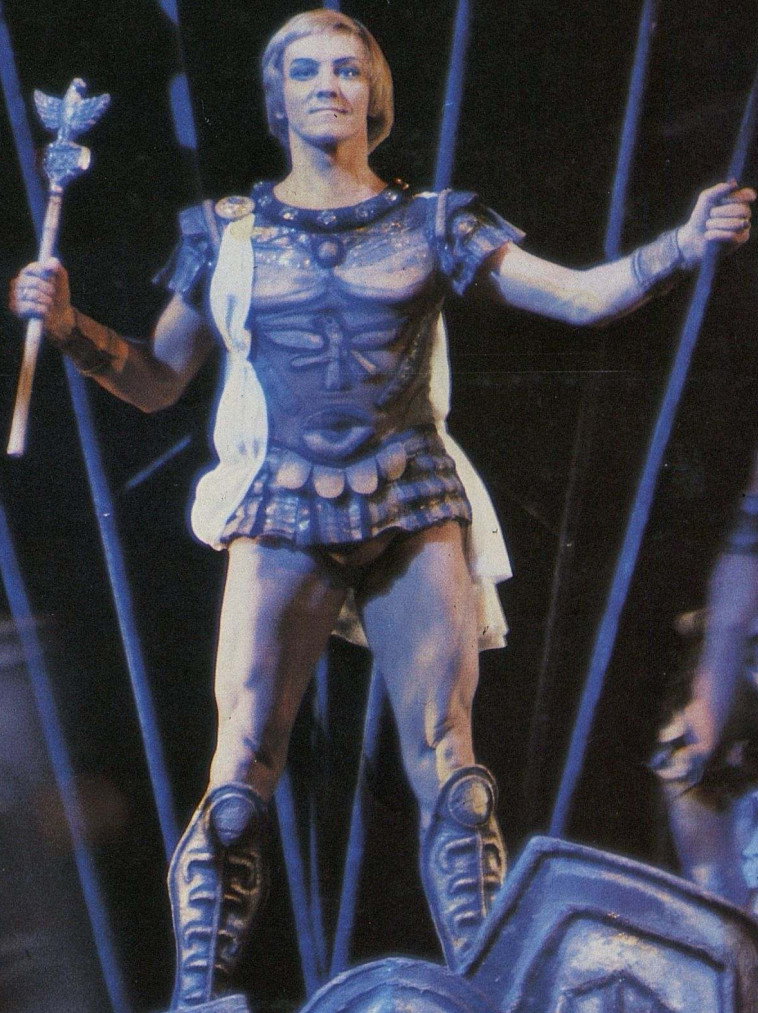


СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1985

2



ИНФОРМАЦИОННОЕ СООБЩЕНИЕ о Пленуме Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза

11 марта 1985 года состоялся внеочередной Пленум Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза.

По поручению Политбюро ЦК Пленум открыл член Политбюро, секретарь ЦК КПСС тов. Горбачев М. С.

В связи с кончиной Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР К. У. Черненко участники Пленума почтили память Константина Устиновича Черненко минутой скорбного молчания.

Пленум отметил, что Коммунистическая партия Советского Союза, весь советский народ понесли тяжелую утрату. Ушел из жизни выдающийся партийный и государственный деятель, патриот и интернационалист, последовательный борец за торжество идеалов коммунизма и мира на земле.

Вся жизнь Константина Устиновича Черненко до конца была отдана делу ленинской партии, интересам советского народа. Куда бы ни направляла его партия, он неизменно, с присущей ему самоотверженностью, боролся за претворение в жизнь политики КПСС.

Много внимания уделяя Константин Устинович Черненко последовательному проведению курса на совершенствование развитого социализма, на решение крупных задач экономического и социального развития, повышение благосостояния и культуры советского народа, на дальнейший подъем творческой активности масс, улучшение идеологической работы, укрепление дисциплины, законности и порядка.

Большой вклад внес Константин Устинович Черненко в дальнейшее развитие всестороннего сотрудничества с братскими странами социализма, осуществление социалистической экономической интеграции, упрочение позиций социалистического содружества. Под его руководством твердо и последовательно проводились в жизнь принципы мирного сосуществования государств с различным общественным строем, давался решительный отпор агрессивным замыслам империализма, велась неустанная борьба за прекращение навязанной империализмом гонки вооружений, устранение угрозы ядерной войны, за обеспечение надежной безопасности народов.

Как зеницу ока берег Константин Устинович Черненко единство нашей Коммунистической партии, коллективный характер деятельности Центрального Комитета и его Политбюро. Он всегда стремился к тому, чтобы партия на всех уровнях действовала как сплоченный, слаженный и боевой организм. В единстве мыслей и дел коммунистов видел он залог всех наших успехов, преодоление недостатков, залог поступательного движения вперед.

Пленум подчеркнул, что в эти скорбные дни коммунисты, весь советский народ еще теснее сплачиваются вокруг Центрального Комитета партии и его Политбюро. В партии советские люди с полным основанием видят руководящую и направляющую силу общества и полны решимости беззаветно бороться за реализацию ленинской внутренней и внешней политики КПСС.

Участники Пленума ЦК выразили глубокое соболезнование родным и близким покойного.

Пленум ЦК рассмотрел вопрос об избрании Генерального секретаря ЦК КПСС.

По поручению Политбюро с речью по этому вопросу выступил член Политбюро тов. Громыко А. А. Он внес предложение избрать Генеральным секретарем ЦК КПСС тов. Горбачева М. С.

Генеральным секретарем Центрального Комитета КПСС Пленум единодушно избрал тов. Горбачева М. С.

Затем на Пленуме выступил Генеральный секретарь ЦК КПСС тов. Горбачев М. С. Он выразил глубокую признательность за высокое доверие, оказанное ему Центральным Комитетом КПСС, отметил, что очень хорошо понимает, сколь велика связанная с этим ответственность.

Тов. Горбачев М. С. заверил Центральный Комитет КПСС, что он приложит все силы, чтобы верно служить нашей партии, нашему народу, великому ленинскому делу, чтобы неуклонно осуществлялись программные установки КПСС, обеспечивалась преемственность в решении задач дальнейшего укрепления экономического и оборонного могущества СССР, повышения благосостояния советского народа, упрочения мира, чтобы настойчиво воплощалась в жизнь ленинская внутренняя и внешняя политика Коммунистической партии и Советского государства.

На этом Пленум ЦК закончил свою работу.

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

Выходит шесть раз в год

Издается с 1981 года

В НОМЕРЕ

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

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

Сдано в набор 07.01.85.
Подписано в печать 13.03.85.
A11610.
Формат 60×90¹/₈.
Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Уч.-изд. л. 13,34.
Тираж 43 000 экз.
Заказ 1468

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.

| | |
|---|----|
| Чандра Р. Во имя мира на земле | 2 |
| СОВЕТСКИЕ АРТИСТЫ — ПОСЛАНЦЫ МИРА И ДРУЖБЫ | 3 |
| К 40-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ | |
| Ястребова Н. Страницы фронтовой биографии | 9 |
| Константинова М. Время страстей человеческих | 11 |
| ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА | |
| Чурко Ю. Народно-сценическая хореография и фоль- клор. Статья вторая | 16 |
| НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ | |
| Бялик М. Обреченность зла | 18 |
| Челомбитко Г. Сохраняя дух гоголевской поэтики | 22 |
| В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ | |
| Бондарь Л. «Люблю работать над умными спектакля- ми» | 25 |
| ГАСТРОЛИ | |
| Львов-Анохин Б. Поиск | 28 |
| Стручкова Р. Открытия национального балета | 30 |
| ГАЛЕРЕЯ МОЛОДЫХ МАСТЕРОВ | |
| Уральская В. Алла Михальченко | 33 |
| ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА | 36 |
| ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ | |
| Акимов Б. Вперед смотрящий... | 45 |
| «Виктор Ивнинг: Узловое звено — образ в танце». Вступи- тельная статья Н. Эльяша | 49 |
| СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ | 53 |
| ГАСТРОЛИ | 57 |
| МЕЖДУНАРОДНЫЕ КОНКУРСЫ | 62 |
| АЗБУКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА | 64 |

Главный редактор

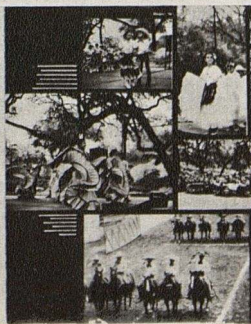
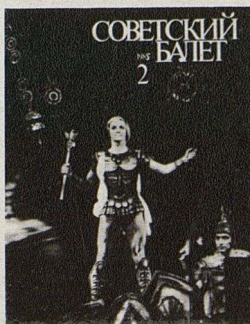
Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

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
Д. Д. ПЕТРОВЫМ
Художественный редактор
С. А. ВИНОГРАДОВА
Технический редактор
М. В. СТАРЦЕВА

На первой странице
обложки:
народный артист СССР,
лауреат Ленинской премии СССР
МАРИС ЛИБЕТА
в роли Красса в балете
Большого театра СССР
«Спартак»

Фото А. Макарова



На четвертой странице
обложки:
выступают мексиканские
мастера танца

Фото К. Уральского



Всемирный Совет Мира сегодня отмечает тридцать пятую годовщину своего существования. И в юбилейные дни мы с гордостью называем имена всех тех писателей, ученых, артистов, других представителей творческой интеллигенции, активно участвовавших в его деятельности, много сделавших для развития движения сторонников мира, которое, переходя с континента на континент и захватывая в свою орбиту все новые и новые миллионы людей, стало существенным фактором международной общественно-политической жизни.

И на передовых рубежах борьбы за мир находятся звезды прославленного советского балета. Прогрессивная мировая общественность глубоко признательна им за их активное участие в массовых антивоенных акциях, за их значительные взносы в Фонд мира. Однако, думаю, самую наибольшую роль в борьбе народов против термоядерной катастрофы они играли и продолжают играть как представители того прекрасного искусства, которое несет людям идеалы добра, дружбы, духовной гармонии. Мастера советской хореографии своими выступлениями доставляют многим миллионам людей во всех уголках планеты радость и счастье бытия, уверенность в завтрашнем дне, безграничный оптимизм.

Всемирный Совет Мира высоко оценил их работу — он отметил своей высшей наградой Большой театр Союза ССР в связи с его двухсотлетием, и я сам имел счастье вручить награду прославленному коллективу. Тогда, на этой торжественной церемонии, я говорил, что в этом факте достойно проявилось признание миллионными сторонниками мира на нашей планете значения того большого вклада, который вносит Большой театр СССР, вся огромная армия советских деятелей искусства в дело укрепления мира во всем мире.

Сегодня, когда в результате безудержной гонки вооружений, развязанной администрацией Соединенных Штатов Америки, угроза ядерной войны существенно возросла и достигла новых опасных для существования всего человечества высот, стала еще более, чем когда-либо, необходимой та неутомимая пропаганда миролюбивой внешней политики Советского Союза посредством музыкального искусства, искусства танца, других видов творчества, которую проводят советские артисты. Гастроли советских театров, ансамблей, отдельных солистов по праву обрели на земле репутацию миссии посланцев мира и дружбы. Их спектакли и концерты выливаются в яркие и волнующие манифестации в защиту человечества от термоядерного пожара. И не случайно советские мастера сцены ныне активно участвовали в XXIV Международном дне театра, который прошел под девизом: «Театр — действенное средство взаимопонимания и укрепления мира между народами».

Что касается лично меня, то со студенческих лет я являюсь поклонником советского балета. И сейчас, пользуясь случаем, шлю пожелания еще больших успехов всем тем, чье искусство делает советский балет таким любимым и желанным во всем мире.

РОМЕШ ЧАНДРА, президент Всемирного Совета Мира

«Большой — всегда Большой»

Прошедшие гастроли Большого театра Союза ССР в Мексике были посвящены знаменательной дате — шестидесятилетию установления дипломатических отношений между нашими странами и обрели значительный резонанс не только как художественное, но и как важное общественно-политическое событие. Они начались в Мехико — на сцене Дворца Бельяс Артес мы показали балет А. Глазунова «Раймонда» в постановке Ю. Григоровича. Как известно, ее премьера состоялась в Москве в июне 1984 года. И Мексика была первой страной, где театр представлял свою новую работу. В главных партиях здесь, как и в Москве, выступали Н. Бессмертнова и Л. Семеняка (Раймонда), А. Богатырев и И. Мухамедов (Жан де Бриен), Г. Таранда и А. Ветров (Абдерахман). Дирижировал спектаклем А. Жюрайтис, а в оркестре вместе с мексиканскими музыкантами играли советские артисты. Спектакль прекрасно принимался зрителями, газеты дали высокую оценку постановке Ю. Григоровича, декорациям и костюмам С. Вирсаладзе, исполнителям главных и сольных партий, нашему кордебалету.

Творческое лицо балетной труппы Большого театра наиболее полно раскрывается в больших сюжетных спектаклях. И за рубежом мы стремимся в первую очередь знакомить зрителей именно с такими постановками, которые составляют основу нашего балетного репертуара. Однако, к сожалению, сценические площадки не всегда позволяют нам это делать, как это случилось в Мексике, где «Раймонду» мы смогли показать лишь на сцене Бельяс Артес. На пяти других — артисты выступали с концертной программой. Ее составили вторая картина из «Лебединого озера», второй акт «Жизели», третий акт из «Раймонды»

и дивертисмент. Мексиканцы увидели также отдельные фрагменты из спектаклей «Золотой век», «Ромео и Джульетта», «Спартак», «Шелкунчик» в постановке Ю. Григоровича, а также классические дуэты из балетов «Спящая красавица», «Коппелия», «Дон Кихот», «Корсар», «Эсмеральда», отдельные концертные номера.

В гастрольную труппу входили артисты разных поколений, но преобладали молодые исполнители, на что и обратили внимание мексиканские зрители и пресса. Молодежь выступала рядом с мастерами, уже получившими мировое признание, многие из них гастролировали в Мексике ранее. Так, местным зрителям хорошо знакомо искусство таких мастеров, как Н. Бессмертнова, А. Богатырев — их принимали горячо и искренне. А Л. Семеняка и И. Мухамедов демонстрировали свое искусство здесь впервые, и их виртуозный, эмоционально наполненный танец в «Лебедином озере», в гран па из «Дон Кихота», в «Раймонде» был оценен по достоинству. Большой успех имела М. Леонова в партии Мирты из второго акта «Жизели», М. Габович в роли Злого гения в «Лебедином озере», М. Нудьга в вариации из третьего акта «Раймонды». Мексиканская пресса писала, что показанный дивертисмент предоставил артистам широкую возможность выявить свою творческую индивидуальность, отмечала В. Анисимова, Е. Радченко, А. Петрова, М. Былову, Т. Степанову, В. Ворохобко... Как о надежде и будущем Большого балета писали критики о молодых танцовщиках Н. Ананишвили, Н. Архиповой, Э. Лузиной, А. Фадеечеве, Л. Никонове, Г. Таранде.

«Языковой барьер между русскими и мексиканцами был разрушен эмоциональностью и выразительностью

каждого движения танцовщиков Большого театра», — читаем мы в газете «Мас нотисиас». А газета «Трибуну» подчеркивала, что «русские еще раз продемонстрировали превосходство своей школы».

Гастроли Большого театра СССР были окружены вниманием прессы, представителей общественности, официальных властей. Мы постоянно слышали слова благодарности в адрес Большого театра. В городе Гвадалахаре — административном центре штата Халиско его губернатор Энрике Альварес дель Кастильо во время одной из встреч с руководством коллектива говорил нам о том, что эти гастроли имеют политическое значение, что подобные культурные контакты способствуют улучшению взаимопонимания между народами и странами. Беседовали мы и с заместителем Министрства просвещения Мексики по культуре Хуаном Бремером, который неоднократно посещал в разных городах наши спектакли. Он считает, что магия искусства Большого завоевала сердца мексиканцев.

В Монтерее министр просвещения и культуры штата Нуэво-Леон Ромео Флорес Кабальеро подчеркивал, что тот горячий прием, который оказывают зрители города Большому балету, является ярким доказательством того, что язык искусства — одна из самых действенных, результативных форм международного общения.

Большой друг нашей страны, председатель крупнейшего в Мексике Гвадалахарского филиала общества «Мексика — СССР», известный мексиканский художник Гильермо Чавес Вега, посмотрев наши концертные программы, отметил: «Все это кажется мне чудесным, совершенным и гармоничным. Артисты, выступающие в Мексике, не нуждаются в аттеста-

ции — их знает весь мир. В Москве мне посчастливилось видеть «Спартак». Я горжусь тем, что хорошо знал Арама Хачатуряна, и считаю Юрия Григоровича выдающимся балетмейстером».

Последнее высказывание, которое мне бы хотелось привести, принадлежит Мерседес де Гонсалес Ороско — руководителю культурного центра в Мехико. «Большой есть Большой, — говорила она. — Это относится к «Раймонде» и к концертной программе. В «Раймонде» прекрасно все — постановка Григоровича, декорации и костюмы Вирсаладзе, вся труппа во главе с Бессмертной. Зрители в восторге от концертной программы. На меня сильное впечатление произвели Семеняка и Мухамедов в отрывке из «Дон Кихота», Ананишвили в па де ле из «Спящей красавицы»... Великолепна вся труппа в целом. Короче говоря, Большой — всегда Большой!»

Наши артисты участвовали в нескольких фестивалях искусств, которые проходили в эти дни в разных городах Мексики — в Международном фестивале искусств «Монтерей-84», в «Фиесте-84» в Гвадалахаре, в XII Международном фестивале «Сервантино» в Гуанахуато, посвященном творчеству великого испанского писателя Сервантеса. С выступлением в последнем фестивале связано, пожалуй, одно из самых сильных впечатлений от гастролей. В этом празднике участвовало почти двадцать коллективов из четырнадцати стран. Спектакли проходили на различных театральных площадках. Первое выступление балетной труппы Большого театра состоялось в старом театре Хуареса. В зале, рассчитанном на тысячу мест, в этот вечер собралось почти полторы тысячи зрителей. Второй спектакль мы давали на открытой площадке — Эспланада де ла Алходиго. Амфитеатр здесь вмещает десять тысяч человек, вход бесплатный, и зритель сам выбирает себе место. Представления начинаются в семь часов вечера, с наступлением темноты.

Когда утром мы сюда приехали на репетицию, то с удивлением обнаружили здесь зрителей, а когда уезжали, видели, что амфитеатр уже заполнен более, чем наполовину. Вечером на наше представление, как мы узнали, собралось более четырнадцати тысяч человек — они расположились не только в амфитеатре, но и на балконах и крышах соседних домов, на стене, окружающей с двух сторон театр. Это была удивительно благодарная аудитория — с огромным энтузиазмом она принимала каждый номер программы, чутко, внимательно всматривалась и вслушивалась в лирические и драматические фрагменты, горячо аплодировала виртуозным танцевальным эпизодам. И мы понимали, что многие зрители вообще впервые встретились с балетным искусством: аплодисменты и восторженные крики



Фото
К. Уральского

Здание Дворца
Бellas Artes
в Мехико,
где проходили
гастроли
Большого театра
СССР



Зрители приветствуют советских артистов.

Главный балетмейстер Большого театра СССР Ю. ГРИГОРОВИЧ с призом XII Международного фестиваля «Сервантино», который проходил в Гуанахуато и был посвящен великому испанскому писателю М. Сервантесу.



«браво» и «отре» («еще») адресовались не только великолепным мастерам танца, но прежде всего посланцам великой державы, пользующейся огромным международным авторитетом. То, что произошло после окончания спектакля, стало ярким тому подтверждением. Люди, встав со своих мест, приветствовали участников концерта, размахивали красными флажками. Это незабываемо!

Восторженный прием, оказанный нашим артистам во время бесплатного концерта в знаменитом Национальном университете Мехико (УНАМ), стал еще одной демонстрацией дружеских чувств к нашей Родине, к ее миролюбивой политике.

Наши репетиции, занятия неизменно приходили мексиканские артисты балета и учащиеся балетных студий и школ. Они были признательны советским гостям за щедрость, с какой те делились с местными танцовщиками «профессиональными секретами». «Присутствие на занятиях и спектаклях Большого балета — замечательная школа для нас», — говорили они.

Широкий резонанс получил показ по мексиканскому телевидению балета «Раймонда» и двух наших концертных программ.

Можно еще и еще цитировать мексиканские газеты, приводить и другие высказывания общественных деятелей и мастеров культуры страны, которые высоко оценивают факт участия балета Большого театра в торжествах, посвященных шестидесятилетию установления дипломатических отношений между СССР и Мексикой. О высоком признании, которое обрел здесь Большой балет, его ведущие солисты и кордебалет, его главный балетмейстер и руководитель труппы, свидетельствует также награждение Ю. Григоровича специальным хрустальным призом от штата Нуэво-Леон и памятным призом XII фестиваля «Сервантино», вручение Ю. Григоровичу, Н. Бессмертной и Л. Семеняке медалей, учрежденных в честь пятидесятилетия Белляс Артеc (в этих торжествах Большой театр участвовал, показывая на сцене Дворца балет «Раймонда»).

Свои гастроли в Мексике Большой балет завершал, выступая в Мехико, в Аудиторию Насьянал. Около шести тысяч зрителей приветствовали в тот вечер советских артистов. Казалось, крикам и аплодисментам не будет конца. Так мексиканцы выразили свою глубокую симпатию к представителям советского искусства, посланцам великой советской страны.

ПЕТР ХОМУТОВ,
заслуженный артист РСФСР,
первый заместитель
Генерального директора
Большого театра СССР
и Кремлевского Дворца съездов,
руководитель гастролей

В атмосфере праздника

«Прекрасный подарок», «эликсир молодости», «фейерверк движений и красок» — таковы оценки парижских газет новой программы Государственного академического ансамбля народного танца СССР (художественный руководитель Герой Социалистического Труда, народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий СССР Игорь Моисеев), который в прошедшем году уже в седьмой раз побывал во Франции.

Каждое выступление в этой стране коллектив рассматривает как новую веху в упрочении культурных связей, взаимопонимания между нашими народами. И свою важную миссию — знакомить жителей этой страны с богатейшей танцевальной культурой нашей Родины, показывать образ жизни советских людей, их мирные устремления — артисты выполняют достойно, осознавая ее несомненное политическое значение. Нынешние гастроли, которые проходили в обострившейся международной обстановке, были для исполнителей серьезным экзаменом на гражданскую зрелость. Они выдержали ее с честью, о чем свидетельствует глубокая благодарность, официально выраженная французскими организаторами Министрству культуры СССР за великолепные выступления, прошедшие с триумфальным успехом.

На этот раз турне ансамбля продолжалось два месяца. Концерты проходили в Париже, во Дворце Конгрессов, на великолепной сценической площадке, где моисеевцам приходилось выступать и ранее. В те дни отмечалось десятилетие этого центра общественной и культурной жизни столицы Франции, где проходят международные конгрессы, конференции, проводятся художественные выставки.

Первый концерт прославленного коллектива пресса назвала «международной премьерой», подчеркивая, что творчество Игоря Моисеева имеет интернациональное значение и относится к выдающимся явлениям мировой культуры. Оливье Мерлен в газете «Монд» предсказал, что свободных мест в зале не будет до самого последнего спектакля. И он не ошибся — действительно, в течение всех гастрольных дней каждый вечер все четыре тысячи кресел Дворца Конгрессов были заняты восторженно принимавшими представление зрителями.

А ведь завоевать симпатии парижан непросто — они регулярно знакомятся с самыми первоклассными солистами и труппами. Тем более, что одновременно с гастрольями советских танцовщиков в «Олимпии» проходили выступления артистов знаменитого китайского цирка, а чуть позже, в Берси, пригороде Парижа, в многотысячном дворце спорта «Олимпспорт» начались представления оперы Д. Верди «Аида», грандиозного зрелища с участием всемирно прославленных оперных певцов.

Стало традицией, что в каждый свой приезд в Париж выдающийся советский балетмейстер демонстрирует новую программу. Так, в 1966 году в «Гранд



Опера» была показана «Дорога к танцу», удостоенная у нас вскоре Ленинской премии. В 1971 году парижане оказались в числе первых зрителей «Половецких плясок», высоко оцененных критикой. И нынешняя премьера тоже прошла с успехом, о чем можно судить хотя бы по заголовкам парижских газет: «Великий спектакль», «Феерия Моисеева», «Огромный триумф». Это лишь немногие из них.

«На этот раз, — писала «Юманите», — Моисеев вновь проверит наше мнение о том, будто мы знаем и видели все в жанре «народного спектакля». «Мы поражены, — отмечает «Франс суар», — такого Моисеева мы еще не видели!» «Уже в первый свой приезд в 1955 году, — читаем мы в «Ле паризьен», — выступая во Дворце Шайо, коллектив завоевал признание в созданном им новом жанре сценической хореографии — спектакле народного танца, поставленном на высшем профессиональном уровне и представляющем театральное зрелище». «К 1984 году, — продолжает рецензент, — труппа Игоря Моисеева необычайно выросла в техническом и художественном отношении».

Приведем также слова основателя и бессменного руководителя парижского литературно-артистического агентства по культурному обмену Жоржа Сориа, определившего коллектив Игоря Моисеева не только как национальную гордость СССР, но и как гордость мировой танцевальной культуры XX века. Показательно, добавил Ж. Сориа, что многие артисты, выступающие сегодня в новом спектакле, еще не родились, когда в 1955 году французы впервые увидели теперь столь знаменитый «Балет Моисеева».

В сохранении высокого профессионального уровня, преемственности и постоянного обновлении традиций также видят причину успеха новой программы Игоря Моисеева Андре-Филипп Эрсен, главный редактор журнала «Сезон де ла данс». «Это сама жизнь, быющая через край», — так охарактеризовал он

Выступают артисты
Государственного ансамбля
народного танца СССР.

Фото В. Шербакова

выступления коллектива в интервью корреспонденту ТАСС Олегу Карасеву.

Проследившая неоднократно выступления ансамбля, многие газеты вспоминают ставших уже классикой «Парижан», «Футбол», «Половецкие пляски», называя Моисеева «потрясающим мастером массового танца», подчеркивая его совершенное владение сценографией в многолюдных сценах народных празднеств, которыми наполнены его хореографические картины. Приводя в пример полюбившихся парижанам «Конькобежцев» (так здесь называют хореографическую картину «На катке», показанную во время гастролей в 1981 году), «Фигаро» с восхищением пишет о впечатляющей картине молодежного соревнования, царящего «на льду» Дворца Конгрессов. Поразительные примеры триюкового мастерства артистов, изумительная фантазия балетмейстера, его поистине неиссякаемый юмор, которым проникнуты все номера, как считает газета, создают великолепное ощущение искреннего веселья, царящего на сцене.

Во время гастролей французская общественность широко отметила шестидесятилетие сценической деятельности Игоря Александровича Моисеева, которого парижские критики называют «выдающимся хореографом современности», «магом народного танца», «создателем баснословного спектакля». Секрет успеха выдающегося мастера советской хореографии, по мнению большинства из них, в его творческой молодости, но поистине шагает в ногу с артистами своего ансамбля, средний возраст которых, как подсчитали французские журналисты, двадцать два года. Обладая нескончаемым источником кипучей энергии, Моисеев вновь «заставил неистовствовать парижскую публику», создав спектакль, который, как считает

газета «Ле паризьен», «вобрал в себя и обаяние фольклора, и все лучшее из классического танца».

Первое отделение программы, названное во французской печати «Маршруты», заслужило определение антологии танцев стран, где выступал ансамбль. Открывал концерт русский танец «Лето» из хореографической картины «Времена года». Вслед за ним шли венгерский «Чардаш», румынский «Бриул», «Арагонская хота», которые действительно были «привезены» из разных гастрольных поездок. А венесуэльский танец «Хоропо», показанный советским танцовщикам в Каракасе артистами фольклорного коллектива и освоенный в одну-две репетиции в Москве, в репетиционном зале, получил свою законченную форму, стал «родным» в строго отобранном репертуаре ансамбля. Восхищаясь каждой из этих миниатюр, рецензенты отмечали главное, что отличает самого балетмейстера и каждого артиста труппы — безукоризненное владение манерой, стилем исполняемого танца, умение сохранить смысл хореографического действия, редкое чувство такта и меры. Эти качества, как подчеркивали критики, особенно ярко проявились при исполнении «Задристых частушек», своеобразного русского перепляса, в котором оригинальные, запоминающиеся танцевальные характеристики его участниц органически заключены в сценические рамки академического ансамбля.

Просматривая газетные рецензии (а их вышло около пятидесяти за шестьдесят дней гастролей), снова и снова читаешь восторженные оценки новой работы Игоря Моисеева «Народные сцены. Ночь на Лысой Горе», где использовались народная музыка и отрывки из произведения М. Мусоргского. Атмосфера народного гулянья, традиционные сельские игры сменяются фантастическим зрелищем ночного шабаша ведьм и чертей. Говоря о виртуозном исполнении, газеты отмечали, что балетмейстер с одинаковым успехом использует все виды сценической пластики, включая акробатику и пантомиму, органически сочетая их с народным танцем и элементами классической балетной лексики. В этой работе интересно раскрылось тяготение Игоря Моисеева к своеобразному преломлению хореографического материала через призму юмора, то лирически мягкого, полного любви и уважения к человеку, то саркастически безжалостного...

«Великая вакханалия», «феерия образов и звуков», «пьянящий вихрь» — так называла парижская критика новую работу замечательного хореографа.

Выступления советских гостей проходили в атмосфере настоящего праздника, царившего не только на сцене Дворца Конгрессов. Прекрасные условия, созданные организаторами гастролей, обширная культурная программа, предложенная артистам ансамбля, внимание и сердечность французских друзей — все это создавало настроение нескончаемого душевного подъема. «Да здравствует праздник!» — так закончил свою статью рецензент «Юманите диманш»: «Праздник во имя мира и дружбы всех народов на Земле», — добавим мы.

ЛИДИЯ ШАМИНА

10 ANIVERSARIO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGAL - U.R.S.S.



ESTRELAS DO BALLET SOVIÉTICO

Cinema St. António - Faro
Dia 30 de Maio de 1984 pelas 21.15 h.



8 PARES DE BALARINOS DOS TEATROS:
BOLCHOI (MOSCOW), KIROV (LENINGRADO), STANISLAVSK (MOSCOW), BACHKIRIA (URSS), ÓPERA E BALLET DA TARTARIA.

bilhetes à venda na Livraria Silva e Livraria C.D.L.

«Звездный дождь русского балета»

«Звездный дождь русского балета» — так образно называлась одна из статей, рассказывающая о выступлениях мастеров советского балета в Португалии. Гастроли были посвящены десятилетия создания общества «Португалия — СССР» и установления дипломатических отношений между двумя странами. В турне участвовали солисты балета различных театров страны: Н. Павлова и В. Гордеев представляли Большой театр СССР, И. Колпакова, С. Бережной, И. Чистякова, В. Петрунин — Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова, Г. и М. Крапивины — Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Е. Брижинская и М. Козловский — Куйбышевский театр оперы и балета, И. Хакимова и В. Бортыков — Татарский театр оперы и балета имени Мусы Джалиля, Э. Куватова и Р. Зарипов — Башкирский театр оперы и балета, Е. Самбуева и Ю. Муруев — Бурятский театр оперы и балета, Л. Новикова и А. Степкин — Саратовский театр оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского. Представители многонационального советского балета показали португальским зрителям разнообразную программу, составленную из отрывков балетов русских, советских, зарубежных композиторов, а также хореографические композиции современных авторов. Художественным руководителем и режиссером труппы был солист Большого театра СССР Вячеслав Гордеев.

«Как проходили гастролы?» — с таким вопросом обратился наш корреспондент к В. Гордееву. Вот что он ответил: «Перед отъездом из Москвы мы, конечно, очень волновались — как нас примут зрители, которые пока еще мало знакомы с искусством советского балета. Ведь

Этот плакат сопровождал советских артистов в их турне по городам Португалии.

в Португалии до нас за последние десять лет практически была лишь одна группа советских артистов. Возглавляла ее Майя Михайловна Плисецкая. Их выступления прошли успешно, и нам, естественно, хотелось поддержать на наших концертах тот высокий уровень мастерства, который был «задан» выдающейся балериной. Тем более, что программа наших представлений предполагала познакомиться португальцев с творчеством артистов различных театров Российской Федерации, обогатить их представление о советском балете.

Выступления начались с ответственного концерта, который мы дали в Лиссабоне во время празднования десяти-

летия образования общества «Португалия — СССР» и установления дипломатических отношений между нашими странами. Он имел огромный успех. Португальский зритель оказался темпераментным, отзывчивым, доброжелательным. Казалось, овамцам и цветам не будет конца. И так нас затем принимали во всех городах, в которых нам довелось представлять советское искусство, — в Баррейру, где мы выступали во Дворце культуры рабочих, в Фару, Бежа, Эвора, на острове Мадейра, где участвовали в проходившем там первом международном фестивале танца.

После концертов мы встречались с представителями общественности, со зрителями — простыми любителями балета и постоянно убеждались, как их интересует наша страна, советские люди, их жизнь, их литература, искусство. Особенно много разговоров было, конечно, о балете. В Португалии этот вид искусства музыкального театра переживает период становления, он еще очень молод, но интерес к нему огромен. Так, в Лиссабоне нас попросили провести в Академии танца показательный танцкласс, и мы с удовольствием откликнулись на просьбу: помочь молодым энтузиастам португальского балета ближе познакомиться с советской школой классического танца. Это занятие, как и наши ежедневные уроки, проводила Надежда Павлова, которая закончила педагогическое отделение Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского у Марины Тимофеевны Семенович. Организаторы гастролей сделали все возможное для того, чтобы концерты советских артистов прошли на высоком художественном уровне.

Надо сказать, что поездка, хотя и

оказалась весьма напряженной, достаточно трудной по условиям, принесла нам большое удовлетворение. Она запомнилась прежде всего своей необыкновенной атмосферой дружелюбия и интереса, каким окружили нас португальские зрители. И это не могло не сказаться на нашем самочувствии — артисты работали с полной самоотдачей. Даже, когда мы выступали в холодных, плохо отапливаемых помещениях, я, как руководитель, опасаясь травм, просил отдельных солистов снять вариации, они отказывались это сделать, так как не желали упрощать хореографический язык своих номеров, чтобы донести до зрителя всю красоту и ценность академического танца. Пользуясь случаем, хочу высказать слова благодарности всем участникам нашей небольшой группы за

самоотверженность, за то глубокое понимание высокого долга советского артиста, его большой ответственности как посланца Советской страны».

Португальская пресса была единодушна в оценке выступления советских артистов. Например, лиссабонская газета «Капитал», называя гастроль «примером высокого танцевального искусства», подчеркивала, что «звезды балета из Советского Союза покорили португальских любителей классического танца. Они продемонстрировали замечательные достижения, великолепный стиль и отточенную технику советской школы балета, подтвердив, что в СССР этот вид искусства достиг подлинного расцвета».

Критика отмечала «весьма замеча-

тельную по своей выдающейся технике, школе, настроению Седьмой танкс из «Шопенианы» в исполнении артистов из театра имени Кирова И. Колпаковой и С. Бережного, «Арлекинаду», которую показывали И. Чистякова и В. Петруни, поражающая блистательной техникой, отрывок из балета «Красавица Ангра» в исполнении Е. Самбуевой и Ю. Муруева, окрашенный своеобразным восточным колоритом.

Высокой оценки и критики, и зрителей были удостоены солисты Большого театра СССР Н. Павлова и В. Гордеев, чья исполнительская культура, эмоциональная выразительность танца покорили португальскую аудиторию.

В. КОТЫХОВ

СОВЕТСКИЕ АРТИСТЫ — ПОСЛАНЦЫ МИРА И ДРУЖБЫ

Встречи на японской земле

Benefit for the U.N. World Disarmament Campaign

Concert Arts Society, Inc.
in association with
International Artists Center, Tokyo
and
Hiroshima Dancers
presents

New York Premiere of

NO MORE HIROSHIMAS A LONE STAR SHINING



May 25 27, 1984, at Hunter College Playhouse, New York

Программа спектакля «Хиросима не должна повториться, пока светят звезды».

Такая афиша была вывешена к гастролем Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в Японии.



В течение своих сорокапятидневных гастролей по Японии артисты Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в восемнадцати городах страны показали «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Дон Кихот» Л. Минкуса, концертную программу. Труппа выступала в Японии в четвертый раз, после семилетнего перерыва, выступала с большим успехом. Наше турне организовала Японская рабочая ассоциация любителей музыки РО-ОН. Она была создана в Осаке в 1948 году. Основная цель ее деятельности — пропаганда среди широких трудящихся масс классической музыки, сохранения и популяризации национального фольклора как действенных средств установления дружеских контактов между народами. Хотя гастрольный обмен с другими странами РО-ОН практикует с 1955 года, наша балетная труппа стала первым крупным коллективом, приехавшим в Японию по приглашению ассоциации.

Мы начали свое турне по Японии балетом «Лебединое озеро». После спектакля за кулисы пришел временный поверенный в делах СССР в Японии Ли Чжов, он тепло поздравил нас с удачным началом и пожелал дальнейших успехов. А президент РО-ОН Исидаса-сан выразил уверенность в том, что гастроль послужит укреплению дела мира во всем мире и упрочению дружбы между нашими странами.

После окончания балета зрители долго не расходились. И когда мы вышли из театра, они встретили нас бурными овациями, затем запели нашу «Катюшу»...

Надо сказать, что работники РО-ОН делали все возможное, чтобы наши выступления в этой стране прошли достойно, чтобы в свободное от репетиций и спектаклей время мы хорошо отдыхали. И какой бы город мы ни проезжали, нас везде радушно приветствовали члены местной организации РО-ОН. Например, в городе Химедзи (кстати, префектура Хёго, в которую входит Химедзи, является побратимом нашего Хабаровска) его мэр Нисинасан устроил в честь советских артистов прием, на котором с японской стороны присутствовали многочисленные представители

местной общественности — журналисты, владельцы местных балетных студий, просто любители хореографии. Наши солисты, одев стилизованные национальные костюмы, исполнили японский танец, имитирующий обработку земли. Этот эксперимент был тепло принят присутствующими.

Когда мы совершали свою поездку по Японии, в Хиросиме проходили традиционные Дни мира. Балетмейстер театра Г. Майоров и дирижер М. Юровский получили приглашение посетить этот многотрагедийный город. Они побывали в музее-мемориале, посвященном жертвам атомной бомбардировки, а также посмотрели спектакль «Хиросима не должна повториться, пока светят звезды». Он поставлен по произведению Хидео Кимура на музыку Хидео Токо. Первое представление его состоялось в 1952 году. Наши коллеги знакомы с новой версией произведения.

«Сочинение, написанное Кимура-сан — автобиография, — рассказывает М. Юровский. — Вся история, отраженная в балете, это история его собственной жизни. Два года назад его жена скончалась от лучевой болезни. Кимура-сан является владельцем балетной студии в Хиросиме и руководителем фольклорного ансамбля.

В первом акте, где рассказывается о мирной жизни, постановщик использует лексику классического танца. Второй — «Воспоминание о трагедии» — решен средствами так называемой свободной пластики. Особенно впечатляет картина «Гибель Хиросимы». Финал балета решен как символическая молитва о мире.

Дисциплина исполнителей, осмысленность сценического состояния, самоотдача, с какой они работают, поразительны. В создании полотна принимали участие дети погибших от бомбежки, дети тех, кто умер от лучевой болезни. На меня это произвело очень сильное эмоциональное впечатление. Зрители принимали «Хиросиму...» очень бурно, очень сочувственно. Кимура-сан мечтает показать эту работу советскому зрителю».

На японской земле состоялось у нас немало интересных встреч. К таким хочется отнести встречу со старейшим специалистом

по истории русского театра, ведущим балетным критиком, профессором Нодзаки-сан. Он имел возможность быть очевидцем дебюта юной Галины Улановой. Нодзаки-сан тепло вспоминает о встречах с К. Сергеевым, Н. Дудинской, Т. Вечесловой, Н. Капустиной, Н. Зубковским, о знакомстве с Д. Шостаковичем, с И. Соллертинским, А. Вагановой, лекциях А. Гвоздева, С. Радова. Профессор, бывая в Советском Союзе, регулярно посещал спектакли Кировского театра. Как оказалось, Нодзаки-сан хорошо знает и наш театр, о творческих исканиях которого неоднократно писал в японской прессе. Рассказывая нам об истории становления японского балета, профессор говорил о том значительном авторитете, каким пользуется здесь советская педагогическая система. К сожалению, хороших японских учите-

лей классического и характерного танцев в стране пока нет. Сейчас, по мнению нашего собеседника, в стране существуют три сильные труппы — «Токио-балет» имени П. И. Чайковского, хорошо известный в Советском Союзе, «Мацуяма» — коллектив, организованный в 1948 году, и «Маки», созданная в 1956 году. Однако, подчеркнул Нодзаки-сан, в Японии государство не финансирует театральные коллективы, что затрудняет развитие искусства вообще и балета в частности. Лишь театр «Кабуки», труппа кукольного театра «Дзёрури» и коллектив «Такаракуки» имеют свое постоянное помещение. Совсем недавно к ним присоединился театр масок «Но», построивший себе стационарное здание.

Профессор высоко оценил уровень наших выступлений, их художественную и исполнительскую культуру.

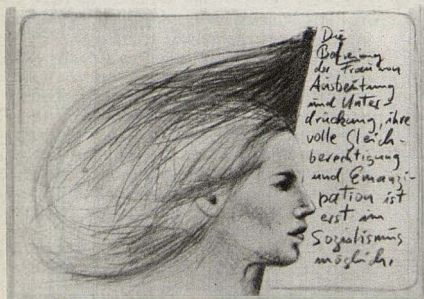
В Японии ежегодно гастролируют балетные коллективы из разных стран. Поэтому нам особенно приятно было видеть положительную реакцию японской прессы на все наши выступления.

Выступая в Японии, мы чувствовали себя посланниками нашей могучей миролюбивой державы. Так воспринимали наши гастролеры и японцы — на пресс-конференциях, приемах, встречах, в первую очередь, речь шла о мире на земле, об укреплении дружеских контактов между нашими народами, о том, что деятели искусства призваны сыграть здесь свою большую роль.

Н. ВОСКРЕСЕНСКАЯ,
артистка Московского
музыкального театра
имени К. С. Станиславского
и Вл. И. Немировича-Данченко

СОВЕТСКИЕ АРТИСТЫ — ПОСЛАНЦЫ МИРА И ДРУЖБЫ

С ЭМОЦИОНАЛЬНЫМ ПОДЪЕМОМ



В Федеративной Республике Германии весной прошлого года проходил праздник Германской коммунистической партии и ее печатного органа — газеты «Унзере Цайт», на котором присутствовала и советская делегация. В ее составе были и представители нашего многонационального балета.

Как сообщил ответственный работник Министерства культуры СССР А. Кортиков, на этот раз в празднике коммунистической печати в Дуйсбурге участвовала группа артистов балета Большого театра оперы и балета Белорусской ССР и дуэт из Боль-

шого театра Союза ССР — Николай Федоров и Марина Нудьга. Большой концерт проходил в сложных условиях: на открытой площадке, непригодной для таких выступлений артистов балета... Но посланцы Советской страны продемонстрировали свое искусство с огромным эмоциональным подъемом. Председатель Германской Коммунистической партии Г. Мис дал высокую оценку концерту, подчеркнув важное значение миролюбивой миссии советского искусства.

Покорили немецкого зрителя и всех участников торжеств также выступления артистов танцевальной группы Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого, которые дали одиннадцать (вместо пяти запланированных) концертов.

Следует отметить, что программы советских артистов имели большой успех у гостей праздника — посланцев братских коммунистических и рабочих партий.

Е. ФОКИНА

СОВЕТСКИЕ АРТИСТЫ — ПОСЛАНЦЫ МИРА И ДРУЖБЫ

В гостеприимной Польше

В Гданьске в одиннадцатый раз проходили Дни Ленинграда. Встреча представителей городов-побратимов состоялась в связи с подготовкой празднования сорокалетия Великой Победы над фашизмом. Среди тех, кто участвовал в этом большом празднике дружбы, был Ленинградский театр современного балета, руководимый Б. Эйфманом. Труппа познакомила польских зрителей со своей новой работой — балетом «Двенадцатая ночь, или Что угодно» (по мотивам комедии В. Шекспира

на музыку Г. Доницетти).

Местная пресса высоко оценила спектакль, отмечала своеобразие его постановочного решения, говорила о профессиональной культуре исполнителей ведущих партий, элегантности, легкости их танца. «Это настоящее театральное представление, понятное даже зрителям, не знающим содержания шекспировской пьесы», — читаем мы в одной из рецензий. Ее автор пишет о динамике, темпераменте спектакля, богатстве используемых балетмейстером пластических форм, основанных на классическом и характерном танце, осмысленных им по-своему. «Он творит новое, красивое, необычное», — подчеркивает критик. «Поло-

жительным качеством Эйфмана-режиссера, — сказано в другой статье, — является способность к созданию сценически живых, характеризующих оригинальными движениями персонажей».

«За семь лет своего существования коллектив побывал почти во всех наших республиках, на Урале, в Сибири — сообщил нашему корреспонденту Б. Эйфман. — Мы выступали на самых разных сценах, перед самой разной аудиторией».

Данные гастролы позволили нам встретиться со зрителями Польской Народной Республики. Участие в Днях Ленинграда в Гданьске — большая честь для нас: ведь мы представляли прославленный балет нашего города. Может ли не открылеть выпавший на нашу долю успех?»

Дни Ленинграда в Гданьске, ставшие традиционными, и на этот раз вылились в подлинный праздник дружбы.

В. ВАЛЕРЬЕВА



СТРАНИЦЫ ФРОНТОВОЙ БИОГРАФИИ

Н. ЯСТРЕБОВА
и Б. БРЕГВАДЗЕ
в балете
«МЕДНЫЙ ВСАДНИК».



летнего отделения Дворца пионеров имени А. А. Жданова. Сейчас она здесь — научный консультант.

Корреспондент журнала «Советский балет» встретился с заслуженной артисткой РСФСР Н. Ястребовой и попросила Нонну Борисовну рассказать о фронтовых страницах своей биографии.

— 22 июня 1941 года обещал стать самым счастливым днем в моей жизни, — говорит артистка. — Я спешила на генеральную репетицию выпускного спектакля нашего училища. В Ленинграде, балетном городе, каждый такой выпускной вечер — праздник, а генеральная репетиция — самый ответственный момент и для их участников, и для педагогов, и для руководителей школы. Я волновалась и радовалась одновременно — ведь выпускник балетмейстерского отделения при нашем хореографическом училище Б. Фенстер, ставя свой дипломный спектакль — двухактный балет «Бэла» на музыку композитора В. Дешевова, пригласил меня на главную роль. Партию Печорина танцевал Толя Синицын, который вскоре после выпуска погиб на фронте.

Помимо этого, мой педагог Агриппина Яковлевна Ваганова, восстановила для меня адажио на музыку композитора Г. Венявского, поставленное ею когда-то для Марины Семеновой, и сама Марина Тимофеевна приезжала репетировать со мной этот номер. Танцевала я его с В. Богдановым.

В тот летний солнечный день во мне все пело и ликовало. И, казалось, люди улыбаются именно мне, разделяют со мной мою радость. С трепетом вошла я в гримуборную, села за гримировальный столик, за которым готовились к спектаклю самые выдающиеся балерины нашего театра. Ничто, казалось, не могло омрачить моего счастья. Разве я могла предполагать, что в эти утренние часы уже где-то рвались бомбы, свистели пули, рушились города, погибали люди. Я узнала об этой трагедии до выхода на сцену, и в один миг все померкло. Война! Это слово обрушилось на любимый город, на театр, на каждого из нас. Она оборвала мирную жизнь, нашу счастливую безмятежную юность. Выпускной спектакль у нас все же состоялся в назначенный день — 26 июня 1941 года. Красивый бирюзовый зал Кировского театра, о котором я потом часто вспоминала на фронте, был, как всегда, полон. Спектакль прошел с большим успехом, нас щедро одалили цветами и аплодисментами, но за всем этим стояло все то же страшное слово — война! Все мы, выпускники 1941 года, повзрослели за несколько дней.

Меня приняли в один из лучших театров мира — Театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Сбылась моя самая заветная мечта, но моему первому те-

Об этой своей ученице — Нонне Ястребовой — Агриппина Яковлевна Ваганова написала: «Н. Ястребова — окончила школу и дебютировала в день объявления войны. Провела всю войну в Ленинграде и, не растеряв заложенного в нее, несмотря на тяготы блокады, выступает удачно в партиях балерины». В этих строках рассказана трудная и такая прекрасная судьба артистки, чья юность прошла в действующей армии под Ленинградом. Но выдержав испытание блокадой и фронтом, она, вернувшись в конце войны в родной Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова, нашла в себе силы, волю, мужество подняться на самую высокую ступень танцевального искусства — обрести положение ведущей солистки прославленной труппы. Стала балериной в самом главном значении этого слова. Двадцать лет Ястребова выходила на знаменитую сцену, даря зрителям радостный праздник танца. Аврора в «Спящей красавице», Маша в «Щелкунчике», Китри в «Дон Кихоте» — это коронные партии классического репертуара, которые требовали от исполнительницы высокой профессиональной культуры, зрелого мастерства, Нонна Борисовна танцевала с большим успехом, привнося в их трактовку свою тему, свое видение образа, свое понимание внутренней жизни героини. Но особенно ярко эти качества творческой индивидуальности Ястребовой раскрывались, когда она выступала в спектаклях современных хореографов — «Гаянэ» (Гаянэ), «Спартак» (Эгина), «Клоп» (Эльзевира Ренессанс), «Бахчисарайский фонтан» (Зарема), «Медный всадник» (Параша), «Золушка» (Злюка)... Высокой оценки зрителя и прессы заслужила Ястребова как первая исполнительница роли советской девушки Наташи в балете А. Крейна «Татьяна» — произведении, рассказывающем о событиях Великой Отечественной войны. Известный критик В. Богданов-Березовский писал о Нонне Борисовне: «...Ястребова, за время достаточно длительного отрыва от балетной сцены и от систематической тренировки в области классического танца, не растеряла усвоенного ею в последних классах училища. По возвращении в состав коллектива театра имени С. М. Кирова... она проявила способности к очень быстрому развитию своего исполнительского дарования как в чисто танцевальном отношении, так и в смысле сценической трактовки». Закончив активную сценическую деятельность, Нонна Борисовна пятнадцать лет была художественным руководителем ба-

атральному сезону не суждено было начаться. Враг подошел к Ленинграду, налеты фашистской авиации, казалось, не прекращались вообще — случилось по двенадцать воздушных тревог в день. В августе был эвакуирован наш театр, затем — Малый оперный. Один за другим город покинули все театры, кроме Театра музыкальной комедии. Он работал всю войну, всю блокаду. Остался в Ленинграде и я. В один из дней в Дом Красной Армии собрались представители творческой молодежи города — студенты консерватории, Академии художеств, театрального института, молодые артисты. Их распределяли по концертным бригадам, которые должны были выступать в госпиталях и воинских частях. Многие актеры ушли в народное ополчение — Н. Черкасов, К. Боярский, Б. Фенстер, разве всех перечтешь?!

К концу первой блокадной зимы в Ленинграде организуется блокадный театр, своего рода филиал Кировского. Небольшую балетную труппу возглавила Ольга Генриховна Иордан, оперную — Иван Алексеевич Неचाев. Оркестр состоял буквально из полуживых музыкантов. Сюда пришла и я. Уроки и репетиции шли в нашем репетиционном зале, где вода застывала в лейках (из них обычно поливают пол), а спектакли — на маленькой сцене Театра музыкальной комедии, где было немного теплее. Ольга Генриховна давала уроки, ставила спектакли и сама их же репетировала. Я танцевала в «Эсмеральде», «Коньке-Горбунке», участвовала в концертной программе.

Вскоре в дом, где я жила, попала бомба, мне негде было жить, не в чем танцевать... Товарищи из прифронтового ансамбля, организованного композитором Георгием Александровичем Носовым, звали меня к ним в коллектив, и я решила перейти туда. Мы «обслуживали», как тогда говорили, части Двадцать третьей дивизии. В коллектив входили молодые исполнители. Балет представляли мы с Ю. Воронцовым, окончившем училище чуть раньше меня. Конечно, ни о каких классических номерах, танцах на пальцах не могло быть и речи. Мне пришлось распрощаться с пуантами, надеть кирзовые сапоги, военную гимнастерку. Суровые условия, в которых предстояло выступать, требовали и совсем иной подготовки. Мы считались в ансамбле рядовыми бойцами и выполняли все обязательные для солдата работы — дневалили, мыли полы, дежурили на кухне. Я оказалась здесь самой молодой (мне только что исполнилось восемнадцать), и товарищи всячески оберегали, щадили меня. К тому же я приехала из Ленинграда сильно истощенной (такими приезжали все), и чтобы как-то танцевать, даже просто двигаться, мне следовало немного

восстановить силы, «откормиться», как говорили ребята. Тут-то и проявилась помощь коллектива. Особенно заболтовало, как к своим детям, относился к нам Георгий Александрович Носов.

Наша база, наш штаб находилась в Юкках, под Ленинградом, отсюда мы выезжали во все стороны линии фронта, здесь готовили свои концертные программы. Вместо классических вариаций и дуэтов — украинский «Гопак», «Русская», «Тачанка», вместо балетных туфель — сапоги, вместо нарядной юбочки — узкая армейская юбочка защитного цвета, вместо большой, освещенной огнями сцены — пол землянки, грузовик со спущенными бортами, а то и просто поросшая травой поляна.

Работа шла большая, но времени на подготовку репертуара совсем не оставалось. И тем не менее, мы стремились постоянно обновлять программу. Ездили по воинским частям, стараясь пробраться как можно ближе к передовой, часто — под артиллерийским обстрелом, в день давали по несколько концертов. Помню один из них — в артиллерийской бригаде, почти на передовой. Укрывались за пригорком, где стояли орудия. С этого пригорка спускались посмотреть наши выступления солдаты. Мы понимали — нам нельзя устать, раскисать, жаловаться на неподходящие, а порой действительно неприемлемые условия для выступлений. Мы обязаны нести этим уставшим, измученным людям хотя бы маленькую радость, согреть их сердца. И я весело вылетала со своим «Гопачком» на импровизированную сцену, лихо отплясывала свои незамысловатый танец. После концерта к мне подошел седой, грузный, с натруженными руками артиллерист и преподнес букетик полевых цветов, нарванных прямо с травой здесь, на передовой, перевязанных грубой алюминиевой проволокой. Глаза его были полны слез. «Спасибо тебе, дочка, — просто сказал он. — Путь в твоей жизни все будет хорошо». Это были первые цветы, которые я заработала своим трудом в тяжкие дни войны. Потом мне дарили много цветов, самых дорогих и роскошных, но этого скромного букетика с алюминиевой проволокой я никогда не забуду, как не забуду и глаз артиллериста, и его теплых, идущих от самого сердца слов.

Иногда нам приходилось добираться на концерты пешком. Однажды забрели на минное поле, не понимая куда попали, а когда поняли, было поздно. Пришлось ползти по-пластунски, любая оплошность, неосторожное движение грозили смертью. Каждый нерв был натянут, как струна, но мы добрались до места очередного концерта. С какой же радостью нас встретили! И угостили «роскошным» ужином — каждому выдали котелок кашенной каши и

кусочек селедки с черным сухарем.

Помню один из самых трудных наших концертов. Под артиллерийским обстрелом нам пришлось пробраться в одно из воинских подразделений. Фронт был совсем рядом, каждый шаг — риск, но мы не раскусажились, знали только одно — обязаны выполнить задание. Ни у кого не было ни сомнений, ни колебаний — нас ждут, и мы должны дать концерт. И мы его дали! Он шел под аккомпанемент свистящих снарядов, пулеметных очередей, разрывов бомб. Вскоре после него мы были награждены медалями «За боевые заслуги». Мне очень дорога эта медаль.

Я уже говорила, что у нас сложился очень дружный коллектив, и когда кто-нибудь из нас отправлялся на несколько дней домой, в отпуск, то все мы собирали маленькие посылки для своих близких, которые оставались в блокадном Ленинграде. И как бы ни было трудно добираться до адресатов — времени мало, идти далеко, транспорт не работал, частые обстрелы, бомбежки — ничто не могло остановить отпускника. Он шел через весь город, нес восточку родным и близким от своих товарищей. Когда мне удавалось получить такую отпуск, и я приезжала в Ленинград навестить маму, то мне казалось — здесь страшнее, чем на фронте. Там я знала, где враг, а здесь он подстерегал нас везде, за каждым углом — обстрелы, бомбежки, голод. Я не знаю, что может быть страшнее ленинградской блокадной зимы! Но люди и здесь трудились, боролись,

достойно и скромно делали свое дело. И, вернувшись на фронт, мы старались, чем могли, помочь воинам, оборонявшим наш замечательный героический город.

Летом 1944 года в Ленинград вернулся Кировский театр, и командование фронта демобилизовало меня и направило на работу в театр. Не знаю, что было труднее — выступать под пулями, танцевать на обледенелых грузовиках или после двухлетнего перерыва вернуться к своей профессии. Я сняла кирзовые сапоги, военную форму... Надо было надевать пуанты, и все начинать сначала: вставать к станку и делать экзерсис, а ноги не поддавались, мышцы одеревенели, тело не слушалось, спина не гнулась...

Как ученица Вагановой, я и в театре попала в ее класс совершенствования. И чувствовала себя здесь гадким утенком, окруженным прекрасными лебедями. Мне было невыносимо тяжело не только физически, но и морально. Я слишком далеко ушла от своего искусства и слишком многое растеряла. Стоя у станка, обливаясь потом и слезами, я тщетно пыталась вернуть утраченное. Порой во мне просыпалось чувство горечи, боли, обиды, страха. Разве я виновата в том, что на фронте было не до экзерсисов? Холод, голод, бомбежки, переезды, обстрелы. Но минуты слабости проходили, фронтовая выдержка брала верх. Я говорила себе — должна! Должна преодолеть трудности, не пасовать перед ними, не поддаваться им, как не поддавалась на фронте. И фронтовая закалка помогла одолеть сложнейший в жизни рубеж — вернуть свою профессию. Помогла, конечно, и молодость, и тот прочный фундамент знаний, и та профессиональная основа, которую заложили во мне мои учителя. В этом отношении мне удивительно повезло — я училась у самых лучших педагогов школы. В младших классах — у Евгении Петровны Снетковой-Вечесловой, в средних — у Марии Федоровны Романовой, научившей меня грамотной, выполняющей любое движение, в старших — у Агриппины Яковлевны Вагановой, которая вырастила, выпестовала меня как профессиональную танцовщицу и которую я не забуду до конца своих дней. Только благодаря им, моим дорогим учителям, я сумела в достаточно сжатые сроки вернуться в строй, снова стать артисткой балета, выйти на сцену. Это оказалось возможным еще и потому, что наше опаленное войной поколение познало дорогую цену мирного труда и относилось к своему искусству, к своей профессии с огромной любовью и уважением. Мы работали, как одержимые...

Н. ЯСТРЕБОВА в роли Наташи в спектакле «Татьяна».

Фото Ю. Ларионовой



Беседу вел В. ПРОХОРОВА,
кандидат искусствоведения


М. ЛИЕПА —
Альберт
(«Жизель»)

Фото
В. Пчелкина.

десятих — начале шестидесятых годов.

Мариса Лиэпу не случайно с детства влек к себе Большой театр СССР. Тот миг, когда мальчиком он решил завоевать эту сцену, был пророческим, ибо традиции Большого балета оказались родственными его дару. Он впитывал в себя эти традиции жадно, словно давно ждал именно этих уроков, этих учителей. Особенно уроков корифея московской школы Николая Ивановича Тарасова, который прививал ученикам мужественную, волевою манеру танца, требовал максимально осознанной работы, постижения разумом всех профессиональных тайн. Эту жажду понять, дойти до самой сути того или иного технического приема, освоить его так, что он становится послушным тебе средством создания танцевального образа, Лиэпа сохранил на всю жизнь. Он вообще умел и любил учиться и навсегда сохранил благодарность своим первым учителям в Рижском хореографическом училище — В. Блинову, В. Цуканову, Н. Карягину, преподавателю характерного танца в Москве Т. Ткаченко и особенно, конечно, Н. Тарасову.

Большую роль в формировании Лиэпы как артиста балета сыграл В. Бурмейстер, с которым он встретился, когда поступил в труппу Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Работая с этим художником в руководимом им коллективе, молодой артист утвердился в мысли, что балетный танцовщик должен быть прежде всего артистом, то есть создавать с помощью танцевальной техники и актерского мастерства драматически выразительный образ. Что касается индивидуальных данных, то их приходилось развивать и тренировать упорным трудом. Сюда входили и занятия спортом (ведь от природы Лиэпа не был сильным и выносливым), и бесконечные часы в классе — тут шла работа над увеличением шага, шлифовались вращение и прыжок... Все, что можно было преодолеть напряженными занятиями, он преодолел, и можно сказать, что тело танцовщика, прекрасно сложенное и пластичное, создал он сам. Его вела упрямая воля и тонкая интуиция художника — артист знал: ему нужно умное и послушное тело, чтобы дать выход тем силам, которые бродили внутри, которые искали выхода, чтобы воплотиться в ролях интересных,



Искусство Мариса Лиэпы неотрывно от романтизма, но его герой — отнюдь не лирико-романтический персонаж балетной классики. Он несет в себе бури, конфликты, трагедии романтической индивидуальности. В центре творчества Лиэпы — драма человека, обуреваемого страстями, которые оказываются сильнее его разума, его сознательного порыва к идеалу.

Образы, созданные актером в шестидесятые-семидесятые годы, сейчас воспринимаются как одна из легенд московского балета, одно из свидетельств той поры взлета и энтузиазма в балетном искусстве. Творчество плеяды танцовщиков того времени принесло феноменальные эстетические результаты, и каждый из входивших в нее — и Мариса Лиэпа, и Владимир Васильев, и Михаил Лавровский, и Юрий Владимиров — был явлением уникальным, создавал на сцене свой мир, своего героя. И все они — дети одного поколения, вступившие в жизнь в пяти-

М. КОНСТАНТИНОВА

БРЕМЯ СТРАСТЕЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ



разных, неповторимых, ибо он хотел танцевать и играть все, хотел искать пути к перевоплощению, хотел «лепить» яркие, многозначные характеры. Здесь надо сказать, что Лиэпа очень внимателен к деталям танца, ни одно мелкое движение он не позволяет себе делать небрежно, у него удивительно внятная и красивая танцевальная дикция, что в сочетании с мягкой и красноречивой пластикой рук и общей музыкальностью дает законченное эстетическое впечатление, где все выписано четким резцом мастера.

И вот в 1960 году Большой театр реально становится его театром. Сюда он приходит после четырех лет, проведенных в театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, где он создал такие значительные партии, как Лионель в «Жанне д'Арк», Конрад в «Корсаре», Зигфрид в «Лебедином озере», тот самый Зигфрид, о котором мечтал, нет, которого решил танцевать мальчик Лиэпа.

В Большом театре он быстро вошел в основной классический репертуар — выступал в ведущих ролях в «Раймонде», «Спящей красавице», «Лебедином озере», «Шопениане». Начало жизни Мариса Лиэпы в прославленной труппе тесно связано с именем Л. Лавровского, как годы обретения им творческой зрелости — с именем Ю. Григоровича.

Благодаря творческим исканиям советских мастеров характеры лирико-романтических героев балетов прошлого обрели активно-действенное начало, окрашенное особенностями индивидуальности того или иного исполнителя. Лиэпа занимал здесь свою позицию. С од-

ной стороны, и он стремился внести в трактовку этих образов черты волевой активности, личностной определенности. А с другой — старался быть прямым продолжателем традиций, понимая значение балетного кавалера — идеального партнера, умеющего «подать» балерину, рыцаря, свято соблюдающего благородно сдержанную манеру поведения. Его принцы замкнуты и надменны как раз оттого, что обладают волей к победе, отчаянной жаждой выиграть в любой ситуации и любую ситуацию подчинить себе, сделать ареной своих страстей. Принцы Лиэпы — не только влюбленные, но и страстные до одержимости натуры. Они — властелины судеб своих возлюбленных, их галантность неотделима от мужественности. Лиэпа раскрывал это в подчеркнуто рыцарском обращении с дамой сердца, перед которой он склоняется, показывая, что склоняется сила перед слабостью, волевой напор — перед нежностью. Отсюда эта величавость поз, скульптурная выверенность жеста, идеальное партнерство, умение словно бы уйти в тень в адажио.

Но тайным стремлением артиста была виртуозная вариация, роль которой в мужском танце в это время возрастает. Для Лиэпы вариация — это воинственный монолог героя, его победный клич, его «упоеание в бою» с танцевальными трудностями и отдача себя музыкальной стихии — выверенной, но свободной. Так виртуозность становилась частью характера героя, но отнюдь не выглядела однозначной. У Жана де Бриена она имела рыцарственно-монументальную окраску. Принц Дезире был юным и пре-

красным властителем, Юноша в «Шопениане» повелевал открытым ему в мечте миром сильфид. В прочтении партии Зигфрида все более очевидно выявлялась реальная драма характера, обреченного на ошибку своей страстностью и вынужденного пережить катастрофу своего падения, своего отступничества с трагической силой.

Во многих высказываниях Лиэпы настойчиво звучит мотив желания выступать в ролях-антиподах — Отелло и Яго, Спартака и Красса, Вацлава и Гирея, Зигфрида и Ротбарта, Альберта и Ганса. Его герои тяготеют то к одному, то к другому эмоциональному полюсу, но целиком не принадлежат ни одному из них. Но в зависимости от силы тяготения к одному или другому герой Лиэпы живет в спектаклях разных жанров. Так, стремление к созданию характера в классическом репертуаре привело мастера к дра-

матическому Зигфриду с одной стороны и к комедийному Базиллю — с другой. В «Дон Кихоте» характерность официально дозволена, она тут и в игровых, комедийных эпизодах, в этих каблучках, кастаньетах, плащах, во всем колорите образа барселонского, да нет, просто балетного Фигаро. Но у Лиэпы этот Базиль — не такой простой парень. Ведет он себя словно переодетый гранд на маскараде: как бы серьезно он ни исполнял свою роль, во всем видна и доля иронии — в данном случае самого артиста, дающего чуть подчеркнутую «испанность» в движениях рук и корпуса, в победной, сдержанной улыбке, в ярких красках грима и костюма. Костюм для Лиэпы всегда важнейшее средство создания образа. Оттого и всякая деталь у него «играет». У Лиэпы и прическа «работает» на образ, так что пудренный парик Дезире не спутаешь с темными волосами Базиля, а небрежная прядь

М. ЛИЕПА
и В. МИХАЙЛОВСКИЙ
в спектакле
«Идиот»





М. ЛИЕПА — принц Дешире («Спящая красавица»)

Альберта или Ромео иная, чем римская прическа Красса.

В па де де роль Базиля у Лиёпы подчинена конкретному моменту спектакля — триумфу героя. Здесь он — полный властелин ситуации, и изысканность, с которой танцовщик представляет партнершу, звучит тем более иронически, что это диалог равных. Танец у Лиёпы звучит здесь страстно, и сила его как актера балета в умении находить пластические «слова», отделять их до блеска и эффектно поднести зрителю, так что тот и не знает, где, каким взглядом, каким поворотом головы и движением кисти достигнута цель.

В комедийных ролях и находит свое воплощение тяга актера к многоликости, к смене масок и личин, к примериванию на себя нарочито нелепых, уродливых образов, паясничавших и строящих гримасы. Все они сродни его знаменитому Черту в «Сказке о солдате и черте» И. Стравинского в постановке Э. Суве. Этот Черт Лиёпы занимает столь значительное место в его творчестве не просто потому, что он необычен, что соединяет в себе танец, слово и пение, но как раз потому, что в этом синтезе актер, как нигде, находит удовлетворение своей жажде многоликости, что, как известно, в природе народного понимания образа самого черта, обожающего всякие розыгрыши и проделки. Черт Лиёпы поразили своим точным соответствием фольклорным представлениям — его «ужимки и прыжки» были проявлением самоуверенного, но часто жалкого бесенка народных сказок, а острый гротеск рисунка танца отвечал характеру музыки Стравинского. Актеру нравилось быть смешным, но его герой получал-

ся все же жутковатым — ведь неглупый получился Черт.

Тягой актера к комическому отмечен и портрет его мистера Хиггинса в телеспектакле «Галатей». Лиёпа умеет делать такой многозначительный вид, изображая джентльмена, не теряющего уважения к себе в самой глупой ситуации. Ну, разве не ужасно, что какая-то девчонка, которую, впрочем, он сам и приметил на улице (ничего не поделаешь — профессионал!), издевается над ним. Серьезно и самозабвенно демонстрирует Хиггинс свой экзерсис, есть в нем эта педагогическая жилка, но нельзя же вести себя так непредсказуемо, так вопиюще не по правилам. Теряется бедный Хиггинс. Здесь, на телевидении, Лиёпа доказал, чего стоит его мимика — и не на сцене, а вот так вблизи, на маленьком экране, где поднятая бровь, чуть мелькнувший страх в глазах, гневные гримасы — все точно, все в меру, все в стиле произведения.

Славливый «учителем любви» стал в исполнении Лиёпы Юноша в балете М. Фокина «Видение Розы», восстановленный самим исполнителем. Персонаж Лиёпы превратился из бесплотно видения в реально, хоть и явившегося в маскарадном костюме юношу. Герой Лиёпы приносил с собой не слабый дурманящий аромат увядающего цветка, как «бурю и натиск» природы требовательной и артистически капризной.

Вронский — роль, впервые созданная Лиёпой на балетной сцене в спектакле «Анна Каренина», основана на точнейших пластических акцентах, на особом стиле поведения актера, облаченного в почти бытовой

костюм, но исполняющего в нем классические па так, что не возникает момента неловкости. Вронский Лиёпы интересен прежде всего тем, как он сам переживает неизбежный — не по его только вине! — разрыв с Анной. Артист показывает, как потрясает его героя зрелище разрушенной им жизни любимого человека, кому помочь вовремя он не смог (или не захотел), а потом было поздно. Опустошенным, обвиняющим себя уходит Вронский Лиёпы из спектакля.

Вопрос: как быть любимым? — терзает и другого героя Лиёпы в этом произведении — Алексея Александровича Каренина. И здесь — точнейшее попадание актера в стихию толстовской «диалектики души», когда зрителю передается почти физическая мука неожиданно обманутого человека, в котором измена пробуждает зло, но это зло он ощущает прежде всего на себе самом. Так исполнением двух внешне контрастных ролей актер объединяет их общей темой, точно отвечающей толстовской постановке вопроса.

Герой Лиёпы страстно и подчас требовательно хочет счастья в любви, и это главная проблема его героев — Альберта и Хозе, где Лиёпа выступает как удивительный и неповторимый в балете мастер психологической драмы, непрерывно развертывающейся перед зрителем духовной жизни героя, своего рода психологической кантилены. Здесь он предстает и как мастер диалога с балериной, который всегда «ведет» в зависимости от того, с кем он сегодня выступает. Впрочем, психологическая разработка роли у него постоянно меняется и на четко продуманной основе нередко возникает импровизация, наверное, отчасти и подготовленная заранее, но может быть, возникшая непосредственно на спектакле. Смотреть Лиёпу в одной роли много раз подряд — увлекательнейшее занятие, требующее большой личной отдачи для того, чтобы «прочитать» все нюансы, которые иногда очень важны по смыслу, и которых зритель, приходящий на спектакль впервые, может и не заметить, но которые так нужны актеру, ибо для него каждый спектакль — единственный в своем роде. Мне кажется, что до сих пор не до конца оценена интереснейшая и новаторская работа Лиёпы в роли Альберта в «Жизели». Иногда думается, что он делает роль героя не только но не менее значительной, чем заглавная роль, но в какой-то момент начинает представляться, что проблема спектакля — в Альберте, ибо на его долю выпадает пройти тот сложный и мучительный путь постижения своей вины, кото-



М. ЛИЕПА — принц Лимон («Чиполлино»)

Фото А. Макарова

рая тем ужаснее, что искупить ее ему не дано. Альберт обречен жить и страдать один. А он так хотел найти в любви к этой удивляющей его своим простодушием девушке спасение от внутреннего холода одиночества.

Финал роли существует у Лиёпы во многих вариантах, каждый из которых дает свои акценты в будущей судьбе Альберта — от безнадежного отчаяния, когда он опускается на могилу Жизели, до отрицания смерти.

Уже Ферхад в «Легенде о любви» Ю. Григоровича у Лиёпы не был просто счастливым или несчастным любовником. Он существовал сам по себе, главное в его жизни не зависело от чувства к Ширин. Его Ферхад скорее был достойным партнером Мехменэ Бану с ее повелительными, жестко напряженными эмоциями. Дуэт с ней для Ферхада Лиёпы словно бы существовал наяву, и через Мехменэ Бану он постигал силу, дающую возможность жить и творить в одиночестве. Из всех страстей он выбирал одну, и ей подвижнически посвящал жизнь, отвергая все, что может помешать. Законченная пластическая графика хореографии Григоровича обрела у Лиёпы изысканное, стилистически точное воплощение.

Дерзкий, гордый Ромео Лиёпы в балете «Ромео и Джульетта» (постановка Л. Лавровского) менее всего кажется готовым к роли нежного возлюбленного. Артист решительно усиливает драматическое звучание роли. Потому наиболее интересны у него не дуэты с Джульеттой, а сцены-монологи — это и шекспировски яркий момент пред-

чувствия беды перед балом, и ужас при виде черепа в келье Лоренцо. Кульминацией роли для Ромео — Лиелы становится сцена боя с Тибальдом, где он яростно бросается в битву, мстя за смерть Меркуцио, за свою трагически обреченную судьбу. Он иступленно мстит этому миру за все его жестокости, из-за которых и вынужден быть жестоким. «Я должен быть жесток, чтоб добрым быть», — этот гамлетовский принцип бросает на роль Ромео отсвет великих трагедий Шекспира, где герой-протагонист вступает в конфликт с миром.

Но зло успевает проникнуть в душу героя и дает ему вместо подлинной любви искаженную маску иступленной страсти. Таким стал Хозе Лиелы в спектакле Театра оперы и балета Латвийской ССР «Кармен-сюита» в постановке А. Лемберга. В противоположность решению образа в опере и в балете А. Алонсо Лиела дает неожиданную экспозицию героя, кровно связанного с миром строгих официальных регламентаций, более того — преуспевающего в этом мире и одновременно боящегося и ненавидящего его. Он совершает преступление прежде всего против себя, потому нет ему спасения в любви и не может остаться с ним вольнолюбивая Кармен. Так тема насилия над чувством другого человека перерастает у Лиелы в романтическую тему обвинения мира героем, который сам несет в себе разрушающее начало.

Герой Лиелы всегда сознает меру своего подчинения злу и страшится его, но, подобно Макбету, не может сойти со своей кровавой дороги. Таков Красс в балете Ю. Григоровича «Спартак» — самая знаменитая роль Лиелы, в которой артист рисует не просто образ великолепного злодея, но дает картину трагического осознания человеком своего зла, осознания поистине трагического, так как оно не дает окончательного прозрения.

Красс весь — как натянутая струна, его мучают страсти, из которых главная — страх. Красс и на рабов-пленных оглядывается со страхом, и от своих патрициев отшатывается в ужасе, и направляет повелительный меч на воинов так, словно боится, что сейчас они бросятся на него. Красс и голову, как в бою, от них прикрывает. И Эгина для него — только партнерша по злу, иногда втайне ненавидимая и переставшая для него существовать как раз после его блистательной победы над воинами Спартака. Оставшись один навсегда, он медленно проводит мечом по шее — словно казняя себя. Красс Лиелы в это мгновение словно с ужасом видит открывшуюся перед ним бездну,

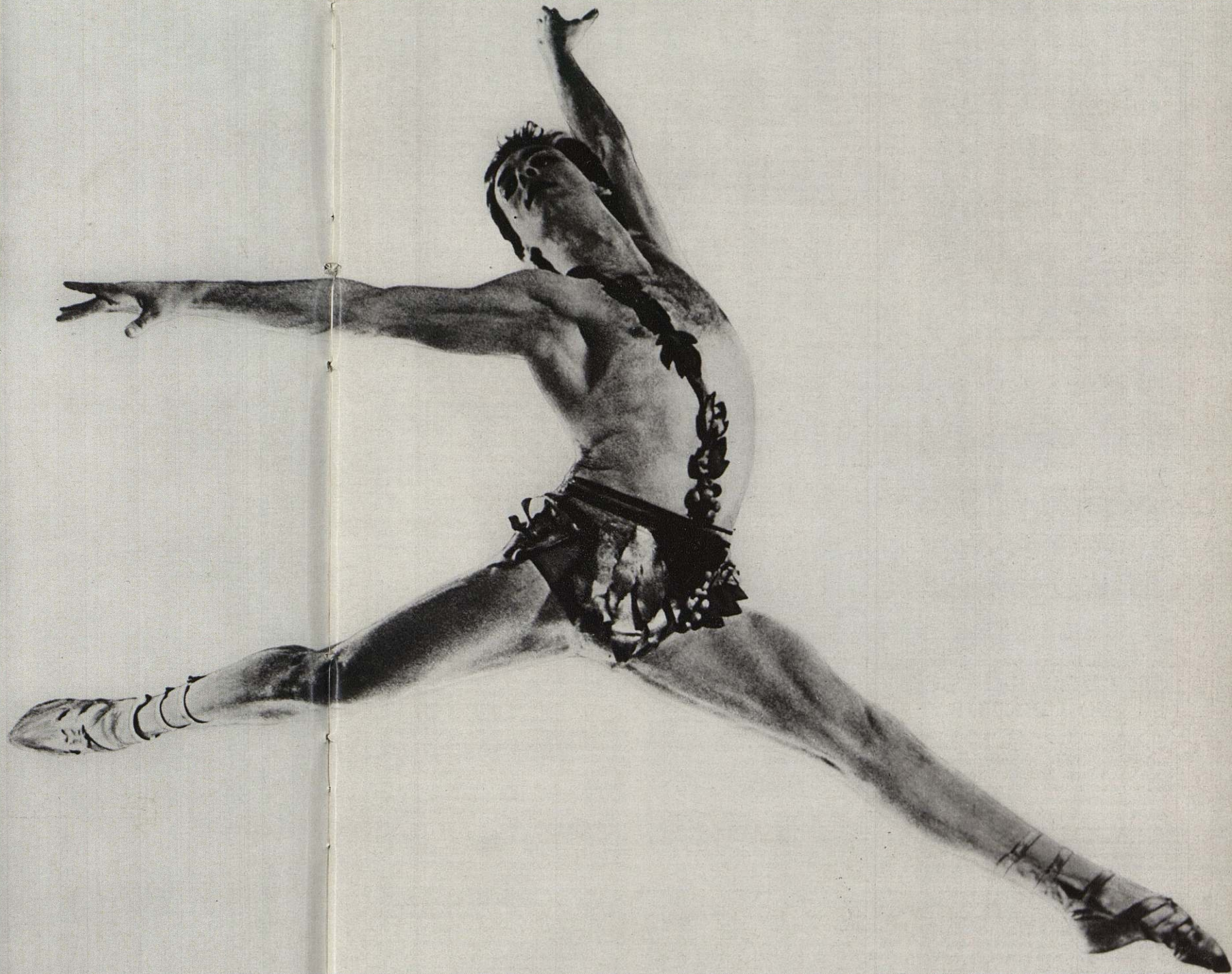
где он — только мститель, ненавидящий и боящийся всех. Эта секунда, когда Лиела отшатывается от какой-то привидевшейся ему черной ямы, — один из тех моментов, ради которых стоит ходить в театр, моментов неповторимых, умирающих вместе с очередным спектаклем. Неповторим финал роли у Лиелы, многократно варьируемый актером. Убив Спартака, Красс, тяжело ступая, подходит к раме, и на зов, на окаянный клич военной трубы воздевает к небу единственное сокровище — жезл власти. Но рука подводит, жезл тянет ее вниз, и приходится поддерживать ее другой рукой, как раненую. В глазах Красса безумная тоска и смертельная усталость. Линии внутреннего развития образа логично воплощаются в танце. Все монологи построены хореографом естественно, и Лиела идеально выразительно «прочитывает» заданный текст, превращая танцевальный рисунок в живую пластическую речь персонажа.

В балете Б. Эйфмана «Идиот», осуществленном в Ленинградском театре современного балета, Лиела — исполнитель роли Рогожина. Взвинченные интонации пластической речи Рогожина находят у него образное воплощение в его яростно-напряженных прыжках-шагах. И артист убедительно показывает, что такой человек может убить, а потом рыдать, метаться в отчаянии. Опьянение страстью приводит этого героя Лиелы к преступлению.

...Мы знаем Мариса Лиелу как танцовщика и педагога, автора двух книг — «Хочу танцевать сто лет» и «Вчера и сегодня в балете», постановщика танцев в драматических спектаклях, автора многочисленных статей о балете, актера кино и телевидения. В Днепрпетровском театре оперы и балета он поставил балет «Дон Кихот». Сейчас артист возглавляет балетную труппу Софийского оперного театра, на сцене которого осуществил постановку «Спящей красавицы» и исполнил в ней партии короля Флорестана и феи Карабос. В Софии прошла также премьера возобновленного Лиелой «Видения розы». В нынешнем сезоне он выступает как художественный руководитель постановки балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». В Москве будет участвовать в съемках фильма... Лиела все тот же — неутомимый и не признающий в творчестве отдыха и успокоенности, смело идущий на эксперимент. Потому его работы и долгожданны, и неожиданны.

М. ЛИЕЛА
в картине
«Вальпургиева
ночь»
из оперы
«Фауст».

Фото А. Макарова



ЮЛИЯ ЧУРКО,
доктор искусствоведения,
профессор

В этой статье мне хочется рассказать об опыте работы кафедры хореографии Минского института культуры, ни в коей мере не желая, конечно, изобразить его в качестве эталона или примера для подражания, а лишь надеясь, что наши размышления, поиски, ошибки, находки окажутся полезными как для хореографов в области народно-сценической хореографии, так и для работников средней и высшей школы. Тем более, что сейчас у нас в стране осуществляется реформа общеобразовательной и профессиональной школы, что, естественно, обязывает и институты культуры перестраивать свою работу, вносить коррективы в свои учебные планы.

Труден и многоаспектен процесс подготовки руководителя танцевального самодеятельного коллектива в высшем учебном заведении. Сложна сама профессия: кроме обычно необходимых для руководи-

тель, руководитель хореографического коллектива имеет дело не только с интерпретацией готовых произведений, сочиненных выдающимися мастерами, но большей частью вынужден сам выступать в роли создателя постановок. Если провести узкие параллели со сферой музыки, то получится, что на хореографическом отделении готовятся не интерпретаторы, музыканты-исполнители, а композиторы. Положение осложняется еще тем, что поступают к нам нередко люди, не имеющие специального хореографического образования. Естественно, дать им для их дальнейшей работы объем знаний за четыре года обучения достаточно сложно, а сделать это на профессионально качественном уровне — невозможно. Думаю, что заинтересованным Министерством следовало бы подумать об увеличении срока обучения на хореографических отделениях в высших учебных заведениях такого профиля до пяти лет, что позволило бы не только повысить качество подготовки специалистов, но и избавиться от огромной перегрузки студентов-хореографов, которым приходится много времени отдавать самостоятельной работе над своими сочинениями. Но вернемся к интересующему нас вопросу — обучению хореографов народного танца.

Необходимость поиска новых источников для обогащения фантазии наших воспитанников стала для нас очевидной, как только мы посмотрели экзаменационные сочинения наших первых студентов по профилирующему предмету — «искусству балетмейстера», среди которых доминировали многочисленные перепевы концертного балетного репертуара — польки Рахманинова, вальсы Штрауса, цыганские, испанские, восточные танцы, слабые подражания знаменитым моисеевским «Юрочке», «Бульбе», надеждинской «Березке»... Все это свидетельствовало об одном: наши подопечные плохо знают или, точнее, совсем не знают первоисточника профессиональной хореографии — фольклора. Значит, с его изучения и следовало начинать. Но как и какими средствами? Выше уже говорилось о том, что публикации по национальной хореографии весьма незначительны. В сочинениях этнографов и фольклористов XIX века содержится в большинстве случаев лишь краткие упоминания о танцах. Единственная книга по хореографическому фольклору Белоруссии, изданная небольшим тиражом более десяти лет назад, давно стала библиографической редкостью. Отсылать студентов в индивидуальные и самостоятельные полевые экспедиции? Но педагоги, сами прошедшие через такую форму знакомства с фольклором, не обольщались по поводу ее особой эффективности.

На первых порах группа энтузиастов в составе двенадцати человек (педагогов и студентов), заручившись поддержкой ректората, а значит — транспортом и бензином, во время летних каникул отправилась в трехнедельную экспедицию по Гродненской области. Собранные материалы стали в буквальном смысле слова «прививкой, освежающей кровь». В последующих сочинениях студентов словно забил родник — родились новые краски, ритмы, образы, даже целые танцы, которые никогда до того не появлялись на сцене. Естественным смотром всех найденных богатств стал фольклорный вечер «Приглашаем на вечерки», показанный третьим курсом и взыблораживший мысль всех остальных наших воспитанников.

За первой экспедицией последовала вторая — в Брестскую область, затем на Гомельщину. Постепенно отрабатывались ме-

тоды этой массовой полевой многодневной работы, определялись наиболее удобные сроки, уяснялись принципы хранения, фиксации и классификации фольклорных образов. Материалов накапливалось все больше, и скоро стало ясно, что надо, в первую очередь, серьезно организовать их хранение и изучение, а во-вторых, сделать их доступными широким кругам руководителей коллективов художественной самодеятельности республики. Многоокрасочный традиционный танцевальный фольклор, который живет еще в памяти пожилых людей и уходит вместе с ними, следует не только сберечь, но и пропагандировать. Нас поддержали в Совете Министров республики, в Министерстве высшего и среднего специального образования и культуры, и в 1980 году в нашем Минском институте была открыта Отраслевая научно-исследовательская лаборатория (ОНИЛ) белорусского танцевального творчества, основными задачами которой стали сбор и фиксация хореографического фольклора, создание своеобразного хранилища национального творчества, его научное изучение, помощь хореографам-практикам в освоении его богатств. Для обеспечения комплексного исследования и технической обработки образов в штат сотрудников вошли хореографы, музыковеды, этнографы.

В дальнейшем синтез лаборатории и кафедры упрочился к обоюдной выгоде. Студенты, принимавшие участие в фольклорных экспедициях ОНИЛ, получали возможность изучать национальный фольклор в его непосредственном бытовании, а также обретали навыки научного исследования народного творчества на всех его этапах, начиная от сбора материала и кончая внедрением его в сценическую практику. Лаборатория же в лице студентов и педагогов кафедры получала дополнительное количество людей, необходимое для обследования больших регионов, а также творческие силы для претворения фольклорных образов на сцене.

Результаты таких контактов не замедлили сказаться. Фольклорная тематика заняла заметное место на экзаменационных показах, в курсовых работах, в концертных программах. Традиционными стали фольклорные вечера, среди посетителей которых руководителями танцевальных коллективов из Минска и других городов Белоруссии с каждым разом становилось все больше, постановки наших воспитанников стали получать «прописку» в репертуарах самодеятельных и даже профессиональных коллективов (так, в программу Государственного ансамбля танца Белорусской ССР вошла «Кивуха», найденная в Гродненской области. Эти «фольклорные» студенческие сочинения нередко несли в себе ценные идеи, зерна пластической образности, которые можно было развить и доработать в условиях постоянно действующего коллектива. Подобная форма популяризации образов народной мудрости должна, на мой взгляд, оказать влияние на пути развития танцевального искусства республики, как, естественно, и планируемое ОНИЛ издание фольклорных сборников.

Но наряду с успехами появились, естественно, и различные проблемы — от организационно-административных до творческих. Резко обозначился, к примеру, недостаток непредусмотренных учебных планом часов, во время которых могли бы дорабатываться, репетироваться, доводиться до сценической формы студенческие постановки. Введение факультатива «хореографический ансамбль» позволило восполнить этот пробел в нашем учебном процессе и попутно помогло, нам давать нашим

Теория и практика

НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ ХОРЕОГРАФИЯ И ФОЛЬКЛОР

ЧЕМУ УЧИТЬ РУКОВОДИТЕЛЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА?

теля любого творческого коллектива качеств — общей художественной эрудиции, знания национального искусства, педагогического дара, навыков администратора, он должен обладать еще одной спецификой и, как показывает практика, далеко не часто встречающейся особенностью видеть мир в пластических образах, уметь преломлять сквозь их призму события, впечатления, мысли. К сожалению, мы не можем говорить о том, что у нас много балетмейстеров, интересно и стабильно работающих в области народно-сценического танца. В Белоруссии, к примеру, остро ощущается нехватка квалифицированных хореографов. Большинство народных ансамблей танца руководят люди со средним образованием. Часто меняются балетмейстеры и в профессиональных коллективах.

Специфика профессии балетмейстера чрезвычайно усложняет и процесс обучения. В отличие от представителей других специальностей, которых готовят институт культуры, скажем, хоровой или оркестро-

подопечным практические навыки репети- торских, педагогических занятий с коллек- тивом, приближенным к самостоятельному, предоставлять им возможность исполни- тельской деятельности на сцене. Заметной стала и недостаточность музыкального обра- зования студентов, их неумение разоб- раться в структуре музыкального произве- дения, беспомощность в освоении слож- нейших полифонических форм. Многочис- ленные творческие вопросы пришлось ре- шать и в процессе работы с танцевальным фольклором. Попытаюсь кратко расска- зать о некоторых наиболее типичных из них.

Естественно, что знакомство с фолькло- ром студенты начали с восстановления, реконструкции образов, наиболее разврен- ных в хореографическом плане и сохра- нившихся в памяти народа. Кадрили, с их многообразным рисунком и фигур, привле- кли внимание первыми. Была сделана «пер- вичная», если можно так сказать, их худо- жественная обработка, то есть по возмож- ности развернут к зрителю рисунок фигур, сокращены многочисленные их повторы, усилена экспрессия исполнения и т. п. Но оказалось, что часто этого не хватало для того, чтобы сделать их сценический облик интересным для современного зрителя. Им явно не доставало чего-то, что преподава- тели кафедры ввиду неразработанности хореографической терминологии называ- ли по-разному: кто говорил об отсутствии в них события, кто — идеи, кто ратовал за необходимость поиска в них «сверхзада- чи». Действительно, исполнение кадрили в быту несло в себе особый смысл и не ис- черпывалось фактом последовательного воспроизведения фигур. Она привлекала прежде всего тем, что вспоминалась (иног- да досочинялась), исполнялась и воспри- нималась сразу, сходу, в одно и то же вре- мя. Чтобы станцевать, не сбившись, не от- став, все замысловатые переходы кадрили, участникам приходилось нередко проявлять немалую ловкость, сообразительность, па- мять. Танец превращался в своеобразное соревнование, игру, рождал азарт и даже привлекал болельщиков. Стимулом для «жизни» кадрили в быту служило также стремление к согласованности, синхронно- сти совместных усилий, радость коллек- тивного творческого действия. А лучшие из плясунов еще старались продемонстри- ровать свою индивидуальную манеру, вы- правку, умение. И, конечно, нельзя не учи- тывать особой, приподнятой и празднич- ной атмосферы, которая царил на таких вечеринках или гуляниях. Ведь для одно- сельчан уже одна встреча друг с другом не во время трудовых дел, а для развлечения превращалась в радостное событие. «Отступает повседневность с ее заботами, задачами, обязанностями, необходимостя- ми, и под колдовские звуки приходит осво- бождение, — вспоминает о своей юности писатель Л. Зорин. — Кроме того, ведь танцплощадка — та же сцена, и каждый выступающий на ней становится на недол- гий срок артистом, в своей почти необяз- ной раскованности он дерзает выста- вить себя на всеобщее обозрение, под стре- лы придирчивых глаз. А ведь желание иг- рать мы впитываем в себя с материнским молоком, ведь, когда мы играем, мы отрыва- ем себя от грешной оболочки, дарован- ной нам судьбой, мы становимся иными».¹ При показе же танца на сцене многие из таких моментов утрачиваются, и потому требуются дополнительные мотивы и краси- ки, которые как бы «компенсировали» по-

тери. Создатели лучших сценических кадрил хорошо понимают это. Недаром зна- менитая постановка И. Моисеева «Картин- ки прошлого», кроме самих кадрилиных фи- гур, содержит в себе типажные характери- стики, зарисовки нравов того времени, а одна из белорусских кадрилей в интер- претации А. Ермолаева выглядела как тан- цевальные составление двух соперничающих групп. Надо честно признаться, что наши студенты, хотя и перетанцевали много кадрил и искали каждый раз новые «ходы» и лейтмотивы (от отбывания локальных исполнительских манер и рисунков до вве- дения элементов сюжетности, юмористиче- ских подробностей), им не удалось пока создать сценического варианта кадрили, устраивающего всех нас.

Подобного серьезного поиска таких же дополнительных, «компенсирующих» красок потребовали и хороводы, которые уже не исполнялись в быту, но в более или менее цельном виде сохранились в памяти старожил-информаторов. По хороводному жан- ру имеются и отдельные литературные ма- териалы, ибо связь его с песенным текстом привлекала внимание музыковедов и фило- логов. Но, имея в своем распоряжении полное описание синкретичного хороводного

ветствующего строго определенному перио- ду времени прошлого его существования. Однако классик советского реставрацион- ного дела академик И. Э. Грабарь утверж- дал, что реставрация — это продление жизни объекта реставрации... Ни один врач не может ставить себе целью вернуть боль- ному молодость, тем более, что вся жизнь организма ценна в том или ином отноше- нии»². Может быть, продление жизни хо- роводов и заключается прежде всего в так- тичной современной их интерпретации, в расширении представлений о них, уходе от устоявшихся сценических стереотипов? Действительно, подобно тому, как народ- ные танец на сцене чаще всего строится по стандартной формуле «бравурное ан- тре + трюковая середина + еще более бра- вурная кода», хоровод имеет свои штампы «театрализации». Привычная установка на динамично развертывающееся сценическое действие, на заражение зрителей эмоциями не учитывает медленного, часто кумуля- тивного развертывания сюжета в аутен- тичном хороводе, способа постепенного эмоционального вовлечения (а не зараже- ния) зрителей. И в нашей практике соот- ветственно легче других «театрализовать», «сценизировать» хороводы, построенные



Студенты Рязанского института культуры исполняют народный танец «Репка».

Фото В. Кудряйцева

действия, студенты-хореографы далеко не всегда могут воспроизвести его в точности: ведь они не владеют вокалом в нужной для хоровода мере, важнейшей частью которо- го является именно песня. К тому же из сценического варианта уходит та свободная, естественная импровизационность, та не- сколько наивная, но искренняя вера в про- сходящее, которые составляли немалую толику его привлекательности в быту. Класси- ческий танец, лежащий в основе пласти- ческой культуры студентов, нивелирует самобытность исполнительской манеры того или иного хороводного образца (это нивелирующее влияние «академического» хо- реографического образования ощущается и с трудом преодолевается в интерпрета- ции и других фольклорных танцев). Доба- вим к сказанному, что трудности точного воссоздания когда-то бытовавшего обра- зца — сама целесообразность такого вос- становления. Прислушаемся, что говорят специалисты других видов науки и иску- ства. «Сегодня преобладает неверное пони- мание задачи реставрации, — пишет ака- демик Д. Лихачев, — трактуящую ее как восстановление вида, облика объекта, соот-

на декоративных элементах (орнаменталь- ных рисунках, венках, платках), передаю- щие какое-то одно, по преимуществу, ли- рическое, настроение, то есть те, у кото- рых уже выработались прочные сцениче- ские каноны. Сюжетные же хороводы, игровые, диалогические — самые разные по краскам, от заклинательных до сатири- ческих — остались пока еще за бортом внимания и педагогов, и студентов.

Таким же, почти неизвестным для сцены хореографическим пластом являются так называемые городские бытовые танцы — кроковьяки, коханочки, ойры, падеспаны, страдания, сербиянки, реченьки, месяцы и т. д., которые пришли в деревню из горо- да в первые десятилетия нашего века. По- явившись здесь, они ассимилировались местным фольклором. При аранжировке их для сцены производилась, по существу, обратная работа: отбрасывалась весь стандар- тный набор блоков и вычленилась его основ- ная характерная пластическая формула,

¹ Зорин Л. Старая рукопись. М., 1983, с. 155.

² Лихачев Д. Экология культуры. «Клуб и художествен- ная самодеятельность». 1984, № 1, с. 21.

которая затем и разрабатывалась, трансформировалась. Конечно, здесь требовались знания и национального хореографического стиля, и законов пластического мышления народа. Думается, в этом интересен показанный нашими студентами «Матлет», построенный практически на развитии одного пластического мотива.

Но самые сложные, разнообразные и интересные задачи встали перед нашими хореографами — педагогами и студентами — при обращении к традиционным белорусским танцам. Многие из образов аутентичного фольклора содержали в себе лишь одну-две танцевальные фигуры, от других в памяти старых людей сохранился минимум движений, треть строилась на изобразительно-иллюстративных элементах танцевального характера. В большинстве случаев о восстановлении, реконструкции танца речь вообще не могла идти, следовало из имеющегося маленького пластического зернышка вырастить новое хореографическое дерево. И здесь в ход шли все известные (и неизвестные) приемы и методы работы с фольклорным первоисточником: сочинение новой драматургии, насыщение танца макро- и микрособытиями, введение элементов сюжета, привлечение материалов из общего фонда национальной хореографии, смежных видов искусства и устного народного творчества, разработка и трансформация основных пластических формул фольклорного образца, усиление средств выразительности (техническое обогащение движений, усложнение рисунков, «сжатие» сценического времени, создание кульминаций на коротком отрезке времени), синтез народной лексики с другими пластическими элементами — классическим танцем, спортивными движениями, с эстрадной и свободной пластикой. Все эти и многие другие приемы использовались, конечно, в каждом конкретном случае по-разному, в зависимости от самого фольклорного образца и творческой фантазии постановщика, ибо нет и не может быть единого рецепта создания произведения.

В связи со сложностью художественной обработки хореографического фольклора у некоторых читателей, возможно, возникнет вопрос: а не проще ли было бы сочинять танцы от начала и до конца самостоятельно, без опоры на конкретный фольклорный первоисточник? Конечно, так иногда и делается, у балетмейстера не отнимается право сочинять танцы, воссоздающие не «букву, но дух» национальной хореографии. Но практика все же показывает, что фантазия балетмейстера не может долго парить в воздухе, ей, как легендарному Антею, чтобы черпать силы, необходимо постоянно соприкасаться с землей. И это — еще один довод в пользу тщательного изучения фольклорных первоисточников. И не страшно, что, создавая на его основе сценические постановки, мы порой бываем обречены на стилизацию. В ней есть и свои положительные стороны (хотя чаще у нас почему-то принято отмечать отрицательные). Способ стилизации уводит сценическую постановку дальше от первоисточника, но зато приближает к современному зрителю, позволяет учесть его изменившиеся вкусы, требования, мироощущение.

Вообще современное звучание народного танца — важная и, как уже говорилось выше, весьма трудная задача. В ходе практической работы с фольклором мы неоднократно ощущали необходимость ориентироваться на сегодняшнего, эстетически образованного, требовательного зрителя. Даже сельские жители, художественные потребности которых, как показывают ис-

следования, во многом удовлетворяются фольклорными произведениями, знакомы ныне с помощью каналов массовой информации, кино и телевидения с высокопрофессиональным искусством во всех его разнообразных формах. Это, вкупе со всеми другими воздействиями на сознание людей века научно-технической революции, изменило их восприятие и искусства танца. Мы не раз убеждались, что произведения, созданные будто бы по нормам фольклорной поэтики, но без учета нынешних художественных тенденций выглядели наивными, упрощенными и годились скорее для детского, чем взрослого репертуара. На сцене ныне плохо воспринимается иллюстративность, плоскость художественного решения, однозначность образов. Чтобы было понятнее, о чем идет речь, приведу конкретный пример работы наших студентов над танцем «Ковали». Его показал нам Иван Павлович Гончаревич, восьмидесятишестилетний житель деревни Новый Двор Свислочского района Гродненской области. Лексика «Ковалей» состояла в основном из удара кулаком по колену, резкого наклона корпуса, как бы имитирующих работу на наковальне. Танцы, построенные на подобных трудовых достижениях, мы уже неоднократно видели на сцене. В «Чоботах» и «Шевцах», скажем, изображалось, как парень пришивал подметки, прибавлял каблуки и преподносил изготовленную обувь очень обрадованный таким подарком девушке. В первом варианте танца «Ковали», сочиненном тогда еще студенткой, ныне педагогом кафедры О. Беляевой (кстати, этот вариант и сейчас находится в репертуаре самодеятельных коллективов республики), ситуация была усложнена. В постановке воссоздавался ритм согласованного, совместного труда, рождался пластический образ наковальни, показывалось, как усилия каждого вливались в общий труд, рождало ощущение созидательной энергии коллективного труда. При повторном обращении к тому же первоисточнику студент следующего курса П. Свердлов поставил перед собой еще более сложную задачу: показать, как в этом коллективном нелегком труде выковывается сам человек. Его постановка, получившая одну из двух первых премий на Республиканском конкурсе сюжетного танца, приобрела второй план, глубину, стала развернутой пластической метафорой, утверждающей идею, близкую и понятную сидящим в зале. Можно сказать, что поэтическая многозначность, образная обобщенность, которые являются ныне существенным свойством балетного искусства, прокладывают себе путь и в народно-сценическую хореографию. Как не вспомнить здесь мысль известного ученого-фольклориста К. Давлетова о качестве новых взаимоотношениях фольклора с профессиональным искусством в социальном обществе, когда это профессиональное искусство стало народным достоянием. «В этих условиях защита фольклора в его прежних рамках и функциях не только не является сейчас приверженностью к «народному искусству», но представляет собою противопоставление его старых возможностей новым». ³ Разумное претворение фольклорных богатств в современной народно-сценической хореографии, продуманное подключение его к образной системе нынешнего искусства наших дней поможет нам и дальше успешно использовать это старое, но верное оружие.

³ Давлетов К. Фольклор как вид искусства. М., 1966, с. 44.

Через несколько лет советской хореографической шекспириане исполнится полвека. Начало ее ведем, конечно же, от прокофьевского балета «Ромео и Джульетта», поставленного в Ленинграде в 1940 году. И хотя сюжеты величайшего из драматургов издавна были представлены в танцевальном искусстве, можно смело утверждать, что лишь в спектакле, созданном Л. Лавровским, шекспировская драма, лишившись главного своего выразительного средства, поэтического слова, не утратила ни глубины смысла, ни впечатляющей силы. Эпохальное значение этого художественного свершения утверждается каждым следующим актом «новой шекспирианы». Уже не только доказано право жить на балетной сцене Отелло, Гамлету, Клеопатре и Антонию, Бенедикту и Беатриче, Макбету (наверное, этот список когда-нибудь пополнят «прояснители» танцевать герои других шекспировских пьес — «Зимней сказки», «Венецианского купца», «Цимбелина», «Бури»). Есть разные прочтения одной и той же шекспировской партитуры — вспомним прокофьевское Ромео в интерпретациях Ю. Григоровича, О. Виноградова, Н. Боярчикова, А. Шекеры, М. Мурдама, Н. Касаткиной и В. Василева... Возникают балеты одноименные, но несхожие в своей музыкально-театральной концепции, как это было с ленинградским «Гамлетом» Н. Червинского и К. Сергеева и тбилиским — Р. Габичвадзе и В. Чабукиани. И вот теперь после «Макбета» К. Молчанова родился новый «Макбет» Ш. Каллоша. Это произведение увидело свет рампы в Ленинградском Малом театре оперы и балета (сценарий и постановка Н. Боярчикова, осуществленная им при участии Н. Тагунова).

Московский композитор Шандор Каллош сочинил музыку сильную, тревожаще-необычную. К ней, пожалуй, неприменим критерий, привычно прилаживаемый к балетной партитуре: она хороша, если в виде сюжета может быть исполнена в концерте. Партитуру Каллоша мне трудно представить себе отдельно от спектакля, от сцены — настолько полно она слилась со своим пластическим воплощением. И создавалась-то эта му-

ОБРЕЧЕННОСТЬ

ЗЛА

● Балет «Макбет» Ш. Каллоша
на сцене
Ленинградского Малого театра
оперы и балета

МИХАИЛ БЯЛИК,

заслуженный
деятель искусств
РСФСР

Ю. ПЕТУХОВ
в роли Макбета.

Фото В. Барановского.

зыка в значительной своей части в театре, изменяясь и совершенствуясь во время репетиций. Один мой коллега, музыкальный критик, посетовал на то, что в ней нет секвенций. Да, здесь почти нет тех мелодических волн-нарастаний, которые служат атрибутом музыкального романтизма. Но Каллош отказался от них сознательно, прибегнув к иным звуковым структурам.

Высокозрудированный профессионал, интерпретатор (исполнитель на лютне и дирижер) старинной музыки, он обратился за вдохновением к мастерам далекого прошлого, правда, не эпохи реального Макбета (XI век), а значительно более поздней — шекспировской (XVI—XVII век), в достаточной мере сохраняющей для нас в своих музыкальных свидетельствах дух архаичности. Звучащая «ретроспектива» в данном случае — явление, родственное столь прочно утвердившейся в драме и кино документальности. Она придает повествованию видимость исторической достоверности. Но есть в выразительности старинной музыки и иное: она служит воплощением порядка, симметрии, простой и строгой гармонии. Композитор наряду с воссозданием многочисленных жанровых разновидностей инструментальной сферы прибегает и к сфере вокальной — к хору, хоралу. Проведенная несколько раз сдержанно-скорбная и на редкость проникновенная песнь без слов — плач о погибших и свидетельство их праведности — олицетворяет в музыке позитивное, человеческое начало.

Противоположное, античеловеческое начало связано с использованием звуковых средств гораздо более позднего происхождения, вплоть до новейших. На ясный рисунок инструментальных голосов «падают» комья звуковой «грязи» (употребляю это слово в кавычках, ибо предмет, им обозначаемый, обладает в искусстве качествами художественности). Разного рода повствы, завывания, шорохи, сотрясения составляют здесь атмосферу музыкального повествования. Каллош был одним из первых у нас композиторов, который занялся экспериментированием в области



электронной и так называемой конкретной музыки (оперирующей звуками реальной жизни, записанными на пленку в определенных ритмических и полифонических сочетаниях). В балете результаты его изысканий широко претворяются. Но и традиционные звукопроизводящие средства употребляются с такой изобретательностью, что подчас даже профессионалу трудно определить происхождение того или иного эффекта. Впрочем, современные выразительные средства отнюдь не сводятся только к шумовым — здесь есть и музыка, тематически оформленная, заключающая в себе как психологический текст, так и подтекст. Но образы, этой музыкой запечатленные, все же, по преимуществу, негативного порядка. Так, скажем, вместо романтических секвенций для нагнетания эмоций используется повторение — оstinato. В романтической музыке нарастания вызывали ощущение открытости, здесь — подавленности, навяздения, психической атаки.

Пожалуй, ни в одной из оперированных трагедий зло не развращается с такой кощунственной прямолинейностью, как в «Макбете». Нужно захватить трон, дабы возвыситься над всеми, и сделать это следует, убив короля и всех, кто сам или в потомстве своем мог бы претендовать на престол. Ложь, цинизм и коварство в «Макбете» воистину не знают одержку. Зато, пожалуй, ни в одной другой трагедии Шекспира зло не по-

лучает такого решительного отпора!

Наиболее примечательное для меня в «Макбете» Н. Боярчикова — это ощущение странного, сдвинувшегося, обезумевшего мира. Атмосфера действия и жизненный тонус персонажей исполнены беспокойного ожидания и какого-то надсадного азарта. Загадочно и тревожно место действия. В центре живописно-скульптурной композиции, выполненной сценографом Р. Ивановым, — некое сферическое тело, вызывающее представление о таинствах космоса и, одновременно, напоминающее гигантское осиное гнездо. Рядом другой постоянный элемент оформления — паутина. Она постоянно меняет форму, становясь то опутывающей сетью, то заглывающей воронкой... Жутковат и еще один пейзаж — голые деревья с костлявыми ветвями, которые произрастают из ямок, заполняющихся адским кроваво-красным светом. Есть, впрочем, в технике и стиле исполнения этих интересных задуманных декораций и не-

кое художественное противоречие: все выглядит чрезмерно гладким, аккуратным, соразмерным, а потому при всей своей фантастичности лишено той стихийной силы, которая есть в музыке и хореографии.

Выразительны костюмы, сделанные по эскизам И. Сафоновой, особенно одевания воинов. Они сплетены из каких-то необычных нитей, и плетение выглядит то как металлическая вязь кольчуги, то как драгоценная, переливающаяся тонами, ткань, то как рубище, мешковина. Мужчины в этих костюмах, удобных и не стесняющих движения, обретают необычайную для балета монументальность — словно бы они облачены в рыцарские доспехи. Просты и лаконичны женские туалеты, с красиво ниспадающими строгими драпировками.

Хореография — порождение буйной фантазии. Как это трудно — изобрести в балетной лексике что-либо новое! Если оно присутствует в танце, измержаемое микронами, — мы уже радуемся. Здесь же вас поражает изобилие новых поз и движений. Сама по себе концентрация новизны в хореографическом языке вызывает ощущение взбудораженности духа. Движения часто измельчены. На единицу времени приходится больше «хореографической информации», нежели привычно. Ущущение танцевального ритма по сравнению с музыкальным — не редкость. Мы в Ленинграде наблюдали подобное у Л. Якобсона, ставившего Моцарта, у Г. Алексидзе, интерпретировавшего старинную музыку. Как правило, дробность танцевальных линий воплощала некое современное (порой не лишнее ироничности) представление о давно ушедшем «галантном стиле».

У Боярчикова в «Макбете» дробность — в квадрате или даже в кубе, ибо она по-разному преломляется у нескольких одновременно танцующих артистов или групп. Так, в сцене бала, во время которого происходит расправа с Банко (артисты Е. Мясидзе, О. Ужинский), а затем Макбету является тень убитого по его наущению друга, — в этой сцене сплетение хореографических «голосов» тоже служит некоей проекцией в современность архаической танцевальной манеры, но, вместе с тем, является и эмоциональным фоном происходящих здесь устрашающих событий, причем фоном гущенным, давяще сумрачным.

В балете немало режиссерско-пластических находок. Вот как осуществлено явление короля Дункана. Ничего помпезного, никакой «оперности». Среди других пришедших к Макбету гостей он не выделяется ни роскошью одежд, ни надмен-

М. КУРШАКОВА
(Леди Макбет),
Ю. ПЕТУХОВ
(Макбет),
Ю. ВАСИЛЬКОВ
(Банко)
в спектакле
«Макбет».



ностью поз. Огромного роста (у артиста И. Соловьева — благодарные для этой роли данные), король опирается на плечи двоих придворных, они шагают быстро, Дункан же — словно бы летит над землей. Это отлично придумано: будучи значительно выше и быстрее всех, герой выглядит словно бы существом «другой породы». Но, обняв за плечи своих приближенных, он как бы демонстрирует свое дружеское расположение к ним и нежелание вознестись над кем-то, то есть демонстрирует ту подлинную человечность, которая внутренне возмущает его.

Богатое хореографическое воображение Боярчикова, пожалуй, полнее всего проявилось в решении дуэтных сцен Макбета и леди Макбет. Этих сцен несколько, и трудность постановки заключалась в том, чтобы достичь в них необходимой степени разнообразия. В традиционных балетных дуэтах это качество возникает благодаря последовательному показу постепенного прорастания и расцвета лирических чувств. Здесь же — супруги, чьи отношения давно определились, чья страсть равна и устойчива. Разнообразие вносят иные состояния и идеи, которые, переплетаясь с любовью, сминают, деформируют ее: тщеславие, становящееся безумием, боязнь преступления и ее преодоление, опьянение пролитой кровью, ощущение отверженности и страх перед расплатой. Не видевшим балет даже трудно представить себе, как выразительны эти изломанные танцевальные линии, странные, кажущиеся «невероятными» поддержки, причудливые скольжения и перебрасывания тел. Хореографический диалог героев в финале второго акта — кульминация их страсти, отягощенной безумием, решен особенно интересно. Любовь не выдерживает натиска дьявольских внушений, остаются еще, как привычка, объятия, ласкающие движения, но они сухи и холодны, ибо все живое, духовное ушло из них, они страшны, как может быть страшна ласка мертвецов. Порок испепелил их души и обрек их на гибель.

Я видел трех интерпретаторов роли Макбета и двух — леди Макбет. Удивительно, насколько они были разными. Конфликт шекспировской драмы видится Боярчикову всеобъемлющим, и в этой его обобщенности ощущает хореограф богатые возможности индивидуальной конкретизации. И поэтому намеренно, как мне кажется, избирает на каждую из центральных партий актеров очень несохожих, порой противоположных амплуд. Ю. Петухов — словно стрелок из лука, готовый выпустить стрелу, гибкий, точный, сосредоточенный, аскетичный. Раб одной идеи, его Макбет черпает в ней бешеную

энергию и погибает, когда идея изживает себя. Макбет В. Аджамова величествен и красив, в его движениях — волевой размах. Он был истинным героем, и что-то от героя в нем остается даже тогда, когда нарастающая нервозность одолевает его, и конвульсия сковывает движения. В К. Новоселове-Макбете сохранились обаяние юности и дар внушать доверие, помогающие ему наигранную искренность выдавать за естественную.

Е. Куникова — танцовщица, наделенная большим темпераментом и острой характерностью сценического облика (она — отличная Клеопатра в другом шекспировском спектакле, идущем на этой сцене в постановке И. Чернышева). Ее леди Макбет загадочна, с повадками дикой и осторожной хищницы, полная вначале скрытой и постепенно вырывающейся наружу мятежной силы. М. Куршакова — балерина, тяготеющая к чистой классике. В строгом исполнении ей той же роли полнее выявлены моменты роковой обреченности.

Инсценируя литературную и драматургическую классику, Боярчиков, как правило, вводит в круг действующих лиц дополнительных персонажей, служащие олицетворением некоей общей идеи. Есть и здесь такой персонаж, единый в трех лицах (но отнюдь не божественного, а скорее дьявольского происхождения), названный в программе «Кавдор, Наемный убийца, Врач». Вторая его ипостась — главная (врач же он мнимый, ибо берется врачевать леди Макбет тогда, когда исцеление уже невозможно). Коварный и надменный в интерпретации Ю. Василькова (эта роль — большая удача одаренного артиста), робкий, осторожный, словно бы сожалел о том, что ему приходится убивать, — в психологически многомерном исполнении Г. Судакова, этот персонаж персонализирует душу Макбета и то зло, которое избрало ее своим пристанищем. То есть он выполняет ту функцию, которую очень часто, по традиции, режиссеры драмы возлагают на ведьм.

Ну, а как же претворены здесь шекспировские ведьмы? В перечне действующих лиц они названы по-иному: «Вещие сестры», и представлены в спектакле как... белый балет на пальцах. Символика их сложна, прихотлива и вряд ли может быть объяснена однозначно. Могут лишь предложить догадку. Вещие сестры вовсе не проецируют на себя порочную душу Макбета. Наоборот, они — порождения природы, независимые от людей. Как и их предводительница Геката (богиню колдовства танцуют М. Вишневецкая и А. Линник), они, пожалуй, больше ассоциируются с образами пантеистических предвещаний древ-

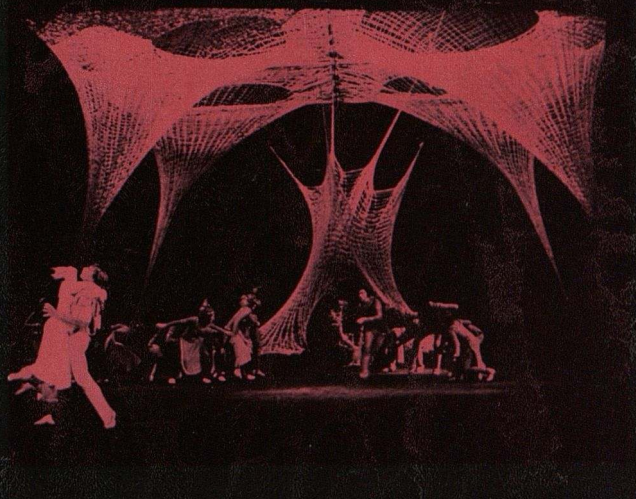
них греков. Как всегда, симметричные пространственные построения белого балета и здесь вызывают представление о некоем порядке, мировой гармонии, об идеальном начале. Но в данном случае порядок, гармония — несколько странны. Гармонию внешнего облика белых дев нарушают непомерно удлиненные пальцы рук и полотно одежды, гармонию их танца — какие-то дикие прыжки и насмешливые ужимки. Не покажется ли слишком отдаленной ассоциация с другим балетом Боярчикова — «Царь Борис», с образами юродивых? Нет, пожалуй, не столь уж она отдаленная. Ведь и юродивых на Руси принято было считать пророчателями. Всегда вестники судьбы воспринимались как существа странные.

С Вещими сестрами появляются на сцене трое чистых душ, тоже одетых в белое, маленьких детей. Именно они, играя ножом, пророчат смерть Макбету и Банко. Младенцы символизируют истину, ибо давно известно, что она глголет

вспомнить еще один из сильнейших эпизодов спектакля: в очередной раз раскрывается злое дыра, но вместо деревьев из нее протягиваются руки убитых. Руки начинают «танцевать», и жуткий танец этот есть отчаянный призыв к мести.

Но вот белые девы собирают вместе белые деревья и направляют их на Макбета. То двинулся Бирнамский лес! Сбылось предсказание о гибели Макбета, и торжество истины творят собственноручно Вещие сестры. Они, таким образом, инспирируя зло, сами же содействуют тому, чтобы оно изжило себя. И танец их лишается странности, линии его распрямляются, становятся классические чистыми...

Но не этим заканчивается представление. Когда кажется, что гармония мира восстановлена, на фоне белого балета вновь появляется Наемный убийца и, подбросив циничным жестом нож, вонзает его в землю. Подобные финалы шекспировских драм — не новость на со-



Сцена из балета.

Фото В. Барановского

их устами. Ответ истинности бросают дети на весь белый балет в спектакле. К истине Вещие сестры имеют касательство и дальше.

Жертвы Макбета погружаются в некую развращающуюся бездну, а затем оттуда появляются безлистные белые деревья. Последними от рук Наемного убийцы падают Жена и Сын Макдуфа (сцена их прощания с Макдуфом и смерти — в балете одна из самых драматических и без сентиментальности трогательных, — во многом благодаря прекрасному исполнению роли Сына Алексея Семеновым). На месте их гибели вырастают два дерева, большое и маленькое. Не могу здесь не

временной сцене: в памяти сейчас же возникает знаменитое завершение «Ричарда III» у Роберта Стурра. Но, как и там, заключительная мизансцена служит утверждением идейной концепции целого. Да, зло в конце концов будет побеждено. Но задумайтесь вновь, какие неисчислимы, чудовищные жертвы будут принесены, если упустить время и дать силам мрака разрастись! Может ли сегодня, когда зло готовит гибель человечеству, прочтение Шекспира быть более актуальным?!

ГАЛИНА ЧЕЛОМБИТКО,
кандидат искусствоведения

СОХРАНЯЯ ДУХ ГОГОЛЕВСКОЙ ПОЭТИКИ

Спектакль «Вий» в Одесском театре оперы и балета поражает какой-то особой многомерной масштабностью. И дело не только в том, что объемное музыкальное полотно композитора В. Губаренко (в трех действиях с прологом и эпилогом) оживлено огромной массой артистов хора, кордебалета, миманса, солистами-вокалистами и танцовщиками (музыкальный руководитель и дирижер постановки Б. Афанасьев, режиссер-постановщик А. Почиковский, балетмейстер-постановщик В. Смирнов-Голованов), что либретто (авторы М. Черкашина и Л. Михайлов), в сущности, опирается на весь объемный образный мир гоголевских полотен «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород», что сценография художника Е. Лысика грандиозна в своем охвате буквально всего сценического пространства, в одновременной игре партитур цвета и света, что хореография равноправно-актив-

на в художественном решении спектакля. Многомерная масштабность создается в результате взаимодействия всех образных компонентов жанра оперы-балета, а точнее (как определил его Е. Лысик) — мистерии, где достигнута художественная гармония в процессе взаимообогащения искусства музыки, вокального слова, пластики, живописи.

А в результате есть главное — верность духу гоголевской поэтики, гоголевской философии, тонкой национальной стилистики. С удовлетворением отмечаем, что на сей раз адресованность спектакля к 175-летию со дня рождения Н. Гоголя не только декларируется, но действительно утверждается глубиной воплощения. При этом спектакль современен, он ярко национален и представляет нам того Гоголя, в творчестве которого Белинский отмечал «простоту вымысла, совершенную истину жизни, народность, ори-



гинальность».

Примечательно, что в постановке оперные и хореографические структуры не просто сосуществуют (вокалисты «аккомпанируют» танцовщикам и наоборот), но в тесном союзе выявляют идею произведения, выстраивают его впечатляющую архитектуру¹. Именно гоголевский дуализм, сочетание в его произведениях реальности и фантастики, противоборство доброго и злого начал продиктовали композитору (и всем авторам постановки) многие приемы художественного синтеза: рождение, что, как оказалось, привело к высоким результатам.

Работы композитора В. Губаренко в области музыкального театра хорошо известны. В партитуре «Вия» он подытоживает и воссоединяет свои творческие достижения, раздвигая их стилистические границы. Музыка оперы-балета национальна, хотя в ней нет ни одной фольклорной цитаты или аппликации. Она национальна оборотами мелодической речи, интонациями, реминисценциями звучаний народного импровизационного музицирования, типично украинским речитативом. Но музыка эта современна своей пронзительной обостренностью, упругой динамикой, своей внутренней драматургией трех совсем разных по звуковому монолиту действий. И, конечно, современностью композиторской техники.

Для хореографического прочтения особенно важное значение имеет образ Панночки, тема которой проходит в разных модификациях на всем протяжении. Ее тема отмечена таинственностью, завораживающей красотой (ибо композитор наделяет Панночку музыкой теплой, человеческой, показывая в ней противоборство бесовского и человеческого). Именно образ Панночки вызвал к жизни жанр оперы-балета, заставив авторов отказаться от первичного замысла — создать чистое оперное жанра: ведь у Гоголя Панночка присутствует как бы незримо, ей не дано слов, она — олицетворение особого мира, для воплощения которого потребовались максимально условные выразительные средства.

Но прежде чем проследить, как «живет» хореография в спектакле, которая, сразу скажем, «живет» полнокровной и самостоятельной жизнью, оста-

вимся на сценарной драматургии, на работе либреттистов. Поскольку, как известно, не одно музыкально-хореографическое произведение пострадало из-за слабости либретто. В «Вие», к счастью, этого не случилось, хотя перед авторами сценария стояла труднейшая задача — создать свой текст «по Гоголю». Повесть «Вий» послужила основой драматургии. Но то, что было намечено эскизно, получило развитие за счет других гоголевских произведений (картина ярмарки с многочисленными конкретными персонажами, «вертепный театр», картина Купальской ночи).

Украинская литературно-театральная традиция вызвала к жизни немало постановок «Вия» по пьесам М. Крапивницкого, О. Вишни, других авторов. То были и романтические феерии, и современные инсценировки с антирелигиозной направленностью, и народные драмы, где Гоголь предстал как певец и фи-

лософ Малороссии.

В опере-балете «Вий» либреттист, доктор искусствоведения М. Черкашина провела серьезное исследование и создала либретто на основе подлинных источников (школьного театра, народных песен, старых литературных и фольклорных текстов). И вот, в соответствии с музыкальным замыслом, Гоголь предстал как бы во вневременном и вневенациональном философском величии, в подлинной диалектике национального и интернационального. Главным героем спектакля стали не Хома Брут, не Панночка. Им стал народ, идея плодородия и богатства жизни, идея всеобщего катарсиса, очищения во имя радости и вечной гармонии мира. Идея очень современная своим контрастом тому разрушительно-тревожному ритму нашего времени, что влечет за собой порой поспешный лаконизм, некую аскетическую прямолинейность искусства.

● Опера-балет «Вий» В. Губаренко в Одесском театре оперы и балета

Л. НЕРУБАЩЕНКО
в роли Панночки



¹ В силу специфики статьи автор не касается в ней анализа вокальных партий, работы хора и оркестра, отметив лишь достаточно высокий профессиональный уровень исполнения.

Создатели «Вия» шли от про- тивного. И здесь визуальное воп- ложение (хореография и худо- жественное оформление) сыграло огромную роль.

...После сцены пролога («В бурсе») Хома Брут и его това- рищи попадают на ярмарку в свой первый день вакаций и «освобождения от целей учения». Первый акт «Ярмарка» сразу заявляет насыщенный пла- стический образ действия, в ко- тором пластичность не только танцевальная, но и сценографи- ческая. Сцена заполнена во всем своем объеме — живопис- ный гигантский задник (излюб- ленный прием Е. Лысика) с изоб- ражением россыпи плодов земли, солнечно-сломоленных крыш хат продолжает утверждать свою щедрость в изобилии ак- сессуаров ярмарочной толпы. Венки и букеты из цветов, фрук- ты и овощи, связки бубликов, изделия кончатного промысла, яркая но чистая по тону костю- мы — все сливается в изыскан- ном многоцветье. Игра света постоянно меняет цветовую гам- му этого ошеломляющего буй- ства красок, все увеличивая ощу- щение праздничности «славян- ского карнавала».

Ярмарка движется и танцу- ет одновременно на нескольких площадках, собирающих почти всю вертикаль зеркала сцены. Танцевальный вихрь увлекает всех, кто участвует в этой сцене. Подчеркнем, однако, что и в сценографии Лысика, и в хорео- графии Смирнова-Голованова этот радостный калейдоскоп цвета и движения отмечен вы- веренностью вкуса. Это не та пестрая «шароварная» балаган- ность, которая нередко посеща- ла национальные спектакли. Здесь сцена ярмарки кульми- национна в отобрании идеи богатства и красоты народной души. Здесь танцы парубков и дивчин развивают фольклорную лексичку по законам современ- ной музыкальности.

В этой сцене, как и в дру- гих, хореограф идет по тому же пути, что и композитор, и худо- жник: избегая прямых заим- ствований и цитат, он стремится раскрыть дух национальной образности. Здесь украинский танец иной, нежели тот, который мы видим в ансамблях народ- ного танца. Хореограф более сопрягает его с классикой, да- вая в нем и четкие рисунки ара- бесков, баллоне, ранверсе, же- те. Словом, народный танец прочитывается в рамках класси- ки.

На ярмарке впервые появ- ляется главный хореографиче- ский персонаж спектакля Пан- ночка. Все поражены властью ее красоты. Бурски разгрызня- ют «комедию про Адама и Еву, согрешивших у райского дре- ва». Задает их шуткой, Панноч- ка выказывает свою колдовскую силу.

Образ Панночки раскрывает- ся в спектакле в трех эписта-

сах: это реальная девушка, дочь Сотника, Панночка-ведьма (де- вушка, в которую вселились злые чары), и Панночка — символ любви, сама обнаженность люб- бовных чувств. Причем, созда- вая образ реальной дочери Сотника, исполнительница не прибегает к танцевальным сред- ствам — скульптурностью жест- ов и поз, значительностью плав- ной поступи танцовщица призы- вана уже первым своим появле- нием выделить героиню из танцу- ющей и поющей массы. Лысик создал для Панночки столь мно- гозначительный и вбирающий весь спектр красоты народного платья сценический костюм, ко- торый, думается, очень помога- ет исполнительницам роли Л. Не- рубашенко и А. Мангушевой передать органику характера героини. Царственность круже- вного венка из трепещущих неж- ных цветков, царственное со- четание черно-алых одежд сра- зу возвышают Панночку, застав- ляя воскликнуть, как у Гоголя: «Какая страшная, сверкающая красота!»

И тем фантастичнее и острее контраст с танцующей Панноч- кой-ведьмой, сбрасывающей вдруг свою человеческую личи- ну. Пластическая характери- стика героини — большая удача хореографа. Это танцевальный образ именно данного и ника- кого другого спектакля. В. Смир- нов-Голованов находит для пар- тии этой украинской вилысь оригинальную лейтмотивную комбинацию движений, напо- минающую зловещий полет какой-то ночной птицы. Рису- нок ассамбле с подогнутыми ногами варьируется, меняется, трансформируется в прыжки.

Второе действие спектакля «В ночной степи» ассимилирует мир гоголевской фантастики. Здесь и сама степь оживает не только бесчисленными огонька- ми светлячков, но и приплясы- вающими, ломающимися фигу- рами и причудливыми масками. Степь не пустыня и неподвиж- на, как по традиции ее обычно изображают. Наоборот — степь «живьем» играется и танцуетя кордебалетом, а художник обоб- щает ее сонмом соломоленных коп. В такой степи и возникает ирреальная фантазмагория «бл- ала нечисти». Колющими, режу- щими движениями нечисть на- ступает на заблудившегося странника.

Хома Брут видит сладостный греховный сон. Это один из ключевых эпизодов спектакля, также решенный во взаимодей- ствии танцевальной и вокаль- ной структур. На музыку арии «ты скажи мне, соловейко, прав- ду, где свою я подружку найду» Хома как бы вызывает добрую душу Панночки. Она «танцует» его чувства, а он «по- ет» ее танец. Возникает особая форма дуэта оперного певца и балерини, где использован при- ем «несовместного мизансцени- рования». Форма очень емкая и

выразительная.

Монолог Панночки перера- стает в развернутую танцеваль- но-симфоническую картину Ку- пальской ночи, которая возни- кает в воображении героев. Хо- ма превращается в своего двой- ника, танцующего с прекрас- ной девушкой.

Картина — одна из самых впечатляющих и зрелищно-за- конченных в большом спектак- ле. У композитора В. Губарен- ко эта музыка вдохновлена го- гелевским описанием полета Хомы: «Он чувствовал какое-то томительное, непонятное и вме- сте сладкое чувство, подступав- шее к его сердцу... Он слышал, как голубые колокольчики, на- клоняя свои головки, звенели; он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькая спи- на и нога — выпуклая, упру- гая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему — и вот ее лицо, с глазами выплывала русалка, мелькая спи- на и нога — выпуклая, упру- гая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к не- му — и вот ее лицо, с глазами выплывала русалка, мелькая спи- на и нога — выпуклая, упру- гая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к не- му — и вот ее лицо, с глазами выплывала русалка, мелькая спи- на и нога — выпуклая, упру- гая, вся созданная из блеска и трепета...»

Монуменальная хореогра- фическая фреска Купальской но- чи разворачивается под «акком- панемента» выращивания причу- дливо-живописного задника. Де- вять пар танцуют унисон любов- ного дуэта, и целомудренного, и открытого в своих человече- ских эмоциях. Женский голос ведет чистую величавую мелод- ию, сливаясь с танцевальным звучанием ансамбля.

В сочинении хореографа вид- но стремление развивать тра- диции замечательных дуэтов К. Голейзовского. Он предлага- ет образ чистого, в какой-то «языческой» непосредственно- сти танца, чья оригинальность композиций выявляется в гра- фической прочерченности гори- зонтальной линии, заданной де- корацией: рисунок пор де бра, фиксируемые позы в поддерж- ках «распространяются» гори- зонтально, увеличивая размах танцевальной мелодии.

В третьем действии основ- ной хореографической пласт со- средоточен в картине «Ночью в церкви». Трудно не остано- вить внимание читателя вновь на художественном оформлении Лысика, где к фону нового зад- ника (кстати, художник выполнил сам несколько огромных зад- ников к спектаклю) прибавляет- ся фон из рядов иконописных изображений — парусн с живы- ми говорящими ликами, где со- ломенные шляпы парубков, под- свеченные особым образом, превращаются в движущиеся нимбы. И еще много изобре- тательнейшей фантазии демон- стринует художник, чтобы запеч- атать забываемую гоголев- скую сцену в «Вие».

И тут снова, как в других кульминационных моментах, хореография берет на себя основ- ное слово. Образ Вия создан

танцевально. Нет, он не появ- ляется как таковой, это «кляпо- сальное создание простонарод- ного воображения». Его выход сначала предвещает танец Пан- ночки-ведьмы. Она мечется, бьется, как летучая мышь, меж- стень церкви. Но ей не дано по- править Хома, и потому она при- зывает на помощь шабаш неч- сти. В жестоком напоре и хаосе движения хореограф ри- сует образ какого-то страшного ползущего и режущего суще- ства-косилки, сметающего все на своем пути. Этот своеобраз- ный танцевальный ансамбль и довершает портрет Вия.

Но отнюдь не только изобра- зительные находки воплощают замысел спектакля во всей цел- ности. Авторы постановки по- стоянно помнят о главном — о выявлении идеи. Гоголевская народная фантастика не инфер- нальна. Она несет доброту жиз- ненной реальности. Эпilog вновь возвращает зрителей в светлый щедрый мир Малороссии. Мы снова с ее народом. И ликование Купальской ночи из фантастики переходит в реальность. Паруб- ки и дивчины уже не в призрач- ных голубых одеждах, а в народ- ных костюмах продолжают праздник радости чувства. Сво- бодная раскрепощенная пла- стика и певучая кантилена их дуэтов переливается фольклор- ными оттенками, довершая на- циональный облик спектакля.

Думается, что именно жанр музыкально-хореографической мистерии (или оперы-балета) стал предпоследним рождением на одесской сцене яркого гоголев- ского спектакля. Привлечение в его ткань средств хореогра- фической выразительности спо- собствовало тому, что сцениче- ская метафора обрела огром- ную амплитуду ассоциации.

В рецензии принято отме- чать не только достоинства, но и недостатки работы. В данном случае хотелось бы вспомнить известное предисловие Н. В. Го- голя к изданию его сочинений 1842 года, в котором он так строго судил свои малороссий- ские шедевры, говоря, что в них «много незрелого», что они «не- достойны строгого внимания чи- тателя». Предела совершенству нет. Однако, не будем впадать в гоголевский критцизм. На- верное, и в опере-балете «Вий» на одесской сцене есть многие детали могут быть усовершен- ствованы, еще ярче подчерче- на драматургия и повышено исполнительское мастерство.

Но сейчас хотелось бы отме- тить главное — родился спек- такль современный и националь- ный, спектакль, где дан пример взаимообогащения жанров му- зыкального театра на основе их глубокого синтеза. И потому, думается, постановка оперы-ба- лета «Вий» — событие не только культурной жизни Украины, но и во всеобщую театральную практику.

«Люблю работать над умными спектаклями»

Анатолий
Арефьев:

Анатолий Васильевич Арефьев, народный художник СССР, лауреат Государственной премии Украинской ССР имени Т. Г. Шевченко, посвятил свою жизнь театру. Ему отдано почти сорок лет напряженного творческого труда, который сделал художника замечательным мастером сценографии, подлинным сподвижником композитора, хореографа, режиссера.

Секрет обаяния его работ — в колористических и световых исканиях, в гармонии живописного и музыкального начал, в стремлении к глубокой интерпретации сюжета, к последовательному развитию определенной сценической идеи. Подчиняя все компоненты сценографического оформления главной цели — воссозданию естественной для данной сцены эмоциональной атмосферы, мастер, таким образом, способствует выявлению динамики действия. Вместе с тем, блестящей колорист и знаток сцены, А. Арефьев тяготеет к лаконичным решениям, к поискам точных этногра-



фических и исторических деталей. И его умение угадывать «сценичность» тех или иных материалов, способность заставить их цвет и фактуру выражать стиль эпохи — подчас просто поражает.

С балетом Анатолий Васильевич встретился впервые, работая во Фрунзе в Киргизском театре оперы и балета, где он участвовал в рождении более двадцати хореографических спектаклей, в том числе «Красного маха» Р. Глиэра (1949), «Лебединого озера» и «Спящей красавицы» П. Чайковского (1949, 1956), «Египетских ночей» А. Арени (1963), «Лауренсии» А. Крейна (1962), «Прометей» Э. Аристеакьяна (1971) и многих других. Но особый интерес представляет его работа по созданию сценографии в области национального репертуара. Первым для А. Арефьева в решении национальной темы стал балет В. Власова и В. Фере «Анар» (1950). «Совершенство балетный костюм, разрабатывая



Народный художник СССР, лауреат Государственной премии имени Т. Г. Шевченко Анатолий Васильевич АРЕФЬЕВ

Эскиз декорации к балету «Спартак» в Днепропетровском театре оперы и балета.

его пропой, цветую гамму, стремясь к легкости и красоте его линий, художник нашел характерные приметы его национальной природы. В драматическом столкновении сил природы — ясная, безоблачная природа, окружающая Анар, Кадыра и молодежь, урюмый, покрытый громадными черными елями стан, где расположился безжалостный манап Багиш, — художник развивал романтическую тему балета», — пишет в своем исследовании «Киргизский балет» Р. Уразилдыев.

В процессе работы накапливался опыт, приобреталась свобода в обращении с этнографическим и историческим материалом. Важным этапом в творчестве А. Арефьева стало созданное им художественное оформление балета М. Раухвергера «Чолпон» (1958). Чудесный мир народной сказки дал безграничный простор творческой фантазии мастера, помог ярко раскрыться лирико-поэтическим граням его дарования. «Единая для всего спектакля падуга с символическим изображением беркута и двух джейранов создавала обрамление, в пределах которого развивалось действие балета. Светлый, ажурный занавес, уходя вверх, открывал серебристо-голубой лесной пейзаж, удивительно созвучный лирическому дуэту Чолпон и Нурдина. Высокие кусты с большими желтыми розами завершают сценическую картину», — рассказывает о декорационном облике первого действия балета В. Березкин в книге «Театрально-декорационное искусство Киргизии». Столь же выразительно выглядело и оформление других картин. Не случайно спектакль

и в наши дни, спустя более четверти века после той постановки 1958 года, идет в декорациях Арефьева.

Естественно, жизнь театра, развитие советской сценографии не могли не сказаться на творчестве мастера. Но он выбирает свой собственный путь. И если в ранних работах его сценография еще приближена к станковой картине с ее реалистической изобразительностью, то в оформлении балетов последних лет эта сторона сведена к минимуму — к ритму, поэтическому инскачанию. Такие понятия, как «метафоричность» и «ассоциативность», пожалуй, наиболее точно выражают суть его сегодняшнего авторского почерка.

В сценическом активе Анатолия Васильевича — хореографические сочинения самых разных стилей, жанров, направлений: произведения классического наследия, а также национального репертуара, спектакли на темы современности... И в каждом из них пластическое решение получает оригинальную сценографическую оправу. «С каждым годом все острее и острее постигаю большую сложность постановки классики на сцене, — говорит художник. — Инерция восприятия, инерция традиции живет в нас самих. Изначальное прочтение художником музыки классических спектаклей столь велико, что порой мешает нам увидеть и почувствовать ее взглядом человека сегодняшнего. Мы порой недооцениваем духовное развитие зрителя в результате общения с окружающей средой, другими видами искусства. Его эстетические взгляды стали

иными, ему доступна условность и сложность образного языка театра».

Более десяти лет А. Арефьев работает в Днепропетровском театре оперы и балета. Одной из его первых постановок здесь стал балет Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» (1975). Главным, объединяющим все действие лейтмотивом оформления, его поэтической метафорой у Анатолия Васильевича становится «Фонтан слез». Художник отказывается от традиционного решения, в котором архитектура фонтана по масштабу соотнесена с фигурами героев повествования. В призрачном свете, как через флер веков, во всю высоту сцены возникает огромный фонтан — символ любви, символ печали. К нему с мольбой обращается Гирей, скорбя об утраченном счастье. Арка фонтана «обрамляет» события драмы — и бал в замке польского магната, и эпизоды в гареме... В вихре мятущихся световых кругов, как бы в глубинах фонтана, перед взором жестокого хана оживают образы Марии и Заремы.

Спектакль решен на контрастах света и тьмы. Борьба теплых и холодных тонов созвучна и пластическому языку танца, и музыкальной партитуре балета. В заставках художник использует различные фрагменты архитектуры. Соединяясь в причудливой мозаике, они зримо воссоздают облик Бахчисарайского дворца, стрелчатые пропорции готического замка Поточких

В цветовом соотношении костюмов и декораций проявилось безошибочное театральное чутье большого художника. Костюмы «польского» акта решены в белодымчатых и черно-серебристых цветовых группах. Их подчеркнутая элегантность повествует о холодной чопорности и надменной строгости нравов шляхетской знати. Прозрачное белое платье Марии, как символ чистоты и непорочности юности, диссонансом врывается в многоцветье гарема, вобравшего все жаркие, звучные краски Востока. Вообще, надо сказать, костюмы А. Арефьева к любому спектаклю всегда несут в себе образную характеристику. Они выявляют пластику танца, дополняют в динамике колористическое решение спектакля. И главное в создании каждого из них для художника — естественность и простота.

Воплощение современной тематики на балетной сцене — ответственное и трудное дело для всех участников рождения такого спектакля. И для художника в том числе. А. Арефьев во всех современных полотнах, особенно тех, что отражают события Великой Отечественной войны, ищет пути к наиболее полному выявлению главной темы этих творений — показа судьбы человека, неотрывной от судьбы народа. В каждом отдельном случае он создает образ-метафору, заключающий в себе как бы квинтэссенцию идейного содержания всего спектакля. Так, в балете Ч. Нурымова «Бессмертие» (1972), осуществленном в Киргизском театре, эту роль играет подвижная конструкция задника, составленная из различных фактур. Обугленное дерево, расплавленный песок, искореженное, задымленное почерневшее железо, опаленный камень — символы разрушения. Объемы, находясь в постоянном движении, обнажают то там, то здесь вспышки всепожирающего огня войны.

Оформление балета-оратории К. Молдобасанова «Материнское поле» в Днепропетровском театре (1978) по праву можно отнести к творческим удачам художника. Здесь решение сценического пространства во всех деталях подчинено созданию символического, эмоционально наполненного



Эскиз декорации к балету «Бахчисарайский фонтан» в Днепропетровском театре оперы и балета.

Фото А. Черных

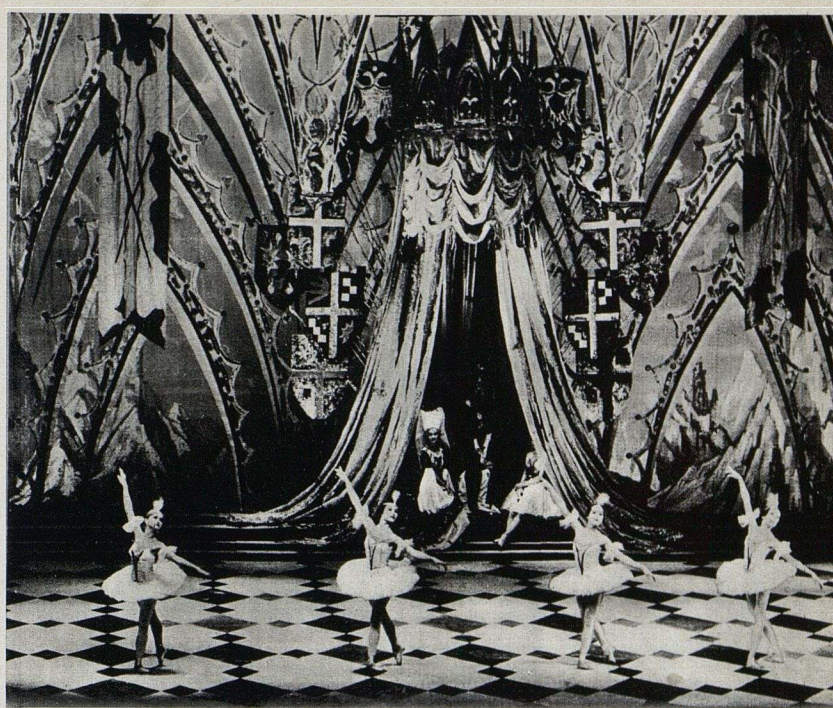
образа Земли. Сначала мы видим цветущую землю, возделанную добрыми руками хлеборобов, — плодородную, широко раскинувшуюся в золоте созревших колосов плодородную ниву. Затем она предстает перед нами сожженной пожарами войны, израненной, в трауре пепелищ. Великая победа народа возвращает ей утраченные жизненные краски, и вновь поднимается мать-земля, дающая силу своим сыновьям. Драматизм действия подчеркнут тремя образными прологами, объединяющими все сцены балета. В первом — это бронзовый монумент старика с мертвым ребенком на руках (из Хатыни) в обрамлении лиц солдат, идущих в бой; во втором — фигура узницы концлагеря с искалеченными детьми в окружении черепов и скелетов воспринимаемая как олицетворение трагедии народов, испытавших на себе ужасы фашизма. В последнем прологе над землей словно поднимается статуя Матери Пирчюписа. Ясность формы, глубина и многозначность художественных обобщений мастера поднимают этот спектакль до высот общечеловеческого звучания.

Декорации А. Арефьева всегда динамичны, всегда согласованы с ритмикой музыкально-хореографического решения. В последние годы он применяет, как правило, единую установку, дающую возможность развивать действие непрерывно, без видимых пауз. Не менее важную роль отводит работе над световой партитурой, справедливо считая свет одним из ведущих компонентов в создании образа.

Каждая новая работа Арефьева — это новые поиски, новые решения, новые открытия. «Всегда мучаюсь, — говорит он. — Над любым спектаклем. Не верю, когда говорят — легко. Кажется, раньше, лет двадцать назад, было легче. Хотя, наверное, сейчас спектакли стали лучше. Ходишь вокруг решения, а пока его найдешь... А когда сделал эскиз, думаешь — вот оно, чего мучался? Ведь все так просто...»

А. Арефьев всегда боролся за активную роль художника в театре. И то, что сейчас уже сделано на сцене Днепропетровского театра оперы и балета, во многом его заслуга. Отдавая свой огромный опыт, свой незаурядный талант молодому театру, он всегда находится в состоянии творческой неуспокоенности. Примеров тому много, и одно из них — сценография балета А. Хачатуряна «Спартак». Первые Анатолий Васильевич встретился с этим сочинением в Одессе в 1968 году. В том декорационном решении образ был более многословным, более изобразительным. Все крупные элементы декорации висели на цепях. Рабовладельческий Рим стремился заковать в цепи многие земли и народы. В оформлении А. Арефьева наглядно ощущалась мысль: стоит разрушить одно звено — рухнет вся империя. Во второй раз он участвовал над сценическим воплощением спектакля в Челябинском театре оперы и балета в 1974 году.

Вариант, поставленный на днепропетровской сцене в 1975 году, получил совсем иную интерпретацию. Сцена встречает зрителя увертюрным занавесом с могучей фигурой римской волчицы. От нее через всю плоскость тянутся огромные, тяжелые цепи — символы рабства и угнетения. Пластическим лейтмотивом трагедии становится золото, его развращающая сила, жгущая в человеке свет и добро. Из золота — фрагменты колонн, в беспокоем ритме сгруппированные в пространстве, из золота — доспехи Красса и наряд Эгины. При кажущейся монохромности колорита,



сдержанности цветовых соотношений спектакль очень живописен благодаря мастерству и тонкому вкусу художника. Зритель наблюдает за развитием трагедии сквозь черный тюль как сквозь дымку столетий. Драматургия света подчинена музыке и хореографии. Мастер стремится дать каждому фрагменту танца индивидуальное освещение, тщательнее отграничить его от тенки. В пепельно-холодном, мертвенном свете поблескивают латы римских воинов, несущих смерть и насилие. С появлением рабов в тревожное, глухое освещение врывается теплый луч человеческого страдания. Он выхватывает из общей массы фигуры пленниц, одетых в трико цвета обожженной глины, цвета земли. Кроме декоративного эффекта, цвет костюмов рабынь несет в себе воспоминание о терракотовых скульптурках этрусков, об искусстве древних гончаров. Костюмы гладиаторов, решенные в светлой серебристо-серой гамме, обработаны росписью темнокрасных оттенков. Арефьев ассоциативно включает цвет в рассказ о судьбе раба-гладиатора, жизнь которого зависит от исхода очередного боя — за развлечение власть имущих он платит собственной кровью. Цветовой кульминацией спектакля становится переключка алого цвета борьбы, который словно вообрал в себя шарф-стяг Спартака, и темнобагровых отсветов на костюмах гладиаторов.

Работа А. Арефьева над оформлением балета Ф. Амирова «Тысяча и одна ночь» чарует своей филигранностью, изяществом, отточенностью образного замысла. В спектакле вновь «действует» единая установка. И вот от сцены к сцене ее трансформация не только воссоздает волшебный мир восточной сказки с его чудесными превращениями, но и чутко реагирует на музыкальную канву спектакля. Художник находит цветовую аналогию самому духу восточной поэзии, подчеркивая внутренне музыкальное родство света и колорита.

Сцена из спектакля «Раймонда» в Казахском театре оперы и балета имени Абая (сценография А. Арефьева).

Фото Г. Попова

Певучие ритмы орнаментов, блеск звезд и граней драгоценных камней, колдовство света, его призрачная изменчивость, тонкая каллиграфичность рисунка костюмов — все будто излучает пряный аромат Востока и свидетельствует о ярком декоративном даровании мастера. Изысканность пропорций, сама графика оформления, его линейный ритм восходят к старинной восточной миниатюре. Тема ночи с ее густосиней бархатистой мглой, в которой тают и исчезают герои сказок Шехерезады, придает спектаклю феерическое очарование.

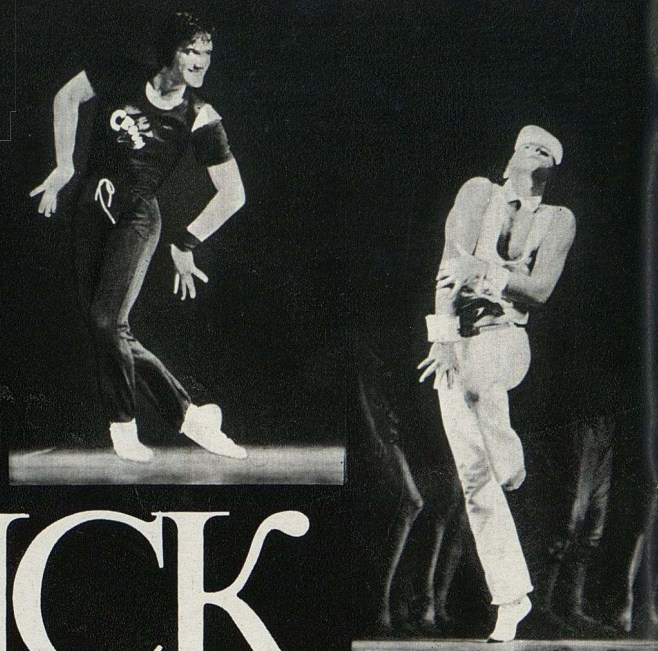
Казалось бы, Арефьев многого достиг в жизни, удостоен званий и наград. Воспитал сына Владимира, уже сейчас заслуженного художника Украинской ССР, соавтора по оформлению многих спектаклей. Но собой он всегда недоволен и для себя — самый строгий судья. Говорить о себе не любит, но загорается, когда речь заходит о театре, о его будущем.

«Люблю делать спектакли, которые рождаются театром, где все впервые, где все идет на риск. Люблю работу над современными спектаклями. Умными. С хорошей драматургией и осмысленным сюжетом. Спектаклями, где есть над чем подумать, где есть исследование, поиск. К сожалению, такой материал попадает в театр не часто», — считает Анатолий Васильевич.

Позади — более сотни постановок на сценах разных музыкальных театров. И в каждую вложена частица души художника, его незабываемого мастерства. Но уже кипит работа над новыми произведениями — и талант мастера побеждает быстротечное время.

Лариса БОНДАРЬ

Т. ВАШАКИДЗЕ
(Краун)
и Н. МАГАЛАШВИЛИ
(Спортинг Лайф)
в балете
«Блюз».



ПОИСК

На гастролях Государственного академического театра оперы и балета имени З. Палиашвили Грузинской ССР балетная труппа показала спектакли необычные, не повторяющие репертуар других балетных коллективов. Наверное, проще и «спокойнее» было привезти неизменные и неизбежные почти в каждой гастрольной афише «Лебединое озеро», «Жизель» и возобновить какой-нибудь давно апробированный национальный балет. (Кстати, фрагменты замечательных балетов прославленного танцовщика и балетмейстера Вахтанга Чабукиани были бережно восстановлены и показаны в концертной программе гастрелей). Михаил Лавровский, нынешний руководитель грузинского балета, пошел путем всегда более рискованным и даже «опасным» — путем поиска. В этом поиске почти все спорно — дерзкая мысль создать балет по мотивам оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс», в центре которой... калека, безногий. Безногий герой балета... Спорной является и мысль изъять из знаменитого спектакля Леонида Лавровского «Ромео и Джульетта» ярчайшие игровые, пантомимные эпизоды, монументальные пластические фрески сражений, похорон и шествий, сделать из этого многопланового сценического произведения своеобразную хореографическую сюиту.

Смелостью было и включение в репертуарную афишу вдохновенного творения Дж. Баланчина — «Серенада» на музыку П. Чайковского, требующего высокой исполнительской культуры, тончайшей и сложной нюансировки.

Конечно, всякий поиск вызывает неизбежные возражения и опровержения, иногда вполне обоснованные. И я не могу принять все сделанное и показанное безоговорочно, но, вместе с тем, не могу не уважать подлинную творческую отвагу, стремление найти новые, современные черты романтического театра, который всегда исповедовал и которому самозабвенно служил Михаил Лавровский и в своих замечательных, вполне законченных актерских созданиях, и в первых опытах хореографа, за которыми мы следим еще со времени его телевизионного «Мцыри».

Личность художника-романтика «сквозит и тайно светит» во всем, что делает Лавровский как актер и как балетмейстер. Уже это важно и ценно. Личность...

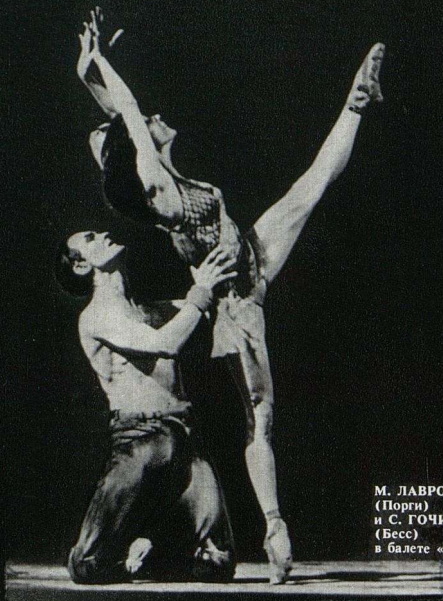
Начнем с «Блюза» по мотивам «Порги и Бесс». Я не видел, к сожалению, другого исполнителя, но когда Порги танцевал Лавровский — все выглядело убедительным. Ведь могла показаться абсурдной и мысль Леонида Якобсона, который поставил на пуанты слепую девушку и построил ее образ на неверных, «шатких», боязливых дви-

жениях. Но когда эту миниатюру исполняла Алла Шелест, все было танцем, искусством, поэзией, замысел казался естественным и возможным.

Так и с Порги Лавровского. Его «безножие» становится образом трагической беспомощности, горькой скованности души, знаком отверженности, а не фактом физического увечья. Так же, как «горб» Квазимодо в замечательном спектакле Ролана Пети «Собор Парижской богоматери». И так же, как Квазимодо Ролана Пети, выпрямлялся в своей мечте в моменты любовного восторга и вдохновенного героического порыва, так в эти моменты поднимается, «встает на ноги» и Порги Лавровского. Но и тогда, когда он танцует «безногим», это бесконечно интересно — выразительнейший танец корпуса, рук, молитва, мольба мужественнейшего человека о сострадании и любви. И вместе с тем, эти могуче, призывно распахнутые руки готовы обнять весь мир, защитить, утешить, успокоить обездоленного, слабого — ребенка, женщину... И становится понятным то, что Бесс стремится в этот спасительный круг сильных и добрых рук. В глазах и лице Лавровского одновременно неизбывная боль и благородная непреклонность. Трагедия человека, созданного бороться и защищать и лишенного этой возможности. Трагедия человека, непримиримого к окружающему его жестокому миру и лишенного возможности отвергнуть, отринуть его, попросту уйти от него.

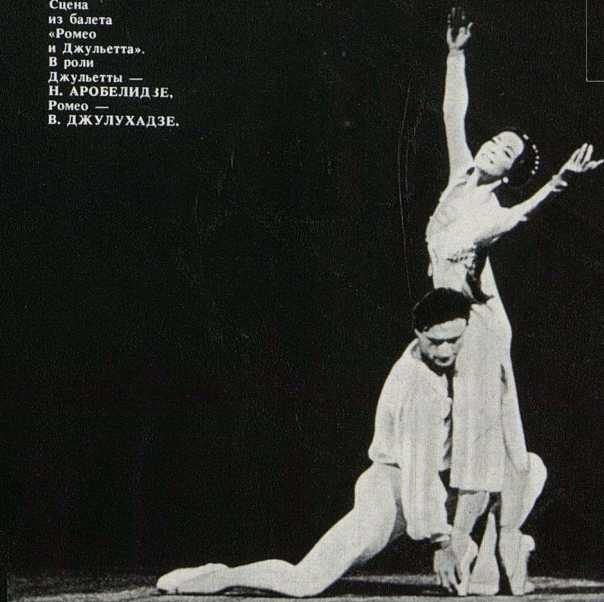
В спектакле живут две Бесс — реальная, как сказано в программке «Бесс, девица легкого поведения», и «Бесс, олицетворение мечты Порги». Когда возникает Бесс-мечта, Порги выпрямляется во весь рост и танцует с ней романтические дуэты, построенные на языке балетной классики. Сама мысль эта интересна, но некоторая растянутость этих дуэтов, явный «переизбыток» лирики и классики в контексте со стилистикой всего произведения ослабляет, как мне кажется, жесткое напряжение действия и событий. Если бы эти лирически светлые краски были вкраплены скуpee, не возник бы тот оттенок некоторой умилренности, который противоречит строю музыки Гершвина и всему смыслу происходящего. Мне думается, здесь подвала наша привычная почитательность по отношению к языку хореографической классики, именно эта почитательность заставила дать ей место куда большее, чем она должна была занимать в этом спектакле, в основном построенном на линиях и ритмах современного танца.

Можно констатировать, что труппа еще недостаточно свободно, точно и смело владеет этим языком современ-



М. ЛАВРОВСКИЙ
(Порги)
и С. ГОЧИАШВИЛИ
(Бесс)
в балете «Блюз».

Сцена
из балета
«Ромео
и Джульетта».
В роли
Джульетты —
Н. АРОБЕЛИДЗЕ,
Ромео —
В. ДЖУЛУХАДЗЕ.



ной пластики и от этого реальные, «бытовые» сцены жизни городских трущоб, жизни бедняков, бандитов, бродяг несколько теряют в своей остроте и жестокости. Но, тем не менее, хорошо, что исполнители взялись за решение такой задачи — это помогает овладеть многообразием средств современного хореографического театра. Несомненные актерские способности С. Гочиашвили (Бесс, девушка легкого поведения), Н. Магалашвили (Спортинг Лайф, торговец наркотиками), Т. Вашакидзе (Краун, бандит), интересно намеченные ими характерные образы станут ярче от более свободного, мастерского овладения техникой современного танца. Именно здесь лежит путь к обострению внешнего и внутреннего рисунка этих ролей.

Мне думается, что мешает и неудачная музыкальная редакция М. Одзели, не нашедшего такого остроритмического, истинно танцевального изложения оперы Гершвина, которые, к примеру, блистательно сделал по отношению к опере Бизе в своей «Кармен-сюите» Родион Щедрин.

Не могу не отметить изобретательное оформление художника М. Мурванидзе.

Признаюсь сразу, что мне было чрезвычайно трудно воспринять то, что сделал Лавровский-сын с балетом Лавровского-отца «Ромео и Джульетта». Неизгладимо впечатление от спектакля Большого театра, с колоритнейшими, кипевшими жизнью массовыми сценами, где каждый участник воплощал яркохарактерную, живописную фигуру, был вовлечен в крутой круговорот событий. Нельзя забыть и поистине огромные актерские создания — Г. Уланову-Джульетту, М. Габовича и Ю. Жданова — Ромео, С. Кореня — Меркуцио, А. Ермолаева — Тибальда, масштабные, полнокровные образы А. Радунского — Капулетти, синьоры Капулетти — Е. Ильющенко и других. Вот почему мне было сложно принять версию Михаила Лавровского — масштабы спектакля казались суженными, конфликты притушенными, все представлялось обескровленным, обезличенным, словно выцвели краски прекрасного гобелена. Но с какого-то момента я понял, что нельзя, не нужно сопоставлять редакцию тбилисского театра со знаменитым спектаклем Леонида Лавровского. Михаил Лавровский сделал из этого балета своеобразную хореографическую сюиту, выделявшую прежде всего лирико-романтическую тему произведения. (Вспомним, что сам Сергей Прокофьев создал из музыки балета сюиту, во многом отличавшуюся от партитуры спектакля).

Определенное сужение рамок балета, отсечение развернутых действенных, пантомимных сцен естественно сфокусировало внимание на дуэтах Ромео и Джульетты, на чисто танцевальных эпизодах, которые раньше в какой-то мере растворялись в сложной сценической полифонии спектакля. И мы еще раз оценили своеобразие, психологическую тонкость, романтическую одухотворенность хореографии Леонида Лавровского, которую порой недостаточно оценивали и замечали за чисто режиссерским размахом его постановочных композиций.

Заново поставленные Михаилом Лавровским пластические пролог и эпилог хочется сравнить с ожившими гравюрами, словно обрамляющими хореографический текст повести о любви и гибели веронских влюбленных. Надо сказать, что исполнители — Джульетта — Н. Аробелидзе, Ромео — В. Джулухадзе, Меркуцио — Н. Магалашвили, Тибальд — Т. Вашакидзе танцуют свои партии сосредоточенно и трепетно. И весь спектакль, вся его атмосфера, кажется мне теперь достойной данью памяти нашего выдающегося балетмейстера, достойной попыткой передать его хореографическую мысль сжато, лаконично, но достаточно строго и бережно.

На сцене Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили впервые в Советском Союзе поставлено замечательное произведение Дж. Баланчина — «Серенада» на музыку П. Чайковского. В этом тоже есть своя закономерность — ведь всемирно известный балетмейстер, продолжатель высоких традиций русского хореографического симфонизма — уроженец грузинской земли.

Надо отдать должное балетмейстеру Александру Плисецкому — сложные композиции Дж. Баланчина воспроизведены с редкой тщательностью, тактом и вкусом, солисты и участники ансамбля прониклись ощущением стиля, художественной атмосферы балета, его особой танцевальной «магией».

Гастроли балета театра имени З. Палиашвили вызвали дискуссионные мнения. Наверное, это естественно. Важно и несомненно одно: заинтересованный, горячий прием московских зрителей, увлекающее ощущение живого поиска, пронизывающее все показанные спектакли, свидетельствовали о том, что грузинская труппа, известная как коллектив больших традиций, вновь обретает свое творческое лицо, свою неординарность, выбирая путь бескомпромиссного и смелого поиска.



Нынешние гастроли Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева в Москве проходили в связи со знаменательным юбилеем — шестидесятилетием Киргизской ССР и Коммунистической партии республики и потому носили характер творческого отчета — в афишу московских выступлений вошли спектакли, показывающие все этапы становления национального балета.

«Чолпон», «Куйручук», отразившие начало биографии киргизского балета, его поиски своих тем, своего стиля, своего творческого лица. «Материнское поле» — яркое полотно, показавшее, что коллектив вступил в пору художественной зрелости, что ему стала доступна проблематика глубокого идейно-философского, нравственного звучания. «Макбет», где артисты продемонстрировали свое искусство размышлять над шедеврами мировой литературы, находить здесь близкие современному бытию людей вопросы. «Томирис», произведение, в котором художественно убедительное воплощение находят раздумья о долге человека перед народом, перед родиной, тщательно, психологически достоверно разрабатывается героический характер. И рядом — творения классического наследия «Жизель» и «Шопениана», что закономерно — без постижения классического наследия труппа столь плодотворно развиваться не смогла бы.

Разнообразная программа, предложенная театром в Москве, несомненно, не могла не дать пищи для раздумий, почвы для обоснованных выводов, возможности оценить творческий путь, пройденный киргизской хореографией за четыре с лишним десятилетия.



Сцена из балета «Жизель».

Чингиз Айтматов — один из самых популярных авторов в советской многонациональной литературе. Как справедливо отметил Г. Манн: «Не имея места рождения, нельзя сделать гражданином мира. Нельзя проникнуть в другие языки, даже литературы, если одновременно — до отчаяния, до блаженства — не вживаться в свою родную речь, и письменную, и устную». И произведения Айтматова — яркий пример того, когда национальное, со всеми его признаками и чертами самобытного, поднято писателем до уровня общечеловеческого, общезначимого. Поэтому закономерно, что свои гастроли в Москве, на сцене Большого театра СССР, киргизский театр открыл именно балетом-ораторией К. Молдобасанова «Материнское поле» по одноименной повести Ч. Айтматова (либретто М. Ахунбаева, М. Баялинова).

Спектакль этот создан хореографом У. Сарбагишевым десять лет назад. Он получил высокую оценку — был удостоен Государственной премии СССР 1976 года, широко и заинтересованно обсуждался критикой на страницах газет и журналов. Но годы бывают часто неумолимы даже к очень хорошим спектаклям. Уходят его первые исполнители, а вместе с ними особый аромат первозданности и свежести постановки. И только произведения по-настоящему талантливые, глубоко, масштабно раскрывающие тему, выдерживают испытание временем.

«Материнское поле» К. Молдобасанова — одно из таких: показанное на нынешних гастролях, оно вновь поразило остротой и актуальностью звучания. Судьба человеческая — судьба народная. Эта мысль последовательно проводится авторами балета-оратории через весь спектакль. Особенно органично и полно она воплощена в партии Толгонай. Образ, созданный А. Токомбаевой, при всем тщательном внимании артистки к тончайшим оттенкам в переживаниях героини, обрел в спектакле обобщенно-эпический характер.

Насыщенность сценического действия сюжетными событиями позволила хореографу выстроить спектакль по принципу «кинематографического монтажа». Быстрая логическая смена эпизодов далека от иллюстративности — каждый монолог, дуэт, массовая картина имеют свой метафорический смысл, танцевально-пластическую образность. Органичная скомпонованность музыкальной и хореографической частей поддержаны строгой графикой сценического оформления (художник Н. Золотарев). Мощно и красиво звучат хоры (хормейстеры С. Юсупов, К. Алиев), придавая постановке широту поистине былинного дыхания, в том же ключе читает прозаические монологи Толгонай Г. Сатаева.

«Материнское поле» задало гастролям киргизского балета особую приподнято-эмоциональную тональность, во многом определило уровень сценической культуры других хореографических спектаклей. А это тем более важно, что

Е. ТЮРЯКУЛОВА и Ч. БАЗАРБАЕВ в спектакле «Материнское поле».

Фото Д. Куликова.



Рисунки Х. Бидаструпа, сделанные на балетных спектаклях Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева.

театр решил представить московским зрителям такие шедевры классической хореографии, как «Жизель» и «Шопениана», для интерпретации которых необходимы прежде всего незаурядное танцевальное мастерство, высокая техническая оснащенность. И надо сказать сразу, что оба спектакля отмечены стилистической чистотой, академическая строгость исполнения классических ансамблей и сольных фрагментов сочетается здесь с одухотворенностью и внутренней наполненностью. Профессионально воспитанный, дисциплинированный кордебалет завершает гармоническое единство в построении общей картины и вносит в нее необходимые штрихи и краски. Во всем этом ощущается опытная рука педагога-репетитора И. Левченко. Ее знания, вкус, педагогическое дарование помогают коллективу в освоении сложнейшего репертуара, в постижении гармонической красоты академического танца.

Одна из серьезных и насущных проблем современного советского хореографического театра — это поиск в сфере создания национального балета. Киргизская труппа на гастролях показала два таких спектакля: «Чолпон» М. Раухвергера и «Куйручук» К. Молдобасанова и Г. Окунева. Постоянная неуспокоенность, умение сохранить и развить лучшие традиции прошлого — верный признак творческого роста театра.

Спектакль «Чолпон» (в постановке Н. Тугелова) возвращает нас к истокам зарождения в республике профессионального балета. На строгой основе классического танца развивается сказочное действо, лирическое и трогательное в безыскусной простоте своего изложения. Сказочность атмосферы во многом определяется «волшебными» декорациями А. Арэфьева, для показа чудесных превращений здесь умело используется театральная машинерия. Однако самую большую ценность и привлекательность спектакля составляют актерские работы. И здесь прежде всего следует назвать А. Токомбаева. В роли волшебницы Айдай она демонстрирует удивительное разнообразие своих исполнительских возможностей. Тонко передает верность и преданность Чолпон, ее большое чувство к Нурдину (Е. Тюрякулова), убедителен в показе переживаний Нурдина Ч. Базарбаев.

Сюжет балета «Куйручук» несет в себе наивность и, одновременно — мудрость народной притчи. Ее герой — весельчак и озорник Куйручук (А. Ирсалиев) высмеивает ханжество и жадность сельских богачей, потешается над их глупостью, спесью, за что ему часто приходится расплачиваться. Но никакими наказаниями нельзя искоренить веру народа в справедливость, его оптимизм, чувство собственного достоинства. И в финале торжествует правда и радость жизни — в свадебном дуэте Куйручук и Зейнеп (Р. Таирова) славят молодость и любовь.

По своему характеру балет «Куйручук» — это типичная комедия ситуаций. Так видит и ставит ее хореограф, так «отыгрывают» ее артисты. У. Сарбагишев интересно использует в своей хореографии и элементы национальной пластики, и движения, и композиции классического танца, и импровизационность бытового жеста. В таком синтезе рождаются своеобразие рисунка, оригинальные сочетания новых танцевальных комбинаций. Конечно, что-то удастся больше, что-то меньше, но стремление театра к поиску новых выразительных средств и приемов, желание художественно осмыслить фольклорные сокровища своего народа определяют в целом успех этой работы.

Поиском нового отмечены и последние работы У. Сарбагишева — «Томирис» У. Мусаева и «Макбет» К. Молчанова. Знаменательно, что право первой постановки оба композитора доверили именно киргизской труппе.

«Макбет» К. Молчанова (либретто В. Васильева) близок к В. Шекспиру по философской масштабности в разработке самой темы. Ренессансное кипение страстей словно заковано балетмейстером в аскетические рамки действия. Динамика проявляется в развитии характеров, в анализе психологии действующих лиц, в исследовании мотивов преступления. На первый план в спектакле выступает мысль о разрушающей силе вседозволенности зла, о губительности его воздействия на человеческую личность. Поэтому А. Токомбаева это начало в характеристике леди Макбет подчеркивает как внутренний изъян ее внутреннего мира: именно зло, преступление, порочность душевных побуждений становятся ведущей доминантой в ее сознании. И уже нет никаких преград, все брошено в горнило всепожирающей страсти — овладеть короной. Не любовь к Макбету (Б. Кутубаев), а роковая жажда власти руководит ею. И как следствие — кровавый шлейф убийств, как результат — бесславная смерть. Впрочем, души леди Макбет и Макбета омертвели уже с момента впервые мелькнувшего злодейского замысла.

Если «Макбет» открыл способность труппы к философскому осмыслению шекспировской драматургии, то «Томирис» У. Мусаева позволил убедиться в том, что театр сегодня не просто готов к воссозданию на сцене исторических событий прошлого. Спектакль повествует о борьбе племени, населявших территорию Средней Азии в VI веке до нашей эры, за свою национальную независимость. Но его авторы (композитор У. Мусаев, сценарист О. Узакон, хореограф У. Сарбагишев) не старались замкнуть спектакль в границы только исторической достоверности, ассоциативность их мышления апеллирует к современности, к актуальности и злободневности нашего мира. В противовес леди Макбет А. Токомбаева создает здесь характер своей героини Томирис как личности сильной, способной ради своего народа, во имя своего государства на жертвенность — она отказывается от спасения жизни сына ценой мира и благоденствия народа. Отсюда драматичность накала всего спектакля, трагический пафос его звучания. Но общая тональность постановки — светлая и оптимистическая. И жизнеутверждающая идея балета нашла отклик в сердцах зрителей.

Спектакли балетной труппы Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева прошли с большим успехом. Мы снова с радостью отмечаем широту художественных интересов и постоянную настроенность на поиск его главного балетмейстера У. Сарбагишева, мастерство дирижеров Н. Давлесова, А. Джумахматова, К. Молдобасанова. Сегодня хореографическое искусство республики может гордиться своими выдающимися мастерами: А. Токомбаевым, Ч. Базарбаевым, А. Ирсалиевым, Б. Кутубаевым, молодыми артистами — Е. Тюрякуловой, Р. Таировой, С. Тукбулатовой, А. Нуртазиным, К. Сыдыковым, А. Рыскуловым, К. Сулеймановым. Все составляющие величины в формуле этого большого успеха хорошо известны — творческая неуспокоенность, работа с молодежью, пристальное внимание к большой литературе, уважение к классическому наследию, тесное взаимодействие с композиторами, желание видеть мир крупно, объемно, в развитии. Но формула тогда может быть действенной, когда она становится смыслом жизни творческого коллектива. И в этом нас убедили прошедшие гастроли киргизского балета.

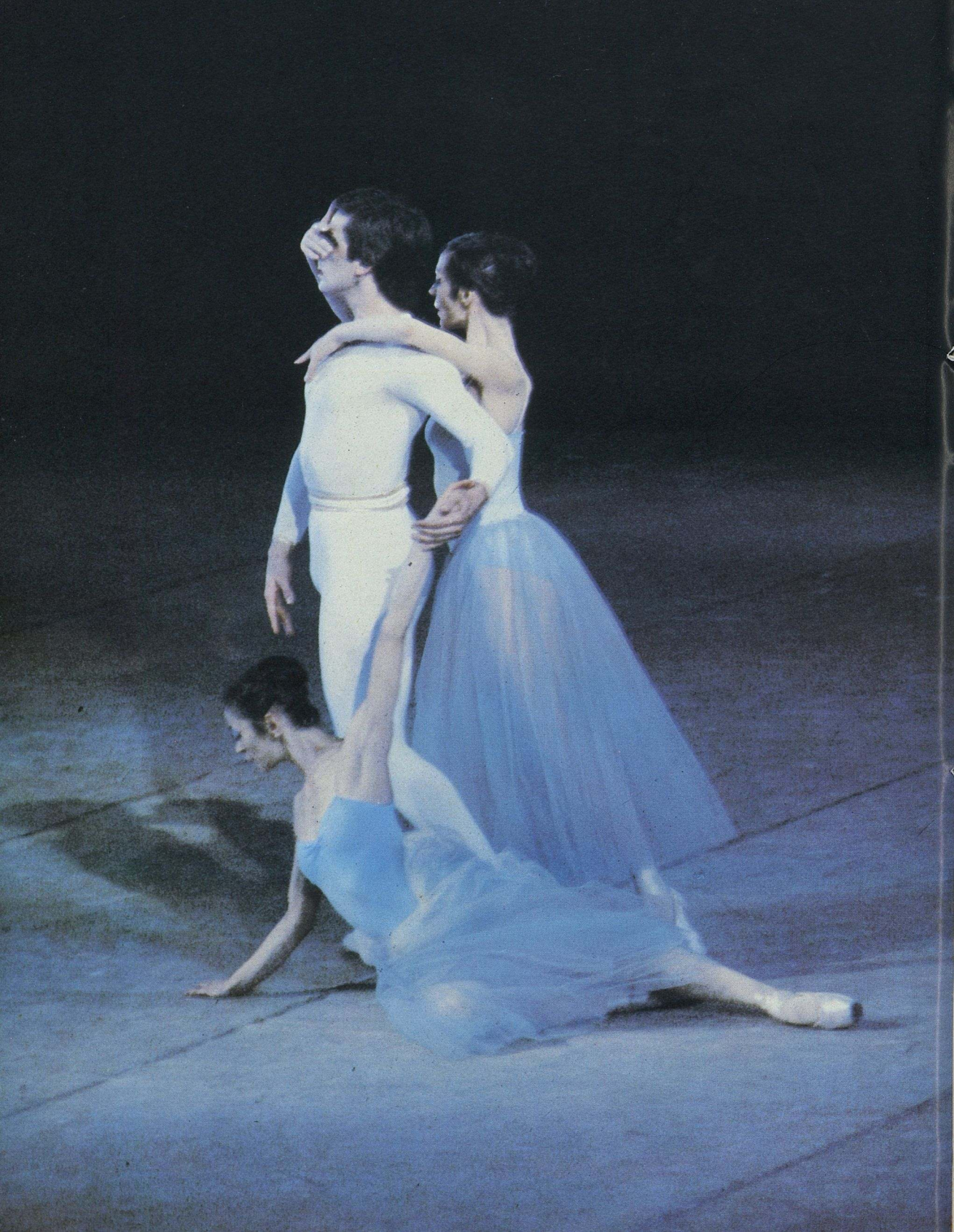
Р. СТРУЧКОВА,
народная артистка СССР,
профессор





Советские артисты —
участники первого
Международного
конкурса
артистов балета
в Париже.
Слева направо —
Ф. РУЗИМАТОВ,
И. ТЕРЕНТЬЕВ,
В. ПИСАРЕВ
(материал о конкурсе
публикуется на стр. 62).

Фото О. Карасева





А. ТОКОМБАЕВА —
леди Макбет
(«Макбет»)

Фото А. Черных

Сцена из спектакля
Киргизского театра
оперы и балета
имени А. Малдыбаева
«Томирис».

Сцена из спектакля
Киргизского театра
оперы и балета
имени А. Малдыбаева
«Материнское поле»
(вверху).

Фото Д. Куликова

Т. ВАШАКИДZE,
Н. АРФЕЛИДZE
и С. ГОЧИАШВИЛИ
в спектакле
Тбилисского театра
оперы и балета имени
З. Палиашвили
«Серенада» (на
странице слева).

Фото А. Макарова

Галерея молодых мастеров



А. МИХАЛЬЧЕНКО
и М. ЛАВРОВСКИЙ
в спектакле
Большого театра СССР
«Жизель»

Фото В. Пчелкина

Мне хочется рассказать нашему читателю об Алле Михальченко — молодой, но уже ставшей известной балерине Большого театра СССР, получившей признание и обретшей свою аудиторию, рассказать так, чтобы он понял обаяние облика этой молодой актрисы, неординарность ее дарования, богатство ее творческого потенциала.

Репетиция в балетном зале, пожалуй, с наибольшей силой раскрывает суть артиста. Здесь проявляются те его черты, которые определяют будущий успех на сцене. Старательность и аккуратность — такие незаметные и скромные качества были присущи Алле с детства. Они оказались очень важны в учебе, в освоении азбуки балета. А еще особая тишина поведения, облика. И тишина эта, задумчиво-ласковая, исходит из гармонии всего образа артистки. Стройная, вся тянущаяся кверху, с изысканно-трогательным изгибом шеи, гибкой утонченной линией спины, Алла строга и сдержанна в манере жеста, взгляда, и, вместе с тем, всегда заметно выделяется своей необычностью и внешней импозантностью. Такова она и в репетиционном зале. С первого момента может показаться, что она, молча слушая замечания и советы своего педагога-репетитора, инертна и внутренне неподвижна. Но стоит ей повторить вызвавший замечание элемент танца или момент сцены, понимаешь, как вдумчиво сосредоточенно она вслушивалась в то, что говорилось, внутренне проживая и проверяя сказанное «через себя». О Михальченко можно сказать, что она умно работает. Во всем этом одержимом процессе освоения и труда вновь поражает внутренняя тишина.

Понять природу этой излучающей тишины творчества — значит понять актерскую индивидуальность балерины. Мне помогла это сделать ее Жизель. Алла встретила с этой партией на седьмом году своей сценической жизни, когда в ее репертуар прочно вошли «Лебединое озеро» и «Дон Кихот», «Ангара» и «Золотой век» и ряд других ведущих партий репертуара театра.

...Когда из скромного крестьянского дома появляется Жизель — Михальченко, сцену словно обволакивает та самая естественная тишина гармонии, которая присуща природе и целостной человеческой натуре. Гармония человека, живущего богатой внутренней жизнью и охраняющего этот свой мир чувств, впечатлений от любого посягательства, прикосновения. Но любовь Жизели становится неотделимой частью ее самой, и своему избраннику она раскрывает все богатство своего «покоящегося» внутри самобытного мира. Обман такого чувства неизбежно ведет к гибели...

По-разному проводят сцену

сумасшествия актрисы многих поколений. Среди исполнителей этой роли были великие балерины, глубочайшие трагические образы создают и наши современницы. Но мне бы не хотелось сравнивать Михальченко ни с кем уже потому, что эта молодая актриса, с моей точки зрения, в этой сцене ни на кого не похожа.

Ее Жизель стала виллисой, прошла путь очищения и познания прощения с первого момента потери рассудка, а не во втором акте, который преобразит внешний образ Жизели и посягнет на мир вечных невест. И это величие воссоединения гармонии жизни и смерти с поразительной глубиной звучит в пластической музыке ее облика. Гармония тишины обретает свое философское значение.

Мне мало приходилось общаться с Аллой Михальченко, но так получилось, что с первых ее

Алла Михальченко

выступлений еще на школьной сцене я наблюдала за ее постижениями вершин многолетнего балетного искусства.

Первое, что мне довелось отметить в ее особой одаренности, это светлый характер природы танца, исходящую от ее появления на сцене теплую озабоченность. Это в свое время угадала в своей ученице ее педагог в школе Софья Николаевна Головкина, поставив для концерта

за два года до выпуска Михальченко дуэт на музыку А. Адана. А затем была «Юность» (хореография М. Мартиросьяна) — номер, точно подходивший ее личным и возрастным данным.

Стремление форсировать балеринский репертуар прервало гармоничную линию развития ее светлого таланта. Внешняя красота молодой артистки, изысканность ее линий, поз позволили многим увидеть в ней Чер-

А. МИХАЛЬЧЕНКО — Китри («Дон Кихот»).

Фото А. Макарова



ного лебедя, в первую очередь, и предлагать решать его внешне эффектными красками. Нельзя сказать, чтобы Михальченко не справлялась с поставленными перед ней задачами. Более того, именно это время и репертуар принесли ей первую известность и золотые медали на Международных конкурсах в Варне и Москве. Но, достигая многого, она оставалась в этом обычна,

профессиональна и не более. Внутреннее ее творческое «я» как бы дремало, сохраняя и накопляя в себе свой мир, свою душу, свои чувства. Пожалуй, не присущее природе ее танца насилие вынуждало педалировать внешние признаки открытого темперамента, «крикливость» жеста и волевою нарочитость поз. Личная гармония могла вот-вот разрушиться. Напряжение привело к зажатости красивых от природы рук, первыми выдающих нарушение правды жизни сценического образа. Но рядом с этой коварной Одиллией жила милая и пока робкая Одет-

та, прийти к глубине которой через нее самое и с ней к другой, сегодняшней, многогранной, Одиллии еще предстояло. Вдумчивая по своему характеру, настойчивая в работе и целостная в стремлениях, Алла Михальченко постигла новые партии, а с ними и самое себя, свой мир, свой путь в жизни танца. Помогали старшие коллеги, помогали партнеры. Вот уже сдан экзамен на Никию в картине «Тени» из «Баядерки», эта партия, отмеченная печатью тонкого профессионализма, но не согретая пока дыханием Аллиной индивидуальности, стала ее новым шагом в мир большой классики.

Принципиальной для Михальченко явилась роль героини балета «Ангара». Создав свою Валентину в спектакле, уже не-



А. МИХАЛЬЧЕНКО и Б. АКИМОВ
в спектакле
«Эти чарующие звуки».

сколько лет живущем на сцене, актриса внесла в него дыхание свежей, новой жизни. В этой роли, впервые активно и, я бы сказала, конфликтно прозвучало собственное «я» актрисы, вскрывшей в партитуре партии завуалированное двойственное начало образа Валентины. Вместе с тем Михальченко сохранила в ней заданную хореографом Ю. Григоровичем целостность. Она прочерчивалась благодаря задушевной пластике, построенной с легкой поволокой русских танцевальных мотивов, характерной для лирического танца грустной напевности. Михальченко заострила и ярко выявила эти мотивы, и душевная чистота природы танца позволила прочертить целостную натуру ее героини.

Каждый балет, каждая новая роль обогащали и утверждали необходимость и сознание своего, лично ей принадлежащего. «Икар» и «Индийская поэма» позволили отточить до звонкой чистоты чеканку изысканных природных поз, «Эти чарующие звуки» — соизмерить музыкальность движений и жеста. «Дон Кихот» вновь поставил задачи академического совершенствования классического танца. «Калина красная» помогла найти собственные пластические краски для лепки образа современной. Эгина в «Спартаке» учила выявлять внутреннюю субъективную правду этого психологически сложного характера. Но, думается, настоящий экзамен молодой балерине пришлось держать в экстремальных условиях. В балете «Чайка» Михальченко дублировала М. Плисецкую. И нужно отдать должное молодой актрисе — она сумела предложить свою трактовку образа.

Столь же уверенным свидетельством складывающегося личного стиля явилось выступ-



А. МИХАЛЬЧЕНКО —
Валентина («Ангара»)

Фото Д. Куликова

ление Михальченко в спектакле «Золотой век» Ю. Григоровича, где ей была поручена роль Риты, которую она репетировала параллельно с Н. Бессмертной. Михальченко-Рита — это своеобразный, неоднозначный, не подвергшийся подражаниям и влияниям индивидуальный образ.

Накопленный творческий опыт, обдуманное осознание своего пути в искусстве с наибольшей силой проявились в балете «Жизель», спектакле, издавна считавшимся экзаменом на звание балерины. И опытная рука педагога и старшего наставника в искусстве Р. Стручковой помогла определиться будущему Аллы Михальченко. Зазвучал с колокольным перезвонком и светлый дар танца артистки, и поэтический мир ее

обаятельной тихой душевной гармонии, и целостность натуры мыслящего современно художника. Жизель — поэтическое дитя природы, Жизель — вилса, часть самой природы, пластическим ритмом своего танца, выражающая непоколебимую волю к жизни и любви, открывает дорогу новым жизненным и творческим устремлениям актрисы.

Думается, что Михальченко — балерина широких актерских возможностей: ей близок светлый лучезарный мир Авроры, доступна романтическая трактовка Раймонды в новой версии театра, она интерес-

ная и обещающая исполнительница для ищущих новые пути в искусстве танца хореографов. Залог тому — ее неуспокоенность, ее страстное желание сказать свое слово в любимом искусстве.

В. УРАЛЬСКАЯ,
кандидат
философских наук

А. МИХАЛЬЧЕНКО и В. АНИСИМОВ
в балете «Жизель».

Фото А. Макарова

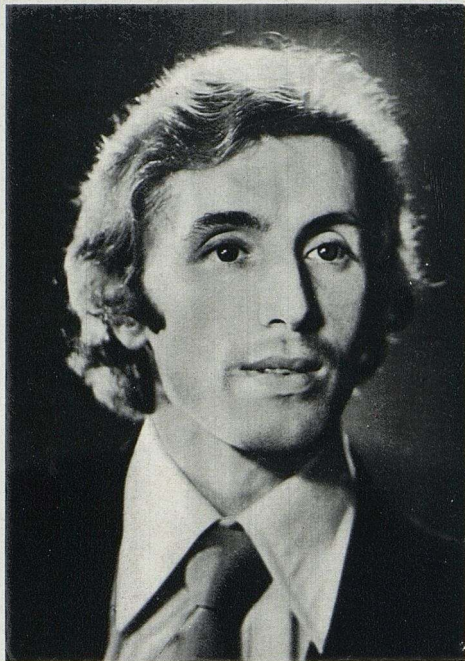




Надежда
ПАВЛОВА

Вячеслав
ГОРДЕЕВ

Фото Г. Соловьева



Почетные звания

Указом Президиума Верховного Совета СССР за большие заслуги в развитии советского хореографического искусства почетное звание «Народный артист СССР» присвоено солистам Государственного академического Большого театра СССР Павловой Надежде Васильевне и Гордееву Вячеславу Михайловичу.

Осуществляя связь времен...

«Петр Андреевич Гусев — личность в искусстве выдающаяся. И не только в плане своего многогранного дарования и фантастически обширной деятельности. Петр Андреевич — один из «могикан», чьи бесценные знания, опыт и культура дошли до

современности от эпохи старой академической школы, от коренных традиций русского танцевального искусства... которые и сегодня составляют основу основ советского балетного театра», — написал Ю. Григорович в буклете, выпущенном Большим театром СССР к вечеру, который был посвящен восьмидесятилетию выдающегося советского артиста, хореографа, педагога, исследователя балетного искусства, общественного деятеля.

Венная весна — такими словами, наверное, можно охарактеризовать путь народного артиста РСФСР Петра Андреевича Гусева, его неустанный труд на благо советского балета. И программа юбилейного вечера художника — яркое свидетельство его творческой неутомимости: во втором отделеении мы познакомимся с двумя премьерами, которые мастер подготовил к своему юбилею, восстановив хореографию сюиты из балета Ц. Пуни-Ж. Перро «Наядя и Рыбак» и па-де-из балета Р. Дриго-М. Петипа «Талисман». Фрагменты из старинных балетов исполнили Л. Семьянкая, Н. Семизорова, Т. Голикова, М. Цивин, А. Ветров и артисты балета театра.

Большой успех у зри-

телей имел также первый акт из балета «Жизель», где в центральных партиях выступили Е. Максимова и М. Лавровский, и сцена из балета «Спартак» с участием Н. Тимофеевой и А. Лазарева.

Г. ПЕТРОВА

В честь дружбы и братства

Большую праздничную программу, посвященную сорокалетию Великой Победы, подготовили и показали зрителям участники танцевальной художественной самодеятельности профсоюзов Подмосковья. На сцене Дворца культуры «Звездный», в поселке Томилино, состоялся творческий отчет лучших коллективов столичной области. В нем приняли участие как опытные, известные, которые с честью носят почетное звание «народных», — Ансамбль эстрадно-спортивного танца «Вдохновение» из Калининграда (руководитель М. Суворова), ансамбль «Радуга» из Подольска (руководитель Г. Шершень), «Молодость» из Электростали

(руководитель А. Мысыгина), «Россияночка» из Серпухова (руководитель В. Чибикова), «Прялица» из Орехова-Зуева (руководитель И. Исупова), «Сударушка» из Серпухова (руководитель Т. Скуратова), так и молодые — из Солнечногорска, Жуковского, Химок и других городов и поселков.

В длинной веренице танцев, показанных на концерте, особенно ощущалось стремление артистов-любителей соединить искренне и с волнением воплощенные образы незабываемых событий Великой Отечественной с событиями и явлениями сегодняшнего дня. О том свидетельствуют названия показанных танцевальных композиций — «Бессмертие», «Они сражались за Родину», «Журавли», «Памятник»... И рядом постановки в честь советского человека, продолжающего дело отцов: «Ритм аккомпанирует мечте», «Здравствуй, земля целинная», «Радость труда».

Красочным многонациональным ковром радости прозвучал своеобразный целостный по построению эпизод, объединивший в себе танцы народов СССР. Будущий Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве нашел свое отражение в таких работах, как

«Здравствуй, фестиваль», «Филиппинский танец», «Мексиканский танец» и другие.

Главный балетмейстер праздничной программы профессор Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского А. Борзов подчеркнул, что заметен не только рост исполнительской культуры самодельных артистов, но и расширение «географии» освоения умельцами народного танца. Очень радует, по мнению Борзова, интерес коллективов к сложной и актуальной тематике.

Концерт, прошедший под девизом «Миру — мир!», явился яркой манифестацией в честь дружбы и братства народов земли.

А. КИРИЛЛОВ

Жизнь спектакля продолжается

Исполняется четверть века со дня постановки балета «Паганини» на музыку «Рапсодии на тему Паганини» С. Рахманинова, осуществленной Л. Лавровским в Большом театре СССР. Первый исполни-



П. ГУСЕВ
на юбилейном
вечере

Фото
Г. Соловьева

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

тель заглавной партии, ныне доцент Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского Я. Сех восстановил этот балет в Красноярском и Одесском театрах оперы и балета. Корреспондент журнала «Советский балет» попросила Ярослава Даниловича рассказать о работе с этими двумя труппами.

— Идея постановки балета принадлежала самому композитору Сергею Васильевичу Рахманинову, — начал свой рассказ Я. Сех. — Он предложил Фокину воскресить легенду о великом скрипаче Паганини. И хореограф в 1939 году в Лондоне, в «Ковент-Гардене», с труппой «Оригиналь балле рюс» осуществил спектакль, названный им «Паганини». Судя по тому, что писал Фокин Рахманинову, постановка имела большой успех. Мысль создать свою версию «Паганини», раскрыть свое понимание характера музыканта, его творчества, его судьбы у Леонида Михайловича Лавровского возникла после того, как он познакомился с перепиской Фокина и Рахманинова. Этот балет — бесспорная победа хореографа.

— Как Вы считаете, почему и сейчас спектакль смотрится с интересом?

— Мне кажется, уда-

ча «Паганини» уже была в чем-то предопределена самим составом постановочного коллектива — ведь балет создавала художник В. Рындин, музыкальный руководитель и дирижер Е. Светланов, партию фортепиано исполняла превосходный музыкант-концертмейстер И. Зайцева. Лавровский работал очень тщательно, продуманно, добиваясь гармоничного сочетания всех компонентов спектакля. На сцене Большого театра «Паганини» шел до 1981 года. Инициатором его возобновления в 1978 году стал сын Леонида Михайловича — Михаил Лавровский.

И вот сейчас, спустя годы, работая над восстановлением произведения с другими труппами, показывая его зрителям новых поколений, я вновь и вновь с радостью убеждаюсь, что этот шедевр хореографии по-прежнему находит горячий отклик у аудитории.

— Каковы Ваши впечатления от работы в Красноярском театре оперы и балета?

— С труппой этого театра я работал с удовольствием. В ее составе — выпускники Московского, Ленинградского, Новосибирского, Алма-Атинского, Пермского хореографических училищ. Коллектив

небольшой по численности, но профессиональный, творческий. Я трудился с особым чувством, поскольку балет Красноярская постановка стала первым возобновлением полотно Лавровского после Большого театра. Мы попытались максимально точно воссоздать редакцию Леонида Михайловича. Спектакль был оформлен художником Большого театра Л. Солодовниковым. Правда, сложность заключалась в том, что в Красноярском театре не оказалось пианиста, который смог бы достойно сыграть «Распосидю» Рахманинова. Поэтому премьеру балета мы выпускали под фонограмму. Сейчас красноярские коллеги прибегают к помощи известных пианистов-гастролов, привлекая их к участию в спектакле.

— Ваша одесская работа над «Паганини» во всем повторяла красноярскую?

— Эти две постановки имеют значительные различия. Если в Красноярске почти детально повторена редакция Большого театра 1960 года, то в Одессе мы с главным балетмейстером труппы В. Смирновым-Головановым и художником Г. Юнгвальд-Хилькевичем создали несколько иное решение. Сложность «перено-

са» редакции Лавровского на эту сцену заключается в том, что возникла необходимость найти место, где расположить рояль — ведь оркестровые ямы во многих театрах, в том числе и одесском, как правило, очень узкие и глубокие, и если ставить инструмент туда, то пришлось бы делать другую «рассадку» музыкантов.

В Красноярске мы вышли из положения следующим образом: поставили рояль на краю сцены с левой стороны и сделали маленький помост, выведя над оркестровой ямой, с тем чтобы пианист мог одновременно видеть сцену и дирижера. Декорации не позволяли вписать рояль в какое-то другое место. Получилась ступенчатость: оркестр, рояль, сцена. Это выглядело необычно, хотя и не совсем удовлетворяло нас.

В Одессе мы предложили другое решение. Сцена там поделена на несколько частей, которые поднимаются на разную высоту. Два задних плунжера мы подняли, разместили на них оркестр и поставили рояль, как это обычно делается на концертах. На оставшемся свободном пространстве сцены развертывалось танцевальное действие. А между ними опустили изображение креста. По нашей мы-

сли, оркестр как бы олицетворяет творчество, балет — жизнь. И вот творчество и жизнь Паганини перекрываются этим крестом — ведь церковь преследовала Паганини всю жизнь. Думается, наш эксперимент пошел на пользу спектаклю, поскольку получилось, что оркестр оказался не просто «аккомпаниатором», но одним из действующих лиц сочинения.

Хочется сказать несколько слов также о музыке Рахманинова. Мы все знаем, что Сергей Васильевич был гениальным пианистом и любил быстрые темпы. Он владел инструментом в совершенстве: технических трудностей для него не существовало. Но художник никогда не превращал техничность в самоцель. Искусство — это отражение жизни человеческого духа, а жизнь человеческого духа — это раздумья, переживания... И потому в итоге долгих размышлений о сценическом решении музыки Рахманинова я пришел к выводу, что ближе всех к истине здесь был Е. Светланов, поэтому в постановке балета в Одессе мы постарались сохранить заданные им темпы для постановки Большого театра, что и удалось пианистке О. Кузнецовой и оркестру под управлени-



Первыми
обновили сцену
учебного
театра
Катя **БЕРЕЗИНА**
и Павел **СТРИЖАК**.



Секретарь обкома КПСС И. Быкова
и старший педагог
училища К. Есаулова открывают
учебный театр Пермского
хореографического училища.

Фото А. Зернина

ем дирижера И. Шаврука.
— Что Вы могли бы сказать об исполнителях заглавной партии балета?

— Роль Паганини непростая, нужно создать емкий образ за полчасика сценического времени. В Большом театре мы с Леонидом Михайловичем работали над образом Паганини полгода, хотя выучить хореографический текст особого труда не составляло. Другое дело, как Леонид Михайлович репетировал! Каждая картина его балета имеет глубокий философский смысл, и он со мной работал буквально как режиссер в драматическом театре. Сделать три или пять пируэтов, перегнуться больше или меньше — об этом речь не шла. Ему было важно эмоциональное состояние актера, а оно приходит не сразу. Должен пройти большой период бесед, сопоставлений. Я уже не говорю о литературе, в том числе и музыковедческой, которую нужно знать, приступая к работе над образом Паганини. Так что, когда воходишь впервые в репетиционный зал, и балетмейстер начинает показывать тебе хореографический текст, ты имеешь большой внутренний запас впечатлений. К сожалению, ни в Красноярске, ни в Одессе специфика постановки

осуществить такой подготовительный период возможности не давала, и все это артистам предстоит постигать самим... Напомню, что одним из компонентов создания образа Паганини являются руки — ведь он был скрипачом, дирижером, гитаристом. Исполнители роли — Василий Полушин из Красноярского театра и Михаил Петухов из одесского — с техникой справляются, а вот пластикой рук владеют не всегда. Правда, в балете нет ничего такого, что бы напоминало о Паганини-гитаристе, но в качестве скрипача и дирижера он выступает очень определенно, и все это есть в хореографии Лавровского. У нас с ним даже родилась мысль: взять из рук Паганини скрипку и вложить ее в руки завистников, которые, хотя и имеют скрипки, бесильны встать на одну ступень с этим гениальным человеком... Но, возможно, я подхожу к исполнителям с максимальных позиций. Хочется надеяться, что они смогут сделать эту роль этапной в своем творчестве и в сценической жизни прославленного творения Лавровского.

Заканчивая свой рассказ, я хочу подчеркнуть, что необходимо сохранить образно и тексту-

ально полотно нашей советской классики. И если мне удалось внести в эту важную работу свой скромный вклад, я могу считать себя счастливым.

Беседу вела
**ЕЛЕНА
ЕРОФЕЕВА-
ЛИТВИНСКАЯ**

Театр маленьких лебедей

«Театром маленьких лебедей» называют теперь в Перми недавно открывшийся учебный театр местного хореографического училища. Его день рождения выпал в большой праздник, в котором участвовали многие выпускники известной балетной школы и ее гости. Понимание «паралом звезд» стало это славное торжество: Большой театр Союза ССР представляли Надежда Павлова и Вячеслав Гордеев, Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова — Любовь Кунакова, Марат Даукаев, Ленинградский Малый оперный — Маргарита Куршакова, Юрий Петухов, Геннадий Судаков, Мос-

ковский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко — Светлана Смирнова, Татарский театр оперы и балета имени Мусы Джалиля — Ирина Хакимова и Виталий Бортяков, Свердловский театр оперы и балета имени А. В. Луначарского — Лилия Воробьева и Евгений Амосов, Пермский — Наталья Ахмарова, Александр Сахаров, Регина Кузьмичева...

Учебный театр поразила — о таком даже и не мечтаешь! Площадь нового здания — более 2,5 тысяч квадратных метров. Зрительный зал — на 320 мест. Размер сцены — 18 на 18 кв. метров — точная копия пермской оперной. Уютное фойе. Имеются две киноустановки, световая и звуковая техника. В помещении театра есть конференцзал (для педагогических советов и занятий по искусствоведческим дисциплинам), кабинет иностранного языка, кабинет литературы, химический кабинет, спортивный комплекс.

На открытие театра собрались многочисленные гости — представители партийных, советских и общественных организаций, архитекторы и строители, педагоги и выпускники. Заседание открывает заместитель председателя

облисполкома Р. Вагин. Секретарь обкома КПСС И. Быкова в своей речи отметила, что открытие учебного театра — еще одно свидетельство огромной заботы партии и государства о развитии советского искусства. По поручению областного комитета партии и областного совета народных депутатов И. Быкова поздравила всех присутствующих с этим знаменательным событием, пожелала Пермскому хореографическому и впредь умножать славу советского балетного искусства.

— Открытие театра стало большим событием в жизни города, — сказал директор училища П. Колловарский, — не только архитекторы, строители, но и многие коллективы промышленных предприятий, пермские художники — все внесли свою лепту, все помогли рождению театра.

Мы получили от города прекрасный подарок. Театр даст нам возможность существенно улучшить учебный процесс, еще более приблизить его к театральной обстановке. Теперь мы имеем все условия для создания экспериментальных работ на собственной сцене. Наконец, здесь, в этом зале, будут проходить государственные экзамены.



На снимках:
Н. КИРЮШКИНА
в хореографической
миниатюре
«Тень Хиросимы».

Фото А. Шибанова

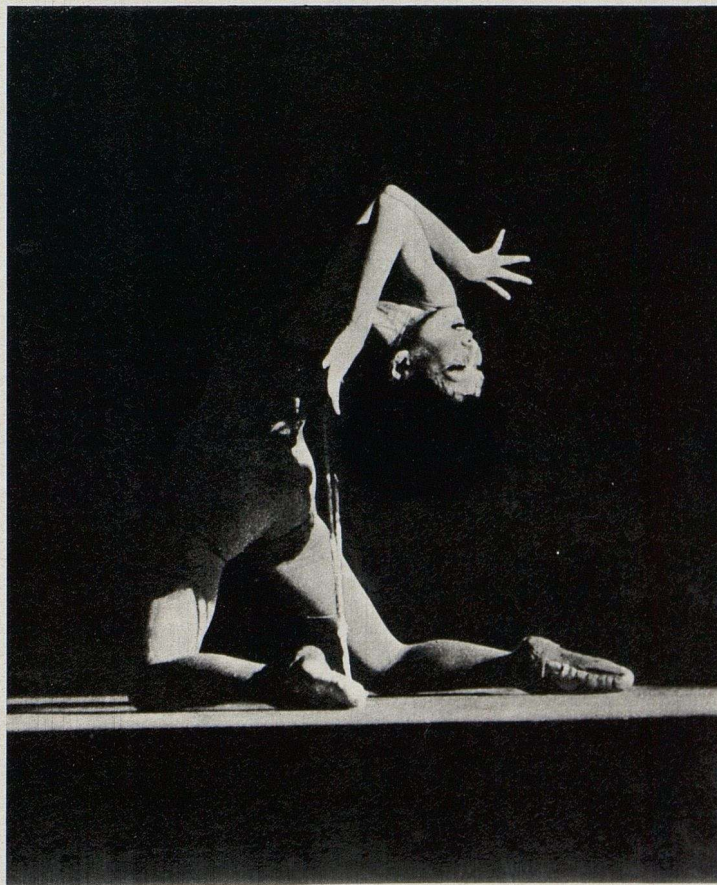
Потом состоялся большой концерт. Зал то и дело взрывался восторженными аплодисментами, приветствуя юных танцовщиков, которые выступали на сцене собственного театра в первый раз. Вечером в Пермском театре оперы и балета имени П. И. Чайковского состоялся вечер балета с участием гостей.

Пермское хореографическое училище, отметившее свое сорокалетие, получило прекрасный подарок — собственный учебный театр.

ТАТЬЯНА ЧЕРНОВА

Двадцать лет на эстраде

Двадцать лет назад воспитанник Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского поставил на эстраде свою первую танцевальную композицию — ею стала сочиненная для известной артистки Риммы Петровой «Тень Хиросимы». Так начался путь в эстрадной хореографии одного из самых ярких ее представителей — Вален-



тина Манохина, о котором его старший коллега, известный мастер Владимир Преображенский, сказал: «Творчество Валентина Манохина отличают своеобразие, свежесть мысли, фантазии, задор, юмор, столь необходимые эстраде». Пройдя строгую академическую школу Ленинградского хореографического училища, Валентин Манохин выступал на сцене Куйбышевского театра оперы и балета, исполнял партии шута в «Лебедином озере», Нурали в «Бахчисарайском фонтане», Голубой птицы в «Спящей красавице»... Затем он учился в ГИТИСе у А. Шатина.

С тех пор прошли годы — Валентином Манохиным создано множество различных миниатюр, композиций, картинок... И везде — редкостное ощущение актерской индивидуальности, почти безошибочный выбор пластического материала, искусство драматургического видения. В этом мы еще раз убедились, присутствуя на творческой встрече с Валентином Манохиным в Московском театре эстрады.

Итак, «Тень Хиросимы», которая принесла постановщику известность и успех. В этой танцевальной новелле, отмеченной печатью гнева и скорби, ис-

Сцена из спектакля
Ансамбля
хореографических
миниатюр
города
Южно-Сахалинска
«Зимняя сказка».

Фото В. Карнаухова



крenne и волнующе рассказывалось о страшной трагедии двадцатого столетия. Балетмейстер страстно воплотил гражданский пафос произведения, тонко и разнообразно использовал богатые творческие возможности танцовщицы. Тема первой эстрадной постановки — тема мира — продолжает, как показал недавний концерт, занимать в творчестве Манохина значительное место. Мы увидели не только возрожденную В. Манохиным для Н. Кириوشкиной «Тень Хиросимы», но также «Память сердца» в исполнении А. Зерновой и Л. Новикова, композицию «Солдат из сказки» в трактовке О. Кириوشкиной и Е. Шестаковой...

В программу вечера вошли не только номера, уже обретшие признание зрителей. Немалую часть представления составили сочинения, впервые увидевшие свет рампы. Например, зрители тепло аплодировали известному танцевальному дуэту — Татьяне Лейбель и Владимиру Никольскому, которые, наряду с популярным «Веселым дискондлом», «Карнавалом в Тропикано», предложили собравшимся и новую работу, осуществленную для них В. Манохиным, «Снимается фильм «Любовь, Любовь» — вос-

создающую образы героини Любови Орловой.

В. Манохин использует в своих постановках элементы классического, народного, современного, бытового танцев, искусно преломляя их лексику в своих композициях. Отсюда — и тот широкий диапазон сфер деятельности балетмейстера: он ставит танцы для телевизионных передач «Голубой огонек», «Утренняя почта» и других. Недавно в телевизионной программе «О балете» были показаны фрагменты «Весны священной», осуществленной им в Туркменском театре оперы и балета имени Махтумкули. Манохин постоянно сотрудничает с драматическими театрами. Веселый отклик у зрителей вызвал, например, пародийный номер «Каучук — варьете «Вологда», показанный артистами Театра драмы и комедии на Таганке З. Пыльной и Л. Ермольников. Неукротимой внутренней энергией искрится фантазия Манохина на тему «карата», которую мы увидели в интерпретации Е. Васильевой и Е. Давыдова.

С большим вкусом, тактом, весьма изобретательно работает Манохин с народным танцем, его прочтение образов национального фольклора эстрадно в самом высоком значе-

нии этого слова. Плясовая лексика, получая в его постановке оригинальную, обогащенную самобытным видением хореографа трактовку, всегда служит емким, образным средством воплощения национальных характеров, человеческих чувств, отношений. Доказательством тому служит зрительский успех «Косовицы», «Трех новостей», «Журавушки», «Посиделок»...

«Во всем мне хочется дойти до самой сути...» — сказал поэт. Эти слова можно поставить как эпиграф ко всему творчеству Валентина Манохина. Однажды жизнь столкнула молодого артиста с Касьяном Ярославичем Голейзовским, и он имел счастье видеть как творит большой мастер, участвовать в тайнстве его поиска, процесса «лепки» образа. Голейзовский часто читал в репетиционном зале стихи. Манохин понял тогда, что самое главное — насытить каждую постановку, каждый, пусть даже крохотный номер, мыслью, вдохнуть в него жизнь. И тогда произведение найдет отклик у зрителя. Материал для своего творчества балетмейстер находит в жизненных впечатлениях. Он много ездит, встречается с интересными людьми, общается с природой, любит

живопись... Об этом рассказала кандидат искусствоведения Наталья Шереметевская. Ее проникновенное слово о творчестве Валентина Манохина органично дополнило впечатления от увиденного на концерте. В нем участвовали наряду с танцовщицами Москонцерта артисты Большого театра СССР, Н. Судакова, А. Грещенко, а также ансамбль народного танца «Владимирец».

ТАТЬЯНА КОВАЛЕВА

Сахалинские сезоны

Собираясь на постановку балета «Чиполино» в Южно-Сахалинск, я за восемь часов полета старалась восстановить в памяти мельчайшие детали возникновения здесь такого явления, как балет. Надо немного знать природу этого сурового края, лишенную ярких сочных красок, чтобы яснее понять, как жаждут жители севера острова Сахалин ярких, праздничных зрелищ, которые бы восполнили пробел в природе. 1964 год. Гастрольная группа артистов балета

Большого театра СССР выехала в большую поездку по северу Сахалина. В столице нефтяников, в городе Оха, артисты вынуждены были задержаться. Февраль — месяц суровый, то и дело метет буран, и единственная связь с материком — воздушная — бывает надолго закрыта. Среди московских артистов была и заслуженная артистка РСФСР Марианна Боголюбовская, впоследствии ставшая постоянным консультантом, наставником и первым вдохновителем охинской балетной студии. Она поддержала инициативу тогда еще совсем молодой Валентины Дулиной, приехавшей сюда с мужем из Грозного, где она параллельно со строительным институтом окончила городскую балетную студию. Так определилась судьба Валентины Васильевны Дулиной, без малого двадцать лет посвятившей себя благородной миссии эстетического воспитания детей, с чьим именем связано все, что теперь мы называем «сахалинский балет». Вскоре об Охе заговорили не только как о нефтяной столице, но и как о балетном городе — здесь в 1972 году появился единственный тогда на Дальнем Востоке народный театр балета. Автор этих строк стоял у истоков са-



Композиция
«Праздничная увертюра»
в постановке Э. АЛМАЗОВОЙ.
В центре — А. ГРИГОРЯН

Фото Ф. Кулишова

модельного театра, который к тому времени имел крепкую школу-студию, воспитанную умелой и грамотной рукой В. Длугий. К тому периоду относятся постановки балетов «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Барышня и Хулиган» Д. Шостаковича, «Болеро» М. Равеля, «Доктор Айболит» И. Морозова и другие. За восемь лет театр подготовил 12 (!) балетных спектаклей. А сколько людей различных профессий прошли через классы студии, а затем и спектакли, для скольких девочек и мальчиков знакомство с охинским балетом стало первыми встречами с большим искусством!

Буровики, газодобытчики, геологи, шоферы, инженеры, педагоги, врачи — все они, отработав свой день, а иногда сутки и двое, с радостью сменяли рабочий комбинезон на балетное трико, постигая у станка в классах В. Длугий и других педагогов тайны балета. А научившись, спешили отдать, поделиться своим мастерством с друзьями по работе, товарищами. Вот в такие минуты и наступал тот радостный праздник, та тяга, то истинное приобщение людей к искусству, о котором можно только мечтать. Достаточно вспомнить премьеру ба-

лета Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан», когда в лютой мороз к ногам счастливых артистов упали розы, привезенные на вездеходе из городской оранжереи.

То были годы расцвета большого искусства в маленьком городке на севере Сахалина. Самодеятельным артистам из Охи аплодировали жители Южно-Сахалинска, Хабаровска, Владивостока. В 1978 году народный театр балета отчитывался перед всыкательной московской публикой. Охинцы привезли в Москву фрагменты из балетов «Лебединое озеро», «Дон Кихот», одноактные балеты «Кармен-сюита», «Вальпургиева ночь», «Пахита» и большую концертную программу.

Но время меняется, изменился и адрес Валентины Васильевны Длугий — она переезжает в Южно-Сахалинск. И снова все начинается сначала, все, как в 1964 году в Охе, правда, теперь за плечами — немалый опыт. В городе, за сравнительно короткий срок (пять лет), возникла детская хореографическая студия. Начинать пришлось, естественно, с малых форм. Был сделан тщательный отбор, и вот сорок мальчиков и девочек начинают

постигать основы классического, народного, бытового танцев. И Валентина Васильевна снова консультируется с Марианной Сергеевной Боголюбовской, которая теперь работает в Институте художественного воспитания Академии педагогических наук СССР, советует с ней относительно методики преподавания, репертуара, посещает классы Московского хореографического училища, балетные спектакли Большого театра, конкурсы, смотри. Ее воспитанники успешно выступают на концертах, постепенно поднимаясь по ступенкам мастерства все выше. В репертуаре учащихся хореографической студии появляются «Суворова» Чернецкого, «Вальс-фантазия» Глинки, фрагмент из балета «Шопениана» (в академической постановке), фрагменты из балетов «Коппелия», «Фея кукол», «Доктор Айболит», «Шелкунчик». И Валентина Васильевна решила создать оригинальный спектакль — поставить балетное представление на сюжет нескольких русских сказок: «Морозко», «Золушка», «Двенадцать месяцев». Написала либретто. Тщательно подобрала музыкальный материал. Так родился балет-феерия «Зимняя сказка».

К работе В. Длугий в Областном управлении культуры отнеслись доброжелательно и серьезно. По достоинству оценив возможности студии, взяли ее в свою систему, назвав ансамблем хореографических миниатюр Областного научно-методического центра народного творчества и культпросветработы. Теперь в области есть коллектив, который сможет действительно помогать местным хореографам. Заинтересовался спектаклем и областной Драматический театр имени А. П. Чехова, который предложил показать сказку в дни весенних каникул на сцене театра и взял на себя оформление постановки. Двадцать шесть спектаклей прошло при полных аншлагах — около двадцати тысяч ребятшек разных возрастов сопроскиснулись, может быть, впервые в жизни с искусством балета. Так, в городе состоялся союз профессионального и самодеятельного театров, состоялся настоящий праздник искусства.

Я посмотрел «Зимнюю сказку», снятую местной студией телевидения на цветную пленку. Зрелище воистину прекрасное. Редактор музыкальных передач Сахалинской телестудии Л. Никемный с гордостью сообщил, что

после премьеры балета на телеэкранах области прошло столько писем и заявок, что пришлось повторять показ еще три раза. В планах редакции — обмен подобного рода балетными спектаклями для детей с телестудиями Иркутска, Ульяновска, Львова, Москвы, Киева.

Прилетев в Южно-Сахалинск, автор этих строк работал с юными артистами над постановкой балета К. Хачатуряна «Чиполлино». Его премьера, как предполагается, состоится во время весенних школьных каникул. А пока участники напряженно трудятся. И Валентина Васильевна Длугий всегда рядом, всегда готова объяснить, помочь, научить. В этом вся ее жизнь, отданная детям, успехи ее питомцев, и ее успехи. Ради этого стоит жить...

ВЛАДЛЕН ЗАК

Становление бакинской ШКОЛЫ

Бакинское хореографическое училище ведет свою историю с 1923 года — со времени появления в городе четырехго-



Александра ФЕДОРОВА
в роли Одетты
в первой постановке
«Лебединое озеро»
в Риге (1926).

Лита БЕЙРИС
и Вистур ЯНСОН
в спектакле
«Лебединое озеро» (1984).

Фото Ж. Лиздиньша

личной хореографической студии, которую в 1933 году преобразовали в балетную школу, затем — в хореографический техникум, а еще позже — в училище с девятилетним курсом обучения. Много сделал для становления профессионального образования в республике Сергей Никитович Кеворков — студия была его детищем. Диапазон устремлений ее организатора и первого руководителя определил основные принципы и методы работы, а следовательно и пути развития национальной школы балета. Добавим, что Кеворков впоследствии возглавил балетную труппу театра имени М. Ф. Ахундова.

Преподавательский коллектив молодого творческого организма активно рос, совершенствовал свое мастерство, перенимая опыт училищ Москвы и Ленинграда. К педагогической работе привлекались не только ведущие азербайджанские балерины и танцовщики, но и актеры драматических театров, искусствоведы, художники, композиторы, дирижеры. Ярким показателем их большого вдохновенного труда стал осуществленный в 1934 году первый самостоятельный спектакль юных танцовщиков — «Копеллия»

Л. Делиба (постановка В. Кононовича). Затем здесь родились — «Конец-Горбунок» Ц. Пуни, «Лесная фея» на музыку П. Гертеля с хореографией преподавателя школы В. Ермолаева. Он же, вместе с Г. Язвинским, поставил «Спящую красавицу», впервые показанную бакинским зрителем. Композитор А. Бадалбеги специально для училища написал музыку к балетно-сказке «Тарлан», в сценическом прочтении которой Г. Алмазаде, дебютировавшая в качестве хореографа (1938—1939 учебные годы), новаторски ввела народный азербайджанский танец в сферу выразительных средств классики.

Памятная страница истории хореографического училища — годы Великой Отечественной войны. Несмотря на трудности военного времени, жизнь учебного заведения не прекратилась. Напротив, педагоги и их воспитанники выступали в воинских частях, в госпиталях, в составе фронтовых бригад выезжали в действующую армию. Гонорар от концертов, которые проводились в самом Баку (их состояло более шестисот), перечислялись в фонд обороны.

За годы своего существования училище прошло

большой и славный путь. Его выпускники работают в труппах Москвы, Ленинграда, Минска, Вильнюса и других, продолжают свое образование в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского и Ленинградского консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Сегодня в бакинской школе существует два отделения: классическое и народное. В программе специальных дисциплин — классический танец, этный, историко-бытовой, народно-сценический танцы, серьезно ведется и курс «актерского мастерства». Задачи воспитания артистов балетного театра в училище решают высококвалифицированные педагоги. Художественный руководитель балетной труппы театра имени М. Ф. Ахундова, первая азербайджанская балерина Гамэр Алмазаде работает с ученицами старших классов. Она подготовила уже не одно поколение интересных исполнительниц. В их числе — Л. Векилова, Р. Ахундова, Ч. Бабаева, Т. Ширалиева, О. Арифудинова, И. Низаметдинова... Некоторые из них уже сами работают в училище. Сегодня его бывшие выпускники составляют основу преподавательского коллектива. Уже не пер-

вый год К. Баташов ведет в училище класс дуэтного танца, Л. Леонов — курс характерного танца, а Л. Векилова, чьи ученицы радуют зрителя чистотой формы, — уроки классического танца.

В балете, пожалуй, как ни в одной другой профессии, необходимо еще в самом начале пути заложить прочную основу — «школу». Решению этих проблем все свои силы и опыт отдают ветераны с более чем четвертьвековым стажем — художественный руководитель училища Э. Алмазова, Е. Бутунина, Р. Гаджиева, Т. Джафарова.

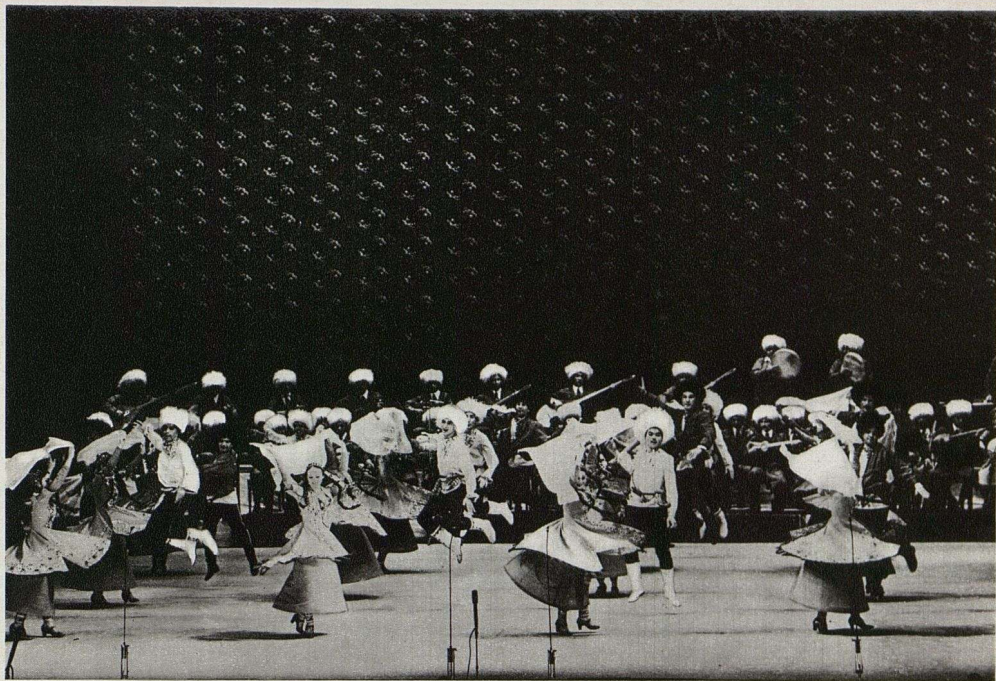
Начиная работать в театре, молодые артисты сталкиваются не только с классическим репертуаром, но и с произведениями азербайджанских композиторов, лексикой восточного танца. Это обусловило появление в школьной программе курса «азербайджанский танец». На занятиях дети знакомятся с музыкой современных композиторов республики, участвуют в постановках номеров, где классическая основа обогащается национальными пластическими мотивами. Многие из этих композиций, показанные зрителям, завоевали их признание.

С самых ранних лет юные танцовщики приоб-

щаются к сценической практике — участвуют в спектаклях театра, выступают в концертах. Важное место в этой работе занимает работа над репертуаром, рассчитанным на детское образное мышление (таков, например, номер «Белоснежка и семь гномов» на музыку Э. Грига, поставленный Э. Алмазовой). Помимо этого разучиваются и такие произведения, как дуэт из балета «Сильфида» Ж. Шнейцгоффера (редакция П. Лакотта), миниатюра «Охотник и птица» Э. Грига-Л. Якобсона, «Весенние воды» С. Рахманинова-А. Мессерера, «Бурятский танец» Ю. Ирдыеева-А. Батубаевой, что позволяет учащимся расширять свой творческий кругозор.

Наряду с классическим отделением в Бакинском хореографическом училище существует и народное, где глубокий знаток азербайджанского танца Х. Зульфугарова передает ученикам сокровища народного искусства. Она прививает своим воспитанникам высокую сценическую культуру исполнения образов танцевального фольклора.

В училище большое внимание уделяется воспитательной работе, формированию идейно-художественного мировоззрения



Выступают туркменские артисты.

будущих артистов. Широкое распространение получила шефская работа. В качестве шефов заочного университета культуры юные исполнители принимают участие в концертах для моряков. Они — частые гости в общеобразовательных школах, трудовых коллективах, в лечебных заведениях.

Сегодня училищу стало тесно в «родных пенах». Неподалеку от его здания идет строительство целого комплекса. Возводятся современные корпуса, в которых размещаются классы, репетиционные залы, учебный театр. Запланирован и интернат на триста шестьдесят мест.

АЛЕКСАНДР МАКСОВ

Вдохновенный полет

В театре оперы и балета Латвийской ССР прошла премьера возобновленного А. Лембергом балета П. Чайковского «Лебединое озеро». Это седьмая по счету постановка произведения со времен первой премьеры этого спектакля на рижской сцене в 1926 году (послед-

ующие состоялись соответственно в 1934, 1941, 1944, 1951, 1964 годах. Осенью 1984 года исполнилось сто лет со дня рождения Александры Федоровны Федоровой (Фокиной), которую с полным основанием можно считать основательницей латышского балета. За семь лет работы здесь в качестве балетмейстера и прима-балерины в 1925—1932 годах она поставила в Риге около восемнадцати балетов, преимущественно из репертуара бывшего Марининского театра, где Федорова работала с 1902 года. Она и стала первым Лебедем рижской сцены. Роль принца Зигфрида в этой постановке исполнил сын Федоровой — Лев Фокин (С. Львов), а также первый ведущий солист латышского балета Харий Плуис.

«Лебединое озеро» в этой редакции в довоенное время по количеству представлений обогнало все другие балеты. Лишь «Красный мак», осуществленный Василием Тихомировым в Риге в 1933 году, пользовался такой же популярностью. Следующие постановки «Лебединого озера» на национальной сцене в той или иной мере основывались на точно стилистически

выдержанной версии Федоровой, которая пронизана глубоким уважением к наследию Мариуса Петица и Льва Иванова. «Лебединое озеро» неизменно присутствует в репертуаре труппы. И ныне количество его представителей на рижской сцене вплотную приблизилось к цифре «600».

Существенную роль в становлении национального балета сыграла и педагогическая деятельность Александры Федоровой, которая продолжалась до 1937 года. У А. Федоровой в разное время учились представители самого разного поколения солистов латвийского балета. Ее воспитанниками считают себя известные деятели балетного театра республики — Анна Приеде, Ирена Строд, Тамара Витынь, Арвид Озолиньш и многие другие. Учеником А. Федоровой был и нынешний художественный руководитель латвийского балета, балетмейстер-постановщик новой постановки «Лебединого озера», а в прошлом один из самых элегантных и виртуозных Зигфридов — народный артист СССР Александр Лемберг. Художник нового спектакля Эльдор Рентер, дирижер Янис Хунхен.

ЭРИК ТИВУМС

Сердца пламень сокровенный

Когда смотришь танцы артистов Государственного ансамбля народного танца Туркменской ССР, кажется, что их искрометное искусство словно впитало в себя знойный жар щедрого солнца своего родного края, вобрало его удивительные краски... Каждый концерт коллектива — это, в сущности, впечатляющая встреча с этой республикой, с ее людьми. Традиция не была нарушена и ныне, когда коллектив как участник Дней литературы и искусства Туркменской ССР в РСФСР демонстрировал свое искусство в Москве.

«Ансамбль имеет сложившиеся творческие традиции, интересный, разнообразный репертуар, который мы постоянно стремимся дополнять танцами, основанными на современной тематике, — рассказывает художественный руководитель ансамбля Керим Ниязов. — Кроме того, не менее содержательный материал дают нам последние археологические раскопки, старинные гравюры, рисунки, декоративные орнамен-

ты, запечатлевшие фрагменты игр с танцами, праздничные и воинственные пляски туркменских племен. Длительное время историки утверждали, что Туркменистан не знал в древности искусства танца. Но обнаруженные наскальные рисунки, результаты многочисленных археологических изысканий дают основание полагать, что танцевальная культура у туркмен существовала, но почти полностью исчезла в эпоху Средневековья. Теперь, благодаря последним исследованиям ученых, мы получили возможность восстановить многие хореографические миниатюры. И в ближайших планах у нас — новая программа, где будут представлены танцы, которые отразят наше представление о древней культуре нашего народа».

Ансамбль показал в столице радостно-приподнятую хореографическую композицию «Мой Туркменистан», а также торжественную «Праздничную сюиту». Мы увидели также шуточную сценку «Плов», величавую, полную достоинства и грации танцевальную новеллу «На берегу Каракумского канала», захватывающий танцевальный рассказ о состязании народных музыкантов «Соревнование бахши». О

древнем искусстве ковроделия и тайнах туркменского узора поведат танец «Ковровщица» (его исполнила солистка Лейла Алтыева). Легки движения прворной мастерицы, танец которой словно повторял прихотливый орнамент ее творения. Контрастен по решению номер «Белуджи», объединивший в себе темперамент и динамику стихийной мужской пляски и томную негу возникающих словов. Одна из самых популярных композиций ансамбля — «Чабаны». Стремительный бег решивших померяться силами пастухов, сложные пластические и даже акробатические трюки, выполняемые исполнителями, подбадривающие возгласы — все это помогает артистам воссоздать на сцене достоверную картину народной жизни.

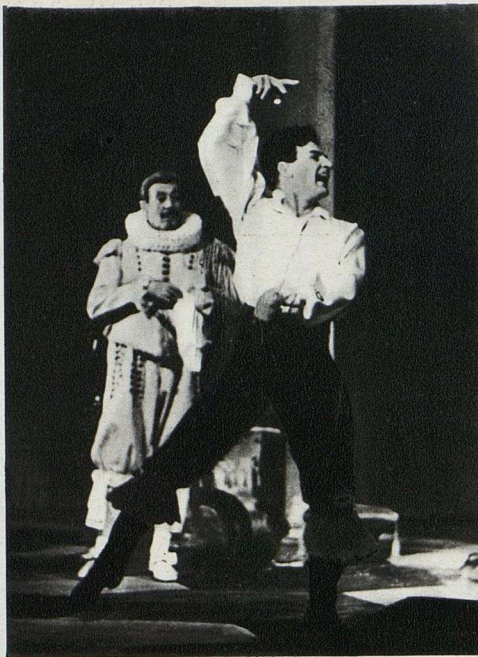
Эмоциональный колорит танцев подчеркивало мастерство Государственного оркестра народных инструментов ТССР имени П. Сарыева, аккомпанировавшего плясунам.

Выступления умельцев отличались искренней увлеченностью. Поистине каждому номеру своей гастрольной программы они отдавали «пламень сердца сокровенный».

А. АНДРЕЕВ

Кто отец Альдемаро

Как-то на телевизионном экране я увидел кадры из фильма «Учитель танцев». Спектакль, снятый на пленку, напомнил о далеком, увы, времени и одной из первых встреч с театром. Изящный Альдемаро, пылко влюбленный учитель танцев, с природной грациозностью настоящего кабальеро, увлекла даму своего сердца танцем. И в каждом движении зритель чувствовал его нежное слово любви. Это было страстное слово, сказанное жестом, мимикой, со звуком музыки, наполнившей душу юного сердца. В спектакле «Учитель танцев», поставленном на сцене Центрального театра Советской Армии почти сорок лет назад, в главной роли выступил Владимир Зельдин. А совсем недавно мне довелось в Центральном академическом театре Советской Армии



В. ЗЕЛЬДИН в спектакле «Учитель танцев»

посмотреть спектакль «Моя профессия — синьор из общества», где главную роль исполнял народный артист СССР Владимир Зельдин. Его герой был далеко не юн, но с завидной легкостью двигался по сцене, танцевал, увлекая не только партнеров, но и весь зал.

А потом мы встретились с Владимиром Михайловичем Зельдиным. Кто был его учителем танцев? — этот вопрос был главным в нашей беседе.

— Своим учителем танцев я считаю Владимира Павловича Бурмейстера, — сказал Зельдин. — Им много сделано для советской сцены. Он был замечательным хореографом, прекрасным педагогом, блестящим танцовщиком, добрым, хорошим человеком. Бурмейстер вошел в мою творческую судьбу с приходом Альдемаро, героя «Учителя танцев». Эта роль стала не только моей любимой — сыграны тысяча спектаклей! — и расставание, состоявшееся в день моего шестидесятилетия в 1975 году, было грустным: ведь тридцать лет «Учитель танцев» шел на сцене театра. Она памятна и радостным знакомством, продолжавшимся десятилетия, знакомством с Владимиром Павловичем Бурмейсте-

ром.

Надо сказать, что интерес к танцу появился у меня еще в годы студенчества. Уроки пластики, музыки, движения посещались охотно и впоследствии помогали в работе над многими образами. Когда я пришел в театр Красной Армии, так назывался когда-то нынешний ЦАТСА, у меня уже был, правда небольшой, но все же опыт работы. Но я мечтал о той роли, которую обрел в «Учителе танцев». Помнится, начались репетиции, постепенно оживал и Альдемаро. И вот нам сообщили, что для постановки танцев приглашен Владимир Павлович Бурмейстер, известный и признанный уже в ту пору мастер. Он был очень занят, но все же нашел время для «Учителя танцев». Бурмейстер пришел в театр не как мэтр, снисходительно смотрящий на желание показать танец на сцене драматического театра, а как подвижник общего дела. Владимир Павлович очаровал нас тактичным, деликатным поведением, добрым, ласковым словом, товарищеским отношением. Он был красивым человеком. И внешне, и внутренне. Но мне больше хочется сказать о его духовной красоте, скрытой от постороннего взгляда. Это был творец, мечтатель,

поэт танца. Блестяще зная теорию, механику движения, он тем не менее никогда не работал без искры фантазии. Безусловно, он мог расставить нас по сцене и научить двигаться по известной, отработанной схеме испанской хореографии. Ведь болеро — традиционный, изученный и описанный во всех учебниках танец. Но Бурмейстер создавал свое болеро. Он жил в танце, и каждое показанное им движение органично входило в ткань спектакля применительно к конкретной мизансцене. Его показы были уроками мастерства, вдохновенного творчества. Помнится, на одной из репетиций Владимир Павлович вышел на сцену, стал показывать, как и что мы должны делать, а потом вдруг остановился, закрыл лицо руками, сказал: «Нет, нет, не могу...» Оркестр умолк, тишина длилась несколько минут, мы, актеры, в растерянности смотрели то на педагога, то друг на друга. Бурмейстер извинился и, отменив репетицию, ушел из театра. А на следующий день, буквально горя от нетерпения, показал удивительный по изяществу рисунок. Его творческий азарт захватил нас — и мы с удовольствием стали изучать новое. У же потом я спросил его, что случилось в тот день, почему он отменил репетицию? Владимир Павлович ответил, что он не видел танца, не видел движения. Понимаете, он не видел воплощения своей мысли. Это всего лишь один из уроков мастерства, вдохновенного труда.

Бурмейстер появлялся в театре оживленный, подтянутый, собранный. Он умел ценить время и свое, и товарищей. Каждый день Владимир Павлович приходил с идеями. Он не терпел механического заучивания, был строг, когда видел, что актер бездумно повторяет за ним движение. Каждый его показ был очень прост, понятен и обрел конкретную сценическую форму. Казалось, что этот танец существовал в спектакле испокон веков, что не Бурмейстер его придумал и поставил, а автор пьесы. Яркая картинка дополняла образ, помогала понять мысль, сущность образа и сцены.

Довелось мне встретиться с ним и в других работах (к примеру, «Ринальдо идет в бой»), приносивших радость познания как творческого, так и

обыденного, человеческого.

Владимир Павлович еще более утвердил мое понимание танца. Он всячески приветствовал и поддерживал мой интерес к хореографии. Я научился у него многому и потом с благодарностью вспоминал уроки учителя танцев. Впоследствии я не единожды бывал на его премьерх. Видел и «Лебединое озеро», и «Эсмеральду», и другие спектакли, составившие славу театра. Бурмейстер обладал даром прекрасного режиссера, даром понимания характера героев. В каждом поставленном им танце присутствовала мысль.

Много лет я работаю в своем театре, можно сказать, состарился в нем. Естественно, за эти годы было сыграно немало разных ролей. И как часто хореография помогает мне найти ритм действия, краски образа! Опыт работы вновь и вновь утверждает, что танец в драматическом театре имеет право на существование. Не вставным номером, а представляющим единое целое с действием.

В связи с этим хочу вспомнить и еще одного своего учителя танцев — замечательного мастера, прославленного солиста Большого театра СССР Сергея Гавриловича Кореня. Его исполнение всегда отличали такие качества, как глубокая содержательность, образность, тонкое ощущение особенностей национального характера. Он, танцовщик необычайно яркой творческой индивидуальности, всегда точно знал, какое место его герою занимает в драматургии спектакля, обладал исключительным чувством ансамбля. Общение с Сергеем Гавриловичем очень обогатило меня как актера.

Уроки Бурмейстера и Кореня для меня незабываемы.

Говорят, что нет людей, которые не воспринимали бы музыку. Убежден, что то же самое можно сказать и о хореографии. Особо, когда это касается театра. Танец — еще одна форма повествования о своем герое. Ведь и в повседневности люди разного возраста уделяют танцам свой досуг, будь-то на вечерах или в кругу семьи, знакомых. Театр — зеркало жизни, запечатлевшее каждый шаг, каждое движение человека. Следовательно, и танец тоже. Словом, я — за хореографию.

М. КОРОТКОВ

ВПЕРЕД СМОТРЯЩИЙ

БОРИС АКИМОВ,

народный артист РСФСР,
лауреат Государственной премии СССР

*История:
публикации, документы,
воспоминания*

Передо мной фотография: юноша-бунтарь, разорвавший цепи земного притяжения, поднялся в облака и свободно парит в них. Какая гармония, какое совершенство линий, какая сила во всем его облике! Фотография эта давняя, но она удивительно современна. Но современна не техникой исполнения самой съемки. Ее современность определяет человек, изображенный на ней, — поистине, он олицетворяет победный полет человеческого разума и красоты. Изображение настолько впечатляюще, настолько велико его воздействие, что можно проводить бесчисленное количество сравнений.

...1921 год. Алеша Ермолаев становится учеником Ленинградского хореографического училища. В 1926 году он — его выпускник. Всего несколько лет, но раскрывшееся за эти годы незаурядное дарование, особый склад творческого мышления юного танцовщика в сочетании с неистовой одержимостью и почти фанатической работоспособностью и упорством дали поразительные результаты. Восемилетнюю программу обучения он освоил в пятилетний срок, дважды переходя через класс. Венцом школьных успехов Ермолаева стало его выступление в выпускном спектакле «Талисман» на музыку Р. Дриго, специально возобновленном для него его педагогом В. Пономаревым. В роли бога ветра Вайю и запечатлен будущий артист на той самой фотографии, с которой я начал свой рассказ.

Уже в стенах училища закладывается фундамент, формируются творческие принципы, которые исполнитель пронесет затем через всю свою жизнь. Но постигая все лучшее, что было достигнуто многими поколениями танцовщиков прошлого, юноша устремляется на поиски нового. Совершенствование танцевальных форм, расширение границ лексики танца путем создания и изобретения новых движений, наконец, поиск героя, обликом и характером созвучного атмосфере эпо-



А. ЕРМОЛАЕВ
в роли бога ветра Вайю
в балете «Талисман».

хи, — все это волновало и вместе с тем будило фантазию молодого артиста. Можно сказать, что именно бурное новое время первых послереволюционных лет явилось главным источником, сформировавшим мировоззрение и творческое кредо Ермолаева — артиста и человека.

Мальчиком из крестьянской семьи он приехал в красный Петроград, богом ветра Вайо артист ворвался на академическую сцену Ленинградского театра оперы и балета, где в те годы работала блестящая плеяда мастеров: Б. Шавров, М. Дудко, Е. Люком, В. Семенов, П. Гусев, О. Мунгалова. Возглавлял театр всегда стремившийся к поискам Ф. Лопухов, веривший в молодежь и покровительствовавший ей. Ермолаеву было у кого учиться! Но, пожалуй, наибольшее влияние на молодого артиста ока-

зал П. Гусев, который в своей педагогической деятельности был таким же мятежным искателем нового, как и Ермолаев, так же, как и он, стремился к виртуозному совершенству и, не зная усталости, добивался этого и от своих учеников. Позднее Петр Андреевич пишет об Ермолаеве: «Историческая справедливость требует сказать, что именно Ермолаев своей неуемной фантазией, феноменальными возможностями сверхтренированного тела оказал решающее влияние на развитие мужского танца в советском балете». За четыре года работы в Ленинградском театре оперы и балета Алексей Николаевич осваивает основные ведущие партии репертуара. В 1930 году он становится солистом Московского Большого театра, с которым навсегда окажется связанной его судьба.

Многожанрова и разнохарактерна галерея созданных им образов. Зигфрид («Лебединое озеро»), Дезире («Спящая красавица»), Базиль («Дон Кихот»), Солор («Баядерка»), Филипп («Пламя Парижа»), Евгений («Медный всадник»), Жан де Бриен и Абдерахман («Раймонда»), Альберт и Ганс («Жизель»), Кавалер Рипафратта («Мирандолина»), Ли Шанфу («Красный мак»), Гирей («Бахчисарайский фонтан»), Северьян («Каменный цветок»)... Ну и, конечно же, Тибальд в «Ромео и Джульетте», в котором, как очень точно написал известный певец П. Норцов, «Ермолаев воплотил всю страшную сущность мрачного Средневековья». И еще одно свидетельство — замечательной актрисы Малого театра Е. Гоголевой, которая вспоминает: «...исключительной техники танцовщик, Ер-

молаев был еще и великодушным драматическим актером... Он ярко рисовал и образ своего героя, передавал его характер, душевный настрой, доносил его мысль».

Буквально все, кто знал Ермолаева, кто работал вместе с ним, отмечают, что круг его интересов в искусстве был настолько велик, что не укладывался в рамки только исполнительского искусства. Естественно, это не могло не проявиться — он рано обнаружил интерес к созданию самостоятельных балетных спектаклей. Их в его биографии немного. Два из них связаны с белорусской балетной сценой. Балет «Соловей» М. Крошнера стал основополагающим для национального театра. «Величавость народного эпоса, простота лирики, мужество, радость и грусть, ласка и гнев — все эти краски фольклора по-новому и по-балетному заиграли в танцах Ермолаева», — писал Ю. Слонимский, работавший вместе с Алексеем Николаевичем как сценарист балета. Первый спектакль Ермолаева отличался близкой его творческой манере приподнятой героической тональностью. Создавая эту хореографическую легенду, он «лепил» характеры яркие, цельные, значительные, трактовал события сюжета в эмоционально-патетическом плане. «Соловей», показанный на декаде белорусского искусства в Москве в 1940 году, имел большой успех и по праву вошел в историю как первый национальный балет. Второй спектакль Ермолаева «Пламенные сердца» (на музыку В. Золотарева) родился почти через пятнадцать лет — и снова на белорусской сцене.

Интересное место в творчестве А. Ермолаева занимает его моноконцерт «Мир победит войну», показанный на сцене филыала Большого театра СССР в 1952 году. Это уникальное представление было сочинено и исполнено одним актером — Ермолаевым. Без партнеров и партнерш он показал восемь сольных композиций — «Возвращение на Родину», «Поздравляю с сыном», «Агрессор» и другие, в разных аспектах трактующих современную тему. «Период работы над концертом был ...одним из самых горячих, самых увлекательных и самых трудных в творческой биографии А. Н. Ермолаева.

...Темы хореомииниатур, составляющих моноконцерт, были острыми и злободневными. Воплощение их требовало обширного жанрового разнообразия: от героической патетики и обыденности до сатиры и гротеска. Создание этого концерта раскрыло огромный диапазон дарования артиста не только как танцовщика, но и утвердило Ермолаева сценариста, Ермолаева-режиссера», — вспоминал друг и единомышленник Алексея Николаевича



А. ЕРМОЛАЕВ — Филипп («Пламя Парижа»).

А. Радунский. Этой работой Ермолаев практически доказал, что «современная тема может получить свое воплощение на балетной сцене...», как писала газета Большого театра СССР «Советский артист».

Позже П. Гусев в своих воспоминаниях скажет: «Я уверен, что наибольшее влияние на молодых в те годы Ю. Н. Григоровича, И. Д. Бельского и других балетмейстеров нового поколения оказал именно концерт Ермолаева».

К Ермолаеву с предложением поставить спектакль обращались многие столичные и периферийные театры, но напрасно — его согласия они не получали. Почему? Скорее всего здесь сказались его высочайшая требовательность не только к окружающим, не только к ученикам, но прежде всего — к самому себе.

Алексей Николаевич обладал выдающимися музыкальными способностями, что признавалось еще в хореографическом училище. А в 1926 году А. Глазунов собственноручно вписал имя Ермолаева в число зачисленных студентов Ленинградской консерватории, но юноша предпочел стать танцовщиком. Однако музыкальность была не только органично присуща его танцу, диктовала и оправдывала его поиск в новых решениях вариаций и сцен. Музыка помогала Ермолаеву обрести равновесие внутреннего мира, возвращала ему состояние гармонии, вносила покой в его сложную, остро переживающую, бунтующую, вечно неудовлетворенную душу.

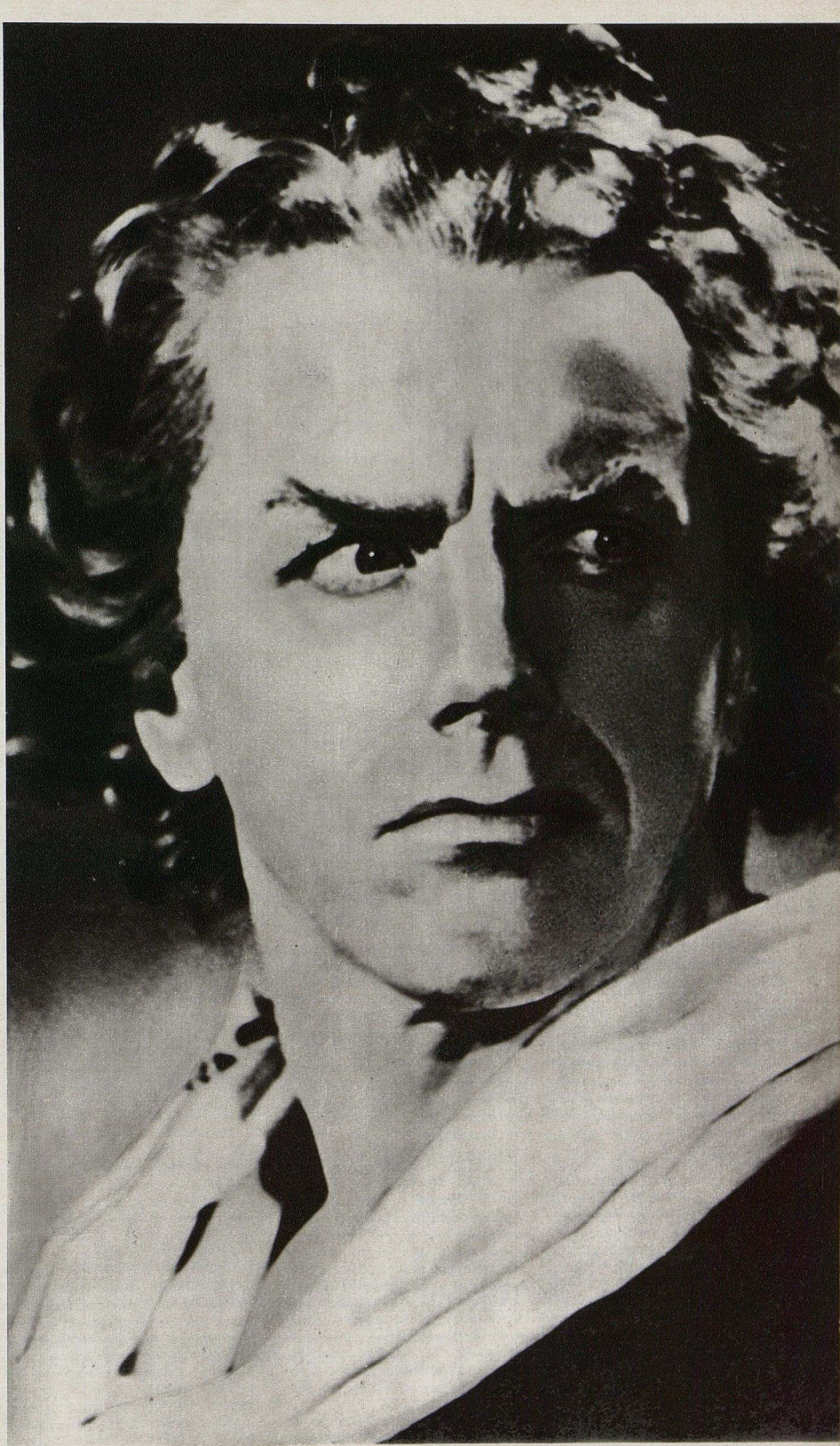
Я вспоминаю, как мне довелось услышать, скорее, невольно стать свидетелем исполнения Алексеем Николаевичем пьесы «Весенние воды» С. Рахманинова. Глубоко эмоциональный композитор и пианист, вкладывающий в свои произведения все богатство своей природы, своей души, был, как мне кажется, очень близок Ермолаеву. Слушая игру своего педагога, я ощущал это.

Особая страница биографии Ермолаева — его педагогическая деятельность. К сожалению, ее пока не коснулось перо исследователей-балетоведов. А ведь его уроки и репетиции заслуживают самого глубокого и серьезного изучения.

«Алексею Ермолаеву самой судьбой словно было предназначено стать педагогом: слишком много было накоплено и слишком много осталось невысказано, не воплощено в плоть и кровь сценических образов», — считает М. Семенова.

Педагог-репетитор в Большом театре СССР, педагог и художественный руководитель Московского хореографического училища, он воспитал целую плеяду одаренных танцовщиков, среди

А. ЕРМОЛАЕВ —
Тибальд
(«Ромео
и Джульетта»).



Васильев, М. Лавровский, В. Тихонов, Ю. Владимиров, В. Лагунов и многие другие. Имел счастье заниматься у мастера и я. Одни из них учились у него в школе, другие пришли в его класс со школьной скамьи, третьи встретились с Ермолаевым, уже заняв положение солистов прославленной труппы, но все мы вместе и каждый в отдельности с гордостью и радостью называем себя его учениками, своим творчеством по всему миру утверждая тот новый стиль мужского танца, разработке принципов которого посвятил свою жизнь наш учитель. Нам он старался передать и «рыцарское отношение к искусству танца», и вечную неудовлетворенность сделанным, и свои методы работы над ролями, и любовь к поиску, и «беспокойный дух творчества», который всегда жил в нем самом.

Его уроки и репетиции — это целая творческая лаборатория, в которой шел поиск новых движений и выразительных средств.

...Как будто это было вчера, перед моими глазами встает Алексей Николаевич, медленно прохаживающийся вдоль станка и при этом делающий короткие остановки около того или иного ученика, чтобы даже в сверхсложных по координации исполнения комбинациях потребовать соблюдение четких, плотных позиций, что считал непреложным законом профессионализма.

Далеко не каждый мог заниматься в классе Ермолаева, не всем удавалось репетировать с ним — слишком уж тяжелы и сложны были те задачи, которые он решал в процессе своей работы. Нетрадиционность самих движений, построения комбинаций, а отсюда и всего урока в целом требовала от нас повышенной координированности, особой физической подготовленности, ясности вестибулярного аппарата, особой силы мышц, их выносливости и «увеличенных», как он любил говорить, данных, то есть большого шага, хорошей устойчивости, прыжка, вращения, словом, всего того, из чего складывается настоящий танцовщик. Очень справедливы слова Ю. Н. Григоровича о том, что «...занятия с Ермолаевым как бы выдают артистам диплом о высшем профессиональном образовании, на верняка обеспечивают успех на сцене».

Прекрасных учителей имел сам Ермолаев. О В. Пономареве мы уже говорили. Но назовем еще Н. Легата, В. Семенова, А. Ширева. Они помогли ему стать носителем традиций русской школы классического танца, передающихся из поколения в поколение, поддерживали в нем и дух неуемного поиска. И в школе, и в театре ему много дало общение с Ф. Лопуховым и П. Гусевым, а позже — встречи и совместная работа с В. Вайнономом, Р. Захаровым, Л. Лавровским, Ю. Григоровичем... Он участвовал во всех самых смелых исканиях совет-

ского балета — «пропустил» их через призму пластики своего тела, своей творческой фантазии, своего интеллекта. Победы и промахи, успехи и разочарования, оставившие свои «отметины» в его характере, взглядах, определили и тонус его педагогической практики, которая, как и все творчество Ермолаева, отражает главную особенность личности художника: неуемную жажду нового, стремление к поискам, созиданию, открытиям. К тому же он готовил и своих учеников, готовил терпеливо и последовательно, используя каждую минуту общения с ними. Урок Ермолаева был исходным моментом такой работы: без совершенного выполнения задаваемых им движений и комбинаций повышенной трудности Алексей Николаевич не мыслил себе этого процесса работы с нами.

Урок начинался традиционно: со станка, движение следовало за движением в сложившейся последовательности. Казалось бы, что здесь нового? Но не случайно в практике театра существует понятие «класс Ермолаева», «класс А. Мессерера», «класс Е. Гердт» или «класс А. Вагановой», «класс М. Семеновской». Эти педагоги работают в традициях русской школы классического танца, в чем-то важным повторяя опыт своих учителей, ими переданные традиции. Но мастерство настоящего педагога заключается в умении развивать их, обогащать современными достижениями.

Класс Ермолаева — очень трудный, силовой класс. Комбинации у станка и на середине отличались динамичностью и большим ритмическим разнообразием. Все технические трудные элементы повторялись многократно и в самых разных, часто непривычных сочетаниях и ракурсах. Но, пожалуй, самой главной особенностью его класса было как бы укрупнение технического приема. К примеру, в заносках *entrecat six* и любых других ноги раскрывались с большим разномом, что увеличивало силовую нагрузку и делало сам прыжок технически заостренным. Вносил педагог в задание по исполнению этого прыжка и нетрадиционный прогиб корпуса в спине назад, что значительно усложняло его технику. Тренировал Ермолаев и зримо укрупненного удара при исполнении двойного *sabreole*, вводил сложные повороты в такие прыжки, как *jeté entrelacé* (на $\frac{1}{2}$ и $\frac{3}{4}$ круга). В его классе чаще, чем в других, использовались такие элементы техники мужского танца, как *revoltade*, *sisson* с двойным *rond de jambe*. Каждое упреждение Алексей Николаевич тренировал с самых неожиданных подходов и в самых необычных сочетаниях. Я бы даже сказал, что он создавал нарочито неудобные варианты, чтобы в экстремальных условиях утвердить тот или иной элемент в технике танцовщика.

Особый раздел его класса составляли вращения. Бесчисленные

варианты воздушных туров и разнообразных видов пируэтов. И здесь тоже — повышенная сложность условий их выполнения — со сменной поз во время вращения, с чередованием опускания пятки опорной ноги и без него, пируэты с прогибом корпуса и запрокинутой головой, что лишает артиста привычной «точки вращения», с ускоренными темпами самого вращения, придающими виртуозный блеск движению. Очень активно на всех этапах урока использовались приемы *en tournant*, *foüeté*, буквально для большинства движений.

Я назвал лишь часть того, что составляло содержание ермолаевского урока. Добавлю, что все выглядело чрезвычайно интересным, необыкновенным, неожиданным: тут ощущался и полет мысли, и фейерверк фантазии, и стихия, и разум. Большой интерес представляли композиции комбинаций, их пространственное решение, рисунок. Ермолаев не любил традиционные положения, как мы говорим, «на зеркало», он выстраивал задания, используя все стороны зала, все его точки. Такие комбинации поучительны и важны не только с композиционной точки зрения, они решают еще и определенные методические задачи, заключающиеся в том, что у танцовщика есть возможность во время исполнения таких комбинаций устранять многие недостатки, когда он видит себя в зеркале, а затем, выполняя движения без зеркала, учиться внутренне контролировать свои мышечные ощущения.

Комбинации Алексея Николаевича были предельно музыкальны. Он, как мне кажется, сочинял свои комбинации, в первую очередь, «исходил» из музыки, из ее ритма, характера. Выделяя и подчеркивая определенные движения ее акценты, используя синкопы, он тем самым наделял свои комбинации разными интересными красками. Одним из наиболее любимых и используемых им был ритм мазурки.

Повышенную трудность у Ермолаева имели и сами комбинации больших прыжков. Старшие товарищи вспоминали, что в молодости, тренируя свою выносливость, он и его коллеги в ленинградском театре в конце урока сочиняли сложные комбинации, по величине превышающие мужские вариации. В мужских вариациях обычно три части, а на уроке они сочиняли четыре, что давало запас выносливости и дыхания для сценического исполнения.

Особый интерес и вместе с тем трудность представляли для учеников Ермолаева им самим изобретенные элементы техники мужского танца. Среди них были и те, которые он блестяще исполнял в пору расцвета своего могучего танцевального таланта, были и новые, рождавшиеся на наших глазах. Делал это Ермолаев обычно на своих удивительных репетициях. И мы приходили не только на свои сольные

репетиции, но и на репетиции своих товарищей, столь увлекательны для нас были эти поиски. Найденное, много раз повторенное в классе, отработанное и доведенное до совершенства, появлялось затем на сцене, в вариациях, показываемых его учениками. Каждый раз они вызвали живой интерес и зрителей, и самих артистов.

По-разному относились в театре к его экспериментам. Некоторые находки вызывали всеобщее одобрение и аплодисменты коллег, какие-то не удавались вообще, третьи принимались «в штучки», и тогда вновь звучало знакомое для Ермолаева с юности слово «разрушитель». Вот как пишет о репетициях Ермолаева Ю. Григорович: «Он репетировал с исполнителями всех главных мужских ролей в балетах, которые мне пришлось поставить на московской сцене. Репетировал интересно, активно, профессионально, подчас даже при разучивании роли превышая возможный репетиционный «додел». Но все его «адоцениния» идут от щедрости артистического мышления, от богатейшего знания классики. Они иногда вызывают споры, но споры творческие, равно полезные всем их участникам».

Надо ли говорить о том, что мы, ученики, восторженно воспринимали все поиски Ермолаева и, как принято говорить, шли на его репетиции, как на праздник. Не меньшее значение для всех нас имели те человеческие контакты, на которые был так щедр Алексей Николаевич и которые позволяли ему знать каждого из нас, а нам — доверять ему безмерно. В его классе, на репетициях царил дух хорошего соперничества, соревнования, ощущалась та настоящая рабочая атмосфера, которая так помогает постигать секреты нашего искусства танца, продвигаться вперед в творчестве. Потому так индивидуально самобытны все его ученики, так непохожи друг на друга в любой роли, будь-то Спартак, Иван Грозный или Базиль — В. Васильев, М. Лавровский или Ю. Владимиров. Какая многоликость человеческих характеров!

Класс Ермолаева называли не иначе как «ермолаевским». Для педагога это высшая оценка его таланта и труда, показатель незаурядной самобытности, свидетельство его яркой индивидуальности.

...Я смотрю на фотографию, лежащую передо мной, запечатлевшую Ермолаева в партии бога ветра Вайю. Именно с этой роли начался неповторимый сценический путь артиста, куесника танца XX столетия. Вихрем он ворвался на балетную сцену, ниспровергая все старое, отжившее, прокладывая путь новому, передовому. Этот полет продолжается и сегодня. Он будет продолжаться и завтра — в его учениках, учениках его учеников. Он, как и само искусство танца, вечен, потому что устремлен в будущее.

*История:
публикации, документы,
вспоминания*

Виктор
Ивинг:

«Узловое звено — образ в танце»

Имя Виктора Петровича Ивинга (1888—1952) сегодня, может быть, и не столь популярно, хотя исследователи, изучающие историю советской хореографии двадцатых-пятидесятых годов, постоянно обращаются к его работам, опубликованным в ту пору. А его современники — и профессионалы, и любители балета — хорошо знали этого критика и с нетерпением ждали его отзывов на новые спектакли и концертные программы. Элегантный, неторопливый, внешне, казалось бы, несколько флегматичный человек, Виктор Петрович Ивинг на самом деле был энергичной, целеустремленной и деятельной натурой.

Современники ценили его за преданность искусству танца, широту театральных интересов, профессиональную вдумчивость. Вот как пишет о нем известный драматург, критик и театральный писатель Н. Волков: «Хотя бы и бегло, хочется вспомнить... о Викторе Петровиче Ивинге, знавшем и любившем балет и немало написавшем об отдельных спектаклях и отдельных мастерах. Он никогда не выходил на авансцену балетной критики, но то, что он писал, было всегда убедительно, поскольку Ивинг, сам бывший танцовщик, хорошо знал технику классического и характерного танца. Он был в своей области широко образованным человеком. И в немногих написанных им книгах чувствуется, что писал их человек, отлично знающий предмет, о котором пишет».¹

Этот микропортрет, эскизно набросанный Волковым, нуждается в уточнении, ретуши, оттенках, без чего профессиональный силуэт вдумчивого и многогранного по своим интересам критика, на наш взгляд, несколько упрощается.

В. Ивинг избегал сенсационных статей, броских названий. И сам стиль его повествования отличался ровностью, детальным анализом, образными сравнениями. Его волновали спектакли и концерты большой сцены, жизнь хореографического училища, он пристально всматривался в новаторские произведения К. Голейзовского, вникал в жизнь балетных студий и техникумов, откликался на концерты Е. Гельцер, В. Тихомирова, В. Кригер, приветствовал первые работы И. Моисеева, В. Чабукиани, М. Плисецкой...

Цена в искусстве танца прежде всего высокий профессионализм, он не был равнодушен к первым опытам хореографической художественной самодеятельности, к тому, что показывали танцовщики в рабочих клубах и домах культуры на окраинах Москвы перед аудиторией, впервые приобретаемой к этому виду искусства... В поисках представителей балетной Москвы двадцатых годов, в пестроте школ и названий заблудиться или впасть в крайность было легко. Ивинг же всегда оставался сторонником классического танца. Скороспелый псевдовыучке модных студий он предпочитал строгую академическую школу, внутреннюю значительность художественных произведений. В статьях и в устных выступлениях на всякого рода дискуссиях и обсуждениях Виктор Петрович принципиально отстаивал свою точку зрения.

Первая статья Виктора Петровича была опубликована в журнале «Московские театральные зрелища» № 42 за 1923 год. Писал он об эстрадном танце, репертуар и художественные пристрастия которого выглядели тогда далекими от требований современности. Избранная тема была злободневной и требовала от критика не только оценки, но и конкретных советов, профессиональных наставлений. С эстрадным танцем надолго связал свое перо В. Ивинг.

Однажды выбрав тему, Виктор Петрович на долгие годы не расставался с ней. Так, его пристрастие к классической школе, классическому наследию, определившееся в двадцатые годы, вылилось в ряд серьезных проблемных статей, в серьезное исследование о русской школе классического танца, опубликованное в 1947 году, сюда же примыкает работа о Е. В. Гельцер (совместно с А. Комнен), о которой он и раньше писал много и восторженно как о ярчайшей представительнице русской школы танца.

Своеобразие русской школы классического танца Ивинг рассматривает в эволюционном развитии, вскрывая ее связи с народным творчеством, музыкой, отечественной литературой. Школа для него — не только годами отточенная педагогическая методика, но и идейно-художественные устремления.

С годами все больше расширяется круг интересов критика. Он в своих статьях приветствует посланцев братских республик, приезжающих в Москву на традиционные декады национального искусства, молодой дерзающий коллектив Московского музыкального театра имени

¹ Волков Н. Театральные вечера. Искусство, М., 1966, с. 427—428

К. С. Станиславского и Вл. И. Немирович-Данченко, пушкинские балеты, поставленные Р. Захаровым на сцене Большого театра, его волнует творчество С. Прокофьева и сценическое воплощение его партитур.

Темы и жанры статей Ивингу подсказывала жизнь. Но во всех его рецензиях и статьях нетрудно заметить особое внимание к актерскому искусству. И, наверное, не случайно его первые книги посвящены балеринам В. Кригер и А. Абрамовой. Через искусство актера шел Ивинг к пониманию стиля современного хореографического театра. Вот что, например, пишет он о творчестве Викторины Владимировны Кригер: «Главная ценность искусства Кригер в том ликующем прославлении здорового жизненного начала, в воле к победе, которыми оно проникнуто. ...Искусство Кригер как нельзя более современно. Оно заражает зрителей той же крепкой бодростью и радостью, той же волевой напряженностью, которые составляют его сущность»².

В последнее десятилетие к критической деятельности присоединяется педагогика. Виктор Петрович сначала преподает историю балета в хореографическом училище, а затем входит в первый состав педагогов-организаторов кафедры хореографии Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, что дает возможность реализовать обширные знания по истории отечественной и мировой хореографии.

Ивинг очень любил музыку Чайковского. Он кропотливо изучал партитуру «Лебединого озера», сценическую историю этого балета. Мысли у него были светлые, глубокие, интересные. Их он накапливал постоянно и мечтал создать монографию о «Лебедином озере». Как жаль, что смерть помешала осуществить эту мечту!

Ивинг печатался в «Правде», «Известиях», «Советском искусстве», журналах «Театр и рабочий зритель», «Театр», альманахе ВТО. Он написал более трехсот пятидесяти статей. Это целая летопись жизни советского балета, созданная ученым и журналистом, преданно служившим процветанию советского искусства.

В. П. Ивинг в 1944 году защитил кандидатскую диссертацию, посвященную русскому народному танцу. Смерть помешала ему издать этот ценный труд. Но он не остался забытым, официально значится в каталоге библиотеки института имени А. В. Луначарского. К нему постоянно обращались не только молодые исследователи, но и такие знатоки народного танца, как К. Я. Голейзовский. Своим теоретическим изысканиям по русскому танцу Ивинг нашел практическое применение. Работая научным сотрудником Института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР, он разрабатывает методику постановки русского танца в школьных и в пионерских коллективах.

В этом номере журнала публикуется фрагмент диссертации В. П. Ивина.

² Ивинг В. Викторина Кригер. Теакинопечат. М., 1928, с. 28—29.

Художник танца, намечающий своей целью восстановление русской пляски и ее дальнейшее развитие, должен разрешить ряд конкретных вопросов. Какие же это вопросы? Прежде всего:

1. образ в танце;
2. стиль танца;
3. танцевальный словарь.

Узловое звено — это образ в танце.

В искусстве хореографии средствами для воплощения образа служат движение, жест, мимика, поза, которая является остановкой в движении. В образе художник выражает свое отношение к действительности, свои чувства, свои симпатии и антипатии. Характер образа определяет характер танцевального языка. Художник танца использует именно такие движения, при помощи которых он может передать черты образа, представляющиеся ему наиболее существенными. Это обнаруживается не только в подборе отдельных движений, но и в построении целых танцевальных фраз и в композиции всего танца.

Каждый народ в своих плясках и песнях рисует свой идеал человека, выражает свое представление о типическом образе этого человека. Основные черты мужской русской пляски — удал, ловкость, сила, красота, изящество, чувство собственного достоинства. Танцующий — это прежде всего молодец во всех отношениях, «человек-красавец», по выражению А. М. Горького. Вот почему, как правило (об исключениях скажем ниже), танцующий отнюдь не хочет казаться смешным. Наоборот, он жаждет выглядеть красивее, изящнее, ловчее, чем в повседневном быту. В пляске должны найти отражение лучшие качества его характера, его внешности. Это инстинктивное стремление к красоте иногда в исполнении плохих эстрадных выродждается в дешевую красоту, манерную слащавость. Но при всем своем дурном художественном вкусе, эти эстрадники стоят ближе к правильному пониманию духа народного творчества, чем те балетмейстеры, которые не замечают или не хотят замечать мощного тяготения народа к красоте физической и моральной, хотя это тяготение очень ярко запечатлено в танцевальном русском фольклоре.

Н. А. Некрасов, рисуя идеальный портрет крестьянки, говорит:

- «Есть женщины в русских селеньях
С спокойною важностью лица,
С красивой силой в движениях,
С походкой, со взглядом царич...»

Поэт восхищается царственностью, «величавостью» осанки крестьянской женщины, отмечая в то же время, что крестьянка «ловка и сильна».

Анализируя характер русской женской пляски, без труда можно обнаружить, что в основных своих чертах идеальный женский образ совпадает с мужским, за исключением удал и молодечества. В русской пляске ловкость, сила, красота, грация свойственны и женщине, как и чувство собственного достоинства, которое не могли вытравить столетия крепостной неволи. Может быть, именно потому, что в повседневной жизни достоинство крестьянина часто унижалось, он с особенной привязанностью держался в своем искусстве за этот идеал. Народное искусство отражает идеальный образ человека и было бы непростительным легкомысленно отмахиваться от этого исторически сложившегося идеала.

Многих наблюдателей поражило то невероятное спокойствие, та непоэтичность в выражении лица, с которым часто танцуют наши крестьяне. Отсюда скороспелый вывод: «В деревне танцуют с каменными лицами». Таков, дескать, стиль русской пляски. Это, конечно, неверно. Не надо забывать, что большинство деревенских плясунов, как и большинство людей вообще, не отличается актерскими способностями, не обладает искусством мимически передать свои чувства. Так называемая «каменность» — это просто утрированное чувство собственного достоинства, неумело выраженное.¹

¹ Быть может, в той серьезности, с которой исполняются танцы, следует видеть отголосок старых традиций, отзвук древних обрядов, когда пляска была серьезным делом в народном быту, входила составной частью в многочисленные торжественные церемонии религиозного характера.

Характер образа определяет стиль танца. Присущее русскому крестьянину чувство собственного достоинства заставляет его чураться нелепых, нарочито смешных движений. Он не забавник, который хочет кого-то потешить своей неуклюжестью, как пресловутый дялюшка Фамусова Максим Петрович, не стеснявшийся разыграть шута ради того, чтобы быть пожалованным «высочайшею улыбкой».

Конечно, и на Руси существовали профессионалы-скоморохи, «шпилюны, глумцы, игрецы», нередко исполнявшие бесстыдные пляски, как свидетельствуют такие очевидцы, как, например, А. Олеларий. Конечно, во время крепостного права некоторые помещики держали при себе шутов и могли заставить своих дворовых паясничать, кривляться, ломаться и дурачиться. Но прибегает ли сам крестьянин в своих танцах к нарочитому комикованию, если его на это не вынуждают? Лишь в редких случаях. Либо это делает пьяный, озорюя, либо какой-нибудь всеми признанный деревенский затейник, почти профессионал своего дела, сват Панфер или кум Михайло, от которых уже заранее ждут смешной выходки.

Не беру я также в расчет случаи, когда танцор в игровом хороводе иронически изображает какое-то лицо (старика, пьяного, калеку и т. д.), либо подражает смешным ухваткам животного (медведя, козла, петуха и пр.) Но это единицы. Масса в своих плясках избегает паясничания.

Нам же важен типический образ русской пляски. За исключением некоторых танцев игрового характера, комическое содержание которых подсказывается текстом песни (например, «Зайныка», «Тюлень» и другие), мы не находим в ней комических элементов. В переводе на язык старых драматических амплуа мужчина и женщина в русской пляске — это герой и героиня, а не протаск, не комик, не ижнужо, не комическая актриса. Отсюда и характер движений. Удаль, а не комикованье, молодечество, а не разухабистость, веселье, а не озорство, собранность, а не разболтанность, плавность, а не суетливость.

Никто, понятно, не возбраняет балетмейстерам делать постановки, в которых комический элемент преобладает. Но если считаться с духом нашего народного творчества, это могут быть только парные танцы, а отнюдь не массовые, ибо комических хороводов в народном быту никогда не наблюдалось (массовые выступления шутов, понятно, не могут идти в счет).

Всякий балетмейстер, безусловно, имеет право на обработку народной пляски. Не надо только вольные обработки выдавать за подлинный фольклор. Среди этих обработок преобладает два типа. К первому принадлежит большинство так называемых лубков, «шуточных русских плясок» и т. д., ко второму — «молодежные русские». Уже создались своеобразные штампы исполнения. Участники лубков (особенно женщины) чаще всего танцуют с застывшими каменными лицами, с движениями заводных кукол. Самое строение номера тоже в большинстве случаев трафаретно. Заунывно стонет гармоника. На сцену вялой походкой выходит меланхолический гармонист и садится на заранее приготовленный стул. На лице музыканта полнейшее равнодушие ко всему миру. Играет он что-то донельзя тоскливое, словно выливая в музыку обуревающее его чувство беспросветной меланхолии. За гармонистом следует парень в картузе, высоких сапогах, в «спинжаке» поверх русской рубахи; пыльная кисть шелкового крученого пояса свисает из-под полы. Иногда вместе с парнем, иногда из противоположной кулисы появляется девушка в «полсапожка», в широкой юбке, в цветастой кофточке с баской, в платке, из-под которого якобы небрежно выбивается на лоб прядка волос — «чуб». Гармонист переходит на плясовую, и парень с девушкой начинают танцевать. Их танец построен не по принципу дуэта, а по принципу состязания: кто кого перепляшет.

Один перед другим, они по очереди движутся по кругу, стараясь перешеголять соперника каким-нибудь залихватским коленцем, невиданной выступкой. Каждый круг завершается тем, что танцор уступает место противнику с учтивым и вместе вызывающим жестом: «А ну-ка, попробуй, перекрой, если можешь». Заканчивается обычно номер тем, что гармонист с безнадежно скучающим видом вновь переходит с плясовой на унылый мотив и величаво-равнодушно удаляется, а за ним следуют и танцоры.

Таков почти непреложный канон так называемых «русских лубков». Гармонист может сидеть посредине или сбоку сцены, танцоры могут выйти поодиночке или вместе, костюмы их могут варьироваться, быть «подмосковными», «рязанскими» и т. д., но схема пляски остается неизменной. Правда, лучшие исполнители лубков расцвечивали эту схему каждый по-своему, отказываясь от кукольных жестов, от неподвижности физиономий. Сохраняя комическую окраску номера в целом, они добивались этого оживленной мимикой... Зато женщины почти всегда ограничивают свои мимические задачи стремлением сохранить полнейшую неподвижность лица, превратив его в застывшую в глупой важности маску. И все же, несмотря на предписанную самим жанром долю кукольности, в лубках больше эмоциональных красок, чем в «молодежных» плясках. Там исполнители как наденут улыбку еще за кулисами, так с ней и уходят со сцены. Никакого разнообразия в изображении чувств нет. Только бодрость, бодрость во что бы ни стало. Даже не бодрость, а бодрячество, переходящее подчас в разухабистость, в дешевое комикование. Содержание танца крайне обедняется. И мужчины и женщины — сплошь бодрячки и бодрячки. И только.

Между тем, в подлинной русской пляске выражается множество эмоций, требующих богатейшей мимики. Возьмем пляску женскую в дуэте с мужчиной. Тут кокетство и застенчивость, ласка и гордость, веселое лукавство и нега, бодрость и истома, робость и обещание, и желание, чтобы ее полюбили, и страх какой-то перед неведомым будущим, и недоумение, и даже растерянность порою. Девушка то манит к себе парня, то отталкивает, то, будто застыдившись, закрывает лицо тыльной стороной ладони, убегает от него, словно пугаясь бури страстей, которую сама же вызвала, словно отстраняясь руками от пылкого преследователя, несущегося за ней в присядке.

Почти ничто из этого громадного запаса эмоций, заложенных в русской пляске, не используется, к сожалению, постановщиками.

То же можно сказать и о пляске мужской.

Виноваты здесь безусловно не одни только исполнители, но и постановщики, работающие в области народной русской пляски. То ли в погоне за дешевым успехом, за сценическими эффектами, за эстрадной бойкостью и хлесткостью номера, то ли просто по недомыслию, — только исключительным героем своих постановок они делают этого бесшабашного весельчака, который ни о чем другом и думать не способен. Они всячески выделяют в танце именно эти черты веселого бездумья, забывая о всех остальных.

Народное творчество широко. В нем все есть — и герои, и злодеи, и мудрецы, и дурачки, и лирические влюбленные, и бесшабашные весельчаки. Но надо учитывать его ведущие тенденции. В народном творчестве по большей части смешное лишь оттеняет героическое... Даже в богатырских былинах можно найти юмористические штрихи. Они делают образ героя более теплым, более человеческим. Но ведь это только штрихи.

Наиболее дороги народу образы героические. Возьмем наше старинное былинное творчество. Любимые его образы — это богатыри, герои отваги, доблести, силы, ума, воли, выдержки, мужества, стойкости, горячей любви к родине, такие,

как Илья Муромец, Добрыня Никитич, Микула Селянинович. Недаром народ посвящает им гораздо больше былин, чем плутоватому Алеше Поповичу или заносчивому щеголю Чуриле Пленковичу. Что касается фигур чисто комических, вроде Гришки, боярского сына, или Васки долгополого, то им даже не посвящаются особых былин, и упоминаются они лишь попутно с целью внести нотку юмора в эпическое повествование.²

Изменил ли свои основные черты образ героя в народном сознании? Возьмем современное народное творчество. Какие образы больше всего дороги народу? Это по-прежнему герои ума и воли, герои труда, доблести, мужества и отваги. Это гениальный В. И. Ленин, в честь которого народ сложил уже сотни песен, создал множество превосходных легенд, сказаний и пр. Это — бойцы Красной армии, моряки, пограничники, летчики, участники арктических экспедиций, стахановцы промышленности и колхозных полей.

Народное творчество — не сухой катехизис прописной морали, не собрание нравоучительных заповедей. Тем не менее воспитательное значение народного искусства необыкновенно ясно. Народ в живых образах показывает, каким бы он хотел видеть человека, какие черты он считает наиболее достойными подражания. Это касается всех видов искусств, не только песен, сказок, народной живописи и скульптуры, но и пляски.

Что самое главное в русской пляске для вдумчивого постановщика? Образ, образ и еще раз образ.

Нередко балетмейстер подходит к своей задаче халатно, спустя рукава. Какие эффектные трюки ему знакомы и удаются исполнителям, те и втискиваются во все номера. В результате русская, украинская, краснофлотская пляска почти не отличаются друг от друга. В них повторяются одни и те же «подсечки», «мельницы», «ножницы», «лягушка», «обратная лягушка» и т. д. Но если даже мы возьмем движения чисто русские... этого еще мало, чтобы поставить хорошую русскую пляску. Необходимо передать характер образа. Необходимо, чтобы ведущим образом в танце был образ, любимый народом, образ героя, а комик занимал то второстепенное место, которое отводится ему в народном творчестве.

Исключает ли бережный подход к народному искусству творческую работу балетмейстера? Должен ли он быть только добросовестным копистом, перенося на сцену готовые образцы народных плясок в их чистом нетронутым виде, без всякой театрализации?

Ведь у сцены есть свои законы. Как и все бытовые танцы, наша народная пляска при перенесении на сцену нуждается в некоторой театрализации. Необходимость театрализации подсказывается, в первую очередь, интересами зрителя. В деревне зрители обычно окружают пляшущих более или менее плотным кольцом, заглядывая через головы впереди стоящих, бесцеремонно проталкиваясь в поисках лучшего места. В театре зритель видит танец только с одной стороны, чем и объясняется фронтальное построение большинства танцев в старых балетных постановках. Можно ли вынести на сцену народные пляски, не изменяя их композиции? Далеко не всегда. Возьмем пляску внутри хоровода, т. е. пляску солистов, технически гораздо более интересную, чем танец самого хоровода. Если мы вынесем такую пляску на сцену в том виде, в каком она обычно исполняется, зритель за движущейся стеной хоровода рассматривает разве только соловьев солистов. Ясно, что постановщик должен «разорвать» хоровод, если он хочет показать солистов. Это сцени-

ческая условность, с которой надо, однако, считаться.

Возьмем другой пример. Предположим, постановщик выпускает на эстраду одновременно двух солистов одного пола. Даже в том случае, если он сохранит народную композицию такой пляски, то есть построит ее по принципу состязания, она покажется театральному зрителю однообразной. Крестьянин чаще всего танцует не столько для зрителя, сколько для себя, для собственного удовольствия. Нередко он как зарядит одно коленце, так и будет повторять его в течение всего времени, пока его соперник ждет своей очереди. Постановщик вынужден разнообразить движения, чтобы не утомлять внимание зрителя. Пауза на сцене тоже должна быть актерски обыграна. Ожидающий своей очереди танцор не может стоять с безразличным выражением лица. Он обязан как-то реагировать.

Количество движений народной пляски очень велико, но для пляски состязательного типа характерно, что все они показываются порознь, а не в комбинации одно с другим. Исполнители щеголяют друг перед другом богатством своего хореографического словаря, а не искусством построения танцевальных фраз. В большинстве случаев народные танцоры, как и в XVII веке, когда писал Олериай, топчутся почти на одном месте (особенно женщины), не умея распланировать танец по площадке. Балетмейстер обязан прийти им на помощь.

Но когда мы говорим об изменениях, допустимых при перенесении народной пляски на сцену, мы должны помнить, что право на эти изменения не безгранично. Постановщик должен исходить из духа народной пляски, сохранять по мере возможности присущие ей особенности композиции, языка.

Несколько слов о костюме.

Некоторые руководители московских самодеятельных хореографических кружков почему-то до смерти боятся русского национального... костюма... Однако, мы видим, что в других братских республиках СССР колхозники в быту тоже предпочитают общеевропейское платье, но национальные свои танцы они исполняют на сцене в национальных костюмах. И правильно делают. Во-первых, движения национального танца обычно согласуются с национальным костюмом, исторически во многом им обусловлены. Во-вторых, национальный костюм более сценичен, чем современный общеевропейский; национальный костюм красивее и оригинальнее по своему покрою, ярче по цвету. Как же не учитывать этого?

Вступительная статья Н. ЭЛЬЯША.
Публикация В. КОНСТАНТИНОВОЙ

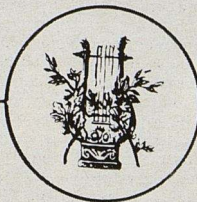
Сочинения и статьи
В. П. Ивинга:
А. И. Абрамова, М.: 1928;
Евкторина Кригер, М.: 1928;
Танцы Бурят-Монголии. —
Театр, 1941, № 5;
О русской школе
классического танца. — В сб.:
Театральный альманах, кн. 6,
М.: 1947;
Е. В. Гельцер, там же, кн. 7,
М.: 1948 (совм. с А. Комен);
О русской пляске. — В сб.:
Русские пляски для детей,
М.: 1953;
Содержание постановочной
работы по танцу со
школьниками, ч. I. — В кн.:
Хореографическая работа со
школьниками, М.: 1956.

Сто
десять лет
со дня
рождения
композитора
Мориса
Равеля
Двести
тридцать
пять лет
со дня
рождения
хореографа
Шарля
Ле Пика

Семьдесят
пять лет
со дня
рождения
народной
артистки РСФСР,
профессора
Тамары
Степановны
Ткаченко

Сто
семьдесят
пять лет
со дня
рождения
танцовщика
Никиты
Андреевича
Пешкова

² См. былинку «Богатырская застава» («Илья Муромец и Жидовин»). Киревский П. Песни, М., 1860 г., вып. I, стр. 46—52.



В

есной 1985 года исполняется сто десять лет со дня рождения Мориса Равеля. Богатство фантазии, уважение к классической традиции и вместе с тем огромный интерес к тому новому в музыке, что родилось на переломе XIX–XX веков, в сочетании с горячей увлеченностью народным творчеством принесли плоды, переоценить значение которых невозможно. Такие известные творения Равеля, как «Испанская рапсодия», балет «Дафнис и Хлоя», хореографические поэмы «Вальс», «Болеро», опера-балет «Дитя и волшебство», фортепианные и вокальные циклы, прославили имя автора и обогатили музыкальную сокровищницу мира.

Композитор был тесно связан с русской музыкальной культурой, о чем свидетельствуют его любовь к произведениям А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, содружество с С. Дягилевым и М. Фокиным, встречи с И. Стравинским и С. Прокофьевым.

Музыка Равеля и в наши дни горячо волнует самые широкие слушательские слои. Современному человеку в ней дороги искренность и чистота, эмоциональная приподнятость и яркость. «Великая музыка, я убежден в этом, всегда идет от сердца», — говорил композитор. Такими же словами в полной мере можно говорить и о его наследии. Оттого так привлекают нас его бессмертные образы, воспеваящие природу, раскрывающие красоту доброй детской сказки, поэтическое мифическое мышление всегда было присуще композитору. Оно совершенствовалось в общении с родным для него испанским танцевальным фольклором (мать Равеля — уроженка баскской провинции Испаньи), с изучением европейских старинных танцев. Не случайно среди ранних его сочинений — Хабанера, Пavana, Альборада, Менуэт...

Произведения, связанные с балетной сценой, во многом определяют главные вехи творческой биографии композитора. Ра-



МОРИС РАВЕЛЬ

Лучшие черты творчества Равеля сказались и в танцевальных жанрах, лежащих на маэстральных участках его пути. Пластическое мышление всегда было присуще композитору. Оно совершенствовалось в общении с родным для него испанским танцевальным фольклором (мать Равеля — уроженка баскской провинции Испаньи), с изучением европейских старинных танцев. Не случайно среди ранних его сочинений — Хабанера, Пavana, Альборада, Менуэт...

Произведения, связанные с балетной сценой, во многом определяют главные вехи творческой биографии композитора. Ра-

вель — блестящей выдумщик, царедый оркестра, равнодушный к жанру симфонии, свое дарование симфониста отдает хореографической сцене, стремясь симфонизировать танец. Каждая его балетная премьера становилась не только праздником таланта композитора, но и событием, фокусирующим в себе актуальные проблемы развития художественной жизни Франции.

«Дафнис и Хлоя» (Париж, театр Шатле, 1912) вписывается в эпоху «Русских сезонов». После ошеломляющей премьеры «Жар-птицы» Стравинского Дягилев знакомит Равеля с либретто, созданным

Фокиным по трогательному роману Лонга, который рассказывает об истории любви пастуха и пастушки античных времен. Композитор принял предложение написать на него музыку и увлеченно окунулся в работу в содружестве с балетмейстером. «Полная свобода творчества, свобода в выборе музыкальных форм, ритмов, длительности отдельных частей, все это давало ему возможность радостно приняться за сочинение музыки для балета»... — вспоминал М. Фокин.

Балет пробудил у авторов постановки интерес к древнегреческой культуре, к формам ан-

тичной пластики, сказавшейся в скульптуре, вазовой живописи. Интерес, вообще характерный для французского искусства того времени. «В этом сочинении, — писал композитор, — я задумал дать большую музыкальную прелесть, в которой не столько стремился воссоздать подлинную античность, сколько запечатлеть Эладу моей мечты...» Работая над партитурой, он не ставил перед собой цель сохранить основные особенности классического спектакля. Напротив, стремясь в своем произведении к симфоническому развитию музыки, он размывал грани номеров и создавал красочные картины, которые, контрастно чередуясь, следовали одна за другой.

Равель осуществил в балете прорыв в стилистику свободного симфонизированного танца. Это особенно ощущается и в поражающей энергией и силой «Всеобщем танце», и в фантастической музыке оживших нимф, и в дикой необузданной пляске пиратов, и в нежном печальном танце плененной Хлои... Композитор словно живописал картину пробуждения могущественных сил природы, что ярко проявилось в романтической сцене рассвета, которой открывается апофеоз любви верных пастушков. Но не отдельные танцы и сцены интересовали его, а четкая, глубоко продуманная концепция. «Это произведение построено симфонически, — подчеркивал он, — по строгому тональному плану, на несложных темах, развитием которых достигается единство целого». Поэтичность в музыке при высокой общности образов и изысканной роскоши оркестровых красок определила уникальность равелевской партитуры, примечательной «своей общей гедонистической общностью, обилием светлых, радужных, солнечных тонов», — пишет советский исследователь творчества Равеля Г. Цыпин. Балет «Дафнис и Хлоя», задуманный как «хореографическая симфония в трех частях», стал основопо-



ложником нового жанра, прочно утвердившегося в творчестве композиторов XX века.

Следующие балетные партитуры создаются в том же 1912 году. Равель оркеструет свои фортепианные сочинения — сюиты «Моя матушка гусыня» и «Благородные и сентиментальные вальсы» — для балетов «Сон Флорина» и «Аделаида, или Язык цветов». Первый — светлый и поэтический — развивает сказочные сюжеты Перро. Его лирическая музыка и поныне очаровывает выдумкой и простотой. Композитор предстает в ней добрым волшебником, любящим и понимающим детей. В основе второго балета, созданного по просьбе балерины Н. Трухановой, лежит романтический сюжет в духе прошлого века, повествующий о деушке, разговаривающей со своими поклонниками на языке цветов. Равель воплотил его в элегической вальсовой стихии. Интересно, что либретто балета он написал сам и дирижировал премьерным спектаклем, с огромным успехом шедшим в театре Шатле с апреля 1912 года. С именем героини балета связаны странички военной биографии композитора: «Аделаидой» он назвал свой грузовик, который водил по фронтовым дорогам первой мировой войны.

На сценах театров разных стран появлялись и другие балеты — на музыку Равеля. Это «Сабы Архангуса» по Испанской рапсодии, «Гробница Куперена» по одноименной фортепианной сюите, «Пава на смерть инфанты» по одноименному фортепианному сочинению, «Шехеразада» на музыку увертюры для оркестра и другие. Это говорит о том, что творчество Равеля привлекало хореографов на протяжении многих десятилетий. И, конечно, важную роль здесь сыграли такие характерные для балетного театра свойства сочинений композитора, как яркий мелодизм, упру-

гий динамичный ритм, красочность, «живописность» образов, прямое обращение к различным танцевальным формам... И все же мажорстальный путь Равеля к симфонизации танца определяют, на наш взгляд, именно те произведения, которые были им изначально адресованы балету.

Следующая веха в творчестве композитора — новая партитура «Вальс», созданная в 1919 году тоже по заказу Дягилева. Именно в ней с особой силой воплотилась атмосфера эпохи и те испытания, которые война принесли композитору, в корне изменив его мироощущение. Первое же исполнение «Вальса» в концерте прошло с огромным успехом и породило споры. Одни слушатели относили его сюжет к событиям, связанным с Парижской коммуной, другие связывали его с обликом послевоенной Вены, с «нарастающим банкротством» буржуазного общества. «Танец на вулкане» — так сказал о «Вальсе» один из друзей автора французский журналист Жан Каталя, утверждавший, что в сочинении отражено «дыхание истории, которое... мутно чувствовал музыкант». И сам композитор говорил, что он задумал «Вальс» как апофеоз венского вальса, который смешивался в его представлении с ощущением фантастического и фатального кружения. Трудно утверждать какое из этих толкований наиболее правдиво. Во всяком случае, нельзя пройтись мимо программы, записанной автором на партитуре: «Сквозь мчащиеся облака порою можно заметить высирующуюся пару. Постепенно тучи рассеиваются. Виден огромный зал, заполненный толпой танцующих. По мере того, как вырисовывается движение толпы, сцену заливают ослепительный свет. Перед нами — придворный бал в императорском дворце...» И только можно догадываться, что ужасы войны, остро пережитые

Сцены из спектакля «Дафнис и Хлоя».

лично Равелем, привели его к созданию партитуры огромного трагедийного накала.

Еще ярче и последовательнее, чем «Дафнис и Хлоя», хореографическая поэма «Вальс» утвердила принцип симфонического мышления Равеля.

Дягилев отказался от постановки «Вальса», воскликнув: «Равель, это шедевр, но это не балет! Это портрет балета, изображение балета...» Позже сочинение имело различные хореографические прочтения: в 1929 году он был показан труппой И. Рубинштейн в Монте-Карло в хореографии Б. Нижинской. Многие прославленные балетмейстеры мира каждый по-своему раскрывали в пластике замечательную музыку «Вальса». Среди них — М. Фокин (1931), Х. Ландер (1940), Л. Мясин (1950), Дж. Балланчин (1951), Ж. Шарра (1955)... Партитура «Вальса» привлекала и советских хореографов. Так, Е. Таниева-Бирзинец осуществила постановку «Вальса» в Риге (1956), Г. Давишвили — в Ленинградском Малом оперном театре (1960), В. Бурмейстер — в Таллине (1960).

...Прошли годы. Имя Равеля обрело всемирную известность. Он — доктор Оксфордского университета, признанный глава французской музыкальной школы, его произведения звучат в концертных залах, обретают сценическую жизнь на театральных подмостках. После «Вальса» композитор пишет оперу-балет «Дитя и волшебство» («Ребенок среди чудес»), увлекается созданием прославленных камерных жанров. Меняется его почерк, становится строже, сдержаннее, экономнее в выборе выразительных средств.

Равель за пятьдесят. Казалось, позади крупные симфонические замыслы. И неожиданно в 1928 году новый дерзновенный

взлет — «Болеро»! Закаленная Идой Рубинштейн, эта хореографическая поэма впервые прозвучала в Париже в исполнении оркестра под управлением автора как блестящее монументальное симфоническое сочинение, упрочившее славу ее создателя.

И вновь вспыхнули споры. Современники по-разному толковали содержание музыки. Механистическая повторность темы в динамических вариациях — на фоне неуклонного нарастания звучания оркестра — потрясала, воспринималась как разгул враждебных сил. В отличие от эстетствующей критики, широкая демократическая аудитория приняла «Болеро», не раздумывая, как подлинный шедевр, увлекающий своей поразительной экспрессией. Популярность поэмы была ошеломляющей. В Париже газетчики распевали ее тему на улицах. Началось поистине триумфальное шествие «Болеро» по всем странам мира.

Чтобы понять истинную сущность этого произведения, очень важно выискнуть в природу подлинного испанского танца с его стальным ритмом и огромной внутренней наполненностью. Экспрессия чувства не снижается ни на секунду, напротив, она нарастает, когда наша европейская сдержанность, казалось, уже не выдерживает накала, в котором плавится, горит и опалает нас своим огнем испанское сердце. Болеро — этот «один из популярнейших танцев в Испании, умеренный в своем движении, скользящий на фоне резких щелчков кастаньет» — Равель воспел в его симфонической ипостаси, воспел родную Испанию, ее удивительный наряд.

В основу «Болеро» он положил принцип неизменности ритма, мелодического рисунка и темпа и неоднократно напоминал об этом интерпретаторам («никаких рубато!»). Его сочинение представляет собой грандиозную конструкцию, которая держится всего

лишь на одной музыкальной фразе, сопровождаемой остинойтой темой барабана. Лаконизм, доведенный до аскетизма, темперамент, затаившийся, сдерживаемый поначалу, постепенно набирающий свою силу от одной оркестровой вариации до другой и выливающийся в грандиозные гутты — поистине языческий праздник страсти, раскрепощения, торжества сотворения танца.

Первое хореографическое воплощение «Болеро» осуществила И. Рубинштейн со своей труппой совместно с балетмейстером Б. Нижинской в декорациях А. Бенуа (Парижская опера, 1928). Сцена представляла собой таверну с огромным столом посередине. На сцене танцевала И. Рубинштейн, изображая цыганку, знойный танец которой возбуждал любовь и ревность ее поклонников, толпившихся вокруг. Дирижировал спектаклем М. Равель. Успех был колоссальным. Но сам автор представлял себе иным действие балета. Ему виделась под открытым небом завод, работницы и рабочие, выходящие из цехов, и постепенно включающиеся в общий танец. Думал он об идиллической любовной сценке в испанском духе между девушкой, тореро и внезапно появившимся ее прежним возлюбленным. Такой спектакль был поставлен в 1941 году на сцене парижской «Гранд-Опера» хореографом С. Лифарем. Он пользовался большим успехом.

К музыке «Болеро» обращались многие советские хореографы, привлеченные его глубокой народностью, необычайно яркой танцевальностью и теми неисчерпаемыми возможностями, которые таются в этом сочинении для создания хореографии, основанной на пластике свободного раскрепощенного человеческого тела.

С. КАТОНОВА,
кандидат
искусствоведения

Высокий уровень мастерства московской сцены тридцатых-сороковых годов XIX века связан со многими славными именами — Т. Карнаковой и Е. Санковской, Ф. Манохина и К. Богданова. Почетное место в этой плеяде занимает и Никита Андреевич Пешков (1810—1864), яркий представитель московской исполнительской школы, темпераментный характерный танцовщик самобытной актерской манеры. Он обладал большим мимическим дарованием, был од-

ним из создателей традиции пантомимной игры на русской сцене. В галерею выдающихся созданий русских балетных актеров вписаны его Рауль из спектакля И. Вальберха «Рауль Синяя Борода», дон Педро из балета Ш. Дидло «Леон и Тамарида, или Молодая островитянка», Пизарро (или Яго) — один из героев знаменитого шекспировского балета С. Вигано «Отелло, или Венецианский мавр».

В тридцатые годы Пешков — постоянный участник постановок А. Глушковского и Ф. Гюльен-Сор, позднее — Ф. Тальони, М. Петипа. В частности

одной из самых лучших ролей Пешкова современники считали роль староро Визира в «Сатанилле», спектакле, который Мариус Петипа осуществил на сцене московского Большого театра в 1849 году.

Знаменитый итальянский балетмейстер Карло Блазис, в свою бытность в Москве имевший возможность близко познакомиться с творчеством Пешкова, написал о нем такие слова: «Он одинаково хорошо исполняет как серьезные, так и комические роли. Игра его очень выразительна и хорошо обрисовывает характер представляемого им лица. Исполнение роли у него всегда отчетливо;

он не пренебрегает ничем, что может произвести сильное впечатление. Г-н Пешков очень умный артист и хорошо знаком со сценою».

Исследуя мастерство Пешкова в своей книге «Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века», В. Красовская отметила, что он стал одним из основоположников реалистического образа в характерном танце. Непременный участник народных дивертисментов, столь популярных в то время на московской сцене, Пешков, выступая в выдающихся композициях И. Лобанова, А. Глушковского и дру-

гих, и сам работал как постановщик. Принадлежавшая ему хореография московской постановки оперы «Иван Сусанин» (1842) выгодно отличалась от петербургской: Никита Андреевич вывел на сцену не классических, а характерных танцовщиц и танцовщиков и, сочиняя для них краковяк и мазурку, стремился к созданию живой, реалистической картины польского бала. Одним из лучших творений Пешкова — балетмейстера и танцовщика современники считали образ старого поляка, исполняющего мазурку в польском акте глинкаевского творения. Н. ДОМРИНА

Он отличался безупречной пропорциональностью фигуры, благородством лица, чарующей гармонией всех движений. Драгоценная законченность исполнения поражала всегда своей легкостью и грацией, делавшими совершенно незаметными усилия мышц», — писал великий реформатор балетного театра Жан Жорж Новерр о Ле Пике, одном из своих самых любимых учеников.

Шарль Ле Пик родился в Страсбурге в 1749 году. Французский артист и балетмейстер работал во многих театрах, был ведущим танцовщиком в Штутгарте и Венеции, Милане и Париже, Лондоне и Петербурге. Начал он свою артистическую деятельность в Париже, где дебютировал в 1776 году

в партии пастуха в балете «Капризы Галатеи» Новерра. Но вскоре покинул Большую Парижскую Оперу, добровольно уступив пальму первенства молодому Огюсту Вестрису, «богу танца», «самому удивительному танцовщику Европы». Ле Пик уехал в Англию и работал в Лондонском «Кингстиэтр» в качестве первого танцовщика и балетмейстера.

В 1786 году Ле Пик был приглашен в Петербург. Как известно, в XVIII веке русские балетные труппы Петербурга и Москвы поочередно возглавляли хореографы-иностранцы — австрийский балетмейстер Ф. Гильфердинг, итальянцы Г. Анджолини и Д. Канциани, наконец, французский танцовщик и балетмейстер Шарль Ле Пик. Каждый из них по-своему, в меру своего таланта и идейно-художественной позиции, стремился к созданию цельного, драматически содер-

жательного спектакля. К сказанному следует добавить также, что деятельность всех этих художников была тесно связана с эстетикой энциклопедистов, которые, как известно, относились к балету как к самостоятельному виду искусства, ото-

бражающему реальную жизнь средствами действительного танца и «размеренной пантомимы».

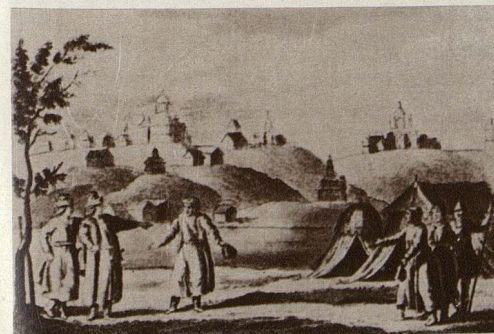
Ле Пик как хореограф, работая в России, старался наиболее полно знакомить петербургскую аудиторию со спектаклями своего учителя — великого рефор-

матора балетного театра. И благодаря Ле Пиду русские зрители познакомились с балетами-пантомимами Новерра «Амур и Психея», «Смерть Геркулеса», с трагико-героическим балетом «Адель де Понтье» и многими другими.

Ле Пик выступал сторонником зрелищности, подчас нарочитой пышности хореографических представлений, что было вызвано, с одной стороны, его собственными вкусами, с другой — требованиями искусственной петербургской знати и царского двора. Таким «феерическим» спектаклем стал балет «Медея и Язон». В 1763 году в период совместной работы с Ле Пиком в Штутгарте Новерр создал одну из своих лучших и знаменитых постановок — масштабное полотно «Медея и Язон» на музыку французского композитора Родольфа. Ле Пик, «перенеся» его в 1789 году на петербургскую сцену, фактически скопировал сочинение своего учителя. Шарль Ле Пик и его супруга Гертруда участвовали в спектакле, исполняя заглавные партии.

По словам очевидца, весь Петербург ждал увидеть премьеру, и наплыв публики был настолько велик, что «несколько сот человек поехали назой», но получив в театре места. «Я, в окончании хвалы сему балету, скажу только то, что здесь все говорят, что от начала таковых представлений такого балета еще не было», — отмечает далее все тот же автор.

Ле Пик поставил в Петербурге два аллегорических балета, явившихся частью торжественного



Сцена из исторической хроники «Начальное управление Олега». Художник П. Гонзого



Танца Ш. Ле ПИКА.

Страницы из книги Жана Жоржа Новерра «Письма о танце и балетах».

гле великий реформатор балетного театра Ш. Ле Пика среди самых знаменитых танцовщиков европейской сцены.

представления, устроеного во дворце Потемкина после взятия русскими войсками турецкой крепости Измаил в 1791 году. Знаменитый поэт Г. Державин, написавший тексты хоров для этого представления, считал, что «славный Пик искусством своим сообщил пляске всю приятность как в важных, так и в веселых телодвижениях».

Но, рассматривая панораму постановок Ле Пика, отмечая их помпезность, пышность, следует всегда помнить о той поли-

тической обстановке, которая сложилась в стране во второй половине XVIII века. Аллегорические балеты, ставшие особенно торжественными и значительными в тот период, призваны были заглушить отголоски только что подавленного восстания Емельяна Пугачева, отвлечь внимание от событий Великой французской революции. Таким образом, аллегорические балеты на императорской сцене служили определенным политическим целям. Подобную задачу преследовало, в частности, и историческое представление «Начальное управление Олега». Тема завоевания князем Олегом Константинополя легла в основу

сценария Екатерины II и нашла свое сценическое воплощение в Эрмитажном театре в 1791 году. Естественно, придворный балетмейстер Ле Пик был призван осуществлять (вместе с Д. Канциани) всю танцевальную часть в этой постановке.

Как выглядел классический танец в ту пору? Он сохранял виртуозность итальянской школы, которую представлял, в частности, Д. Канциани. Наряду с этим Шарль Ле Пик пропагандировал французскую манеру танца, «ставя медленные адажио с выразительными позировками тела, аллегро, куда уже входили прыжки с заноз-

сками и пируэты»².

Услугами знаменитого Ле Пика пользовался граф Шереметев. Балетная труппа его крепостного театра сложилась и своими спектаклями, и своими замечательными исполнителями. Как лучшая танцовщица шереметевского театра вошла в историю Татьяна Шлыкова-Гранатова, ученица Ле Пика. Она исполняла центральные партии в осужденных им на крепостных сцене балетах.

Огромна заслуга Ле

Пика в издании в России в 1803—1804 годах «Писем о танце и балетах» Жана Жоржа Новерра — эстетической программы и теоретического обоснования творческих принципов великого балетмейстера-реформатора. Добавим, что книга (в четырех томах на французском языке) выходит в Петербурге в то время, когда на родине ее автор практически забыт.

Творческие замыслы Шарля Ле Пика (1749—1806) нашли свое реальное, практическое воплощение в России, с которой связаны лучшие годы его жизни.

М. СИНГАЛ

¹ Красовская В. «Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века». Л.—М., Искусство, 1958, с. 52.

² Красовская В. «Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века». Л.—М., 1958, с. 88.

Представители многих поколений выпускников Московского хореографического училища и Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского с большой любовью говорят о своем педагоге народно-сценического танца народной артистке РСФСР, профессоре Тамаре Степановне Ткаченко, которая весь свой огромный опыт, знания, мастерство отдает любимому искусству, его будущим служителям.

Полвека тому назад в труппу Большого театра СССР была принята молодая танцовщица Тамара Ткаченко. Начало ее артистической биографии совпало с тем замечательным временем, когда в нашей стране проходило становление нового социалистического искусства. Переживаемая страной эпоха, естественно, не могла не отразиться на искусстве артистки: оптимизм, чувство нового, активное утверждение идеалов патриотизма и гражданственности — качества, свойственные советскому искусству, нашли свое преломление и в творчестве Ткаченко.

Тамара Степановна стала ведущей характерной танцовщицей Большого театра СССР. Ее большой темперамент, яркая образность, богатая и разнообразная техника способствовали рождению на прославленной сцене галереи самобытных портретов. В том числе Терезы-баски в балете «Пламя Парижа», где артистка убедительно передавала бунтарский дух



героини, феи Карабос в балете «Спящая красавица», где Ткаченко «вылипла» пластическое олицетворение сил тьмы и зла. До сих пор любители балета прошлых лет с восхищением вспоминают выступления Тамары Степановны в испанском танце («Лебединое озеро»), в партии Мерседес («Дон Кихот»), любимой жены хана («Конек-Горбунко»), в концертном номере «Кабардинка» и других. Уже тогда определились кипучая энергия Ткаченко, ее острая наблюдательность, способность накапливать в себе впечатления, глубо-

кая преданность великим традициям русской школы народно-сценического танца.

Почувствовав интерес к педагогической деятельности, Тамара Степановна поступает учиться на педагогическое отделение при Московском хореографическом училище, совмещая учебу с работой в театре. В 1940 году она становится педагогом характерного танца московской школы.

Во время войны с фашистской Германией танцовщица продолжает активно трудиться — наряду с участием в спектаклях театра она выезжает в действующую армию в составе фронтовой бригады, где выступает вместе с Л. Руслановой, В. Хенкиным, М. Гаркави.

Годы тяжелых испытаний, выпавших на долю нашего народа, способствовали формированию гражданского облика танцовщицы, ее взглядов как художника-интернационалиста. В послевоенное время она много внимания уделяет изучению и пропаганде хореографической культуры больших и малых народов нашей многонациональной страны, понимая, что народный танец всегда был и остается живительной основой советского балета.

В 1946 году Ткаченко приглашают преподавать народно-сценический танец на вновь созданной кафедре хореографии Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. И Ткаченко не только воспитывает специалистов — педагогов, балетмейстеров — но и создает учебные пособия для студен-

тов вузов, учеников хореографических училищ, для самостоятельных коллективов. В 1954 году выходит в свет ее капитальный труд «Народный танец», в 1956 году — работа «Корейская народная хореография», в 1975 году — исследование, посвященное танцам народов социалистических стран. Сейчас готовится к выпуску ее книга «Вьетнамский танец».

За годы своей педагогической работы в институте и московском училище Тамара Степановна воспитала многих единомышленников и последователей. Но она не только обучает студентов искусству исполнения народных танцев — Ткаченко воспитывает в них стремление бережно хранить сокровища золотого фонда классического наследия, его жемчужины из копилки характерного танца.

Основы народно-сценического танца у нее постигали М. Плисецкая, Р. Стручкова, Е. Максимова, В. Васильев, М. Лиета и другие, а также многие мастера зарубежного балета. Муче также посчастливилось быть ученицей Тамары Степановны в хореографическом училище, заниматься у нее в ГИТИСе, делать под ее руководством первые шаги на педагогическом поприще.

И сегодня, отмечая свое семидесятилетие, народная артистка РСФСР, профессор Тамара Степановна Ткаченко полна энергии и новых творческих замыслов.

ЛАРИСА
ТРЕМБОВЕЛЬСКАЯ,
заслуженная
артистка РСФСР

Т. ТКАЧЕНКО
в опере
«Иван Суланин»



ВЕЧЕР РУМЫНСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ

После большого перерыва мы вновь встретились с балетной труппой Бухарестского театра оперы и балета. Ее выступления, которые состоялись на сцене Большого театра СССР, входили в программу Дней румынской культуры в Советском Союзе, посвященных сорокалетию освобождения страны от фашистских захватчиков.

Гости показали три одноактных балета. Открывался вечер «Румынской рапсодией» на музыку Дж. Энеску в постановке Олега Дановского. Легкие фигуры танцовщиц, одетых в белые платья, плетут на сцене изысканное кружево хороводов — их красочный орнамент словно пластически повторяет развитие мелодий Энеску. О. Дановский, ведущий мастер румынского балета, создал хореографическую картину, где классический танец обогащен элементами национального, что является интересным опытом такого синтеза. И гибкий поэтический язык классического танца придал духовную открытость, возвышенность этому сочинению.

Творчество другого известного румынского балетмейстера Тильде Урсяну было представлено оригинальной интерпретацией «Болеро» М. Равеля. Сочинение, созданное в 1962 году, является для поисков хореографа важным творческим этапом. Музыка Равеля вдохновляла многих художников танца. Т. Урсяну в разработке своей хореографической идеи исходит из мелодического и ритмического своеобразия этого музыкального произведения. Для лексической основы своего полотна она отбирает несколько элементов испанского танца и хореографическую драматургию строит на постепенном количественном увеличении пар исполнителей. Сдержанные, даже несколько аскетически закрытые в выражении своих чувств, они, однозначно трактуемые в унисон движениями, по мысли постановщика, должны создать образ человеческой общности. Солисты Мария Кумбарь и Иоан Туджару точно следуют за мыслью балетмейстера. М. Кумбарь — музыкальная,

Сцена
из балета
«Румынская
рапсодия».

Аурора
РОТАРУ
и Иоан
ТУДЖАРУ
в спектакле
«Кармен-сюита».

Фото А. Степанова



предельно собранная танцовщица, прошедшая путь от артистки кордебалета до ведущей солистки. В «Болеро» она создает образ, олицетворяющий нежную женственность, чистоту, благородство. Танец И. Туджару — это пламя, скрытое под пеплом. Огненным темпераментом артист буквально клочок в тех намеренно сдержанных формах, которые задает здесь хореограф.

В заключение румынские артисты познакомили нас с балетом «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина, осуществленным О. Дановским. Это произведение не менее, чем «Болеро» Равеля, привлекает внимание современных балетмейстеров. Вечная тема гордой любви, отстаивающей свое право на свободный выбор ценой жизни, драма человеческих судеб, воплощенная в мелодически выразительной, остроконфликтной и такой пластической музыке Ж. Бизе, бережная и тонкая транскрипция Р. Щедрина — плодотворная основа для хореографического воплощения. В своей пластической партитуре О. Дановский использует разнообразные выразительные средства и приемы. Он сочиняет изобретательные массовые композиции, отображающие стихию испанского национального темперамента, воссо-

зодящие наколенные атмосфере драмы, создают оригинально решенные конкретные характеры табачниц. Но особенно впечатляют дуэты главных героев, словно излучающие нестерпимый жар стихийных страстей.

Кармен А. Ротару привлекает какой-то светлой утонченной красотой. У артистки — прекрасные природные данные, хороши выразительные руки, крепкая техника. Образ Кармен у этой артистки выглядит нетрадиционно — сила героини Ротару в ее поэтической женственности. И потому порой казалось, что исполнительница не доводит драму до кульминационных взрывов. Зато как психологически достоверна, например, танцовщица в сцене гадания! Выразительны и разнообразны по эмоциональным нюансам были и дуэты героини с Хозе.

И. Туджару в роли Хозе вновь продемонстрировал свой яркий темперамент и экспрессию. Выразительно выглядел в партии Эскамильо молодой танцовщик М. Туджару.

Сценография Паулы Брынквяну подчеркивает эмоциональную образность хореографических сцен. Она решена приемом проекции в графических линиях, иногда конкретно изображающих деревья, очертания зданий, гор... В то же время это — сугубо современное ассоциативно-богатое художественное оформление, в котором рождаются образы динамичного «водворота жизни», будто против плена предрассудков.

Дирижер балетного вечера К. Манделал, ученик К. Буджану и Герберта фон Карозана, тонко чувствующий специфику хореографического жанра, умеющий «зарядить» танцовщиков своей интерпретацией музыкальных произведений.

Балет «Опера Ромынэ» гастролировал во многих странах мира, но в Советский Союз большая часть коллектива приехала впервые, впервые выступала на сцене Большого театра. Как сказала М. Кумбарь, «это был самый тяжелый и ответственный спектакль». Порывистый Иоан Туджару готов был «встать на колени и целовать сцену Большого театра». А Михай Туджару сказал: «Я в восторге! Других слов у меня нет».

А. Ротару — не первый раз в Москве: она была участницей одного из Межбундарных конкурсов артистов балета. Приобретая опыт, она понимает, с какой требовательностью и ответственностью надо подходить к своему искусству.

Балетмейстер и профессор хореографического Лицея Бухареста Тильде Урсяну, окончившая Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского, ученица Л. Лавровского и Р. Захарова, подчеркивала в нашей беседе: «Я счастлива вновь побывать в Москве, где прошли годы моей учебы. То, что я получила в годы, проведенные в Москве, неосцинимо для моего дальнейшего становления и как хореографа, и как педагога. Я благодарна моим прекрасным учителям и никогда не забуду их. Знания, полученные в Москве, стали основой моего творчества. У вас единственная страна, где преподают режиссуру балета. Для нашего коллектива знакомство с вашей столицей, с советским искусством, с московским зрителем запомнится надолго».

М. АГАТОВА

НЕУВЯДАЕМОСТЬ ОБРАЗОВ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

«Искусство есть гигантская песнь человечества о себе самом и своей среде. Оно все целиком есть лирическая и фантастическая автобиография нашего рода», — писал А. Луначарский, подчеркивая тем самым одну из главных ценностей искусства как хранителя духовного богатства человечества.

Боли людские, радости, страдания, раздумья и предвидения, стремления и свершения отражает в себе творчество народа. Все в этой гигантской песне человечества зна-

чимо, ценно, сокровенно. Так из поколения в поколение передает народ свои социальные, моральные, нравственные завоевания, свой характер, накопленную веками мудрость. Эти бесценные сокровища в высокохудожественной системе образов народного творчества несут необходимый заряд для дальнейшего развития культуры.

Но, к сожалению, нередко случается, что в процессе трансформации жанров искусства из одной формы бытования в другую (в частности, в сценическую) теряется образ-знак, а с ним и основная ценность произведения, разрушается его смысловая канва. И нет уже того удивительного рассказа, написанного вдохновением народа. В любом виде искусства в процессе работы с фольклором можно наблюдать такие потери, в том числе и в хореографическом, когда из поля зрения профессионального художника, порой увлеченного внешней формой танцевального действия, уходит образная суть народного первоисточника. Создание сценического танца на основе фольклора — работа необыкновенно сложная, тонкая, можно сказать, ювелирная. Художнику, соприкасающемуся с этим процессом, недостаточно иметь мастерство — ему необходимо чутье исследователя, мышление ученого, а главное — бесконечная преданность избранному делу.

Именно эти чувства определили весь жизненный путь Юрия Кубанки, нынешнего руководителя Словацкого народного ансамбля «Слук». И не просто определили, а резко изменили уже сложившуюся судьбу взрослого человека. Будучи студентом медицинского института, Кубанка все свое свободное время отдавал работе со студенческим танцевальным коллективом. Видимо, истинное признание взяло верх, и профессия хореографа-исследователя стала для него главной.

Весь путь прославленного ансамбля «Слук» — это постоянный поиск, поиск подлинной красоты в танцевальном богатстве своего края, поиск возможностей и средств сохранения первоисточника в профессиональных формах хореографических композиций. Коллектив, созданный в 1949 году, весьма преуспел на этом поприще. Именно ему принадлежит заслуга в том, что в сорока пяти странах мира зритель рукоплескал красочному и темпераментному искусству народа Словакии, сумевшего сквозь века донести до нынешнего времени свое чистое, звонкое, самобытное творчество.

Примечательно, что тесный контакт связывает «Слук» со Словацкой Академией наук. Этнографы, этнохореологи, этномузыковеды отделения этнографии Академии совместно с руководителями ансамбля осуществляют экспедиции в глубинные районы Словакии, изучают, записывают, фиксируют, всеми видами современной кино-фото-, звукозаписывающей аппаратуры образцы народного творчества. Но не только собирательством шедевров фольклора занимаются ученые и энтузиасты «Слука» — они помогают организовывать фестивали, смотри, концерты народных танцовщиков.

«Работая с фольклором, — говорит Юрий Кубанка, — всякий раз испытываешь волнение и боязнь разрушить его необыкновенно ценную художественную образность. Извлекая произведения народного искусства из особых условий, породивших их, мы не должны никоим образом исказить дух и содержание первоисточника».

Действительно, перенести в новые условия созданный поколениями и вплетенный в живую ткань человеческой жизни образ народного творчества можно лишь при сложной и кропотливой, действительно исследовательской деятельности постановщика. И здесь не менее важно увлечь исполнителей, сделать их своими единомышленниками.

«Думаю, что и этого недостаточно, — продолжает Кубанка, — многие танцы в своем оригинале очень сложны по характеру движений, элементам пластики. Безусловно, желательно максимально сохранить их уникальность в сценическом воплощении, в исполнении профессиональных артистов». Кажется, что же тут может быть сложного для танцовщиков, имеющих хореографическое образование, вооруженных профессиональным мастерством, техникой? Но, как это ни парадоксально, сложность есть. Если выученность, с одной стороны, помогает мастерскому сценическому исполнению, то с другой — она может лишить народный танец его свободной непосредственности, природной непринужденности. Это усугубляется тем, что многие пластические детали фольклорной хореографии не имеют аналогов в лексике классического и народно-сценического танца.

Следует отметить, что исконный танец Словакии отличается действительно сложной техникой. В нем — огромный арсенал высоких и разнообразных по рисунку мужских прыжков, требующих силы и выносливости. И для женщин и для мужчин характерно обилие темповых вращений, мелких пружинистых движений, почти постоянное и максимальное использование «плие», что создает большую нагрузку на ноги. Неподготовленному человеку трудно «сымпровизировать» словацкую пляску, которая к тому же очень темпераментна и стихийна.

Но, когда присутствуешь на концерте ансамбля «Слук», встречаешь именно ту непосредственную радость танца, легкость и непринужденность исполнения, а главное — органичное сочетание высокой техничности и ощущения стиля фольклорной образности, которые свойственны и народным умельцам-любителям. И потому на концерте «Слука» возникает впечатление нескончаемого фейерверка танцевального оптимизма и праздничности.

Программа выступления ансамбля знакомит зрителей с наиболее яркими и типичными образцами народного искусства разных областей Словакии, каждая из которых отличается особенностями своей традиционной танцевальной культуры. «На вечеринке» — танец восточных словаков, веселый, живой, с незатейливой драматургией общения юношей и девушек. Здесь легкость, изящество женского танца сочетается с удалью, силой движений мужской пляски. Интересен шуточный танцевальный номер, построенный на трудных подержках, в которых парень перебрасывает свою партнершу через голову на высоко поднятых руках. Все это продлевается в быстром темпе, задорно, как бы играючи. Завершает первое отделение концерта большая хореографическая композиция «Молодежь из-под Полянья», отмеченная особой экспрессивностью исполнения. Сложный и неожиданный пластический рисунок, оригинальные акценты ритма рождает впечатляющее хореографическое повествование, где воспевается радость молодости и любви.

И снова возникает вопрос: как, каким образом танцовщики ансамбля могут не просто понять, ощутить и исполнить эти образцы фольклора, но сделать их средством самовыражения, самораскрытия!

«В работе над сохранением ценностей первоисточника, в постановке, а главное — в правильном и естественном исполнении сложных элементов народных танцев нам очень помогают специальные экзерсисы, которые мы готовим, исходя из материала программы, и отрабатываем на репетиции новых работ», — говорит Урай Кубанка. Иными словами, участники ансамбля не просто знакомятся с материалами фольклора, а изучают практически технику, особенности пластики, образность жестов, фигур, позировок аутентичного народного танца до того, как балетмейстер приступит к постановке его сценического варианта. То есть, помимо занятий классическим и народно-сценическим танцем, в рабочей практике коллектива принят еще особый экзерсис из элементов фольклорного материала. Именно поэтому в исполнении участников ансамбля сохранились присущие фольклору черты неподдельности и удивительной искренности.

Сколько здорового юмора, выдумки в интересной по замыслу и по хореографическому решению картине «Лесорубы»! Девушки — ели, парни — дровосеки... Сколько тонких нюансов в их взаимоотношениях! Здесь и любовная лирика, и притворная грубость лесорубов, и веселая шутка...

Завершает программу композиция «Татранские орлы», построенная на чрезвычайно сложных движениях, рисующих образы могучих птиц. Прыжки с широко раскрытыми руками, словно крыльями, пружинистые па де бурре, хлопки в своеобразной манере, резкие повороты головы, действенная динамика танца — во всем ощущается сила гордых орлов, владык неприступных вершин. Но фольклор куда глубже простой иллюстрации или имитирования. И мы видим, что это не только образы птиц. Этот танец — поэма о стойкости человеческого духа и величии его души.

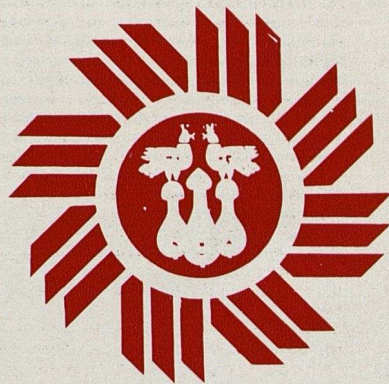
В течение всего концерта ансамбля «Слук» с хореографическими полотнами гармонично перекликаются вокальные и инструментальные номера. Протяжные народные напевы, призывные звуки трембиты — они еще ярче оттеняют национальные краски танцев Словакии.

В который раз, гастролируя у нас в стране, ансамбль «Слук» доставил настоящую радость своим творчеством.

И закономерно, что на его концертах рождается ощущение удивительно человеческого тепла, духовной близости людей. Когда же над залом полилась торжественная величественная песня о Родине, в каждом сердце родилась гордость за свою землю, свой народ. «Нерушима, неприступна Родина моя!» — звучала песня, и все присутствующие в волнении вторили этим прекрасным словам, чувствуя великую силу братской солидарности и единства наших народов.

Л. ФЕДОРОВА,
кандидат искусствоведения

ОТЧЕТЫ БОЛГАРСКИХ УМЕЛЬЦЕВ



Эмблема
фестиваля

Осенью минувшего года в нашей стране проходил Второй фестиваль самодеятельного художественного творчества Народной Республики Болгарии, посвященный сорокалетию социалистической революции в республике. В Москве, Краснодаре, Новоросейске, Ворошиловграде и других городах зрители, заполнявшие залы театров, дворцов культуры, клубов, восторженно аплодировали великолепному исполнительскому мастерству наших гостей. Они продемонстрировали советским людям самые разные виды национального художественного творчества — художественное чтение, хоровое искусство, народную музыку, вокально-инструментальное исполнительство, театр кукол, изобразительное искусство. Но, пожалуй, самое яркое впечатление оставили танцевальные коллективы. Они словно принесли на эстраду Центрального концертного зала в Москве, где происходило торжественное открытие фестиваля, аромат садов и розовых плантаций солнечной Болгарии.

Темперамент, жизнерадостность, стремительные и энергичные ритмы, филигранная отточность и синхронность исполнения каждого движения всеми — таков исполнительский почерк ансамбля имени В. Мазковского из Софии, один из лучших в Болгарии. Танец «Рученица» в постановке его художественного руководителя Кирилла Харлампиева покоряет богатством, разнообразием красок и динамическими оттенками. В репертуаре умельцев — образцы хореографии всех этнографических областей Болгарии — «Сборенка», «Шопская сюита» и многие другие. Коллектив не только бережно сохраняет сокровища танцевального фольклора, но и творчески обогащает искусство народного танца: артисты-любители стремятся отразить в своих танцах события современной жизни, знакомят зрителей с танцами народов СССР, поставленными советскими балетмейстерами. За высокие художественные достижения ансамблю присвоено звание «Представительный». Лауреат и обладатель золотых медалей

гастроли

многих национальных и международных конкурсов и фестивалей, он представлял искусство своей страны в Румынии, Венгрии, Германской Демократической Республике, Югославии, Дании, Швеции, Финляндии, Бельгии, Англии, Франции, на Кипре, Кубе. Гостем нашей страны болгарские артисты были в шестой раз.

Другой участник фестиваля — Ансамбль современного эстрадного танца профсоюзного дома культуры имени Эмануила Монолова из города Габрово (художественный руководитель Эмил Пантелеев), в творчестве которого своеобразно сплавляются пластические мотивы народного болгарского танца и классической хореографии. Высокая исполнительская культура, способность постановщиков новаторски осмысливать фольклор отличают показанные танцовщиками композиции «Праздник», «Русский лирический», осуществленные Маргаритой Арнаудовой, выпускницей Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. При ансамбле существует школа сценического танца, которая успешно готовит юную смену. Хочется отметить удачные костюмы, отличающиеся насыщенностью тонов, естественным сочетанием красок, тонким вкусом.

Ансамбль — лауреат многих республиканских конкурсов и национальных фестивалей Болгарии. С концертной программой коллектив гастролировал также в Советском Союзе, Германской Демократической Республике.

Но, пожалуй, наибольшим успехом пользовались самые маленькие участники фестиваля — пионерский танцевальный ансамбль «Севернячек» районного дома пионеров города Полова. Танцевальная композиция «Болгарские ритмы» в исполнении всех участников коллектива запомнилась своим добрым юмором, богатством выдумки постановщика (Кирилл Харлампиев). Как нам рассказали, в ансамбле занимается около трехсот детей. В его репертуаре — танцы почти всех областей и районов Болгарии, а также композиции, отображающие жизнь детей. Коллектив «Севернячек», отмечающий в этом году свое двадцатипятилетие, удостоен звания «Представительный» и Золотой медали. Он активно участвует в многочисленных концертах, творческих отчетах, праздниках дружбы и фестивалях в Болгарии и за ее пределами, в частности, во Франции, Турции. Руководит ансамблем Стела Димова.

Прошедший фестиваль стал подлинным праздником народной художественной культуры Болгарии.

Л. БОРЕЛЬ

СЧАСТЛИВЫЙ ЮБИЛЕЙ ДРУЗЕЙ

Дни культуры Германской Демократической Республики в Советском Союзе осенью 1984 года были посвящены тридцатипятилетию ее образования.

Праздник дружбы в честь знаменательной даты включил в свою орбиту более ста городов Советского Союза. В нем участвовали многие мастера искусства Германской Демократической Республики и такие известные всему миру коллективы, как Берлинский драматический театр имени Максима Горького, Дрезденская опера, Балет телевидения ГДР, Берлинская балетная школа и другие. Были развернуты выставки, состоялись фестиваль фильмов, встречи, дискуссии представителей творческой интеллигенции двух стран — писателей, композиторов, театральных деятелей, архитекторов, Дни городов-побратимов.

Яркие краски этого замечательного фестиваля мира и дружбы, как в фокусе, собрала тематическая программа «Берлин приветствует Москву», показанная немецкими гостями в Москве, в Центральном концертном зале, и объединившая представителей разных жанров и видов искусства.

Своеобразной завязкой представления можно считать танцевальную композицию «День начинается» в исполнении Балета телевидения ГДР, которая, став своеобразным символом вечера, как бы определила его эмоциональную тональность. Понравилась зрителям и хореогра-

фическая композиция на музыку Дмитрия Шостаковича, подготовленная воспитанниками Берлинской балетной школы. Ее решение определяет синтез весьма разнообразных пластических средств — классического и эстрадного танцев, элементов акробатики. Обостренные, пульсирующие ритмы раскрывают молодой задор, уверенность, смелость, а вкрапленные в ткань сценического повествования лирические «нотки» тонко передают русский колорит музыки. Сочетание белых и голубых тонов в спортивном покрое костюмах юных артистов создает радостное настроение, которое переключается с символикой танцевального номера «День начинается». А заканчивают первое отделение концерта солисты балета Берлинской оперы Моника Любич и Бернд Драйер. Они представили на суд зрителей свою трактовку па де де из «Спящей красавицы» П. Чайковского. В том, что они выбрали для выступления в Москве именно этот фрагмент, есть известная закономерность. Творческая биография артистов — яркое свидетельство глубоких связей деятелей искусства двух стран. Воспитанники Берлинской балетной школы, они оба стажировались в ленинградском хореографическом училище. Их интерпретацию дуэта знаменитого балета отличали музыкальность, чувство стиля, стремление к академической точности исполнения.

Вторая часть концерта «Берлин приветствует Москву» была представлена его ведущей Людмилой Фридрих как «эстрадная». В ней приняли участие певцы, Балет телевидения ГДР, «Октоберклуб» с программой политических песен.

Участие в программе кавалера ордена «За заслуги перед отечеством» хора берлинских ветеранов партии имени Эрнста Буша внесло в нее ноту политического звучания. Песня «Мы, пожилые, — из молодых» и «Попурри на темы русских и немецких революционных песен» символизировали единство наших народов в борьбе за мир и социальный прогресс, послужили еще одним подтверждением их непоколебимой верности принципам марксизма-ленинизма и социалистического интернационализма. Фройндшафт — дружба! Эти исполненные глубокого смысла слова объединили в тот вечер артистов и зрителей Центрального концертного зала.

Большой успех Дней культуры Германской Демократической Республики в нашей стране несомненно послужит еще большему расширению и углублению культурных связей между нашими народами.

И. ВАРШАВСКАЯ

СОЛИСТЫ ИЗ ДАНИИ В МОСКОВСКОМ «ДОН КИХОТЕ»

Выступление на сцене Большого театра Союза ССР представителей балетных трупп мира стало уже доброй традицией, и поэтому каждый новый приезд в СССР ведущих исполнителей зарубежных коллективов всегда воспринимается с большим интересом. Недавно в спектакле «Дон Кихот» выступили солисты Королевского датского балета Линда Хиндберг и Арно Виллумсен. Они уже выступали в Москве — почти одиннадцать лет назад артисты приезжали сюда во время гастролей балетной труппы Королевского театра, но тогда танцовщики только начинали свою исполнительскую деятельность. Сейчас же они демонстрировали свое искусство как ее ведущие солисты. Наш корреспондент встретился с гостями и беседовал с ними.

— Со времени первых гастролей в нашей стране Вы стали ведущими исполнителями. А что было до театра?
— Как и большинство солистов нашей труппы, — отвели артисты, — мы окончили балетную школу, которая работает при театре с 1771 года. С шестнадцати лет по установившейся традиции все выпускники школы проходят обязательную двухгодичную стажировку на сцене Королевского театра, а затем работают в его кордебале-



Линда
ХАНДБЕРГ
и Арно
ВИЛЛУМСЕН
в балете
«Дон Кихот».

Фото Г. Соловьева



ШВЕДСКАЯ «ЖИЗЕЛЬ»

Советскому зрителю известно имя Аннели Алханко: она выступала в разных городах нашей страны, в том числе и в Москве, во время гастролей Шведского Королевского балета, и очень понравилась советским зрителям в партии Манон из одноименного балета на музыку Ж. Массне. А недавно мы имели возможность вновь встретиться с артисткой — прима-балерина Королевского балета Швеции Аннели Алханко показала в заглавной роли в спектакле Большого театра СССР «Жизель».

Знакомство с русской танцевальной школой у шведской балерины состоялось давно. Еще девочкой она с родителями приезжала в Советский Союз, затем в 1975 году, будучи уже солисткой стохгольмской труппы, Аннели Алханко стажировалась в Ленинграде, в театре имени С. М. Кирова. Над ролью Жизели артистка начала работать с Г. Улановой тогда, когда великая балерина присутствовала на торжествах в честь установления ее скульптуры в Стокгольме. И сейчас, приехав в Москву, она вновь встретилась в репетиционном зале с Галиной Сергеевной. Предстояла большая работа: необходимо было освоить мизансцены московской постановки, обрести творческий контакт с солистом балета Большого театра СССР Валерием Анисимовым, которому предстояло в этом спектакле исполнять партию Альберта.

— Нашей подготовкой руководила Галина Сергеевна Уланова, — рассказывает Валерий Анисимов. — На репетициях шведская артистка была очень внимательна, чутко прислушивалась к замечаниям педагога, стараясь переменить каждый жест, позу, поворот головы, — все, что ей показывала Галина Сергеевна. С доверием и уважением относилась Алханко и ко мне, своему партнеру, доверяясь моему опыту, охотно отзывалась на все мои предложения, пожелания. Работа проходила интересно, живо. Тем более, что так называемого «языкового барьера» между нами не существовало: бабушка научила Аннели русскому языку.

те. Так что до театра — был театр.

— Как вы расцениваете факт Вашего выступления в московском спектакле?

— Балет «Дон Кихот» у нас в театре поставил главный балетмейстер Большого театра СССР Юрий Григорович. Немало потрудились с артистами педагоги-репетиторы Римма Карельская и Анатолий Симачев. Спектакль был выпущен всего полгода назад, и его редакция, как мы сейчас увидели, несколько отличается от московской. Конечно, нелегко в короткий срок освоиться в новых сценических условиях. Но для нас выступление в Большом театре — чрезвычайно важный и радостный экзамен. Мы счастливы, что смогли соприкоснуться с советской школой балетного мастерства и ощутить плодотворность ее уроков.

О своих впечатлениях от встречи с датскими танцовщиками говорит Марина Кондратьева:

— Такие выступления полезны и нам, и нашим гостям. Ведь они содействуют не только знакомству с исполнителями различных балетных школ, но и обогащают сотрудничество с другими странами в области культуры. И прошедший спектакль — яркое тому подтверждение. Умение справиться со сложнейшими балетными партиями свидетельствует о большом профессионализме датских артистов. Они не только доказали, что представляют сильную балетную труппу, но и заявили о себе как об интересном дуэте.

— Выступление на сцене Большого театра всегда почетно, — отмечает Анатолий Симачев, — но и трудно. На сей раз солистам датского балета предстояло в очень короткий срок не только войти в новый для них спектакль, но и провести его в ансамбле с нашими исполнителями, такими, как Нина Семизорова, Сергей Радченко и другие. Они должны были также освоиться на новой для них огромных размеров сцене с ее покатом. Буквально накануне спектакля они разучивали отдельные мизансцены, которых нет в копенгагенской редакции «Дон Кихота». И надо констатировать, что со всеми трудностями Линда и Арно справились. Как педагог, хочу отметить их высокую работоспособность, умение точно передать характер героев. Сотрудничать с датскими исполнителями было интересно, их успех у московского зрителя вполне заслужен. Его по праву с Линдой Хиндберг и Арно Виллумсенем в этот вечер разделили и советские педагоги-репетиторы, и все исполнители, занятые в спектакле.

Материал подготовила
И. АРИСТОВА



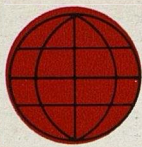
Аннели
АЛХАНКО
и Валерий
АНИСИМОВ
в балете
«Жизель».

Фото Д. Кузиков

При красивой аристократической внешности Аннели Алханко обладает и неплохими техническими данными. Она тонко ощущает романтический стиль «Жизели», но подход к роли у нее несколько иной, чем у наших балерин, которые стремятся придать Жизели черты жизненной достоверности. У Алханко прочтение образа отличается большей театральностью, стилизованностью. Думаю, что и такая трактовка роли по-своему убедительна и интересна.

Встреча с А. Алханко творчески обогатила меня, помогла по-другому взглянуть на роль Альберта, внести в ее исполнение новые черты.

ЭЛЛА ЛИППА



Международные конкурсы

...в Японии



Т. ТЕРЕХОВА
и К. ЗАКЛИНСКИЙ

В октябре прошлого года в японском городе Осака состоялся Международный конкурс артистов балета.

Первое место заняли два дуэта: Татьяна Терехова и Константин Заклинский (Советский Союз), Элизабет Морин и Манюэль Легри (Франция).

Второго места удостоены Марта Бутлен, Ли Кунсин (Соединенные Штаты Америки), Танг Мин, Занг Вей Кьянг (Китайская Народная Республика). Специальная премия организаторов конкурса присуждена Куцэ Хироси, Ноберу Мияги (Япония).

У советских артистов — Светланы Смирновой и Николая Федорова — третий результат. Четвертый — Джен Сальер, Горан Цвальберг (Швеция) и Гуо Пей Гуи, Цао Мин Хуа (Китайская Народная Республика). На пятом месте — Светлана Цой и Виталий Артюшкин (Советский Союз), а также японка Микино Ямамото и ее партнер Константин Заклинский из Советского Союза.

Э. ЛАЗАРЕВА

...во Франции

Вот и стал он уже страницей истории, прошедшей в ноябре 1984 года первый Парижский международный балетный конкурс! Еще одной страницей в летописи подобных конкурсов, начало которым было положено двадцать лет назад в Варне, а затем, пять лет спустя, в Москве. Возникнув в социалистических странах, крупные творческие соревнования артистов балета всего мира завоевали авторитет и породили последователей в Токио и Осаке, Лозанне, Джексо-не, Хельсинки, а теперь — Париже.

Впрочем, парижский конкурс, проводимый в рамках традиционного международного фестиваля танца, отмечившего в прошлом году свое двадцатидвулетие, мог бы состояться раньше, по крайней мере, в 1983 году, не помешай подножка, подставленная... американским долларом. Его искусственно завышенный курс, принесший немало горестей западноевропейской экономике, больно ударил и по фестивалю, которому пришлось втридорога расплачиваться за гастроли труппы «Нью-Йорк сити балле» и в спешном порядке меняться приглашения на первый Парижский балетный конкурс. Проведение конкурса стало возможным в 1984 году, но его организаторы не смогли удержаться от того, чтобы в прекрасно оформленной художником Бернаром Дайде программке-буклете не упомянуть о злуполучном «обменном курсе доллара», «экономических трудностях Франции» и «расшатавшейся до предела мировой валютной системе» Запада.

Как и любой другой, Парижский конкурс начинается с условий. А они гласят, что для участия в нем допускаются профессиональные артисты балета в возрасте от семнадцати до двадцати шести лет, имеющие не менее года стажа работы в одной из балетных трупп. В условиях говорится также, что в конкурсе могут участвовать балерины, танцовщики и балетные пары, причем последние получают одну общую премию, а не каждый партнер по отдельности. Главных премий немного — всего шесть: по две в каждой категории — первая большая премия и золотая медаль и вторая большая премия и серебряная медаль. Предусмотрен ряд других премий, поощрительных.

Конкурс проводится в два тура: на отборочный тур необходимо представить два отрывка: один из классических балетов, второй — свободный. В финальном туре артисты показывают одну вариацию или па де де.

Жюри первого парижского конкурса включало в себя представителей из одиннадцати стран. Его возглавляла Иветт Шовире. По обе стороны от нее в первом ряду бельэтажа в зале театра Елисейских полей, отданного на пять дней в распоряжение конкурсантов, за небольшими столиками-люпитрами занимали места главный балетмейстер Большого театра Союза ССР Юрий Григорович, известная болгарская балерина Красимира Колдамова, американский хо-

реограф Роберт Дюффри, бельгийский балетмейстер Жанна Брантс, французский композитор Мариус Констан...

Организаторы конкурса постарались, чтобы для всех его участников (а померяться силами в Париже собрались сорок три балетных артиста из пятнадцати стран мира) были созданы хорошие условия. Они получили в свое распоряжение большой репетиционный зал театра, где все желающие могли заниматься у известных французских балетных артистов и педагогов Жаклин Райе, Жозетт Амьель, Нанон Тибон, Сирила Атанасова. В день выступления конкурсантам предоставлялась для репетиции и сцена.

От Советского Союза на конкурсе выступили солисты Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Алтынай Асылмуратова и Фарух Рузиматов (балетный дуэт), артист Государственного концертного ансамбля СССР «Московский классический балет» Игорь Терентьев и танцовщик Донецкого театра оперы и балета Вадим Писарев.

Шесть главных премий поделили представители трех стран — СССР, Франции и Японии. Завоевав «золото» среди мужчин, Игорь Терентьев продемонстрировал отточенность и совершенство советской балетной школы. По мнению известного балетного критика из газеты «Котидьен де Пари» Жерара Маннони, его танец отмечен «как изяществом, так и уверенностью». «Ему было достаточно коротких вариаций, — пишет Ж. Маннони, — чтобы продемонстрировать четкость партнерской техники, красоту прыжка и неоспоримую музыкальность». Критик профессионального журнала «Сезон де ла данс» указал на «безупречность стиля» советского танцовщика, а критик «Фигаро» назвал его «не только воздушным виртуозом, но и законченным привлекательным артистом».

Если золотая награда И. Терентьева — это признание его уже многолетнего труда (Игорю, воспитаннику Московского хореографического училища, сейчас двадцать четыре года), высокого профессионализма работающего с ним педагогов, то первая большая премия и золотая медаль, полученные самой юной, восемнадцатилетней участницей конкурса Мюрель Мафр — это скорее аванс на будущее для только вступающей в творческую жизнь балерины. Год назад Мюрель с отличием окончила Парижскую консерваторию, в которой, впрочем, проучилась всего два года, так как попала туда после того, как ее... отчислили из балетной школы Парижской оперы. Главной причиной такого решения был ее рост — 173 сантиметра. Мюрель, которая после окончания консерватории работала год в труппе Гамбургского балета (сейчас она оставила ее), сумела обратить свои физические данные, оказавшие ей «плохую услугу» в школе Парижской оперы, в явное преимущество: удлинённые пропорции ее рук и ног, всех линий тела воспринимались со сцены как нечто загадочное, необъяснимое и притягательное. Из трех вариаций, которые она предложила жюри и зрителям, выделялись, и видимо, обеспечил ей победу фрагмент из балета «Миражи» на музыку Анри Сеге в постановке Сержа Лифаря.

«Включить в показ отрывок из балета «Миражи» Мюрель посоветовала я, — говорит известная французская балерина Гилен Тесмар, которая ежедневно в течение месяца готовила ее к конкурсу. — Сама же Мюрель очень хотела показать себя в отрывке из балета «Карнавал в Венеции» на музыку Дриго, чтобы продемонстрировать то свое качество, которое я называю

«брызги шампанского». По-моему, ей это удалось. Она также настояла на том, чтобы исполнить вариацию из «Лебединого озера», в которой, надо признать, была пока еще недостаточной убедительна.

Чем мне нравится Мюрель? — спросите вы. Ответу: своей красотой, женственностью, вполне уверенной техникой, индивидуальностью, умением быть очень тонкой, передать юмор и драматизм.

Очень хочу, чтобы она получила возможность поработать в Советском Союзе, где вся работа протекает в атмосфере душевной щедрости, самоотдачи. Хочется, чтобы она испытала все это сама».

Золотые призы конкурса Мари-Клод Пьетрагалла и Вильфрид Ромоли хорошо известны французским любителям балета, которые несомненно выделили их из тридцати шести артистов Парижской оперы, имеющих звание «*sujet*» (ступень, находящаяся как раз посередине на пути к званию «*toile*»). На конкурсе они показали фрагмент из балета «Корсар» и знаменитую бежавшую композицию «Бакти». Если исполнение ими отрывка из «Корсара», будучи очень профессиональным, вряд ли стало исключительным явлением, то их интерпретация «Бакти» была одним из самых запоминающихся моментов конкурса.

— Знаете, — рассказывает Мари-Клод, — в тот самый момент, когда мы решили с Вильфридом принять участие в конкурсе, мы договорились, что будем готовиться к нему как к очень престижному концерту в одном из лучших парижских залов. Мы думали только о публике, о том, чтобы прежде всего понравиться ей.

Хочу готовить и танцевать все классические партии — «Лебединое», «Жизель»... Меня увлекает демихарактерный танец, современный репертуар, но, уверена, что прежде всего должна доказать свое «я» в репертуаре классическом!

— Вильфрид, — рассказывает о В. Ромоли его преподаватель известная французская балерина Жаклин Райе, — принадлежит к тем танцовщикам, которые умеют сочетать в танце силу, мужество и легкость. Я бы сравнила его, по этим качествам, с Николаем Фадеечевым. Вильфрид — артист ищущий, задающий много вопросов, очень работоспособный. Он несомненно уже многое может в современной хореографии, но я стараюсь сейчас направить его силы прежде всего на академический репертуар, который остается все-таки базой для любого высокопрофессионального танцовщика.

Если Пьетрагалла и Ромоли подкупили зрителей своей трактовкой современного репертуара, то серебряные призы конкурса среди дуэтов Изабель Герэн и Лоран Илер покорили их прежде всего тонким исполнением классического репертуара. Очень ровная пара, в которой оба партнера обладают сильной техникой и врожденным артистизмом. Они принадлежат к тем представителям нового поколения французских балетных артистов, от которых любители балета и профессионалы ожидают многого. То, что Изабель, воспитанница Парижской консерватории, танцует сегодня в Гранд-Опера, уже говорит о ее таланте — явление это далеко не частое: парижская опера с трудом открывает свои двери выпускникам других школ. Из значительных партий к моменту конкурса она станцевала Китри в «Дон Кихоте». Откровенно предпочитает классику современному репертуару. Мечтает танцевать в других балетных группах, работать с различными хореографами.

Лоран Илер, станцевавший уже Франца в «Копеллии», принца в «Лебедином», считает, что участие в международных конкур-

сах способствует творческому росту артиста, так как позволяет ему сравнить себя с иностранными исполнителями. Он рад, что выступил именно в дуэте, ибо убежден, что дуэтный танец позволяет выразить значительно больше, чем сольная вариация.

Вторая большая премия среди женщин была присуждена японской балерине Тихару Ивакиси.

Победа солиста Марсельского национального балета Тьерри ле Флока, получившего серебряную медаль среди мужчин, требует особого разговора. Дело в том, что она стала, по-существу, возможной благодаря плодотворности советско-французского культурного сотрудничества. Вот что говорит об этом сам лауреат:

— Своим успехом на конкурсе я обязан исключительно Азарию Плисецкому, который в течение последнего года работал преподавателем-репетитором в нашей группе. Когда я решил участвовать в конкурсе и сказал об этом Азарию Михайловичу, то он поддержал меня и сразу же предложил помощь.

Педагог отдал мне много своего свободного времени — ведь подготовка к конкурсу могла идти только вне моих обычных занятий, репетиций, участия в спектаклях. Я открыл для себя удивительные черты советского педагога: самоотверженность в работе, щедрость, увлеченность. Я рад, что получил премию еще и потому, что вижу в ней и высокую оценку труда моего советского наставника.

Стоит ли говорить, что Азарий Плисецкий, который, воспользовавшись свободным субботним днем, приехал из Марселя в Париж, чтобы поздравить своего ученика и присутствовать на заключительном гала-концерте, был очень рад. Но у него были и другие основания для удовлетворения и радости. Ведь в победе Игоря Терентьева есть доля, и немалая, его труда. До отъезда в Марсель Азарий Плисецкий, работая в «Московском классическом балете», много занимался с Игорем.

Французская печать высоко оценила исполнительскую манеру Тьерри ле Флока, который обратил на себя внимание музыкальностью, тонкостью трактовки образа, четкостью и законченностью движений, живостью.

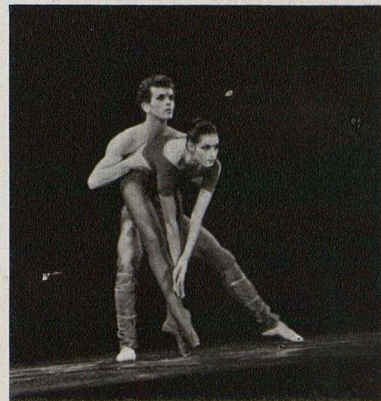
Помимо шести главных премий, жюри присудило еще пять дополнительных премий представителям пяти стран. Тремя из них были награждены артисты, которых жюри, равно как и зрители, выделили из балетных дуэтов.

Во-первых, — это солист Кировского театра Фарух Рузиматов, награжденный премией Французского фонда танца. Участие Фаруха Рузиматова в парижском балетном конкурсе стало настоящим открытием. Его темпераментное исполнение вариаций из балета «Корсар» буквально ошеломило зрителей. Ни один из участников конкурса не был награжден столь продолжительными, столь бурными и искренними аплодисментами, как он. Фарух стал единственным, кого парижская публика, собравшаяся на заключительный гала-концерт, отозвалась отпустить со сцены до тех пор, пока он не повторил вариацию на «бис».

«Лучшим артистом конкурса», «подлинным алмазом в этом блистательном состязании» назвала Фаруха Рузиматова известный французский балетный критик Ирэн Лидова. «Его танец электризует. Фарух Рузиматов доводит до предела все трудные элементы со спокойной уверенностью и почти дикой силой. На заключительном концерте его вариация из «Корсара» была встречена с энтузиазмом», — написала она в журнале «Сезон де ла данс». Критик

«Фигаро» писал о «феномене Рузиматова», а «Котидьен де Пари» — об «удивительном Рузиматове». Прекрасный прием, лестные оценки, которые, относясь к Фаруху, относились, а об этом мне говорили многие французские и иностранные хореографы, к высокой культуре исполнительского мастерства, присущей представителям ленинградской балетной школы.

Австрийская балерина Марион Ягер танцевала в дуэте с французским танцовщиком Жан-Кристомом Блаве. Оба они работают в Штутгартском балете. Жюри не смогло пройти мимо лиризма, обаяния этой балерины и наградило ее премией париж-



Мюрель. МДФФР

Мари-Клод ПЬЕТРАГАЛЛА и Вильфрид РОМОЛИ

ского международного фестиваля танца.

Премия Академии принцессы Грэйс была присуждена японской балерине Кацу Хирои, танцевавшей в дуэте с артистом из Парижской оперы Кадером Беларби.

Премии Ассоциации по пропаганде искусства Парижской оперы получил балетный дуэт из Китайской Народной Республики — солисты шанхайского балета Ци Фэнван и Цай Цзюньван.

И, наконец, последняя дополнительная премия — премия жюри — была отдана представителю Болгарии Ясену Вилчанову. Председатель жюри Иветт Шовире и член жюри Юрий Григорович считают, что появление нового балетного состязания — признак роста интереса в мире к прекрасному искусству балета, несущему людям радость. Они обратили внимание на дружеский характер отношений, царивших между всеми участниками, — артистами, членами жюри, педагогами, видя в этом важный вклад в укрепление взаимопонимания между людьми различных стран мира.

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

Arabesque — одна из основных поз современного классического танца. При ее выполнении вся тяжесть корпуса передается на одну ногу, другая, отведенная назад, сильно вытянута. Положения рук могут быть весьма разнообразны. В зависимости от ракурса, сочетания позиций рук, положений корпуса и головы в русской школе классического танца различают четыре основные формы arabesques.

Сценическая практика предполагает самые разнообразные размещения этой позы в пространстве, но в учебном процессе она может располагаться только в профиль и по диагонали, как носком ноги касаясь пола (*par terre*), так и с ногой, поднятой в воздух (*en l'air*). В



Рис. 1

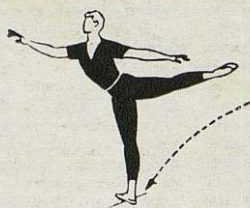


Рис. 2



Читатели нашего журнала постоянно обращаются в редакцию с просьбами объяснить им смысл того или иного балетного термина. В этих письмах выражаются пожелания открыть на страницах «Советского балета» раздел, который мог бы стать для любителей танца своего рода словарем основных понятий, наиболее часто встречающихся в искусстве хореографии.

В этом номере журнала редакция начинает публикацию материалов «азбуки классического танца». Первая ее статья посвящена позе «arabesque».

Arabesque

Arabesque

первом — вытянутая вперед рука противоположна отведенной назад ноге (рис. 1), во втором — они одноименны (рис. 2). Третий и четвертый делаются только в диагональном направлении. В третьем — рука, вытянутая вперед, и нога, отведенная назад, одноименны (рис. 3), в четвертом — они разноименны (рис. 4).

Различаются также учебная и сценическая формы arabesques, что проявляется в большой свободе и разнообразии положений рук и корпуса в сценическом танце. Так, изменения традиционных положений рук (вместо одной вытянутой вперед, а другой — в сторону) на сцене встречаются две руки, вытянутые вперед — одна чуть выше, другая — ниже или одна рука поднимается вверх. Большие изменения вносят и положения корпуса: он может быть сильно опущенным вперед вниз или несколько откинута назад. Арабеск может исполняться на прямой опорной ноге, как это показано на всех предшествующих рисунках, на приседании (рис. 5), полупальцах, на пальцах в женском танце и в прыжке (рис. 6) или во вращении. Необыкновенно выразитель-



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

ны возможности arabesques. Поза прочно утвердилась в романтических балетах, поскольку придавала танцу их героинь такие качества, как полетность, воздушность, легкость. Развитие пальцевой техники позволило еще больше подчеркнуть устремленность arabesques высь. Они поистине стали лейтмотивными позами спектаклей этого направления классической хореографии. Если сравнить первое и второе действие балета «Жизель», то можно отметить, что в первом акте arabesques встречаются редко, зато во втором их включают все комбинации, начиная с выхода Мирты. А сколько оттенков, какое разнообразное смысловое и эмоциональное содержание несут они в себе! Вот Мирта склоняется

к земле, призывая подруг на их жестокий бал, а вот Жизель, стремительно вращаясь в этой позе, как бы пробуждается от рокового сна.

Вспомним, как выразителем полет вилис — их прыжки в позе arabesque создают впечатление полета бесплотных холодных теней.

Положения рук в позах arabesques более близки естественным жестам человека, чем обычные округленные позиции рук классического танца, и балетмейстеры варьируют их в различных нюансах.

В современных балетах arabesque не только не утратил своего значения, но приобрел новое звучание. Он помогает воплотить и решимость восставших против королевской власти парижан, и бескомпромиссное свободолобие Спартака, и трагическую страсть Заремы, и духовную стойкость Марии, и бессмертную любовь Ромео и Джульетты. Примеры можно продолжить. «Это очень ясный жест, стремление высь, даль... влечение всего тела... движение всем существом», — так говорил об этой позе Михаил Фокин.

Г. ГОРОХОВНИКОВ

Поза арабеск —
это полет,
«стремление ввысь...»

Фото Г. Соловьева
и Д. Куликова



Во время гастролей в Мексике артисты Большого театра СССР не только познакомили жителей этой страны со своим искусством, но и сами не раз бывали в роли зрителей.



На снимках артиста балета Большого театра СССР К. Уральского изображена одна из таких встреч: московские гости смотрят выступления мексиканских мастеров национального танца (см. статью «Большой — всегда Большой» на стр. 3).

