша Н. Раудсепп. Крепко держась за ее руки, он исполнил все присядки. Надо сказать, что дистрофия еще долго давала о себе знать. Не случайно врачи сравнивали ее с бомбой замедленного действия. Экзамен ребята все же выдержали. Командование решило зачислить их в агитзвод. Но службу свою они начали в госпитале, куда были отправлены сразу после первого концерта. Еще числясь по рапорту «больными», обрантовцы ездили в Ленинград, чтобы в бывшем особняке Кшесинской выступить перед партизанами, доставившими горожанам обоз с продовольствием. Г. Корневский так вспоминает об этом вечере: «Концерт проходил в какой-то гостиной, выходили мы из соседней комнаты, танцевали на паркете. Люстры горели тускло. Зрители (их насчитывалось человек тридцать-сорок) сидели на мягких резных стульях. Атмосфера была приглушенно-камерной. Зрители не выражали открыто



«Тачанка» — композиция, обретшая большую популярность у зрителей.

«Казачья пляска» в танцевальном коллективе, руководимом А. ОБРАНТОМ, раскрывала героический характер советского человека.



своих эмоций, мне даже показалось, что они словно стеснялись громко хлопать».

Молодой фронтовой коллектив стал своеобразной театральной студией. Обаяние этого союза заключалось в необыкновенном единстве мироощущения и верности делу, которому все участники самоотверженно служили. Они верили, что своей работой тоже приближают час победы. Атмосфера же студийности помогала им скрывать суровый военный быт, тяжкие репетиции, рискованные поездки. Ансамбль жил коммунально. Такой образ жизни, с одной стороны, был вынужденной фронтовой необходимостью, с другой — душевной потребностью. Ведь ребята подружились еще во Дворце пионеров. Их многое связывало. Не случайно на фронте они вели летопись ансамбля, которая называлась «История рыбачат» (агитзвезд базировался в селе Рыбачком, отсюда и пошло такое прозвище). В летопись заносились события дня, встречи, мечты, планы. Причем все это излагалось с подкупающей искренностью, с желанием исповедаться. Сохранился любопытный документ — протокол комсомольского собрания, на котором студийцы всерьез постановили запретить разговоры о хлебе во время концертов. Сегодня эта категоричность, вызванная юношеским максимализмом, может показаться наивной, но именно в таких условиях рос и формировался обрантовский коллектив. Пафос коммуны, дух коллективного творчества царил в нем, подчиняя интересы каждого.

Однако ребята, ставшие на фронте вровень со взрослыми, все же оставались детьми, которым надо было продолжать учиться. И командование организовало для них заочную учебу в средней школе. Но фронт есть фронт. И было бы заблуждением представлять их военную жизнь как только некую игру в свой театр, театральную коммуноу. Тем более, что в планах командования они с самого начала значились боевым подразделением с четким пропагандистским прицелом. Вот что рассказывает об этом Г. Кореневский: «Все мы были рядовыми агитзвезда, жили на казарменном положении. Оружия воспитанникам не полагалось, но воинскую форму нам выдали. Правда, гимнастерки оказались не зеленого, а черного цвета, зато шинели сшили из тонкого офицерского сукна. По утрам нас будил дневальный, начиналась физзарядка на улице, затем строем шли в столовую. В день, согласно приказу, мы давали по четыре-пять концертов. Отправлялись на концерты зачастую пешком, погрузив на себя немудреный театральный скарб. На передовой случалось передвигаться как опытным пехотинцам — где ползком, где перебежками».

Имея изначальную «приписку» к армейскому соединению, ансамбль исходил и обездвигал весь Ленинградский фронт. В гастрольной скитальческой жизни бывало всякое. В. Лудинова, например, говорит, как во время одного концерта на сцене погас свет, актеры растерялись, но зрители нашли выход: они стали направлять лучи своих карманных фонариков на сцену, и концерт продолжался. Г. Кореневский припомнил другой случай — о концерте на передовой. Чтобы не привлечь внимания фашистов, зрителям, замаскировавшимся в кустах, запрещено было аплодировать, а танцовщицы выступали без аккомпанемента, но даже эти «немые танцы», как замечает Кореневский, имели свой задор, очарование, искренность.

Состав ансамбля пополнялся, увеличивался количественно (в коллектив пришли Валя Сулейкина, Мирза Аваков, Володя Иванов, позднее присоединились Рина Потемкина, Рая Иванова, Лида Животовская, Эдда Шнирман, Игорь Усов, Борис Васильев, Борис Долгов), но по-прежнему каждый актер оставался на виду — выступал и в массе, и солистом. Обстоятельства фронтовой жизни требовали от исполнителей умения перестраиваться, менять форму сценического поведения. Иногда им приходилось танцевать перед многочисленной аудиторией, ценящей динамику движений, простоту и естественность жестов. Иногда же аудитория состояла всего из нескольких бойцов, и тогда требовался добротный «крупный план».

Г. Кореневский рассказывает: «Однажды давали концерт для двух бойцов. Землянка напоминала нору. Свободного места там почти не было, но мы умудрялись танцевать на крошечном пятке». Зная эти сложности, Обрант старался научить актеров применяться к неожиданным площадкам, учил строить мизансцену, учил умению импровизировать. И. Усов отмечает, что структура многих композиций ансамбля была подвижной, вариационной. Предполагалось, что артисты, прибыв на очередную площадку, сами, сообразно обстоятельствам, выберут подходящий вариант исполнения.

Участники коллектива трудились с полной отдачей. Особое внимание уделялось технике, поскольку именно она давала возможность артистам «не зажиматься» перед зрителями, чувствовать себя свободно, быть всегда «в форме». «Помимо традиционных репетиций, — вспоминает В. Лудинова, — проводилось много застольных бесед, в ходе которых мы разбирали этюды, обсужда-

ли темы новых постановок». Коллективные находки сразу шли в «дело».

Эстетика ансамбля формировалась непосредственно концертной практикой. Некоторые решения рождались сложностью фронтовой обстановки. Скажем, в целях маскировки танцовщицы отказывались от ярких деталей в костюмах. Театр Обранта был демократичен в самом прямом смысле слова: Он отвечал запросам армейской аудитории. В. Лудинова вспоминает: «Мы танцевали без грима не только из-за отсутствия косметики, но, главным образом, потому, что таков был наш стиль — молодежный, спортивный, мужественный. Мы считали себя в первую очередь бойцами, гражданами великого города-воина и лишь во вторую очередь — актерами. Концерт давался бойцами для бойцов. Неудивительно, что порой он перерастал в стихийный митинг с речами и клятвами».

Несколько иначе обнаруживала себя связь «актер-зритель» во время выступлений обрантовцев для раненых. Г. Кореневский рассказывает: «Поначалу нам казалось, что танцевать перед ними — расщунственно и бестактно. Но приказы не обсуждают, их выполняют, и мы отправились на концерт. В палате лежали люди после первой перевязки в ожидании операции. Слова и речи были тут бессильны. Мы начинали танцевать. И раненые постепенно, кто хлопками, кто легким киванием головы подбадривали нас. Боль как будто на время оставила их, они пробудились, очнулись к жизни». Однажды юным исполнителям пришлось выступать в палате, где находилась Валя Сулейкина. Летом 1943 года она была тяжело ранена в бедро осколком снаряда. Ей грозила ампутация. Но Обрант так горячо доказывал врачам, что юная танцовщица не должна покориться судьбе, так беспокоился и хлопотал о ней, что медицина сделала почти невозможное. Больше года она пролежала в госпитале, ногу удалось сохранить, но танцевать в ансамбле она уже не могла.

Фронт требовал от актеров дисциплины, оперативности. Но вся армия заботилась о них. «Фронтовым отцом» они признавали, конечно, Аркадий Ефимович Обранта. Ведь он был не только мастером, учителем, воспитателем, но и офицером, командиром. Фронтовые остряки прозвали его «киндер-лейтенантом», что в переводе с немецкого означало «детский лейтенант». Для студийцев же Аркадий Ефимович оставался самым близким человеком, к которому они и на фронте обращались не по званию, а по имени-отчеству. Обязанности балетмейстера и педагога Обрант связывал воедино. Репетиционный процесс у него превращался в процесс воспитательный. По свидетельству учеников, он никогда не повышал голоса, не принуждал. Такой метод отпадал как-то сам собой. Важнейшим в педагогике балетмейстер считал развитие индивидуальности ученика, становление его личности. Воспитывая тело, он воспитывал душу.

Еще до войны Обрант поставил во Дворце пионеров танец «Тачанка» на музыку известной песни К. Листова. Это был танец-поэма, воспевающий подвиг бойцов гражданской войны. В годы Великой Отечественной войны этот танец стал эмблемой, визитной карточкой фронтового ансамбля. Легендарные двадцатые годы перекликались у обрантовцев с «сороковыми роковыми». И. Усов рассказывает, когда они показали «Тачанку» в Москве весной 1944 года на антифашистском митинге молодежи, весь зал встал, приветствуя этот танцевальный памятник героям революции.

Наряду с постановками, рассказывающими о воинской доблести советского солдата, в репертуар коллектива входили лирические и комедийные танцы. Они напоминали бойцам о доме, о семье. «Как забыть, — рассказывает Н. Раудсепп, — поцелуй пожилого бойца-украинца, который так своеобразно, от души поблагодарил меня за «Голак». Н. Раудсепп вторит Г. Кореневский: «То, что мы были все-таки детьми, делало наши отношения со зрителями совсем особенными. После концерта они обычно окружали нас, показывали семейные фотографии, одаривали конфетами».

Когда 55-я армия двинулась на запад, ансамбль Обранта остался работать в освобожденных районах Ленинградской области. Девятое мая 1945 года артисты встретили на Дворцовой площади. Праздник начался, как вспоминает И. Усов, в четыре часа вечера и продолжался всю ночь. Участники коллектива исполняли свой «Марш Победы» (на музыку С. Танеева), который задумали еще в 1943 году...

Коллектив, рожденный на стыке самодеятельного и профессионального искусства, за годы войны вырос в оригинальный творческий организм. Юность его участников совпала с войной, они по мере своих детских сил участвовали в битве с фашизмом. Артисты достойно служили Родине, народу.

Поздравляем

дважды Героя
Социалистического
Труда, народную
артистку СССР,
лауреата Ленинской и
Государственных премий
СССР Галину
Сергеевну УЛАНОВУ
с семидесятилетием





Поздравляем

народного артиста
СССР, лауреата
Государственных
премий СССР
Константина Михайловича
СЕРГЕЕВА с
семидесятипятилетием

заслуженного деятеля
искусств РСФСР,
лауреата Государственной
премии СССР Татьяну
Михайловну ВЕЧЕСЛОВУ
с семидесятипятилетием



Поздравляем



народного артиста СССР,
лауреата Ленинской
и Государственных
премий СССР Вахтанга
Михайловича
ЧАБУКИАНИ
с семидесятилетием

ЛЕГЕНДА О СОЛНЕЧНОМ КАМНЕ

● Балет
«Солнечный камень»
В. Кирейко
в Донецком
русском театре
оперы
и балета

ТАТЬЯНА
ШВАЧКО,
кандидат
искусствоведения

Создание современного национального репертуара в содружестве с композиторами и либреттистами республики — давняя и плодотворная традиция балетных коллективов Советской Украины. Активно и последовательно следует ей Донецкий театр оперы и балета, мастера которого неоднократно выступали как первооткрыватели новых произведений.

Многие годы коллектив плодотворно сотрудничал с В. Гомолякой и почти все его балеты — «Сорочинская ярмарка», «Оксана», «Кот в сапогах», «Черное золото» — получили путевку в жизнь именно на донецкой сцене. Не так давно труппа вместе с А. Руданским осуществила героико-романтический спектакль «Поэма о целине».

Рецензируемая премьера — постановка балета-легенды «Солнечный камень» впервые также увидела свет rampy в этом театре, в процессе совместных поисков балетной труппы и композитора В. Кирейко.

Авторы спектакля — либреттист Е. Кушаков, дирижер В. Куржев, балетмейстеры В. Шумейкин и В. Бударин — создали произведение о шахтерском крае, о духовной красоте простых труженников, которые открыли «солнечный камень» — уголь и заставили его давать людям свет, тепло. Они стремились воспеть в танце патриотизм и стойкость, мужество и нежность, рассказать о сыновнем и гражданском долге своих героев, об их революционной борьбе за счастье родного народа. Работая над этим героико-романтическим балетом, в котором картины реальной действительности переплетаются с мотивами народной легенды, с фантастическими и обобщенно-метафорическими эпизодами, создатели спектакля опирались на богатый опыт советского балета, на его плодотворные традиции, на достижения современного музыкального театра.

Автор музыки «Солнечного камня» В. Кирейко — знаток национального песенного и танцевального фольклора. В своем балетном творчестве он последовательно продолжает традиции классика украинской музыки Н. Лысенко, своего учителя — известного композитора Л. Ревуцкого, авторов первых национальных полотен этого жанра К. Данькевича и М. Скорулеского. Об этом убедительно свидетельствуют также поэтический лирико-романтический балет В. Кирейко «Тени забытых предков» по одноименной повести М. Коцюбинского, который с успехом был поставлен во Львове и Киеве, его исполненные подлинного драматизма «Ведьма» (по мотивам поэмы Т. Шевченко) и «Оргия» (по пьесе Леси Украинки).

Либретто главного режиссера Донецкого оперного театра Е. Кушакова, которое основано на широко известном в Донбассе народном сказании о «вечном» шахтере Шубине, замученном эксплуататорами, — сказочном

подземном человеке, борце за справедливость, о его любви к родной донецкой земле и верности долгу, привлекло композитора возможностью воссоздать многогранный образ положительного героя, в котором воплотились мечты и чаяния трудового народа. И Е. Кушаков и В. Кирейко стремились к тому, чтобы сюжет, навеянный шахтерской легендой, приобрел в балете не только обобщенно-поэтическое, но и высокое гражданское, социальное, героико-романтическое звучание, чтобы характеры действующих лиц обрели эмоциональную и психологическую убедительность.

Создатели «Солнечного камня» пытались органично соединить реальные, исторически конкретные картины и эпизоды из жизни шахтерского поселка в предреволюционное время и в первые годы Советской власти с метафорически-фантастическими сценами в подземном царстве, которое открылось юному герою, спустившемуся в штольню старой шахты. Они поставили своей целью, используя выразительные средства балетного театра, раскрыть идею нерушимого единства шахтерских поколений, показать могучую силу рабочих традиций, верность сыновей заветам отцов.

Главного героя балета — шахтера Игната Кедрова, который, по авторскому замыслу, олицетворяет образ легендарного Шубина, волнует, каким будет его сын Петр, сможет ли он так же, как отец, самоотверженно бороться за справедливость, за счастье трудового народа. И молодой Кедров доказал, что он достоин памяти своего легендарного отца.

Опытный режиссер Е. Кушаков в своем сценарии старался учитывать особенности балетного театра, специфическое своеобразие его сцены, но порой все же не мог отрешиться от использования многократно апробированных, испытанных драматургических приемов. Так, в частности, большое место в первом акте занимают эпизоды в цыганском таборе с многочисленными дивертисментными плясками, во втором — автор обращается к традиционным напильвам-воспоминаниям (измученный Игнат, которого царские жандармы гонят на каторгу по этапу в Сибирь, на коротком привале вспоминает жену Оксану и сына), в третьем — целая картина посвящена «испытаниям Петра» в подземном царстве, где он встречает и чудищ, и обольстительных дев, и волшебную золотую розу, и чудесный грот, и сверкающие самоцветами «солевые сталактиты»... Такой весьма узнаваемый традиционализм драматургических решений в либретто, конечно, в известной мере повлиял на творческий поиск и композитора, и балетмейстеров-постановщиков. Однако в своем прочтении этих сцен они пытались преодолеть недостатки либретто. В. Кирейко создал масштабные, пронзательные оригинальными народно-песенными интонациями, яр-

ко-танцевальные симфонические эпизоды и в цыганском таборе, и в подземном царстве. А балетмейстеры развернули на сцене многокрасочные хореографические картины, стараясь органично ввести их в драматургию спектакля.

Основным выразительным средством балета «Солнечный камень» является классический танец, обогащенный пластическими мотивами украинской народной пляски. Весьма тактично используются постановщики возможности пантомимы. Ритмически организованная, она выглядит здесь своеобразным пластическим речитативом. Танец и пантомима, гармонично сплавленные в этом развернутом хореографическом полотне, свидетельствуют о желании его создателей творчески осваивать традиции балета-пьесы, балета-драмы.

Масштабность и эпический размах постановке во многом придает музыка, раскрывающая характеры главных героев, пафос их революционной борьбы. Вместе с тем многие страницы партитуры наполнены проникновенными лирико-романтическими настроениями. В сочинении В. Кирейко нашло свое отражение весьма характерное для Донбасса органичное соединение украинских и русских народно-песенных интонаций. Однако композитор не цитирует фольклорные мелодии, а творчески переосмысливая их, создает собственные, яркие, запоминающиеся музыкальные темы. Современная по своим оркестровым

краскам, по стилистике, характеру используемых приемов, привлекающая щедрой танцевальностью, внутренней конфликтностью и глубоким драматизмом партитура тонко, вдумчиво, с большим уважением к замыслу композитора интерпретируется оркестром театра под управлением дирижера В. Куржева.

Своеобразные мелодические и ритмические находки композитора получили интересное развитие в ряде изобретательно поставленных эпизодов, среди которых особенно привлекают свежестью хореографического языка искристый «Козачок», поэтичная «Веснянка», лирический «Хоровод». В этих красочных массовых сценах балетмейстеры сплели в единый пластический узор элементы классического и народного танцев. Этот принцип доминирует и в рисунке сольных и дуэтных эпизодов, помогая раскрыть народность образов главных героев, и прежде всего Игната и Петра. В пла-

стическом тексте их партий широкие прыжки и полетные воздушные движения, свойственные мужской украинской пляске, сплавлены с элементами классической лексики, что дает исполнителям убедительный материал для интересных творческих трактовок. Лейтмотивные музыкальные характеристики Игната и Петра, родственные по интонационному и эмоциональному содержанию, получили в хореографии убедительное воплощение. Портрет легендарного шахтера Игната, созданный Ю. Мезерей, привлекает не только мужеством, внутренней силой, но и душевной теплотой, искренним лиризмом. Дуэты Игната с женой Оксаной (эту партию танцует Э. Рыкова) наполнены глубоким волнением, нежностью. Убедителен, драматически напряжен в прочтении Ю. Мезери эпизод стычки Игната с купцом. Эта сцена, решенная приемами балетной пантомимы, потребовала от артиста разносторонних исполнительских красок.

Героико-романтическими интонациями отмечен танец А. Бойцова, выступившего в виртуозной, построенной на стремительных прыжках и вращениях партии Петра Кедрова. Он показывает характер в развитии, становлении, раскрывает разные его грани, стремится воспеть мужество своего героя, его отчаянную храбрость, светлое, большое чувство к невесте Марии (Е. Огурцова). Пластические мотивы украинских хороводов окрасили их дуэты, расцвелили классические формы сольных вариаций Марии.

Сцена из балета «Солнечный камень». В роли Игната Кедрова — Ю. МЕЗЕРЕЙ, его жены Оксаны — Э. РЫКОВА, купеческого сына — В. КОРНЕЕВ.

Фото П. Родионова



Выразительными штрихами стараются обогатить свои партии Е. Ходеев (купец), В. Корнеев (купеческий сын Федор), А. Касьяненко (урядник), Н. Сомов (приказчик), В. Писарев (студент), Г. Григорьева (цыганка). В массовых и ансамблевых эпизодах молодежный по своему составу кордебалет театра демонстрирует слаженность и одухотворенность (балетмейстеры-репетиторы Г. Кириллина и Т. Кушакова).

Светлый, солнечный колорит театральной живописи художника В. Заславского придает спектаклю оптимистическое звучание, способствует созданию романтически приподнятой сценической атмосферы.

Постановка современного балеталегенды рождалась в напряженном труде всего донецкого коллектива. К сожалению, не все массовые картины и танцевальные сцены получились художественно завершенными, тесно взаимосвязанными между собой, некоторые персонажи еще намечены пунктирно, отдельные пантомимические эпизоды не лишены иллюстративности. Однако работа над новым балетным спектаклем продолжается и после премьеры. Донецкий коллектив поставил перед собой задачу не только создать спектакль на современную тему, но и надолго сохранить его в действующем репертуаре, привлечь к нему широкий интерес зрителей, особенно молодых, которым и посвящен «Солнечный камень», воспевающий верность революционным и трудовым традициям.



Сцена из балета. Тийна — Е. ПОЗНЯК, Мари — Р. НООР.

НАШЕ ПРОШЛОЕ — МЫ САМИ

● Балет «Тийна» Л. Аустер в театре «Ванемуйне»

НАТАЛИЯ
ЧЕРНОВА,
кандидат
искусствоведения

В Эстонии — и в семейном укладе жизни, и в общественных проявлениях — сохранилась живая память поколений. В истории их смены читается история национальной культуры — литературы, музыки, живописи, театра. Имена лучших художников звучат как имена близких, живущих в личных воспоминаниях. Поэтому и столетие музыкальной части «Ванемуйне» напоминало свято чтимый «родительский день». Заполнившие зал театра, сидящие в почетном президиуме режиссеры, актеры, художники, возглавляемые сегодняшним патриархом театральной семьи Каарелом Ирдо, казались ставшими взрослыми детьми тех, кто стоял у истоков «Ванемуйне», был основателем этого живого художественного организма. Они пришли в новое здание потомственного дома, чтобы вместе вспомнить и почтить память ушедших, соотнести с оставленным ими свое творчество. В те дни традиционное название театра — «Ванемуйне» получило новую транскрипцию — «Ванемуйзе». Сто лет назад у тартуской Мельпомены появилась младшая сестра — музыка. Увертюрой Вебера «Прециоза» начали жизнь ее представления.

Спустя половину столетия в «Ванемуйне» сделало первые самостоятельные шаги еще одно дитяще — Терпсихора. Ее выпестовала, вывела на широкую дорожку искусства хореограф Ида Урбель. Она начала свой творческий путь в маленьком городке Вильянди, расположенном на расстоянии часа езды от Тарту. Сейчас на месте бывшего театра «Угала» здесь сооружено великолепное здание. В «Уга-

ла» работают режиссеры — воспитанники «Ванемуйне», играют его актеры. По одну сторону здания огромная стеклянная стена позволяет увидеть из его фойе покрытую цветами плитку. На ней надпись — «Ида Урбель». К этой плитке, в растянувшийся больше чем на неделю «родительский день» музыкальной части «Ванемуйне», привели нас нынешний главный балетмейстер театра, ученик Урбель Юло Вилимаа, и автор музыки одного из ее лучших спектаклей — «Тийны» композитор Лидия Аустер.

Премьера балета «Тийна» в постановке Ю. Вилимаа приурочена к дням юбилейных торжеств. Новый спектакль заставил пристальнее всмотреться именно в традиции искусства танца прошлых десятилетий, которые закладывала здесь Ида Урбель и соотнести их с сегодняшней практикой нашего балетного театра.

«Постановки Иды Урбель, — пишет эстонский балетовед Л. Тормис, — прежде всего хочется назвать «драмбалетом». Характер творчества Иды Урбель точнее всего определяется словом «национальный». Он проявился не столько в использовании на народных танцев, сколько в мироощущении и направлении художественного мышления... Стиль Иды Урбель отличался интенсивным драматизмом, сценически находчивой подачей даже сравнительно несложных танцевальных движений. Благодаря свежести и оригинальности образного мышления И. Урбель, и художественной целостности ее постановок удавалось избегать опрошения последних.

Работая в «Ванемуйне», создавая

свой тип балета-пьесы, Ида Урбель опиралась на традиции эстонского балета. Они начинались со знакомства со свободным танцем, ритмическими опытами учеников Далькроза и Дельсарта.

Лексику классического танца хореограф сливала с ритмизованной пантомимой, свободным танцем, близким традициям эстонского балета и, конечно же, фольклорной пластикой.

Второй главный балетмейстер «Ванемуйне» Юло Вилимаа пришел в театр в начале шестидесятых годов, в период эстетических реформ в советском искусстве танца. Он станцевал не одну партию в спектаклях Урбель. А в начале своей балетмейстерской биографии безоглядно окунаясь в бессюжетные постановки, в поиски новых контактов с музыкой. Теперь, по прошествии времени, вспоминая первые работы молодого хореографа, видишь, что и тогда, в балетах, на первый взгляд, от эстетики Урбель далеких, жили уроки учителя — они крылись в тонкой разработке эмоциональных состояний, психологических мотивировках происходящего. Из них вырастала пластичность балетных миниатюр Юло Вилимаа, здесь оттачивалась его музыкальность, здесь же крылись и корни его тяготения к малой форме спектаклей. При этом нити, связывающие молодого хореографа с Идой Урбель, ее традициями, не рвались.

Новое рождение именно сейчас балета Лидии Аустер «Тийна» на эстонской балетной сцене показалось на редкость знаменательным, самим этим фактом вновь подтвердило, что традиция в театре «Ванемуйне» не оборачивается традиционностью, не мешает искусству быть молодым, не порывая связей с опытом прошлого.

Драма А. Китцберга «Оборотень» уже больше половины столетия остается одной из самых популярных в эстонском театре. Своей сценической жизнью обязана она и Тарту: в 1941 году ее поставил здесь Каарел Ирд. В истории эстонской «колдуньи» молодой тогда режиссер старался очистить драму Китцберга от сентиментальности, мелодраматических штам-

пов, которыми она обросла за годы своей сценической жизни, акцентировав в образе чистой, затравленной крестьянским невежеством героини, как писала тогда критика, «трагический романтизм». И выявил в спектакле социальный конфликт. Уже тогда, в том первом на сцене «Ванемуйне» рассказе о трагической судьбе Тийны, сказались те трудности в воплощении персонажей драмы, которые потом, позже продолжали заявлять о себе и в балетной транскрипции драмы Китцберга.

Ко времени рождения «балетной» «Тийны» схожим опытом, близким отдельным сюжетным мотивам эстонской пьесы, была «Фадетта» Л. Лавровского. Наверное, его имел в виду один из первых хореографов спектакля Б. Фенстер, когда работал над «Тийной» с труппой таллинского театра «Эстония». Но в «Фадетте», как известно, действие происходило во Франции. И это допускало возможность стилизации. «Тийна» же основана на редкостно конкретном национальном материале — приметах быта, характерах, психологии. Музыка балета, написанная в середине пятидесятых годов Л. Аустер, была практически всего лишь второй национальной балетной партитурой эстонского советского театра. Ей предшествовал лишь балет «Калевипоэг» Э. Каппа.

В либретто балета из тяжелой, чуть мистической драмы Китцберга Аустер вместе с А. Сяревом взяла те эпизоды, которые вскрывали ее психологическую основу и воплощала ее в системе музыкальных лейттем героев, лейтхарактеристик действующих лиц, создавала их переплетением драматургические узлы балета, его эмоциональную атмосферу. Например, в прологе балета, рассказывающем о казни обвиненной в колдовстве матери маленькой Тийны, впервые появлялась тема страдания, осуждения, которая мощно звучала потом, трансформируясь в драматических, трагических сценах, когда Тийну объявляли оборотнем. Хорал, исполняемый трубами и фанфарами, отзывающийся в звоне колоколов, при открытии за-

навеса переходил в шествие, характеризующее деревенскую власть и одновременно олицетворял подавленное, скованное предрассудками сознание людей.

Контрастом темы оборотня впаивалась в партию исполняемая скрипкой еще одна тема героини — светлая, естественная. Она впервые возникла при выходе в прологе балета маленькой Тийны, развивалась, росла в сценах, где раскрывалась ее любовь к природе, естественность, чистота героини. Робко и моляще начинала звучать, когда девушку обвиняли в колдовстве, обретала трагические, обреченные тона, когда Тийна оставалась одна в лесу, становилась страстной, яркой в сцене возмущения героини. А рядом — тяжелая поступь Таммару — отца соперницы Тийны Мари, прорезающаяся в диалоге Маргуса и Тийны, перебегаящая ее призыв к возлюбленному — уйти, покинуть постылую деревню, обрести свободу. Ее маршевые звуки торжествовали во время свадьбы. Но в то же время, в массовых сценах, слитых единством тембровой окраски со сценами камерными, слышались звучания волынки, кантеле, жалейки. Переходы от жанровых сцен к сольным, психологическим были весьма органичны. И над всеми ними властвовало, их пронизывало, сплавляло воедино ясное и сильное лирическое начало.

Ида Урбель поставила «Тийну» на сцене «Ванемуйне» в 1958 году. Эстетика ее спектакля, на первый взгляд, целиком вписывалась в принципы советского балета-пьесы тридцатых-сороковых годов. И при этом спектакль во многом от них отличался. «Балет «Тийна» — это правда чувств, отсутствие оголенного техницизма, стремительная действенность, пронизывающая все роли и весь спектакль, сосредоточенность, серьезность», — писала критик Н. Крымова, увидев спектакль. И на редкость точно сформулировала, что она понимает под влиянием драмы на балетный театр: «Действие балета разворачивается с напряженностью, свойственной хорошему драматическому спектаклю... Динамику спек-

таклю придает столкновение человеческих характеров, тут-то удачное сочетание условности и «быта», что может внести в балетный спектакль жизнь, не нарушив природы жанра».

Работая в «Ванемуйне», Урбель восприняла жанр драматического балета как спектакль, пронизанный духом драмы и раскрыла этот дух в близкой традициям эстонской хореографии лексике. В новом качестве, на новом уровне закономерность и развитие этих традиций в своей «Тийне» Юло Вилимаа показал отчетливо и современно. В своем новом спектакле он определил сегодняшние, родственные балетупьесе лексические сферы, слил их с режиссерскими уроками Иды Урбель и своими поисками балетного психологизма.

«Тийна» — балет-пьеса на новом витке развития. Здесь все мотивировано, любой эпизод логически оправдан. Два традиционных для эстонского балета вида пластики рисуют контрастные характеры действующих лиц. Их резкое разграничение, моменты слияния становятся основой хореографической драматургии спектакля — это раскрепощенная ритмизованная пластика главной героини Тийны (Е. Позняк), и резко «замешанная» на эстонском танцевальном фольклоре пластика ее соперницы Мари (Р. Ноор). Партия Маргуса (А. Кикинов) также выстроена на фольклорном материале, но в сценах с Тийной в ее лексике появляются элементы ритмической пластики. И, естественно, достоверны в этом плане несущие на себе огромную драматургическую нагрузку, интересно решенные композиционно народные сцены. Классический танец, его движения, позы окрашивают эти главные пластические сферы балета, впадают в речь Тийны, то в страстные монологи Мари — тогда, когда это необходимо, тогда, когда они могут быть мотивированы логикой событий, эмоциональным состоянием действующих лиц. Так развил Вилимаа, используя современные выразительные средства балетного театра, традиции Урбель в своем балете. Но работа над «Тийной», он многое изменил,

многое «переинтонировал» в ее драматургии, прочтении образов, да и самом жанре спектакля.

Хореограф локализовал, убрал многие подробности в либретто, опростил его сюжетные линии и одновременно углубил характеры действующих лиц. Теперь из спектакля практически ушел мотив предательства Тийны подружкой и соперницей Мари. Из простой крестьяночки, без памяти любящей красавца Маргуса, Мари превратилась в будущую хозяйку «каменного гнезда», жестокую, бездуховную собственницу. Она и Маргуса хочет присвоить, взять энергией, да только неподвластны ей души, живущие по другим законам, в другом мире. Резко, тонко, на редкость драматично рисует свою героиню Р. Ноор. Ее Мари — рабыня собственных страстей, своего узенького понимания людей — одновременно и страшит, и вызывает жалость. Тийна — антипод Мари, «инопланетянка» в мире собственных инстинктов, сделок с совестью, голого практицизма. Когда она защищает Мари от приставаний бургомистра, когда сама кусает его, отбиваясь от преследований, она действует под влиянием импульса, не задумываясь о последствиях. И оказывается изгнанной из стаи белой вороной. Е. Позняк, актриса на редкость точного внутреннего рисунка роли, владеющая мастерством тончайших пластических нюансов, подчеркивает лиризм и цельность своей героини, ее естественную смелость, чувство собственного достоинства. Поэтому и становятся кульминациями балета диалоги Мари и Тийны. А наивысшего напряжения спектакль достигает в третьем акте, в сцене, где Маргус отвергает домогающуюся жену Мари. Близкой Тийне душой, человеком, тянущимся к внутренней независимости, любящим, страдающим, склоняющимся под силой обстоятельств, но постоянно внутренне бунтующим против них, сделали Маргуса хореограф и А. Кикинов, воплотивший заново решенный постановщиком образ.

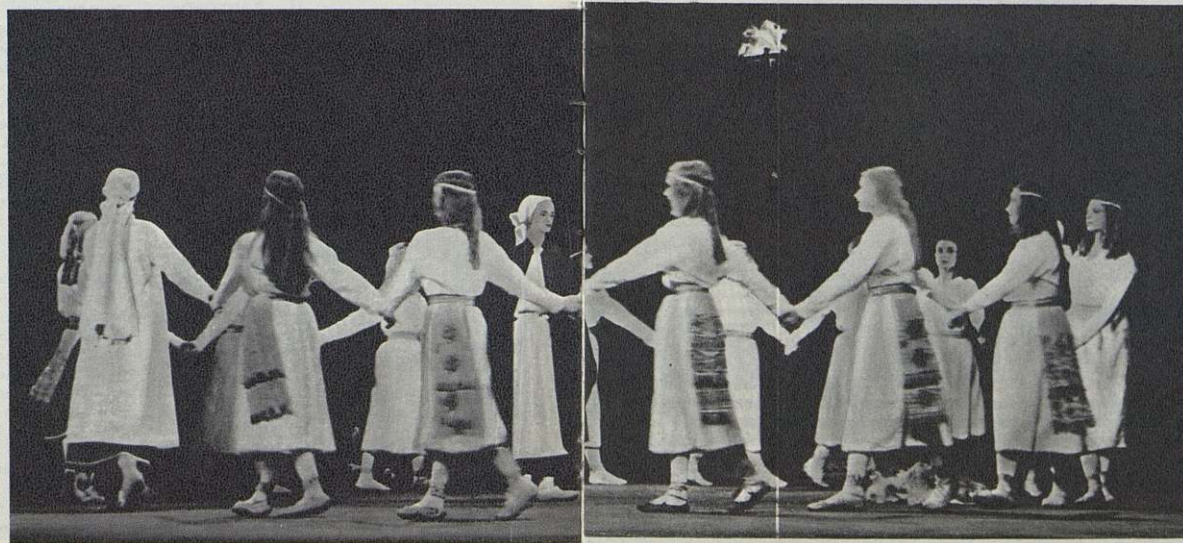
В первых постановках «Тийны» их создатели пытались впрямую рас-

ставить социальные акценты в драме Китцберга. Юло Вилимаа решил конфликт в столкновении характеров, раскрыв его как конфликт двух нравственных начал, и этим не снял, а усилил социальное звучание драмы, пришел к нему не через заданные тезисы, а через эмоциональную, лирическую сферу партитуры музыки Аустер. Так в новой юбилейной работе театра «Ванемуйне» вернулся на сцену в обновленном виде этот балет-пьеса: пластическая драма, оперирующая развитыми, заново осмысленными ее элементами.

«Хотелось бы еще пожить, по крайней мере столько, чтобы увидеть Ва-шу «Тийну». Так сказала Ида Урбель весной 1983 года... В приданном настроении я рассказывал Иде о своем видении «Тийны». Мечтал о времени, когда посажу ее в машину и привезу в театр на премьеру. Я наслаждался той радостью ожидания, которая светилась в ее глазах и которая мало что говорила непосвященным. Нить жизни порвалась. Ида не увидит больше «Тийны». Но наступит время, когда мы тоже не увидим новой «Тийны». «Тийны» же будут рождаться снова и снова», — написал Вилимаа в программке к спектаклю.

Да, спектакль Вилимаа убедил, что «Тийны» могут и будут «рождаться снова и снова» здесь, в театре «Ванемуйне», и также из года в год тут будет продолжаться традиция преемственности, лишенная хрестоматийного глянца и обогащенная самобытным художническим воплощением. Не только как благодарную память Иде Урбель восприняли мы этот спектакль — как дань недавним, ушедшим на время в тень традициям хореографии, их эстетике, их специфике. Почувствовали, как важно помнить и осознавать рожденное до нас. Поняли, что балет-драма требует своего языка, обладает собственной образностью и таит в себе огромное количество возможностей для новых свершений.

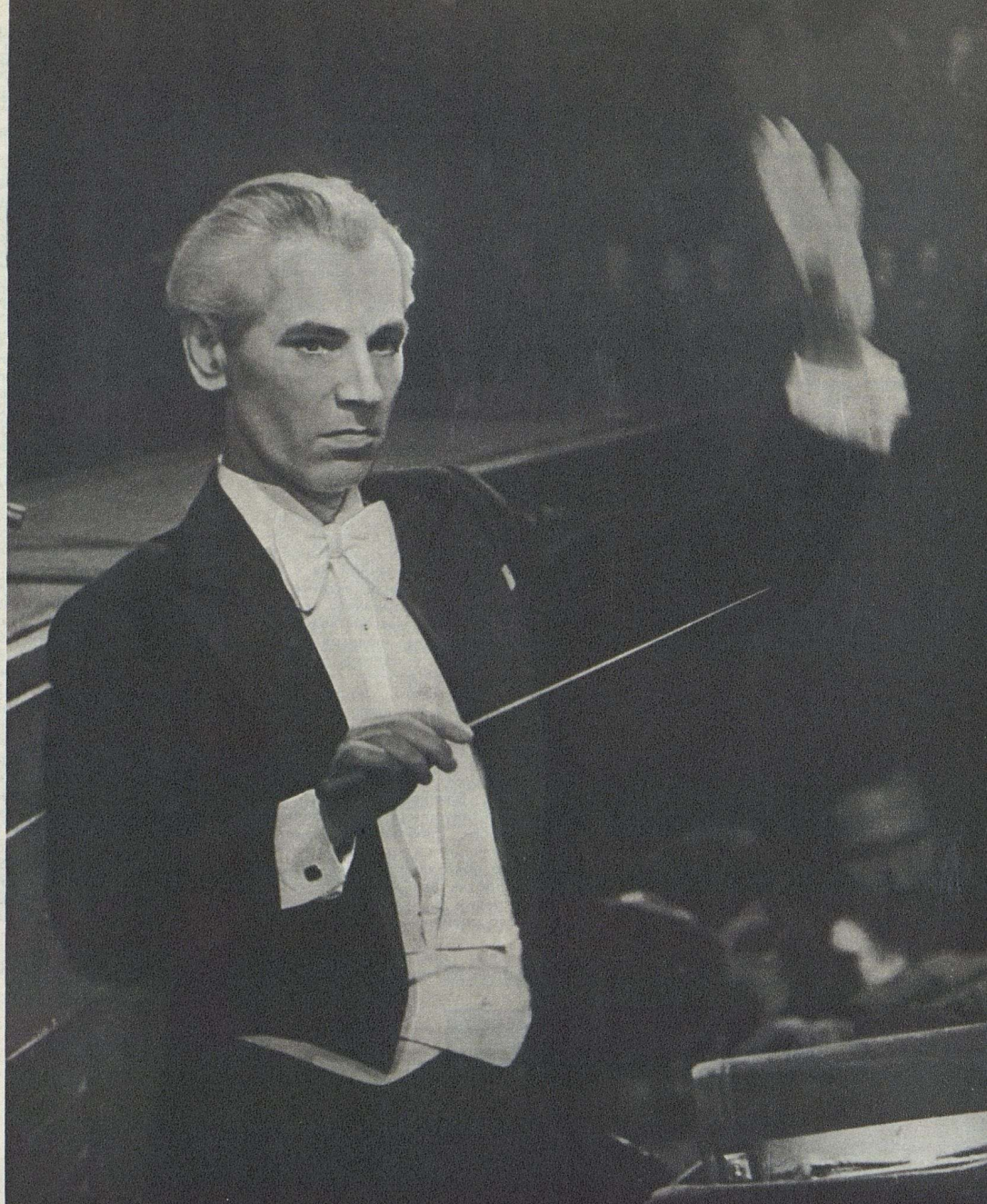
И в каждом свершении будет жить часть тех, бывших, ему предшествующих, как живет в искусстве Юло Вилимаа искусство Иды Урбель.



Сцена из балета.

Фото Д. Куликова

ПРОФЕССИЯ — БАЛЕТНЫЙ ДИРИЖЕР



В творческой лаборатории

Народный артист РСФСР, дирижер Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Виктор Андреевич ФЕДотов

С пещифика дирижирования в музыкальном театре сложна и доступна не каждому. На вопрос, каким вообще должен быть дирижер, еще в середине XIX столетия авторитетно ответил Гектор Берлиоз: «Дирижер должен видеть и слышать, он должен быть легким и сильным, знать композицию, характер и объем инструментов, уметь читать партитуры и сверх того обладать специальным талантом... и другими дарами..., без которых не может установиться невидимая связь между ним и оркестром...» А какими же качествами, помимо перечисленных, должен обладать музыкальный руководитель балетного спектакля? Об этом размышляет дирижер Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, народный артист РСФСР Виктор Андреевич Федотов, беседа с нашим корреспондентом.

— Виктор Андреевич, в чем заключается музыкальная культура балетного театра и какую роль призван сыграть дирижер для обеспечения ее высокого уровня?

— Настоящее искусство воспитывает в человеке добро, красоту — это главная его функция. Сущность балетного искусства — в гармонии, органичном, добровольном союзе всех его муз, и прежде всего, в союзе музыки и танца. Здесь действует целая система взаимосвязей, включающая дирижера и музыкантов-исполнителей, балетмейстеров-репетиторов, балерин и танцовщиков, то есть всех тех, кто, выполняя волю авторов, творит в театре ежедневные живые спектакли. Каждое движение, поставленное хореографом «в музыку», должно способствовать решению художественно-образных задач, должно вести к слиянию звучащей музыки и танца. Вопрос о том, что важнее в балете — музыка или хореография в последнее время привлекает внимание многих деятелей балета, рождает немало встречных вопросов: какая музыка и какая хореография; существует ли вообще танец без музыкального сопровождения и если существует, то какой танец без музыки мы видели и ценим?.. Но не грешит ли праздностью сама постановка вопроса о примате какого-либо компонента в гармоническом единстве целостного балетного спектакля?

История создания великих произведений в балете свидетельствует о том, что рождались они в атмосфере творческого взаимопонимания авторов, а это является важнейшим средством достижения органичной слитности всех балетных служб. И эту органичную слитность надо беречь, ибо любой, даже самый талантливый синтез всех основ балетного спектакля порождает их жизнь во времени — процесс его живого, одухотворенного исполнения, неповторимого каждый раз, даже на сотом представлении. Не при этом ли условия и рождаются подлинны успехи театра, а порой и такие шедевры, как «Жизель» и «Спящая красавица»?

Проблема активного участия дирижеров в создании спектаклей и в последующем бережном сохранении авторского замысла имеет свою историю. Б. Асафьев вспоминает, как Р. Дриго, не зная наших теперешних форм симфонизма, фактически боролся за это больше самого Петра Ильича Чайковского, имея в виду борьбу за симфонизацию балетных постановок.

Театральный дирижер должен обладать обостренным чувством музыкальной, театрально-сценической драматургии, чувством сцены. О том, как это важно в опере, уже неоднократно говорилось. Не менее, а, может быть, даже более необходимо это обостренное чувство театра, сцены дирижеру балета, в особенности, на спектакле. Дирижерское участие в интерпретации должно помогать раскрытию самого важного — подтекстов музыки и танца.

— Есть ли различия между функциями оркестра оперного и балетного?

— При Мариинском театре было два оркестра: оперный и балетный. Эти оркестры даже не встречались. Современные артисты оркестра эрудированы, грамотны, многие из них являются лауреатами международных и всесоюзных конкурсов, и им очень тоскливо было бы играть только оперу или только балет. Если говорить о культуре игры оркестра, то она, несомненно, выросла, особенно в плане чистоты интонации, точности штрихов, в исполнении ритмически трудных произведений. Если раньше, лет двадцать назад, у нас в театре неплохой литаврист мог размер 5/4 играть как двухчетвертной, то теперь в балете «Собор Парижской богоматери», идущем раз в пять месяцев, 23 ударника на протяжении целого спектакля справляются со сложнейшим ритмом, делая всего две-три ошибки.

Но основной состав, костяк оркестра, по-моему, может быть разделен. Уж очень разная специфика у этих двух жанров. Прежде всего — в динамике звучания. В опере она диктуется постоянной аккомпанирующей ролью оркестра, кроме небольших эпизодов. В опере каждый артист оркестра должен постоянно слышать певца (к сожалению, у нас сейчас несколько нарушено правильное соотношение звучания оркестра и сцены, потому что не все дирижеры знают, понимают и ценят оперное пение). Что же касается балетного оркестра, то это прежде всего большой симфонический оркестр, о котором можно сказать, что он играет в один вечер четыре симфонии. Если

— Что же это за профессия балетный дирижер?

я рыверну в опере то же звучание, что и в «Раймонде», от певца ничего не останется. А представьте наоборот: динамику звучания в «Спящей красавице» превращаем в скромный аккомпанемент. Что тогда из этого балета получится? До сих пор вспоминают «Спящую красавицу» Дранишникова. Колоссальная энергия, запал, построение драматургии спектакля — все это не могло оставить равнодушными танцующих артистов.

— Все, о чем писали Берлиоз, Вагнер, Вейнгартнер, Мюшш, Стоковский и многие другие дирижеры о своей профессии, все это относится в той же мере и к дирижеру балета, так как он имеет дело с симфоническим оркестром. Искусство дирижера на редкость многогранно. Он обязан постоянно расширять свою эрудицию, обращаясь к первоисточникам, изучая различные варианты изданий, переводов, должен «изнутри» понять весь сложный комплекс, именуемый «музыкальным произведением»... Ему необходимо хорошо знать возможности не только каждого отдельного инструмента, но и артиста. Короче — учиться каждый день и всю жизнь; только глубокие знания, высокое мастерство могут обеспечить подлинный профессионализм.

Да, балетный дирижер — прежде всего настоящий симфонический дирижер, не только прекрасно чувствующий специфику балетного жанра, но и воспринимающий движение как средство выражения содержания. Если он сумеет почувствовать движение танцовщика как дыхание певца — это уже приближение к профессионализму. Работа дирижера театра намного сложнее, чем работа дирижера филармонии. Ему нужно не только любить и понимать театр, но и жить этим синтезом, этим объединением всех муз. Если же дирижер будет «играть на себя», то принесет огромный вред театру как организму, и опере, и балету как жанру. К сожалению, некоторые дирижеры хорошо знают свои права и реже вспоминают о своих обязанностях. Но обязанностей у нас намного больше, чем прав.

На основании многолетнего опыта дирижирования оперными и балетными спектаклями в театре имени С. М. Кирова у меня сложилось четкое представление о различии функций дирижера в опере и балете. Не касаясь всех деталей этой большой темы, замечу лишь следующие: если оперными спектаклями дирижирую научиться, в основном, лишь потому, что постоянно хочу видеть глаза артистов оркестра, хора, солистов для передачи им своих намерений и желаний, то в балете отсутствие партитуры на дирижерском пульте дает мне не только ощущение свободы музицирования, но и обостряет чувство сцены, которое всегда помогает в желании обеспечить музыкально-сценический ансамбль, а иногда дарит радостные минуты подлинного слияния звучащей музыки с ее интерпретацией в танце.

К сожалению, многие непостоянные сводят все многообразие сложных задач дирижера балетного спектакля к удобному темпу, соответствующему танцу, танцевальным рас того или иного артиста и к сглаживанию противоречий темпа и пульса на спектакле. Верные темпы исполнения музыки не менее важны и в опере. Но об этом часто ничего не говорят, возможно, потому, что исполнители и слушатели верят в право дирижера оперы на выбор «своего» темпа. Другое дело — в балете, где неверные темпы, зависящие практически только от дирижера (ссылающегося тоже на указания автора), гораздо более наглядны: они мгновенно становятся помехой ансамблю, настолько очевидной, что даже малоискусственные зрители воочию убеждаются в нарушении союза музыки и танца и, осуждая дирижера, становятся на сторону артистов балета, которые в этом темпе физически не могут исполнить заданный хореографом танцевальный текст. Иначе говоря, при выборе темпа балетного спектакля не должно и не может быть произвола дирижера, чему иногда приходится быть свидетелем в опере. Речь идет о балетах, созданных композитором и хореографом совместно.

Теперь о некоторых «новых» тенденциях в современном балетном театре. В постановках танцев на музыку симфонических произведений дирижер выполняет несколько иные функции, нежели в многоакт-

ных балетах со специальной балетной музыкой, ибо меняются задачи, перед ним возникающие. Мне довелось дирижировать в театре балетными спектаклями и дивертисментами на музыку таких произведений, как симфонические сюиты Чайковского, симфонии Прокофьева, «Вариации на тему Гайдна» Брамса, как увертюра «Римский карнавал» Берлиоза, первая часть Седьмой симфонии Шостаковича и другие.

Большинство названных произведений имеет авторские указания метронома и свои традиции исполнения в симфонических концертах. Поэтому роль дирижера для балетмейстерской интерпретации темпов подобных сочинений можно назвать решающей — многое зависит от его музыкального слуха, вкуса, культуры. При правильном творческом понимании проблем, возникающих при таких постановках, и задачи балетмейстера не сводятся лишь к отанцовыванию ритмического рисунка музыки, к стремлению лишь соединить в темпе музыкальные и хореографические акценты.

Если говорить о танцах под фонограмму, мне кажется, это ведет к уничтожению музыкального балетного театра как явления. И не пора ли взвесить всю серьезность происходящего. Горький опыт заезжих трупп (неустойчивых по составу и нередко распадающихся) ясно говорит о том, что «диктат» механической записи в балетном театре угрожает самой дальнейшей жизни балета как синтетического жанра, и в особенности это касается классического наследия.

— Нет, не готовая. Думаю, что молодых музыкантов, закончивших курс симфонического дирижирования, любящих и понимающих театр, надо в обязательном порядке присылать к мастерам на стажировку, в том числе и к мастерам балетного дирижирования. Вообще-то профилизация может начинаться с детства. Чем раньше кто-то выбирает себе профессию, тем большего он достигает. Человек, который везде, сказал Сенека, этот человек нигде. Мысль древнеримского философа справедлива и сегодня. Потому что энциклопедическая образованность должна помогать профилю, а не мешать ему. Есть люди, которым противопоказано работать в театре: это те, которые любят себя больше театра. Таких людей, к сожалению, становится все больше...

Человек живет, чтобы трудиться, чтобы каждую секунду творить какое-нибудь доброе дело, которое будет жить и после его смерти. Так воспитывали меня, и эти принципы я стараюсь передавать своим ученикам. Возвращаясь к вопросу о подготовке дирижеров балета, считаю целесообразным предложить несколько пересмотреть принципы и программу обучения студентов дирижерского факультета на старших курсах консерваторий и шире ввести систему стажировки в театрах.

— В последние годы возросла музыкальная культура балетмейстеров. Их стали готовить организованно, профессионально. Это хорошо и одновременно плохо. Если раньше балетмейстерами становились одареннейшие, талантливейшие художники-личности, люди, которые прошли весь балет не только «от а до я», но и пережили взлеты, падения как танцовщики, как театральные работники, деятели. Они постепенно созревали как творцы этого жанра, как экспериментаторы. Все лучше, что создавалось в советской балетной классике, например, «Бахчисарайский фонтан», «Медный всадник», «Ромео и Джульетта», «Золушка», — все это создавалось бывшими танцовщиками. А сейчас количество театров увеличивается, проблема с балетмейстерами, особенно с главными, усложнилась, и, может быть, поэтому стали их готовить как бы поточным методом. И общая культура у балетмейстеров повышается, но... Количество их увеличилось, а качество творческого мышления, его масштабность, фантазия, изобретательность уменьшились. Многие тяготеют к малому номеру, к одноактному балету. Я считаю, что это понижает понятие «театр балета», так как балет — это не только танец.

— Обязан. В последние годы в Ленинградской консерватории ввели специальный курс чтения партитур для балетмейстеров. Его ведет Ольга Максимовна Берг — одновременно и дирижер, и балет-

рина, и опытный педагог. Но, очевидно, это еще не вошло в широкую практику. К сожалению, беда в том, что сегодня балетмейстеры не всегда понимают, что из музыки можно ставить, что нужно ставить, что просится на эту постановку. Часто музыка выбирается без учета этих требований, по принципу «вот это мне нравится», либо «эта пластинка или запись мне подходит». Я часто сталкиваюсь с таким отношением к музыке и бываю свидетелем многих неприятных казусов в связи с этим.

— Ваш идеал балетмейстера?

— Идеал балетмейстера существует, по всей видимости, только в идеале, ну, а в реальности — это сумма балетмейстеров прошлого, настоящего и будущего. И все-таки, мне импонирует способность балетмейстера видеть лучше всех, знать больше всех, чувствовать тоньше всех... Можно сказать свое слово в искусстве, но будет ли оно нужно людям? Нужно сказать такое «слово», которое останется жить, будет направлять людей к Добру, Красоте, Истине! Ведь нельзя забывать о том, что язык балета — интернациональный, многозначный. Например, «Ромео» один видит только любовь, другой — конфликт церковного и светского. Я же в этом балете вижу проблему «Средневековье — Возрождение».

Думаю, что поднимать те глобальные проблемы, которые сейчас волнуют людей планеты, необходимо не только потому, что они назрели и являются неотъемлемой частью нашей жизни, но еще и потому, что сейчас зритель стал более подготовленный, более осведомленный. В наши дни изменились многие критерии, и балет стал достоянием всего человечества, эмоциональным его камертоном, отражением его тревог и надежд. И его гражданская проблематика должна быть столь же значительна.

Вообще, мне кажется, что настоящий балетный спектакль можно создать только тогда, когда сотрудничает композитор, балетмейстер, художник и дирижер. Вот эти четыре человека совместно с исполнителями рождают именно то произведение, которое нужно театру и зрителям.

— Как Вы представляете жизнь балетов старых мастеров на современной сцене? Нуждаются ли они в «усовершенствовании»?

— Я считаю, что надо создавать новые балеты, а не «переделывать» старые. Если инструментальную музыку, например, симфонии Бетховена, исполнять согласно рукописному составу оркестра и на инструментах того времени, то современный слушатель придет в ужас: фальшивое, все на тон ниже, вялый звук струнных, отсутствие оркестрового баланса и так далее. Вся инструментальная музыка нуждается в определенной коррективке. Это связано с постоянным усовершенствованием музыкального инструментария и способов игры на нем. Балет же — синтетический жанр, который создаст не один человек. Если начать произвольно делать «перестановки» и менять сочетания движений, то окажется, что при всех вариантах первый — то есть авторский вариант спектакля — самый удачный. Конечно, бывает, что балетмейстер вносит в ткань постановки новое, не входя в конфликт со старым. Так, например, «Спящая красавица» претерпела массу изменений, но каждый балетмейстер старался, используя достижения данного времени, не ломать классику, не разрушить стиль спектакля, а бережно сохраняя традиции, дополнять танцевальную технику, учитывая индивидуальные особенности танцовщика или балерины.

— Вы являетесь наследником традиций ленинградской школы дирижирования балетными спектаклями...

— Хотелось бы сразу договориться об отличии понятия «традиционализм» от традиции. Традиционализм постоянно изживает себя и потому уходит с приходом новых постановщиков. А вот традиции мы должны хранить и умножать. В этом наша святая обязанность перед историей. «Из рук в руки» я получил балетные спектакли от таких замечательных дирижеров, как П. Э. Фельдт, Е. А. Дубовской, Б. Э. Хайкин. Они, в свою очередь, приняли эстафету от В. А. Дранишниковой, А. В. Гаука, Е. А. Мравинского. Основные же принципы дирижирования балетами заложил, по-моему, Ричард Дриго — хранитель традиций балетной музыки Чайковского. Все эти дирижеры оберегали музыку балетов от посягательства некоторых «реформаторов», от их стремления разрушить единое целое музыкальной ткани в угоду капризам отдельных исполнителей или моды.

Беседу вела В. АНДРИЕВСКАЯ

— Кроме дирижерской, Вы еще занимаетесь и педагогической деятельностью. Готовят ли в музыкальных вузах нашей страны дирижеров балета?

— Дирижер в театре работает в тесном сотрудничестве с балетмейстером. Какие тут возникают проблемы?

— Должен ли балетмейстер уметь читать партитуру?

Т. ЕРШОВА
и В. КОМКОВ
в балете
«Спартак».

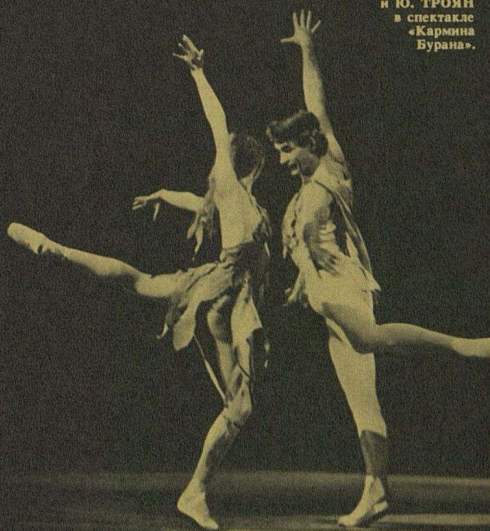
Фото А. Черных



ГАСТРОЛИ

Гастроли балетной труппы Большого театра оперы и балета Белорусской ССР всегда знакомят московского зрителя с новыми произведениями. Это стало традицией. Все спектакли гастрольного репертуара достаточно сложны по своей философской проблематике, по кругу охватываемых тем, по масштабным внешним контурам. Но сначала хочется говорить не о них, а о тех художественных изменениях, которые произошли за период, прошедший со времени прошлых выступлений коллектива в столице. И здесь прежде

Т. ШЕМЕТОВЕЦ
и Ю. ТРОЯН
в спектакле
«Кармина
Бурана».



ПОИСКИ И СВЕРШЕНИЯ



Сцена
из балета
«Щелкунчик».

всего следует вспомнить о роли идейно-художественного лидера в театре, роль которого выдающийся мастер драматического искусства Г. Товстоногов сравнил с ролью капитана хорошо организованного корабля, где каждый незаменим на своей вахте. Таким признанным лидером белорусского балета стал главный балетмейстер коллектива В. Елизарьев. Его искусство тяготеет к образной философии, сложным метафорам. Его постановки требуют от исполнителей не только виртуозной техники, но и глубокого актерского интеллекта и стиливого единства. Вновь приходим в труппу актеру приходится нелегко: слишком сложны творческие задачи, необычен пластический рисунок, высоки требования к единому ансамблевному дыханию. После окончания Минского хореографического училища артисты балета как бы получают школу высшего балетного «пилотажа» непосредственно у Елизарьева. Результат — творческая монолитность труппы, способной создавать неповторимый репертуар. Было ли так в прошлые гастроли? Да, но лишь отчасти. Сегодня труппа не только качественно выросла, она понимает своего художественного руководителя буквально в каждом слове, верит в него, беспрекословно подчиняется ему, демонстрирует в спектаклях гармонию вкуса и стиля. В атмосфере творческого единства плодотворно формируются молодые мастера, быстро получающие право на ведущие партии. Невданные выпускники школы Н. Дадикшилиани, Т. Шеметовец, И. Душкевич, Н. Филиппова, Ю. Раукуть и другие выступают в главных партиях наряду с признанными мастерами белорусского балета.

Из спектаклей, знакомых нам по прошлым приездам театра в Москву, в нынешней гастрольной афише повторился один «Тиль Уленшпигель» (либретто В. Елизарьева, музыка Е. Глебова, постановка В. Елизарьева, художник Е. Лысик). Спектакль вызвал такой же восторженный прием, как и в 1978 году, когда его впервые увидел московский зритель. Время не тронуло его признаками возраста. В. Елизарьев выступает здесь как хореограф-драматург. Из романа Шарля Анри де Костера он берет самое сложное — его философскую основу. Сложный повествовательный стиль романа переливается на сцене в обобщенно-символические образы, яркие, масштабные метафоры, объединяющие ведущих персонажей и участников массовых народных сцен. И как здесь тонко и талантливо помогает хореографу художник Е. Лысик, который создает красочные костюмы и декорации, способствующие выявлению динамики спектакля! «Тиль Уленшпигель» — спектакль не только о прошлом. В канун празднования сороклетия Победы особенно остро воспринимается тема произведения — боль погибших жива в сердцах живых, нетлена память о народных героях — звучит с еще большей силой. В балете отлично показала себя труппа. Рядом с блистательным исполнением партии Филиппа II — В. Саркисяном достойно выдерживают партнерство В. Иванов (Тиль), Т. Ершова, (Неде), С. Пестехин (Великий инквизитор), С. Манзалевский (Рыбник).

Мотивы бессмертия подвига, величия гнева народного, бессмертия имен

тех, кто первым возвысил свой голос против социального неравенства людей на земле, вслед за «Тилем Уленшпигелем» театр развивает в оригинальной постановке балета А. Хачатуряна «Спартак». Для этой постановки композитором была создана новая музыкальная редакция. С его ведома в балете переставлены номера, в него включена музыка из приложения к партитуре «Спартак». Либретто Н. Волкова в редакции В. Елизарьева и Е. Лысика сосредоточило внимание зрителей на народных сценах и, в основном, на трех персонажах — Спартаке, Крассе, Фригии. Роль Этigny в белорусском варианте балета отсутствует. На пире у Красса ее заменяют две куртизанки, которые затем смешиваются с общей толпой пирующих.

Хореографическая партитура спектакля масштабна и очень сложна. В ней постоянно противопоставляются сцены легионеров с Крассом, неистового разгула — со сценами, где действуют рабы, сначала страдающие, затем гневные и решительные в своем свободолюбивом порыве. Тонко решена сцена, в которой Крассу удается нанести сокрушительный удар по восставшим. В стане Спартака произошел раскол. И изменившие Спартаку становятся первой кровавой добычей Красса. В. Елизарьев не стремится иллюстративно воспроизвести картину боя, но пластическая экспрессия, напряженная динамика, мужественные взлеты передают атмосферу этого неравного поединка. Спартак все время на поле боя. Он оказывается в кругу тех, кто изменил ему и стал жертвой. Напрягая последние силы, они тянутся к нему, словно моля о прощении и защите. Скорбная фигура Спартака, окруженная погибающими соратниками, — одна из трагических сцен спектакля.

Мужественны и объемны пластические решения главных событий спектакля — столкновения легионов Красса с армией восставших рабов Спартака, массовых композиций; воплощающие то картины боев, то эпизоды, где показано, как устало войско после долгого пути и тяжелых сражений, то сцены, в которых видно, как воины вновь обретают боевой дух и силы.

По-своему воссоздают В. Комков (Спартак), А. Курков (Красс), Н. Дадикшилиани (Фригия) образы главных героев спектакля — здесь есть и яркая фигура вождя восставших рабов, и их враг — жестокий садист и душитель, и верная подруга Спартака. Образ Фригии в минском спектакле выписан ярко и многопланово. Она здесь — не только подруга, но и сподвижница Спартака, способная вернуть ему душевные силы, «второе дыхание» для новой титанической борьбы. Пластика рук, всегда имеющая такое большое значение в композициях Елизарьева, в балете «Спартак» особенно выразительна и эмоциональна. Своей наибольшей отточенности она достигает в дуэтах Спартака и Фригии. В финале спектакля символически воспринимается образ Фригии. Она оплакивает все войско рабов, олицетворяя в этом реквиеме плач женщины-матери, жены, дочери, возлюбленной. Невольно вспоминаешь, как плачет Ярославна в великом русском эпосе: «В чистом поле что сжигаешь войско друга моего?» О войске — не только о друге...

Спектакль на гастролях показывали несколько раз. Кроме названных выше актеров, в балете выступали еще В. Иванов (Спартак), С. Пестехин (Красс), Т. Ершова (Фригия). Во всех составах партии куртизанок танцевали Т. Шеметовец, Т. Михайлова. Актеры эти показали свое мастерство достойно. Может быть, только В. Иванову хотелось бы посоветовать снять излишнюю суетливость и самолюбование. «Спартак» и завершили гастрольный митинг. В заключительном прощальном спектакле роль Спартака исполнял Ю. Троян, Красса — В. Саркисян, Фригии — Л. Бржозовская. Говорить только о виртуозности их исполнения, яркости сценического рисунка — значит не сказать главного, не сказать о мастерстве этих артистов. Именно через них воспринимается философия спектакля, его сложный, психологический подтекст. Не впервые они встречаются в одном спектакле, а значит и не впервые мы сталкиваемся с таким внутренним взаимопониманием актеров, с такой удивительной правдой характеров. Ю. Троян играет не только полководца, бесстрашного воина, но мыслителя, человека, который мучительно размышляет над судьбами восстания. Особенно волнует его Спартак в сцене разлада в войске. Думается, что Л. Бржозовская — это та актриса, которая поняла своеобразие искусства Елизарьева. Отсюда такое точное и выверенное использование ею своих богатых актерских и эмоциональных ресурсов. Образы Л. Бржозовской духовно значительны. Этой значительностью наделен и изящно хрупкий облик Фригии, умеющей разделить горе, помочь, призвать к мужеству. Красс В. Саркисяна внешне очень напоминает скульптурные изваяния римских императоров. Злую волю и жестокость несет его виртуозный танец.

Художник Е. Лысик — постоянный сценограф спектаклей В. Елизарьева. Декорации его на этот раз переносят зрителей в Рим эпохи ожесточенных схваток, потрясенный, нравственного упадка. Образность сценографии лаконична и выразительна. Вспомним такой эпизод балета — вот идет войско Красса по кровавому ковру. Какой верный образ древней Аппиевой дороги, как тонко напоминает он о нынешней дороге страданий мирных жителей Гренады, Ливана, Палестины.

Со дня своего основания белорусский балет много и плодотворно работал над воплощением спектаклей, посвященных историческим судьбам народа. Ставил он в них ряд художественных проблем, волновавших многонациональный советский театр. Многие из них молодой театр решал успешно. От спектакля к спектаклю национальные краски получали все более сложное претворение. В последних созданиях белорусских, связанных с национальной тематикой, на очень высоком уровне были сами человеческие национальные характеры. Налицо — огромный опыт и им должны были воспользоваться авторы либретто А. Вертинский и Г. Майоров, последний является и создателем хореографии балета «Курган». Как указано в либретто, его драматургия сочинялась по мотивам поэм Янки Купалы. У спектакля крепкая музыкальная основа. Однако серьезная музыка Е. Глебова не полу-

чила адекватного танцевального воплощения. Хочется отметить несоответствие текста либретто с тем, что предстает перед тобою на сцене, хотя написан он литературно добротно.

По замыслу постановщика песни старого Гусяра делают зримым прошлое народа. Когда князь приводит в свои хоромы знаменитого песняра, то песни-былины разоблачают злодеяния феодала и всю черную сущность его души. Убитый князем Гусяр поднимается из могильного кургана. Он передает свои гусли предводителю восстания Машке, как бы вручая ему традиции борьбы. Но сам этот эпический персонаж, Гусяр, входит в спектакль как чисто иллюстративная и не действенная пантомимная фигура. В центре сюжета — не только трагическая история безбрачного песняра, но и судьба Машеки, его подруги Натальки, князя, домогающегося любви девушки. Тема чувства Машеки и Натальки не получает достаточного развития. Правда, оно может начаться с самой трагической ноты, но тогда иным должен быть и рассказ о нем — более напряженным и более действенным. Странно ведет себя в этом любовном треугольнике князь. Похитив Натальку как простую крепостную, он на коленях молит ее о любви, не стесняясь своих приближенных и телохранителей. По ходу действия зрителям показывается нечто вроде бала в княжеском замке, где в церемонном танце выступают дамы в средневековых колпаках со шлейфами, а затем, как в мюзик-холле, они трансформируют свои костюмы, превращаясь в полубогажженных восточных одалисок. Вопрос о том, кто они на самом деле, оставим открытым, но нельзя не сказать о том, что сцена эта лишена хорошего вкуса. И самое печальное — песни Гусяра не являются в балете ожившими пластическими образами, через которые мы и должны воспринимать сюжет.

Удача спектакля — танцы народа, особенно последняя финальная композиция, где готовый к сражению народ возглавляет Машека. И народ побеждает, но, к несчастью, победный финал оказывается поспешным и не подготовленным предыдущими событиями. Занятые в спектакле Н. Павлова (Наталька), В. Иванов (Машека), Ю. Раукуть (Князь), В. Летняков (Гусяр) профессиональны, точны, но больше того, что они сделали, требовать от них нельзя, ибо для полноценной драмы в спектакле нет настоящей образной хореографии, нет внутреннего драматизма.

Вокально-хореографическое представление «Кармина Бурана» на музыку К. Орфа — спектакль новый для советской сцены, и часть его воплощения принадлежит белорусскому театру. Стройное и внутренне емкое либретто В. Елизарьева составлено по стихам поэтов-вагантов XII и XIII веков. Партитура К. Орфа состоит из двадцати пяти номеров. Все песни разбиты по циклам, тематически охватывающим различные стороны жизни — пробуждение природы от зимней спячки, приход весны, любовь, сатирическое осмеяние церковников, мотивы народных представлений на площадях. Они не создают конкретного сюжета и четко обрисованных развивающихся образов. Только образы весны и поэта впрямую возни-

кают из песен вагантов. Но В. Елизарьеву удалось создать стройное либретто, внутренне связать его с музыкой, а потому кажется, что все перипетии сюжета, образы Аббата и Блудницы вычитаны из текста песен. Подобно К. Орфу, В. Елизарьев услышал в них сатиру, горечь и нетленную всепобеждающую силу любви. И создал крупномасштабное, синтетическое произведение, в котором, помимо балетной труппы, принимает участие хор театра и солисты-вокалисты. Советский хореограф направил сатирические стрелы своего творения на ханжество и ложный аскетизм церкви, а положительный идеал увидел в любви, в ответственности человека за свои поступки, в великом предназначении поэта. В этом — выход сочинения на проблематику сегодняшнего дня.

Все двадцать пять номеров хореографической композиции неразрывно связаны, оттенены и акцентированы как на законченном живописном полотне. Различные по жанрам и событиям компоненты действия скреплены судьбой юноши-Поэта, этапами его взлетов в любви, падения в монастырь, пробуждения в раскаянии и молитве о прощении. Массовые танцы, дуэты в соединении с хором и солистами воссоздают постоянное противоборство темных сил человеческого духа с силами духовно светлыми. Зрелище монастырского разгула и разврата неэстетично и в этом смысле опасно даже для драматического театра. В балете оно кажется невысказанным, противостественным. Но, рассматривая силы разврата и пьянства в ракурсе внутреннего противоборства человека, Елизарьев находит выразительные средства, несколько не нарушающие эстетической природы балета. Классический танец и образная пластика мягко дополняют друг друга, органически вытекают одно из другого, образуя художественное целое.

Л. Бржозовская создает многогранный образ — ее героиня с одной стороны обобщенное олицетворение пробуждающейся природы, с другой — реальная девушка, Возлюбленная Поэта. Ей свойственны черты духовной стойкости. Почти трагически переживает Возлюбленная-Бржозовская уход поэта к монахам, к Блуднице. И когда Поэт просит у нее прощения, сердце Возлюбленной оттаивает постепенно, преодолевая внутреннюю борьбу и сопротивление. Побеждает любовь. И как тонко передает все эти психологические нюансы одаренная актриса!

Ю. Трояну удается раскрыть характер человека сложной судьбы. Настоящего драматизма достигает он в сцене разрыва с церковниками, где к чувству гнева, гадливости к служителям церкви примешивается чувство глубокого раскаяния и вины перед Возлюбленной, перед смыслом его жизни — поэзией.

Аббат и Блудница — антиподы Возлюбленной и Поэта. В. Иванов и Т. Шеметовец рисуют не просто сластолюбивые натуры. Образы несут и совершенно определенное социальное начало. И при всей экспрессивности и прихотливости пластики Т. Шеметовца и В. Иванова не забывают об этом.

Сценография и костюмы Э. Гейдебрехта легки, удивительно удачны по подбору красок, условны, но в то же время несут четкие приметы эпохи. Украшают спектакль прозрачные супер-

занавесы (выполненные высокохудожественно), на которых изображено то весеннее дерево с яркими птицами и цветами вокруг, то приметы церковного пиришества, то белоснежная фата, обрамленная белыми нежными цветами. Сложная, тщательно выверенная световая партитура способствует созданию оригинального образа спектакля.

Что же объединяет этот неожиданный спектакль с творческой темой Елизарьева? Прежде всего — великая любовь, способная противопоставить безжалостному «колесу фортуны» верность, дружбу, беспощадный приговор таланта. Так дошел до наших дней свет поэзии вагантов — разрушительный мрачных законов средневековья.

Вероятно, оригинальный, театрально возвышенный спектакль «Щелкунчик» в постановке В. Елизарьева можно назвать экспериментальным. Он стилистически един, обдуман, внутренне выстроен, но при всем этом партитуру Чайковского можно решать и по-другому. Спектакль Елизарьева — сказочный «от и до». В нем нет привычного празднично-нарядного интерьера, нет и намека на бытовую изобразительность. И даже легкая белая кровать, дважды появляющаяся на сцене, кажется излишней в этом сказочном царстве. Уже перед открытием занавеса автор спектакля вводит нас в его сказочную атмосферу: по бокам сцены располагаются две куклы с огромными бантами, в нарядных платьях, с зажженными свечечками в руках. Открывается занавес, и мы попадаем в мир сказки. В далекой перспективе — зажженная елка, на кулисах и падагах изображены любимые детские игрушки. Сверху висают большие и маленькие елочные шары. На возвышенном полукруге расположились игрушки. Группой выстроились с сабелями наголо солдатики. Рядом куклы — японские, испанские, русские, французские. Здесь почти все будущие участники действия. Нет только снежинок. Но и они после своего танца на снежном поле «поведут» кукол на радостный праздник Машеки. А сама героиня помнится туда на прятничной лошадке, которую будет держать под уздцы Принц. Ну, а куклы? Они не помирятся с ролью выставочных игрушек — рождественских подарков. Они попадут в пургу, на снежное поле. Они, взяв сабельки, вместе с солдатыками примут участие в борьбе с Мышиным королем и окружающими его страшными чудищами. Заметим, что роль Щелкунчика в этом спектакле во всех актах исполняется одной актрисой. Этот герой в финале спектакля участвует в трогательном эпизоде: Маша нежно обнимает своего друга Щелкунчика, а издали за ними наблюдает довольный Дроссельмейер.

Тема спектакля — испытание добром, испытание искренности чувств, постоянства привязанностей. В спектакле почти нет взрослых персонажей, лишь один Дроссельмейер (С. Пестехин). Он-то и придумывает знаменитую «войну» с Мышиным королем. Больше того, он сам играет этого короля, спрятав лицо под маской, которую весело сорвет в финале сказки-сна. В игру будут вовлечены все игрушки, подаренные Маше (Т. Ершовой) в новогодний вечер. И все начинается с предложения Дроссельмейера выбрать из трех кукол одну: Принцессу,

тической тональности, стала для авторов произведения ведущей. Раздумья о трагической неосуществимости любви в обществе, где все продается и все покупается — совесть, чувства, красота, выявление разнообразных оттенков человеческих переживаний — главное для хореографа в данном спектакле. Весьма показательна в этом смысле сцена бала, где действия Троекурова, Верейского (В. Кирица), танцующих гостей — лишь фон; внимание зрителей концентрируется на пластических объяснениях Маши и Владимира — этого нравственного центра балета.

Иллюзорный мир, созданный художником Э. Стенбергом, неяркие тона, приглушенность света, — все настраивает на ностальгически-щемящий тон. Художник освобождает пространство сцены. Стилизованный под картину старинный задник с изображением дворянского дома, старенькой часовни, заросшего пруда и несколько рам, появляющихся на сцене, — вот и все детали оформления спектакля, созданного опытным сценографом.

Думается, что многие аспекты нового балета еще требуют шлифовки: временами нарочиты выходы родителей Владимира, хотелось бы большей выстроенности в отдельных сценах (погони, например). Выпадают из стилистики спектакля костюмы многих исполнителей. Балет только начинает свою сценическую жизнь, и работа над ним продолжается: даже в спектаклях, показанных в Москве, некоторые сцены отличались по режиссерскому рисунку. Но достоинства нового сочинения, безусловно, свидетельствуют о рождении произведения, продолжающего советскую балетную пушкинскую.

Сочная, ярко театральная музыка балета Т. Хренникова «Любовью за любовь» постоянно привлекает хореографическую сцену, герои шекспировской комедии «Много шума из ничего» обрели жизнь в разных театрах страны. Спектакль В. Салимбаева радует самостоятельностью замысла, что выжило еще на уровне работы постановщика со сценарием: он ввел в сюжет новое действующее лицо — бога любви Купидона. И как это ни парадоксально, но появление в спектакле этого «нешекспировского» героя приблизило балет к первоисточнику, к жанру комедии великого драматурга. Купидон словно вобрал в себя функции многих отсутствующих героев пьесы «Много шума из ничего». Своими поступками Купидон оправдывает драматургическое движение от эпизода к эпизоду, определяет основные «правила игры». Спектакль Салимбаева убедительно утверждает мысль Шекспира о том, что весь мир — театр, и каждый делает в нем то, что ему нравится. И этому миру карнавальных разыгрывшей, остроумных хореографических «каламбуров» мудрый и наивный волшебник Купидон задает летящий ритм, азарт игры, в которую по его воле вовлечены герои.

Образ Купидона, задуманный как смысловой стержень спектакля, построен на стыке двух интонаций — лирической и иронической, предъявляя свои требования к исполнителю. Соблюдение должной меры этих двух интонаций в поведении Купидона определяет уровень импровизационной направленности и эмоциональной насыщенности спектакля в целом. Внешне образ Купи-

дона — типичный для балетных амуров: белоснежный парик, светлый хитон. Его пластика — правильные арабески, столь же строгие прыжки. Один из одаренных молодых артистов труппы С. Куракин легко справляется с технической стороной партии. Но здесь очень существенно актерское, игровое начало: ведь Купидон — «двигатель» основных событий. Подчас, увлекаясь своими проказами, он теряет власть над героями. Ситуации, комические по характеру, возникающие на сцене по прихотливому желанию бога Купидона, подчеркивают серьезность шекспировской мысли об изменчивости человеческих отношений, непостоянстве счастья.

Ренессансная атмосфера праздника в этом балете становится гимном юности и молодости. В главных парях двух пар влюбленных выступили ведущие солисты труппы. Нежный мечтательный образ Геро создает Т. Карпова. Красив и романтичен в партии Клавдио С. Цветков. Их танцы, построенные на классической лексике, отражают лирические настроения героев. Свободнее и раскованнее построены хореографом партии Беатриче (Н. Пугачева) и Бенедикта (А. Гроностайский). Их озорной, веселый, беспечный диалог — вариации и дуэты, в которых каждый из героев пытается «префантазировать» другого. В хореографическую партитуру балета интересно введен элемент пародии на известные классические вариации. Кстати, эти пародийные хореографические заимствования соответствуют духу музыки.

Родственное Шекспиру мироощущение игры наиболее талантливо передано хореографом в образе карнавального вихря, с задором и озорством исполненного артистами кордебалета, и в дуэтах Маргариты и Борахио, сочные танцевальные дуэты которых в интерпретации Г. Горюховой и Н. Доукина отличаются широтой движений, искрометным лукавым юмором, естественной раскованностью. Мрачный, рассудочный Дон Хуан у В. Кирицы выглядит скорее напоминанием о существовании коварства, чем реальным носителем зла.

Праздничная стихия передана в радостной цветовой гамме оформления художником Н. Хренниковой. Динамично и красочно звучит оркестр под управлением В. Бойкова.

Спектакль состоялся. Но такой балет требует большей свободы и темперамента исполнения. И над этим еще предстоит поработать коллективу, чтобы сохранить игровой азарт и эмоциональную заразительность постановки.

Высокой хореографической культурой отличался в прочтении горьковчан балет «Жизель». В чистоте танцевальной полифонии, строгости исполнительского стиля, точности нюансировок, которыми, как показали гастроли, труппа обладает, проявилась работа замечательного балетмейстера-репетитора С. Тулубьевой. Многие театры нашей страны обязаны ей сохранением на своей сцене лучших образцов мировой хореографической культуры. Прекрасный знаток полетов классического наследия, ученица Е. П. Гердт и А. Я. Ягановой, она помогла и горьковским артистам сделать значительный шаг в освоении этого шедевра. Софья Михайловна, учитывая творческий уровень коллектива, исполнительские возможности

и солистов, и кордебалета, в ходе репетиций планомерно добивалась от них строгости и содержательности танцевальной формы, того пластического симфонизма, который бы соответствовал широкому лирическому дыханию оркестра (дирижер П. Резников).

В заглавной партии выступила Т. Карпова. Быть может, несколько сдержанная в проявлении душевных порывов, балерина танцевала грамотно, чисто, музыкально. Высокое мастерство продемонстрировала Н. Пугачева в роли Мирты. Красивые линии ее арабесок, широкие взмахи рук, весь ее надменно-холодный облик раскрывали образ сильной и суровой повелительницы вил. Эмоционально-наполненный танец Альберта — В. Миклина отличался точностью и легкостью, благородством манеры, искренним трагическим пафосом.

Чуткий партнер, В. Миклин был столь же запоминающимся в партии Принца в балете «Шелкунчик». Исполнитель подчеркивал духовное развитие своего героя. Выразительно исполнила партию Маши ведущая солистка труппы Т. Лебедева. Ряд удачно исполненных танцев кукол первого действия и характерных танцев второго действия показали, что труппа имеет серьезных, вдумчивых исполнителей. Но, к сожалению, в трактовке этого спектакля намечаются некоторые потери в той ансамблевости и классической чистоте — качествах, что были свойственны балету «Шелкунчик», осуществленному Т. Варламовой в редакции В. Вайнонена.

Балет «Тысяча и одна ночь», широко известный в постановке Н. Назаровой, стал для горьковского коллектива не просто повторением удачного решения, а органичным его переосмыслением. Горьковские артисты естественно чувствуют себя в ажурных декорациях сценографа Т. Нариманбекова. Энергичные ритмы, прятные мелодии Ф. Аморова полнокровно звучат в исполнении оркестра под руководством дирижера А. Войкунского. Объемные хореографические образы. Убеждает раскованная динамика движений себялюбивого и всевластного Шахрияра (В. Миклин), в ожесточенной душе которого пробуждается глубокая любовь. Интересно и темпераментно ведет партию Шахрияра А. Гроностайский. Восточной мудростью, ясной лиричностью дышит танец Шехерезады — спокойной-умиротворенной у Т. Карповой, более страстной — у Н. Пугачевой. Наибольшей эмоциональной выразительностью отличается первая сказка, чему способствует взволнованно-хрупкая пластика С. Ершовой (девушка) и испуганно-трепетный танец Е. Козловой в той же партии, смелый порыв Синдбада-Морехода (В. Кирица), побеждающего мрачную птицу Рух (С. Куракин).

Красочные массовые танцы доводят замысел до логического завершения. Обращение к новому для труппы пластическому языку увенчалось успехом, еще раз показав, что коллектив вполне готов к воплощению самых разнообразных танцевальных стилей.

Московские гастроли свидетельствовали о том, что труппа Горьковского театра — коллектив значительных потенциальных возможностей, которому вполне по силам решение смелых творческих задач.

Е. ФЕДОРЕНКО

Рассказ о танцевальном ансамбле Ленинградского мюзик-холла начнем издалека — ведь хореография в представлениях этого жанра имеет у нас полувековую традицию, которая ведет начало от знаменитых «герлс» Касьяна Голейзовского двадцатых годов. Их выступления в программах московского и ленинградского мюзик-холлов пользовались огромным успехом у зрителей и столь же категорически отрицались пуритански мыслящими критиками. Их возмущало здесь все — от названия до костюмов: танцовщицы чаще всего были одеты в стилизованные купальники и туфли на высоких каблуках, в чем усматривалось «тлетворное влияние Запада». По существу же, Голейзовский заимствовал лишь название «герлс», что по-английски означает «девушки». Основной же постановочный прием их танцев — точное повторение одних и тех же движений всеми участницами одновременно — всегда был присущ хореографии, в том числе ансамблевым танцам в классическом балете (правда, авторы кордебалетных эпизодов им не ограничивались).

В наиболее популярном номере Голейзовского этого цикла — «Тридцать английских герлс» артистки, выстроенные по росту «лесенкой», выходили друг за другом «щепочкой». Их движения были очень простыми и четкими по

звонким сложный ритмический рисунок требовал высокого профессионализма танцовщиц, музыкальности, идеального чувства ансамбля. Показателен в этом отношении был номер «Синкопы», входивший в большую концертную программу 1929 года, одно отделение которой было целиком поставлено на музыку И. Дунаевского. Программа готовилась Голейзовским для танцовщиц Большого театра. Факт для тех лет сенсационный. Впервые оркестр Большого театра исполнял джазовую музыку эстрадного композитора. Впервые представители академической труппы исполняли такой репертуар, что стало возможным лишь на гребне огромного успеха мюзик-холльных постановок Голейзовского. В «Синкопах» (исполненных двенадцатью танцовщицами) вместо обыкновенного для танцев герлс варьирования шести-восьми комбинаций движений Голейзовский придумал сорок две. Соответственно сорока двум сменявшим друг друга синкопическим ритмам Дунаевского. Этот номер стал своего рода эскизом к большой ритмической сюите, осуществленной Касьяном Ярославичем

для расширенного (до сорока участниц) танцевального коллектива московского мюзик-холла. В «Синкопах» возникла обобщенная образность симфонически развитого танца, неожиданно подтвердилась связь этого, казалось бы, да-

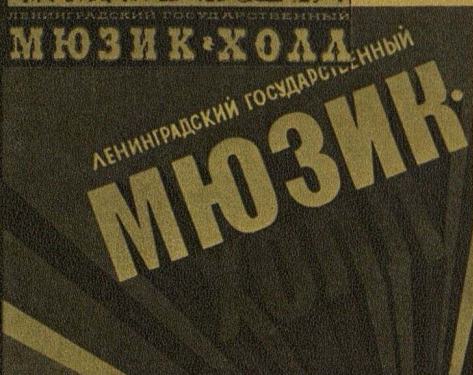
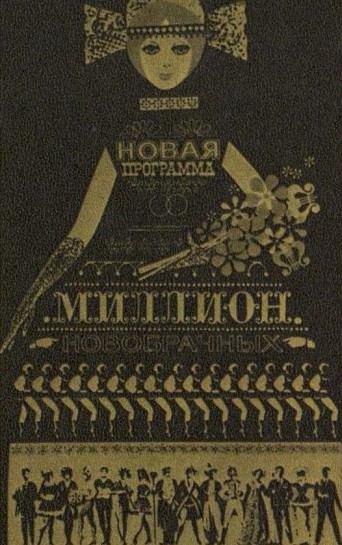
ОТКРЫВАЯ НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

ритму (как и сама джазовая мелодия танца), но благодаря синхронности и точности исполнения приобретали выразительность, создавали оригинальный пластический орнамент. Его рисунок постоянно менялся. Иногда для этого было достаточно одного лишь поворота головы, одного лишь изменения положения ладоней... Новая светотень возникала и пропадала, как в калейдоскопе. Во время танца щепочка танцовщиц то растягивалась, то тесно сжималась. В конце выполнялась фигура, получившая название «змея»: руки девушек образовывали непрерывную волнообразно движущуюся линию. А затем артистки уходили со сцены простым синкопированным шагом все той же «щепочкой». Балетмейстер как бы давал возможность зрителю спокойно любоваться очаровательным улыбок, красотой фигур, фиксируя в его памяти образ женственности. Но в пылу полемики критики не сумели правильно определить разницу между танцами герлс, созданными Голейзовским, и западными ансамблями того же типа. А она заключалась не в технике танца. Наоборот, применявшийся Голей-

лекого от классической хореографии номера с ее традициями.

Постановки Голейзовского отличались от западных и тем, что в них автор стремился отойти от однообразия линейной композиции, избегал канканирующих движений (непременного элемента всех выступлений западных герлс), эротики. Голейзовский всегда задумывал танцы как органическую часть мюзик-холльной программы с учетом ее содержания, направленности. К тому же его работы отличались широким жанровым диапазоном: балетмейстер использовал приемы гротеска и эксцентрики, народного танца, спорта, умел находить нужную для мюзик-холльного представления меру театрализации танцевального номера.

Стремление отойти от стандарта «линейных» танцев было характерно и для постановок Эмиля Мея, Наталии Глан, молодого Асафа Мессерера, который в ту пору был тесно связан с эстрадой и создал в московском мюзик-холле танцевальную сцену «Бабы», проявив немало постановочной фантазии и сочного юмора.



Приметной работой стало одно из ранних произведений Николая Холфина — озорная жанровая картинка «Морской скетч», где в облике юных матросов появлялись девушки и лишь роли боцмана и капитана исполняли актеры-мужчины. Успеху номера способствовали веселые плясовые интонации музыки Ю. Милютина, естественность танцевальной пластики, основанной на простых бытовых движениях. Вместе с тем в некоторых эпизодах «Морского скетча» была сохранена традиционная для мюзик-холла синхронность движений женского группового танца.

Сравнительно недолгое время существования мюзик-холльных представлений показало, что танец может быть и связующим элементом программы, выступая в виде своеобразных интермедий, и самостоятельным ее компонентом. Стало также очевидным, что танцевальный ансамбль весьма декоративен сам по себе, своим расположением в пространстве сцены. Поэтому он так сродни нарядной зрелищности мюзик-холла.

В шестидесятые годы, когда Московский мюзик-холл открылся вновь, и Н. Холфин возглавил его танцевальную группу, он смог опираться на солидный отечественный опыт. Его несомненно учили и руководители Ленинградского мюзик-холла, созданного в 1967 году.

Начиная с первого спектакля ленинградцев «Нет тебя прекрасней» (1968), танец становится важнейшим элементом сценического действия, всегда развивающегося необычайно динамично, чего художественный руководитель и постановщик большинства программ коллектива Илья Рахлин достигает не только обилием танцевальных номеров и интермедий (обрамляя ими представления), но и тщательной разработкой пластики и других участников спектакля — вокалистов, артистов оригинального жанра... Заметим, кстати, что теперь почти все они являются выпускниками студии мюзик-холла, которая существует уже восемь лет.

Единая школа особенно четко просматривается у представителей танцевального коллектива — у всех хорошие фигуры, все владеют разнообразной техникой, какой-то особо элегантной манерой, сочетающей броскость подачи движений с академической сдержанностью (педагог-репетитор Т. Зимина). Словом, мы видим отличный ансамбль. Хотя, вспоминая его первый состав, в котором было несколько очень техничных танцовщиц на ампула травести, жалеешь, что теперь их нет — они вносили в первые программы свежие и своеобразные краски. Особенно интересно использовал этих артисток Михаил Годенко — неизменный постановщик танцев в Ленинградском мюзик-холле, создавший здесь, на наш взгляд, самые удачные свои номера. К ним можно отнести остроумную бытовую сценку «Носильщики», сюиту «Северное сняние». Изяществом и костюмным трюком (художник С. Мандель) были отмечены «Вологодские кружевницы». Сохраняя композицию линейного танца, балетмейстер привносил в него характерные национальные черточки: моменты танцовщицы останавливались в классической позе — подперев ладошкой щеку, превращаясь в пригорюнившихся девушек. А в блистательно поставленных

«Скоморохах» (недаром Годенко перенес номер в репертуар Красноярского ансамбля танца Сибири) жил бес веселого озорства. Лубочная яркость костюмов, писк дудочек, колыхание гирилянд, бубенчиков дополняли атмосферу праздничности этой динамичной картинке.

Но вот в последней программе Ленинградского мюзик-холла — ревью «Счастливей день», недавно показанного на гастролях в Москве, мы увидели другого Годенко. Его номера «Кнопочки баянные» и «Барыню» можно назвать голубыми не только из-за господства в них различных оттенков голубого цвета, но и по общему настроению. Тут и березки, и лунный свет, «плывущие» вокруг баяниста красавицы в прозрачных сарафанах — на наш взгляд, излишне «сладковатая» картина. Правда, в «Барыне» раскручивающаяся пружина мелодии диктует балетмейстеру более свойственную ему энергичную пластику и быструю смену, как всегда, оригинального, композиционного рисунка.

Эту же задачу решает и Валентин Манохин в «Посиделках», которые хочется сравнить с номерами Касьяна Голейзовского. Та же синхронность исполнения, игра ритмов и движений, создающих постоянно меняющийся пластический орнамент. Исполнители то сидят, то стоят в один ряд, и каждый их жест, каждый поворот корпуса, каждое движение ноги меняют общий рисунок. И на таком фоне то и дело возникают игровые эпизоды солистов, отчего вся сцена приобретает жизненную непосредственность.

Думается, именно ощущение теплоты национального характера составляло и составляет своеобразие танцевальных номеров советского мюзик-холла. Это свойство восприняла у нас и Гизелла Вальтер — главный балетмейстер хорошо известного у нас ансамбля из Германской Демократической Республики «Фридрихштатпаласт», неременная участница всех программ Ленинградского мюзик-холла. В ревью «Счастливей день» включено несколько ее композиций, в частности, «Фехтовальщицы» и «Канкан». В первом запомнились огромные шляпы, четкие постукивания каблучков танцовщиц, ловкие взмахи их рапир и большие батманы в публику — типично «линейный номер». Тогда как в «Канкан» введен небольшой сюжет: участницы кордебалета пытаются соблазнить поклонника «дивы». Номер станцован и сыгран с чувством меры, элегантно, чему способствуют превосходные костюмы (художники И. Булкова, Н. Зюзькович).

В самой значительной постановке Вальтер — «Крещендо» исполнители одеты в стилизованные серебристые комбинезоны, гармонирующие с пластикой джаз-танца. Участники ансамбля свободно владеют его техникой, привнося в свою трактовку эмоциональность, смягчая резкость позировок. В этом номере проглядывает тяготение к симфоническому развитию музыкального (композитор П. Брухман) и хореографического материала. После «изложения» солисткой первой пластической темы, подхваченной ее партнером и развитой женским ансамблем, возникает вторая пластическая тема уже другой пары солистов (также развитая кордебалетом). В действие постепенно вступают все новые исполнители в соответствии с крепнущей мощью оркестра, и лирический

мотив постепенно начинает трансформироваться — и в музыке, и в пластическом решении растет, набирает силу тема радостного единения, которая ярко раскрывается в заключительном танцевальном tutti.

Богатством хореографических красок отмечена и постановка «Карнавал на Кубе» Игоря Бельского. Большой мастер, являющийся в последние годы главным балетмейстером Ленинградского мюзик-холла, он связан с ним давно — в первом спектакле балетмейстер создал танцевальную картину «Колокола Ростова Ярославского», которая ярко вспоминается и сейчас. Трагедия объятых пламенем осажденного города передавалась неожиданным, чисто эстрадным трюком: держась за свисающие и бесперерывно раскачивающиеся веревки, танцовщицы то зывали под самые колосники, то стремительно проскальзывали по планшету сцены. Нескончаемый колокольный звон, тревожное мелькание черных силуэтов воинов и красных полотнищ (плащей) рождали иллюзию бушующего живого огня, передавали пафос ожесточенного боя.

Вот и в решение «Карнавала» Бельский внес много неожиданного, начиная с преобладания на сцене белого цвета. В начале номера исполнительницы, особенно освещенные, кажутся чернокожими. Двигаясь в ритме танго, играя ослепительно белыми длинными юбками, они создают весьма декоративное зрелище. Но вот томная мелодия словно взрывает барабанным ритмом ча-ча-ча, и на залитую ярким светом сцену будто врываются танцующие пары, и кажется, закипает пена шампанского — эту иллюзию создает трепетание белых оборок на костюмах артистов. Новый контраст — появление солистки в алом туалете с длинным шлейфом, которым она искусно играет. Теперь композиция танца строится вокруг нее. В момент наивысшей танцевальной кульминации вспыхивают огни праздничной иллюминации, ставя в действие заключительную эффектную тучку.

Яркая театральность, постановочная фантазия, мажорность «Карнавала на Кубе» отвечают лучшим традициям мюзик-холльного жанра. К ним относится и включение в его программы сольных номеров корифеев эстрадного танца, которые в тридцатых годах, подчас, становились шлягерами. Как, например, некогда популярный «Танец со змеей» В. Сергеевой и А. Таскина. Мы увидели новый вариант этого номера, названный «Восточная баллада» и созданный для В. Белобородовой и С. Мотявина в прошлом блистательной акробаткой, а ныне наставницей молодых артистов мюзик-холла А. Мацулевич-Лунтер. Впечатляющая образность и сложность мастерски исполненных акробатических приемов ставят «Восточную балладу» в ряд лучших хореографических композиций ревью «Счастливей день».

Сейчас в репертуаре танцевального коллектива Ленинградского мюзик-холла около ста номеров, созданных первоклассными балетмейстерами. Но поиски новых возможностей этого жанра хореографии в коллективе успешно продолжают, о чем свидетельствуют его недавние гастроли в Москве.

Н. ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ,
кандидат искусствоведения

И. НИЗАМЕТДИНОВА —
Сари
(«Тропюю грома»).



умаю, что легче
найти слова, чтобы сфор-
мулировать особенности творчества того
или иного артиста, чем увидеть и выявить
то «зерно», которое предопределяет
его индивидуальность. Солистка балета

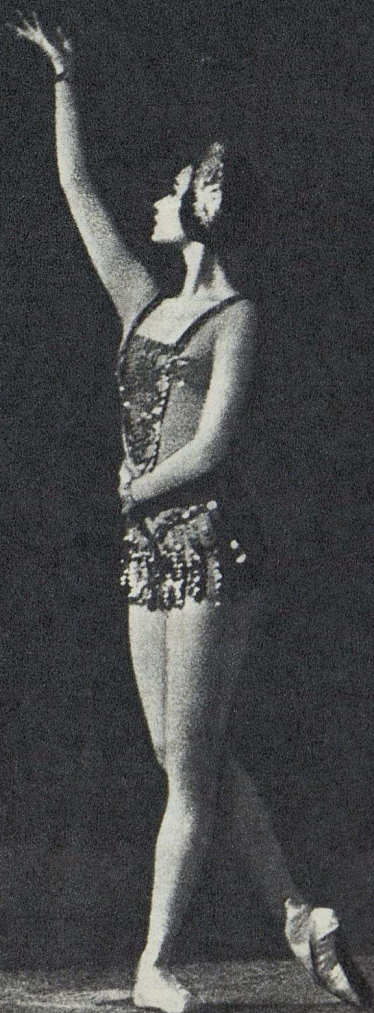
Азербайджанского театра оперы и бале-
та имени М. Ф. Ахундова Ирина Низамет-
динова привлекает прежде всего своими
природными данными: прекрасная фор-
ма ног, большой шаг, легкое вращение.
Взгляд профессионала-педагога, хорео-
графа может сразу определить это
качества. Куда труднее познать свойства
души.

В первых крупных работах Низамет-
диновой — в ролях Сари («Тропюю гро-
ма»), Барышни («Барышня и хулиган»),
Прекраснейшей («Семь красавиц») инди-
видуальное просматривалось не сразу —
робко сверкнув на мгновение, оно могло
исчезнуть... Правда, в «Шопениане» Ни-
заметдинова, казалось, нашла свою эмо-
циональную интонацию — лирически-
просветленную. Танцовщица старается
не нарушать здесь кантилены плавно лью-
щихся движений прелюда — ей дорога
каждая танцевальная фраза, каждый
пластический нюанс. Она проводит прозрач-
ную линию почти неощутимых подъемов
и приземлений, как бы растворяясь в лег-
ких дувонениях музыки. В вальсе ее силь-
фида не манит юношу и не ускользает
при его прикосновениях, словно призрач-
ная игра света и тени — она несет неж-
ность и покой реальных переживаний.

Казалось, что и данные, и характер
дарования Низаметдиновой, и ее крепкая
академическая техника — все должно
принести ей удачу в «Лебедином озере».
Но всего один раз станцевала она партии
Одетты и Одиллии. И ей нельзя было от-
казать в чистоте линий, красоте классиче-
ских поз в адажио, то есть в том, чем ода-
рила балерину природа. Вместе с тем,
было видно, что Ирина еще духовно не
готова к этой роли, хотя верилось, что
в будущем Низаметдинова сумеет най-
ти в музыке Чайковского свое прочте-
ние образа.

Я как педагог-репетитор с удоволь-
ствием постоянно убеждаюсь, когда рабо-
таю с артисткой, — ее мастерство замет-
но начало «оживать», обретать вырази-

И. НИЗАМЕТДИНОВА
(Прекраснейшая)
в балете
«Семь красавиц».



Танец — искусство мастеров

Ирина Низаметдинова

тельность, осмысленность, артистизм... Много дала Ирине встреча с хореографом Наилей Назировой при постановке балета «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова. Оригинальный балетмейстерский замысел оказался той благоприятной почвой, опираясь на которую, артистка обрела необходимое психологическое самочувствие для создания характера. И появление Нуриды-Низаметдиновой на сцене — миг захватывающего знакомства с самолюбивой и прекрасной женщиной. Динамично-стремительный танец коварно-властной героини балета в сцене оргии ошеломляет разнообразием найденных балериной оттенков — сила, страсть, дерзость... Если в адажио с Шахрияром Нурида словно одевает на себя маску ласковой доброты, то, танцуя с рабом, она кажется дьяволицей, исполненной неукротимой страсти, а ее соло под ударные инструменты можно сравнить разве что с колдовской ворожкой.

Сочная, многоликая стихия амировского симфонизма подвела танцовщицу к постижению многогранного содержания балетной образности, что помогло ей правдиво раскрыть сложный и противоречивый мир Нуриды. Думаю, что именно с появлением этой партии в репертуаре Низаметдиновой у нее возникло желание познать самое себя, почувствовать внезапность новых открытий. Родился интерес к творчеству, несущему мысль.

Не без волнения начала работать Ирина над партией Жизели. Первые репетиции оставляли желать лучшего — видимо, мешало все то же волнение. Начались мучительные поиски. Временами казалось — этой Жизели не суждено состояться. Но постепенно стали возникать пусть незначительные, но проблемки: Низаметдинова буквально по крупницам создавала образ.

Жизель Низаметдиновой мало похожа на героиню сельской идиллии. Казалось, затронув сердце девушки, любовь сама восхитилась своим всегда загадочным и всегда естественным, вечным, но каждый раз неповторимым выражением. И Низаметдинова поднимает свою Жизель на ту высшую ступень счастья, когда человек не верит в возможность зла, не верит в возможность катастрофы. В сцене сумасшествия артистка показывает, что то состояние, в котором жила Жизель, утрачивает для нее свою реальность, и единственным источником существования становится мир воспоминаний. Рождаясь, одни ласкающие грезы тут же ускользают в напывах других. Во втором акте танцовщица старается не отходить от сущности намеченного ею образа — в иллюзорном мире вилос, освобожденном от условностей реальной жизни, ее Жизель, наконец, обрела возможность говорить о своей любви. Танец балерины здесь легкий, свободный, мягкий, в нем ощущается та совершенная гармония, которая словно отражает покой душевного мира героини.

Кажется, прошло совсем немного времени с того дня, как танцовщица ступила на большую сцену. Совсем недавно — а уже приближается десятилетие ее артистической деятельности. Миновал период, когда балерина осваивала, наращивала технику, познавала истинную ценность накопленного творческого опыта. Ирина Низаметдинова сегодня стоит на пороге артистической зрелости.

ЧИМНАЗ БАБАЕВА,
народная артистка
Азербайджанской ССР

Ирек Мухамедов



Ирек Мухамедов, став открытием и беспспорным победителем Четвертого Международного конкурса артистов балета в Москве, прямо-таки «ворвался» на балетную сцену. Он шел к победе, от тура к туру, наращивая свое преимущество, завоевывая симпатии и зрителей, и членов жюри. Был виртуозен в па де де из балета «Корсар», органично ощущал себя в свободной пластике «Весны священной», проявил стихийный темперамент в па де де Дианы и Актеона из балета «Эсмеральда»; наконец, Ирек Мухамедов просто великолепно выглядел в заключительном туре, когда буквально на одном дыхании исполнил сложнейший фрагмент из «Дон Кихота».

Таковы этапы пути к триумфу молодого танцовщика, который в 1979 году закончил Московское хореографическое училище и поступил в труппу «Московский классический балет», где станцевал ведущие партии в «Весне священной», «Ромео и Джульетте», «Гаянэ» и других. Конечно, эти два года актерского и человеческого становления, обретения профессиональных навыков, накопления сценического опыта не прошли для него даром. Но «звездный час» пришел к Иреку Мухамедову именно во время того памятного состязания, к которому он готовился упорно и последовательно, как бы предчувствуя, что именно оно станет поворотным в его творческой жизни, — ведь конкурс дал ему не только путевку в новую жизнь, не только приглашение в труппу Большого театра, но и помог поверить в свои возможности.

И. МУХАМЕДОВ —
Базиль
(«Дон Кихот»).

Достижения И. Мухамедова тогда были отмечены «Гран при». Но при всей беспспорности победы она стала только началом нового пути, на котором перед молодым актером раскрывались широкие творческие горизонты. И Ирек Мухамедов, выступая на сцене Большого театра Союза ССР, доказал свое право на положение ведущего танцовщика в этой прославленной труппе. Он с успехом выступает и в классическом репертуаре, и в современном, исполняя партии героического плана, лирико-романтического, острохарактерного... Можно сказать, сегодня Мухамедов является ярким примером танцовщика современной формации: высокий профессионализм, отточенная техника, пластическая выразительность помогают ему решать самые разнообразные творческие задачи.

Дебюта Ирека в партии Спартака в коллективе ждали с нетерпением — ведь до него еще никто столь молодым не танцевал в этой роли, роли такого эмоционального накала, таких объемных идейно-художественных задач. У Ирека Мухамедова — «свой» Спартак, характер которого он вылепил, исходя из своей индивидуальности. Героическая интонация мощно «звучит» у танцовщика во всех эпизодах спектакля. И хотя в Спартаке Мухамедова соседствуют сила и сомнения, любовь и ненависть, грусть и радость, прежде всего перед нами — борец, воин. Вспомним хотя бы одну из кульминационных сцен спектакля — схватку Спартака и Красса, где герой Мухамедова упоен жадной борьбой, неистов в чувствах. Этот эпизод символичен — мы видим не просто победу Спартака над Крассом, мы видим победу добра над злом, будущего над прошлым. С максимализмом молодости Мухамедов проявляет себя в вариации Спартака, где его танец так широк и могуч, что создается впечатление — артисту недостаточны огромные размеры сцены. Он мужествен и в адажио, где его герой — не просто галантный кавалер, но и защитник, и опора Фригии.

После Спартака в репертуаре артиста появилась партия совершенно иного творческого качества — Базиль в балете «Дон Кихот», в которой Мухамедов снова поразил своей виртуозной техникой, каждое движение выполнялось словно на грани невозможного. Именно в танце артист выражает

суть характера героя. Все остальные компоненты роли — пантомимные сцены, игровые эпизоды, хотя и выглядят достаточно добротны, но все же являются у него как бы прелюдией к собственно танцу, где Мухамедов чувствует себя в своей родной стихии. Поистине его озорной, веселый Базиль — настоящий герой танца.

Как в монологах Спартака, так и в вариациях «Дон Кихота» танец Ирека предельно графичен и виртуозно лаконичен, в нем все подчинено кульминационной точке развития образа. Вспомните знаменитые *jetés* его Спартака или полеты и вращения Базиля в вариации и коде балета «Дон Кихот», которые по выполнению можно считать образцом.

Спектакль Большого театра СССР «Золотой век», о котором много написано, не только демонстрирует великолепную работу создателей балета и особенно — постановщика Юрия Григоровича, но и позволяет увидеть

многих артистов балета в новых для них партиях, хореографическое решение которых можно назвать подлинно новаторским. В роли комсомольского вожака Бориса Мухамедов выглядит органично — его творческой манере оказался близок этот сильный целеустремленный человек. В своих спектаклях Ю. Григорович, как известно, мужские роли плотно насыщает технически сложными элементами, дает исполнителям «в руки» разнообразнейшие средства танцевальной образности, что помогает раскрывать характер объемно, с наибольшей полнотой. И Мухамедову привольно дышится в этой пластической стихии. Жизнь в танце для артиста — естественна. Потому-то столь искренни и максимализм комсомольца двадцатых годов, и его борьба с «темным царством» нэпманов, и его понимание будущего. Ирек танцует с таким бурным всплеском чувств, что нельзя не верить в правду, силу, в победу

Галерея молодых мастеров

грядущего.

После «Золотого века» — выступление в «Иване Грозном». Образ царя Ивана — образ сложный и противоречивый, требующий от исполнителя не только профессионального, но и житейского опыта, понимания хода исторического развития. Танцовщик упорно постигал философию роли, старался отойти от сделанного ранее, обновить палитру своих сценических приемов. Царь Иван Мухамедова — человек сложной судьбы, сложных противоречивых эмоций. Если Спартак И. Мухамедова — это непрерывный полет к цели, к свободе, то у Ивана взлеты чередуются с падениями, его борьба за могучую Россию — это жестокая, непримиримая схватка с боярами, где победу одержит тот,

Л. СЕМЕНЯКА
и И. МУХАМЕДОВ
в балете
«Раймонда».

Фото Г. Соловьева





И. ВЕССЕРМТНОВА
и И. МУХАМЕДОВА
в балете
«Золотой век».

кто сильнее, мудрее. И его царь Иван — сильный, умный человек. Уже в первой сцене восхождения на престол Мухамедов заявляет о своем герое как о человеке незаурядном. Он как бы царит над склоненными боярами, утверждая свое право быть первым. Но в эпизоде встречи с Анастасией перед нами уже другой Иван — нежный, любящий, просветленный. Здесь артист «лепит» характер, используя краски сдержанных тонов. Пластика резко меняется, становится мягкой и нежной — герой Мухамедова словно боится неосторожным движением разрушить обретенное счастье. Совсем другой Иван Мухамедов после гибели Анастасии. Сломанный, разочарованный, потрясенный, царь как бы теряет точку опоры в жизни, теряет самого себя. Он ищет в молитве поддержки в своей горе и не находит ее.

Но минуты слабости проходят. Танец Ивана-Мухамедова становится сильным, мужественным, всепобеждающим: страшен гнев Ивана, страшно его мщение... В последней сцене накал эмоций героя достигает предела, что ярко и убедительно передано артистом.

Как мы видели, актерская биография Мухамедова полна контрастов. И подтверждение тому — подготовленная им после Ивана Грозного роль Ромео в балете «Ромео и Джульетта» (постановка Ю. Григоровича). И здесь Ирек Мухамедов опять стремится утвердить свое понимание образа, который, согласно существующей традиции, трактуется обычно в созерцательно-лирическом ключе. У Мухамедова Ромео активен, деятелен, он такой же, как его друзья: жизнерадостный, озорной, беспечный. Мухамедовскому герою свойственна неиссякаемая энергия, темперамент, стихийность в поступках... Его схватка с Тибальдом вызвана желанием не только отомстить за погибшего друга, но и противопоставить жестокости олигоцетворяемого Капулетти мира свое непримиримое отношение ко злу и насилью. Даже смерть Ромео Мухамедова звучит не как жест отчаяния, а скорее как последний вызов средневековому обществу несправедливости, косности, бессердечия.

Надо сказать, что артист в этой роли многим показался непривычным, может быть, слишком активным, экспрессивным, они сомневались в правомерности такой трактовки. Однако понимание танцовщиком этого шекспировского образа убеждает, ибо он показывает, что тема борьбы для Ирека Мухамедова в этой роли не менее важна, чем тема любви.

В свои двадцать четыре года Ирек Мухамедов успел сделать немало. Его путь в балете начался успешно, и столь же успешно продолжается. Свидетельством тому — премьера «Раймонды» в Большом театре СССР, где мы увидели Мухамедова в новой для него роли — роли благородного рыцаря Жана де Бриена.

Как у всякого талантливого человека, преданного своему искусству, его ждут впереди новые искания, возможные ошибки и неудачи, но непременно — и новые творческие победы.

Ирек МУХАМЕДОВ
в балете «Спартак».
Фото Г. Соловьева

Галерея молодых мастеров



ЯНВАРЬ	
Пн	7 14 21 28
Вт	1 8 15 22 29
Ср	2 9 16 23 30
Чт	3 10 17 24 31
Пт	4 11 18 25
Сб	5 12 19 26
Вс	6 13 20 27

ФЕВРАЛЬ	
Пн	4 11 18 25
Вт	5 12 19 26
Ср	6 13 20 27
Чт	7 14 21 28
Пт	1 8 15 22
Сб	2 9 16 23
Вс	3 10 17 24

МАРТ	
Пн	4 11 18 25
Вт	5 12 19 26
Ср	6 13 20 27
Чт	7 14 21 28
Пт	1 8 15 22 29
Сб	2 9 16 23 30
Вс	3 10 17 24 31

АПРЕЛЬ	
Пн	1 8 15 22 29
Вт	2 9 16 23 30
Ср	3 10 17 24
Чт	4 11 18 25
Пт	5 12 19 26
Сб	6 13 20 27
Вс	7 14 21 28

МАЙ	
Пн	6 13 20 27
Вт	7 14 21 28
Ср	1 8 15 22 29
Чт	2 9 16 23 30
Пт	3 10 17 24 31
Сб	4 11 18 25
Вс	5 12 19 26

ИЮНЬ	
Пн	3 10 17 24
Вт	4 11 18 25
Ср	5 12 19 26
Чт	6 13 20 27
Пт	7 14 21 28
Сб	1 8 15 22 29
Вс	2 9 16 23 30



ИЮЛЬ	
Пн	1 8 15 22 29
Вт	2 9 16 23 30
Ср	3 10 17 24 31
Чт	4 11 18 25
Пт	5 12 19 26
Сб	6 13 20 27
Вс	7 14 21 28

АВГУСТ	
Пн	5 12 19 26
Вт	6 13 20 27
Ср	7 14 21 28
Чт	1 8 15 22 29
Пт	2 9 16 23 30
Сб	3 10 17 24 31
Вс	4 11 18 25

СЕНТЯБРЬ	
Пн	2 9 16 23 30
Вт	3 10 17 24
Ср	4 11 18 25
Чт	5 12 19 26
Пт	6 13 20 27
Сб	7 14 21 28
Вс	1 8 15 22 29

ОКТАБРЬ	
Пн	7 14 21 28
Вт	1 8 15 22 29
Ср	2 9 16 23 30
Чт	3 10 17 24 31
Пт	4 11 18 25
Сб	5 12 19 26
Вс	6 13 20 27

НОЯБРЬ	
Пн	4 11 18 25
Вт	5 12 19 26
Ср	6 13 20 27
Чт	7 14 21 28
Пт	1 8 15 22 29
Сб	2 9 16 23 30
Вс	3 10 17 24

ДЕКАБРЬ	
Пн	2 9 16 23 30
Вт	3 10 17 24 31
Ср	4 11 18 25
Чт	5 12 19 26
Пт	6 13 20 27
Сб	7 14 21 28
Вс	1 8 15 22 29



Наталья
ЧЕХОВСКАЯ
(Советский
Союз)

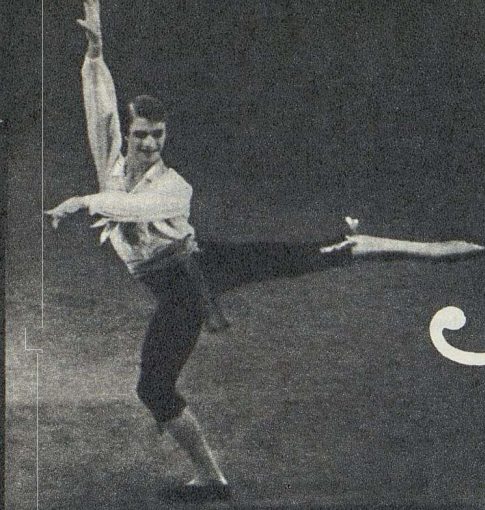


ПОБЕДИТЕЛИ
МЕЖДУНАРОДНОГО
КОНКУРСА
АРТИСТОВ
БАЛЕТА
В ХЕЛЬСИНКИ.

Оливер
МАТЦ
(Германская
Демократическая
Республика)

Каролина
КАМПО
(Федеративная
Республика
Германии)





ртист Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Сергей

Вихарев привлек внимание зрителей и критики еще в предвыпускном классе хореографического училища имени А. Я. Вагановой. В ученических концертах, неизменным участником которых он был, обращали на себя внимание его незаурядные данные классического танцовщика. Стройность ног с красиво очерченным подъемом выгодно оттеняет исполнение различного вида заносок и ронде-жамбов, одинаково изящных при больших и маленьких прыжках. А прыжок Вихарева высок и легок, траектория его полета довольно плавна и безмятежна. Вращения танцовщика всегда ди-

С. ВИХАРЕВ
в балете
«Неаполь,
или Рыбак
и его невеста».

Фото Е. Каравасвой

Сергей Вихарев



намичны. Отточенность пируэтов, их стремительность рождают мажорный, звонкий образ праздничности, веселья.

С. Вихарев окончил училище в 1980 году по классу В. Семенова, с которым продолжает работать и в театре. Учителю удалось привить своему воспитаннику ту собранность в танце, ту чистоту, которые на протяжении многих лет считались отличительными чертами почерка самого Семенова, яркого представителя ленинградской школы балета.

Сегодня Вихарев находится в начале творческого пути. Но каждая его новая роль (а их пока не так много в репертуаре артиста) воспринимается как многообещающая заявка на будущее. Даже в небольших сольных фрагментах, будь то па де де из первого акта «Жизели» или па де сис из «Маркитантки», вариация из «Неаполя, или Рыбака и его невесты», или па де трау из «Пахиты», безымянные герои Вихарева словно упиваются радостью каждого мгновения своего пребывания на сцене.

Вариация из дивертисмента третьего акта балета «Неаполь» (в редакции А. Бурнонвилля), сотканная из труднейших хореографических пассажей, обнаруживает характернейшую из сторон дарования Вихарева — его природную танцевальность, которая сквозит в каждом его движении, жесте, позе. Естественность и искренность придают неповторимое обаяние исполнению артиста, которое отличается ясностью каждой хореографической фразы. Сверкающая филигранность прыжков, точеный бисер заносок и других мелких па создают образ радужной, безоблачной молодости, в броской бравурности которой кроется мальчишеская непосредственность нашего современника. Торжествующий, ликующий, солнечный танец Сергея — воплощение неугомонной

С. ВИХАРЕВ
в балете
«Шопениана».

Фото Д. Куликова

энергии, азарта.

Иным предстает Вихарев в па де трау из «Лебединого озера». Здесь пластическая мелодия рождена парящими аккордами музыки Чайковского. Ее светлая мечтательность, незамутненная сомнениями или драматическими переживаниями, воспринимается как первое признание. В изящной по простоте и наивности хореографической кантилене Вихарева слышны отголоски чувств меланхолического героя-мечтателя Зигфрида.

Выступления Вихарева в классических балетах показало, что сегодня артист зарекомендовал себя танцовщиком, непогрешимость аллегро которого сочетается с просчетами в адажио. Подчас ему явно недостает чисто физической выносливости, необходимой в дуэтах. Он не умеет пока слышать «голос» партнерши, отчего на сцене и не возникает того гармонического единства, столь необходимого в классическом ансамбле.

Талант Сергея находится пока в стадии становления. В его репертуаре три центральные партии — юноши в «Шопениане», Джемса в «Сильфиде», Дженнаро в «Неаполе». Наверное, есть определенная закономерность в том, что Вихареву поручаются роли в балетах романтического и неоромантического направления. Образы, созданные им в «Сильфиде» и «Неаполе», рассказывают о поэзии светлого чувства. Герои Вихарева — восторженные мечтатели, наделенные пылким сердцем и утонченной душой. Их отличает преданность в любви, в ней — высший смысл существования. Недаром в погоне за романтической мечтой Джемс устремляется за Сильфидой в диковинный, полный неизведанных тайн лес, а Дженнаро бросается спасать невесту в кипучую пучину вод и отнимает ее у морского божества.

В год окончания училища Вихарев стал дипломантом Всесоюзного конкурса и золотым лауреатом Международного балетного состязания в Варне. Встреча с хореографами, готовившими с Вихаревым современные номера, оказала значительное влияние на последующие работы артиста в классическом репертуаре. Миниатюры «Чемпион» (постановщик А. Полубенцев) и «Сердце Петрушки» (хореография И. Бельского) высветили полярные грани дарования исполнителя. В «Чемпионе» его персонаж — задиристый и своевольный подросток. Он — всеобщий любимец, капризный баловень. Юмор «Чемпиона» остро контрастирует с драматизмом «Сердца Петрушки», где за внешней кукольностью героя скрывается ранимая человеческая душа.

Недавно Вихарев принял участие в спектаклях «Метаморфозы», сочиненные Б. Эйфманом, и «Звездный мальчик» (хореография В. Тимофеева). Обе постановки осуществлены вне стен театра имени Кирова. Роль в последнем балете с большой полнотой выявила все богатство пластических интонаций в танце артиста. Вихарев сумел раскрыть противоречивость внутреннего мира мальчика-звезды, показал психологическое обновление героя, пережившего трагедию одиночества и разочарования, его устремленность к иной, возвышенной жизни.

Сегодня Вихарев танцует в основном классический репертуар. Танцует много и хорошо. Отточенная техника помогла танцовщику продемонстрировать артистизм, чувство стиля, его интересный творческий потенциал.

ВЛАДИМИР ПАВЛОЦКИЙ

Теория и практика

На концертах самодеятельных, а иногда и профессиональных ансамблей народного танца я не раз ловила себя на мысли, что все показанное в программе было видно уже много-много раз, что заранее можно предугадать, чем закончится только что начавшийся номер, что танцы похожи друг на друга как братья-близнецы. Сверкающие профессиональные улыбки, царящие на сцене бодрое оживление все реже находят соответствующий отклик у зрителей, и даже самые головоломные трюки почему-то уже не вызывают прежнего энтузиазма. И в то же время незатейливая, бесхитростная пляска участников скромного этнографического коллектива долго вспоминается как

ЮЛИЯ ЧУРКО,
доктор
искусствоведения,
профессор

НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ ХОРЕОГРАФИЯ И ФОЛЬКЛОР

ИЗ ВЧЕРА В ЗАВТРА*

Фольклорный коллектив из деревни Зубаревичи (Могилевская область) исполняет «Гопак в тройках».



* Статья первая. Продолжение будет опубликовано в следующем номере журнала.

радостная встреча с прекрасным. Невольно рождается вопрос: почему же профессионалы нередко «проигрывают» в этом негласном творческом соревновании с любителями?

Одна из основных причин, как мне кажется, в том, что наши знания богатств фольклора недостаточны. Мы, по сути дела, освоили лишь тот его пласт, что лежит на поверхности, и пользуемся одними и теми же его красками. Приведу примеры из белорусской народно-сценической хореографии. Скажем, количество названий хороходов, исполняющихся на сцене, не превышает десяти, причем некоторые из них, такие, как «Яблонька», «Дубочек», «Георгиночка», сочинены балетмейстерами и не имеют фольклорных прототипов. В то же время народная память хранит десятки хороходов, практически неизвестных профессиональным хореографам. То же самое можно сказать и о других видах традиционных танцев, из которых на сцене исполнялась лишь малая толика. Ограничена и палитра используемых выразительных средств. К примеру, диапазон эмоций ограничивается, как правило, браваурной веселостью или лирикой, рисунком и лексика — сравнительно немногочисленным набором фигур и движений. Нам показывают порядок, красивую прилаженность, унисонность, а народной пляске присуща и буйная, своевольная стихия, и откровенно выраженная страсть, и многоголосная импровизационность, и суровая сосредоточенность, и картинная статика.

Да, многого мы просто еще не знаем. Фундаментальное изучение фольклора требует прежде всего регулярных полевых экспедиций, что сопряжено со многими финансовыми, организационными, административными вопросами. Такие регулярные поездки могут позволить себе далеко не все. Можно было бы, конечно, осваивать фольклорный материал «кабинетным» способом, по литературным источникам, записям, фильмам. Но, как справедливо заметил Игорь Александрович Моисеев, «разве можно сравнить такой опыт с настоящими живыми впечатлениями от встреч с людьми, с живым их танцем?»¹. Да и где взять эти сборники и киноленты? Если сценические постановки народных танцев еще как-то фиксируются, то сборники фольклорных танцев практически не издаются, киносьемки делают лишь отдельные энтузиасты, и эти пленки имеют чрезвычайно узкий круг хождения и применения. Первый Всесоюзный семинар по хореографическому фольклору, организованный в 1983 году Всесоюзным научно-методическим центром культпросветработы и народного творчества и фольклорной комиссией Союза композиторов СССР, со всей очевидностью показал, что эта работа в нашей стране только еще разворачивается, что даже русский танец не стал еще объектом серьезного и организованного изучения фольклористической наукой. А если учесть к тому же, что изучение именно фольклорного танца не включено в учебные планы хореографических отделений и факультетов высших и средних учебных заведений культуры и искусства, где получают профессиональное образование будущие балетмейстеры, педагоги, руководители танцевальных коллективов, то станет понятным, откуда происходит однообразие и ограниченность нашего народно-сценического репертуара.

Добавим также, что сложившийся стереотип приемов художественной аранжировки хореографического фольклора — повторимость драматургических ходов, композиционных построений, кульминаций и финалов, рисунка, лексики — делает похожими друг на друга не только танцы одного народа, но, как показывает нынешняя практика, даже танцы разных народов. Конечно, неоспорим и необратим процесс интернационального взаимодействия художественных культур, в том числе и хореографических, который интенсивно идет ныне в советском многонациональном искусстве. Однако речь о другом — о механическом применении постановщиками в погоне за «успехом во что бы то ни стало» апробированных схем сценической интерпретации танца. Неудивительно, что в результате такой обработки пляска утрачивает свое неповторимое своеобразие, очарование, утрачивает «душу».

Вместе с тем интерес к народному творчеству в последние годы заметно вырос, о чем свидетельствует и возникновение многочисленных этнографических, фольклорных, экспериментальных коллективов, в том числе молодежных и детских, и постоянный рост популярности их выступлений. В этом мне представляется определенный знак времени. Пережив в двадцатых-начале тридцатых годов период, когда фольклор рассматривался вульгарными социологами как пережиток невежественного прошлого, как продукт навсегда ушедшего социального бытия, мы пришли к пониманию его непреходящей эстетической ценности, его весомой роли в современной художественной культуре, осознания его значения для профессионального искусства вообще, хореографического в частности, не только как арсенала выразительных средств, но и как своеобразного источника «живой воды»: связь с народным творчеством всегда способствовала утверждению принципов реализма и народности, противостояла мелкобуржуазным

уксусам и настроениям, явлениям декаданса, космополитизма, формализма. Богатства фольклорного наследия могут служить действенным средством идейно-эстетического воспитания трудящихся, способствовать формированию у представителей молодого поколения чувств патриотизма и интернационализма.

Однако прежде всего нам следует четко организовать процесс фиксации, изучения, претворения образов народной мудрости. Мне кажется неверной позиция некоторых фольклористов, которые видят перспективу развития народной хореографии прежде всего в воссоздании аутентичного фольклора, ограничивают права балетмейстеров на его художественную обработку, стилизацию, трансформацию. Она, на мой взгляд, нереальна, как и нереально стремление восстановить бытовую в народе традиционных танцев. Мы можем сколько угодно сожалеть об их ушедшей красоте, но нам не дано воссоздать их прежний облик в естественных условиях, ибо каждому этапу развития народного сознания сопутствуют свои формы художественного мышления. Карл Маркс еще в XIX веке писал, что каждой общественной формации, определенному способу материального производства соответствует свой способ духовного производства, и Ахиллес невозможен в эпоху пороха и свинца, «Илиада» немислима рядом с типографской машиной, а появление печатного станка ведет к неизбежному исчезновению предпосылок эпической поэзии. И хореографам-фольклористам не следует пытаться гальванизировать естественно и безвозвратно ушедшее. Как бы мы того не хотели, белорусские юноши и девушки не будут сегодня на своих вечеринках, танцевальных площадках, в дискотеках исполнять «Козу», «Жабку», «Трисуху» или «Ерша». Дальнейшая судьба этих традиционных танцев связана со сценой, с деятельностью фольклорных, этнографических, самодельных или профессиональных коллективов. Видимо, на это и должны быть направлены наши основные усилия. Включить их в современную сценическую культуру, сделать органичными нынешнему художественному мышлению — важная задача, и если мы не решим ее сегодня, завтра они забудутся, перестанут существовать, навсегда исчезнут. Не в фешицизации и абсолютизации фольклорных образов, не в этнографической реконструкции их в быту, а в расширении и углублении фольклорной традиции в художественном творчестве видится мне основное поле для деятельности энтузиастов, поклонников фольклора.

Мы не можем отменить естественную смену форм пластического мышления народа, но можем, дав их бытованию иное направление, сохранить их как элемент национальной культуры. Сегодня хореографы не имеют права смотреть на процесс сохранения традиций однобоко, только с точки зрения их консервации, они должны видеть эстетические потребности общества и уметь синтезировать фольклорное наследие с самыми современными формами, ритмами, красками. Весьма поучительным мне кажется высказывание белорусского писателя Алеся Адамовича об ансамбле «Песняры»: «Я не специалист и боюсь оценивать музыкальную культуру «Песняров». Одно знаю: они дали белорусской песне, поэзии столько приверженцев, и именно среди городской молодежи, сколько не дали все вместе взятые самые большие буржуазные, часто энтузиасты лишь на словах».

Практика показывает, что традиции удается возродить там, где их понимают не как простое повторение прошлого, а как развитие, обогащение, наполнение новым смыслом. В этом плане в нашей республике накапливается плодотворный опыт проведения таких традиционных народных календарных и семейных праздников, как зимняя масленица, летний Купала, осенний сбор урожая и ярмарка, свадьбы, проводы в армию и т. п., где старое перелатывается с новым, где широкое и инициативное участие принимает молодежь, где трансформированные древние ритуалы становятся нынешними обычаями.

Все сказанное относится и к народно-сценической хореографии. Боязнь отойти от «апробированной» поэтики приводит нередко к тому, что и в сегодняшних постановках мы создаем образ юноши по типу хороходного «селезня», кадрили конца XIX — начала XX веков выдаем за танцы наших современников, основной заботой советских девушек делаем ухаживания «мыленочков», под видом настоящего нередко рисуем картинку прошлого. Задумываясь ли, скажем, хореографы, когда в очередной раз в современной пляске ставят сценку, в которой исполнители изображают драчливых петухов, что подобные иллюстративно-подражательные композиции давно уже ушли из быта народа, и многие из них еще в XIX веке стали играми и забавами детей. Этот известный всем фольклористам факт перехода многих образов народного творчества из взрослого репертуара в детский — свидетельство повзросления художественного сознания народа. Как не вспомнить здесь опять мысль Карла Маркса об античном искусстве как прекрасном детстве человечества. Выдавая эти пластические бои петухов за развлечение взрослых, не насаждая им пути суррогаты наивности, несвойственной современным людям? Очевидно, необходимо отказываться от того, что не отвечает потребностям нашей действительности. Не надо бояться уходить от простого копирования фольклорных форм в сценических произведениях. Размышляя о путях развития национальной литературы, известный белорусский поэт М. Богданович еще в 1915 году писал о том, что, учаь у народа, можно создать произведе-

¹ И. Моисеев. Голос дружбы и взаимопонимания. «Советский балет», 1983, № 5, с. 2.

Хореографический ансамбль студентов Минского института культуры показывает народный танец «Коза».

Фото

В. Кудрявцева



ние, которое нельзя будет отличить от народных. Но зачем оно, спрашивает поэт, если все это уже есть в народных песнях, если оно не развивает народную поэзию, а стоит вровень с ней? И мудро предупреждает: «Круг сюжетов песни не широк, он быстро будет пройден весь до конца, и тогда начнутся докучливые повторения старого, уже сказанного...»

Если же традиционные формы механически используются для выражения нового содержания, то в этом случае вообще легко впасть в псевдонародность, встать на путь создания камуфляжей, паллиативов в «народном духе». При постановке современных народно-сценических произведений надо не бояться подвергать пересмотру всю поэтику фольклора, следовать не «букве», а «духу». Ведь его влияние на творчество балетмейстера может и должно быть шире и глубже, чем его воспроизведение, цитирование, подражание. По аналогии с литературой: «...В отношении писателя с фольклором действует, думается, своего рода закон превращения энергии: усваивая фольклор как одну из форм энергии, писатель превращает ее во многие другие, качественно отличные формы, в которых специфические признаки этой «первичной» формы исчезают...»².

Таким образом, получается, что изучать и сохранять традиционные танцы — это, повторяю, лишь одна сторона проблемы. Необходимо сопрягать их с тем, что рождено нынешним днем, с образной системой художественного мышления, присущего новой эпохе, о чем очень образно сказал Агасий Адамович: «Современная белорусская литература чрезвычайно напряжена в своих творческих поисках: это можно представить как пружину, один конец которой закреплен где-то «на» фольклоре, «на» народно-поэтической традиции, а второй устремляется за современностью, за проблемами, надеждами и тревогами современного мира, человека. Это растяжение не могло бы длиться без конца, какой-то «конец» обязательно сорвался бы (и срывается в творчестве менее талантливых и менее глубоких авторов), если бы сама почва народной жизни оставалась неподвижной, а не поднималась навстречу современности. А именно так и происходит — поднимается, движется». Вот этого «напряжения», внимания к движущейся жизни народа подчас и не хватает нынешней народно-сценической хореографии. Ведь недаром, скажем, за последние несколько десятилетий так разительно изменил свой облик балетный театр. Он приобрел философскую концептуальность мышления, освоил принципы хореографического симфонизма и полифонии, научился создавать многозначные образы, пользоваться пластической метафорой, разработал новый танцевальный язык, являющийся сложным конгломератом различных элементов, вступил в тесный синтез с другими видами искусства и т. п. Народно-сценической хореографии можно было бы взять на вооружение опыт балета, тем более, что изменения, происшедшие в нем, отражают усложнение той же действительности, но в большинстве случаев она проходит мимо этих завоеваний, а если и оглядывается порой в поисках свежих средств выразительности, то чаще всего обращается к эстраде и мюзик-холлу. Я ни в коей мере не отрицаю возможности и даже необходимости синтеза фольклорных и эстра-

дных форм (незачем отдавать западным влияниям область, чрезвычайно популярную среди молодежи), но поиск надо вести, конечно, не только в этом направлении. Переработке, переосмыслению должен быть подвергнут весь комплекс выразительных средств народного танца, его стилистика, тематика, исполнительская манера, жанры. Подлинное творчество не признает готовых рецептов и правил, и каждая хореографическая постановка, как и любое произведение искусства, требует оригинального решения, индивидуального подхода. Вне новаторства отразить современность невозможно.

Тормозит развитие народно-сценической хореографии отсутствие методических разработок, теоретических исследований, посвященных анализу способов и методов художественной обработки фольклора, его театрализации, стилизации. Полезно было бы также разобраться в деятельности тех различных по профилю коллективов, которые функционируют в наше время, — этнографических, в которых участвуют чаще всего люди преклонного возраста, непосредственные носители традиций; фольклорных, где участники воспроизводят материал, заимствованный у стариков или реконструированный по различным источникам; различных ансамблей народного танца, где можно увидеть все уровни работы с фольклором — от воссоздания аутентичных образцов до стилизации и создания авторских сочинений по мотивам фольклора (их большинство); групп, в которых народный танец соединяется с различными видами современной пластики. Ведь при всей, казалось бы, очевидности задач практика показывает, что на местах от этнографических и фольклорных коллективов то требуют сценических постановок, созданных по всем законам театрального искусства, то упрекают балетмейстеров, которые создали авторские произведения, за отрыв от народных традиций...

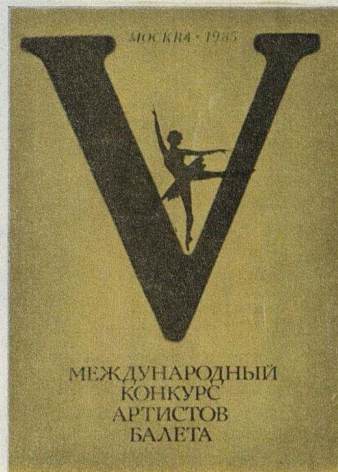
Не до конца уяснено еще и отношение к коллективам художественной самодеятельности, различному по своим мотивационным и целевым установкам. В одних — руководитель и участники рассчитывают на официальное признание, победу на смотрах и конкурсах, гастроль. Здесь высокий исполнительский уровень достигается ценой напряженной работы, программа создается нередко с помощью приглашенных балетмейстеров, постановка танца производится в духе «лучших стандартов» профессионального искусства и рассчитана на успех во что бы то ни стало.

Другие ориентируются прежде всего на совместное проведение досуга, общение, знакомство с искусством, на коллективное приобщение к творчеству. В них принимаются практически все желающие, и в репертуаре преобладают местные фольклорные танцы в собственной обработке. Их успехи, как правило, на официальных просмотрах менее значительны, чем у первых, но зато значительна их роль в воспитании эстетически образованной, творческой личности. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества» (1978 г.), последние постановления Пленумов ЦК КПСС заставляют нас серьезно задуматься над всеми этими вопросами. Нечеткое уяснение специфики, возможностей и задач каждого из таких коллективов, неточность творческой ориентации — все это ведет, в конечном итоге, к снижению популярности жанра народно-сценической хореографии, к замедлению нашего пути из вчера в завтра.

² Л. Емельянов. Методологические вопросы фольклористики. Л., 1978, с. 176.



Народная артистка СССР
Светлана
АДЫРХАЕВА



Почетное звание

Солистке Большого театра СССР Светлане Адырхаевой Указом Президиума Верховного Совета СССР за большие заслуги в развитии советского хореографического искусства присвоено почетное звание народной артистки СССР.

К V Международному конкурсу артистов балета

Пятый Международный конкурс артистов балета будет проходить в Москве с 10 по 27 июня 1985 года. В нем могут участвовать танцовщицы и танцовщики в возрасте от семнадцати до двадцати пяти лет, в том числе лауреаты и дипломанты различных международных конкурсов балета, в том числе и московского (за исключением артистов, по-

лучивших «Гран при» и первые премии).

В соревновании выступают и отдельные солисты (мужчины и женщины), и дуэты. Каждый из них оценивается индивидуально, независимо от того, выступает он соло или в ансамбле.

Конкурсные испытания состоят из трех туров, которые проводятся публично. На первом туре участники исполняют одно па де де (выступающие в дуэте) или две вариации (выступающие в соло) из классических балетов, причем выбор репертуара ограничен определенными названиями. К ним относятся следующие произведения:

Б. Асафьев «Пламя Парижа»: па де де из третьего действия, вариации для солистов;

А. Адан «Жизель»: па де де из первого действия, гран па де де из второго действия;

А. Адан «Корсар»: па де де из второго действия;

А. Глазунов «Раймонда»: па де де из третьего действия;

П. Гертель «Тщетная предосторожность»: па де де Лизы и Колена из второго действия;

Л. Делиб «Коппелия»: па де де Сванильды и Франца из второго действия;

Р. Дриго «Талисман»: па де де;

Л. Минкус «Баядерка»: па де де Никии и Солора из второго действия, вариации из картины «Тени» третьего действия;

Л. Минкус «Дон Кихот»: гран па де де Китри и Базиля из четвертого действия, вариации (для солистов);

Л. Минкус «Пахита»: па де де;

Ф. Обер: классическое па де де;

Х. Паулли «Ярмарка в Бриогте»: па де де;

Ц. Пуни «Эсмеральда»: па де де;

Ц. Пуни «Дочь Фараона»: па де де;

Ц. Пуни «Сатанилла»: па де де;

Ц. Пуни «Наяда и рыба»: па де де;

П. Чайковский «Лебединое озеро»: адажио, вариации и кода Одетты из второго действия (как участники конкурса могут исполнять только балерины), па де де из третьего действия, вариации (для солистов);

П. Чайковский «Спящая красавица»: па де де Авроры и принца Дезире из третьего действия, па де де принцессы Флорины и Голубой птицы из третьего действия, вариации (для солистов);

П. Чайковский «Щелкунчик»: па де де из второго действия;

Ж. Шнейцгоффер «Сильфида»: па де де;

Ф. Шопен «Шопениана»: Седьмой вальс, Мазурка (женская и мужская), Прелюд.

На втором туре исполнителям предлагаются для показа следующие произведения — па де де (для дуэтов) или одна вариация (для солистов) из классических балетов, а также фрагмент из совре-

менного балета или самостоятельный концертный номер (соло или дуэт).

Участники третьего тура будут демонстрировать жюри одно па де де или две вариации из русских классических балетов.

Длительность одного номера не должна превышать пятнадцать минут, классическое произведение, показанное на просмотре одного из туров, не должно повторяться в других.

Шефы тружеников Красной Пресни

Шесть лет назад по инициативе кафедры хореографии и партийной организации Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского был проведен трехдневный фестиваль искусств, проходивший в рабочих коллективах Краснопресненского района — на заводе, фабриках, стройках... Заключительным аккордом фестиваля стал гала-концерт, данный для трудящихся Красной Пресни ведущими мастерами советского балета — студентами и педагогами балетмейстерского отделения ГИТИСа. Так родилась их дружба с трудящимися района. Формы ее проявления весьма многогранны. Это прежде всего ставшие традиционными

ежегодные фестивали искусств, которые кафедра хореографии организует для рабочих и служащих сахарофабричного завода имени Мантулина, хлопчатобумажного комбината «Трехгорная мануфактура», это вечера балета, проводимые или в Зале имени П. И. Чайковского, или в Доме культуры имени В. И. Ленина, лекции, открытые экзамены и зачеты по народно-сценическому, историко-бытовому и балетному танцам; это регулярные творческие отчеты перед краснопресненцами... Их приглашают также в Дом кино на просмотры фильмов, рассказывающих о ведущих мастерах советского балета. Продолжением фестивалей стали ежегодные вузовские концерты в Колонном зале Дома Союзов, которые открывает ректор института В. Демин.

Инициаторами первых встреч с трудящимися были преподаватели Р. Захаров, Р. Стручкова, А. Шульгина, Е. Валукин, К. Степанова, концертмейстеры Эмма Липпа и П. Сальников. Во встречах-концертах принимали участие Н. Бессмертнова, М. Габович и другие.

С большим успехом прошел, к примеру, традиционный вечер балета в Доме культуры имени В. И. Ленина весной прошлого года. Он был посвящен памяти Ростислава Владимировича Захарова. Программу подготовили студенты четвертого курса,



Фрагмент композиции
«Поэма о русском поле»
в исполнении
калиннинградского
ансамбля
«Вдохновение».

Фото Д. Шепелова

Фрагмент
миниатюры
«Африканские
ритмы».

которыми руководил этот выдающийся советский балетмейстер и педагог.

Первое отделение концерта составили учебные балетмейстерские работы. Мы увидели «Фигурный вальс», осуществленный Б. Белоусовым, «Русский вальс» (работы В. Андриюкина), «Вальс» на музыку И. Штрауса, который поставил В. Кузнецов, композицию «Вару-вару», созданную Е. Калининцевой для детского танцевального ансамбля. Людмила и Станислав Поповы показали народный танец «Деревенская шведская полька», А. Мажидов — «Танец наездника», Ю. Каупуж — «Монолог с розой» на музыку Альбениса. С интересом были встречены миниатюры студентов из Вьетнама Минь и Зунг — отрывок из балета «Волшебная тыква» (по мотивам вьетнамской сказки) и «Танец со шляпами». И. Кулбякина и А. Семьянов представили композицию, посвященную 40-летию Победы, «Цифры на сердце» на музыку Д. Шостаковича по мотивам произведений известного белорусского художника М. Савицкого.

В 1980 году впервые на балетмейстерское отделение приняли группу представителей балетной хореографии — известных мастеров, лауреатов Всесоюзных и Международных конкурсов. Они разрабатывают методику и создают репертуар для советской школы балетного танца. На этом концерте они проявили себя как авторы

оригинальных постановок.

Во втором отделении выступали солисты Большого театра СССР и Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко — студенты, и выпускники института: М. Дроздова, Н. Семизорова, А. Богатырев, В. Кириллов, А. Кондратов, И. Пяткина, И. Лазарева, В. Елагин, Н. Сперанская, С. Соловьев, Г. Кравченко, В. Моисеев, а также известные исполнители балльных танцев Людмила и Станислав Поповы.

На вечере демонстрировались снятые на пленку сцены из балетов Р. Захарова — «Золушка» и «Бахчисарайский фонтан», его уроки, занятия со студентами в репетиционном зале.

Шефская работа, которая стала неотъемлемой частью общественной жизни педагогов и студентов балетмейстерского отделения, включает также концерты в школах района, выезды в колхозы. Балетмейстерское отделение связано творческой дружбой с коллективом балетного танца при хлопчатобумажном комбинате «Трехгорная мануфактура». Здесь занимается тысяча двести человек, существует школа, студия. Этому коллективу-спутнику ГИТИСа уже десять лет, его участники успешно выступают на различных конкурсах балетного танца.

Руководители балетмейстерского отделения

считают шефскую деятельность важной частью работы, направленной на решение задачи комплексного воспитания будущих деятелей советского балетного театра.

ЭЛЛА ЛИППА

Поэма о русском поле

Народный ансамбль эстрадного и спортивного танца под названием «Вдохновение» работает в подмосковном городе Калининграде. Он — участник культурной программы Олимпиады-80, лауреат различных фестивалей художественной самодеятельности. Организовала его Марьяна Яновна Родионова. Она же вместе с Н. Суворовым была автором его первых постановок, которые отличались актуальностью тематики, оптимизмом, зрелищностью, ясностью решений, о чем говорят названия композиций: «Буревестник», «Я шагаю по Москве», «Бухенвальдский набат», «Тебе, Вьетнам!», «Можайские березы», «Космическая фантазия» и другие. Но хореографы стремились не только к формированию интересного и содержательного репертуара, но и ставили перед собой задачи нравственного и физического воспитания участников коллектива.

В 1972 году ансамбль

возглавила бывшая его исполнительница Марина Николаевна Суворова, дочь Марьяны Яновны Родионовой, окончившая балетмейстерское отделение Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. Получив основательные знания в области классического, народно-сценического и балетного танца, она, тем не менее, в своей работе в ансамбле придерживается приемов школы свободной пластики, поскольку считает, что сегодня в художественной самодеятельности такая направленность полезна и результативна. Наверное, может быть и такой путь. Кстати, Марина Николаевна здесь имеет надежного союзника в лице замечательного советского балетмейстера Леонида Яковсона, который говорит: «Глубоко убежден: там, где тема современна, а драматургия конкретна, классический танец должен уступить место танцевальной пластике, традиционная форма — смелым поискам. Здесь уже не может быть искусственного соединения одного с другим. Хореограф должен быть последователем до конца. Мое веро в возможности танцевальной пластики оправдывала практика».

Среди красногокаллейдоскопа танцевальных форм и стилей в сегодняшнем репертуаре ансамбля «Вдохновение» особое место занимает большая танцевальная композиция «Поэма о русском

поле» (хореография и постановка М. Суворовой, музыка К. Акимова, костюмы Г. Белова), посвященная сорокалетию Победы.

«Поэма» является попыткой балетмейстера показать героизм советского народа в Великой Отечественной войне с помощью хореографических средств, взятых из арсенала школы свободной пластики. Так родилось в целом обобщенно-лаконичное, достаточно-яркое по форме произведение. Среди его действующих лиц: девушка, юноша, колоски ржи, завоеватели, солдаты Родины.

Композиция начинается лирической картиной «Пробуждение». Утро нового дня сливается с утром новой любви, природа вторит человеку, они — одно целое. Мягкие движения колосьев-рук аккомпанируют искреннему и нежному дуэту девушки и юноши. В сложных и разнообразных его подержках раскрывается легкость, простота, искренность девушки (Татьяна Зотова) и уверенность, сила, благородство юноши (Анатолий Волков). В гармонии отношений влюбленных проявляется и гармония отношений человека и природы, человека и плодов его труда — ржаного поля.

В сцене «Нашествия» постановщик создает образ фашистских солдат «стервятников», которые, топчась на нашу землю, ломают молодых колоски ржи, губят труд человека. После них

Г. КИРИЛОВА
и воспитанницы
Киевского
хореографического
училища
с юными
членами
де делегации
города Киото
(1975).



оастается варварски изуродованное поле.

Следующий эпизод композиции — «Набат». Девушка как бы зовет на борьбу с захватчиками войско защитников Родины, защитников русского поля. Солдаты Родины, шагая по обезображенному войной полю, высоко вверх поднимают девушку как символ Родины, благословляющей воинов на битву с врагом.

Финальная часть «Поэмы» — «Колокола». Солдаты Родины идут в бой. И колося ржи, родная земля поддерживает их, не дают им упасть, не дают им погибнуть. Поле возвращает воинам силы, возвращает их в строй. Солдаты идут дорогами войны вперед, освобождая родную землю. Они бессмертны! Как в «рапидной» киносъемке, бегут навстречу друг другу, повторяя эпизод сцены «Пробуждения», юноша и девушка, чей бег — словно бег нашей памяти. Их любовь в окружении колосьев ржи — тоже бессмертна! Танцевальную поэму венчает стихотворный текст: «О тех, кого не вернуть никогда — помните, помните!»

Ясность и доходчивость основных пластико-динамических тем-характеристик, удачно найденные балетмейстером хореографические метафоры-образы, эмоциональная выразительность, музыкальность исполнителей улетают, помогают ощутить патетику сценического дей-

ствия. «Поэму о русском поле» можно считать творческой удачей ансамбля «Вдохновение».

Калининградские любители танца используют в своей деятельности и сценические формы дискотанца («Класс-концерт», эпизод «Туманности» в «Космической фантазии»), формы джазового танца («Африканские ритмы»), стиль «ретро» («Хореографические миниатюры в стиле ретро»), претворение в танцевальных ритмах бытовой пластики («Ограбление», отчасти «Тир», который осуществлен известным мастером пантомимы А. Жеромским).

Своеобразие творческого лица коллектива во многом определяет состав его участников. В большинстве своем это — взрослые люди, у многих из них есть семьи, дети. Они окончили школу, техникум или институт, получили профессию. Например, Анатолий Волков — инженер, Татьяна Зотова — машинистка, Сергей Авдеев работает над диссертацией, Анна Сотникова — учительница, Николай Пузанов — слесарь, Марина Назаренко — инженер... И все увлечены хореографическим искусством, влюблены в танец и бесконечно ему преданы. Танец приносит им радость, бодрость духа, удовлетворение. Во многом этому способствуют сюжеты, формы, содержание танцевальных композиций, в которых они выступают. Постановки руководителя ан-

самбля М. Суворовой — современные и часто неожиданны для исполнителей, будоражат их фантазию, меняют старые представления о возможностях танцевального мастерства, способствуют выявлению интересных индивидуальных особенностей. Так, в «Африканских ритмах» Анна Сотникова покоряет своим темпераментом, молодым задором, упоением стихией танца. В композиции «Ритм аккомпанирует мечте» окрыленность мечтой, энергию, силу духа современной молодежи раскрывает Александра Шуклина. В «Бухенвальдском набате» органично проявился героико-романтический характер дарования Анатолия Волкова.

Ансамбль часто выступает. Его аудитория весьма разнообразна. И где бы он ни демонстрировал свои постановки — в тесном помещении жэкковского клуба или в гигантском зале Кремлевского Дворца съездов — ему всегда сопутствует успех.

А. КИРИЛЛОВ

Дружить, как дружат наши дети

Сохранение мира на земле, вопросы мирного сосуществования — проблемы не только сегодняшнего дня. Издавна народы планеты стремились жить в

дружбе и согласии со своими далекими и близкими соседями. Ныне эта форма сосуществования активно преломляется в сотрудничестве городов-побратимов. Такими городами-побратимами стали Киев и Киото — столица Советской Украины и древняя столица Японии крепкую свою дружбу связями в различных сферах жизни. О том, как развиваются взаимоотношения этих школ двух городов, рассказывает художественный руководитель Киевского хореографического училища, народная артистка УССР Галина Кириллова:

— В 1974 году исполком Киевского городского совета народных депутатов обратился к нам, работникам хореографического училища, с просьбой принять делегацию японских детей — учащихся Школы искусств в Киото. Что греха таить, такое предложение застало нас врасплох своей неожиданностью. Тогда мы еще не знали о специфике и направленности подобных японских учебных заведений, не могли себе представить степень заинтересованности их воспитанников искусством классического танца. Но гость, из какой бы части света он ни прибыл, — всегда желанный человек в советском доме, поэтому мы доброжелательно распахнули двери нашего училища и с радостью приняли первых сорок очаровательных ребят из Киото. Хочется под-

черкнуть, что за десять лет нашей дружбы в училище побывало сто восемьдесят юных посланцев из Японии, но те сорок были первыми, быть может, поэтому — самыми дорогими.

Конечно, мы познакомили гостей с системой подготовки будущих артистов советского балета, с условиями жизни детей в интернате. Они с удовольствием пообедали в нашей школьной столовой, побывали на уроках классического и характерного танцев, посетили музей и пионерскую комнату. Не было предела их восторженному удивлению, и постоянно звучал вопрос: «Неужели это все бесплатно?» Да, иногда нам трудно оценить по достоинству преимуществ социалистической системы образования, настолько естественным, привычным стало для нас государственное обеспечение школьного воспитания. Встреча с японцами заставила наших детей задуматься над этими вопросами, посмотреть на окружающий мир глазами гостей, оценить те льготы, которые советские школьники принимают как само собой разумеющееся.

Закончилась встреча импровизированным концертом — японцы показали программу национальных танцев разных префектур страны, а учащиеся нашего народного отделения познакомили их с образцами танцевального богатства нашей республики. Расставались мы буквально со слезами на гла-



зах — такими родными и близкими стали для нас маленькие посланцы далекой Японии. Так было положено начало нашему содружеству. Тогда же руководитель делегации и художественный руководитель школы Митико Тэрада сказала мудрые слова: «Нам, взрослым, могут не поверить, а детям не верить нельзя. Они расскажут правду о Советском Союзе, и эта правда — самое дорогое и ценное, что мы можем привезти к себе домой».

Вскоре из Киото в училище пришло письмо, где меня и двух выпускниц, Т. Боровик и Л. Данченко, приглашали с ответным визитом. Древний город с его буддийскими храмами, многоярусными пагодами, знаменитым Садам камней, великолепным императорским дворцом не может не вызвать восхищения даже у самого искушенного туриста. Сочетание старины с ультрасовременным стилем деловых кварталов Киото поражает своей органичностью. Это же соединение традиций древней японской культуры с достижениями сегодняшнего дня отчетливо проявляется и в системе воспитания Школы искусств, которой руководят госпожа Митико Тэрада и господин Хироюсу Тэрада. Здесь учатся дети самого разного возраста, начиная с четырех лет. Они осваивают элементы европейского классического танца и традиционного японского, постигают премудрости прикладного искусства, живо-

писи, каллиграфии. Особенностью этого учебного заведения является то, что здесь есть группа детей с нарушенной координацией движений. Педагоги помогают им обрести свое место в жизни, учат не только свободно передвигаться, но даже сделать свою пластику красивой. Все учащиеся одеты в скромную и элегантную форму. В школе поддерживается идеальная чистота. Ребята, окончив урок, сами протирают пол влажной тряпкой.

В классе одновременно занимается двадцать пять-тридцать человек, но при этом стоит такая тишина, что буквально слышно как муха пролетит. К слову говоря, у японцев не принято повышать голос на детей, да мы и не видели, чтобы это в какой-то степени было необходимо. Царят деловой ритм, спокойная атмосфера, глубоко уважительное отношение друг к другу.

В Киото мы привезли серьезную и сложную программу — фрагменты из «Жизели», «Баядерки», «Раймонды»... В свою очередь, японцы подготовили для показа второй акт «Лебединого озера». Конечно, девочки не владели пальцевой техникой, практически все они танцевали на полу пальцах. За короткое время мы попытались отретелировать вместе с нашими солистами сложнейшую хореографию Льва Иванова, и рискнули выйти на сцену. Успех превзошел ожидания. Надо сказать,

что в Японии постоянно растет интерес к классическому балету, к русской школе академического танца. Поэтому наш совместный концерт вызвал у зрителей огромный интерес. А пресса высоко оценила выступления Т. Боровик и Л. Данченко, назвав их «сложившимися актрисами».

Покидая Киото, мы договорились с руководителями школы, что отныне будем готовить совместные концертные программы. В 1981 году во время нашего второго визита я познакомила японцев с друзьями своими выпускницами — Т. Белецкой и И. Лихфарь. Теперь мы привезли два крупных фрагмента из «Жизели» (второй акт) и «Сон Дон Кихота» из балета «Дон Кихот». На сей раз наши выступления прошли не только в Киото, но и в Токио, прошли с большим успехом.

Год от года крепнет наша дружба. Между школьниками двух стран завязалась переписка. Многие дети в Киото стали изучать русский язык. Приезжая в Киев, они уже объясняются с нашими ребятами без помощи переводчика. И надо видеть, с каким энтузиазмом начали осваивать наши девочки искусство икебаны, мастерить из шелка и бумаги цветы! Дети вообще быстрее, чем взрослые, устанавливают между собой контакты, в данном случае — открытость и теплота общения вылилась в настоящую и креп-

кую дружбу.

Как-то, в очередной приезд японской делегации в Киев, одна из девочек заболела — врачи поставили диагноз: болезнь Боткина. Пришлось малышку поместить в больницу. И хотя нас не пустили в палату инфекционного отделения, ребята нашли контакт с девочкой: рисовали ей смешные рисунки, передавали различного рода сувениры. А когда я приехала в Киото, то ко мне приходили самые разные люди и спрашивали, верно ли, что японскую девочку лечили в Советском Союзе и делали это совершенно бесплатно. А после утвердительного ответа низко, по японскому обычаю, кланялись и просили передать советским людям огромную благодарность. Вот так рядовой, обычный для нашей действительности случай стал для японцев примером милосердия и гуманности.

Большую организационную помощь в развитии отношений наших школ оказывает исполком Киевского городского совета народных депутатов. Идет навстречу нам и руководство Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, выстраивая свой репертуар таким образом, чтобы гости в дни своего пребывания смогли посмотреть наибольшее количество балетных спектаклей. В свою очередь, в Киото вышла прекрасно оформленная книга о Киевском хореографическом училище, которую назвали

«Мечты балерины». И теперь нам не кажется далеким и чужим японский город Киото: ведь нас сблизили и подружили одинаковая любовь к детям, думы об их будущем, желание уберечь их от страшных бедствий новой войны.

Да, надо уметь дружить, как дружат наши дети, тогда на земле не останется места злобе, клевете, насилью, человеческому горю.

Беседу вел Ю. ТЮРИН

Вечер Никиты Долгушина

На сцене Оперной студии при Ленинградской консерватории состоялся спектакль в честь двадцатипятилетия творческой деятельности Никиты Долгушина. Многие актеры балетного Ленинграда принесли своим участием дань уважения замечательному танцовщику. Хореограф Георгий Алексидзе, друг и единомышленник Долгушина, сочинил для юбиляра три сольные пластические новеллы.

«Нарисс» на музыку С. Цинцадзе по-новому раскрыл смысл античного мифа. Белое трико превратило стройное тело танцовщика в мрамор, курчавую копну волос удерживала над лбом узкая повязка. Но за обликом статуи тут же открывал-



Н. ДОЛГУШИН
в композиции
«Пьеро».

Фото В. Барановского

ся характер человека наивного и строптивного, властного и страстного. Танец состоял из поз. Но каждая поза, рельефный ракурс мимолетного танца, перетекая в другой миг-позу, растворялась в общем рисунке, а из его наплывов рождалась притча о непокорности человеческого духа. Нарцисс давал пример родства противоположных качеств: являя собой часть природы, он был готов к единоборству с ней.

Сама форма танца обнаруживала сплав стилей. Алексидзе словно задался целью доказать: Долгущин остается классиком и в пластике, далекой от правил классического танца. Прихотливость поз и движений не отменяла традиционно выворотных ног, арку натянутой стопы с упруго заостренным носком, вдруг мелькавших контуров аттитюда или арабеска. Руки, выдавая перемены чувств, то гибко округлились, то резко сгибались, то, опадая, слабели. Нарцисс спесиво гарцевал, расправлялся, выгибался навстречу солнцу. Прыжок с поворотом в воздухе, с взвизывшей вперед и вверх ногой, как бы переламывал настроение. Герой удивлялся, сердился, о чем-то молил, вновь гневался, отворачивался, но все неотрывней тянулся к сопернику — отражению, дразнящему из зеркала водоёма. Опускался на колени, упирался в пол вытянутыми пальцами другой ноги и, обняв скрещенными руками ее высоко поднявшееся

колено, склонял к нему голову: из свернувшегося клубком тела, топоршась пальцами, как лепестками, раскрывались кисти, создавая образ готового распуснуться цветка. Вскочив, он грандиозным усилием удерживался на напряженных ногах, обращая в небо жест отстраняющих рук. И падал на колени, устало прислонялся щекой к тыльной стороне ладони. Еще одна поза, еще... Танцовщик опускался плашмя на сцену, катился, закручиваясь в полотнище прозрачной черной материи. И с последними нотами музыки, опрокинутый на спину, устремлял вверх ноги: они были точные, как тот стебель, что рос из поглотившей Нарцисса воды.

Зал рукоплескал. Актер выходил на подмостки. Он был сдержанно печален, рассеянно влачил за собой полотнище черного газа и останавливался, вслушиваясь в гул. Сдержанность и печаль — они понятны. Ведь в танцевальной притче, сквозь содержание античной сказки и минувшая мораль, скрывался трагический смысл. Алексидзе и Долгущин рассказали о судьбе человека, судьбе художника.

Номер «Пьеро» поставлен на три отрывка из «Карнавала» Р. Шумана. Белье маска и балахон персонажа дали простор для подвижных обобщений и позволили выразить личное. Снова возник мотив художника, преданно слушающего искусство. Пер-

вая часть танца говорила о муках поиска, о попытках преодолеть все, что отвлекает, мешает, что ограничивает дух. Во второй — на предложенный музыкой образ «Бабочки» хореограф и танцовщик отозвались пластикой сложной, но с виду будто лишенной физических усилий. В ней не замечалось той открытой фиксации мускульного напряжения, которая обычно сопровождается мужской танец. Казалось, облако вздувшихся складок балахона, простертые, похожие на крылья рукава удерживали над землей, делали невесомой фигуру Пьеро. При этом в трепещущих взмахах рук, в поворотах взлетов виделся мятущийся дух, который, наконец, разбил телесные оковы, обрел желанный простор. В третьей части рушились надежды, быть может, слишком поспешно гibli мечты. Но в памяти сохранился образ романтического пареня...

Третий номер на музыку К. Пендерещко назывался «Иуда». На пустой сцене с общим для всего концерта фоном спустился по центру веревка, завязанная на конце петлей. Танцовщик заставил увидеть образ лишнего жизни пространства, один из кругов Дантова ада. Так же, как для двух первых номеров, он сам придумал костюм: черная сеть опутывала ноги и торс, оттеняя мельчайшие подробности пластики. А пластика поясняла безысходность борьбы с невиди-

мым противником — совестью. Совесть загоняла в тупики и вытаскивала оттуда сжавшегося в комок человека, чтобы, бросив в горячий бред движений, прервать этот вихрь, швырнуть наземь, запутать в мучительный узел. И все неотвязней нашептывать о содеянном, угрожая, насмехаясь, мстя. Потом, загнав в последний тупик, накидывала петлю, уносила в небытие Иуду, распахнутой руки на кресте внутренних пыток... О вкусе Долгущина к испанскому фольклору напомнил «Чорос» Э. Вила Лобоса, поставленный Роланом Пети и исполненный артистом вместе с Габриэлью Комлевой.

В последнем отделении концерта партнерами Долгущина стали три мастера Кировского балета: Габриэля Комлева, Елена Евтеева и Марат Даукаев. Они исполнили балет Хосе Лимона «Павана мавра». Балет сочинен по мотивам шекспировского «Отелло» с музыкой величайшего композитора Англии — Генри Перселла. Теперь московский хореограф Наталия Рыженко реконструировала «Павану мавра».

Первые отделения вечера шли под аккомпанемент рояля или под фонограмму. К концу последнего антракта за дирижерский пульт стал Владислав Чернушенко. Медленно, с суровой сдержанностью вступил оркестр, занавес открыл две пары, застывшие одна против другой. С повтором музыки пары привычно продолжили

свершаемый ритуал так, будто уже давно тянулись и затерялись во времени нити связующей их драмы. Танец удерживал их в кольце плавных скольжений, мерных переходов, церемонных поклонов и то и дело возвращал к исходной фигуре. Новый мотив выпускал на свободу драму. В глубине виделись в статике прерванного танца жена мавра (Евтеева) и жена друга (Комлева). У рампы друг (Даукаев) прикинул губами к уху мавра (Долгущина). Танец возобновлялся. Но драма все настойчивей спутывала его приказы, окрашивала движения чувством, смещала симметрию фигур и захватывала все большее пространство сцены.

Актеры, носители балетного академизма, легко овладели театрализованной пластикой паваны, — танца из дворцового быта Италии XVI века. Только уточнилась ее плотная, стелющаяся по земле ткань, графичнее стал общий рисунок, сместились иные акценты. А это зависело от трактовки ролей.

У Долгущина мужественный мавр жил весь «на нерве»: звинненность чувств прорывалась сквозь заданную хореографией величавость его облика. Этому мавру оказалась несвойственна та горделивая замкнутость, какой надеялись его другие исполнители — предшественники Долгущина, он резче, острее, внезапно отзвываясь на коварные реплики друга. Рядом с этим тонким,

ЦЕНТР МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ И ПРОПАГАНДЫ
СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ
ОРДЕНА ЛЕНИНА СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ СССР

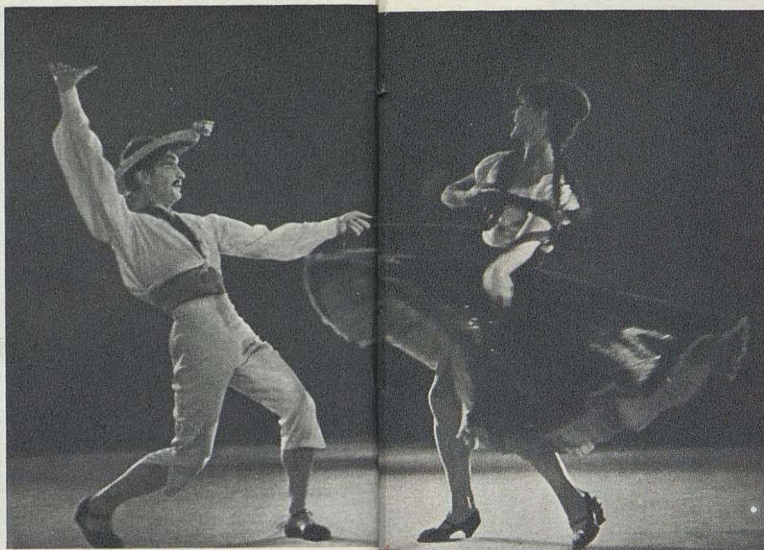
Советские оперы, оперетты, мюзиклы, балеты

Информационный список

МОСКВА
1984 г.

Обложка каталога «Советские оперы, оперетты, мюзиклы, балеты».

В. БЛИНОВ
и А. БАУМАНЕ
в «Мексиканском танце».



Сцена из балета «Сказка о рыбаке и рыбке». В роли Золотой рыбки — С. КУКУШКИНА, Старика — П. НИКИФОРОВ.



как копье, смуглым, в красном наряде мавром особенно светел был облик его жены, такой хрупкой и нежной у Евтеевой. Рефлексирующий герой и его почти бесплотная возлюбленная внесли светотень романтических интонаций в драму эпохи Возрождения с ее обнаженным и грубоватым кипением страстей. Оттого усложнились контакты, углубились контрасты между партиями танцевального квартета. Земная суть жены друга, ее откровенная женственность, разбитная беззаботность, превосходно воплощенные Комлевой, заиграли в соседстве с загадочно отрешенной героиней Евтеевой. А прямолинейный «солдатский» напор друга — Даукаева оттенил разнообразную смену чувств, обуревающих героя Долгушина. Такой поворот темы возможен. Ведь литература и искусство романтизма объявляли идеалом гений Шекспира и на свой лад воскрипили его театр. С тех пор иные драматические актеры, вплоть до недавнего прошлого, например, Остужев, играли Отелло в романтическом ключе. Театр активен, иначе истекла бы его жизнь. «Павана мавра», при бережной передаче пластического текста, изменилась внутренне. Не став оттого ни хуже, ни лучше, она просто стала другой в трактовке мастеров ленинградского балета.

Творческий вечер Никиты Долгушина обогатил балетную сцену новыми

находками отечественной хореографии и расширил границы репертуара шедевров хореографии зарубежной.

В. КРАСОВСКАЯ,
доктор
искусствоведения,
профессор

Обогащая балетный репертуар

Подсчитывал ли кто-нибудь специально, какой процент советских балетов живет в репертуаре наших театров? И без подсчетов, однако, ясно, что подавляющее большинство балетных партитур находится не на дирижерских пультах, а на библиотечных полках. Многие из них либо совсем не видели света, либо, пройдя где-нибудь год-два, кончили на этом свою сценическую жизнь. При этом можно не сомневаться, что среди них совсем немало хороших произведений, достойных воплощения во многих театрах.

Мы не будем рассматривать здесь причины сложившегося положения, но об одной — достаточно важной — сказать все же хотелось бы — речь идет об отсутствии специальной, легкодоступной информации, которая помогла бы решать деятелям балета самые разные проблемы, связанные с репертуаром того или иного театра.

Задачи Центра музыкальной информации и пропаганды советской музыки Союза композиторов СССР ясны из самого названия учреждения. Прежде всего, это обеспечение исполнителей нотным материалом — прокат нот. Кроме того, всевозможная информация о творчестве композиторов — наших современников.

Сложилась такая традиция, что шире всего услугами этого бюро пропаганды пользуются дирижеры-симфонисты разных городов страны. И действительно, нотная библиотека проката богаче всего симфоническими и вокально-симфоническими партитурами. Может быть поэтому, в расчете на самую мобильную форму концертной пропаганды, в симфонический репертуар проката вошло большое количество балетных сюит. Разумеется, балетная сюита — это уже произведение не театральное, а симфоническое. Но включая в себя основную и наиболее яркий материал балета, она создает наглядное музыкально-образное представление о своем первоисточнике.

Помимо этого, в Центре музыкальной информации имеется библиотека музыкально-сценических произведений, содержащая большое количество балетных клавиров, изданных нашими издательствами, а также ротапринтированных авторских партитур. И, наконец, в конце

этого года выпускается каталог советских музыкально-сценических произведений, из которого можно будет почерпнуть все необходимые сведения об имеющемся в Центре нотном материале.

М. РЫЦАРЕВА

Служение танцу

Более тридцати пяти лет продолжается творческая деятельность заслуженного артиста Латвийской ССР Валентина Тихоновича Блинова — выдающегося исполнителя характерных танцев, талантливый балетмейстер. Но одна из самых главных его заслуг перед латвийской балетной сценой — подготовка для нее исполнительских кадров. Среди его учеников — артисты, хореографы, педагоги, в том числе М. Лиена, В. Вилция, Х. Ритенберг, У. Жагата, А. Баумане, А. Экис, З. Эррса, Г. Горбанев, балетмейстер Ю. Капралис.

Воспитанник Московского хореографического училища, Валентин Блинов учился у многих замечательных его педагогов: Н. Тарасова, Е. Сергиевского, М. Каверинского, М. Васильевой-Рождественской, Т. Ткаченко, Б. Борисова. Творческое мировоззрение юного воспитанника как артиста формировалось, главным обра-

зом, под влиянием двух талантливых мастеров — Н. Тарасова и Б. Борисова. Первый своими логичными, продуманными уроками классического танца, требовательностью, любовью к своему делу сумел придать стройную четкость технике и форме молодого танцовщика. Второй, в свою очередь, помог найти свой путь в искусстве балета, свое истинное призвание — привил любовь к характерному и народному танцу, где ярче всего проявилось дарование артиста. После окончания московской школы он начинает работать в Риге, в Театре оперы и балета Латвийской ССР. Рижской балетной труппой руководила тогда замечательный художник танца Е. Тангиева-Бирзниске. В ту пору Блинов танцевал характерные партии в разных спектаклях — в «Дон Кихоте» (Санчо Панса) в «Ромео и Джульетте» (Тибальд), в «Докторе Айболите» (Ванечка), в «Юности» (Петя), в «Эмеральде» (Квзимодо) и других. Он умел выразительно раскрывать существо образа, а как-то по-особенному эмоционально окрашивал движения: мимика, жест, шаг создавали яркое представление о характере героя.

Но талант Блинова проявился не только в сценической деятельности. Артист поначалу много работает как ассистент балетмейстера-постановщика, а потом осуществляет и собственные оригинальные постановки.

С 1948 года Валентин Тихонович — педагог характерного танца в Рижском хореографическом училище, где продолжает преподавать и по сей день. И вскоре его бывшие ученики выступают на одной сцене с учителем: речь идет о А. Баумане, В. Вилция, М. Лиене и других.

В. Блинов всегда испытывал глубокий интерес к народному танцу. Чтобы познать и точнее почувствовать характер, он тщательно изучал не только движения и рисунок танцев, но и культуру, искусство, особенности быта разных народов мира. Как раньше, так и теперь В. Т. Блинов не пропускает гастроль артистов балета, ансамблей, танцевальных коллективов, считая это хорошей возможностью постижения особенностей национальной хореографии. Так, во время выступлений в Риге труппы Национального балета Кубы в 1961 году Валентин Тихонович посещал не только представления гостей, но и их репетиции. В коллективе работали танцовщики разных национальностей — кубинцы, аргентинцы, бразильцы, мексиканцы... Они с удовольствием познакомились с характерными особенностями хореографии своих народов. Блинов наблюдал, делал заметки, занимался вместе с артистами, внимательно прислушиваясь к замечаниям и пожеланиям коллег с далекого Острова Свободы. Яркие

впечатления и воспоминания об этих гастролях не покидают балетмейстера и сейчас.

Результатом встречи с кубинскими мастерами стали такие его работы, как «Мексиканский танец», одноактный балет «Кубинские мелодии» на музыку Р. Паулса, трехактный балет «Гроза весной» на музыку А. Скулте и другие. Здесь он блистательно проявил себя и как исполнитель, и как балетмейстер. В этих постановках он выступал вместе со своей бывшей ученицей А. Баумане (кстати, замечательная исполнительница характерных танцев Айна Баумане — ныне руководитель популярного Народного танцевального коллектива «Роталья»). Эта одна из первых учениц Блинова отличалась редким трудолюбием, что больше всего и ценит в ней педагог. «Без труда, samozабвенного служения своему делу даже самый талантливый артист не достигнет вершин творчества», — говорит Валентин Тихонович своим ученикам. Это качество и стало основой их совместной плодотворной сценической деятельности. А Баумане не только старательно и четко повторяла замысел постановщика, но и старалась внести в работу свое личное творческое отношение.

Наряду с постановками в Театре оперы и балета Латвийской ССР, а также в Рижском хореографическом училище, Блинов успешно сотрудничает и

с народными танцевальными коллективами республики — «Данчис», «Гатве», «Роталья», «Лиесма», «Вектор», «Ритенитис... Он консультирует, дает показательные уроки, сочиняет. Такие его номера, как, например, «Сиртаки», «Аргентинский танец с платочками», «Мексиканский танец с шляпами», «Сюита польских танцев», «Армянский мужской танец» и другие радуют зрителей и исполнителей.

Так живет и трудится Валентин Тихонович Блинов, человек, бескорыстно преданный искусству танца.

ИННА БАРАНОВСКАЯ,
старший преподаватель консерватории Латвийской ССР имени Я. Витола

Мир поэзии и добра

Пятьдесят лет назад был создан хореографический коллектив для детей рабочих Московско-Нарвской заставы. Большинство из тех, кто был тогда принят в первые балетные классы, не имели представления ни о классическом танце, ни о волшебном мире сцены, ни о том тяжелом труде, который необходим для того, чтобы прикоснуться к тайнам хореографического искусства.

Возглавил эту работу страстный энтузиаст худо-

жественного воспитания детей Николай Николаевич Шемакин, который более сорока лет был бессменным руководителем детского отдела Дворца культуры имени А. М. Горького и удостоен за эту работу звания заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Занятия в коллективе вели педагоги хореографического училища, консерватории, а также ведущие мастера сцены. В разное время с детьми работали видные мастера хореографии: Е. Снеткова-Вечеслова, Г. Большакова, Л. Большакова, Н. Иосафов, М. Тер-Степанов, В. Тулубьев, Н. Штомпель, Б. Соловьев, Н. Серебряников. Сегодня О. Байкова, О. Быкова, Т. Мелехова, Н. Морозова, М. Линник, Н. Шувалова и художественный руководитель А. Павловский достойно сохраняют и творчески развивают прекрасные традиции, заложенные этими выдающимися представителями ленинградской хореографической школы.

Юбилейный год горьковцы ознаменовали постановкой балета «Сказка о рыбаке и рыбке». Музыка, хореография и оформление из тех, что было тогда принято в первые балетные классы, не имели представления ни о классическом танце, ни о волшебном мире сцены, ни о том тяжелом труде, который необходим для того, чтобы прикоснуться к тайнам хореографического искусства.

Возглавил эту работу страстный энтузиаст худо-

специально для оркестра народных инструментов. Задуманность, просветленность, теплота составляют главное очарование партитуры произведения, ее духовную связь с миром образов А. С. Пушкина.

Художественный руководитель и дирижер оркестра имени В. В. Андреева Владимир Попов на этот раз оказался в новом для себя амплу — амплу дирижера балетного спектакля. И поразительно, с каким чутком и артистизмом он выступает в этой роли, предлагая исполнителям удобное для них темп, и, вместе с тем, бережно сохраняя цельность его музыкальной ткани.

Постановщики-хореографы Ирина Сафонова и Василий Иванов, в недавнем прошлом артисты Театра оперы и балета имени С. М. Кирова, предложили исполнителям интересное и динамичное пластическое решение. Реальный и сказочный миры здесь органично сочетаются, взаимодействуют, хореографические характеристики героев очерчены рельефно и ярко, а это главное, особенно — в детском спектакле. Изобретательность постановщиков проявилась в решении мимических эпизодов. Умело соединяют авторы классический и характерный танец, предлагая зрителю разнообразную и гармоничную палитру выразительных средств.

Создается впечатление, что постановщики в своем



Выступает
Русский народный хор
имени
М. Е. Пятницкого.

Фото В. Щербакова

замысле не ограничивали себя возможностями исполнителей - любителей. Танцевальный материал рассчитан скорее на профессиональных артистов, и это ставит перед участниками представления сложные творческие задачи, что способствует росту профессионального мастерства коллектива. Интересно, например, хореографическое решение образа стихии моря, который воплощается кордебалетом. Танцовщикам удается показать, как происходит преобразование сил природы — от безмятежного покоя к буре... Для того, чтобы придать характеристикам сказочных персонажей обитателей морского царства большую остроту, постановщики вводят приемы современной пластики и это, на мой взгляд, не выглядит эклектично, так как художественно оправдано.

Хочется выразить глубокую благодарность художнику спектакля Т. Бруни, замечательно мастеру, чьи декорации и костюмы украшают на протяжении нескольких десятилетий многие сцены нашей страны. Истинно пушкинское мажорное цветное звучание, яркий живописный колорит и присущее манере Татьяны Георгиевны изящество сценического костюма точно объединили все компоненты выразительных средств балета в единое гармоничное целое.

Энтузиазм юных исполнителей заставляет порой забывать, что на сцене —

участники художественной самодеятельности. Естественно, с искренностью, присущей только детям, ведут они свои партии. Убедительна жадная, ослепленная честолюбивыми желаниями старуха — ученица десятого класса Г. Крикаяя. В старике, безропотно выполняющем требования своей сварливой жены, явственно проглядывают мудрость и лукавство (ученик восьмого класса П. Никифоров). Изыщно, с грациозной трепетностью танцует ученица восьмого класса С. Кукушкина роль золотой рыбки, образ которой в спектакле является олицетворением добра и справедливости.

Яркому поэтичному балету горячо аплодировали маленькие и взрослые зрители, до отказа заполнившие на премьеру двухтысячный зал Дворца. Их бурная реакция на происходящее на сцене — свидетельство актуальности и жизнеспособности спектакля. Естественно, что он не родился сам по себе, и лишь целеустремленная организация процесса его создания сделала возможным такое событие, которое произошло на сцене Дворца культуры имени А. М. Горького и которое именуется одним коротким словом — премьера.

Хочется от души поздравить руководство и энтузиастов этой постановки.

СЕРГЕЙ ВИКУЛОВ,
народный артист
СССР

Гастрольное лето Приморья

Богатыми были впечатления зрителей Дальнего Востока от минувшего лета — оно подарило им немало радостных встреч.

Подлинным праздником для жителей Приморского края стали выступления здесь Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого. В одном только Владивостоке было дано пять концертов, каждый из которых прошел с огромным успехом. Зрителям запомнились и «Русские хороводы», и танец «У ручья», и «Калужские переборы». Но отдавая дань старинным образцам песенного и танцевального искусства, коллектив широко включает в свой репертуар и произведения, посвященные современности. Большая часть его нынешней гастрольной программы была посвящена 40-летию Победы.

Это не первая поездка коллектива на Дальний Восток. Его артисты говорили нам, что они с радостью видят, как растет требовательность зрителей, как велико их желание побывать на концертах. В зрительном зале много молодежи, отчего исполнители испытывают особое удовлетворение: значит, народное искусство неглетно. Они считают, что его изучение следовало бы вводить в

школьные программы во всех уголках нашей страны. Недавно впервые побывал у нас в Приморье один из ведущих коллективов Белоруссии — республиканский Ансамбль танца, познакомив зрителей с разнообразным репертуаром, где представлены белорусские, русские, украинские, молдавские танцы. Горячими аплодисментами были встречены «Коробейники», «Гопак», «Молдавская сюита». Но наибольший успех выпал на долю белорусских танцев. Национальный колорит, темперамент, особый юмор присутствуют в «Лявонихе», польке «Янка», «Белорусской метелице», «Белорусских вечерах» и других постановках. Артисты ансамбля с виртуозной комедийностью исполняют острую шуточную зарисовку «Павлинка», созданную по мотивам произведения Янки Купалы.

Также впервые мы увидели и представления Московского ансамбля пластической драмы под руководством Гедрюса Мацкявичуса: «Преодоление», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Времена года», «Красный конь», «И дольше века длится день».

Последние годы на Дальнем Востоке все чаще показывают свои спектакли балетные коллективы страны. Вслед за Куйбышевским театром оперы и балета, Большим театром СССР, чьи гастрольные составы в прошлом сезо-

не, в нынешнем году свое искусство продемонстрировал во Владивостоке один из самых молодых театров страны — Красноярский театр оперы и балета. Его афиша содержала восемь названий балетных спектаклей — «Лебединое озеро», «Жизель», «Спартак», «Собор Парижской богородицы», «Паганини», «Барышня и хулиган», «Одиссея», «Сказка о попе и работнике его Балде». Артисты сибирской труппы показали, что их исполнительская культура достигла той степени продолжения традиций, что позволяет им создавать выразительные трактовки произведений разных эпох, стилей, художественных направлений. Зрители Владивостока тепло встретили выступления молодого коллектива.

А. ДРОБОТ

Менака из Минска

Менака из Минска — так называют индийская пресса недавнюю школьницу из Минска Маришу Костюкевич. Кто такая Менака? Что общего между ней и белорусской девушкой Мариной?

В глубокой древности фантазия индийского народа населила небеса богами и полубогами, духами, волшебными музыкантами, певцами, аспарами — танцовщицами. К последним



относилась и Менака, несравненные танцы которой по силе своего воздействия приравнивались к амри-те — напитку бессмертия. Все апсары были наделялись способностью танцевать так, чтобы облака, желая полюбоваться ими, замедляли свой полет, а реки останавливали свой бег по земле, чтобы удержать в себе отражения гибких движений их тела. Но Менака, судя по мифам и преданиям, превосходила всех. Ее образ проходит, многократно обновляясь и заново оживая, через всю индийскую литературу, будь то легенды, эпические поэмы, сказки или песни.

Всему цивилизованному человечеству известно имя Шакунталы. О ней впервые рассказано в великом древнеиндийском эпосе «Махабхарата», а затем прославленный поэт Калидаса развил этот сюжет в своей драме «Узнанная Шакунтала» (в адаптированном виде она была поставлена в театрах многих стран, в том числе и в Советском Союзе). Героиня драмы, гордая и целомудренная Шакунтала, была дочерью Менаки. От матери она и узнала о «нежесте бутона лотоса, гибкости лианы, поступь лебеда и голос птицы, воспевающей весну».

Во многих формах народного театра и классических танцев Индии до наших дней сохраняется сюжет, повествующий о том, как некий отшельник достиг в своей аскезе такого совершенства, что

обрел духовную силу, приравнивавшую его к богам. Это встревожило небожителей, так как возникла угроза того, что этот человек сможет превзойти их в могуществе духа, и тогда они решили послать на землю Менаку, повелев ей вложить такие чары в свой танец, чтобы поколебать силу воздержания отшельника и соблазнить его. Она исполнила веления богов, и очарованный ею аскет навеки отрешился от подвижничества... Так Менака стала матерью Шакунталы.

Танец Менаки воспринимается в Индии как танец совершенства, а сравнение танцовщицы с Менакой — как лучшая из похвал. Так почему же индийцы называли Менакой девушку из Минска? Кто она? Чем она заслужила такую оценку?

Марина увлеклась красотой и богатством индийской культуры. Как и многие, она ходит на все индийские фильмы — самый доступный нам путь получения информации об этой стране (не буду останавливаться здесь на том, что эта информация зачастую имеет очень мало общего с реальной жизнью Индии, а тем более — с ее культурой). Как и многие, она прочитывала от первой до последней странички все номера журнала «Индия» и покупала все выходящие у нас книги об этой стране. Как и многие...

Но уже в четырнадцатилетнем возрасте она поняла, что читать о стране

и смотреть фильмы — недостаточно для удовлетворения своего глубокого интереса к Индии. Не отдавая себе отчета в своей высокой музыкальной одаренности — это увидели и оценили позже, и оценили в первую очередь индийцы, равно как и в природной пластической выразительности своего тела, она заучивала на слух с экрана музыку и песни из фильмов, запоминала каждый нюанс пластики артистов. Какое-то особое чутье, внутреннее эстетическое чувство, к счастью, помогло ей отторгнуть вульгарные движения исполнительниц из бомбейских киностудий и ночных клубов, те движения, которыми порой бывают перенасыщены индийские танцы в «коммерческих» фильмах (достаточно вспомнить только «Танцора диско»). Марина отбирала и постигала ту чистую пластику, которая так характерна для классического и народного танца Индии.

В Белоруссии нет таких педагогов, кто знал бы и мог преподавать ей основы индийской хореографии. И она самостоятельно изучает ее вот уже три года. Где может, достает пластинки, пленки и, создавая собственные танцевальные композиции, танцует...

Ее личную библиотеку можно назвать библиотекой индолога-профессионала. Она перепишивается со многими, кто интересуется Индией, и ей присылают книги из Москвы, Ленинграда, Киева. По

книгам о театре и танцах Индии (как на русском, так и на английском языках) она изучает положения и позы разных стилей классического танца этой страны, воспроизводя элементы танцевального языка жестов — «мудры». Ей показалось недостаточным руководствоваться только ритмами песен, и тогда она стала самоучкой постигать язык хинди, чтобы придать танцу выразительность, диктуемому содержанием песен. Как и большинство индийских танцовщиц, Марина танцует теперь, тихонько напевая слова песни, как бы утверждая этим правильность найденного и отработанного ею жеста. Чтобы фиксировать в памяти движения танца, она прописывает фигуры танцовщиц в самых разных положениях и позах. Больше того — она их лепит из пластилина, чтобы ощутить объемность требуемого положения тела. Подобно многим танцовщицам Индии, Марина проводит особый цикл своих занятий, воспроизводя позы танца, зафиксированные в скульптурах на стенах индийских храмов — ставя перед собой раскрытую книгу с четкими фотографиями таких скульптур, она зеркально отражает их в своих движениях, добиваясь полного соответствия оригиналу.

Такая длительная и упорная работа принесла свои плоды — Марина в немалой степени овладела техникой индийского танца, и импровизация девуш-

ки отвечает основным ее требованиям.

Марина Костюкевич — активистка республиканского отделения Общества советско-индийской дружбы. И теперь в Минске ни один месячник дружбы с Индией, посвященный или Дню независимости (15 августа), или Дню Республики (26 января), не проходит без выступления в учебных заведениях или на предприятиях небольшого музыкального ансамбля, в который Марина вовлекла индийских студентов, обучающихся в Минске. Она сама тоже участвует в этих вечерах дружбы, и зрители с неизменной теплотой принимают эти концерты.

В дни месячников дружбы с Индией в 1983 и 1984 годах Марина Костюкевич приезжала в Москву, и Общество советско-индийской дружбы включало ее выступления в программу проводимых вечеров. Тогда девушку впервые увидели индийцы — работники посольства, члены землячества, журналисты и члены приехавших в Советский Союз делегаций. Они принимали ее танцы с искренним восхищением. После этого-то и стали появляться статьи в индийских газетах, где юную белорусскую девушку называют Менакой из Минска.

НАТАЛИЯ ГУСЕВА,
доктор исторических наук,
лауреат премии имени Дж. Неру

Ирина Викторовна Тихомирнова была удивительным человеком. С одной стороны — очаровательная женщина, хрупкая, тонкая, легкая, с необычайно красивыми линиями тела, как бы изваянная руками большого художника-скульптора, с мягким, нежным овалом лица, с ясными, сияющими радостью жизни глазами. С другой — волевая, строгая, сильная духом, наделенная не только талантом танцовщицы-актрисы, но и даром организатора, воспитателя, руководителя целых коллективов. Невероятная трудоспособность, энергия, увлеченность (да, именно увлеченность) своей профессией позволили ей до последних дней жизни вести активную творческую деятельность.

Артистический путь Ирины Викторовны начинался в Московском хореографическом училище. Она с детства любила музыку, любила, слушая ее, импровизировать. И в школе дарование Тихомирновой заметили сразу. Она училась у великолепных мастеров — М. М. Леонтьевой и Е. П. Гердт, которая обладала редкостным качеством прививать изящество в исполнении каждого движения будущим балеринам. Выдающийся педагог В. А. Семенов, осуществлявший в ту пору художественное руководство школой, увидев одаренность ученицы, часто занимал ее в школьных программах. Уже тогда танец юной балерины привлекал грацией и одухотворенностью.

Когда Тихомирнова по окончании училища вступила в труппу Большого театра СССР, ее первой ответственной ролью стала партия Марии в «Бахчисарайском фонтане». Выступление в этом балете Р. Захарова было успешным, и эта первая творческая победа определила положение Ирины Викторовны в театре как исполнительницы лирико-романтического репертуара. Я помню ее в «Лебедином озере». Преданная, любящая Одетта и коварная Одиллия — эти две грани образа, созданные гением великого Чайковского, ярко раскрыли талант артистки. Ее внешние данные — выразительные руки, красивая стопа, пластичные линии тела — помогли ей «лепить» глубоко поэтический портрет Королевы лебедей, а внутренний темперамент, техническое мастерство пленяли не только зрителей, но и нас, участников спектакля: мы откровенно любовались балериной...

Большая работоспособность, ответственность, вкус, требовательность к себе, а также художественное воздействие личности такого мастера, как Асаф Михайлович Мессерер, ставшего ее спутником жизни, самым благотворным образом сказались на творческом росте артистки.

Она танцевала разные по характеру и стилю, по хореографическому языку балеты — «Дон Кихот», «Раймонда», «Спящая красавица», «Тщетная предосторожность», «Копеллия», «Пламя Парижа», за исполнение роли Дианы Мирейль в котором ей была присуждена Государственная премия СССР. И всегда выглядела артистичной, эмоциональной. Но особой ее удачей следует считать партию Ассоль в балете В. Юровского «Алые паруса», осуществленном А. Радунским, Н. Попко и Л. Поспехиным в Большом театре в 1942 году, когда коллектив находился в эвакуации в Куйбышеве. Какую веру в будущее, в победу нес этот романтический спектакль, какой большой надеждой были пронизаны пластические монологи девушки Ассоль в исполнении Ирины Тихомирновой!



Заслуженная артистка РСФСР
Ирина Викторовна
ТИХОМИРНОВА

Фото Г. Соловьева

ПРЕДАННОЕ СЛУЖЕНИЕ ИСКУССТВУ

о чудодейственных русских и их искусстве, заголовок одной из которых гласил: «Боги спустились с Олимпа».

Ирина Викторовна была великолепным оратором, часто выступала в печати. Будучи глубоко партийным человеком, она понимала всю меру ответственности руководителя концертных поездов, миссию которого она часто выполняла.

Ирина Викторовна успевала все: и широко пропагандировать искусство советского классического балета за рубежом, и ездить по городам Советского Союза с новым хореографическим коллективом, который она создала при Московской областной филармонии. Тихомирнова всегда оставалась неутомимой и верной служительницей высокого искусства Терпсихоры. Поистине, ее энергия была неиссякаемой. И сегодня, вступив в Новый 1985 год, невольно повторяешь слова Ирины Викторовны Тихомирновой, высказанные ею однажды: «Пусть в новом году во все страны мира полетят самолеты и помчатся поезда дружбы с посланцами народов — артистами, музыкантами, учеными, художниками, которые мирными средствами науки и искусства будут способствовать мирному сосуществованию и культурным связям народов пяти континентов, сохранению мира на нашей планете».

Человеком большого оптимизма и глубокой веры в победу сил мира и дружбы нам запомнится Ирина Викторовна Тихомирнова.

СУСАННА ЗВЯГИНА, заслуженная артистка РСФСР

Начесть, что в годы Великой Отечественной войны артистка много выступала перед солдатами и офицерами действующей армии, перед моряками на военных кораблях, стремясь своим искусством помочь им в их ратном деле, приблизить час Великой Победы.

Нельзя забыть ее очаровательную Золушку в праздничном послевоенном спектакле С. Прокофьева — она словно олицетворяла начало новой мирной жизни, говорила о свершившихся надеждах и мечта... Гастроли по стране, первые выезды солистов театра за рубеж нашей Родины — и здесь Ирина Викторовна снова в первых рядах. Она имела обширнейший концертный репертуар. Ее отношение к выступлениям вне театра, где бы они ни проходили, всегда было безупречным. Она пользовалась огромным успехом у любой аудитории, которая всегда живо откликалась на воздушный и выразительный танец балерины. С ней любили выступать все наши ведущие солисты-премьеры: и А. Руденко, и А. Мессерер, и В. Габович, и А. Ермолаев, и В. Преображенский... Ее отличали необыкновенная скромность, внимательное и чуткое отношение к партнеру, особенно, если им оказывался артист, делавший первые шаги в театре.

География концертной деятельности Тихомирновой поистине огромна. Назовем Египет, Сирию, Ливан, Тунис, Марокко, Эфиопию, государства Латинской Америки, Исландию, Данию и многие другие страны, куда она «прилетала» первой ласточкой советского балета, отдаленные районы советской земли, где она выступала как заинтересованный пропагандист прекрасного. Ирина Викторовна чувствовала себя всегда ответственным художником-гражданином. Приходит на память такой случай. В Греции И. Тихомирнова и Г. Ледах весь сбор от концертов передали в фонд помощи пострадавшим от землетрясения. Тогда в газетах появились восторженные статьи

М. ПОЖАРСКАЯ

Р

ерих — при этом имени перед нашими глазами встает мир живописных образов, воскрешающих глубоко старину. Ее предания оживают в созданных Рерихом картинах языческой Руси, суровой Скандинавии поры воинственных викингов, в полных безмолвного величия гималайских пейзажах. Вдохновлявшие художника древние сказания, былины, легенды, саги теперь кажутся навсегда соединенными с его именем. «Держава Рериха» — так назвал мир, сотворенный художником много лет назад, Леонид Андреев. Его слова позднее часто повторялись русскими и зарубежными авторами, писавшими о Рерихе. Но на других языках они не звучат так весомо и значительно, так образно точно.

Творческое наследие Рериха — огромно. Он всемирно известен не только как художник. Он — писатель, поэт, ученый-археолог. Он — активнейший участник общественного движения, объединившего людей нашей планеты в борьбе за мир. Делом жизни его была забота о сохранении культурных ценностей, созданных человечеством, от гибели и разрушений, которые несут войны.

В обширном творчестве Рериха количественно театру принадлежит небольшое место. Десяток постановок, осуществленных на сцене в его декорациях, казалось бы, тонет в безбрежном океане его живописных и графических работ, число которых, по утверждению исследователей, достигает семи тысяч. Почти все спектакли, в создании которых участвовал Рерих, относятся к 1907—1914 годам. Позднее, будучи за рубежом, он большую часть своей жизни провел в Кулу, горной долине Индии у подножия Гималаев, вдали от крупных городов. Другие занятия отвлекали его от сцены. И редкие возвращения к театральным делам сводились к единичным повторам прежде разработанных тем и решений.

Тем не менее деятельность Рериха в театре — не эпизод кратковременного значения. Она оставила глубокий след в истории сцены нашего столетия. Эскизы Рериха к постановкам музыкального и драматического теат-

БАЛЕТНАЯ ДЕРЖАВА РЕРИХА

Эскиз декорации
«Половецкий стан»
из оперы А. Бородина
«Князь Игорь».



ра не только подлинны шедевры декорационной живописи. Они кровно связаны с принципиальными, часто поворотными событиями в истории русского театра и, в частности, — балета, завоевавшего именно в эти годы признание во всем мире. Они воскрешают прошлое, поднимают проблемы, не потерявшие сегодня животрепещущего интереса.

Имя Рериха навсегда вписано в историю «Русских сезонов» и «Русских балетов», принесших славу музыке, балету и искусству театральной декорации России. Его доля в этом успехе была велика, хотя он работал для антрепризы С. Дягилева меньше, чем такие ее ближайшие сотрудники, как А. Бенуа или Л. Бакст. Два варианта оформления (1909 и 1914) оперы А. Бородина «Князь Игорь», эскизы к двум актам «Псковитянки», к симфонической картине «Сеча при Керженце» из «Сказания о граде Китеже» Н. Римского-Корсакова — вот все, сделанное Рерихом для шедших у Дягилева опер. И лишь один балет «Весна священная» И. Стравинского был поставлен в его декорациях. Но именно эта работа принесла художнику широчайшую известность во всем мире.

«Весна священная» была поставлена весной 1913 года. Но успех, и успех огромный, пришел к Рериху уже в первом сезоне 1909 года, когда зрители увидели его декорации к «Половецкому стану». В этом сезоне был осуществлен лишь второй акт оперы «Князь Игорь», центром которого стали пляски половцев, заново поставленные М. Фокиным, и который явился как бы «полуоперой-полубалетом». Ни успех декораций А. Бенуа к «Павильону Армиды», ни восторги по адресу декораций Л. Бакста к «Клеопатре», балетам, входившим в репертуар сезона, — ничто не оттеснило и не затмило впечатления от рериховского «Половецкого стана».

Вдохновленные музыкой Бородина хореография Фокина, декорации и костюмы Рериха сливались в такое могучее в своем внутреннем единстве динамическое зрелище, что подавляющее большинство писавших о победах, одержанных тогда русскими балетами, непременно и неизменно называли «Половецкие пляски» в числе самых главных и принципиальных триумфов.



Н. К. Рерих.
Снимок
1901 года.



Эскиз костюма
Шеголихи
(балет И. Стравинского
«Весна священная»).

Сцена из балета
И. Стравинского
«Весна священная».

Бешеный напор несущихся к рампе танцовщиков усиливался и поддерживался буйством контрастных пятен одежд. Красные, синие, желтые, различные оттенки зеленого вспыхивали в непрерывном движении на фоне медно-золотого закатного неба, раскинувшегося над выжженной степью. Эти цветовые контрасты создавали неожиданную и покоряющую гармонию. Все жило единым внутренним, иступленным, все нарастающим в своей мощи ритмом, переплескивая напряжение в зрительный зал. Много лет спустя, вспоминая о «Русских сезонах», участником которых он был, А. Головин писал, что в русском искусстве французы усматривали какое-то великолепное варварство, что стареющая Европа «встретилась с безудержной стихией русской творческой силы». Все, что объединилось в «Половецких плясках» — музыка Бородина, танцы Фокина, краски Рериха — может служить яркой иллюстрацией этих слов.

Интереснейшие сведения о судьбе костюмов к «Половецким пляскам» и «Весне священной» сообщает известный английский критик и историк балета Ричард Бакл. Как признанный знаток, он был консультантом при разборке имущества «Русских балетов», сменившего после смерти С. Дягилева ряд владельцев и в конце 1960-х годов предназначенного к распродаже. Задыхаясь в пыли, пришлось перетряхнуть содержимое сотен ящиков, корзин, тюков, но, по выражению Бакла, это оказалось увлекательной «охотой за сокровищами». Было обнаружено множество подлинных и прекрасно сохранившихся костюмов, считавшихся безвозвратно погибшими. Бакл был поражен, что костюмы для «Половецких плясок» были изготовлены из настоящего шелка, на котором были вытканы узоры и орнаменты. Ему казалось невероятным, что он видит перед собой те самые костюмы половецких воинов и их пленниц, в которых русские артисты «были триумфаторами в вечер премьеры в театре Шатле 19 мая 1909 года»².

Костюмы для «Весны священной», сделанные из фланели, сохранились почти все. Глядя на эти белые с красным, вышитые рубахи, Бакл сравнивал их с мундирами воинских полков, оставшимися на поле кровавой битвы как священные реликвии, на которые будущие поколения должны взирать с почтительным благоговением. Действительно, премьеру «Весны священной» в парижском театре Елисейских полей 29 мая 1913 года можно сравнить с великим сражением. Описание грандиозного скандала, разразившегося в зрительном зале, варьируются на сотнях страниц воспоминаний и исследований, посвященных музыке Стравинского, хореографии Нижинского, декорациям Рериха или истории «Русских сезонов». Вспоминая о Дягилеве, Рерих писал: «Когда во время первого представления «Священной весны» мы встретились с громом насмешек и глума, он улыбаясь сказал: «Вот это настоящая победа! Пускай себе свистят и беснуются! Внутренне они уже чувствуют ценность... Увидите следствия». И через десять лет пришло настоящее понимание»³.

Истекшие семь десятилетий утвердили исторически объективную оценку балета Стравинского, Рериха и Нижинского. «Весна священная» почитается одним из самых ярких событий в театре XX века, сигналом крутого перелома в эстетических взглядах времени, мощным прорывом к искусству будущих десятилетий. Стравинский становится «средоточием эстетических и стилевых проблем русской и зарубежной музыки XX века». Исследователи называют

¹ Сб. «А. Я. Головин». «Искусство», Л.-М., 1960, с. 93.

² Эскизы костюмов «Русских балетов». К 50-летию со дня смерти С. П. Дягилева. Изд. Художественного Музея Метрополитен (Нью-Йорк), 1978, с. 7—13 (на англ. яз.). Аукционы английской фирмы Сотби состоялись в 1968 и 1969 гг. Костюмы и занавески к постановкам «Русских балетов» были приобретены Гранд Опера, Музеум танца в Стокгольме, музеем Виктории и Альберта, частными коллекциями Европы и Америки.

³ Н. К. Рерих. Из литературного наследия. М., 1974, с. 356.

музыку «Весны» творческим манифестом антимантического искусства, сравнивают с сосудом новых соков, новых средств художественной выразительности, а в хореографии видят утверждение эстетики экспрессионизма, «становление симфонического балетного действия», «зачин завтрашних поисков».⁴

Декорации Рериха не вызвали такого негодующего неприятия, как музыка и танец. В большинстве отзывов им дается высокая оценка. Осуществлялись попытки рассмотреть их особняком, противопоставляя художника композитору и балетмейстеру. Иногда — с прямо противоположных позиций. Так Н. Римский-Корсаков, возмущенный музыкой и постановкой танцев, считал их недостойными великолепных декораций Рериха. Наоборот, Жан Кокто, ставший в эти годы ближайшим сотрудником антрепризы, восторженно приветствовал музыку и хореографию, выравнявшие искусство из «пут импрессионизма», а Рериха называл «посредственным художником». По мнению Кокто, Рерих решил оформление новаторского балета в плане «ему не чуждом», но ослабившем его «отсутствием смелой акцентировки».⁵ Оценка, закономерная со стороны Кокто, поборника крайне левых течений в литературе и живописи.

Ряд современных исследователей также обнаруживает стилистические разногласия декораций Рериха с музыкой и хореографией. Трудно спорить с утверждением, что величая гармония рериховских пейзажей, нарядность костюмов не вполне отвечали дисгармоничности, дерзостной экспрессии музыки, изломанной, угловатой пластике танца, «иконописному кубизму» Нижинского. Но в то же время было бы слепотой не видеть того, что не разделяя, а связывало творцов этого спектакля.

Впоследствии Стравинский писал, что его идея жертвенной пляски («зерно», из которого вырос балет) родилась из музыки, а не музыка была порождена идеей. Несомненно, композитор шел своим путем. Но этот путь пролегал в общем потоке тяготения к примитиву, к древним пластам архаики, захватившем в начале века литературу и изобразительное искусство. В картинах Рериха, воскрешавших славянское язычество, это получило сильнейшее выра-



жение. Потому и не мыслил Стравинский сценически воплотить свою идею без помощи автора «Идилов», «Поморян», «Колдунов»... «Кто же, как не Рерих, мог мне помочь в данном деле, кто, как не он, ведет всю тайну близости наших праотцов к земле», — воскликнул он, рассказывая в 1912 году о своем замысле.⁶ Либретто балета было выработано совместно, и художник несомненно играл ведущую роль в конкретизации всей атмосферы и характеров обрядов, и ритуалов, ставших содержанием балета. Балет по праву называли «рериховским».⁷

Письма Стравинского этой поры говорят об увлеченности работой с Рерихом и об отсутствии разногласий. Композитор постоянно испытывает нужду в общении с художником, в его советах. При создании партитуры образы рериховского творчества стоят перед его глазами.⁸ За период с 1910 по 1913 годы увидели свет рампы постановки трех новых балетов Стравинского — «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная». В Богданов-Березовский назвал эти три произведения «трехступенчатой ракетой», прочертившей стремительно сменявшие друг друга этапы творчества Стравинского. Первые шаги в работе над «Весной священной» были сделаны с балетмейстером Фокиным, с кем только что были одержаны блестящие победы в постановках «Жар-птицы» и «Петрушки». И вот уже Фокин и весь «мирокскуснический» импрессионизм первых постановок дягилевской антрепризы кажутся Стравинскому устаревшими. Начинается работа с Нижинским, который, как пишет композитор Рериху в 1912 году, со рвением и страстным самозабвением принялся за дело. В работе с хореографом Стравинский добивается, чтобы балет бы поставлен «танцевально с начала до конца» и не было «ни одного

такта» пантомимы. В противоположность эстетике «свободного танца, славящего красоту раскрепощенного тела», утверждавшейся Фокиным, рождается эстетика «экспрессионизма, стремящегося дать ступок чувства в формах резких, грубых, разъятых на части».⁹

Создавая партитуру «Весны священной», Стравинский во многом разрушал границы эстетических представлений, питавших воображение не только Рериха, но и его самого при рождении их общего «детства», как в письмах называл он балет.

Рерих остался им верен. В спектакле ожили образы его живописи — колдуны в звериных шкурах, согбенные старушки-ведуньи; заповедные роши и холмы, усеянные вековыми валунами, сурово нависшие над ними небеса. Рерих отнюдь не был лиш поставщиком этнографических сведений, необходимых для убедительного воплощения на сцене «картин языческой Руси». В самой ткани, в строе его живописи, в его, именно его, образах были черты, вдохновлявшие Стравинского и не стершиеся бесследно в структуре им созданной музыки. В величавой плавности пейзажей Рериха также жили «тяжелые повелительные ритмы», хотя и лишённые того «неблагозвучия», что так раздражало современников в музыке. В первом варианте эскиза «Пощелуй Земле» как будто скованное движение наплывающих друг на друга, как медленные волны, рядов серых облаков, пологих линий холмов наполнено этим ритмом. Искривленный ствол дерева в центре, его угловатый экспрессивный силуэт, противостоит этому общему мерному движению и как бы вырастает из него. Стравинский утверждал, что в его музыке нет опьятельности, она — «объективная конструкция». Но и в живописи Рериха архитектоника композиции — сильнейшее качество, а ее опьянительность преодолевается напором эмоционального напряжения, внушительной силой настроения пейзажа. Ракурсы жестов, поз персонажей на эскизах костюмов, их стилизованный язык не так резки и грубы, как может подсказывать музыка. Все же сама их кокетливо-неуклюжая скованность заключала некий подкаса балетмейстеру. Сдвоенные ступни ног, обутых в лапти, сами эти лапти и онучи, широкие холщовые рубахи, в которых шеголюют левуши и парни, сообщали облику балетных персонажей необычность, «огрубляли» пластику танца, хотя в них и не было нарочитой топорной тяжеловесности. Эскизы были присланы Стравинскому (и вызвали его восторг) до того, как Нижинский начал репетиции.

Авторы «Весны священной» творили не в унисон, но были чутки к творчеству друг друга. И при всех индивидуальных различиях находили в своих поисках точки соприкосновения, позволявшие в ряде моментов спектакля достичь органического сплава.

Там, где в партитуре обнажалась национальная песенная мелодика (весеннее пробуждение природы в начале первой картины, напевность характеристик женских образов), там явственнее проступала слиянность. Национальные основы органически присущи музыке балета, и это кровно роднит его с образами Рериха. Ряд попыток в последующих постановках «Весны священной» прибегнуть в оформлении к абстрагированным или резко примитивизированным формам, стирая национальную окраску, не увенчивался успехом.

Еще в 1908 году Александр Блок писал, остро ощущая переходный характер переживаемой эпохи: «...На всех перекрестках подстерегает нас какая-то густая мгла, какое-то далекое багровое зарево событий, которых мы все страстно ждем, которых боимся, на которые надеемся».¹⁰ «Весна священная» стоит в ряду явлений искусства предреволюционной поры, подсознательно, опосредованно наполняющихся таким предощущением грядущих социальных потрясений.

Величая гармония декораций Рериха противоречиво сражалась с диссонансами музыки. Природа, окружающая человека, была прекрасна, но не идиллически благостна. Она была таинственная. Внушала страх перед неизвестным. Эти мотивы были изначально заложены в либретто.

Обращаясь к древности, в ранних формах искусства и быта, Рерих видел способность человека творить прекрасное в самом процессе труда, в единстве с природой, не отделяя красивого от полезного. В противоположность современности, когда прекрасное стало излишеством, а полезное некрасиво. Потому самая «грубость» древности оборачивалась в его творениях первозданной красотой — разнообразными оттенками старого камня, цветной патинной корягою дерева. Стравинский совершил в партитуре великие открытия в идеальной форме. В творчестве Рериха красота была неразрывна с нравственным содержанием. В музыке Стравинского ему были дороги «великие ритмы человеческих устремлений», и важнейшей темой их совместного «детства» была тема исполненного долга, тема «великой жертвы». Так и был первоначально назван балет.

«Держава Рериха» распространяла свои влияния на театральные подмостки. В театре Рериха властвовала живопись. Его декорации — живописны, живопись — театральна. Плоскость холста и пространство сцены он подчинил единым композиционным законам. Он был чуток к духу и строю произведений, над которыми работал. Но обобщенность, патетика его изобразительной речи были ближе духу трагедии, высокой драмы и музыки. Он сожалеал, что ему не пришлось встретиться в работе с Гете и Шекспиром. Он прав — это его сфера. Не все сценические замыслы его осуществились. Но сделанное — это огромный вклад в то, что любимым им и любивший его творчество Блок назвал «драгоценной ношей национальной культуры».

⁴ См.: Б. М. Ярустовский. Игорь Стравинский. «Советский композитор», М., 1963; В. М. Красовская. Русский балетный театр начала XX века. «Искусство», Лен. отд., 1971; В. В. Смирнов. Несколько стрихов к портрету И. Ф. Стравинского. В кн.: К. Ю. Стравинская. О И. Ф. Стравинском и его близких. «Музыка», М., 1978.

⁵ Cocteau I. Stravinsky in the Theatre, § 4, p. 16.

⁶ Письмо Н. Финдейзену от 15 декабря 1912 года. См. И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. «Советский композитор», М., 1973, с. 470.

⁷ Не только художник, но поэт и писатель, Рерих с радостью отдался «сочинительству» либретто. Как он рассказывал позднее (см. Н. К. Рерих. Из литературного наследия. М., 1974, с. 157), он предложил Стравинскому еще проект балета под названием «Шахматная игра»: «...предполагалось действие, происходящее на шахматной доске, а в вышине появлялись огромные руки, ведущие игру», — писал он, добавляя, что «вечто подобное могло происходить, как с шахматами, так и с картами». В начале 20-х годов он набросал проект балета «Игра», где действовали шахматные фигуры. Этот автограф

хранится в фонде А. Плещеева в ГЦМТ (ф. 210, ед. хр. 166333). Любопытно, что обе версии замысла Рериха получили сценическое воплощение, хотя и без его участия.

⁸ Письмо И. Стравинского — Н. Рериху. Публикация И. Вершининой, «Советская музыка», 1966, № 8, с. 57—64.

⁹ В. М. Красовская. Цит. соч., с. 441.

¹⁰ Ал. Блок. О театре. Собр. соч., ГИХЛ, М.-Л., 1962, т. 5, с. 257.

В бывшем здании Московского хореографического училища на Пушечной улице, где теперь помещается балетмейстерское отделение Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, можно увидеть портрет красивой женщины — умное, волевое лицо, увлеченный, полный затаенной мысли взгляд. Глядя на этот портрет, удивительно ясно видишь перед собой дорогой образ Маргариты Васильевны Васильевой-Рождественской, без которой трудно представить этот дом: здесь прошла ее жизнь, здесь она получила образование, здесь обучала будущих артистов, здесь стала первым профессором созданного ею курса — курса историко-бытового танца.

Маргарита Васильевна Васильева-Рождественская родилась в Москве летом 1889 года. Она была единственной дочерью преподавательницы рукоделия и часовых дел мастера. Мать Маргариты страстно увлекалась искусством театра, с детских лет приобщала к нему дочь, в глубине души делая надежду, что та посвятит себя его служению. И поэтому закономерно, что в возрасте девяти лет Маргариту отдали учиться в театральную школу.

Будущему нашему профессору повезло — детей набирали в школу после пятилетнего перерыва. Московские труппы испытывали необходимость в исполнителях соответствующих ролей и сразу же три театра — Большой, Малый, Новый — стали активно занимать их в спектаклях. В Большом, в частности, они выступали в операх «Иван Сусанин» М. Глинки, «Кармен» Ж. Бизе, «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова.

С детских лет Маргарита Васильевна имела возможность узнавать жизнь театра изнутри, как говорится, наблюдать жизнь кулис; маленькой артистке, как и ее товарищам, пришлось учиться побеждать страх перед зрительным залом, который является серьезной проблемой для многих выпускников. Многие давала для художественного развития будущих танцовщиков и возможность постоянно видеть, как репетируют, как затем выступают в спектакле такие мастера, как Л. Роставлева, Е. Гельцер, А. Джури. Эта «детская» театральная практика оказалась весьма полезной и плодотворной, может быть, поэтому учившиеся тогда в классе с Васильевой девочки и мальчики стали впоследствии известными артистами. Пример тому — творческая деятельность Е. Адамович, А. Балашовой, К. Голейзовского, В. Каралли, Е. Долинской, М. Фроман и других.

По окончании училища в 1906 году юную Маргариту Васильевну приняли в труппу Большого театра, где она работала под руководством балетмейстеров А. Горско-



Маргарита Васильевна
ВАСИЛЬЕВА-РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

*История:
публикации, документы,
воспоминания*

Профессор танца

А. ШУЛЬГИНА,
заслуженный деятель искусств
РСФСР,
профессор

го, И. Хлюстина, а позже — В. Тихомирова. А вскоре артистку приглашают принять участие в антрепризе «Русские сезоны», организованной С. Дягилевым. Ядром его труппы были мастера петербургского балета и только двадцать пять москвичей, в том числе и М. В. Васильева, оказались среди тех, кто готовился к поездке в Париж. По этому поводу Маргарита Васильевна писала: «Тогда я увидела... Михаила Фокина, Бенуа, Бакста, Стравинского, Нижинского и многих впоследствии знаменитых артистов балета. Это была очень, очень интересная поездка...»

Когда организуются гастроли дягилевских «Русских сезонов» в Рим, Париж, Лондон, Маргарита Васильевна снова — в составе антрепризы. Она видит мир, расширяется ее кругозор. Несомненно, отложили свой отпечаток на ее становление как мастера с хорошим вкусом и жаждой знаний и контакты с выдающимися деятелями искусства того времени.

Первая мировая война 1914 года застает балерину за границей, но она, несмотря на выгодные предложения контрактов и ангажементов, стремится на Родину — и с большими трудностями, через Турцию, возвращается домой, в Россию.

1915 год проходит для нее успешно — ее переводят в разряд солисток и поручают партию феи Сири в балете «Спящая красавица». Вот что писал корреспондент журнала «Новости сезона»: «В балете переполох. При наличии двух исполнительниц партии феи Сири в «Спящей красавице» — г-ж Андерсон и Фроман — эта партия дана еще и третьей — г-же Васильевой... Чем разнообразнее будет состав исполнителей отдельных партий, тем больше выиграет публика. Давно пора отказаться от прикрепления роли к лицу. Роль не может быть вечной монополией одного артиста!»

Маргарита Васильевна Васильева танцует большой сольный репертуар — участвует в «Лебедином озере» (в танцах шести лебедей, трех лебедей, исполнитель роли невесты и владельной принцессы), «Спящей красавице» (фея Сири и Королева), «Коньке-Горбунке», где выступает в пяти различных партиях, в «Жизели» (Мирта и Батильда), в «Эсмеральде» (три грации), в «Иване Сусанине» (краковяк) и многих других спектаклях.

В годы Великой Октябрьской социалистической революции Васильева — среди той части русской интеллигенции, которая осознает свой долг перед Родиной, перед народом, старается

¹ Мм. Новости сезона, № 3025, с. 9, январь 1915 г.



М. ВАСИЛЬЕВА
танцует
концертный
номер
«Гавот».

М. ВАСИЛЬЕВА
— Фея Сирени
(«Спящая
красавица»).

**М. ВАСИЛЬЕВА,
А. ШЕЛЕПИНА,
Е. АДАМОВИЧ**
(три грации)
в балете
«Эсмеральда».



М. ВАСИЛЬЕВА
1930-31

сохранить в хореографическом искусстве наследие, понимает, что важно создавать одновременно и новое. Под впечатлением этих лет в коротких записках она писала: «Разруха. Саботаж. Я видела Ленина, Орджоникидзе, Луначарского, Клару Цеткин»². Атмосфера революционной эпохи, новые товарищеские взаимоотношения были приняты ею всем сердцем. В своих впечатлениях об этом времени она пишет: «В театре сидели в шубах и шапках. Я входила в валенках и в шубе на сцену, все это снимали и не простуживались, танцую перед новым зрителем в муслиновых костюмах». И далее: «Мы часто выезжали на концерты. Я участвовала в концертах для рабочих батальонов московских технических курсов»³. Ее имя не сходит с концертных афиш того времени — пишется в одном ряду с именами А. Гольденвейзера, Е. Катуйской, А. Коонен, Б. Евлахова и других.

В эти трудные годы Маргарита Васильевна упорно занимается самообразованием. Она в совершенстве овладевает французским языком, изучает историю танца,



причем делает это настолько глубоко и серьезно, что в 1930 году, когда возникает необходимость ввести такую дисциплину в систему занятий хореографического училища, артистка соглашается быть ее преподавателем. До революции в балетной школе изучались отдельные образцы балльных танцев, Маргарита Васильевна добилась, что появилась программа, что работа обрела строго организованные методические формы — уроки строились по принципу постижения учащимися историко-бытовых танцев в их эволюционном развитии. Молодой педагог тщательно репетирует со своими воспитанниками детские сцены для спектаклей театра, учит сценической дисциплине, прививает детям любовь к искусству. И маленькие амуры, арапчата, гномы, выпестованные Маргаритой Васильевой, всегда имели огромный успех у зрителей.

Ее деятельность в этот период не ограничивалась работой только в профессиональной сфере искусства. Понимая, какую важную роль играет хореография в становлении художественных вкусов детей, она работает в Московском доме пионеров и октябрят, где создает для театра детского творчества уроки танца, куда входят гавот, менуэт, кадрили. Артистка помогает также молодым рабочим

² Дневник М. В. Васильевой. Личный архив.

³ Личный архив М. В. Васильевой.

в создании коллективов художественной самодельности на заводах и в цехах. «Состоялась первая репетиция балетной группы, — писала заводская многотиражная газета «Авиамотор». — В репетиции к вечеру самодеятельности участвовало тринадцать рабочих цеха № 11, консультироваала балерина Большого театра Васильева»⁴.

Артистическая деятельность Маргариты Васильевны продолжалась до 1941 года. Она не покидала Москвы в тяжелые военные годы, продолжала учить детей, не уехавших в эвакуацию.

В послевоенные годы ее педагогическая деятельность расширяется, она становится педагогом Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. И вот после окончания хореографического училища мне довелось снова встретиться со своим педагогом. Мы, студенты-гитисовцы, называли ее «Королева». Величественная осанка, гордо посаженная голова, спокойный, внимательный взгляд. Одним только своим обликом, тем, как она двигалась, как говорила, Маргарита Васильевна давала нам полное представление о стиле эпохи, танцы которой мы в данный момент изучали. Наша учительница беззаветно любила свое дело и была в классе бесконечно требовательна, не прощала нам даже самых малых неточностей в исполнении. О своем курсе историко-бытового танца Маргарита Васильевна говорила: «Мой предмет», и эта фраза во многом отражала действительное положение вещей, поскольку она была одной из первых последовательниц и продолжательниц исканий в этой области балетной педагогики известного ленинградского педагога Николая Павловича Ивановского.

Здесь, в институте, перед Маргаритой Васильевной встала задача создания методики преподавания этой дисциплины, причем при ее решении необходимо было учитывать специфику ее изучения на балетмейстерском и педагогическом отделениях. Если вспомнить сейчас, что высшее хореографическое образование появилось у нас в стране с открытием кафедры в ГИТИСе имени А. В. Луначарского в 1946 году, то невольно восхищаешься талантом тех первых ее педагогов, которые были первыми преподавателями балетмейстерской высшей школы, не имея за спиной предшественников, буквально прокладывая пути в неизведанное, формировали систему высшего балетмейстерского образования практически с нуля. Маргарита Васильевна принадлежала к этой плеяде исследователей, осмысливавших опыт практиков, создававших теорию, методику, накапливавших тот фонд знаний, который должен помочь идущим сле-

дом. Давая задания по сочинению исторических танцев той или иной эпохи, Маргарита Васильевна сама помогала подбирать студентам иконографический и музыкальный материал, учила опираться на документы и начинать постановку только тогда, когда тщательно изучены особенности воссоздаваемой эпохи. При этом она сохраняла высокую требовательность к мельчайшим деталям исполнения, которой отличалась еще в училище. Она никогда не повышала голоса, делала замечания всегда в ровном, спокойном тоне, но ее жест и взгляд в такие моменты выглядели настолько выразительно, что заменяли слова и заставляли исправлять ошибку молниеносно.

В стенах института, работая на его кафедре хореографии, Маргарита Васильевна начинает писать свою уникальную книгу по историко-бытовому танцу XVI—XIX веков, которая сегодня является настольной книгой каждого балетмейстера, каждого педагога и артиста балета. Ее разностороннее образование помогало ей свободно ориентироваться в материале, знание иностранных языков позволило работать с ценнейшими документами, что дало возможность более полно проследить развитие балетной хореографии разных стран, народов, сословий, выявляя их характер, композиции, лексику, создать продуманную систему изучения всего этого богатства. «Исторический танец как дисциплина в системе хореографического образования введен в советскую эпоху. Ее необходимость диктуется требованиями высокого искусства социалистического реализма, исторической правдивостью, обилием жанров в репертуаре советского балета, реалистическим методом в создании образов хореографических произведений», — отмечал Н. Эльши⁵.

К моему большому счастью, об этом этапе жизни Маргариты Васильевны я могу писать как очевидец. Годы моего обучения в ассистентуре-стажировке у Маргариты Васильевны совпали с годами ее наиболее активной работы по сбору материала для будущего учебника. Составляя танцевальные примеры, она чаще всего проверяла их на своих студентах, которые нередко роптали на скучную, как им тогда казалось, работу. И только впоследствии стало ясно, какая это была для всех великолепная школа.

Мы, ее ученики, любили бывать в доме у Маргариты Васильевны, в котором царил дух науки. На полках стояли редкие книги, журналы, фотографии. Наука была главным в этой семье.

Остались в воспоминаниях незабываемыми вечера, заканчивающиеся далеко за полночь в ее

уютной квартире. Я и Николай Иосифович Эльши, редактировавший книгу Маргариты Васильевны, по несколько раз танцевали Турниджер, Ригодон, Шасс-акатр и другие малоизвестные танцы, проверяя правильность их записи. Бывали случаи, когда внезапно исчезал в нотах один такт, и в его поисках мы срочно должны были обращаться за консультацией к дирижеру Геннадию Николаевичу Рождественскому, жившему в том же доме.

Своими ученикам Маргарита Васильевна постоянно прививала научный подход к работе по созданию новых исторических танцев.

Перечислять учеников Маргариты Васильевны можно бесконечно. У нас в стране и за рубежом они трудятся в хореографических училищах и балетных театрах. Пожалуй, не одно, а несколько поколений артистов балета, среди которых такие выдающиеся мастера, как М. Плисецкая, Р. Стручкова, В. Васильев, М. Лавровский, М. Кондратьев, Н. Бессмертнова и многие, многие их сверстники и коллеги с теплом и благодарностью вспоминают Маргариту Васильевну, открывшую им красоту танца.

Преподавала Васильева и на режиссерском и актерском факультетах. Проблема жизни танца в драматическом спектакле, его роль в создании атмосферы действия, в его образном решении ее очень увлекала. Маргарита Васильевна немало сотрудничала с режиссерами драматических театров. Большой удачей явилось ее участие в постановке драмы М. Лермонтова «Маскарад» режиссера Л. Варпаховского в Малом театре, где сцены бала привлекали органикой подлинности, передавали тревожное настроение приближающейся трагедии...

Многогранная деятельность Маргариты Васильевны была отмечена присвоением ей ученого звания профессора, она награждена орденом Трудового Красного Знамени, медалью «За доблестный труд».

Через четыре года мы будем отмечать столетие со дня рождения прекрасного человека, замечательной балерины, ученого-исследователя, балетмейстера, педагога Маргариты Васильевны Васильевой-Рождественской. Радует то, что заложенные ею в учениках традиции поиска продолжают бережно сохраняться образцы танцевального прошлого, продолжается разработка теории и практики балетной хореографии XX века. Появляются книги и создаются новые современные танцы. И все это благодаря огромной работоспособности Маргариты Васильевны, творческому отношению к своему делу. Она сформировала систему изучения историко-бытового танца, заложила основы его методики, направив своих последователей к новым открытиям в области современной балетной хореографии.

Девяносто лет со дня рождения заслуженной артистки РСФСР М. П. Кандауровой

Сто десять лет со дня рождения солистки московского балета

Л. А. Розславлевой

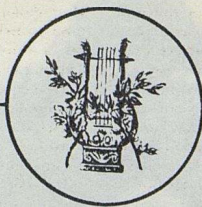
Сто двадцать пять лет со дня премьеры балета А. Сен-Леона «Сальтарелло, или Страсть к танцам»

Семьдесят пять лет со дня рождения хореографа

Агнес де Милье

⁵ Статья в газете «Тавузовец», № 13, 1951 г. Н. Эльши. Интересный экзамен.

⁴ «Авиамотор», 9 окт. 1935 г., № 227.



Она — как ранняя весна, нежна и чиста; при этом чувства ее закованы в этот нежный холод необычайной глубины; коснитесь ее чувств — и она совершит подвиг, она способна на все», — так описывает А. Толстой героиню своей пьесы «День битвы» Маргариту Каменецкую, прообразом которой явилась Маргарита Павловна Кандаурова. Ей посвящена не только пьеса, но и сборник рассказов, и стихотворения. В одном из них — «На лавочке», написанном в 1914 году в Крыму, на даче Максимилиана Волошина, есть строчки, где словно предсказана судьба артистки:

Вам предстоит далекий путь земной
Любовный, горький и прелестный.

Маргарита Павловна Кандаурова родилась в Москве в 1895 году. Ее отец, Павел Васильевич Кандауров, танцевал на сцене Большого театра, а по истечении срока службы остался здесь работать помощником администратора. Семья Кандауровых дружила с Горскими, и Александра Алексеевича маленькая Рита знала с пяти лет. Не только большая дружба, но и общая страсть — фотография — связывала Павла Васильевича и Александра Алексеевича. Они часто выбирали своей моделью маленькую Маргариту. У Кандауровой и сейчас бережно хранится сделанный Горским для выставки ее цветной портрет «Головка девушки».

Павел Васильевич Кандауров, будучи человеком профессиональным, не мог не видеть уникальные данные дочери, и сам повел ее на экзамены в московское училище. Тонкая, стройная фигурка юной Кандауровой, красивой формы ноги с большим подъемом были оценены членами приемной комиссии и решили дальнейшую судьбу девочки. Она училась у М. Станиславской, А. Горского, а заканчи-

М. КАНДАУРОВА —
Царь-Девушка
(«Коньке-Горбунке»).



М. КАНДАУРОВА и М. МОРДКИН
использовано
«Вальс-талисман».

вала училище по классу В. Тихомирова. Еще в школе хорошо показала себя в сольных вариациях балетов «Дочь фараона» и «Баядерка».

За четыре года работы в Большом театре она прошла путь от кордебалетной танцовщицы до первой солистки. Появление в труппе молодой, талантливой артистки не осталось незамеченным. И зрители, и балетные критики Москвы внимательно и доброжелательно следили за ее творческим ростом. Много лет спустя А. Радунский вспоминал: «Она покорила своим лирическим очарованием, чистотой классических линий, законченностью и правильностью всех поз, а главное — трепетной искренностью, за что... ее с первого же появления начал любить каждый зритель, находившийся в зале».

В 1916 году Кандауровой поручают роль Царь-Девушки в «Коньке-Горбунке». После этого дебюта она становится ведущей балериной московской труппы. Партия Одетты и Одиллии стала второй балеринской партией артистки. Совсем молодая Кандаурова заменила с трех репетиций внезапно заболевшую Екатерину Гельцер, хотя официальный дебют состоялся через два года, в 1919 году, на который незамедлительно откликнулся рецензент «Вестника театра» Максимилиан Шик, оставивший нам поэтические строки, передающие атмосферу того спектакля: «Когда она появилась во втором акте, то казалось, что лунный свет упал на землю и воплотился в образ нежной королевы Лебедей — так легки, так прозрачно-воздушны были все ее движения, па и туры... Эта «Лебединая песня», быть может, самое прекрасное из всего, что создала Кандаурова, ибо здесь артистка дала почувствовать все леденящее отчаяние скорби...»

Будучи ведущей балериной, Кандаурова нередко выступала и в сольных партиях, таких, как, например, Ману в «Баядерке», Повелительница дриад в «Дон Кихоте», и каждая, даже самая неболь-

шая вариация, превращалась в ее исполнении в маленький шедевр.

Безупречные формы и линия танца Кандауровой, тонкая интеллигентность ее исполнительской манеры привели в восторг строгого ценителя классических традиций Акима Львовича Вольтского. Впервые он увидел совсем юную балерину в 1913 году на сцене Красносельского театра и отметил ее данные — подъем «нежнее даже, чем у Спесивцевой», необыкновенную пластичность в медленных темпах, музыкальность. В следующий приезд Кандауровой в Петроград, в 1919 году, когда за плечами балерины было уже несколько ведущих партий, А. Л. Вольтский писал: «Было несколько мгновений поистине прекрасных в художественном отношении. М. П. Кандаурова — артистка выдающаяся по таланту и по богатству внешних данных для классического искусства».

В течение всей своей сценической жизни Маргарита Павловна много и упорно работает, и каждая ее новая партия в театре становится образцом высокого мастерства, показателем творческой зрелости балерины. Она много выступает в концертах, ее трепетной «Бабочке» аплодировали солдаты и рабочие в суровые двадцатые годы. Позже Маргарита Павловна гастролирует на Севере, в Дальнем Востоке, постоянно участвует в шефских концертах... И все же главным для нее всегда оставался Большой театр. На его сцене Маргарита Павловна создает образы Раймонды, Авроры, Никии, Тао Хоа, Эсмеральды, Балерины в «Петрушке», Сильфиды в «Шопениане». И для каждой из этих ролей она находила краски нежные, тонкие, выразительные. «Это вышивка шелком, а не гобелен, где узор составляет самую сущность», — писал В. Ивинг в статье, посвященной пятнадцатилетию творческой деятельности артистки.

Заслуженная артистка РСФСР Маргарита Павловна Кандаурова — яркая представительница лирико-романтических традиций на московской сцене. Ее творчество — пример глубокой любви, самоотверженного и бескорыстного служения искусству.

Е. ДЕРЕВЩИКОВА



Любовь Андреевна РОСЛАВЛЕВА

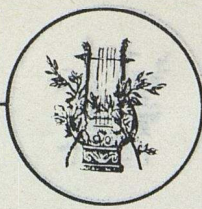
Л. РОСЛАВЛЕВА в балете «Копеллия».



ЖЗ

Жизнь Любови Андреевны Рославлевой можно сравнить с полетом падающей звезды — стремителен и быстротечен был ее путь на хореографическом небосклоне, но след, оставленный артисткой в искусстве русского балета, ярок и прекрасен. Она выступала в Московском Большом театре всего двенадцать лет, но и этот отведенный ей судьбою для сцены столь малый срок оказался таким содержательным, таким творчески наполненным! Рославлева танцевала балеринские партии во многих спектаклях — в «Лебедином озере», «Спящая красавица», «Раймонде», «Копеллии», «Корсаре», «Баядерке», «Золушке», «Зезде», «Дон Кихоте», «Кипрской статуе», «Коньке-Горбунке», «Парижском рынке», «Капризах бабочки»... Спектакли разных авторов, разных художественных достоинств, но Любовь Андреевна обладала редким качеством — каждая роль в ее исполнении обрела очарование, одухотворенность, выразительность. «...Рославлева, при ее молодости, сценической внешности, врожденном изяществе, была редкой, тонкой балериной-артисткой, умной художницей», — отмечал известный критик тех времен В. Светлов. А популярный журналист В. Дорошевич написал о ней так: «Все, что она делала, выходило у нее красиво и в этой гармонии движений, линий, целомудренного взгляда, чистой улыбки, чуялась душа красивая, высокая...» Высоко ценил талант и мастерство Рославлевой знаменитый мэтр М. Петипа. С большим уважением вспоминали о Любови Андреевне, спустя много лет после ее кончины, выдающиеся мастера советского балета А. Ваганова, Е. Гельцер, Ф. Лопухов.

Любовь Андреевна Рославлева родилась в 1874 году в дворянской семье, и в театральную школу попала в известной степени случайно — отец разорился, семья бедствовала, что и вынудило мать отдать девочку в так называемое «казенное» учебное заведение. Но случай оказался судьбой и, как справедливо говорил один из современников, подарил русскому балету артистку, сделавшуюся его «украшением и гордостью». Дарование одиннадцатилетней Рославлевой сразу же по поступлении обратило на себя внимание и уже через семь месяцев она танцевала соло в «Дон Кихоте» на сцене Большого театра. Ее учителем был ученик знаменитого К. Блазиса — испанец Хосе Мендес. Он, хотя и следовал в своем преподавании лучшим традициям прошлого, широко использовал на занятиях и новейшие приемы современной



П

школы — прежде всего, приемы итальянских педагогов, которые славились в те годы тем, что выпускали на европейские сцены танцовщиц-виртуозок. Хосе Мендес развил в юной воспитаннице ее природную танцевальность, помог ей освоить сложнейшие элементы из арсенала современной танцевальной техники — завсегдагатаи балетных представлений позже отмечали ее легкие двойные пируэты, эффектные grand jetés développés, свободные jetés en tournant, но наибольший восторг вызывали уникальные рославлевские fouetés en diagonal, которые, кроме нее, тогда никто не делал.

В 1892 году Любовь Андреевна заканчивает школу и поступает в Московский Большой театр сразу на положение солистки, а на пятый год пребывания в труппе получает звание балерины. Столь стремительный взлет оправдан редкостным трудолюбием молодой артистки: она, словно предчувствуя, что ей предстоит совсем недолгая жизнь, работала с азартом, с какой-то неуемной ненасытностью. Ее дебют в «Копеллии» прошел с успехом. А затем за четыре года, как сообщает справочное издание «Наши петербургские артисты», вышедшее в свет в 1896 году, Рославлева «разучила 7 балетов, в которых танцевала с редким успехом».

Дирекция императорских театров неоднократно вызывала балерину в Петербург. И если во время первых гастролей зрители этой цитадели классического балета настороженно присматривались к московской гостье, то последующие ее выступления прошли буквально с триумфом. Так, в 1901 году Любовь Андреевна показала здесь в балете «Корсар», в партии Медоры. В. Светлов, видевший ее в спектакле, подчеркивал: «Она танцевала изумительно, с великопленно разработанной техникой, доходящей до последнего слова виртуозности, уверенности в движениях, законченности вариаций, блеск исполнения, красивый рисунок поз..., умение изящно держать корпус и руки — вот каковы были основные элементы ее танцев... В роли Медоры чувствовался художественный замысел, проведенный от начала до конца с удивительной последовательностью и целостностью...

Танцы — не все для настоящей художницы-балерины. Есть еще мимическая сторона роли. Рославлева и с этой стороны в роли Медоры была истинной артисткой... Ее мимика была выразительна, драматична и...

в высшей степени изящна».

Среди восторженных зрителей «Корсара» оказался тогда и юный Федор Васильевич Лопухов, который резюмировал свои впечатления следующим образом: «Большая, прекрасная актриса, отмеченная тягой к новому...» Эти слова выдающегося балетмейстера очень точно выражают суть искусства Любови Андреевны Рославлевой — талантливой представительницы балета Московского Большого театра, который всегда отличался демократизмом, тяготением к сотрудничеству с корифеями драматической сцены, широтой взглядов. Артистка была женой Прова Михайловича Садовского-младшего, и, естественно, традиции этой знаменитой актерской семьи, а через них и сценические традиции Малого театра не могли не повлиять на ее искания — способствовали становлению глубоко правдивой мимической игры, той художественности танца и «замечательного одухотворения в творчестве типов», которые так привлекали современников.

Общение с лучшими представителями московской художественной интеллигенции помогли Любови Андреевне правильно ориентироваться в тех непростых ситуациях, которыми была богата жизнь балетного искусства начала XX века. Она, ведущая солистка московской труппы, тонко ощутила многогранность, широту, перспективность поисков молодого балетмейстера Александра Алексеевича Горского и стала его преданной соотрудицей и единомышленником. Любовь Андреевна танцевала Китри в его новаторской редакции «Дон Кихота», была первой Авророй в «Спящей красавице», которую хо-

рограф «перенес» из Петербурга в Москву, выступала и в других его постановках, что способствовало их успеху у зрителей и критики. Ее последняя сценическая работа — центральная женская роль в «Баядерке».

Любовь Андреевна Рославлева (1874—1904) ушла из жизни тридцатилетней. Но пламенная душа артистки, талант не забыты — ее деятельность, наиболее полно отразившая особенности развития московской балетной сцены на рубеже двух столетий, активно повлияла на процесс формирования исполнительского стиля русского балета XX века, который отличается не только высоким техническим мастерством, но прежде всего — одухотворенностью, осмысленностью, большой драматической выразительностью.

«Рославлева была наиболее русской из всех танцовщиц своего времени... Ее танец мог быть задумчив и печален, мог быть весел и горд, но он всегда был раздельно, как песня, на широкую, плавною дыхании, привлекала безыскусственной задушевностью. В нем слышалась распеваемая речь московских актеров с характерной мягкостью интонаций. В нем было много воздуха и света, родивших его с музыки русских композиторов. В нем возникала сосредоточенная сдержанность и внутренняя глубина, свойственная полотнам русских художников». Думается, что в этих словах В. Красовской, взятых нами из ее книги «Русский балетный театр второй половины XIX века», дается глубокая идейно-эстетическая оценка творчества замечательной русской балерины Любови Андреевны Рославлевой.

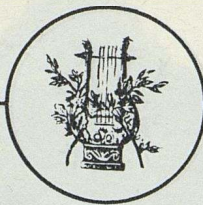
Г. ВИКТОРОВА

ремьера балета «Сальтарелло, или Страсть к танцам», состоявшаяся в октябре 1859 года в Большом Петербургском театре, стала для известного танцовщика и хореографа Артура Сен-Леона (1821—1870) его дебютом в России. Незатейливый сюжет нового балета не отличался драматургической целью или психологической глубиной. Главный герой Сальтарелло — придворный учитель танцев. Чудаковатый мечтатель, фанатично преданный искусству, он далек от забот повседневной жизни. Его воспитанница никак не может получить от него разрешения на брак со своим возлюбленным. Молодым людям решает помочь герцогиня. Она является Сальтарелло в образе богини танцев Терпсихоры и уводит его на праздник, который разыгрывает вовлеченная в заговор молодежь. Оказавшись среди античных богинь, фавнов и сальфид. Сальтарелло и вправду верит, что он оказался в царстве самой Терпсихоры. Только когда Сальтарелло подписывает молодым людям брачный договор, они раскрывают ему свой обман. Возвращенный из фантастического мира к будням реальной жизни, Сальтарелло погружается в грустную меланхолию.

Этим спектаклем Сен-Леон сразу продемонстрировал и зрителям, и приглашавшей его дирекции императорских театров свои разносторонние возможности. Он выступил здесь одновременно и сценаристом, и исполнителем главной роли. Но самым неожиданным оказалось то, что Сен-Леон был и автором музыки «Сальтарелло». Музыкант-профессионал (в детстве он слыл скрипачом-вундеркиндом), он к тому же исполнил в спектакле два скрипичных сола.

Но музыкант Сен-Леон не заслонил в балете Сен-Леона танцовщика. Критики отмечали здесь его «исду... и ловкость», «большую гибкость и эластичность», считали, что «танцы его отличаются правильностью... и вместе с тем изяществом», указывали, что он «прекрасно мимирует, и танец свой сопровождает умной оживленной игрою».

Однако, как вспоминали современники, «Сен-Леон сам танцевал мало». На первый план в спектакле выдвинулись две танцовщицы — Марфа Муравьева в роли воспитанницы Сальтарелло и Анна Прихунова в роли герцогини. Как свидетельствует известная артистка Екатерина Вазем, Сен-Леон был «блестящий автор соль-



ных вариаций», они «могли считаться образцовыми по красоте хореографического рисунка и музыкальности» и «были всегда в строгом согласии с канонами классической школы». К тому же «при сочинении вариаций он руководствовался дарованием и возможностями отдельных исполнителей». Очевидно, эта способность Сен-Леона наиболее полно выявлять творческую индивидуальность в выборе танцевальной группы позволила артистам ярко показаться в новом спектакле. При том, что, как писали очевидцы, «обе они существа воздушные, обе они — олицетворенная грация». Смотри на Прихунову, «вы невольно уносите в надзвездные сферы и находитесь под влиянием какого-то эстетического чувства», Муравьева же «увлекает вас огнем, выразительностью лица и страстностью. Из глаз ее сверкают молнии, но молнии эти поражают вас как-то приятно, упоительно».

Особое место в спектакле занимали характерные танцы, которые критики находили «оживленными», «занимательными», «оригинальными». Их исполняли как ведущие танцовщицы (Муравьева — гарантеллу, Прихунова — шотландский), так и многие солистки, среди которых выделялись Анастасия и Надежда Амосовы, Любовь Радина.

Однако, отметив красочность характерных танцев и общий успех исполнителей, критика отнеслась к спектаклю сдержанно. Зрителям не хватало напряженности действия, серьезности содержания. «Сальтарелло», собственно, не балет, а большой дивертисмент, — таково было общее мнение. Спектакль со своим достаточно легковесным сюжетом, который выглядел поводом для демонстрации танцев у Сен-Леона, каскад характерных композиций, чередовавшихся с виртуозными классическими вариациями ведущих балерин, был неожидан для зрителей, привыкших к содержательным романтическим драмам Перро с их развернутым действием, исполненными драматизма пантомимными сценами и несущими значительную драматургическую нагрузку действенными танцами.

Но эра романтического балета уходила в прошлое. О том, что ей на смену во второй половине XIX века идут новые веяния в хореографическом искусстве, и свидетельствовал спектакль Сен-Леона «Сальтарелло, или Страсть к танцам». Вместе с тем, в «Сальтарелло» ярко раскрылся большой и разносторонний талант Артура Сен-Леона.

Л. ЛИНЬКОВА



А. СЕН-ЛЕОН
в балете
«Сальтарелло,
или Страсть к танцам».

С

реди тех художников, кто создал американский балет как явление национальной культуры, отразившее быт народа, его психический склад и мировоззрение, одно из первых мест принадлежит Агнес де Миль.

Агнес де Миль родилась в 1909 году в семье, богатой традициями. Ее дед, Генри Джордж, был известным экономистом и публицистом конца XIX века, ее отец, Уильям де Миль, пользовался популярностью как драматург, ее дядя, режиссер и продюсер Сесил де Миль, стоял у истоков американской кинематографии: он открыл в 1913 году одну из первых студий в Голливуде, основал фирму «Парамаунт». Агнес де Миль стала пионером в другой области — в балете.

Девочкой, живя в Голливуде, она увидела выступления Анны

Павловой. «Анна Павлова! Моя жизнь останавливается, когда я пишу это имя. На фоне ежедневных забот об уроках, школьных завтраках и чистке зубов, на фоне ссор с сестрой Маргарет вдруг вспыхнул этот огонь, яркий и как бы неземной, и прожег в один день ту тропу, с которой мне никогда уже не дано было сойти», — так писала она позднее в своих воспоминаниях. Тем не менее пробудившийся интерес к балету не был поддержан родителями. В те годы общественное мнение отказывало американским танцовщицам в признании и уважении. В представлении зрителей двадцатых-тридцатых годов балет мог быть только русским.

В возрасте четырнадцати лет Агнес де Миль начала заниматься у бывшего московского танцовщика Федора Козлова. Упорной

и трудолюбивой девушке удалось преодолеть технические трудности, но сам ее человеческий тип, как с точки зрения физического строения, так и темперамента, никак не соответствовал представлению о романтической танцовщице-сильфиде. Зато наличие было несомненное комедийное дарование.

Агнес де Миль уехала в Нью-Йорк, где на рубеже двадцатых-тридцатых годов большая группа ее сверстниц и сверстников тоже вступала на путь исканий. Бывшие ученицы Рут Сен-Денис, устав от выступлений в ее живописных экзотических зрелищах, выдвинули лозунг современного танца, который отразил его социальные проблемы и психологию людей своего времени. Агнес де Миль сблизилась с Мартой Грэхем, но никогда не участвовала в ее постановках. Грэхем считала ее и справедливо — что де Миль должна выработать свой собственный стиль. И та стала выступать с концертными программами, исполняя жанровые, чаще комедийные сценки. Но концертная деятельность в Нью-Йорке в те годы не приносила никаких доходов. И Агнес де Миль выступала в мюзик-холлах, пыталась добиться ангажемента в популярных «шоу», изредка получала приглашение участвовать с какой-нибудь передвижной балетной труппой (например, у А. Больма).

В 1932 году она уехала в Европу. Живя в Лондоне до начала второй мировой войны, она училась у Мари Рамбер, работала в ее труппе с балетмейстером Антони Тюдором, продолжала давать концерты.

В 1939 году в Нью-Йорке группа энтузиастов во главе с Люсией Чейс, ранее выступавшей в частично финансируемой ею труппе Михаила Мордкина, начала активно готовить программу нового американского театра, который назвали «Балле тизтр». Предполагалось, что этот своего рода театр-музей будет знакомить зрителей с лучшими произведениями хореографического искусства, созданными в прошлом и настоящем. В первом сезоне были показаны «Жизель», сокращенное до одного акта «Лебединое озеро». Михаил Фокин возобновил здесь свои балеты «Сильфиды» и «Карнавал». В труппу были приглашены также представители молодой английской школы Антони Тюдор и Андре Хауард и еще более молодой американской — Юджин Лоринг (сочинивший балет с текстом Уильяма Сарояна «Большой американский чудак») и Агнес де Миль, которая в 1940 году поставила балет «Чер-

ный ритуал» (на музыку «Сотворение мира» Д. Мийо), в 1941-м — «Три девы и дьявол» (с музыкой О. Респиги).

Труппа Русский Балет Монте-Карло, решила включить в свой репертуар американский спектакль. Когда обратились к де Милль, она предложила балет о ковбоях — «Родео», музыка к которому была заказана Аарону Копленду. Это комедийное представление имело огромный успех и вскоре было признано американской классикой. Его показывала, кстати, у нас труппа «Американ балле тизтр» во время гастролей в 1960 и 1966 годах. Балет «Родео» положил наряду с балетом Юджина Лоринга «Парень Билли» начало новому направлению в американской хореографии — жанровому, в спектаклях которого возникают типичные для Америки образы, затрагиваются близкие американскому зрителю проблемы. Агнес де Милль обновила и танцевальную лексику. Исполнителям предъявлялись невиданные в классической балетной труппе требования. Хореограф так определила задачу: «Движения наездников не были ни натуралистическими, ни подражательными. Я много работала..., чтобы выявить их красоту. Правильно исполненные, они передавали те высокие и сильные эмоции, которые испытывает скачущий на коне всадник. Но они были трудны, потому что танцовщик должен был все время выглядеть так, точно его несет конь. Он зависал в воздухе,



Агнес де МИЛЛЬ

Сцена
из балета «Родео».

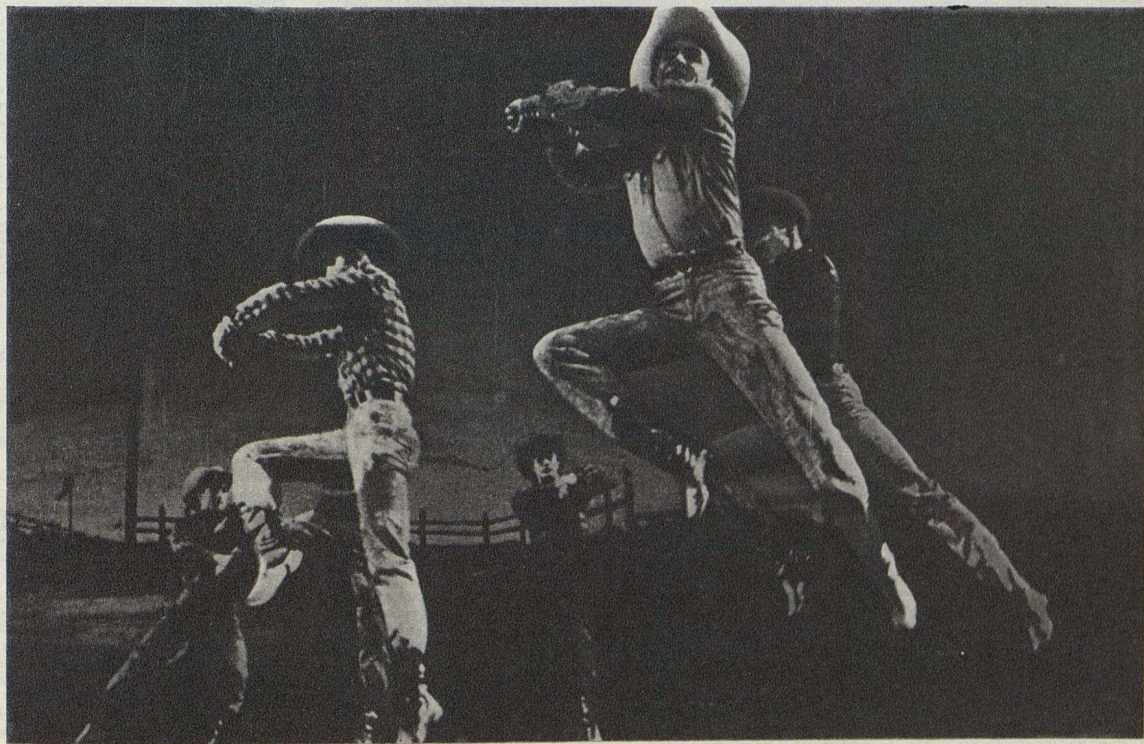
пренебрегая законами равновесия. Он не прыгал, а его подбрасывало, толкало вверх. Он не прикасался к земле ногами: это ноги лошади громыхали по камням. Движения олицетворяли потрясение, порыв, усилие».

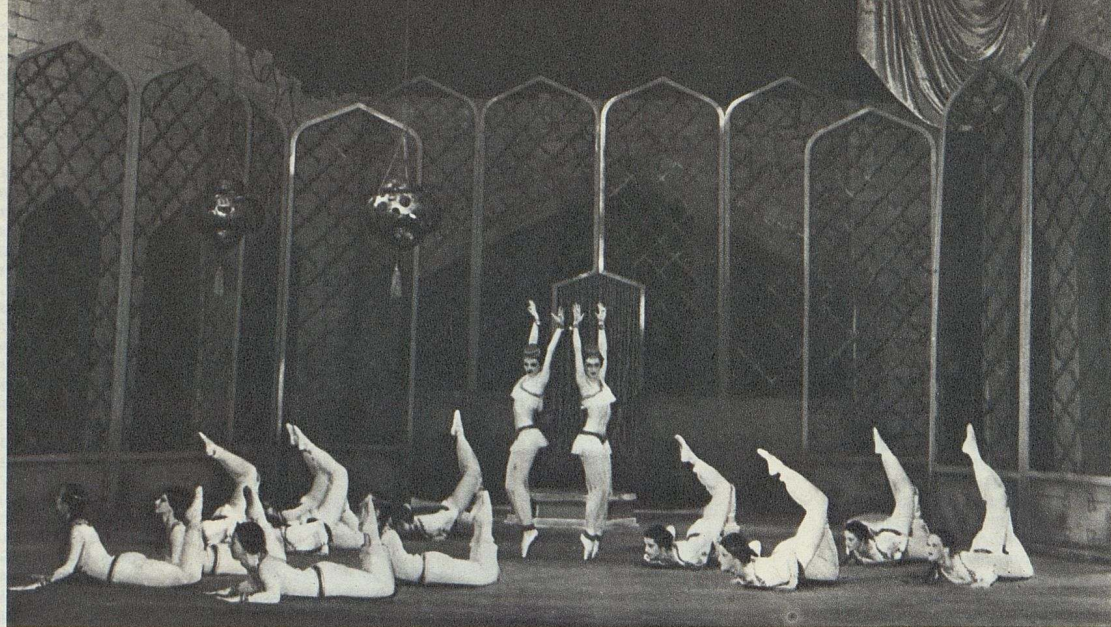
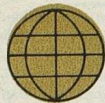
Агнес де Милль и впредь постоянно обращалась в своих спектаклях к национальной тематике. Широко известны ее балеты «Легенда Фолл Ривер» (1948), «Роза для мисс Эмили» (1970) и другие. Кроме того, она коренным образом обновила жанр мюзикла. Впервые в спектакле «Оклахома!» (1943) танцы, пришедшие на смену привычным трюковым номерам и парадом «герлс», стали неотъемлемой частью действия, раскрывали чувства персонажей, помогли создавать атмосферу.

Занимаясь постановочной работой, Агнес де Милль одновременно приобрела широкую известность как автор ряда живо и увлекательно написанных книг: автобиографичной «Танец под дудочку крысолова» (1952), «Книга танца» (1963), где популярно излагается история танца и балета, «Говорите со мной, танцуйте со мной» (1973), «Америка танцует» (1981).

Агнес де Милль, которой в минувшем году исполнилось семьдесят пять лет, — является одним из самых активных, уважаемых и облеченных многими полномочиями деятелей американского балета.

Е. СУРИЦ,
кандидат
искусствоведения





Польша

ПРЕМЬЕРА ПУШКИНСКОГО БАЛЕТА

Балет «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева — один из самых популярных спектаклей послевоенной польской сцены. Впервые он увидел здесь свет ramпы в 1951 году — хореограф Е. Гогол, окончивший балетмейстерское отделение Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, познакомил польского зрителя с замечательным произведением советской балетной классики. Редакция Гогола была близка известному спектаклю Р. Захарова. Позже «Бахчисарайский фонтан» в Польше осуществляли разные хореографы, в том числе один из старейших мастеров национального театра Ф. Парнелл и советский балетмейстер Н. Колюс.

А недавно балет получил новую жизнь в Познани. Надо сказать, что этот город — не только важный промышленный и торговый центр страны, но и крупный центр национального балета, где активно работают две балетные труппы и хореографическое училище. Рядом с «Польским театром танца», руководимым К. Джевецким и ориентирующимся на современные направления в хореографии, плодотворно трудится академический коллектив Большого театра оперы и балета имени С. Моношюко, на сцене которого и родился новый «Бахчисарайский фонтан». Постановку осуществили московские балетмейстеры Ю. Скотт и Ю. Папко. Стремясь к наибольшей динамике сценического действия, они пересмотрели известную версию Р. Захарова. Опираясь на новую музыкальную редакцию, сделанную М. Юрвским, они предложили свое оригинальное прочтение балета, где ставили своей целью добиться лаконизма и экспрессии решения, опираясь во всех драматургических кульминациях только на танец. Премьера вызвала широкий резонанс в Польше.

Чем вызван постоянный интерес польского театра и зрителя к хореографиче-

скому воссозданию поэмы Пушкина? На этот вопрос один из критиков, писавших о спектакле, ответил так: «Бахчисарайский фонтан» — это спектакль, который в силу своей польской тематики оказывает на нас специфическое воздействие. Он волнует, видимо, ясно выраженной красочной фабулой — драмой прекрасной Марии Потоцкой, плененной татарским ханом и убитой одной из его многочисленных жен — ревнивой Заремой». Авторы же других рецензий находят в балете свежий отклик на нравственные проблемы нашего времени, видя в идее пушкинского произведения протест против деспотизма, насилия, антигуманности. Так или иначе, балет прозвучал современно и своей художественной проблематикой, и стилистикой.

Авторы постановки выдвинули перед польскими коллегами трудные задачи — создать глубоко психологический спектакль средствами современно-обогатченной и технически сложной классической лексики. И они добились успеха. Это, очевидно, дало право одному из критиков закончить свою статью такими словами: «Хочу сказать «браво!» авторам спектакля и всему балетному ансамблю, который показал, что, находясь в хороших (и, видимо, сильных) руках, он может великолепно работать».

С удовлетворением рассказывают о сотрудничестве с польскими артистами балетмейстеры Ю. Скотт и Ю. Папко: «Мы подготовили три состава исполнителей, к каждому из которых подошли без всяких компромиссов или скидок на недостаточную техничность. В результате трех месяцев труда мы не только осуществляли постановку, но и старались передать польским танцовщикам наш опыт, новейшие достижения советской школы, советской методики. И здесь нашим активным помощником стал советский педагог Артур Романенко, который работает в Познани.

В польском коллективе мы обрели блестящего Гиря — Веслава Косчелюка. Ведь наш Гирей — партия сугубо танцевальная и вместе с тем очень насыщенная эмоционально. Репетируя с этим артистом, исполняющим ведущие партии в классических балетах, мы с радостью обнаружили, что открыли его заново и для зрителей, и для него самого.

В партии Марии выступили совсем молодая Ева Мистерка, и известная танцовщица Евгения Писарчик, окончившая Ле-

Сцена из балета
«Бахчисарайский фонтан».

нинградское хореографическое училище. Они по-разному подошли к трактовке образа, убедительно воплотили его, тонко раскрыли наш замысел. В роли Заремы блистала прима-балерина Ева Павлак. Я. Шитовский и Р. Барановский танцевали партию Вацлава. Причем Р. Барановский впервые выступал в большой солидной партии и приятно удивил нас великолепным техническим исполнением. Этот молодой артист обладает хорошими данными.

Особая наша благодарность дирижеру Яну Кулашевичу, художнику Станиславу Вигуре, которые были нам незаменимыми помощниками и творческими единомышленниками».

В завершение еще один отклик из польской прессы: «Познаньская трактовка асафьевского «Фонтана», предложенная советскими гостями, обогатила балет новыми красками. Благодаря изменениям в либретто спектакль стал более динамичным. Однако в нем сохранена вся широчайшая эмоциональная палитра: от чистой любви через завоевывающую ревность, вплоть до ненависти и преступления. Советские постановщики добились сугубо индивидуального воплощения известного балета, не только в своей хореографической концепции, но и в актерских работах многих солистов труппы».

Г. БЕЛЯЕВА

Финляндия

РОЖДЕНИЕ ТРАДИЦИИ

В Финляндии балет как явление национальной культуры еще молод — он недавно отметил свое шестидесятилетие. Но интерес к этому искусству велик, о чем свидетельствует активная деятельность труппы Национальной оперы, хореографического училища, отделения танца при Высшем театральном училище, интересные студийные коллективы. Благодаря га-

строльным выступлениям широко известны в мире имена артистов финского балета. Ставить свои произведения на хельсинкской сцене считают за честь многие знаменитые хореографы. Сегодня уже сформировался и самобытный национальный репертуар балетного театра. Добавим, что в развитии финского балета значительную роль сыграли традиции русской школы классического танца, многолетние дружеские связи, сопутствующие развитию жизни хореографического искусства наших стран.

Пользовались популярностью ежегодные оперно-балетные фестивали, проводившиеся в Хельсинки в 1957—1971 годах, фестивали танца и музыки в городе Куопио, которые проходят с 1977 года и в рамках которого впервые был организован в 1981 году балетный конкурс северных стран.

Таким образом, столица Финляндии Хельсинки выбрана городом нового Международного балетного конкурса не случайно. Деятели хореографической культуры страны готовились к этому не один год, готовились основательно и целеустремленно. Скажем сразу, что тщательно продуманная организация состязания, царившая здесь деловая, дружеская атмосфера — свидетельство перспективности выбора места данного соревнования. В первом финском Международном конкурсе приняли участие шестьдесят два участника из семнадцати стран, что в большей степени определяется политическим курсом Финляндии, известной своей миролюбивой позицией.

Итак, торжественным открытием на большой сцене Городского театра Хельсинки начал свою историю Первый Международный конкурс балета в стране Суоми. Согласно его условиям, он проводился в три тура, по двум возрастным группам: младшей, где выступали исполнители пятнадцати-девятнадцати лет, и старшей, которую составляли двадцати-двадцатипятилетние артисты.

В течение десяти дней, можно сказать, круглосуточно, в здании театра не умолкала музыка: шли репетиции и конкурсные показы. Участникам конкурса были предоставлены также помещения студий, где они имели возможность проводить свои репетиции. Серьезностью, профессиональной ответственностью, деловой торжественностью отличалась атмосфера этого форума.

В жюри конкурса вошли известные во всем мире деятели балета. Возглавил его Ю. Григорович. Вместе с ним работали как сопредседатели хореограф Р. Джоффри (Соединенные Штаты Америки) и художественный руководитель балета Национальной оперы Дорис Лайне, среди членов жюри были прима-балерина М. Кишиковская (Польша), В. Кирова (Болгария), Г. Лакатош (Венгрия), балерина и педагог из Федеративной Республики Германии К. Вернон, хореографы Д. Зейферт (Германская Демократическая Республика), Х. Майстер (Швейцария), Э.-М. фон Розен (Швеция), К. Ралов (Дания), А. Грант (Англия), Ж. Бранбантс (Бельгия), балетный критик А. Ф. Эрсен (Франция).

Академичность самого материала настраивала на строгость в оценках исполнения. Как справедливо отмечала финская пресса, на данном конкурсе в выборе репертуара исполнители оказались предпочтением дуэты и вариациям из балета «Корсар», но, добавим, не индивидуальной трактовке, к сожалению. Кроме первого тура, где классические образцы были условием прохождения во второй тур, классика исполнялась также на третьем туре. И, наверное, имеет смысл говорить об уровне, показанном конкурсантами в этой программе в целом.

Для многих (слишком многих) исполнителей классические фрагменты сегодня выступают школой техники и не более. И не стали «языком души». Поэтому они и не обрели в их прочтении той образности и стилиевой точности художественных



к выступлениям многих участников. Газеты писали, что зрители выделили две пары исполнителей — советских Н. Чеховскую и В. Полушина и финских К. и Ю. Армаа за чистоту стиля.

Опытное жюри конкурса стремилось сделать наиболее принципиальным фактором оценки наличие индивидуальности исполнения. Р. Джоффри, в частности, подчеркнул в интервью: «Я был членом жюри многих больших конкурсов и видел развитие этой области. На таких конкурсах всегда ищут исключительных артистов, в которых соединилась бы артистичность, музыкальность и сила воли. Стиль — дело вкуса, решающим является артистическая уникальность». Именно уникальностью, неповторимостью таланта прославились исполнением классического репертуара наши великие артисты, на чьих примерах формировались поколения артистов мира, стало системной оценки исполнения классики. И прекрасно, что жюри конкурсов вновь поставило во главу угла эти требования и к трактовке классики, и к исполнению современной хореографии.

На Хельсинкском конкурсе современным произведениям уделялось повышенное внимание. Это проявилось, во-первых, в том, что по условиям конкурса каждый участник должен был представлять по два номера (один, поставленный после 1950 года, другой — после 1974-го). Кроме того, в ходе исполнительского кон-

Приз Международного конкурса артистов балета в Хельсинки.

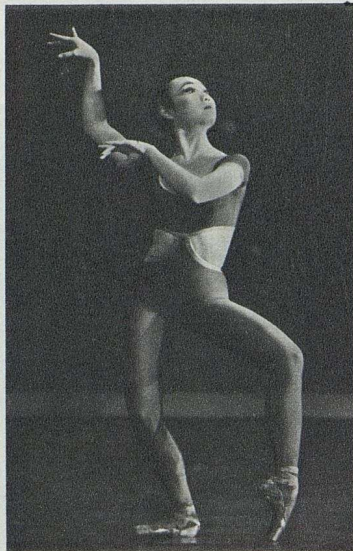
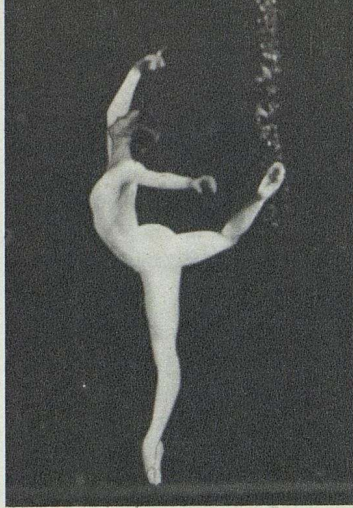
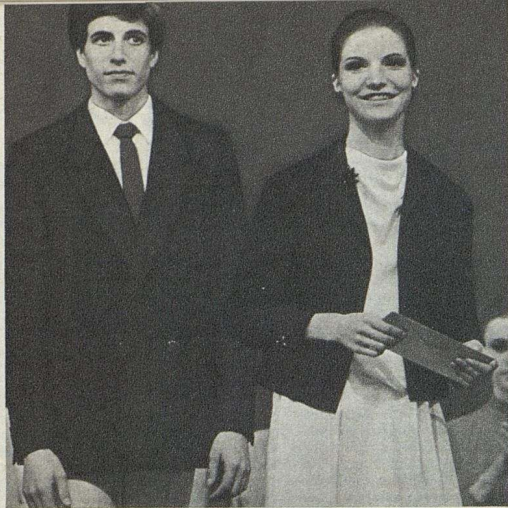


творений классического наследия. Эта тенденция ощущается уже не на первом конкурсе и потому не является недостатком только данного конкурса. Но, видимо, именно поэтому компетентное жюри было строгим в оценке первого тура и не нашло возможным присудить «Гран при» по результатам третьего.

Нужно сказать, что значительно возросли за годы конкурсных встреч возможности артистов в освоении технического потенциала знаменитых образцов. Поэтому, видимо, настало время предъявлять значительные требования к художественно-образному прочтению классики. Это означает овладение стилем произведения и его авторским текстом, это означает демонстрацию своей индивидуальной интерпретации. Только столь жесткая система требований сохранит сегодня живую традицию в будущей судьбе классических произведений на международных балетных состязаниях, что постепенно начинают понимать не только специалисты, но и зрители. Не случайно финская пресса, широко освещавшая каждый день конкурса, отметила, что после первого дня первого тура зрители остались холодны

курс жюри премировало за интересные, современные решения и хореографов. Уже стало почти привычным, что после каждого международного конкурса балета наибольшей критике подвергается именно эта его часть. Всем известно, что поставить современную миниатюру очень сложно. Еще труднее исполнителям найти хореографа, который сумеет почувствовать их индивидуальность, создать для них интересную, яркую композицию. И тем не менее на конкурсе в Хельсинки было несколько интересных, глубоких по мысли и хореографическому воплощению произведений. Прежде всего хочется назвать имя хореографа Э. Тюссен из Канады, удостоенную жюри первой премии, и ее дуэт «Простой момент» на музыку Альбинони. Решенный в белых тонах, он удивительно красив по пластике, возвышенно чист по содержанию содержащихся в нем чувств и настроений. Оговоримся, что специальной наивысшей премии жюри не присудило никому. Интересными представляются и другие композиции Э. Тюссен — «Кантата» и «Дюны». Оригинальные хореографические композиции «Аванти» и «Зона» предложила финский хорео-

Р. ДЖОФФРИ вручает приз В. ПИСАРЕВУ (Советский Союз). В центре — Ю. ГРИГОРОВИЧ.



Ю. и К. АРОМАА
(Финляндия)
С. ГИЛЕМ
(Франция)
В. УСТИНОВ
(Советский
Союз)
К. УШИО
(Япония)

граф Н. Марттинен (вторая премия). Третья премия — у автора и исполнительницы миниатюры «Пение птицы» Э. Тейлор. Мы отметили бы также интересную по замыслу и исполнению жанровую сценку «Бейсин стрит», где молодая танцовщица из Японии Казули Ушио (младшая группа) талантливо продемонстрировала способность к перевоплощению, (хореограф Г. Качилеану), «Вариации из пятой позиции» Н. Везака (Федеративная Республика Германия), «Делта Т.» Н. Шмуки (Франция) и «Маугли» Б. Мягкова (Советский Союз).

И все же и сама практика жизни артистов, и конкурсы говорят о необходимости увеличить внимание к созданию современных композиций. Это в очень большой степени относится к выступлениям советских конкурсантов, великолепно показавшихся в классическом репертуаре.

Но этому разделу конкурса уже пора, с нашей точки зрения, предьявлять ограничивающие требования. Мы имеем в виду, что ряд номеров, которые участники берут для показа, не имеют никакого отношения к балетному конкурсу. Они могут исполняться на конкурсах эстрады, джаз-танца и там оцениваться по достоинству в соответствии с другими произведениями того же сценического жанра. Иначе из-за несопоставимости материала и

задач его исполнительства многие одаренные танцовщики теряют возможность быть оцененными по достоинству. На конкурсе в Хельсинки мы видели технически блистательно исполненные номера акробатического, спортивного характера, жанровые картинки босенок, джазовые номера, диско-композиции и т. п. Но все они не получили должной оценки, так как не имели прямого отношения к современной хореографии именно балетного театра и посвященного ей состязания. А на этом артисты теряли баллы, поскольку в Хельсинки суммировались успехи в двух современных номерах (второй и третий туры) и одном классическом (третий тур).

Первый приз Н. Чеховской — тому наивысшее свидетельство. Она выступала ровно, стабильно на всех турах, но наибольший успех выпал на исполненный ею с В. Полушиным дуэт Флорины и Голубой птицы из «Спящей красавицы». Ее партнер В. Полушин показал себя как профессиональный, прекрасный, чуткий и тактичный мастер дуэтного танца. Второй приз завоевал В. Писарев, зажигательный танец которого сделал его буквально любимцем публики. Н. Чеховская — из Красноярска, В. Писарев — из Донецка и этот факт был в определенной степени открытием и для финской публики, и для

специалистов, и для прессы, отметивших масштабы развития и уровня балетного искусства в СССР.

В. Устинов получил третий приз. Порадившая всех на первом туре Т. Гурьянова в дуэте из «Жизели» (с партнером С. Громовым) далее не выдержала нервного напряжения. Ее выступление в дуэтах из «Легенды о любви» и особенно — из «Спящей красавицы» было нестабильным.

Большим достоинством всех советских артистов стала музыкальность исполнения. И в этом немалая заслуга концертмейстера. Мастерство Э. Липпы было оценено и специальным призом, и адресованными ей аплодисментами, и восторженным мнением коллег, и благодарностью деятелей балета, и прессой, писавшей: «Невероятная Эмма Липпа, которая извлекает из «Стенвея» столько же звуков, сколько и небольшой оркестр, следуя за танцовщиками с точностью в долю секунды».

Порадовали успехами представители тех стран, где балетное искусство достаточно молодо. Прежде всего это относится к двум юным учреждениям мюнхенской школы, руководимой К. Вернон (Федеративная Республика Германия). К. Кампо, получившая первый приз, одарена необычайной живостью танца и естественной грацией. Обладательница второго приза К. Ламмерсен более сдержанна в танце, ей присущи волевые краски, апломб. Консультации О. Лепешинской привели к строгому прочтению классического репертуара, выгодно отличавших этих молодых артисток от танцовщиц других стран. А в дуэте хореографа И. Килиана «Облака», который в разных турах танцевали обе конкурсантки, трудно было отдать предпочтение одной из них. Мы многое в успехе относим к автору этого тончайшего пластического дуэта-чуда.

Большой успех выпал на долю представителя Германской Демократической Республики О. Матца, получившего первый приз среди мужчин. Одаренный артист был равно увлечен и классическими вариациями, и современными композициями. Его педагоги точно выстроили его репертуар, позволявший ему двигаться на конкурсе по возрастанию успеха. Соревнование есть соревнование, и потому вопросы тактики здесь имеют немаловажное значение. Хорошая школа (его педагог М. Путке окончил отделение балетмейстеров-педагогов в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского), уверенный и эмоциональный танец привели юношу к заслуженному успеху. Особенно интересна была интерпретация близкого его актерской индивидуальности номера «Душа комедианта» (хореография Д. Зейферта на музыку Леонавалло).

Нельзя не отметить успехи финских танцовщиц. Как страна-устроительница, Финляндия представила на конкурсе наибольшее количество участниц. Сама возможность такого факта свидетельствует о росте балетного искусства в странах. Результат — также свидетельство успехов. Второй приз среди женщин завоевала К. Аромаа, а ее брат и партнер Ю. Аромаа — третий приз среди мужчин. Ю. Аромаа недавно прошел курс в Московском хореографическом училище (по классу педагога П. Пестова). Танец К. и Ю. Аромаа академичен по линиям и стилю и достаточно уверен технически. Но, пожалуй, наиболее ярко проявили они себя в современной хореографии.

Третий приз по старшей группе женщин — у своеобразной французской артистки С. Гилем, а по младшей группе у японки К. Ушио.

Таковы призеры, получившие премии и красивые статуэтки, изборающие символ конкурса Хельсинки, созданные в честь конкурса известной финской художницей Л. Пуллинен. Ее интересные, полные экспрессии работы составили целую выстав-



Международная Ярмарка танца

ку. Провестительскую роль сыграла специальная экспозиция, организованная Стокгольмским музеем танца, которую открыл его директор Б. Хегер.

Получившие и не получившие призы артисты имели прекрасную возможность для совершенствования своего мастерства, и потому участие в конкурсе стало этапом в их жизни. Своеобразными семинарами балетного искусства называют конкурсы. Встречи, беседы имели также немаловажное значение.

Завершившийся гала-концертом конкурс имел серьезный успех. В этом безусловна роль его умелых, спокойно-деловых организаторов, представляющих финский союз хореографов и финский национальный комитет танца. Его глава Д. Лайне — известная финская балерина, ныне руководитель балета Национальной оперы, главный инициатор и вдохновитель конкурса — на торжественном закрытии не могла скрыть своей огромной радости. Поздравляя всех участников и членов жюри, она с сердечной благодарностью предоставила слово председателю жюри Ю. Григоровичу.

Обращаясь ко всем присутствующим, Юрий Николаевич сказал: «Конкурс проводился под эгидой Международного института театра и проходил под знаменем мира и дружбы. Сам факт его успешного проведения есть свидетельство большого интереса к прекрасному искусству балета в Финляндии — свидетельство высокой культуры страны... Мы все, присутствующие здесь, надеемся, что Международный балетный конкурс в Хельсинки станет замечательной традицией».

В. УРАЛЬСКАЯ,
кандидат философских наук

Франция

ДЛЯ МАССОВОГО ЗРИТЕЛЯ

Парижское литературно-художественное агентство (ЛАПА), созданное более тридцати лет назад, внесло большой вклад в развитие франко-советского культурного сотрудничества, организовав гастроли советских артистов во Франции и французских — в СССР. Наряду с этим, агентство поставило перед собой задачу в самой Франции значительно расширить аудиторию считавшихся еще недавно предназначенными избранному кругу зрителей видов искусств, среди которых — классический балет, симфоническая музыка, драматический театр. Оно добилося на этом поприще несомненных успехов: организация представлений и концертов в больших залах, применение практики коллективных (а следовательно — более доступных для широкого круга людей) посещений позволили миллионам французов встретиться с бесценными творениями человеческого гения. Еще одним примером плодотворности деятельности ЛАПА по пропаганде шедевров мирового искусства, и русского в том числе, стал осуществленный известный балетмейстер Розеллой Хайтауэр прославленный балет «Спящая красавица» (в хореографии Мариусы Петипа) специально для Парижского Дворца конгрессов. Это произведение в течение двух театральных сезонов прошло здесь семьдесят пять раз. Бесмертное творение П. И. Чайковского в прочтении артистов Парижской оперы увидели более двухсот тысяч зрителей. Создание такой постановки стало возможным, благодаря сотрудничеству «Гранд Опера» с Парижским литературно-художественным агентством и фирмой «Спектакль Ламброзо». Парижане и гости французской сто-

лицы по достоинству оценили музыку, хореографию, оригинальность сценографии и костюмов, мастерство исполнения.

«Я очень любила танцевать в этом балете, который специально для меня возродила в 1960 году Бронислава Нижинская, — вспоминает Розелла Хайтауэр. — Я считаю «Спящую красавицу» одним из самых выдающихся образов русского балетного наследия. То, что будучи балериной, я много работала с русскими танцовщиками, испытала на себе влияние Брониславы Нижинской, очень помогло мне в создании образа Авроры. «Спящая» — это высшая выразительность в танце, каждый миг которого устремлен вверх. Все вариации, па де де, ансамбли как бы зовут нас оторваться от земли, подняться в мир больших чувств и глубоких мыслей.

Эта моя третья постановка «Спящей». Первый раз, осуществляя ее для труппы Марсельской оперы, я практически восстановила балет в том виде, в каком он был поставлен Брониславой Нижинской. Во второй своей постановке — для Штутгартского балета — я уже несколько отошла от версии Нижинской. Редакция, созданная для Дворца конгрессов, включает нетронутыми гениальные хореографические находки Петипа, в том числе, например, дуэт принца Дезире и Авроры в третьем акте, знаменитое па де де Голубой птицы и принцессы Флорини и другие эпизоды. Сцену видения второго акта я сохранила без изменений в том виде, в каком ее для меня поставила Бронислава Нижинская, которая обладала редкостным умением слить воедино все танцы балета, безусловно подчинить технически сложные движения единой цели — глубокому раскрытию музыки. Вдохновенная ее идея, я ввела в данное решение и фрагменты своего творчества, в частности, в прологе заново сочинила танцы феи Карабос и ее свиты, внесла элементы своего видения в вариации феи пролога — я очень люблю их и старалась, чтобы они были более контрастны. Условия сцены Дворца конгрессов заставили меня расположить кордебалет полукольцом, хотя традиционно в «Спящей» приняты линейные построения.

Когда я начала готовить спектакль, то сознавала, что его успех будет во многом зависеть от его оформления. Необходимо было «оживить» огромное пространство сцены Дворца конгрессов, сделать так, чтобы танцовщики не казались «маленькими фигурками» в ее огромном пространстве. Наконец, надо было найти способ, как, не переставая декорации, добиваться изменения сценографического облика каждого действия.

Декорационное решение балета заслуживает подробного описания, хотя вряд ли можно словами передать ту чудесную сказочную атмосферу, которую оно придает сцене. Художнику Бернару Дайде — автору декораций и костюмов, несомненно, удалось главное — передать фантастический характер «Спящей красавицы».

«Когда оформляешь подобный балет, стремишься передать феерию, самое важное избежать искусственности, слащавости, — делится своими мыслями художник. — В своей работе я решил идти от сказок Шарля Перро, которые лежат в основе этого замечательного сочинения. И внешне в памяти ожили детские воспоминания: для меня сказки Перро были неразрывно связаны с прекрасными иллюстрациями Гюстава Доре. Я отыскал книги Доре и понял, что нашел главное».

Входящего в зал зрителя встречал огромный тюлевый занавес, на котором воспроизводились гравюры Доре. Дайде оформил спектакль, искусно используя фрагменты более десяти различных гравюр художника. Задник и боковые занавесы также выполнены из тюля с нанесенными на него рисунками Доре. Так оформление приобрело единый стиль.

Но Дайде помнил и о просьбе Хайтауэр разнообразить оформление, практически не прибегая к переменам декора-

ций. Им был найден неожиданный и чрезвычайно оригинальный выход. За помощью он обратился к своему другу Сержу Дьяконову — художнику, скульптору, оформителю спектаклей, фотографу. А что, если использовать проекции рисунков на гигантских экранах, установленных в глубине сцены? Так был найден способ «смены» декораций, при котором все осталось на месте. В глубине сцены полукругом устанавливались экраны, невидимые зрителям благодаря занавесам с рисунками Доре. С помощью ретропроекции (проекторы помещались сзади экранов) можно было «оживить» декорацию, превратить сцену, в зависимости от действия, в лес, во дворец. Потребовалась огромная предварительная техническая работа, чтобы добиться высокого качества изображения, которое должно было быть ясно видимым, несмотря на свет прожекторов, освещающих танцующих. Каждая «картинка» составлялась на экране из изображений трех направленных на одну поверхность прожекторов.

Серж Дьяконов предложил использовать проекции не только для воссоздания «декораций». Он ввел в канву спектакля десятки портретов, созданных им во время работы с артистами Парижской оперы. В момент, например, появления в прологе феи Карабос в глубине сцены возникают ее изображения, что усиливает ощущение страха, смутнения. В сцене видений, когда перед принцем Дезире возникает образ Авроры, использование проекции помогает зрителям понять, что речь идет лишь о прекрасной мечте...

Еще одна задача, которую успешно решил Бернар Дайде, — задача «освоения» огромной сцены Дворца конгрессов. В ее глубине он как бы создал на высоте в четыре метра еще одну сценическую площадку. С двух сторон к ней вели выполненные полукругом лестницы, которые были скрыты от глаз зрителей тюлевыми занавесами с рисунками Доре. В течение всего спектакля эта вторая сценическая площадка «объезживается». В заключительном акте «объезживается» и лестница.

Но каким бы прекрасным ни было оформление балета, главным в нем всегда остается танец. Присутствуя на репетициях, а затем на самих спектаклях, я обратил внимание на то, с какой радостью танцевали все исполнители, — от солистов до артистов кордебалета. Чувствовалось, что им нравился этот спектакль, приносящий большое творческое удовлетворение и являющийся одновременно прекрасной школой для любой балерины, для любого танцовщика. «Подготовка к спектаклю и участие в нем много дало труппе, сумевшей за это время добиться значительного прогресса», — заметила Розелла Хайтауэр.

Среди несомненных удач спектакля — выступление Сильвы Кляве в острахарактерной партии феи Карабос (вспомним, кстати, что во многих постановках ее поручают танцовщику-мужчине, а не балерине), исполнение Франсуазой Легре (молодой «звездой» Парижской оперы) роли феи Сирени (она становилась также и партией Авроры), выступление Фредери-

Э. ПЛАТЕЛЬ — Аврора («Спящая красавица»).



ка Оливьери в роли Голубой птицы.

В главных партиях балета были заняты такие известные мастера, как Ноэлла Понтуа, Клод де Вюльпиан, Сирил Атанасов, Патрис Барт, а также молодые солисты, из которых следует выделить Элизабет Платель. Когда она начинает танец юной Авроры, празднующей свое совершеннолетие, зрители встречают ее восторженными аплодисментами. Аврора-Платель открыта, весела, доверчива, она не знает, что такое зло. Танец артистки подобен волшебному кружеву: без каких-либо видимых усилий плетет она его узоры, легко переходя от одной вариации к другой, поражая зрителей одухотворенностью, музыкальностью, чистотой стиля. «Она живет танцем и для танца. У нее огромный творческий потенциал и, несомненно, будущее большой балерины», — таково мнение Р. Хайтауэр об Элизабет Платель.

«Я безоговорочная поклонница гениальной музыки Чайковского, которая в этом балете для меня неотделима от хореографии Петипа, — рассказывает Элизабет Платель. — Танцевать «Спящую» и «Лебединое» — это огромное наслаждение, счастье. Но я люблю у Чайковского не только балеты. Какая сила заключена, например, в романтической симфонии «Манфред». Версия «Спящей», поставленная Хайтауэр для Дворца конгрессов, конечно же, отличается от первоначальной постановки Петипа. Но и здесь мы обязательно встречаемся с ним: в этом балете есть фрагменты, где музыка навечно уже слилась с хореографическим рисунком, сочиненном Мариусом Петипа.

Я прошу Элизабет рассказать свою творческую биографию. Искусству танца она начала серьезно учиться восьмью лет, поступив в 1967 году в консерваторию расположенного близ Парижа города Сен-Жермен-ан-Ле. Затем прошла четырехлетний курс учебы в Парижской консерватории в классе Кристиан Воссар. Закончила ее в 1975 году с единогласно присужденной первой премией. В том же году ее принимают в последний класс хореографического училища при Парижской опере, где она продолжает заниматься с Кристиан Воссар. В кордебалет Парижской оперы ее приняли в августе 1976 года. С 1979 года — «première danseuse», а с конца 1981 года — «étoile».

«Моей первой значительной партией была Сильфида в балете, поставленном Пьером Лакотом, который также является моим педагогом. Своей артистической наставницей считаю Гилен Тесмар. До Авроры в «Спящей красавице» я танцевала уже «Жизель», «Лебединое», «Пахиту», «Весну священную» в постановке Бежара, балеты Баланчина, — говорит балерина. — Конечно, я люблю классику. Но меня интересуют и произведения современных хореографов, правда, только тех, кто верит в силу танца. Даже если на сцене предстоит прожить драму, надо, чтобы зритель покидал зал не раздавленный, неверующий в свои силы, а, наоборот, возвышенный соприкосновением с прекрасным, с подлинной красотой и гармонией, с величием человеческого духа. Для меня танец всегда останется движением, обращенным к зрителю, а танцевальная техника — инструментом выражения чувств человека».

Если судить по просветленным лицам зрителей, их бурным аплодисментам, адресованным Элизабет Платель — Авроре, балерине удается достичь тех высот исполнительского мастерства, о которых она говорила.

В заключение скажем, что постановка Розеллой Хайтауэр «Спящей красавицы» во Дворце конгрессов, познакомившая широкие круги французских любителей танца с шедевром русского классического наследия, — важный шаг на пути укрепления дружбы и взаимопонимания между нашими народами.

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



Педагогические этюды

КАК РАЗВИВАТЬ КУЛЬТУРУ ВНИМАНИЯ

Т. ЗАХАРЕВИЧ,
педагог
Минского
хореографического
училища

Для преподавателя вообще и преподавателя классического танца в частности очень важно уметь руководить вниманием учащихся, направлять его в нужное русло, что помогает ему более результативно добиваться от них правильного выполнения заданий. Это отмечает выдающийся советский педагог-хореограф Н. Тарасов, который в своей книге «Классический танец» пишет: «...мастерство будущего танцовщика должно развиваться на основе активного и мобилизованного внимания».

Что же такое внимание с точки зрения психологии? Внимание есть концентрация сознания на той или иной работе.

Это волевой акт, повышающий интенсивность сознания. Внимание может быть волевым (произвольным) и рефлекторным (непроизвольным). Волевое внимание образуется под воздействием долга, обязательства, рефлекторное — под влиянием впечатления, интереса. Физиологическая основа внимания в обоих случаях одна и та же, различны возбудители, в одном случае воля, в другом — интерес. В учебном процессе требуется волевое, активное, мобилизованное внимание. Обратимся снова к книге Н. Тарасова, где сказано: «Всесторонне развитое внимание позволяет танцовщику овладеть не только совершенной техникой движения, музыкальностью и актерским мастерством, но и найти себя, свою индивидуальность, определить исполнительские возможности. Культура внимания — это сильнейшее оружие совре-

менного актера-танцовщика».

На первом году обучения следует воспитывать в ребенке умение концентрировать внимание на определенном элементе упражнения, то есть следует определенным образом воспитывать его сознание. Известно, что все новые движения изучаются в медленном темпе. Каждое медленное движение, при концентрации внимания на нем, совершенствуется соответствующие двигательные центры коры головного мозга. Поэтому развивая в будущем артисте способность концентрировать внимание на нужных движениях с одновременным мышечным ощущением правильного их выполнения, мы создаем прочную основу для дальнейшей освоения и совершенствования им техники танцевального мастерства. При этом надо помнить, что при изучении упражнений в медленном темпе внимание учащегося сосредоточено на том, как его точнее выполнить. И «мешать» процессу концентрации его внимания, «раскрашивая» урок различными комбинациями, не следует. А. Ваганова в своей книге «Основы классического танца» напоминает нам: «Дети, начинающие учиться, делают вначале только экзерсис у палки и на середине в сухой форме, без всякого варьирования. В последующем ученики вводят простые комбинации у палки, их они повторяют и на середине». На это же указывает и Н. Тарасов: «Чрезмерная сложность упражнения не сосредоточивает внимание ученика, не помогает отработать точность и соразмерность движения...».

При изучении упражнения не следует торопиться с ускорением темпа исполнения, так как всякое новое движение вначале осваивается под контролем сознания, и лишь затем постепенно вырабатывается определенный автоматизм исполнения. При медленном движении сознание находится в дифференцированном или преимущественно в аналитическом состоянии, и учащийся может наблюдать все детали движения. В науке хорошо известен факт соупражняемости и переноса навыков, заключающийся в том, что упражнение одной части тела создает благоприятные условия для выполнения того же действия другой симметричной частью тела. Если определенные двигательные центры коры одного полушария головного мозга известным образом культивированы, то аналогичные центры коры другого полушария становятся предрасположенными этой культуре. Возможно, тем, кто стоял у истоков создания школы классического танца, был известен и этот факт соупражняемости. И они мудро узаконили обязательное изучение и повторение упражнений и ком-

бинарий вначале с одной, а затем с другой ноги, en dehors и en dedans, преследуя цели равномерного развития координации, а не только быстрейшего и эффективного освоения профессиональных навыков. Неверно поступают те, кто предпочитает тренировать вращение преимущественно в одну сторону или отработать прыжок со своей «толчковой» ноги.

Когда все элементы движения изучены в медленном темпе, под контролем создания (концентрированного внимания), последовательно и систематично, тогда можно начинать отбатывать автоматизм его воспроизведения. И для контроля степени правильности выполнения изучаемого движения необходимо помнить правило: чем быстрее совершается движение, тем меньше становится его амплитуда и приложение нервно-мышечных сил и наоборот. Если движение усвоено правильно, то при его выполнении в быстром темпе у учащегося должно появляться субъективное ощущение легкости, удобства, ловкости.

Благодаря аналитическому состоянию сознания при медленном исполнении движения совершенствуются как соответствующие центры головного мозга, так и периферический аппарат нервной системы. Движения же, выученные настолько, что исполняются с известным автоматизмом, не воздействуют на соответствующие двигательные центры, или, если воздействуют, то минимально, что практического значения для улучшения работы соответствующих центров головного мозга не имеет. Из всего сказанного следует, что преподавателю классического танца не нужно форсировать темпы разучиваемых движений. Добавим, если необходимо исправить неправильно усвоенные движения, надо вновь возвратиться к медленным темпам. И затем, в зависимости от результатов работы, постепенно вводить в занятия быстрые, опять-таки чередуя их с медленными.

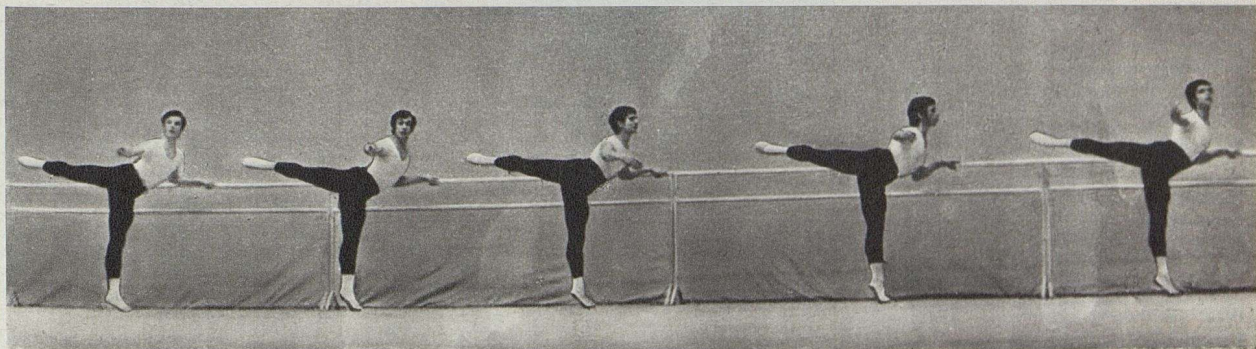
Большое значение для закладки правильного фундамента исполнительства у будущих мастеров балета имеет воспитание у учащихся так называемого сенсорного единства, то есть воспитание способности соединять осмысленное ощущение правильности выполняемого движения с двигательными процессами. Причем первое должно преобладать над вторым (техническим исполнением движения, моторикой). По этому поводу Н. Тарасов писал: «Каждая техническая трудность должна преодолеваться... осмысленно и художественно, а не механически... Конечно, при изучении новых приемов танца внимание учащихся обычно больше, а иногда всецело обращено на

технику движения. Когда же она усвоена, внимание их как бы само стремится обрести должную объемность и гибкость. Появляется возможность выныкать в пластику танца и в содержание музыки, то есть заниматься искусством танца, а не гимнастикой».

Чтобы воспитать у детей концентрированное внимание, педагог на уроке не должен много говорить, особенно во время исполнения задания. Объяснить и показать упражнение или комбинацию из усвоенных упражнений следует один раз, четко обозначив цель, главную задачу упражнения. Мастерство преподавателя заключается и в точности замечаний, требований.

Как вспомогательное и весьма действенное средство для более успешного освоения программы классического танца может стать мысленное, или воображаемое, исполнение упражнений. К нему можно прибегать, начиная с первых уроков. Эти упражнения основаны на явлении идеомоторного акта. Под идеомоторным актом в физиологии и психологии понимаются те автоматические, очень незначительные по объему движения, которые бессознательно производит человек, когда мысленно представляет себе их, и которые почти незаметны для окружающих. Эти упражнения способствуют тому, что учащийся бессознательно проделает в порядке идеомоторного акта все те движения, которые он выполнял в классе. Эти упражнения базируются на реальной физической основе (сенсомоторике).

Выполняются подобные упражнения следующим образом. Если на занятиях данное движение разучивалось при активном участии всех необходимых для этого мышц, то при мысленном его «повторении» они будут также возбуждаться. Такие упражнения — хорошая тренировка двигательных центров. Но они станут результативными только тогда, когда данная комбинация тщательно и грамотно отработана в классе. При таких упражнениях «в воображении» необходимо представлять себе не только зрительные образы, но и ощущения движений. Когда мы выполняем упражнения в классе, мы контролируем, ощущаем. Таким образом устанавливается связь между двигательными и зрительными центрами. Упражнения же «в воображении» как бы прокладывают путь к физическим упражнениям. Подумать, прежде чем сделать, — это уже первый шаг к применению принципа осознанного исполнения. Некоторые преподаватели, желая, чтобы учащиеся лучше усвоили те знания, что получили во время урока, заставляют их вести тетради по классическому танцу. Я тоже



Балетная музыка Европы

прибегала к такому способу концентрации внимания учащихся на своем предмете. Безусловно, он помогает осмыслить всю ту огромную информацию, которая поистине обрушивается на десятилетнего ребенка, начинающего учиться в хореографическом училище. Но еще лучше научить «воображаемым» упражнениям, о каких шла речь выше. Они нужны для поддержания уже ранее выработанных навыков, при освоении новых навыков (в этом смысле «воображаемые» упражнения играют роль предварительной работы), при уточнении и шлифовке трудного движения, для совершенствования навыков, которые уже не улучшаются обычными, физическими упражнениями.

Очень важна оптимистическая психологическая настроенность учащегося при преодолении технических трудностей. «Не думай о том, что ты упадешь, и ты не упадешь», — советовал детям и взрослым в своих сказках Г.-Х. Андерсен.

В средних классах, когда упражнения предыдущих лет, благодаря разучиванию в медленном темпе, усвоены, все внимание преподавателя направлено на обобщение элементов в движении данной комбинации, их слитности, пластичности, музыкальности, выразительности. Когда же разучивается новое упражнение из программы средних классов или осваивается новый прием перед возвращением, прижком, внимание сознательно снова перекладывается на концентрированное.

В старших классах при работе над развинутой формой адажио, вариации, когда внимание как бы растворяется в эмоциональном состоянии, следует все-таки иметь в поле зрения элементы движения и их координацию.

В выпускном классе на базе приобретенной исполнительской техники, при исполнении движений в быстром темпе появляется субъективное ощущение той легкости, ловкости, удобства, о которой уже говорилось выше. Движения должны восприниматься без всякого перенапряжения. Нужно расходовать столько нервно-мышечных сил, сколько требует данная комбинация движений. Если же педагог и в старших классах увлекается замедленными темпами, он рискует воспитать тяжелых, неуклюжих, неповоротливых танцовщиц и танцовщиков. Все хорошо в свое время. Но развивая в своих подопечных стремление к «душой исполнному полету», педагог не должен выпускать из виду качество исполнения каждого элемента движения.

Аналогично строится работа педагога-репетитора балетной труппы над вариацией или отрывками из балетного спектакля. Во-первых, изучаются и могут быть многократно повторены элементы движений вариации (концентрированное внимание). Во-вторых, исполняется вся вариация, без остановок на неудавшемся элементе движения, иначе состояние сознания перейдет в анализ (концентрированное внимание) и не будет достигнуто обобщения, слитности всей вариации. В-третьих, внимание нужно направлять на музыкальное содержание данного отрывка балета, на его образное, пластическое выражение. При таком сознательном, последовательном плановом построении работы преподаватель и его воспитанник знают, что делают. Таким образом, вырабатывается навык целесообразной организации труда артиста, навык правильного приложения физических и психических сил.

Балетная музыка Европы предвоенного двадцатилетия стала предметом исследования Р. Косачевой — автора монографии «О музыке зарубежного балета 1917—1939», выпущенной издательством «Музыка» в минувшем году. Это был исторически весьма сложный период — период острых социальных столкновений, бескомпромиссного противостояния первого социалистического государства — СССР и фашистской Германии, периода, когда зрела большая трагедия народов — вторая мировая война.

Разобраться в противоречивой картине явлений того времени — задача весьма многотрудная, тем более, что подобных работ наше музыковедение еще не знало.

Руководствуясь положениями В. И. Ленина о двух культурах, о внимании к исторической связи явлений, автор убедительно воссоздает ретроспективу событий культурной жизни двадцатых-тридцатых годов, показывает их внутреннюю связь, на первый взгляд, не всегда явственно ощутимую, раскрывает позитивный смысл деятельности художников, принадлежавших,

М. Бартока, М. Равеля, М. де Фалии, представителей французской группы «Шесть» (в том числе Д. Мийо, Ф. Пуленка, А. Онегера, Ж. Орика и других) поднялась на столь высокий уровень, добились таких успехов, значение которых трудно переоценить. Обращаясь к балетам этих композиторов, Р. Косачева считает, что они позволяют говорить о возникновении новой эстетики — эстетики антиромантизма. Автор четко и подробно излагает свою точку зрения на это явление, пытается выявить его особенности, причины возникновения. Вместе с тем Косачева подчеркивает, что в антиромантических тенденциях, несмотря на зачастую вызывающий их характер, явственно проступали внутренние связи с искусством прошлого, что самим существованием антиромантизм обязан породившему его романтизму, как бы ни пытался на ему противостоять. Композиторы и деятели хореографического искусства, «преодолевшие романтизм», по сути дела, утверждали его пафос в новое время, в новых условиях, новыми образами и новыми средствами. Примечательно в этой связи высказывание С. Дагилева, участника, очевидца и организатора многих новаций этого времени: «Классика — несомненный университет современной хореографии... Сегодняшний танцовщик и сегодняшняя балетмейстер должны получить аттестат зрелости в классическом лице, так же, как Пикассо должен знать с точностью рисунок человеческих мускулов, а Стравинский — пройти через запрещение писать параллельные квинты». Эти слова свидетельствуют о том, сколь прочной для преобразователей искусства была связь с классическим танцем, утвердившимся и закрепленным в прошлом столетии в единстве с музыкальными усилиями М. Петита, П. Чайковского и А. Глазунова.

Выдвигая антиномию «романтизм — антиромантизм», автор в первой части исследования убедительно раскрывает черты преемственности, которые не могли не сказаться в новом искусстве. Показывая эстетические корни романтизма, выявляя противостояния романтизма, классицизму, вместе с тем, указывая на их нераздельную связь, Косачева правомерно экстраполирует выводы и на события нового времени, обрисовывая антиромантизм как видимое отрицание романтизма, однако, справедливо усматривая в нем и развитие живых черт искусства прошлого.

Вторая часть книги посвящена конкретным явлениям музыкально-хореографического искусства, где автор детально прослеживает судьбы романтизма в

музыке зарубежных балетов. Новые направления автор книги определяет следующим образом: социальное-критическое, музыкально-неоклассическое и фольклорное, стараясь вскрыть (и это ей удается!) диалектику явлений. На примере мюзик-холльного балета, в частности, ярко показано, как массовая общедоступная культура смыкалась с элитарным искусством сюрреалистов, иначе говоря, как балет стал своеобразным зеркалом процессов, происходивших в разных сферах искусства своей эпохи. Анализируя особенности развития хореографического театра этого предвоенного двадцатилетия, автор привлекает обширный и разнообразный фактический материал.

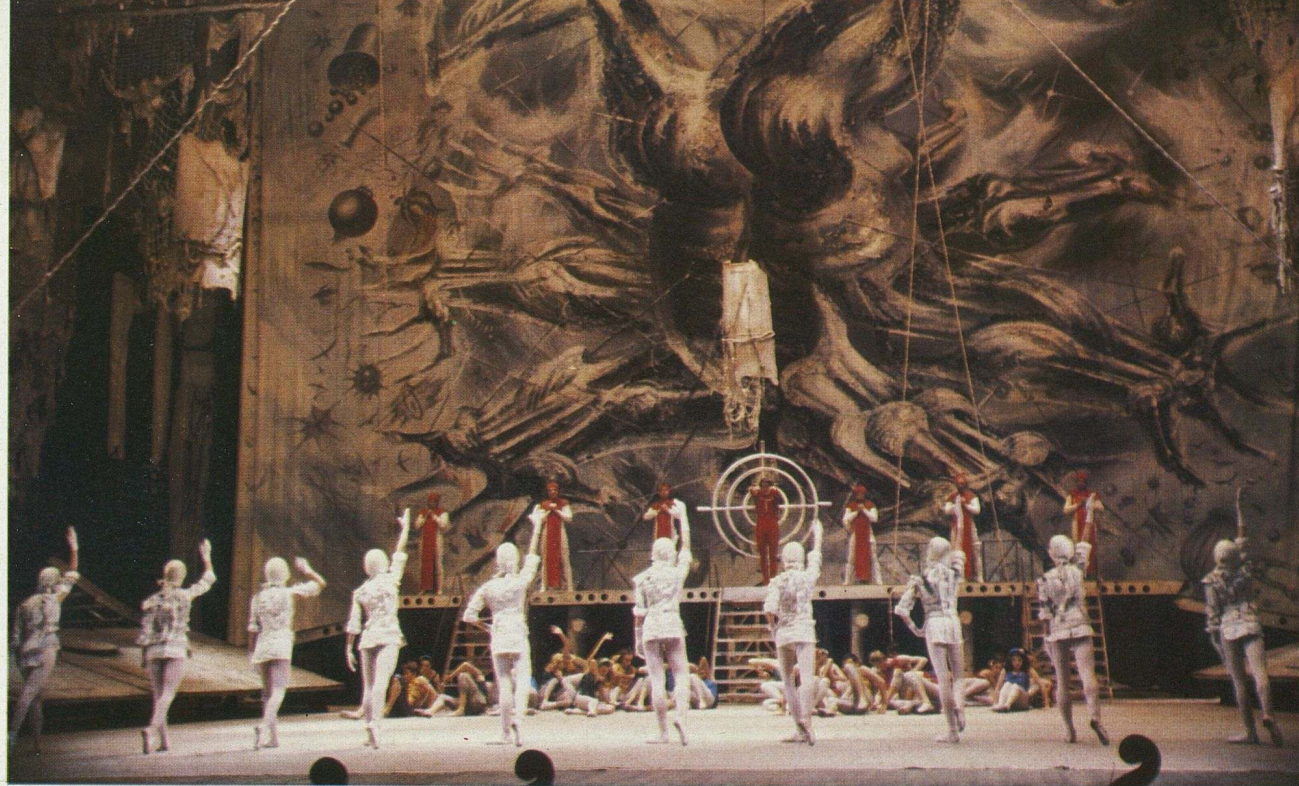
Это содержательное исследование помогает читателю понять характер становления стилей танцевального искусства XX века, их своеобразия, закономерностей их развития в наши дни. Влитая в строгие хронологические рамки монография, тем не менее, постоянно будит в нас желание узнать, как конкретно проявляется романтическое в искусстве сегодня? Тем более, что именно в предвоенную эпоху утвердилось и достигло своих вершин советское музыкально-хореографическое творчество, развивающееся в тесной связи с освоением богатств классического наследия. Ведь, начиная с М. Глинки, русская музыка обязана лучшими страницами своему единению с отечественной хореографией — практически все классики русской музыки отдели свои силы миру взволнованных чувств и прекрасных линий, не говоря уже о высотах музыкально-хореографического симфонизма Чайковского («Петипа» — Глазунова. Конечно, охватить все это в исследовании в полной мере просто невозможно; и потому, что эти вопросы не являлись его целью, и вследствие четкой постановки своих индивидуальных задач. Однако приверженность автора к классическому наследию проявилась, на наш взгляд, и в самой конструкции исследования, сказавшись (пользуясь терминологией автора) «на уровне сверхсознательного». Дело в том, что архитектор книги, возможно, определенно структурировал особенности классической хореографической сюиты — адажио, вариаций и коды, где героями выступают историко-культурные явления (романтизм — антиромантизм). Остается добавить, что исследование во всех частях предельно объемно, чем и достигается «симфоничность» этих этюдов по поводу антиромантизма и его влияющего предтечи.

К. МЕЛИК-ПАШАЕВА,
кандидат
искусствоведения

Педагогам — новая книга



как пишет в предисловии Р. Захаров, «прошлому нашей современности», тщательно рассматривает негативные тенденции. Причем суждения и обобщения автора опираются на исследование видных советских специалистов в области философии и эстетики искусства, музыковедения, балетоведения. В те далекие предвоенные два десятилетия балетная музыка С. Прокофьева, И. Стравинского,



▲ **МИНСК** Сцена из спектакля Белорусского Большого театра оперы и балета «Тиль». Фото А. Черных

▼ **ГОРЬКИЙ** Солисты Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина Е. УРЮПИНА (Маша) и С. ЦВЕТКОВ (Владимир) в балете «Дубровский».

Фото Д. Куликова



ГАСТРОЛИ



Н. РЕРИХ. Эскизы костюмов к постановкам «Весны священной» и «Половецких плясок» (из оперы «Князь Игорь»).

Н. РЕРИХ. Эскиз декораций к балету И. Стравинского «Весна священная». «Поцелуй Земле» (первый вариант).

