

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1985
5





Фото
Р. Готова

Солистка Большого
театра оперы и балета
Узбекской ССР
имени Алишера Навои,
народная артистка СССР,
лауреат
Государственной премии
СССР
Бернира Кариева

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 08.07.85 г.
Подписано в печать 27.08.85 г.
A12222.

Формат 60×90¹/₈.
Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Уч.-изд. л. 12,16.
Тираж 43 000 экз.
Заказ 2149

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

НАВСТРЕЧУ XXVII СЪЕЗДУ КПСС

П. Хомутов. Наш долг	2
Г. Беляева. Союз труда и искусства	6
Л. Авдеева. Вдохновенные творения артистки	7
Э. Липпа. Служенье муз не терпит суеты	10

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

Е. Ткач. «О, болеро, священный танец боя!»	13
В. Красовская. Витязи современного балета	14
Ю. Тюрин. Романтическая исповедь	16
О. Тарасова. Встреча с героями Мольера	18

АНКЕТА «СОВЕТСКОГО БАЛЕТА»

Репертуар: проблемы и тенденции	20
---	----

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

О. Всеволодская-Голушкевич. «Это была.. поэзия»	24
---	----

ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

Г. Иноземцева, Е. Фокина, В. Константинова. Жизнь — в неустанном поиске	28
М. Пляцковская. Возрождая атмосферу былого	33
С. Коробков. Мейерхольд в музыкальном театре	34

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ	38
------------------------------	----

ГАСТРОЛИ

Н. Эльяш. Мудрость простых истин	44
О. Розанова. Самобытность и современность	46
Е. Козленкова. Подлинность народных мотивов	48

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА	50
-------------------------------	----

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА	57
----------------------------------	----

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

А. Г. ЛУЦКИМ

Художественный редактор

С. А. ВИНОГРАДОВА

Технический редактор

М. В. СТАРЦЕВА



На первой странице
обложки:
сцена из спектакля
Ленинградского театра
оперы и балета
имени С. М. Кирова
«Витязь в тигровой
шкуре»

На четвертой странице
обложки:
скульптуры из дерева
Г. Соловьева

Решения XXVI съезда КПСС и последующих Пленумов ЦК партии определили перспективу деятельности работников советской культуры. И коллектив Большого театра СССР, сознавая всю ответственность и важность поставленных перед ним задач, трудится с большой самоотдачей — постоянно стремится расширять зрительскую аудиторию, улучшать идейно-художественный уровень спектаклей, совершенствовать формы эстетического воспитания, создавать новые произведения.

Вместе со всей прославленной труппой театра активно трудились и артисты балета. Само сочетание слов «Большой балет» стало синонимом красоты, правды, высокой духовности. В его спектаклях поистине ощущается звездное звучание русского классического танца, чьи традиции продолжают и развиваются в высших достижениях советской хореографии.

Годы, прошедшие между двумя партийными съездами, были годами напряженной работы труппы. Значительно изменился ее состав. На смену блистательным мастерам, завершившим свою сценическую деятельность, пришла молодежь, почти полностью обновился состав кордебалета. Процесс смены поколений — очень сложный процесс, связанный со многими сферами жизни театра. Пришлось решать многие существенные проблемы — и общие, связан-

ПЕТР ХОМУТОВ,

первый заместитель генерального директора Большого театра СССР и Кремлевского Дворца съездов, заслуженный артист РСФСР

ные с идейно-творческим формированием личности молодых художников, и чисто профессиональные, связанные со вводом новых актерских составов в спектакли, имеющие традиции и своеобразные эталоны исполнительства. Подобная работа, ежедневная и ежечасная, требует большого терпения, планомерности и мастерства педагогов-репетиторов.

И поэтому, говоря о пяти минувших годах, необходимо прежде всего сказать о них как о годах формирования единого ансамбля балета театра. Успеху этого процесса во многом способствовали связи, которые существуют между театром и Московским хореографическим училищем, чьи выпускники постоянно пополняют состав нашей балетной труппы.

Много делается театром по поддержанию и обновлению спектаклей, составляющих основу балетного репертуара, по созданию новых произведений. Характеризуя новые постановки этих лет, можно сказать, что работа над ними определялась главными направлениями в формировании репертуара, характерными для нашего театра: 1) поисками новых путей в развитии хореографии, включая экспериментальные; 2) участием в живом театральном процессе произведений классического наследия; 3) постановками на нашей сцене балетов, созданных в национальных республиках страны, сохранением в репертуаре работ зарубежных авторов (как классиков, так и современников) с перспективой последующего расширения их количества.

К первому прежде всего относится

такое значительное явление, как балет «Золотой век» на музыку Д. Шостаковича в постановке главного балетмейстера театра Ю. Григоровича в содружестве с его постоянным соавтором — художником С. Вирсаладзе. В многочисленных рецензиях на этот спектакль дана высокая оценка и его хореографии, и актерским удачам, и сценорафии. Зрители очень тепло приняли это сочинение.

Ряд работ показал молодой балетмейстер театра А. Петров. Осуществленные им вместе с артистической молодежью балеты «Деревянный принц», являющийся его авторским прочтением музыки Б. Бартока, «Рыцарь печального образа» на музыку Р. Штрауса и «Эскизы» на музыку А. Шнитке стали своеобразным экзаменом как для хореографа, так и для многих исполнителей.

Продолжая линию творческого воссоздания на сцене театра балетов классического наследия, Ю. Григорович поставил балет «Раймонда» А. Глазунова, много лет не шедший на нашей сцене. Это значительное произведение стало событием в жизни советского балетного искусства последних лет. В нем мы смогли продемонстрировать органичную связь разных поколений коллектива — мастеров, признанных и опытных, и молодых перспективных артистов.

Задачу пополнения классического репертуара театра блестяще выполнили и две новые работы, подготовленные П. Гусевым. Я имею в виду сюиты из балета «Наяды и рыбаки» и знаменитое па де де из балета «Талисман».

НАШ ДОЛГ

Мы продолжали планомерную пропаганду образов нашего многонационального хореографического искусства. У нас увидели свет rampy «Гаянэ» А. Хачатуряна (хореография М. Мартirosяна), «Индийская поэма» У. Мусаева (хореография Ю. Скотт и Ю. Папко), «Маленький принц» Е. Глебова (хореография Г. Майорова).

В балете, как и во всем театре, идут поиски совершенствования системы планирования нашей сложной и многообразной работы. Это касается прежде всего организации и эффективного распределения творческих кадров труппы, роста ее мастерства и выявления возможностей каждого артиста. Безусловно, одним из важнейших аспектов деятельности коллектива является воспитательная работа. Сюда входят и профессиональная учеба артиста, и формирование его мировоззрения, его гражданской позиции, нравственных принципов.

Известно, что балетный артист учится всегда. В расписании нашего дня так и значится: урок. Эти уроки в театре ведут опытные мастера, известные педагоги А. Мессерер, М. Семенова, Г. Петрова, Р. Карельская, В. Никонов, Ш. Ягудин, В. Левашев, М. Володина. Профессиональная учеба ведется и в ходе репетиционной работы, в которой, помимо названных педагогов, активно участвуют наши репетитеры, блестящие представители нашей хореографии Г. Уланова, Р. Стручкова, М. Кондратьева, Н. Фадеев. Для членов репетиторского состава труппы характерны такие качества, как отличное знание хореографической и музыкальной партитур того или

иного спектакля, умение анализировать, профессионально вдумчиво работать с артистом. Рука об руку с Ю. Григоровичем вот уже долгие годы трудятся репетиторы Н. Симачев, Г. Ситников. Активно включились в репетиторскую работу А. Симачев, Р. Никифорова, Т. Ветрова. Таким образом, у нас сформировалось крепкое ядро наставников, значение творческой деятельности которых в жизни театра трудно переоценить. Работает в коллективе и совет наставников.

Учеба артиста имеет и такой важный аспект, как политическое образование. В театре существует филиал университета марксизма-ленинизма, школа научного коммунизма.

В комсомольской организации уже пятый год проводятся ленинские зачеты под девизом: «Решения XXVI съезда — в жизнь!». Такой зачет был проведен к 40-летию Великой Победы. Он выявил готовность комсомольцев с честью встретить XXVII съезд КПСС. Несмотря на активную работу в театре, на большие профессиональные нагрузки, артисты балета стремятся всесторонне обогащать свои знания, расширяя кругозор. Многие учатся сейчас в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского, Московском университете, Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, в Московском музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. Это — будущие балетмейстеры, педагоги, театроведы, журналисты, музыканты, административные работники.

Самый молодежный коллектив театра имеет и самую большую комсомольскую организацию: в ней — 115 членов. Естественно, что роль комсомольской организации в таких условиях особенно значительна. И успехи показательны. Силами комсомольцев осуществляются постановки внеплановых спектаклей, ведется большая шефская работа. Партийная и профсоюзная организации — деятельные участники всего творческого процесса коллектива — оказывают молодежи всемерную помощь.

Общественная работа, проводимая коллективом балета, занимает немалое место во всей деятельности Большого театра. Шефская и военно-шефская работа ведется в разных уголках нашей страны, где проходят гастрольные театры, куда выезжают отдельные солисты и группы. Артисты выступают перед рабочими фабрик, заводов, ударных комсомольских строек, труженниками сельского хозяйства, в воинских частях, в институтах и школах, в больницах и академиях. Большая шефская работа проводится в Москве, на подшефном заводе, в Дмитровском районе Московской области.

Для воспитанников детских домов были показаны балеты «Шелкунчик» и «Дон Кихот». Участники нашей шефской концертной группы были удостоены чести стать пассажирами первого поезда Байкало-Амурской магистрали. Шефская работа проводится и за рубежом, почти во всех странах, куда выезжает на гастроль балетная труппа.

Широкий диапазон работы на стационаре в Москве дополняется большим объ-



Первый секретарь ЦК ПОРП, Председатель Совета Министров ПНР В. Ярузельский, министр культуры и искусства ПНР К. Жигульский, кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС, министр культуры СССР П. Демичев после окончания спектакля «Золотой век» на сцене Варшавского Большого театра оперы и балета беседуют с главным балетмейстером Большого театра СССР Ю. Григоровичем.

Н. Бессмертнова и Г. Таранда после спектакля в Дуйсбурге (Федеративная Республика Германии)



емом гастрольной деятельности. За последние годы балетная труппа с огромным успехом выступала в самых разных районах нашей страны. Ее маршруты прошли по городам Дальнего Востока (Владивосток и Хабаровск), Сибири (Красноярск), Средней Азии (Ташкент), Молдавии (Кишинев). Прошедшим летом к этим названиям добавилось еще два — Горький и Сочи. Всюду артисты балета — желанные гости, их спектакли и концерты имеют успех. Я говорю только о крупных поездках всей труппы, но сюда можно добавить и турне наших солистов с концертными программами, и их участие в спектаклях театров страны.

Особо хочется отметить деятельность представителей коллектива как постановщиков целых спектаклей. Балет «Блюз» на музыку Д. Гершвина на сцене Тбилиского театра оперы и балета имени З. Палиашвили осуществил М. Лавровский, спектакль «Память» (музыка Б. Петрова) на сцене Музыкального театра Коми АССР — В. Гордеев. Фильмы-балеты В. Гаврилина — «Анюта» и «Дом у дороги» — на телевидении поставлены В. Васильевым, телеспектакль «Прометей» на музыку С. Рахманинова — М. Лавровским.

Сегодня рассказ о жизни балетного коллектива театра был бы неполным, если бы не была освещена такая важная его сторона, как зарубежные гастроли.

На июньском (1983 года) пленуме ЦК КПСС отмечалось, что в современных условиях значительно возросли требования к международным аспектам деятельности представителей сферы культуры и искусства, что широкий их выход на международную арену потребовал учета особенностей различных стран и регионов, усиления идеологического обеспечения культурных обменов и проведения крупных комплексных мероприятий, связанных с теми или иными акциями нашего государства.

За пять лет труппа показала лучший свой репертуар в Алжире, Польше, Чехословакии, Италии, Федеративной Республике Германии, Австрии, Японии, Тунисе, Греции, Мексике, Индии, Непале, Польше, Германской Демократической Республике. Значимость этих зарубежных гастрелей нашего балета трудно переоценить. Кроме того, большой международный резонанс получили гастроли отдельных солистов — Н. Бессмертновой и И. Мухамедова в Китайской Народной Республике, Л. Семеновы и В. Анисимова в Аргентине, Н. Павловой и В. Гордеева в Португалии, М. Плисецкой, С. Радченко, Б. Ефимова, В. Барыкина в Швеции, Италии, ФРГ.

Значительный интерес представляла показанная в Уругвае, Аргентине, Италии, Голландии и других странах программа «В честь Улановой» (в постановке В. Васильева) при непосредственном участии в этой программе самой Галины Сергеевны. Е. Максимова и В. Васильев в Италии были удостоены премии Римской Академии «Симба» за выдающийся вклад в международное движение за мир в области искусства.

Представители нашего коллектива проводили за рубежом и большую постановочную работу. Ю. Григорович осуществил балеты «Лебединое озеро» в Риме и «Дон Кихот» на сцене Королевской оперы в Копенгагене. М. Плисецкой подготовлены постановки «Чайки» и «Раймонды» в Италии и Швеции, А. Петровым — «Снегурочка» — на сцене Софийской оперы. В. Васильевым — балет «Макбет» в Германской Демократической Республике.

Одним из самых показательных факторов признания явились последние гастроли

коллектива в странах Европы (Федеративная Республика Германии, Польша и Германская Демократическая Республика), где театр показал свой новый современный балет «Золотой век».

О том, как проходили наши выступления в Федеративной Республике Германии, мне хотелось бы рассказать подробнее, поскольку вели мы туда наш «Золотой век» с некоторым опасением, так как нам предстояло впервые вынести на суд зрителя капиталистической страны балет, повествующий о становлении Советского государства.

После приезда в Дуйсбург и особенно после первого представления «Золотого века», прошедшего на сцене городского театра — Немецкой оперы на Рейне, все наши опасения рассеялись.

...Как-то внезапно, неожиданно после последнего аккорда музыки на нас обрушился шквал аплодисментов. Респектабельная публика в «присутствии целой группы министров из Дюссельдорфа» (как отмечалось в одной из газет) в течение двадцати минут скандировала и кричала «браво!». Зрители стоя приветствовали всех участников спектакля, Юрия Григоровича, дирижера Юрия Симонова.

Главные партии в спектакле исполнили Н. Бессмертнова (Рита), И. Мухамедов (Борис), Г. Таранда (Яшка), Т. Голикова (Люська) и Е. Зернов (Конфрансье). Успех возрастал от сцены к сцене. Удивительно горячо принимали зрители массовые молодежные сцены, отражающие бурную жизнь нашей страны в двадцатые годы. Выдающийся успех выпал и на долю художника С. Вирсаладзе, воспроизведшего на сцене живописные картины агиттеатра рабочей молодежи, передавшего достоверную атмосферу молодежного шествия, эпизодов ресторана. Газета «Нойе Рурицтунг» писала об «очень красивых декорациях» С. Вирсаладзе, о том, что «в техническом отношении эта труппа столь сказочна, столь совершенна, что, действительно, нельзя ею не восхищаться».

«Нельзя себе представить более блестящего завершения Дуйбургского фестиваля Д. Шостаковича. Премьерой балета «Золотой век» за пределами Советского Союза балет Большого театра попал, можно сказать, в цель. И прежде всего — своим жизнерадостным, захватывающим, блестящим танцем и очень молодым, удивительно легким элегантным ансамблем», — писала газета «Вестдойче альгемайне». В статье отмечается удачное сочетание и многообразие жанрового, классического, гротескового танцев, бытовых и пантомимных сцен, четкая обрисовка даже самых маленьких ролей, дается высокая оценка хореографии Ю. Григоровича.

Получило признание и исполнительское искусство оркестра под управлением Юрия Симонова, отмечены были и отдельные солисты оркестра, внесшие значительный вклад в общий успех спектакля.

Огромный успех выпал на долю исполнительницы главной партии — Натальи Бессмертновой, которую охарактеризовали как «очень женственную, нежно лирическую» танцовщицу. Местная пресса отметила Ирека Мухамедова «с его поистине захватывающей дыханием серией ...высоких прыжков; элегантное в духе испанских танцовщиков... Гедминаса Таранду и его столь же блестящую, как и характерную, партнершу Татьяну Голикову...»

Обер-бургмистр Дуйбурга Йозеф Крингс после окончания спектакля «Золотой век» сказал: «Я часто бываю в театре нашего города. Но чтобы все ряды встали, такого я еще у нас не видел. Есть такие

театральные впечатления, которые не забываются никогда. Сегодня был именно такой вечер. Аплодисменты публики говорят о том, что Большой завоевал сердца дуйсбургских зрителей. Я думаю, это лучшее выражение пожелания, чтобы люди СССР и ФРГ чаще встречались на мирной почве. Мы все этого хотим».

«Золотой век» был показан пять раз — три раза в Дуйсбурге, два — в Дюссельдорфе. Посмотрели его около шести тысяч зрителей.

Успех спектакля всколыхнул всех. Корреспонденты осаждали участников спектакля, Ю. Григоровича и руководителей гастролей. Родился атмосфера понимания, доброжелательности, восхищения искусством советского балета. Эта атмосфера царил и во время всех десяти спектаклей, которые мы показали в трех городах — Дуйсбурге, Дортмунде и Франкфурт-Хёксе, и на дружеских встречах творческих коллективов — оркестров Большого театра и Немецкой оперы на Рейне и балетных трупп.

Приятно было отметить и тот факт, что к нашему приезду в ФРГ там был выпущен плакат к спектаклю «Золотой век» — точная копия нашего плаката. Он был расклеен во всех общественных местах — на улицах, площадях, выставлен в витринах магазинов, кафе, в театре, гостиницах. Большим успехом пользовалась и фотовыставка, которую мы подготовили в Москве специально к гастроллям.

В Дюссельдорфе на спектакле «Золотой век» присутствовал посол СССР в ФРГ В. С. Семенов. На следующий день нашу труппу принял обер-бургмистр Дюссельдорфа Клаус Бунгерт. В приветственной речи он отметил развивающиеся между нашими странами культурные связи, способствующие взаимному сотрудничеству и улучшению отношений.

Состоялся последний спектакль — это снова был «Золотой век». И опять — горячие, долгие аплодисменты, море цветов, бесконечные вызовы артистов...

«Это был потрясающий фестиваль, неподдельный выдающийся выступлениями и получивший невероятный резонанс среди населения», — сказал по окончании нашего выступления председатель комитета по проведению фестиваля доктор Конрад Шиллинг.

Понятно и то тепло, то чувство солидарности, взаимопонимания, которое вызывало и вызывают выступления нашего коллектива среди наших друзей. С Советским Союзом связывают свои надежды и чаяния народы мира, они радуются нашим успехам, аплодируют нашему искусству. Товарищеский и творческий обмен достижениями искусства между нашей страной и социалистическими странами имеет глубокие традиции. Уже много раз видели зрители и Польши, и ГДР наши спектакли. На этот раз мы показали им свои новые работы: «Золотой век» в Польше, «Раймонду» и «Золотой век» в ГДР. И снова — успех!

Выдающийся деятель польского балета, прима-балерина Варшавского оперного театра Мария Кшишковска, познакомившись с «Золотым веком», в своем интервью корреспондентам отметила: «Мастерство Большого балета заслуживает наивысшей оценки. Эта труппа, сохраняя коренные русские традиции, поразительно современна. Беспорно, что Юрий Григорович — большой художник. И прежде всего благодаря ему, его творческим исканиям Большой балет блещет техническим совершенством, сохраняет классическую стилистику. И в то же время — это современный, идущий в но-



Большим успехом пользовался у зрителей Федеративной Республики Германии и балет «Ромео и Джульетта».

Фото А. Авдченко

Открытие гастролей Большого театра СССР в Горьком. Зрителей приветствует руководитель гастролей, заместитель генерального директора Большого театра СССР В. Коконин.

Фото К. Уральского

гу с жизнью ансамбль. Каждая роль, созданная Григоровичем, имеет в труппе своего исполнителя. Григорович знает своих артистов и дает им жизнь в танце, а артист выражает ее точно, правдиво. Мы можем только мечтать о том, чтобы поставить у нас балет, подобный «Золотому веку».

А немецкая газета «Нойес Дойчланд» писала о «Раймонде»: «Бурные аплодисменты Большому балету... Ансамблю мирового класса... Кордебалет и солисты, Н. Бессмертнова, И. Мухамедов, Г. Таранда, восхищали публику виртуозной техникой и убедительной актерской интерпретацией... Главный балетмейстер Большого театра Ю. Григорович поставил в своей редакции «Раймонду» с ясным, логическим развитием действия, бережно сохраняя при этом исторически ценные фрагменты М. Пети-па...» «Оркестр Большого театра оказался на уровне живой, яркой, танцевальной, искрящейся подвижным ритмом музыки А. Глазунова», — отмечала газета «Дер Морген». «Декорации и костюмы С. Вирсаладзе пленяют своей фантазией и роскошью», — говорилось на страницах «Берлинер Цайтунг».

Автор настоящей статьи работает в Большом театре около сорока лет. Почти

тридцать пять из них — в балетной труппе. За эти годы сменялось много поколений артистов балета. Сегодня она являет собой монолитный творческий коллектив с общими задачами и целями, и каждый его артист достойно может представлять высокое искусство Большого театра.

Более двадцати лет труппу возглавляет профессор Юрий Григорович — выдающийся балетмейстер современности, вдохновляющий труппу своим творчеством, организующий все стороны ее деятельности. Он — талантливый художник с высоким чувством социальной ответственности, гражданского долга и профессиональной чести. Его жизнь неотделима от жизни Большого балета. Нельзя не остановиться на значении организаторской, воспитательной, общественной деятельности Ю. Григоровича, далеко выходящей за рамки чисто балетного искусства. Ю. Григорович, являясь президентом Комитета танца Международного института театра ЮНЕСКО, смело и авторитетно выступает на симпозиумах, теоретических конференциях, в печати, председательствует или входит в состав жюри международных конкурсов балета в СССР, Болгарии, Финляндии, Японии, Франции. Будучи одним из лидеров мирового хореографического искусства, он способствует международному приоритету Большого балета, приоритету всего советского искусства.

«Пусть же сегодня наше искусство встанет на защиту мира, пусть оно пропагандирует самые светлые идеалы человечества, пусть радует людей и объединяет их во имя будущего!» — этими словами Юрия Григоровича, весьма актуальными сегодня, и хочется завершить статью. Впереди новый пятилетний план работы, гастролы, премьеры!



Более двухсот мастеров культуры и искусства — артисты, художники, музыканты, работники культурно-просветительских учреждений — приехали на московский завод «Хроматрон», где состоялось очередное занятие Университета общественно-политических и эстетических знаний, организованного Министерством культуры СССР.

В речи на апрельском (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС М. С. Горбачев говорил о необходимости «дальнейших изменений и преобразований, достижения нового качественного состояния общества, причем в самом широком смысле слова. Это прежде всего — научно-техническое обновление производства и достижение высшего мирового уровня производительности труда. Это — совершенствование общественных отношений, и в первую очередь экономических. Это — глубокие перемены в сфере труда, материальных и духовных условий жизни людей».

Новый принципиальный этап

в социально-экономическом, общественно-политическом и духовном развитии страны диктует и новые отношения труда и искусства. Искусство все глубже утверждает себя как действенное средство воспитания масс в духе марксистско-ленинских идеалов и, в свою очередь, все активнее реагирует на импульсы, идущие непосредственно из жизни.

Все это еще раз показала встреча мастеров культуры — слушателей университета с представителями рабочего коллектива завода «Хроматрон». Перед собравшимися в нарядном зале заводского клуба гостями выступили генеральный директор объединения МЭЛЗ Ю. Потемкин, директор завода «Хроматрон» Ю. Машин, секретарь партийной организации И. Скалкин. Они говорили об истории предприятия, о бурном развитии отрасли за годы Советской власти, о вкладе специалистов завода в дело Великой Победы.

Особый интерес вызвал рассказ о сегодняшнем дне пред-

приятия, о его замечательных людях — рабочих, инженерах, о разработке ими отечественных цветных кинескопов, совершенствовании моделей телевизоров, о борьбе за снижение их себестоимости... Приехав на «Хроматрон», слушатели университета многое открыли для себя заново: они оценили темпы роста советской телепромышленности, ее передовую технику и технологию, чрезвычайную сложность технологических процессов, которые требуют максимальной точности и, можно сказать, «виртуозности» многих операций. В какой-то степени такое производство неотделимо от понятия подлинного искусства в своей области.

Выступления руководителей предприятия вызвали оживленную дискуссию. И здесь специфические производственные проблемы уступили место вопросам социального строительства, что нашло особенно заинтересованный отклик у присутствующих на занятии. Ведь социальные условия труда и бы-

производства, и для творческих объединений.

Народная артистка СССР А. Степанова, выступившая с ответным словом, говорила о том, как полезно было ей и ее товарищам познакомиться с заводом и узнать о его достижениях, услышать откровенное критическое обсуждение тех аспектов, которые еще нуждаются в совершенствовании.

Такая атмосфера ответственности всех и каждого за успех общего дела характерна для предприятия. Каждый человек на своем рабочем месте стремится лучше использовать резервы, поднять эффективность и качество своего труда. В этом еще раз убедила гостей экскурсия по цехам завода, оборудованным по последнему слову техники, беседы с рабочими.

«Встреча на заводе «Хроматрон» была для нас очень полезна, — сказали народная артистка РСФСР Н. Касаткина и заслуженный деятель искусств РСФСР В. Василев. — Она про-



СОЮЗ ТРУДА И ИСКУССТВА

Здание завода «Хроматрон»

Слушатели Университета общественно-политических и эстетических знаний на занятии, которое проходило на московском заводе «Хроматрон»

Фото Д. Куликова

та, перспективы их улучшения — важный стимул повышения как производительности труда, так и интенсивности творческих процессов.

Наглядным примером такой взаимосвязи стал рассказ о заводских пионерских лагерях, базах отдыха, детских садах, физкультурных сооружениях, широком и высококачественном жилищном строительстве, медицинских учреждениях, о Дворце культуры... Словом, слушатели университета узнали, что предприятие имеет целый комплекс социальных обеспечений, что создает благоприятную атмосферу в коллективе, способствует росту производственной активности рабочих.

«Стратегия соединения личности и коллектива» — так определил директор «Хроматрона» Ю. Машин целенаправленность деятельности предприятия. Этот принцип встретил горячее одобрение мастеров культуры — ведь он един и для

демонстрировала подлинную творческую атмосферу на производстве, которая может стать примером для любого коллектива. Как руководители ансамбля «Московский классический балет», мы многое почерпнули для себя из опыта организационной практики предприятия. А как представители творческой профессии еще раз убедились в том, что наш современник — человек труда достоин быть воспетым в лучших произведениях искусства».

Выездное занятие Университета общественно-политических и эстетических знаний, состоявшееся на одном из передовых предприятий Москвы, еще раз продемонстрировало, как прочны и плодотворны связи представителей художественной интеллигенции с производственными кадрами, сколько общего в их стремлении активизировать свои усилия, чтобы с честью выполнить задания, намеченные партией.

Г. БЕЛЯЕВА

ВДОХНОВЕННЫЕ ТВОРЕНИЯ АРТИСТКИ

Л. АВДЕЕВА,

кандидат
искусствоведения

Анна Каренина, блоковская Незнакомка, Марьямхон, пришедшая на балетную сцену из творчества Хамзы, тургеневская героиня из балета «Элегия» — эти четыре партии, созданные в недавние годы народной артисткой СССР, лауреатом Государственной премии СССР Берной Кариевой, отражают творческое кредо и беспокойный характер незаурядного художника, для которого творче-

Бернара КАРИЕВА
в балете
«Лебединое озеро».





Бернара КАРИЕВА
и Виталий ВАСИЛЬЕВ
в балете
«Любовь и меч»

Бернара КАРИЕВА
и Константин
ФРИДЛАНД в спектакле
«Тажир и Зухра»

ский поиск — смысл жизни в искусстве.

За годы работы в Большом театре оперы и балета Узбекской ССР имени А. Навои Б. Кариева исполнила более сорока партий, и подавляющее большинство из них — в балетах, основанных на классической литературе. Еще будучи совсем молодой, артистка поняла, что воплощать на балетной сцене портрет героини литературного произведения — дело сложное и весьма ответственное: новая жизнь персонажа, его характер, эмоции должны убедить зрителя, выдержать сопоставление с его читательскими впечатлениями. Не только каждая премьера, но и каждый очередной спектакль для Кариевой — единственный и неповторимый, и она ведет его с предельной собранностью, с предельной душевной самоотдачей.

О Бернаре Кариевой можно с полным правом говорить как о танцующей актрисе, мастерство и особенности таланта которой позволяют ей «лепить» образы. Актриса благодаря своему дару словно призывает нас к сопереживанию — чувства ее героини будто рождаются сейчас, сию минуту из одушевленного танцем сердечного порыва и импровизационно высказываются в экспрессивном жесте, мелькнувшей позе, в нервно пульсирующих па де бурре, в отчаянности пробега... Кариева раскрывает возвышенность души Женщины, столь же обобщенного поэтического Образа, сколь и конкретной Судьбы. Ее мир насыщен драматичен и более того — трагичен. «Героини Кариевой насквозь духовны», — утверждает Тамара Ханум.

Видимо поэтому творчество балерины воспринимается как глубоко современное. Его современность в той трудной миссии, которую избрала Кариева и выполняет неукоснительно и вдохновенно и которая заключается в раскрытии трагического конфликта, обнажающего дисгармонию жизни, в стремлении ее героинь к полноте счастья, в их вере во всепоглощающую, животворную, преобразующую силу любви. Незащищенность, хрупкая красота созданных Кариевой характеров вызывают активную волну зрительского сочувствия, сострадания, вырастающего в ощущение почти сотворчества...

Кариева, как и все большие артисты балета, понимала и принимает: без овладения системой классического танца в его академических формах невозможны эксперименты, поиск новой пластической выразительности. Лексику классического танца можно освоить, занимаясь в классе, танец как художественное явление рождается в процессе непосредственного общения с аудиторией — во время спектакля или концерта. Кариева познала это ощущение высокого вдохновения, выступая в партиях Жизели, Одетты, Сильфиды («Шопениана»). С ними она не расстаётся в течение всей своей сценической жизни, и каждая новая работа современного репертуара изучается ею в сравнительном анализе с «тремя вершинами» мировой хореографии. Тем более что в современных балетах театра имени А. Навои самые экзотические по сюжетике партии все же тяготеют к академическим линиям танцевальной пластики...

«Шопениану» и «Жизель» Кариева станцевала в первый год работы в театре, «Лебединое озеро» — несколько позже. Однако среди ее четырех десятков партий, где немало выдающихся сценических созданий, Жизель и Сильфида выделяются особо. Они замечательно соответствуют хрупкости танца Кариевой, ее приверженности к полутонам в пластическом рисунке, ее трепетному отношению к классической гармонии. Более того, Жизель и Сильфида Кариевой словно постоянно вбирают в себя что-то от эмоций и судеб ее многочисленных «литературных» ролей, обретая год от года отточенность образной символики и обогащаясь жизненными ассоциациями.

Кариева училась классическому танцу в Ташкенте у хороших педагогов, представителей московской и ленинградской школ русского классического танца — Н. Довгелли и З. Афанасьевой, а затем в Московском хореографическом училище занималась у Марии Алексеевны Кожуховой. И еще — не будучи ее ученицей — у Галины Сергеевны Улановой, чье творчество воспринимается Кариевой как художественный эталон. Другим примером, особенно близким ее устремлениям, стало искусство выдающегося художника национального танца Мукаррам Тургунбаевой.

Когда мы ищем сопряжения национального танца и балета, то, как правило, находим схожесть во внешних формах пластики или возможности слияния, скажем, движений рук узбекского, таджикского танца с пор де бра классического.

Деятельно, узбекские и таджикские «руки» весьма схожи с основными положениями рук в классическом эзерсисе, тогда



как «ноги» резко отличаются, ибо в узбекском традиционном профессиональном танце, который тоже называется классическим, ноги вроде бы и не «танцуют», они только «несут» корпус и тело. И тем не менее именно классический, академический танец, сложившийся в русской школе балета, до удивления близок узбекско-таджикской хореографии.

В дореволюционном прошлом искусство узбекских танцовщиц-профессионалов резко разграничивалось на два потока. Одни из них развлекали своими плясками обитателей ханских покоев. Их стиль, порожденный уродствами феодального быта, извращенными толкованиями суровых законов религии, породил своеобразный протест у просвещенных деятелей литературы и искусства, который выразился в особой, можно сказать, аскетической исполнительской манере, строгости и гармонии форм, выражающих высокие помыслы и возвышенные чувства. Традиционный профессиональный танец, как правило, бессюжетен и содержательно программнен. Его содержанием является поэзия. Узбекская и таджикская лирико-философская и лирико-эпическая, даже интимно-лирическая поэзия во все времена воспевала высокие духовные идеалы. Именно эта особенность национальной хореографии, ее философия, этика стали естественной базой постижения эстетических принципов русской школы балета, воплотивших высокие нравственные идеалы и светлые чувства.

Творчество узбекской балерины Бернары Кариевой столь же национально, сколь интернационально, столь же традиционно, сколь современно. Она, обладая яркой, неповторимой художественской индивидуальностью, продолжает развивать традиции искусства Галины Улановой и Мукаррам Тургунбаевой.

...Анна Каренина в исполнении Кариевой в какой-то мере опровергла наши привычные представления о горделивой и величавой героине Толстого. Так же трудно соотносилась индивидуальность балерины с жестко-пронзительной музыкой Р. Щедрина. И вот спектакль «Анна Каренина»... Подряд, один за другим, три арабеска... «Анна увидела Вронского». Да, вот так и мелькнуло молнией: «Это именно она — Анна!»

Начиная с этих первых запоминающихся арабесков и до последней сцены, Кариева — Анна — в состоянии кульминации чувств, на пределе душевного и нервного напряжения. Анна Кариевой с первой встречи с Вронским словно обрекает себя на гибель. Ибо она исключительна своей естественностью и потому так «неответственна» среди всего и всех. Анна Кариевой не только потря-



сена вспыхнувшей любовью, но и поражена трагическим предчувствием и скована неловкостью стыда человека, преступившего закон светской морали во имя естественного существования без лжи.

Танец Бернары Кариевой легок, невесом, жест протяжен, выразителен, ибо руки ее — «глаза тела». По-особому красивы ее летящие арабески и аттитюды, со своими по-восточному затаенными линиями. Но все эти зримые свойства танца артистки воспринимаются только через призму духовности ее героини, и в нем неразличима та грань, где «бытовой» шаг переходит в сложную танцевальную фразу...

Три одноактных балета на темы произведений Хамзы, Блока, Тургенева, в сущности, рождены беспокойным характером актрисы. Много лет ей мечталась Незнакомка, виделись драматические судьбы женщин Хамзы. Но композиторы и балетмейстеры молчали. И тогда Кариева решила поделиться своими мыслями с молодым балетмейстером Инной Горлиной. Они привлекли к сотрудничеству известного в Узбекистане композитора Румиля Вильданова, сочинявшего в основном для кино.

Показанный впервые на творческом вечере Бернары Кариевой в 1981 году балет «Незнакомка» буквально поразил зрителей. Когда занавес закрылся, в зале какое-то время стояла тишина, а затем разразился шквал аплодисментов. Такая бурная реакция оказалась неожиданной. Ведь спектакль «Незнакомка» аскетически прост: пустое пространство распахнутой сцены, небольшой «петербургский» мостик с чугунными перилами, два одиноких, чуть мерцающих фонаря и огромное темное небо со светлыми звездами. С неба упала звезда и обернулась образом женщины, эфемерной, почти нереальной: колышутся легкие складки белого платья и пушинки перьев на прозрачных полях шляпы, напоминающей большого мотылька. Два очень «скромных» по хореографическому языку дуэта Незнакомки и Господина в голубом плаще, мечтателя и поэта, влюбленного тоже в мечту. И... звезда вновь покидает землю, унося с собой тоску по любви. Вот и все.

Что же определило успех этого маленького балета, скорее эскизной зарисовки, по мотивам поэзии А. Блока? Может быть, современные приемы композиторского письма с интересно использованными возможностями электроинструментов, поющих с шемящей, но сладостной болью «звездную» тему, звучащих как-то обнаженно, в вакууме молчащего пространства? Или изящество композиций И. Горлиной и гармоничность дуэтов с партнерами (Поэт — Ш. Турсунов, Господин — А. Геворкян)? Пожалуй...



Но главное было в самой Бернаре Кариевой. В ее эмоциональном прочтении, которое действительно передавало поэтический «нерв» душевного мира блоковской «Незнакомки»: сначала страстную, заатаенную надежду, затем — резкий спад напряжения, опустошенность, всепоглощающую тоску, тоску по любви...

В «Элегии» — хореографической фантазии на темы произведений И. Тургенева — Кариева исполняет три дуэта, емких по содержанию, выявляющих суть внутренней жизни женских образов, воплощенных писателем: Аси, Полозовой и Лизы Калитиной. В этих диалогах словно выявляются разные ипостаси того прекрасного явления нашей литературы, который мы называем тургеневской женщиной. Они выглядят в спектакле образным олицетворением воспоминаний художника, прошедшего долгий путь жизни и творчества. И все они у Кариевой овеяны элегической дымкой грусти.

В балете по драме Хамзы «Отравленная жизнь» его содержательная, эмоциональная, социальная сущность выявляется поэтической и одновременно достоверной, насыщенным волевой экспрессией исполнением Бернаре Кариевой. Здесь каждый пластический штрих словно «подсказан» движением души. Марьямхон Кариевой — образ большой, трагической неполноценности, а секрет его воздействия — в духовной цельности героини. Потрясает ее внутренняя сила: не желая смириться с вековыми законами насилия, преодолев извечный женский страх перед смертью, Марьямхон Кариевой погибает.

Хамза, видимо, не случайно назвал свою героиню таким общечеловеческим именем — Мария. Когда ее образ воссоздает Кариева, мы не следим за образным строем пластики. Нам неважно, как «играют» руки — в легчайших ферганских круговращениях, переличатых хорезмских вздрагиваниях или почти по-русски величаво разводятся в широкой плавности. Важно, что любое движение, любой жест, любая танцевальная фраза: летящий бег по диагонали сцены, и виртуозные верчения, и сложные поддержки — все это вместе представляется единственно возможной формой действенного выражения посылов души Марьямхон, ее тайных мечтаний и явных поступков.

В 1983 году Н. Рыженко по просьбе Б. Кариевой создала три одноактных балета на темы трагедий Шекспира, два из которых — на музыку П. Чайковского («Ромео и Джульетта» и «Гамлет»), третий — «Павана мавра» на музыку Г. Перселла стал «переносом» известного творения Х. Лимона. В этих балетах, как и во всех спектаклях, где участвует Кариева, зритель не может не сочувствовать озаренной сиянием любви Джульетте, трепетно женственной, мучительно одинокой Офелии, обреченной на гибель злым людским коварством Дездемоне.

Но и в этих хореографических вариациях на темы Шекспира, как и в упомянутых выше балетах, в центре зрительского внимания не только ведущая балерина, но и все ее партнеры. Почти все они: уже достигшие зрелости Игорь Кистанов, Георгий Гусев и совсем юный Ширали Кадиров — «открытия» Кариевой. Внимательный, пристрастный взгляд артистки отыскал их для исполнения главных партий в ее экспериментальных работах, что помогло им впоследствии приобрести обширный репертуар и признание зрителей.

Выступления Кариевой всегда вызывают огромный интерес многонациональной аудитории двухмиллионного Ташкента; «смотреть Кариевой» специально приезжают из рабочих городов Алматы, Чирчика, Бекабада, из далеких сельскохозяйственных районов республики.

Отрешенно-восхищенные лица пожилых женщин, обрамленные декоративно-изысканными платками, и сосредоточенные, загорелые до черноты лица мужчин, до сих пор не расставшихся с мундирами военного образца, затаенная тишина, когда даже вздох звучит, как гром, создают поистине хромую атмосферу восприятия «лебединых актов» и всей «Жизели». Наоборот — слезы и скорбно-сочувственное покачивание головой в финале «Барышни и хулигана», откровенные всхлипывания с причитанием: «Ох, бичора Аня, бичора Аня» («бедная Анна, бедная Анна») в сцене свидания Анны с Сережей — сопровождают, как правило, показы этих спектаклей.

Мехри («Сухайль и Мехри» М. Левиева), Сохани («Амулет любви» М. Ашрафи), Нурхон («Тановар» А. Козловского), Зухра («Сказание о любви» Т. Джалилова, Б. Бровчина), Наргис («Индийская поэма» У. Мусаева), Марьямхон («Отравленная жизнь» Р. Вильданова) — партии, о которых мало сказать: оригинальные, талантливые воплощения балерины Кариевой, они — ее творения, созданные в сотворчестве с композиторами, балетмейстерами, с писателями и поэтами.

Жизель, Сильфия, Одетта, Мария, Фригия, Барышня, Нина («Маскарад» Л. Лапутина), героини Тургенева, Незнакомка, Анна Каренина, воплощенные Бернаре Кариевой, уже неотделимы от узбекской культуры, они вошли в ее естество, сплелись в воображении зрителя с поэтическими образами Навои и Мукими, Хамзы и Кадыри, Зульфи и Хамида Алимджана.

Н а спектаклях дирижера Большого театра Союза ССР Александра Александровича Копылова каждый раз с удовлетворением отмечаешь — его оркестр всегда узнаваем. Узнаваем, благодаря принципиально важным чертам исполнительского стиля мастера. И главная из них — он ведет музыкантов как природный симфонист, не рубит фразу, детально следуя хореографической теме, не ставит перед собой задачу специально подчеркнуть жанровую природу музыки, а трактует ее широким дыханием, обобщенно, выявляя ее развитие крупными пластиками. И всегда удивляешься — кажется, хореография живет своей жизнью на сцене, музыка своей, но вместе с тем у вас рождается впечатление музыкально-хореографического единства представления. Целостность зрительного и слухового рядов решается дирижером не конкретно прямолинейно, а опосредованно, в едином с хореографом прочтении художественной образности, драматургии балета.

В эстетике творчества Копылова ощущается особая сдержанность, строгая мужественность. В его интерпретациях никогда не услышишь и намека на слащавость, псевдоромантическую красоту, ложную патетику. Музыка в его руках течет живительным природным потоком по только ей свойственным законам. Ее отличает скорее пастельная палитра, мягкость, лиричность тона, кульминация ее не подавляет грохочущей медью. Муза дирижера одета в легкий, воздушный, прозрачный наряд.

Творческая биография Александра Александровича складывалась таким образом, что, казалось, сама судьба предопределила ему выбор профессии. Он родился в 1924 году в семье музыканта. Его дед — скрипач и композитор — входил в кружок Митрофана Петровича Беляева. О тех временах напоминает хранящаяся в семейном альбоме фотография, названная «Шуточный квинтет», на которой рядом с В. Стасовым, Н. Римским-Корсаковым, А. Глазуновым мы видим А. Копылова-деда. Отец его — тоже скрипач, учился у знаменитого Л. Ауэра.

С детства мальчик приобщился к искусству: его водили на спектакли, на репетиции. Со своими родителями будущий дирижер объездил почти всю страну. И хотя отец его был родом из Петербурга, он очень любил юг, много работал в Грузии, Армении, Азербайджане. И сына своего отдал учиться в Тбилиское музыкальное училище по классу фагота и виолончели.

Началась Великая Отечественная война. В Грузию эвакуировались известные певцы, инструменталисты, дирижеры, композиторы. Молодой А. Копылов поступает статистом в Тбилискую

оперу, чтобы иметь возможность наряду с учебной бывать на репетициях и спектаклях. В это же время ему довелось впервые услышать оркестр под управлением профессора К. Сараджева, удивительного музыканта и человека, сыгравшего в его жизни важную роль. Он посещает занятия дирижерского класса профессора А. Гаука, приехавшего в Тбилиси, играет в студенческом оркестре консерватории и симфоническом оркестре Дома Красной Армии. И мечтает стать дирижером. Но война «стучалась» в каждый дом, и, несмотря на непризывной возраст, юный музыкант сумел добиться отправки в действующую армию, где попал в полк связи. Казалось, до музыки ли было тогда, но фронтовые дороги свели А. Копылова с учеником К. Сараджева, который много рассказывал о своем учителе. И пришло решение: если останусь жив, обязательно поступлю в дирижерский класс Константина Соломоновича. И потому сразу после демобилизации, буквально не снимая шинели, Копылов приехал в Ереван, блестяще выдержал экзамены в местную консерваторию и был принят. Он учился сразу на двух факультетах, был именован стипендиатом, преподавал в классе фагота, играл в филармоническом и оперном оркестрах с выдающимися советскими и зарубежными дирижерами.

По окончании консерватории Александр Александрович работает в Новосибирске: сначала на радио, затем в филармонии, но его тянет в театр. И вновь желание осуществляется — он зачислен в труппу Новосибирского театра оперы и балета на должность дирижера. Первым балетом, в постановке которого тогда участвовал А. Копылов, оказалась «Эсмеральда», которая имела грандиозный успех. И десять лет дирижер — музыкальный руководитель всех балетных постановок новосибирской сцены.

В 1961 году его приглашают в Японию готовить с японской труппой постановку балета «Шелкунчик». Одновременно он дирижирует концертами артистов Большого театра во главе с О. Лепешинской, которые гастролировали тогда в Японии. Вслед за этим ему представилась возможность экспромтом, без репетиций, провести в Большом театре спектакли «Жизель» и «Каменный цветок», что он сделал с профессиональной культурой и вкусом. Затем с балетом прославленной труппы выезжал на гастроли в Соединенные Штаты Америки, где критика высоко оценила его мастерство. С 1962 года Александр Александрович — член коллектива Большого театра СССР. За прошедшее время репертуар Копылова вобрал в себя семьдесят восемь названий спектаклей, из которых более половины осуществлено с его участием в качестве дирижера-постановщика.

СЛУЖЕНЬЕ МУЗ

ЭЛЛА ЛИППА

Однажды известный музыкант Б. Хайкин написал о Копылове такие слова: «Мы с Александром Александровичем — ученики одного и того же профессора, замечательного педагога, основателя советской дирижерской школы Константина Соломоновича Сараджева. А. А. Копылов — превосходный музыкант, вооруженный всеми необходимыми первоначальными элементами дирижерского мастерства: превосходным слухом, безупречным ритмом, быстрой ориентировкой музыкальном материале независимо от стиля и эпохи. Взмах



Заслуженный деятель
искусств РСФСР,
дирижер
А. А. КОПЫЛОВ

Фото Г. Соловьева

НЕ ТЕРПИТ СУЕТЫ

его ясен и убедителен. А за этим следует многое другое, что, может быть, не сразу бросается в глаза, но что, по моему глубокому убеждению, представляет большую ценность. Первое — это высокое этическое начало. Как глубоко заблуждаются те, кто считает, что этика — это не главная черта в творческом портрете художника! И каким ярким положительным примером является в этом смысле Александр Александрович Копылов!»

Борис Эммануилович не случайно остановился на качествах, присущих дирижеру изначально и едва ли не являющихся решающими в становлении творческой личности. Высокая человеческая и художническая совесть, гражданская ответственность, нравственный долг — качества, очень важные (если не самые основные) для дирижера, его принципиальных позиций в искусстве. К тому времени Хайкин проработал с Копыловым в Большом театре бок о бок много лет. И все эти годы они постоянно соприкасались в своей деятельности, обменивались впечатлениями обо всех сторонах текущей театральной жизни.

«Я не помню случая, — отмечал Борис Эммануилович, — чтобы А. Копылов прямо или косвенно связал свои личные интересы с обсуждаемыми вопросами. Внутренняя культура его такова, что ему просто не может прийти в голову привязать свое личное к принципиальным темам, которых мы коснулись. А. Копылов — убежденный художник, на репетициях он всегда серьезен, требователен, немногословен, иной раз внешне несколько суроват, не открывая своего нутра до конца. Но это всегда художник, убежденно идущий к намеченной цели. На репетиции он приходит с продуманным планом и умело этот план осуществляет.

Большому авторитету А. А. Копылова способствует и его общественное лицо: он всегда поступает, как убежденный коммунист, считает своим долгом быть примером и в общественной и в творческой жизни».

То, что так тонко Б. Хайкин подметил в А. Копылове-дирижере, Александр Александрович демонстрирует, вставая за дирижерский пульт Большого театра.

Размышляя о своей многолетней работе на балетной сцене, о накопленном опыте, Александр Александрович говорит о проблемах творчества балетного дирижера, балетной музыки, оркестра в балете как о кровном, всерадостном, завоеванном неустанным трудом — ведь свое понимание этих вопросов, свое отношение к поискам практических ответов на них ему приходится доказывать вновь и вновь своим делом, которому он не изменяет никогда.

«Музыка и хореография... Бытует мнение, что хореография может обойтись без музыки, — отмечает Александр Александрович. — Но я глубоко убежден, что они два крыла одной души. Мне кажется, что отняв у танца музыку, балетмейстеры тем самым подчеркнут «глухонемую» структуру балета. Это, наверное, возможно, но только в том случае, если к этому относиться как к эксперименту. Ведь балет был и есть прежде всего произведение музыкальное. Первоисточник балета, после сценичного оформления его идеи, — музыка, которая вдохновляет (или не

вдохновляет) балетмейстера на создание спектакля. Талантливая музыка открывает и актер-исполнителей, не говоря уже о публике. Партитура, лежащая сейчас передо мной, станет ее достойным (а ведь балетный спектакль без зрителей, без аудитории невозможен) тогда, когда ее коснутся «золотые» руки артистов оркестра и вместе с дирижером вдохнут в нее жизнь. Потому считаю искусство оркестра в балетном спектакле важным организующим и вдохновляющим стержнем. В связи с этим абсолютно недопустимо отношение к оркестру только как к аккомпаниатору, что было в старые времена. Функции его ныне ничем не отличаются от функций оркестра симфонического (следовательно, солирующего), особенно со времени появления балетной музыки Чайковского, Глазунова, Стравинского, Глиэра, Прокофьева, Хачатуряна, Хренникова, Щедрина...»

Больше дела, меньше слов — именно такой стиль признает А. Копылов в своей работе. Он считает, что на репетиции необходимо беречь каждую минуту, говорить очень мало, очень конкретно, очень образно. Его идеал: дирижер пришел на репетицию, ничего не сказал, взамахнул рукой — и оркестр заиграл в нужном ключе, ибо язык жестов, движений и мимики, согретый человеческим нутром, универсален. Почти как в балете!

Профессия дирижера, как и любой другой профессии, учат: дают необходимые теоретические, практические, технические, художественные знания. Но чтобы стать настоящим дирижером, мало быть просто хорошим профессионалом. Александр Александрович подчеркивал это не один раз. По его мнению, в человеке должно быть еще что-то заложено природой. И в это «что-то» входит прежде всего врожденный дар, а для балетного дирижера острее ощущение внутренней ритмики, динамики каждой интонации, каждой фразы и в целом всей партитуры.

«Дирижерское искусство неповторимо, сиоминутно. Когда танцуют под запись, — говорит А. Копылов, — тогда, на мой взгляд, исчезает обаяние театра. В кино и на телевидении такое, наверное, возможно: другая специфика. Повторяю, возможно, но тоже не желательно. А в театре все неповторимо. Одно исполнение не похоже на другое. Даже при одном и том же дирижере, тех же музыкантах и солистах сцены повторить в точности предыдущее исполнение нельзя».

Искусство балета как синтетического жанра выросло необычайно. Отсюда особое отношение сегодня к проблеме взаимодействия всех его составляющих. И все-таки до сих пор еще наблюдаются в спектаклях иной раз несоответствия музыки и хореографии. «Как вы думаете, в чем причина такого явления?» — задаю вопрос Копылову.

«Это очень давнишняя проблема, — отвечает он. — Возникает по разным причинам: не почувствовал динамику балетмейстер, не подсказал что-то вовремя композитор, дирижер или концертмейстер, просто не хватило фантазии у постановщика и так далее. Даже у такого колосса, как М. Петица, в последнем адажио «Спящей красавицы» есть одна «недотяжка» до П. Чайковского, и в самом кульминационном моменте. Я помню, В. Вайнонен в одной из постановок «Спящей» в новосибирском театре успешно подредактировал это место. Хотя он же настаивал на купуре в восемь тактов в адажио последнего акта «Шелкунчика», мотивируя это тем, что он не может «дотянуться» до грандиозной музыкальной кульминации. А в спектакле у Ю. Григорювича эта проблема обрела динамичное режиссерско-хореографическое решение. В «Гусарской балладе» Т. Хренникова, и опять же в адажио последнего акта, та же постановочная «недотяжка» до кульминационных моментов музыки. Но таких «несовпадений» становится все меньше благодаря совершенствованию подготовки балетмейстеров в высших учебных заведениях».

— Не менее острая проблема — отношение балетмейстера к музыке. Как вы считаете, правомочны ли купюры в партитуре? — наш следующий вопрос.

«Практика убеждает, что правомочны, как, например, и хирургические операции, которые исцеляют человека и делают его жизнь более долговечной, — отмечает дирижер. — Вспомним ту же «Спящую красавицу» — ведь в партитуре остается еще около 35 минут неиспользованной музыки. Или «Князя Игоря» — в нем выпускается целая картина. Но купюры должны быть сделаны мудро, профессионально грамотно, тогда они идут на пользу спектаклю».

Как уже отмечалось, А. Копылов — обладатель значительного репертуара, который составляет не только оперные и балетные сочинения, но и симфонические. Ему очень близки И.-С. Бах, Л. Бетховен, И. Брамс, П. Чайковский, М. Мусоргский. Его радует тот факт, что советские композиторы активно пишут для балетной сцены, что обогащает искусство дирижера, дает ему новые впечатления, помогает соприкоснуться с нашей живой, такой горячей, современностью. Он любит дирижировать музыкой Р. Глиэра, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Т. Хренникова, Р. Щедрина, Е. Глебова, А. Меликова, У. Мусаева и других авторов. Ему очень близок Н. Яковлевич. Со всеми ними он встречался в разное время по разным творческим поводам.

— Проблема примата дирижера или режиссера в создании спектакля обсуждается на протяжении нескольких десятилетий. Что вы думаете по этому пово-

ду? — спрашиваю своего собеседника.

«Я бы сказал, в постановочной группе важен не примат, а творческое содружество, — отмечает Александр Александрович. — Дирижер должен быть сопоставщиком и музыкальным руководителем. Одновременно он постоянный и непосредственный исполнитель спектакля: ведь если режиссер балетмейстер и художник, создав данное сценическое действие, уже полны других творческих замыслов, то дирижер продолжает его «нянчить» до тех пор, пока оно живет на сцене... Всем участникам постановки приходится решать большие и ответственные задачи. Проблем накапливается немало, и потому в работе необходима коллегиальность. Так, например, амплитуда темпов, к примеру, у артистов балета намного ограниченной, чем у оркестра. Поэтому дирижер балета (да и оперы тоже) не может не считаться с этим. Дикция танца ведь также существует как совершенно определенное явление, и оно накладывает на дирижера столь же определенные обязанности. В правильно организованной постановочной группе все должно быть оговорено заранее между композитором, дирижером, балетмейстером, художником, концертмейстером, балетмейстерами-репетиторами. И что не менее важно — очень четко спланировано до встречи с исполнителями, несущими на себе спектакль».

В Большом театре СССР А. Копылов, как и прежде, ведет весь основной балетный репертуар. В многочисленных гастролях ему приходилось встречаться с самыми разнообразными оркестрами, иной раз довольно пестрого состава. И всегда, даже в очень острых ситуациях, удавалось быстро находить общий язык, устанавливать взаимопонимание и добиваться нужных художественных результатов. Его приглашали дирижировать оркестром на трех международных конкурсах артистов балета в Москве. И каждый раз он доказывал, что свойственные ему как музыканту тонкое ощущение специфики балетного исполнительства, умение не просто следить за танцовщиком, но и поддерживать его, помогать, способствовали тому, что Александр Александрович прекрасно справлялся с теми сложными задачами, что стоят перед дирижером в таком ответственном состязании.

А. Копылова хорошо знают не только у нас, но и за рубежом. О высокой оценке его артистической деятельности говорят многочисленные рецензии, опубликованные в разных странах на различных языках. Многого стоят и теплые слова оркестрантов и артистов балета, которые всегда с искренней симпатией говорят о работе с Александром Александровичем Копыловым — добрым, внимательным человеком и талантливым музыкантом.

ра не самоцель. Елизарьев смотрит шире и глубже, придавая хореографическому содержанию общечеловеческий масштаб выражения, поднимая его до символа, до обобщения. И в этом ему во многом помогает сценарист балета Э. Гейдебрехт. Оформление спектакля функционально, оно играет самостоятельную роль в создании единого художественного целого. Развитие центрального пластического лейтмотива у солистов и кордебалета происходит на фоне медленно поднимающегося, словно вырастающего из земли черного полотнища-шатра. По сторонам этого таинственно растущего шатра остро вздымаются странные пики. Но в финале балета это злое сооружение внезапно трансформируется, и перед зрителями развертывается занимающая все сценическое пространство задника картина П. Пикассо «Герника», благодаря чему на сцене возникает особая атмосфера хореографического действия, мощная пульсация его амплитуды.

В этом спектакле строго выверен каждый шаг, каждый жест, точно ложащийся на метро-ритмический музыкальный рисунок.

Хореограф довольно лаконичен в выборе танцевальных выразительных средств. Основой пластической речи героев спектакля становится размеренная и предельно выверенная лексическая фраза в строгом соотношении с музыкальной фактурой произведения. Четкая фиксация любой позы, нарастание, развертывание движений снизу вверх, от пола ввысь, постепенное вовлечение массы в диалог с героями на непрерывном крещендо оркестра — таковы особенности хореографической партитуры балета. Линии ее пластических композиций выстраиваются по симфоническому принципу соответственно общей конструкции музыки. Железный автоматизм ритма, постепенное выявление темы, ее тембровое развитие, нагнетание звучности определяют структуру и архитектуру танцевального действия. В центре — герои, ведущие основную мелодику танца, полукругом — масса: аккомпанемент, подголоски и контрасты, сплетающиеся с мелодией в переменчивой общности звучания.

Динамику мерного движения открывает героиня (Т. Шеметовец). Она активная сила, зор-

вущая всех за собой, тонкая и напряженная, как звенящая струна, — сдержанный порыв. На белокурых волосах красная пилотка — Испания, сопротивление фашизму... На ее зов откликается герой (В. Иванов). Его обнаженный торс перекрещен боевыми лентами. Он, как вскинутый в салюте сжатый кулак, весь — готовность и решительность.

Когда накал борьбы обостряется до предела, то условное, абстрактное Зло как бы проявляется, обнажается кошмаром «Герники» и тут же гибнет — полотно декорации стремительно рушится и словно растворяется в музыкальных волнах «Болеро». В этот момент падает и обессиленная героиня, будто оглушенная безумием ужасов войны. Но тутчас вновь поднимается, подобно легендарной птице Феникс, как символ вечной, непримиримой борьбы Света и Тьмы. А на месте упавшего полотна «Герники» трепещет огонь, разгорается мощный костром, и на его фоне застывают герои с поднятыми к небу кулаками. Борьба впереди, борьба продолжается... Так спектакль, посвященный испанским антифашистам, вырастает до

ЕЛЕНА ТКАЧ

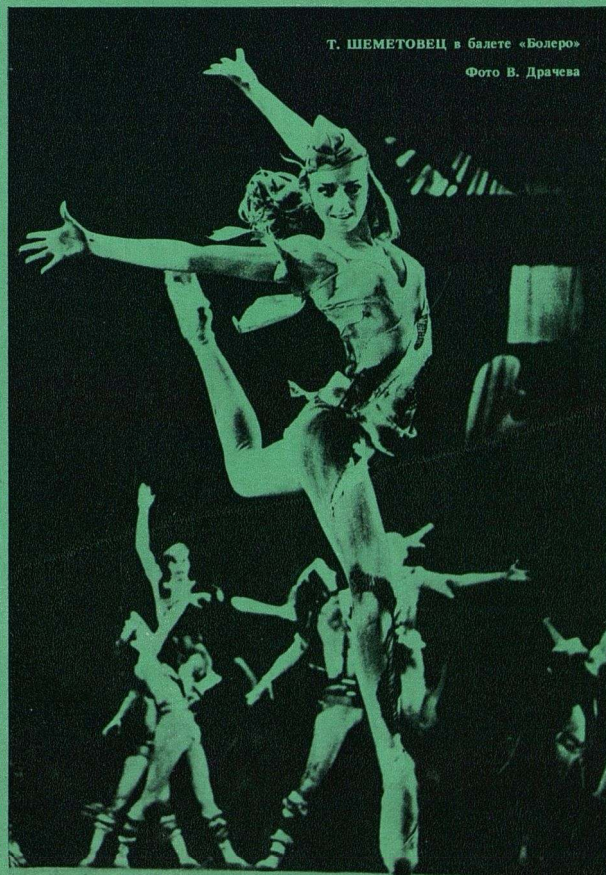
● Балет «Болеро» на музыку М. Равеля в Большом театре оперы и балета Белорусской ССР

«О, БОЛЕРО, СВЯЩЕННЫЙ ТАНЕЦ БОЯ!»

Новая работа Большого театра Белорусской ССР — поставленное В. Елизарьевым популярнейшее произведение Мориса Равеля «Болеро». Но сразу надо сказать, что версия балета существенно отличается от известных интерпретаций знаменитой партитуры композитора, обычно трактующих ее в лирическом, почти интимном ключе. Не любовное томление, не влечение страсти услышал в музыке хореограф, а призыв к борьбе, активное «противление злу», волевое стремление человека к победе.

Любая музыкальная тема рождает множество ассоциаций, а следовательно, и возможность неоднозначных трактовок. Тему спектакля Елизарьева можно определить словами Н. Заболоцкого: «О, болеро, священный танец боя!» Ассоциативное постижение музыки Равеля оказалось сходным у этих двух художников. Оставаясь верным социальной природе своего театра, Елизарьев обращается к самым насущным проблемам эпохи. Хореограф сплавляет свои художественные задачи с идеей гражданского служения искусства миру и добру на Земле. И служение это не есть пассивное созерцание, но активное действие, борение, битва, сражение.

Спектакль тревожен, он плоть от плоти своего времени, но, как всегда, современность публицистики для балетмейсте-



Т. ШЕМЕТОВЕЦ в балете «Болеро»

Фото В. Драчева

символа, сопрягает с идеями сегодняшнего дня.

Хочется отметить, что эмоциональное воздействие финала балета необычайно велико. Это своего рода катарсис, освобождающий от подспудного, внутреннего напряжения, очищающий через потрясение. Хрупкость, одушевленность героев балета словно противостоит подавляющей жутковатости гигантской «Герники», мертвенно-механическому барабанному ритму «Болеро». Живое, уязвимое человеческое тепло — антитеза злу, возведенному в символ...

Так найден интересный режиссерский прием, рождающий образное видение спектакля за счет единства средств выразительности разных искусств. Зло как бы персонафицировано, общено в движущемся объеме декорации, сам же процесс нарастания сил, это Зло преодолевающих, отображен в хореографии. А связующим и объединяющим началом является здесь музыка, исполненная оркестром на «одном дыхании» (дирижер Я. Вошак).

Свой новый спектакль В. Елизарьев доверил танцевать талантливым молодым артистам. Наряду с исполнителями первого состава Т. Шеметовец и В. Ивановым в партиях главных героев выступили Н. Дадишкилиани, И. Душкевич, А. Курков, В. Комков, сыграв их самозабвенно и страстно, проникновенно и лично.

Публикуя рецензию известного советского балетоведа В. Красовской, редакция поздравляет Веру Михайловну с юбилеем.

ВЕРА КРАСОВСКАЯ,
доктор искусствоведения,
профессор

● Балет «Витязь в тигровой шкуре» А. Мачавариани в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова

Потемневшее от древности золото испещрено небывалой величины самоцветами. В них — ни сияния, ни блеска, но глубокий покой, тайна. На сумрачном великолепии этого фона, посреди сцены группа плотно перевитых, полуобнаженных мужских фигур. Повинуясь музыке, тела расплетаются, мучительно, неохотно, тяготея назад, к своему центру, к неподвижности эпического



Г. МЕЗЕНЦЕВА
(Нестан-Дареджан)
и **Э. АЛИЕВ** (Тарнэл)
в балете
«Витязь в тигровой шкуре».

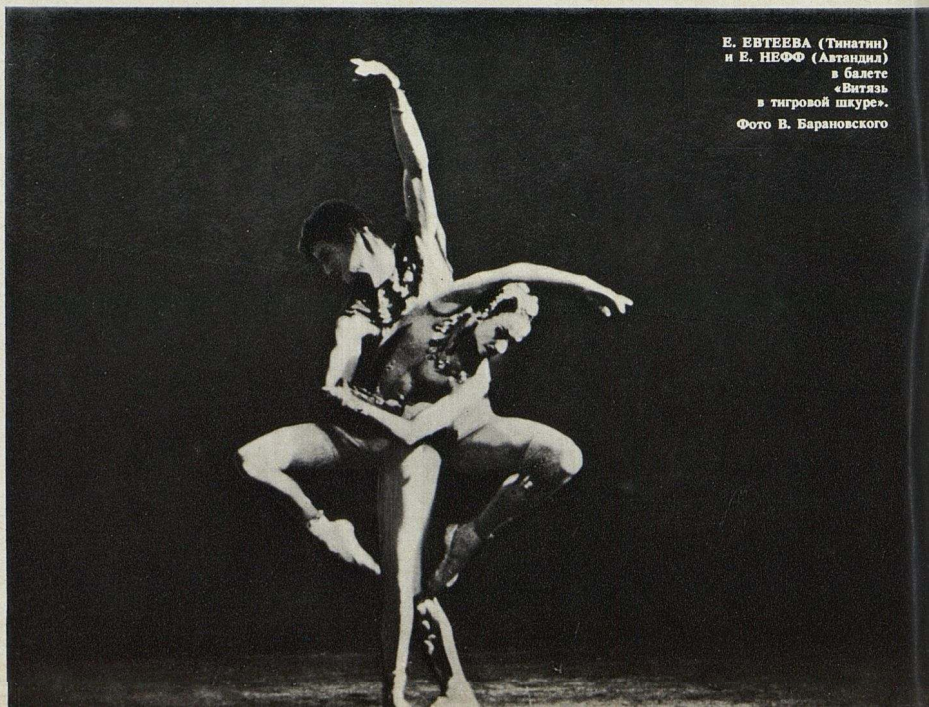
Фото Ю. Ларниковой

ВИТЯЗИ СОВРЕМЕННОГО БАЛЕТА

зачина. В финале последнего, третьего акта они опять сомкнутся в похожую по конфигурации группу...

Такова живописно-пластическая заставка балета «Витязь в тигровой шкуре» по прославленной поэме Шота Руставели. Балет идет на сцене Театра имени Кирова. Авторы его — Ю. Григорович (либретто), А. Мачавариани (музыка), О. Виноградов (хореография), Т. Мурванидзе (оформление). В программе, выпущенной к мартовской премьере 1985 года, каждый из авторов по своему рассказал о главном для всех них в поэтическом памятнике Грузии XII века — о духовном благородстве человека, его величии в любви и дружбе, способности идти путем жертв к высокой цели. Цель же — вызвать красоту из плена зла.

Эта тема балетному театру знакома. Она царит, например, в «Спящей красавице» Чайковского — Ма-



Е. ЕВТЕЕВА (Тинатин)
и **Е. НЕФФ** (Автавдила)
в балете
«Витязь в тигровой шкуре».

Фото В. Барановского

рисука Петипа. Герой там бла-городен, заранее подтвержен лирической истоме и рад на-чалу испытаний. Уверенный в поддержке добрых сил, он свободно одолевает преграды светлых сомнений и зага-док музыки. Еще бы! Ведь Петипа отожествлял себя с этим избранником судьбы. А прекрасной героиней вид-ел танец и распоряжался ею, как влюбленный властелин: недаром по-французски слово «танец» жен-ского рода. По ходу действия танец в образе красавицы принцессы расцветал изобильно и пышно, довери-тельно осеняя героя, откли-каясь на его признания.

В балете наших современ-ников тоже главенствует эта тема. Только герой идет на подвиги, полагаясь лишь на силу собственного чувства. При-том создатели балетно-го «Витязя», дети сложного века, словно побавняются полноты чувств грузинского поэта и предпочитают оце-нить их с холодноватой умо-зрительностью. Авторы не убеждены, скажем, в том, что за подвигом непременно следует награда, а это по-особому освещает и понятие красоты.

Для Чайковского и Пети-па красота была синонимом добра. Здесь красота довле-ет сама над собой. Она таинственна и отчуждена, даже когда танец сплетает тела героя и его любимой в объ-ятия куда более тесные, нежели позволяли себе ге-роини Петипа. Она не злая и не добрая, а скорее равно-душная во вкусе концепции Михаила Фокина. Хореограф начала века, Фокин поклонялся красоте минувших эпох и мечтал воскресить ее хоть на миг в летучих обра-зах балетного искусства. Авторы «Витязя», освободив и расколдовав красоту сво-его древнего мира, возно-сят ее на пьедестал и, даруя героям, готовы поклоняться ей как отвлеченному идеалу.

Балетному «Витязю в тиг-ровой шкуре» чужд наивный драматизм хореографов-классиков. Поднимая роман-тическую, в общем-то, тему, этот балет по сути антироман-тичен. Скорее, он эпиче-ски повествует о вечных ценностях благородства, любви и дружбы медлитель-но и отстраненно. Однако же согласие во взгляде на тему не отменяет различия автор-ских индивидуальностей.

А так как индивидуальности значительны, отблеск каж-дой придает воплощению свои оттенки.

Эпическое начало настой-чиво проступает в музыке. Композитор А. Мачавариани, как бы предлагая «условия игры», сообщает в програм-ме: «Создавая националь-ный грузинский балет, я тем не менее стремился избе-гать прямых цитат народной музыки. Для меня важным было самыми современны-ми средствами выразить об-щечеловеческий смысл «Ви-тязя в тигровой шкуре», не букву поэмы, но дух ее».

Дирижер В. Мачавариани увидел своеобразие парти-туры в передаче давней ге-роини средствами квази-современного оркестра. «Это и стихия ритмо-динамики, серийная техника, поли-тональные сочетания и гармо-нические комплексы, обилие сложных ладовых структур, полифоническое развитие тем, темброво-колористиче-ские эффекты». И всеми этими достоинствами музы-ки дирижер распоряжается как великолепный мастер.

Но вряд ли в образах ис-кусства можно отделять дух от буквы, суть от формы. Ведь форма, передавая особен-ности национальной при-роды, определяет неповто-римую взгляда художника на мир. Такой природы мало-вато в музыке «Витязя». Композитор любитесь бо-гатым инструментарием со-временного оркестра и поль-зуется им с отменным мас-терством. Но его музыка, проливаясь сплошным по-током, наполняясь пафосом на гребне сюжетных куль-минаций, в целом, как ду-мается, внутренне статична.

Художник Т. Мурванидзе словно бы невзначай и вопреки собственным намере-ниям вступает с композито-ром в миролюбивый спор. В программе он также заяв-ляет: «Я хотел создать об-общенный образ спектакля, не имеющий определенного национального адреса». Одна-ко величаво эпическая жи-вопись балетной поэмы при-надлежит знатоку и тонкому ценителю грузинского ис-кусства, больше того, чело-веку, пылко любящему это искусство. Нагромождение горных массивов... Область заоблачной мечты... Извая-ния воинов невозмутимо со-зерцают борьбу людских страстей... В тусклом мер-

цании золота, в сочетаниях глубоких красок видится по-этический мир художни-ков — безмянных совре-менников Руставели. Т. Мур-ванидзе владеет секретом балетного костюма, чья условность так редко бывает благосклонна к художникам. Он умеет создать впечатле-ние плотных тканей, тяжелых украшений, почти обнажив предназначенное к танцу тело. Он способен подска-зать своим костюмом харак-тер пластики персонажа. В «Витязе» Мурванидзе как бы заранее предвидял, что движения одетых по его эскизам танцовщиков разовьют мотив чеканки. Той волшеб-ной чеканки, что позволяет увидеть в побегах золотой виноградной лозы сияние солнца и синий небосвод Грузии. Да, оформление «Витязя» стилизует образы национального искусства. Но за изысками стилиза-ции — пристальный, личный взгляд художника на мир.

Спор композитора и жи-вописца действительно миролюбив. Однако любопытен тем, что оба как бы меняются правами. Представитель выразительного искусства музыки величаво изображает чувства, представитель жи-вописи темпераментно их выра-жает. Хореограф О. Виноградов вступает в содружест-во с обоими как мастер твер-дых, прочно сложившихся убеждений. Он искусно вписы-вает свое воплощение поэмы в предложенный художником облик спектакля. Но ближе ему эпическое на-чало музыки. Он, в свой че-ред, говорит, что хотел «соз-дать спектакль — гимн без-заветной любви, предан-ности, дружбе». И облакает этот гимн в форму грандиоз-ной фрески: в веренице самостоятельных, свободно между собою связанных эпи-зодов разворачиваются со-бытия балета. Каждый эпи-зод раздвигает пространство фрески шире, что вполне отвечает развитию поэтиче-ской темы. Но в характерах балетных героев не освоена глубина литературных про-образов, чувства не дости-гают немислимого накала, что все-таки составляет дра-гоценный смысл поэмы.

Вместе с тем хореогра-фия Виноградова содержит в себе некое гипнотическое, «колдовское» начало. Она не отпускает зрителя, хотя действие длится и длится в

переливах танца, бесконечно множачего рисунок, вы-ходящий и заплетающийся, словно побеги лозы. И мало-помалу начинает казаться, что подлинным героем «Ви-тязя» выступает для хорео-графа танец, что танцу кля-нется он в беззаветной пре-данности и в самом деле под-властен ему. Такое бывает с поэтами. Сказал же Горький о Бальмонте: «Раб слов его опьяняющих». Недаром именем Бальмонты подписан эпитаф по программе бала-та. Герои Виноградова люб-ят, страдают и общаются в танце. Каждое чувство, каждый поступок для хорео-графа — зерно, из которого распускаются, крепнут, ще-дро покрывают сцену формы его танцевальной фантазии. Система стелющихся, радуж-но вспыхивающих и гасну-щих, перетекающих одно в другое движений напоминает изысканные обороты речи и пышные сравнения поэмы, где уста уподобляются розе, зубы — жемчугу, а слезы описаны как «дождь хруст-альный из агатовых стрем-нин».

Хореограф отказывается от женского танца на паль-цах. Должно быть, этот танец видится ему слишком воз-душным, слишком штрихо-вым и графичным. Взамен он предлагает плотную вязь орнамента в духе индийско-го танца. Пластические ха-рактеристики обеих героинь различны.

Царица Тинатин грациоз-на, подобна преследуемой ею лани. Резвые скачки про-резают ее танец, образы копы и стрелы мелькают в остром узоре рук. Стройная, гибкая Е. Евтеева утонченно передает эту поэтическую условность образа. У Н. Боль-шаковой серебристо-серое трико Тинатин выдает жен-ственную телесность форм. А кокетливость исполнитель-ницы вносит прозаичные ин-тонации в танец охотящейся царицы.

Танец царевны Нестан-Дареджан может солнечно сиять, может сверкать раз-рядами молний, но и в сия-ниях и в сверканиях сохра-няет неприступность души. Царевна олицетворяет кра-соту. Только красота эта эгоистична, требует жертв, сама же на жертвы, как, ска-жем, героиня «Легенды о любви», не способна. Мех-менз Бану, обрекая себя на уродство плоти, ценой нрав-

ственного подвига обрела духовную красоту. Нестан-Дареджан становится безобразной по воле злых сил. Подвиги влюбленного героя вновь превращают ее в красоту. Но балетная интерпретация, вводя этот отсутствующий в поэме мотив, предлагает лишь брать на веру величие духа Нестан-Дареджан.

Потому так трудно передать молодой танцовщице Т. Арискиной сложность чувств индийской царевны. Удлиненные пропорции тела, на редкость изящная легкая нога, пластичные от природы руки — все словно создано для воплощения ориентальных композиций Виноградова. А так как хореографы непременно зависят от своего живого материала — исполнителей премьеры, то, вероятно, и Виноградов не зря восхитился внешними данными Арискиной и взял ее на роль прямо из рядов кордебалета. Все же пока что она лишь послушно выполняет пластический текст, не насыщая его живым ощущением смысла.

Зато Г. Мезенцева вдохнула в роль Нестан-Дареджан поэзию собственной незаурядной личности. И тем самым раскрыла целый мир чувств, столь прочно скрытый внутри пластики героини. Пластика наполнилась биением пылкого и благородного сердца, каждый условный жест, каждое движение — завиток в хитросплетенной фразе танца — окрасились оттенками нежности или печали, страсти или гнева. Голос живого чувства зазвучал в монологах героини, потребовал ответного отклика (не всегда, увы, получаемого) в дуэтах с героем. И то, что хореографу не удалось воплотить до конца, исполнительница в его намерениях угадала. В эпизоде потери красоты так мучительны пластические стоны, так горестны жесты заламываемых рук, что, кажется, героиня Мезенцевой плачет об утраченной гармонии, о том, что под натиском злых начал гармония теряет силу, может обернуться злом.

Образы Тариэла — витязя в шкуре тигра и его друга — воина Автандила тоже воплощены в наземном рисунке пластических ориенталий, лишь в кульминациях взрываемом прыжками из обихода классических тан-

цовщиков. Изыски этой пластики порой вредят целому. Сила духа, которую в поэме не могут потопить ручьи слез, источаемых героями, в балете истончилась, мужественные порывы растворились в изнеженности, граничащей порой с расслабленностью. Исполнители попадают тут в силки серьезных испытаний.

Э. Алиев в роли Тариэла не снимает с лица страдальческой маски на всем протяжении спектакля. Между тем она не идет его могучей фигуре. Алиев даже тягеловат, что иногда мешает «чистоте произношения» лексических сложностей. Однако он кидается на приступ, как герой, и, должно быть, победит, если подбавит героических красок в трактовку роли.

Такие краски (возможно, по собственному почину, но очень кстати) щедро вводит Ф. Рузиматов. Ему без таких красок попросту не обойтись, потому что он танцовщик героического склада, притом — виртуоз. Его Тариэл горюет сдержанно. Похоже, что, мечтая о возлюбленной, он прежде всего и больше всего любит подвиг. Он и совершает подвиг в танце, подхлестывающем и торопящем музыку, уносящем в вихревой полет, разящем напором вращений. И хотя юный Рузиматов с виду вовсе не могуч, его танец напоминает строки поэмы: «Мощный голос Тариэла заставлял терять сознание. Витязь рвал мечом кольчуги, рушил латы, одеваясь...»

Рядом с таким Тариэлом отступает в тень Автандил Е. Неффа. Отступает с благородным достоинством, как и положено этому герою поэмы, покидающему Тинатин, чтобы спасти друга. Автандил Неффа, так сказать, не кичится мужеством, но и не снимает его, ибо не поддается пласивым интонациям в характеристике своего персонажа.

Автандил В. Гуляева похож скорее на гурию, чем на воина. Истома и вялость жестов, изнеженность повадки, жеманность мимики удивят порой в пародию и, уж во всяком случае, вносят досадный диссонанс в ансамбль спектакля.

Благородным героям балета противостоит Царевич каджей. Носитель злого начала, он действует только в

первом акте. Однако образ его оставляет след в памяти, ибо обобщен и поднят до значения развернутой метафоры. В этом он подобен образу хана Кончака в балетном эпосе Б. Тищенко — О. Виноградова «Ярославна». Но партия Кончака поручена танцовщице, окруженной женским кордебалетом полонцев: хореограф воспользовался танцем на пальцах, чтобы создать впечатление ползущей, копошащейся саранчи, равнодушно пожирающей все живое. Царевич каджей тоже воплощает зло, которому все человеческое чуждо. Но его партия выстроена на сложнейшей технике мужского танца, и в обоих составах спектакля ее исполняет С. Вихарев. Он, как и Рузиматов, виртуоз, только виртуозность его другая. Героический порыв этому танцовщику незнаком, но и лириком его назвать нельзя. Он виртуоз по преимуществу, музыкант, дорожащий собственной скрипкой и сам олицетворяющий и драгоценную скрипку, и дух музыки, и дух танца. Царевич появляется в разгар шествия его свиты. Черно-алые костюмы смешанного кордебалета создают в передвижении масс образ полыхающего костра. Танец Вихарева на этом фоне растет и ширится, охватывает сцену, как раздуваемое ветром пламя, дробится искрами мелких заносок, вьется языками вертикальных прыжков, стелется огненными полосами пируэтов. И замечательный финал: убитый царевич падает на спину, поставив пятку одной стопы на вытянутые кверху пальцы другой: не человек, а потухший уголек лежит на авансцене, пока не поднимут и не унесут...

В эпической многофигурной фреске Виноградова занята почти вся молодежь Театра имени Кирова. Воспитанная в традициях академизма, она свободно овладела секретами непривычной пластики. И тем самым доказала, что новое обогащает традиции и продлевает их жизнь. В искусстве важно не стоять на месте. «Витязь в тигровой шкуре» говорит о поисках, о дерзаниях его авторов и дает повод для раздумий, даже для споров. А в спорах, когда они творческие, рождается истина.

Новые спектакли

ЮРИЙ ТЮРИН

● Балет «Исповедь»
Э. Денисова
в театре «Эстония»

РОМАНТИЧЕСКАЯ ИСПОВЕДЬ

Т. ХЯРМ в балете «Исповедь»

Фото В. Красноперова



К. КЫРБ (Бригитта)
и Т. ХЯРМ (Октав) в балете
«Исповедь»

На афише, приглашающей зрителей на балет Э. Денисова «Исповедь», созданный по мотивам романа Альфреда де Мюссе «Исповедь сына века» и идущий на сцене театра «Эстония», изображена полустоящая, полусгоревшая свеча (художник В. Красноперов). Свеча как символ быстротечности жизни, неверности ее колеблющегося пламени, неизбежности конца. Вот так несомненно зажженная рукой творца быстро оплыла и сгорела свеча жизни самого А. Мюссе, озарив ярким светом призрачные фигуры различных представителей французского общества периода июльской монархии. Среди этой светской толпы, чьи чувства «становятся более вульгарными, парадоксальными», мы встречаем и Октава Мирбо — героя романа А. Мюссе, в уста которого автор вложил свою исповедь.

В основе произведения лежит реальная история любви Альфреда де Мюссе к Жорж Санд, ставшей для поэта на долгие годы «сестрой милосердия», «повивальной бабкой» его таланта, любовницей, нянькой и матерью этого взрослого ребенка. Светская суета в юности приглушила силу его чувств. Но, как отмечает Г. Манн, «когда распуство не отупляет, то оно умудряет; оно превращает Мюссе в аналитика, комедианта и пессимиста, обладающего даром могучих слов».

Привкус горечи отчетливо ощущается и в романе (к моменту написания «Исповеди» Мюссе расстался с Жорж Санд). Его одинокая, уставшая и больная душа жаждет высказаться, чтобы осмыслить, осознать роковой разрыв. Но поэт в конкретной реальности своих взаимоотношений с любимой женщиной видит нечто большее: трагическую иллюзорность идеала, бездуховность, лицемерие общества, где процветают ложь, продажность чувств, где попираются нормы морали. Такой дух неприятия нравственных компромиссов, умение видеть в частном, глубоко личном то, что присуще целому социальному слою, способность к обобщениям — эти качества привлекают современного человека в произведении А. Мюссе.

Авторы балета «Исповедь» выстраивают хореографическое повествование как рассказ-исследование. Анализ времени, ушедшей эпохи сочетается здесь

с актуальностью взгляда на природу вещей и человеческих поступков. При этом в спектакле не ощущается экзотичности. Либреттист А. Демидов, сохраняя сюжетную событийность романа А. Мюссе, стремится рассмотреть его в той диалектической связи явлений и фактов, минувшего и настоящего, в какой классика обретает новое и свежее дыхание. А. Демидов справедливо усматривает в творчестве писателя качества, близкие современному балетному искусству: поэтическую музыкальность повествования, общечеловечность философских раздумий, драматизм ситуаций, наконец, остроту видения окружающего мира.

«Исповедь» — первый балет композитора Э. Денисова. Зрельный музыкант, он обрел богатый опыт, работая в различных инструментальных и вокальных жанрах, что не могло не сказаться и на его партитуре, написанной для хореографической сцены. В его музыке ощущается образная сопряженность с романом Мюссе. Ассоциативность впечатлений, метафоричность мышления отличают новое произведение. Э. Денисов широко преломляет в нем возможности современной композиторской техники. Но его находки не формальны, они — одно из средств раскрытия сложной внутренней жизни героя, показа мучительных противоречий в его душе.

Единомышленником композитора выступает дирижер спектакля Пауль Мяги, который в своем прочтении сочинения выявляет его философский характер, его эмоциональность. Создатель хореографии спектакля — известный артист Тийт Хярм.

Наблюдая в течение многих лет за исполнительской деятельностью Тийта Хярма, я хочу подчеркнуть, что творчество этого актера всегда питали поиски своей, ярко индивидуальной темы в искусстве. «За весьма долгую сценическую жизнь», — говорит Т. Хярм, — мне как актеру довелось протанцевать множество партий, сыграть небольшое количество ролей — как в классических, так и в современных балетах, среди которых меня наиболее привлекали те, что несли в себе романтическую тему — тему стремления к идеалу, поиска духовной целостности и гармонии. Такие герои могли быть не абсолютно положительными, но обязательно — искренними, сомневающимися, склонными к анализу своих поступков и не боющимся заглянуть в мир собственных сокровенных мыслей и чувств».

Склонность Хярма к романтическому восприятию мира проявилась и в рецензируемой работе. Эта особенность отразилась и в стройной возвышенности классической лексики

спектакля, и в структуре образного решения тех или иных сцен, и в трактовке образа главного героя как образа человека исключительного, и в исповедальческом начале, пронизывающем все действия балета. Мы как бы смотрим на события глазами главного героя сочинения Октава, вместе с ним проходим путь, приведший героя к нравственной катастрофе.

При этом перед постановщиком возникла труднейшая проблема — найти убедительное образное решение, которое бы органично отразило смену эмоциональных состояний героя. С этой целью он вводит в спектакль пять символических фигур, олицетворяющих Надежду, Печаль, Гордость, Реальность, Совесть. Иногда в согласии, а иногда в борении с ними Октав идет по дорожке жизненных испытаний. Условность этих персонажей подчеркнута абстрактными, лишенными бытовых признаков костюмами (художник Б. Биргер) и еще больше — обобщенностью хореографического языка. А достоверность бытовых реалий воссоздана сценографом Б. Пастернаком в подробности мелочей и деталей, с сохранением подлинности фактуры материала, в монументальных живописных панно. Они стали органичным фоном для своеобразного хореографического повествования, основанного на выверенной строгости классического танца. Предельная выстроенность и законченность каждого пластического эпизода делает спектакль на редкость логичным. Хореограф свободно пользуется формами сольного, дуэтного и ансамблевого танца. При этом он оригинально интонирует классический танец, внося в его характеристику элементы современной пластики.

Напряженный драматизм действия, глубина психологических характеристик поставили перед исполнителями главных партий очень непростые задачи. Актерам пришлось много работать над выявлением и освоением того, что мы называем «стиль времени», искать нужную тональность танцевальных красок. Ведь именно это помогает исполнителям точнее раскрыть эмоциональный подтекст поступков и взаимоотношений основных персонажей балета, которые и воссоздают ту картину нравов, названную Мюссе болезнью века. Иными словами — через индивидуальные актерские характеристики рисовать социальную панораму общественной жизни Франции первой половины XIX столетия, в то же самое время апеллируя к чувствам и сознанию сегодняшнего зрителя.

По сути дела, в спектакле три ведущих партии — Октав Мирбо (Т. Хярм), молодая вдова Бригитта (К. Кырб), возлюб-

ленная и девушка из кабака (Р. Ноор). И совсем не случайно возлюбленную Октава и девушку из кабака танцует одна актриса. Задуманная амбивалентность роли как бы подчеркивает единую суть этого женского характера. С одной стороны — рафинированность, изысканная изломанность облика светской дамы, с другой — пошловатая бравада уличной девки. Но у них словно одно лицо — один и тот же цинизм, одна и та же пуста душа. Правда, в исполнении Р. Ноор фигура девушки из кабака выглядит колоритнее и точнее, чем жеманное светское кокетство возлюбленной, отчего несколько теряется целостность общего впечатления.

Исследователи творчества Мюссе полагают, что Бригитта — это литературный прототип Жорж Санд. Но думается, постановщик и актриса поступили правильно, отказавшись в решении этой партии от прямых аналогий. В интерпретации К. Кырб Бригитта — уставшая от поклонников и шумного света женщина. Ее любовь к Октаву словно подернута меланхолической дымкой. Но вот одета маскарадная маска и изменилось поведение Бригитты: она в точности повторяет движения возлюбленной. И здесь вновь обнаруживает себя «родственность» этих героинь спектакля — в их двойственности, лицемерности существования.

Уже само название балета «Исповедь» требует от исполнителя роли Октава предельного погружения в хореографический материал, не просто актерской наполненности, а умения пропустить партию через духовную субстанцию своего сознания. Именно так «вынашивал» образ своего героя Тийт Хярм. В начале спектакля мы видим его юным, только-только вступающим в жизнь, в конце — это молодой «старик», раздвоенный, опустошенный... Танцовщик зримо показывает нам эту жизненную дистанцию, которую прошел Октав, передает пластической движению нюансы его психологических состояний. Пожалуй, на сегодня это лучшая актерская работа Тийта Хярма, свидетельствующая о большом мастерстве замечательного художника.

Балет «Исповедь» — спектакль дебютантов. Хореограф, композитор, художники, либреттист выступили в новом для себя качестве, впервые пробуя силы в создании большого сценического полотна. И надо сказать, дебют удачный. Советское хореографическое искусство пополнилось еще одной оригинальной и умной постановкой, в которой счастливо воссоединились самостоятельность прочтения и масштабность философских раздумий.

ОЛГА
ТАРАСОВА,
заслуженный
деятель
искусств
РСФСР

● Балет «Мещанин во дворянстве» на музыку Р. Штрауса в Татарском театре оперы и балета имени Мусы Джалиля

ВСТРЕЧА

В репертуаре Татарского театра оперы и балета появился новый спектакль — балет на музыку Рихарда Штрауса «Мещанин во дворянстве». Эта счастливая мысль инсценировать на хореографической сцене знаменитую комедию Мольера родилась у главного балетмейстера труппы Ларисы Исаковой, автора либретто и постановщика нового спектакля, и у музыкального руководителя балетмейстерского отделения Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского Татьяны Виноградовой, создателя музыкальной композиции балета. Это не первая их совместная работа. Ими уже был осуществлен в том же театре балет «На окраине города» (музыка Р. Щедрина). Поиск новых тем, нового музыкального материала характеризует творчество этих художников.

В музыкальной композиции балета «Мещанин во дворянстве» использована музыка Р. Штрауса, написанная к драматическому спектаклю Жана-Батиста Мольера, танцевальная сюита на тему Ф. Куперена, отдельные фортепианные произведения композитора. Партитура балета интересна своей драматургией. Ярко звучит лейт-тема главного действующего

лица — Журдена, она органично сочетается с танцевальными формами XVII—XVIII веков, такими, как куранта, гавот, менуэт, круговой танец и другие.

Изящная и тонкая оркестровка музыки к комедии с использованием соло роля позволила Т. Виноградовой в новой композиции как бы «укрупнить» авторскую мысль вводом нескольких его фортепианных произведений. Сделано это очень тактично и не нарушает эмоциональных и колористических красок партитуры.

Претерпела на хореографической сцене изменения и сама пьеса Мольера: хотя автор и назвал свое произведение комедией-балетом, развернутая балетно-пантомимная сцена в «Мещанине во дворянстве» (не считая небольших танцевальных эпизодов в других картинах) — одна, в финале. А казанская труппа предлагает зрителю полнометражный балетный спектакль в двух действиях и девяти картинах.

Произведение великого драматурга бессмертно и продолжает быть актуальным и сейчас, ибо и в наши дни еще живы такие нравственные болезни, как невежество, чванство, спесь, которые с таким острым сарказмом обличал в своей комедии Мольер.

З. ИЛЬЯСОВА (Люсиль)
и И. ЖУКОВ (Клеонт)
в «Мещанине во дворянстве»



искусства фехтования — канон в музыке рождает точный сценический аналог. Но поскольку канон написан в сложной форме, это дает возможность балетмейстеру усложнить действенную ситуацию: в эпизод включается служанка Николь, она одновременно флиртует и с Журденом, и с учителем фехтования, что способствует возникновению ярких комедийных положений, интересных хореографических сопоставлений.

Хореограф пользуется лексикой классического танца. Стилизация в духе времени Мольера, образность языка, присущая каждому персонажу, еще раз убеждают нас, насколько богат и неисчерпаем классический танец. Как он легко трансформируется, как помогает балетмейстеру убедительно решать различные художественные задачи!

В тесном контакте с балетмейстером большую и сложную работу провел дирижер спектакля Т. Ахметов. Прозрачность, изящество, эмоциональность партитуры Р. Штрауса — это не легкий материал для исполнения. И если во время спектакля зритель постигает новый для него мир звуков, в этом большая заслуга работы коллектива оркестра и дирижера.

Конечно, есть и пожелания к создателям новой постановки. Спектакль обрел свою жизнь, и в ходе исполнения сейчас следует обратить внимание на более тщательную разработку характеров действующих лиц. Участникам спектакля нужно добиваться большей легкости в приемах актерской игры комедийного жанра.

Балет обладает сложной пластической партитурой, что создается частично за счет хореографического многоголосия. Думается, что балетмейстер, увлекаясь этим приемом, иногда «теряет» звучание главной хореографической темы. Так, пасторальная сцена в доме Журдена по своему масштабу и в значимости оказывается равной последнему вихревому розыгрышу в форме «турецкой» прощесии. Эти эпизоды следует дифференцировать. Большая камерность домашней «пасторали» подчеркнула бы и усилила развязку балета — «розыгрыш».

В заключение хочется отметить инициативу театра, который ищет новые темы, новый музыкальный материал. Ведь постановка «Мещанина во дворянстве» — это первое сценическое воплощение музыки Р. Штрауса к мольеровской комедии на советской балетной сцене. Казанский зритель с интересом отнесся к работе театра и высоко оценил новую премьеру.

С ГЕРОЯМИ МОЛЬЕРА

Жанр комедии в балете не имеет той глубокой и прочной преемственности традиций, которые сложились, например, в сфере романтического балета. Сохранились лишь отдельные спектакли-комедии, которые могут быть причислены к классическому наследию. И Л. Исакова, которая проработала в Татарском театре оперы и балета имени Мусы Джалиля двенадцать лет после окончания ГИТИСа имени А. В. Луначарского, где училась на курсе, руководимом А. Лапури, решив предложить коллективу для постановки это сочинение, хорошо представляла себе творческие возможности своих коллег. И действительно, не будь в театре такого актера, как В. Яковлев с его незаурядным драматическим дарованием и техническими возможностями, роль Журдена не получила бы столь интересного воплощения. Прелестный образ дочери Журдена Люсиль создает И. Хакимова. Ее лирико-драматическое дарование в этом спектакле проявилось по-новому. Она тонко почувствовала стилистические особенности музыкального материала, его сдержанность, ироничность. И потому играет не столько событийные перипетии комедии, сколько свое внутреннее отношение к ним. Партию

Клеонта, молодого человека, влюбленного в Люсиль, темпераментно с юношеским задором исполнил И. Жуков. Интересно в актерских трактовках и танцевальном исполнении З. Хамдеевой и В. Бортыкова роли слуг — Николь и Ковьяля. Запоминаются также образы учителей Журдена, созданные Ж. Сидоркиной, В. Грачевым, А. Петровым, Р. Гимадутиновым. Ярко, стилистически точно «выписаны» В. Прокоповой и Н. Сарваровым портреты аристократов.

Авторы спектакля воссоздали на сцене стилистику века Мольера. Она явственно ощущается не только в сценографии спектакля (ее оригинальное решение предложил А. Кноблок), костюмах. Стилизован и хореографический язык, и потому может показаться, что балет несет исторический характер, является данью далеким временам. Но это не так — с первого момента сценического действия вы понимаете, что спектакль решен современным хореографом и современными средствами выразительности. В нем нет модных па, таких, как шпатаг или широко используемая вторая позиция во всех ракурсах и положениях (пар-

терных или в подержках), нет антиэстетических поз, определяющих понятие «современный язык танца». Современность хореографа сказалась в методе разработки материала.

Балетмейстер Л. Исакова тонко восприняла приемы полифонии Р. Штрауса и постаралась их отразить в сценических композициях. Так решены сцены с учителями, эпизоды на площади в Париже, сцена домашнего балета — пастораль и другие. Такое «прочтение» музыки дает хореографу возможность создавать изобретательный рисунок танца, сложные мизансцены и, что наиболее интересно, различные ритмические воплощения одного и того же музыкального материала как в массовых композициях, так и в камерных ансамблях. Балетмейстер использует такие формы танца, как трио, квартет, и именно эта музыкальная терминология наиболее полно отражает суть хореографического решения Исаковой, так как оно соответствует структуре и содержанию музыкального материала. Так, на музыкальские «Куранты», написанные в форме сложного канона, идет урок фехтования. Журден пытается выполнить чуждые ему приемы

СОВРЕМЕННОЕ
И СОВРЕМЕННОСТИ
НА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ
СЦЕНЕ

АНКЕТА ЖУРНАЛА

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1

Как Вы трактуете соотношение понятий «современный спектакль» и «спектакль о современности»?

2

Каков герой современного балета в Вашем представлении?

3

Как Вы считаете, существует ли тенденция постепенной замены многоактных балетов произведениями более камерной формы? И являются ли одноактные балеты главной репертуарной линией?

4

Что Вы думаете о путях развития современных выразительных средств в балетном искусстве?

Идейно-художественная результативность деятельности театра в равной степени определяется как эстетическим качеством исполнения спектаклей, так и содержанием репертуара. Это в полной мере относится и к жизни балетных коллективов страны. Сейчас у нас в стране в театрах оперы и балета пятьдесят одна балетная труппа. Естественно, что формирование афиши каждого из них определяется творческими и экономическими ресурсами того или иного коллектива. И тем не менее, проанализировав ее состояние, есть основания говорить об общих тенденциях репертуарной политики театров. Подобный анализ весьма необходим, поскольку посещаемость спектаклей, любовь и интерес зрителей к той или иной труппе зависят от того, насколько привлекателен, нов, интересен ее репертуар.

Желание получить общую картину репертуарной деятельности балетных трупп театров страны, стремление сопоставить соотношения между разными разделами репертуара: современным и классическим, детским и взрослым, широко используемым и созданным непосредственно в театре, побудило редакцию журнала «Советский балет» в целях получения широкой информации обратиться с серией вопросов к работникам литературных и репертуарных отделов театров. Они подготовили большой и интересный материал, и редакция приносит им за это глубокую благодарность. Полученные из 49 театров данные позволяют сделать некоторые общие выводы.

Прежде всего отродна отметить тенденцию расширения репертуара за счет восстановления, с одной стороны, забытых произведений и создания новых, с другой стороны. Общее число показанных в 1984 году названий балетных спектаклей превышает цифру 200. Они могут быть разделены на несколько групп. Балеты классического наследия (24 названия); балеты, составляющие так называемый «золотой фонд» советской хореографии (8); балеты, созданные в последние годы на местах (около 170 названий), из которых более 20 современной тематики. Несколько увеличился интерес к постановке спектаклей для детей и юношества (специально для детской аудитории осуществлен 31 детский спектакль).

Значение балетов классического наследия в жизни каждого балетного театра переоценить невозможно. Они — путь приобщения труппы к традициям мировой культуры балетного театра, школа профессионализма для любого театрального организма. Вместе с тем балеты классического наследия — это и тот отшлифованный временем и талантом многих поколений деятелей хореографии эстетический багаж, который воспитывает у зрителя представление о прекрасном.

Сегодня любой из наших театров имеет в своем репертуаре не менее трех названий классических балетов. Многие из них наиболее репертуарны и посещаемы, о чем свидетельствует число их показов на сцене в течение 1984 года. Такие знаменитые балеты, как «Лебединое озеро», «Жизель», в прошедшем году значились в репертуаре тридцати театров. Общее количество представлений «Лебединого озера» —

около 450. Этот шедевр П. Чайковского является лидирующим среди постановок музыкального театра и за 1983 год. Согласно данным, которые приводились в докладе доктора философских наук Г. Дадамяна на семинаре «Театр и зритель», который проводился Всероссийским театральным обществом, «Лебединое озеро» занимает первое место среди балетных спектаклей по количеству посетивших его зрителей (252 тысячи человек). Поэтично-взволнованное пластическое повествование о судьбе прекрасной Одетты — королевы лебедей, музыка П. Чайковского, хореографическая поэзия Л. Иванова и М. Пети-па вовлекают зрителя в магический круг сопричастности действию, как бы погружают его в мир живой гармонии, вновь рождаемой сегодня, дарят образы прекрасных возвышенных чувств.

Не менее любимы театральными восьмидесятих годов XX века и старинная «Жизель» А. Адама. Около 360 показов этого спектакля в 1984 году — живое тому свидетельство. Добавим, что выступления в партиях Одетты, Жизели — большая творческая радость и для исполнительниц, поскольку предоставляют возможность раскрыть мир нравственно-просветленных переживаний женской души. Вот почему во все времена эти роли были и остаются своеобразным эталоном на звание балерины — ведущей солистки театра.

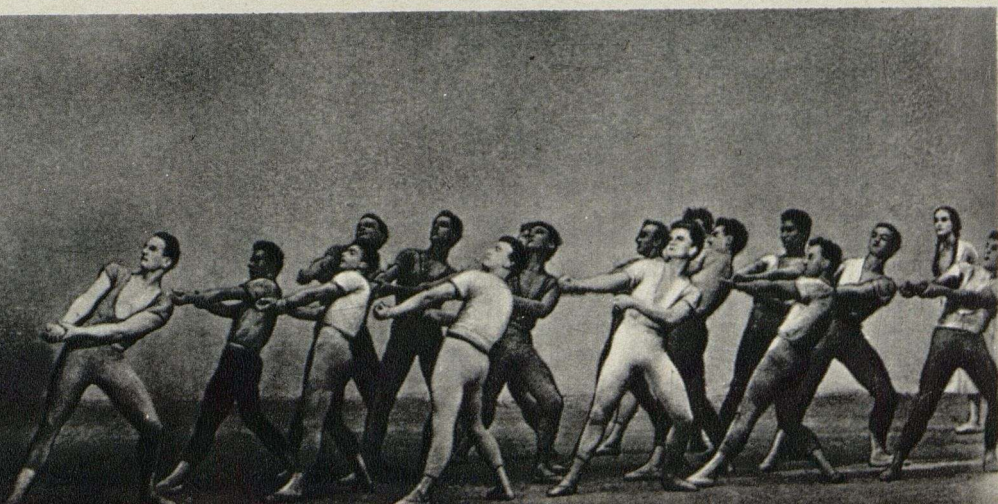
Количество вводимых в главные партии названных балетов молодых артистов свидетельствует о том, что в театрах заботятся о «жизненном здоровье» этих образцов наследия. За последние десятилетия наша сцена знает немало исполнительских удач в работе над образами героев классических балетов, ставящих перед интерпретаторами задачи постижения особенностей академического стиля русской школы танца, предьявляющих значительные требования и к актерской трактовке. Практика показала, что выявить существо такого характера могут лишь танцовщицы, чей внутренний мир глубок и содержателен, чьи человеческие качества позволяют определить личностный масштаб создаваемого характера. Нельзя просто освоить и передать стиль хореографии того или иного классического произведения. Нужно осознать и понять его место в культурном слое своей эпохи, искать в нем мотивы, притягательные для сегодняшнего человека. Пожалуй, это главное, к чему сегодня надо стремиться молодому поколению артистов, без чего мы не сможем сохранить и приумножить славу отечественного классического балета.

В классическом разделе репертуара театров сегодня заметно некоторое расширение круга названий. Наряду с лидерами и следующими за ними «Дон Кихотом» (в двадцати четырех театрах — 200 представлений), «Щелкунчиком» (в восемнадцати театрах — 180 представлений) и «Шопенианой» (в восемнадцати театрах — 165 представлений) на афише мы видим и такие балеты, как «Видение розы», «Арлекинада», поставленные в двух театрах, «Наяда и рыбак», «Привал кавалерии», которые осуществлены в трех коллективах, «Па де катр» — в четырех, а также «Сильфиды», которая в семи театрах страны показана 72 раза. Этот спектакль в 1984 году имел три премьеры — в Алма-

РЕПЕРТУАР : ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ



Сцена из балета
«Золотой век»,
осуществленного
Ю. Григоровичем
в Большом театре СССР

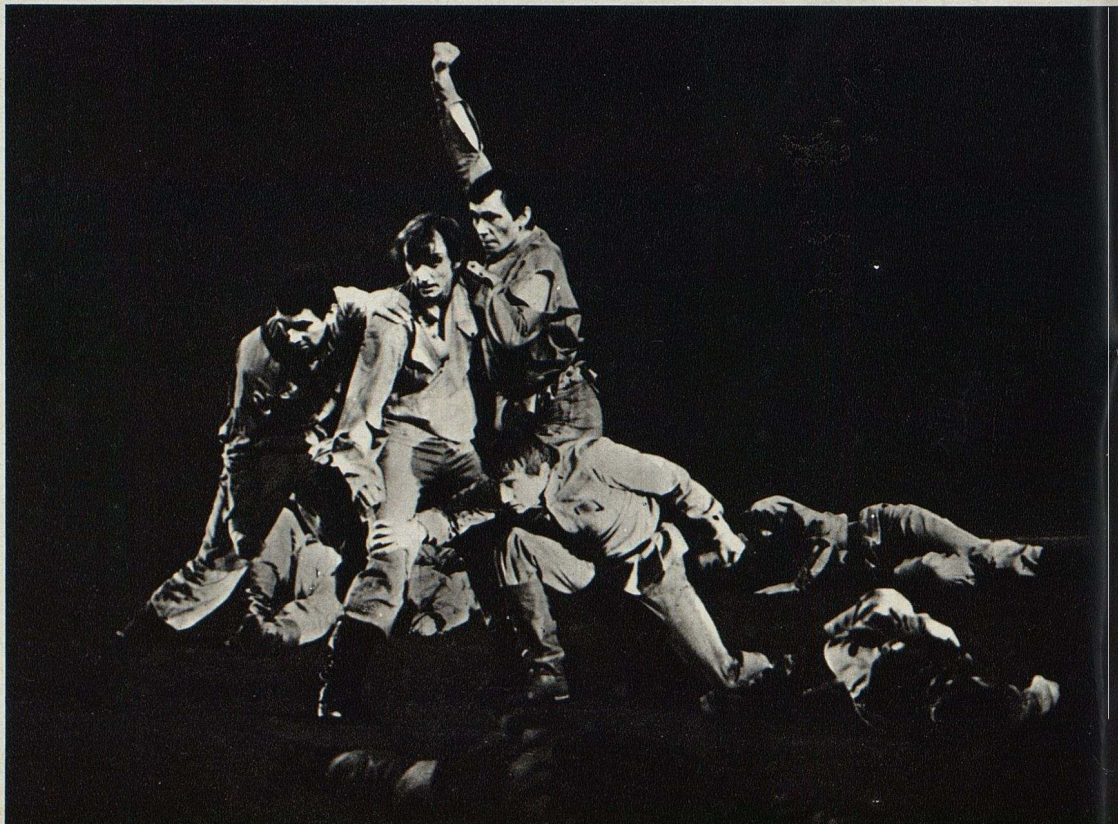


Фрагмент из спектакля
Ленинградского театра
оперы и балета
имени С. М. Кирова
«Берег надежды»
в постановке
И. Бельского



Н. ТИМОФЕЕВА
и А. ЛАЗАРЕВ
в спектакле Большого
театра СССР
«Калина красная»
(постановка
А. Петрова)

Сцена из балета
В. Гаврилина
«Дом у дороги»
в постановке
ансамбля
«Хореографические
миниаютюры»
(хореограф
А. Полубецев)



Ате, Воронеж и Казани. В тесные 1983 и 1984 годов вернулась на сцену четырех театров «Раймондо» А. Глазунова, возобновленная в Ленинграде и Таллине (1983), в Москве и Алма-Ате (1984).

В последние годы стал слабее интерес театров к таким традиционно репертуарным балетам, как «Тщетная предосторожность», которая хотя и поставлена в тринадцати театрах, но идет с редкой периодичностью (чаще всего по четыре—десять раз за год — всего 75 показов), и «Копеллия» Л. Делиба (пять театров показали ее за год 64 раза).

Нечастые гости на сцене страны «Корсар» (три театра — 18 показов), «Баядерка» (восемь театров — 40 показов), «Пахита» (в семи театрах прошло 60 спектаклей). Возможно, это объясняется сложностью постановки спектаклей и ограниченными по численности труппами. Видимо, в том причина и не очень активной репертуарной жизни «Спящей красавицы», — идущая в тринадцати театрах, она видела свет рампы всего 61 раз, то есть в среднем четыре — шесть раз в год. Очень популярную ранее «Эсмеральду» имеют в своем репертуаре восемь театров, но за год они давали ее всего 51 раз. Лишь в одном театре (Ленинградском Малом оперном) сохраняется «Петрушка».

1984 год ознаменован первой на советской сцене премьерой балета П. Чайковского — Дж. Баланина «Серенада» — в Тбилиском театре оперы и балета имени З. Палиашвили.

Итак, классический репертуар балетных театров страны в 1984 году составил 24 спектакля, в том числе — М. Петица, Л. Иванова, М. Фокина, А. Горского, А. Бурновила, Дж. Баланина.

Дискуссия, прошедшая в журнале «Советский балет» по проблемам классического наследия, вновь обратила внимание деятелей балетного искусства на всю серьезность задач сохранения шедевров классического наследия. Но вместе с тем ее участники ставили вопрос о необходимости уберечь от забвения и полотна «золотого фонда» советской хореографической культуры. К сожалению, их удельный вес в репертуаре 1984 года невелик. Их всего восемь. Перечислим по алфавиту: «Бахчисарайский фонтан» (одиннадцать театров — 89 показов), «Барышня и хулиган» (четыре театра — 36 показов), «Золушка» (шесть театров — 31 показ), «Каменный цветок» (два театра — 6 показов), «Легенда о любви» (пять театров — 21 показ), «Ромео и Джульетта» присутствует в афише шестнадцати театров, но зритель видит балет достаточно редко (за год по стране состоялось 87 спектаклей). Он поставлен разными хореографами на музыку таких композиторов, как С. Прокофьев, П. Чайковский, Г. Берлиоз. Спектакль 1940 года, созданный Л. Лавровским, сохранен лишь в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова, где в 1983 году осуществлено его капитальное возобновление. Но в 1984 году «Ромео» имел лишь два представления. Заслуживающей поддержки попытку сохранить хореографические сцены этого монументального полотна являлась одноактная сюита, осуществленная М. Лавровским в Тбилиском театре оперы и балета имени З. Палиашвили. Остальные театры имеют в своем репертуаре собственные версии произведения Шекспира.

Балет «Спартак» активной жизнью живет на сцене двенадцати театров (121 показ). Часть спектаклей идет в хореографии Ю. Григоровича (в четырех театрах), в других коллективах постановщиками выступают разные балетмейстеры. Лишь два

театра (Ленинград и Казани) сохраняют в афише балет «Шурале», но показали его на сцене только 8 раз. Добавим, что совсем исчезли из текущего репертуара такие этапные в истории советского балета сочинения, как «Пламя Парижа», «Лауренсия». Как явствует из сказанного, непростительны редки свидания со зрителем у «Каменного цветка» и «Легенды о любви».

К «золотому фонду» относятся и балеты, которые созданы в театрах национальных республик и имеют принципиальное значение для творческого становления местных трупп и потому достойны бережного отношения к себе. Однако не везде осознается важность их идейно-эстетической роли, их значимость в культурной жизни. Нет, к сожалению, на афише таджикского балета «Ду гиль», грузинского «Сердца гор», туркменского «Алдар-косе»... Потому так важно отметить инициативу татарской труппы, которая сохраняет на своей сцене «Шурале» (спектакль возобновлен в 1970 году), бурятского театра, осуществившего новую редакцию «Красавицы Ангары» в 1972 году (любимый зрителем балет выдерживает 15 представлений в год), азербайджанского коллектива, возродившего ставшую национальной классикой «Девичью башню».

Самую большую по численности группу балетов (150 названий) в общем репертуарном списке составляют оригинальные спектакли, родившиеся в данном театре страны или «перенесенные» сюда из-за рубежа. Она многохарактерна и многоплатна. Сюда входят балеты на сказочные, исторические, современные сюжеты из жизни народов данной республики, балеты, поставленные на основе литературных произведений или воплощающие в пластике симфоническую непрограммную музыку. Такие постановки идут на сцене или одного театра (их 95), или нескольких. Трудно поддающиеся систематизации, они — свидетельство тенденции к созданию самобытного, первоэкранный репертуара, стремления сформировать свою активную творческую позицию.

Просматривая, как сказано, сводную афишу страны, нельзя не отметить несколько фактов. Прежде всего бросается в глаза нечастая эксплуатация ряда спектаклей (нередко всего два-три раза в год). Это может свидетельствовать или о потере интереса к спектаклю со стороны зрителей, или о плохой организации работы по текущему репертуару — непререверный спектакль, который редко показывается зрителю, требует каждый раз больших усилий по своему фактическому возобновлению. Трудно говорить о наиболее оптимальной периодичности появления на сцене той или иной постановки. Это зависит от внутренних конкретных ситуаций и процессов жизни коллектива. Но жизнь сценического творения зависит от регулярности его представлений. И об этом нельзя забывать. Причем непонятно и особенно огорчительно, когда спектакль становится таким редким гостем на сцене сразу после своего рождения. К примеру, репертуарно богатый Бурятский театр оперы и балета в 1982 году осуществил постановку спектакля «Белый пароход», но в 1984 году показал его на сцене всего три раза. В Ленинградском Малом оперном театре балет «Принц и нищий», поставленный в 1983 году, был в анализируемый период представлен зрителю лишь дважды. Подобных примеров можно было бы привести немало. Но, вероятно, не зная спектаклей и конкретных обстоятельств их театрального «бытования», нельзя объяснить причины такого явления, можно пока

лишь его обозначить.

Существуют также и сочинения, наоборот, с весьма активной сценической биографией. Так, «Сотворение мира» за 1984 год было показано 101 раз в тринадцати театрах страны, «Кармен-сюита» — 100 раз в четырнадцати театрах, «Тысяча и одна ночь» — 128 раз в восемнадцати театрах, «Макбет» — 45 раз в восемнадцати театрах.

Растет интерес к музыке современных композиторов. Немало тем подкаzano литературой. По-прежнему творчество деятелей балетной сцены вдохновляет творения мировой литературы — Пушкина, Толстого, Гоголя, Шекспира, Мольера, а также сочинения современных писателей и поэтов. Например, родились четыре спектакля по мотивам книг Ч. Айтматова.

Значительно расширились поиски детского репертуара. Наряду с непреходящим успехом «Доктора Айболита» (в 41 театре он прошел 121 раз), в четырех театрах 65 раз был показан балет «Малыш и Карлсон». Работа над постановками для детей, как свидетельствует повседневная театральная практика, становится заботой каждого коллектива. «Мальчиш-Кибальчиш» по повести А. Гайдара, «Алые паруса» по А. Грину, «Чиполино» по Д. Родари, «Белоснежка и семь гномов», «Три поросенка», «Гадкий утенок», «Снегурочка», «Маугли», «Снежная королева», «Мухоморчик», «Золотой ключик», «Винни-пух» привлекают знакомыми сюжетами, постепенно подводя детей к постижению музыкально-пластического мира балетного искусства. Воспитание будущего зрителя требует особого внимания, и правы те труппы, которые имеют в репертуаре несколько балетов для детей.

Балеты о современности, к сожалению, — самое уязвимое место в репертуарной деятельности театров. Всего четыре из них можно с полным правом назвать репертуарными, то есть удержавшимися на сцене на довольно длительный срок. Так, в четырех театрах страны идет спектакль «Материнское поле» К. Молдобасанова (по повести Ч. Айтматова), показанный за год немногим более двадцати раз, в трех театрах — «Ангара», в двух — «Ленинградская симфония». Остальные спектакли имеют локальное значение и не могут похвалиться большим количеством показов на сцене за год. Два, три, пять раз — наиболее часто встречающиеся цифры. Исключение составляет «Золотой век» (Большой театр СССР) Д. Шостаковича — Ю. Григоровича (в 1984 году был показан 10 раз) и «Солнечный камень» В. Кирейко (хореографы В. Шумейкин и В. Бударин) в Донецком русском театре оперы и балета (25 спектаклей).

Создание балетного спектакля о современности, о людях, живущих рядом с нами и в наши дни, — проблема сложная и не может оцениваться только по количеству появившихся на свет произведений. Поэтому хотелось бы, чтобы в разговоре о разных ракурсах этой актуальнейшей для нашего балетного театра проблемы включились и специалисты и зрители — любители балетного искусства. Поэтому, завершая анализ репертуарной политики наших театров в 1984 году, редакция не ставит точку в разговоре. Предлагаю нашим читателям для обсуждения опубликованные в преддверии данной статьи четыре вопроса, мы надеемся, что они послужат началом разговора о проблеме «Современное и современность на хореографической сцене».

Материалы готовили
В. УРАЛЬСКАЯ,
Е. ФЕДОРЕНКО, Э. ЛИППА

ОЛЬГА
ВСЕВОЛОДСКАЯ-ГОЛУШКЕВИЧ,

доцент Школы-студии
имени Вл. И. Немировича-Данченко,
заслуженный работник культуры РСФСР

Русская школа характерного танца имела богатые традиции и четкую преемственность, наследуя и развивая все достижения балетного театра Петербурга и Москвы. Например, «Половецкие пляски», поставленные Л. Ивановым в опере «Князь Игорь» в 1890 году, послужили в известной мере основанием для новой постановки их М. Фокиным. По мнению А. Ширяева, бессменного исполнителя сольной партии «с луком» с 1890 года, Фокин «лишь усилил, оживил, заострил, разукрасил разными деталями мотивы танцев, сочиненных Л. Ивановым»³, которые в свое время Н. Кашкин назвал «удивительно оригинальными и роскошно поставленными танцами, возбуждавшими всеобщий восторг».⁴ Не прошли даром для будущих русских балетмейстеров и поставленные Ш. Дидло в «Кавказском пленнике» характерные танцы, которые, как писал Р. Зотов, «принадлежали к нашим лучшим национальным представлениям».⁵ «Дидло дает, — писал его ученик и последователь А. Глушковский, — характер дикий и воинственный... все верно и естественно, но все прикрыто колоритом грации и поэзии».⁶ Испанские танцы с исключительным знанием

« ЭТО БЫЛА ... ПОЭЗИЯ »



Пьер Александр Паризо. Фрагмент картины «Русский сельский праздник»

Наиболее самобытной, яркой и неотъемлемой гранью русского балета являлся характерный танец. Обращая на это внимание, М. И. Петипа в 1896 году писал: «Наш балет резко отличается тем, что у нас танцы чрезвычайно разнообразны: кроме классических танцев, мы ставим еще и танцы характерные, чего за границей нет».¹

Характерный танец, даже в большей степени, чем классический, восхитил и покорила Европу во время «Русских сезонов» в Париже в 1909 году, подтверждение тому — получившие высочайшую оценку «Половецкие пляски» Бородина и «Вакханалия» в балете Аренского «Клеопатра» (постановка М. Фокина), характерные танцы в балетедивертисменте «Пир»: «Мазурка» Глинки (в постановке Н. Гольца), «Чардаш» Глазунова (в постановке М. Петипа), «Трепак» Чайковского и «Гопак» Мусоргского (в постановке М. Фокина), «Лезгинка» Глинки (в постановке М. Петипа). Эти шедевры продемонстрировали совершенно неизвестную Европе русскую школу характерного танца. «Париж был покорен варварской испуганностью плясок, щемящей тоской бескрайних степей, наивной русской восторженностью»², — вспоминала Т. Карсавина.

фольклора того времени, мастерски сочиненные М. Петипа в «Дон Кихоте» (1869) и «Зарайе» (1881), в опере «Кармен» (1882), служили образцами для последующих постановок А. Горского и т. д.

Блистательно поставленные Л. Ивановым, Н. Гольцем, М. Петипа, А. Горским, М. Фокиным характерные танцы в операх и балетах справедливо могут считаться наравне с классическими высшими достижениями русского балета. В этих танцах органично сплеталась эмоционально-реалистическая выразительность национальной лексики с художественными принципами школы классического танца в целом, безукоризненно точно отвечая образной стилистике музыки Глинки, Бизе, Чайковского, Глазунова, Минкуса, Листа и других. Недаром М. Фокин писал: «Я верил, что если половцы танцевали и не так, то под оркестр Бородина они должны танцевать именно так».³

Характерные сюиты в русском балете, часто непродуманно назы-

³ А. Ширяев. Петербургский балет. Л., 1941, с. 91.

⁴ Н. Кашкин. Князь Игорь. «Русские ведомости» 1890 г., № 298, 29/X, с. 1.

⁵ Р. Зотов. И мои воспоминания в театре. Репертуар СПб, 1840, т. II, с. 36.

⁶ А. Глушковский. Воспоминания балетмейстера. Л.—М., 1940, с. 170.

⁷ М. Фокин. Против течения. Л.—М., 1962, с. 233.

¹ М. Петипа. «Петербургская газета». 1896 г. 2 декабря. О состоянии петербургского и зарубежного балета.

² Т. Карсавина. Театральная улица. Л., 1971, с. 180.

важные дивертисменты, создавали ту эмоциональную атмосферу спектакля, тот накал танцевальной экспрессии, который по контрасту еще более способствовал восприятию образной выразительности классического танца. Эмоционально-реалистическая выразительность характерных сюжет оттеняла и подчеркивала особую, высшую, чисто танцевальную одухотворенность классики. Художественный принцип объединения в одном спектакле различных танцевально-выразительных средств уничтожал холодный академизм и техницизм классического танца. В качестве примеров можно привести последний акт «Конька-Горбунка», в котором эмоциональный накал характерной сюжеты достигал своего апогея в сугубо лирическом русском танце — классической вариации на пальцах Царь-Девочки. В балете «Дон Кихот» первый и второй акты, насыщенные дмихарактерным и сугубо характерными танцами, в том числе танцами Китри и Базилья, подчеркивали особую одухотворенность чисто классического «Сна Дон Кихота», и как сложный художественный синтез классической одухотворенности и характерной эмоциональной выразительности возникло *pas de deux* героев в последнем акте. Петипа экспрессивной характерной сюжеты второго акта «Баядерки» эмоционально подготавливал зрителя к восприятию глубокого драматизма непревзойденного классического танца Никии со змеей и подчеркивал одухотворенность классики в последующем акте «Тени». Образ Медоры в «Корсаре» в равной мере раскрывался хореографом и через классический танец, и через характерный ее номер «*preit corsaire*» — своеобразное продолжение линии сюжета корсарских плясок.

Значение характерных сюжет в классическом балете понимали, ценили и реформаторы балетной музыки — Делиб, Чайковский, Глазунов, сохранявшие в своей симфонизированной музыке принцип сюжетности для выявления разновременных и разностильных (разножанровых) возможностей танцевального воздействия («Копеллия», «Сильвия», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Раймонд»).

Советский балет предвоенного времени, развивая отечественные традиции, обогатил сокровищницу характерного танца такими шедеврами, как «Танец кули» в «Красном маке» в постановке Ф. Лопухова, «Татарский танец» в «Бахчисарайском фонтане» Р. Захарова, «Танец басков» в «Пламени Парижа» В. Вайнонена, «Цыганский танец» и трагический «Русский пляс» в «Катерине» Л. Лавровского, и многими другими.

Исходя из сказанного, вполне естественен вопрос: почему наравне с классическим танцем не оберегается наследие русского и советского балета в области характерного танца? Почему же мы оставляем без внимания поставленные великими русскими балетмейстерами М. Петипа, Л. Ивановым, А. Горским, М. Фокиным блистательные характерные танцы — важнейшие страницы их творчества? Почему почти утрачен особый художественный стиль исполнения характерных танцев русского балета? Почему в обязательные программы всеозоных и международных конкурсов балета не входит исполнение характерных танцев, часто исполнявшихся ведущими классическими балеринами и танцовщиками, в совершенстве владевшими художественным стилем их исполнения? Хорошо известно, что М. Кшесинская блистала в мазурке, С. Федорова, М. Мордкин, Ю. Седова, Е. Смирнова были непревзойденными во многих характерных танцах, О. Преображенская была лучшей исполнительницей «Оле» в «Кармен», А. Павлова с П. Гердтом, а затем С. Андриановым, покорила зрителей в «Уральской пляске» из «Конька-Горбунка», в «Лезинке» из «Руслана и Людмилы», в «Фанданго» из «Кармен». Уже будучи балериной с мировым именем, А. Павлова по собственному желанию с огромным успехом начала танцевать «Панадерос» в «Раймонде». В Светлов писал: «Сколько благородной гордости в ее первом выходе с тамбурином и сколько смелой грации, жизни и радости в ее движениях и позах! Она словно насыщена духом и стилем испанской пляски»⁹.

Высокой художественности характерных танцев во многом содействовали традиции русской исполнительской школы, воспитавшей плеяду дореволюционных и советских танцовщиков, специализирующих свои дарования в этой области русского классического балета.

Именно в России на основе национальных балетных традиций создавалась самобытная исполнительская школа характерного танца, не имеющая аналогов в европейском балете. Особо отметим, что характерный танец с первых шагов становления балета в России имел принципиальное отличие от понятия *dance caracté* в зарубежной танцевальной эстетике. Известно, что в Европе еще в XVII веке стараниями французской Королевской Академии танца, согласно эстетике классицизма, балет был разделен на жанры: серьезный — *serieux*, использующий сюжеты и олицетворяющий персонажи мифологических трагедий; полухарактерный — *demi caractere*, характерный — *dance caracté*, с помощью которого не только изображали мифологические и волшебные, отрицательные образы, например, фурии, персонажицировались отвлеченные понятия зла, гнева, злословия, но и выисменвались, оглуплялись сюжеты и танцы крестьянского и ремесленного быта. Гротесковая, высоко техническая пластика

dance caracté подчеркивала и оттеняла «благородство» и «красоту» серьезного жанра «высокого» танца — менуэта, бурре, лура, тамбурина, гавота, пасье, чаканы.

Традиции изображения народных плясок в гротесково-комическом жанре не изжили себя в Европе до конца XVIII века не только в балете, но и во французском ярмарочном театре, а позднее и в комической опере. Даже Жан-Жорж Новерр, который ратовал во второй половине XVIII века за обновление балета, за обогащение балетного танца национальными чертами, все же не отрицал жанровое деление и писал: «Серьезный и героический танец по существу своему близок к трагедии, полухарактерный — к благородной комедии... Гротесковый танец занимает свои комедийные черты у веселого и шутильного комического жанра... Дарования трех танцовщиков, избирающих один из этих жанров, должны быть различны, так же как их рост, лицо и выучка. Один будет благороден, другой учтив, а третий забавен. Первый по черпнет свои сюжеты из истории и мифа, второй из пасторалей, третий из грубой сельской жизни»¹⁰.

В России же с первых шагов становления русского театра и балета эстетика характерного танца была основана на совершенно иных художественных принципах. Эстетику нашего характерного танца определяло прежде всего стремление к предельному опозитивированию русского национального танца. Пионеры русского театра драмы, балета, оперы видели в своем народном танце могучее оружие, утверждавшее национально-патриотические, прогрессивно-демократические и художественно-реалистические идеи. Эта же эстетическая платформа определяла создание и других национально-сценических танцев (казацких, украинских, цыганских и т. д.).

Поэзия, а не комический гротеск, легла в основу всей эстетики русской школы характерного танца, что и определило в балете, драме и опере основные художественные принципы воплощения на сцене народных плясок. Национально-сценический танец (на первый взгляд условно, а по существу, совершенно верно) стал называться в России по европейскому образцу *dance caracté*, то есть характерным, потому что у нас он передавал подлинный эмоциональный характер опозитивированных народных плясок.

Эта самобытная область русского балета стала особенно явственной и отчетливой с момента возникновения чисто классического танца в современном понятии этого термина, то есть танца на пальцах, на пуантах. (Характерные танцы продолжали танцеваться в обуви на каблучке.) Возникновение танца на пальцах связано с именем легендарной М. Тальони, олицетворившей новый романтический жанр балета, создавшей новую школу классического танца и изменившей эстетические взгляды на народно-национальный танец.

Создатели романтического балета в соответствии с эстетикой романтизма стали широко использовать сюжеты из жизни и легенд разных народов («Сильфида», «Дочь Дуная», «Гитана, испанская цыганка», «Натали, или Швейцарская молочница» и т. д.). Балетный романтизм отверг существовавшую в XVIII веке гротесковую комичность в изображении национально-обезличенного фольклора разных народов. Наоборот, романтически приподнятый национальный колорит танца, костюма, музыкальных мелодий стал помогать хореографам решать двуплановость действия, свойственную дуалистическим концепциям романтического балета. Национальный колорит стал необходим для характеристики реальной жизни балетных героев, подчеркивая тем отличие их существования в мире ирреального. А этот мир сильфид, виллис, наяд, нерид, теней стал воплощаться средствами классического танца, чья кристальная чистота, полнота подчеркивалась воздушно-белоснежными платьями исполнительниц. В романтическом балете фантастическому миру противостояла реальная действительность с ее национальным бытом — костюмом и пляской. Однако на европейской сцене так и не сложились традиции правдивого, а не комического исполнения национальных танцев.

Несмотря на существенные изменения балетной эстетики преромантизма, в балете все же господствовало пренебрежительное отношение к национальному фольклору, допускаемому на сцене только в комическом жанре. Даже в 1830 году Карло Блазис *pas de caracté* относил «преимущественно к комическому жанру» и, перечисляя наиболее распространенные танцы в преромантическом балете, писал: «Китайский танец, *pas de sabot*, англес — принадлежит к самому низкому комическому жанру»¹⁰.

За исключением России только в Испании, в ее театре и балете, жили и развивались древнейшие традиции подлинно народно-национального танца, что даже возмущало виднейших представителей испанской просветительско-эстетической мысли. Например, Гаспар Мельчор де Ховельянос писал: «Чем являются наши танцы, как не жалким копированием весьма вольных и неприличных танцев низшего класса? Другие нации выводят на подмостки богов и нимф, мы же — маноло и вердулар (парней-простолодинов и легкомысленных женщин. — Прим. авт.)»¹¹. Но именно испанские танцовщики, свято оберегающие национальные традиции, восхитили в 1831 году своим искусством

⁹ Цит. по кн.: В. Красовская. Русский балетный театр начала XX в. Ч. 2. Танцовщики. Л., 1972, с. 251.

¹⁰ Ж.-Ж. Новерр. Письма о танце. Л., 1927, с. 235—236.

¹¹ К. Блазис. Классика хореографии. Л.—М., 1937, с. 128.

¹² Г.-М. де Ховельянос. Испанская эстетика. М., 1977, с. 619.

Париж и содействовали утверждению в балетах испанских танцев. Впервые испанские танцы в балете «Обманутый опекун» были воссозданы Ш. Ле Пиком в Лондоне в 1783 году. Израядно изучив в Испании танцевальный фольклор, блестящий танцовщик Ле Пик в своем балете поставил сольное фанданго для Г. Росси и сегидилью, которую исполнял сам вместе с этой превосходной балериной. Эти подлинные испанские танцы имели такой огромный успех, что после отъезда Ле Пика и Росси в Петербург (в 1786 году) их продолжали танцевать уже втроем под названием *pas de trois* «Испанские развлечения» Ш. Дидло, М. Гимар, О. Вестрис и многие другие артисты. Но «Испанские развлечения» были явлением пока еще единичным. Танцы же испанских танцовщиков Мадридского королевского театра соответствовали новой эстетике романтического балета, вызывая восторженные отзывы его адептов — Ш. Нодье и Т. Готье.

В условиях европейского романтического балетного спектакля испанские, как и другие национальные танцы, становились во многом обедненными из-за отсутствия исполнительских традиций, что затрудняло выявление в них их высокой духовности и эмоциональной выразительности. К тому же балетмейстеры-романтики не стремились к реалистическому воспроизведению реальной жизни своих героев и их окружения. Из национального фольклора они заимствовали лишь самые общие черты отдельных поз, движений, характерных положений рук, часто придавая костюму и аксессуарам танца большее значение, чем его лексике и эмоциональному характеру, подчиняя все рас строгим канонам романтического балета. Эти причины и привели к возникновению (особенно в массовых танцах) манеры национального «пейзажа», схожей с кокетливым, пасторальным жанром старого балета. Главным достоинством исполнения национальных танцев оставалась грациозная легкость, о чем свидетельствует А. Герцен, когда пишет: «Тальони — просто перышко, грациозное, милое, совершенно воздушное перышко райской птвички. Как она танцевала БОЛЕРО, что за избыток грации и изящества»¹². Еще более метко оценил испанский танец Тальони Ф. Булгарин, отметив: «Она... не пламенная испанка, а сама грация, которая для шутки надела платье андалусской красавицы»¹³. Такой же характер исполнения был свойственен и другим европейским балеринам и балетному ансамблю в целом.

Одна Ф. Эльслер сумела в границах романтического балета привнести в национальные танцы присущую им эмоциональную характерность.

Только русская балерина Е. Андреевна не уступила ей пальмы первенства в исполнении национальных танцев. Ее гастроли в Европе в 1845 году имели огромный успех. «Парижские газеты утверждали, — пишет В. Красовская, — что сальтарелла Андреевны превосходит качучу Эльслер своим сочетанием грации, силы и демонической страстности танца»¹⁴. В честь ее в Милане была выбита медаль, которой были удостоены только М. Тальони и Ф. Эльслер. Блестящая классическая балерина романтического репертуара, Андреевна была и блестящей исполнительницей жгучих характерных танцев», — писал А. Плещеев. В посвященных ей стихах говорилось: «Твоя сальтарелла, галоп твой, качуча — вихрь кипучих страстей»¹⁵. Портрет Андреевны в «Лезгинке» (артистка исполняла ее в опере «Руслан и Людмила» по желанию самого М. Глинки) с очевидностью передает всю эмоциональную динамичность ее танца. Эта личная эмоциональная одаренность Андреевны смогла так ярко проявиться в балете благодаря существующим в России традициям одухотворенного исполнения характерных танцев. Ведь Андреевна была ученицей А. Лихутинной, младшей современницы непревзойденной в характерных танцах Е. Колосовой. Но Лихутина и сама отличалась актерским дарованием, особенно проявляющимся в национальных ролях. Свою роль Немой в опере «Фенелла» Обера Андреевна проходила с драматической актрисой М. Новицкой-Дюр, ранее прекрасной характерной танцовщицей, особенно пленявшей зрителя в русских плясках, также ученицей Лихутинной. Еще будучи в балете, Новицкая создала эту роль так хорошо, что ее исполнение увековечил в своем романе «Княгиня Лиговская» М. Ю. Лермонтов.

Самобытные русские исполнительские традиции и их преемственность в отличие от системы гастролерства в практике европейского балета неукоснительно сохранялись и наследовались благодаря непрерывной деятельности казенных театральных училищ Петербурга и Москвы. Воспитанники училищ, почти ежедневно участвуя в балетных, оперных и драматических спектаклях, с детских лет жили в атмосфере русского театра. И не только на уроках, но и непосредственно на сцене воспринимали славные традиции. Окончив училище, молодые артисты на той же сцене собственным творчеством развивали и обогащали художественные принципы своих учителей и корифеев театра. Воспитанию реалистически-эмоциональной выразительности танца, и в частности характерного, во многом содействовало совместное обучение будущих драматических и балетных артистов, а также неразделенность трупп, существовавшая до 1836 года. Прославившиеся впоследствии артисты училищ у балетных, драматических и музыкальных педагогов. Так, актер И. Сосницкий



Э. Манэ. Испанские танцовщицы (масло)

был одновременно учеником И. Дмитриевского и Ш. Дидло и равно блистал в роли гооголевского Горюничего и в мазурке, а позднее передавал в училище секреты актерского мастерства и «танцевания» будущим артистам. Кстати, не только воспитанники театральной школы и артисты, но и весь «высший свет», и гвардия Петербурга учились у Сосницкого танцевать балую мазурку.

Московская балерина Е. Санковская¹⁶, поражавшая в танцах реалистичностью своей игры, училась у Ф. Гюльен-Сор и у М. Шепкина, который писал: «...привыкнув исполнять свои обязанности исправно, я редкий день не бывал в школе;... режиссер по случаю чьей-либо болезни присылал роли в школу для отдачи воспитаннику или воспитаннице... роли я раздавал кому следует; дети заметили, что я никого не миную... это приобрело мне их любовь, и мы жили дружно, учились понемногу, но с толком».¹⁷

Общими совместными усилиями рождались и развивались славные танцевальные традиции, но специального обучения характерному танцу в училищах еще не было.

Только в 1854 году впервые в стенах Петербургского театрального училища начал преподавать *dance sagacé* крупнейший танцовщик Н. Гольц. Замечательный художник, партнер А. Истоминной, Е. Колосовой, М. Тальони, Ф. Эльслер, к тому же был по словам Дидло «превосходный в характерных танцах». Это он в 1843 году по просьбе своего бывшего частного ученика М. Глинки (отличавшегося трудолюбием в освоении балетных экзерсисов) великодушно «переставил» польские танцы в его опере «Иван Сусанин», имевшие шумный успех в Париже в 1909 году.

Традиции русской школы Н. Гольц передавал своим ученикам, разучивая с ними отдельные движения и целые характерные танцы. Танцуя на торжественном спектакле «русскую пляску» со своей прежней ученицей М. Мадаевой, он громко крикнул: «Не робей, матушка!» — и, оправдываясь за свой поступок перед дирекцией, писал: крикнул «не умышленно, а только от избытка чувств»¹⁸. «Избыток чувств», а не техничность сольного танца, индивидуальная экспрессивность, а не обезличенная динамичность массового танца и отличали старую русскую школу.

Позднее А. Ширяев, один из лучших характерных танцовщиков, предал огромный плодотворный труд по разработке и созданию совершенно нового в истории балета специального, характерного экзерсиса у палки и на середине. Ширяев взял за основу гениальные принципы и последовательность классического экзерсиса и насытил эти упражнения новыми элементами, помогающими приобретению технических навыков в различных национальных танцах. Ширяев использовал опыт и советы своих товарищей: Ф. Кшесинского, непревзойденного исполнителя мазурки и других польских танцев, и особенно — А. Бекефи, досконально знавшего венгерский фольклор, в частности, молодой стиль «Чардаш», сложившийся в Венгрии на основе музыки позднего Вербункоша только к середине XIX века. В результате общих стараний Ширяев создал характерный экзерсис, упражнения которого воспитывали — жесткое *plie*, невыворотное положение ног (*en dedans*), каблучные, четочетные, синкопированные движения ног (*battements tendus* на каблук, *flie*, *tortille* и прочие), неукоснительно при том сохраняя художественные принципы классического экзерсиса в постановке корпуса, плеч, головы, позиций рук. С 1891 года Ширяев стал вести класс характерного танца в Петербургском театральном училище. Новый класс Ширяева был просмотрен и одобрен М. Петипа. Польза,

¹² А. И. Герцен. Об искусстве. М., 1954, с. 56.

¹³ «Северная пчела», 1841, № 34.

¹⁴ В. Красовская. Русский балетный театр, т. 1, Л.—М., 1958, с. 252.

¹⁵ А. Плещеев. Русский балет. СПб., 1899, с. 127.

¹⁶ В старости Санковская преподавала балетные танцы в семье купца Алексеева, и К. С. Станиславский с отрочества был приобщен к лучшим танцевальным традициям старины.

¹⁷ М. С. Шепкин. Записки и письма, М., 1864, с. 153.

¹⁸ Цит. по кн.: Материалы по истории русского балета. 1 т., Л., 1938, с. 107.

приобретаемая на характерных уроках, и успехи обучающихся были так значительны, что артисты Москвы в своей «петиции» к дирекции в знаменательный 1905 год первым художественным требованием выставили просьбу: «1. Об открытии классов характерных танцев для артистов балета»¹⁹.

Школа характерного танца сложилась окончательно и заняла должное место в советской балетной педагогике. Лучшие ученики Ширяева А. Монахов и А. Бочаров начали плодотворно развивать педагогические принципы своего учителя. А. Монахов своей актерской и педагогической деятельностью в театре и в училищах Ленинграда и Москвы внес неоценимую лепту в развитие традиций, воспитал плеяду замечательных советских характерных танцовщиков. Их незабываемое творчество было отмечено высоким академизмом изысканно классической постановки корпуса, головы, рук, тщательной шлифовкой всех движений, широтой жеста, могучей и одновременно благородной эмоционально-реалистической выразительностью танца.

В Советском Союзе разработанная в стенах Ленинградского хореографического училища методика и художественные принципы преподавания характерного танца, ставшего уже полноправной балетной дисциплиной, были зафиксированы в 1939 году в новаторском труде А. Лопухова, А. Ширяева и А. Бочарова «Основы характерного танца».

Предмет «характерный танец» воспитывал и воспитывает у учащихся, помимо технических навыков виртуозной техники, богатую гамму танцевальной экспрессии от скрыто-огненной в испанских танцах до открыто-бравурной в польских и задумчиво-лирической — в русских.

Первое поколение советских учителей в своей педагогической практике бережно хранило славные традиции характерного танца, хорошо понимая, что в нем было отражено и строго зафиксировано сценическое, опозитивированное воплощение плясовой природы национального фольклора, бытовавшего в конце XVIII века и XIX веке. Заметим, что без тонкого знания фольклора невозможна постановка танцев в опере, драме, кино- и телефильмах, непосредственно связанных с музыкой и бытом тех времен. Ориентация только на современный фольклор часто приводит к грустным результатам — разрушению художественного единства музыки, костюма и пластики. Все сделанные с натуры зарисовки эпизодов национальных плясок, отдельных поз и движений исполнителей красноречиво говорят об их художественной идентичности в русском балете. Например, многие движения испанского танца, существовавшие в старых балетах и разучиваемые на уроках характерного танца в школе, точно повторяли позы и характер народных танцовщиков, запечатленных многими художниками разных лет. В частности, об этом свидетельствует картина «испанского периода» биографии (шестидесятые годы XIX века) Э. Манэ «Испанские танцовщицы», в которой поза, внешность, манера, костюм, позиция рук и кастанет плящущего испанца точно совпадают с фотографией молодого Л. Иванова, запечатленного в испанском танце.²⁰ Вместе с тем показательно, что зафиксированные художниками и русским балетом движения, позы, характер, манера старых испанских танцев — болеро, качучи, фанданго совершенно отличны и не похожи на танцевальное творчество современной Испании, особенно на молодой стиль танца — фламенко в исполнении высокопрофессиональных танцовщиков в роскошных костюмах. Как отметил еще Г. Лорка, у этого «развлекательного» фламенко мало общего с испано-цыганским народным стилем, сложившимся в Андалузии только к XIX веку, тем более со старинными танцами других областей Испании. Тогда

как в характерном классе сохранились движения не только разнообразных испанских танцев XIX века, но лексика и стиль фольклора Испании XVIII века, завезенного в Россию еще Ле Пиком и усвоенного его русским соратником И. Вальберхом и его учениками. На уроках характерного танца А. Бочарова разучивались движения фанданго и сегидильи, которые когда-то с громадным успехом танцевали Е. Колосова с И. Вальберхом и Огюстом Пуаро. И у А. Ширяева были основания, говоря о своем характерном классе, писать, что «он служил источником вдохновения и для балетмейстеров. М. М. Фокин, например, перед постановкой того или другого спектакля нередко заглядывал ко мне на уроки и записывал танцевальные движения»²¹.

Нельзя не сожалеть, что сегодня совершенно забыты и просто не существуют на сцене многие выразительные комбинации движений русского танца, обычные в старых балетах, которые в свое время изчислялись на уроках А. Ширяева, А. Бочарова и А. Монахова, в которых прекрасно сохранились типичные черты народных плясок, бытовавших в России в конце XVIII и начале XIX веков. Характер и позы бытового народного танца того времени сохраниены для нас русскими фарфором, крестьянской резьбой по дереву XVIII века, «народными картинками», олеографиями, рисунками с натуры. Эти уникальные, наглядные памятники старины, изображающие различные моменты пляски, расположенные танцующих фигур, показывающие осмысленность поз исполнителей, позволяют говорить о том, что забытые балетные комбинации движений выступали не отвлеченным творчеством балетмейстеров, а являлись динамичными и выразительным развитием тех же самых, «взятых» художником с натуры танцевальных поз и положений народного танца, бытовавшего в то время. Единная в своей сути народная и балетная пластика точно соответствовала характеру и содержанию плясок, неоднократно описанных очевидцами. Она убедительно свидетельствует, с одной стороны, о подлинно народной основе русских балетных танцев, с другой — о возвышенных и одухотворенных формах воплощения хореографического фольклора на сцене.

В русском балете существовала определенная консервация типичной образности старинного танцевального фольклора, причем гораздо большая, чем в бытовом, живом народном творчестве, постоянно модифицирующем свои формы и содержание. Новые формы плясок, соответствующие новому мироощущению народа, вытесняют старые, которые постепенно забываются и исчезают навсегда. Как пример можно привести наблюдение В. Белинского: «Подгородные крестьянки Петербурга забыли уже национальную русскую пляску для французской кадрили, которую танцуют под звуки гармоник»²². Множество таких примеров объясняет отсутствие в современном фольклоре многих движений, отражавших определенную тематику и формы народных плясок, сохранившихся в характерном танце старого классического балета.

Глубокая преемственность русского балета сохранила черты плясового творчества народа, опозитивировав его в соответствии с высокими идейными требованиями новой культуры, слагавшейся в России с начала XVIII века. Традиции создания сценического русского танца освещены талантом актеров, вписавших славные страницы в историю русского драматического театра, оперы, балета. В «Летописи русского театра» П. Арапов сообщает, что 8 декабря 1819 года: «Обе Колосовых, мать и дочь, прыгали в заключение русскую пляску»²³. О том же выступлении, видимо, писал и А. Пушкин: «...когда г-жа Колосова большая Filiae pulchrae mater pulchrior²⁴ в русской одежде, блистая материнской гордостью, вышла в последующем балете, все загремело, все закричало». Младшая Колосова «показалась... в малиновом сарафане, в золотой повязке и пошла плясать по-русски с большой приятностью на голос: Во саду ли, в огороде»²⁵. Знаменательно то, что слова песни, на мелодию которой пошла «Плясать по-русски» балерина Е. Колосова и драматическая актриса А. Колосова, вложены великим поэтом в уста белочки, как лейтмотив русской «Сказки о царе Салтане»:

«И с присвисточью поет
При честном при всем народе:
Во саду ли, в огороде»²⁶.

Восприятие Пушкиным сценического танца как танца в своей природе чисто русского снимает всякие более поздние обвинения театроведов в искажении и «псевдонародной стилизации» русских танцев в театре и балете той эпохи. В своих воспоминаниях о театре первой трети XIX века П. Вяземский писал: «Когда говорю балет, то должно под ним скорее разуметь разнохарактерный дивертисмент... Это была своего рода поэзия...»²⁷. Жаль, если эта поэзия будет забыта.

¹⁹ Цит. по кн.: В. А. Теляковский. Императорские театры в 1905 г., Л., 1926, с. 138.

²⁰ Вряд ли Л. Иванов мог видеть картину, поскольку она тогда еще принадлежала художнику, а Иванов не выезжал за границу.

Пляс дворовых. Со старинной литографии



²¹ А. Ширяев. Петербургский балет. Л., 1941, с. 91.

²² В. Г. Белинский. Петербург и Москва. Современные заметки. М., 1983, с. 247.

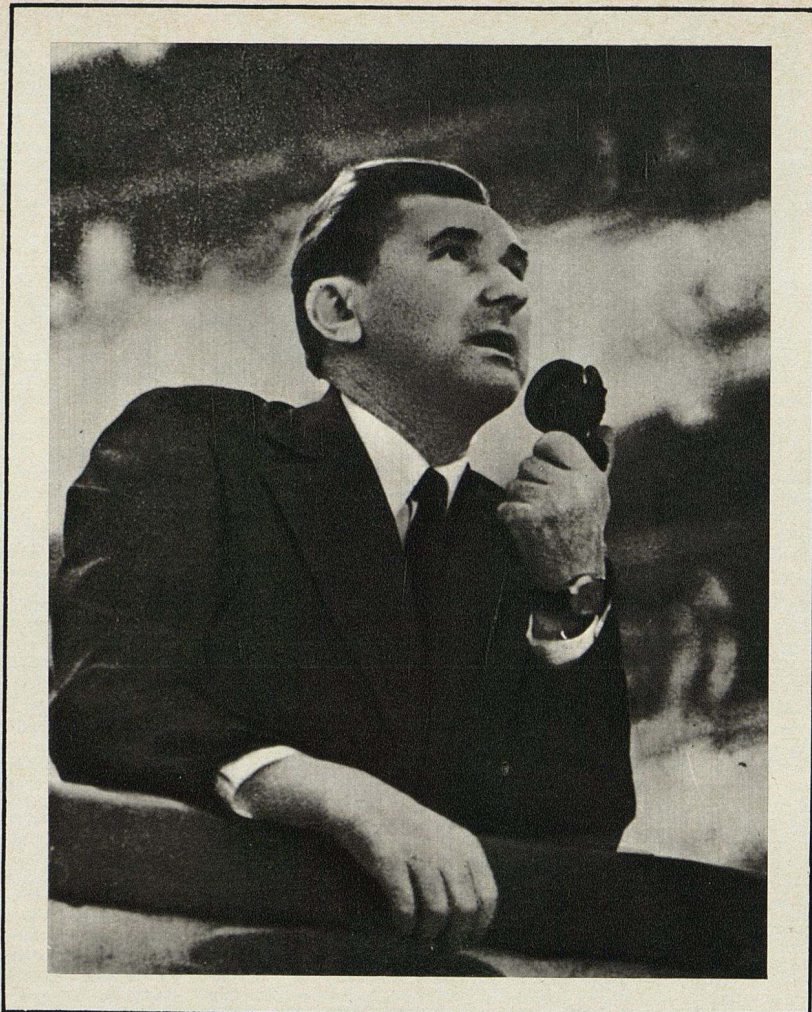
²³ П. Арапов. Летопись русского театра. СПб., 1861, с. 290.

²⁴ Прелестной дочери прелестнейшая мать (латынь).

²⁵ А. С. Пушкин. Мои замечания об русском театре 1820. В кн. Пушкин и театр. М., 1953, с. 325—326.

²⁶ А. С. Пушкин. Сказка о царе Салтане. Избр. произведения в 2-х томах, т. I, Л., 1961, с. 625.

²⁷ П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. VII СПб., 1882, с. 335.



Народный
артист
СССР,
лауреат
Государственных
премий
СССР
Л. М. ЛАВРОВСКИЙ

ЖИЗНЬ — В НЕУСТААННОМ ПОИСКЕ

Имя Леонида Михайловича Лавровского по праву занимает свое достойное место рядом с именами таких выдающихся русских хореографов-реформаторов балета XX века, как А. А. Горский и М. М. Фокин. О природе его новаторских поисков известный советский режиссер Б. Покровский сказал очень точно: «...Новаторство Лавровского заключалось в подчиненности всего его искусства теме — гражданской осмысленности балетного спектакля. И это рождало потребность в драматургии и режиссуре». Именно так: спектакли Лавровского привнесли в балетное искусство значительность содержания, серьезность идейно-философской проблематики. Лавров-

ский стоял у истоков советской балетной шекспирианы, его постановки во многом определили эстетику воплощения шедевров мировой литературы на хореографической сцене, характер форм и структур их балетной «экранизации». В полотнах, созданных хореографом, формировались принципы балетной режиссуры, которая вобрала в себя и достижения современного драматического театра, и традиции синтеза танца и пантомимной игры, сложившиеся в русском балете, и те новшества, которые привнесло в хореографическую культуру состояние исполнительского искусства на данном историческом этапе. В работе над сочинениями Лавров-

ского, в сотрудничестве с ним, в учении у него и под его руководством складывалась плеяда замечательных актеров-танцовщиков, мастеров тончайших психологических портретов. И, наконец, Леонид Михайлович многое сделал для сохранения в современном театре творений великих мастеров прошлого, формируя в своих постановочных редакциях методику аранжировки для современной сцены образов классического наследия.

Звание «первопроходец» Лавровскому принадлежит по праву. Свидетельством тому — многие факты его биографии. Назовем лишь некоторые. Леонид Михайлович как руководитель балетной труппы Большо-

го театра СССР был среди тех першув, кто прокладывал по планете маршруты триумфальных гастролей советских мастеров танца. Будучи педагогом Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, он стоял у истоков советского балетмейстерского высшего образования. Лавровский в качестве художественного руководителя создавал и первый советский ансамбль ледовой хореографии — «Московский балет на льду».

«На новые рельсы»

Леонид Михайлович Лавровский (1905—1967) закончил в 1922 году Ленинградское хореографическое училище по классу выдающегося педагога Владимира Ивановича Пономарева и был принят в Ленинградский театр оперы и балета, где последовательно прошел через все ступени актерской жизни на сцене — выступал в составе кордебалета, затем показывался в небольших сольных партиях «Лебединого озера», «Корсар», «Раймонд», позже исполнял ведущие роли в «Красном маке» (Кули), «Золотом веке» (Фашист), «Пламени Парижа» (актер Антуан Мистраль)... У молодого артиста рано проснулся интерес к постановочному творчеству. Возможно, стимулирующим толчком послужило его участие в деятельности известной группы «Молодой балет», видимо, имелись и другие побудительные причины. Но уже на рубеже двадцатых-тридцатых годов Лавровский сочиняет свои первые постановки.

В 1932 году в зале филармонии состоялся концерт, на котором артисты академического балета показывали сочиненные молодым хореографом композиции. «Концерт прошел с успехом, — вспоминал коллега Лавровского по театру М. Михайлов. — Большинство... номеров отличалось своеобразием замысла, музыкальностью и хорошим вкусом. Дебютант проявил в своих работах абсолютную преданность искусству мастеров прошлого, в основе его композиций был классический танец». Но дело не только в теплом зрительском приеме миниатюр. В работе над программой будущий автор «Ромео и Джульетты» впервые ощутил огромные выразительные возможности действенного танца. Как он отмечал много лет спустя, найденное тогда дало ему возможность «осуществить спектакль «Фадетта» и через действенный танец передать основной смысл спектакля и основные взаимоотношения действующих лиц».

Как автор целого балетного спектакля Лавровский предстал перед ленинградцами в 1934 году — силами учащихся Ленинградского хореографического училища он показал спектакль «Фадетта». Леонид Михайлович готовил постановку вместе с режиссером драматического театра В. Соловьевым. Они составили сценарий будущего балета, опираясь на известный роман Жорж Санд «Маленькая Фадетта», в качестве музыкальной основы ими была взята музыка балета Л. Делиби «Сильвия».

Надо сказать, что Лавровский и Соловьев очень серьезно подошли и к полному знаменитой писательницы, в событийной канве которого они увидели возмож-

ность показать средствами балета жизнь французской деревни прошлого века с ее социальным расстройством, с острейшими конфликтами между богатыми и бедными, и в музыке известного композитора, в его партитуре они услышали борьбу страстей, самобытные характеристики героев, глубину переживаний, однако новый сюжет и связанная с этим редактурка музыкального текста привели в известной степени к нарушению цельности музыкальной драматургии, к разностильности. Тем не менее спектакль имел успех. Позже «Фадетта» увидела свет ramпы на сцене Ленинградского Малого оперного театра, где Лавровский в 1935 году стал руководителем балетной труппы. Она возобновлялась здесь в 1945 и 1955 годах, а в 1952 году Леонид Михайлович осуществил свое сочинение в Москве, в филиале Большого театра СССР.

Работая с Владимиром Николаевичем Соловьевым, человеком высоко и разнообразно образованным, опытным режиссером, критиком, педагогом, начинающий хореограф обрел умение создавать содержательные, эмоционально насыщенные и художественно завершенные сценические формы, учился сочинять выразительные мизансцены, вдумчиво работать с актерами, добиваясь от них реалистически правдивой трактовки характеров и убедительных, эмоционально оправданных мотивировок действий героев. Кстати, критика положительно писала о тонком психологическом «подтексте» всей хореографической части балета. Этот психологический «подтекст» стал впоследствии важнейшей чертой балетмейстерского почерка Лавровского. «Танцевальный психологизм Лавровского — явление самобытное, — писал А. Фомин в книге «Балетмейстер, музыка, танец». — Балетмейстер насыщал пластическую речь своих героев своеобразными поворотами головы, взглядами, положениями рук и корпуса, отличным от канонических позиций. Эти, казалось бы, малозаметные оттенки, щедро вкрапленные в танец, играют существенную роль в развитии и углублении хореографических образов Лавровского». Сам Леонид Михайлович считал свое сотрудничество с Соловьевым принципиально важным для себя, а работу над «Фадеттой» этапом, когда он «как бы стал на новые рельсы».

Признавая, что «классический танец неисчерпаем в своих возможностях и должен доминировать в хореографическом спектакле», он пришел к выводу, что «нужно добиваться, чтобы язык современного танца был бы своим для каждого балетмейстера, а отсюда и для каждого образа в спектакле. Можно и нужно находить для каждого участника балетного спектакля свою выразительную форму, свои движения и свою танцевальную характеристику».

Можно и нужно из массы традиций выбрать верные принципы построения сцен в балете и без швов и белых ниток создавать хореографический спектакль, в котором танец и игра были бы органически слиты».

На том же принципе «непрерывности действия» строил хореограф и композицию спектакля «Катерина», который осуществил в 1935 году опять же силами учащихся Ленинградской балетной школы. Сюжет произведения был навеян замечательными памятниками русской литературы — «Сорочкой-воровкой» А. Герцена и «Тупейным художником» Н. Лескова. Рассказывая о трагической судьбе представите-

лей русской крепостной интеллигенции, Лавровский обнаруживает глубокое знание исторического материала, способность к психологически точной интерпретации характеров героев, к творческому претворению в балетном театре принципов реализма, желание утвердить здесь образы простых людей из народа. Музыкальную партитуру «Катерины» составила композиция из произведений А. Рубинштейна и А. Адана. И хотя автор музыкальных обработок — дирижер Е. Дубовской писал, что он «тем или иным путем» стремился придать материалу «известную органичность», «составной» характер музыки во многом затруднял работу балетмейстера и в известной степени снизил ее качество. Однако зрители с удовольствием посещали «Катерину», а для ее участников — воспитанников Ленинградского хореографического училища она стала необходимой школой актерского мастерства.

Наконец, в 1938 году на сцене Ленинградского Малого оперного театра Леонид Михайлович показывает балет Б. Асафьева «Кавказский пленник». Известный критик И. Соллертинский высоко оценил это сочинение Лавровского: «...Это талантливая и по-настоящему волнующая лирико-романтическая драма, разрешенная средствами танца. В ней постановщик развивает и углубляет тот художественный принцип, который мы справедливо считаем драгоценным завоеванием советской хореографии: умение раскрыть выразительными возможностями танца человеческую личность, человеческие характеры».

Так, от спектакля к спектаклю готовил себя художник к главной постановке своей жизни — балету «Ромео и Джульетта», шлифуя мастерство воплощения действия хореографическими средствами, проверяя и углубляя представление о танцевальном психологизме и балетной режиссуре, вырабатывая методику «лепки» образов, обусловленных социально-исторической средой их бытования.

Грандиозный спектакль жизни и движения

К работе над балетом С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» подошел зрелый мастер с четко осознанными идейно-эстетическими взглядами на балетный спектакль как на балет-песю с явственно выявленной во всех своих компонентах музыкально-хореографической драматургией, тщательно продуманной во всех деталях событийной канвой, с развитой партитурой сценических действий всех персонажей — начиная от главных и до эпизодических участников массовых сцен... Умение мыслить философски масштабно, видеть героя во всех его взаимосвязях со временем и социально-исторической средой, способностью тонко ощущать точки взаимодействия «века нынешнего» и «века минувшего» — эти качества очень помогли Лавровскому в балетном прочтении шекспировской трагедии.

Работа с творениями мастеров прошлого

Перипетии истории рождения спектакля многократно описывались в балетоведческой литературе. И потому повторить общеизвестные факты, даюцца, нет необходимости. Скажем лишь: в работе над балетом «Ромео и Джульетта» встретились два больших художника, у каждого из которых было свое видение хореографической транскрипции трагедии Шекспира, что, конечно, не могло не влиять на ход творческого процесса. «В ходе работы все с большей конкретностью, — считал Лавровский, — вырисовывалась для меня тема будущего спектакля, как тема рождения нового мира высших идей и чувств, новых высших эстетических понятий и норм в борьбе против косности и инерции сословных, кастовых предрассудков, в борьбе за свободу человеческой личности. В этом громадная оптимистическая, побеждающая сила трагедии Шекспира, в этом ее современность.» Круг проблем, очерченных здесь хореографом, весьма актуален: ведь в Европе уже началась война, языки ее пламени подбирались к советским границам... Пройдет совсем немного времени, и народ нашей страны вступит в битву с фашизмом, отстаивая «новый мир высших идей и чувств», «свободу человеческой личности». Воплотить столь глобальные идеи Лавровскому помогала новаторская музыка замечательного композитора Сергея Сергеевича Прокофьева*. Музыковеды, анализировавшие его партитуру, называли «Ромео и Джульетту» симфонией-балетом, поскольку все сочинение пронизано подлинно симфоническим дыханием, в нем нет обособленно существующих номеров — все подчинено драматургическому замыслу, все внутренне оправдано.

Лавровский, опираясь на партитуру композитора, как писала много позже французская пресса, создал грандиозный спектакль жизни и движения. Перед зрителем открывалась масштабная панорама жизни средневековой Вероны. Нам показывали и бесхитростные будни простого люда, и торжественный бал во дворце местного аристократа, и буйство веселого народного праздника, закончившегося столь трагически... Сцена излучала естественную атмосферу времени со всеми его противоречиями и конфликтами. И незримыми нитями с ними оказывались глубоко и крепко связанными судьбы главных героев, их чувства, поступки.

Лавровский и здесь остается верен своему принципу «непрерывности действия, воплощенному иногда в танец, иногда в пантомимную мизансцену, иногда и в то и другое одновременно». Он словно читает вместе с нами трагедию Шекспира — сцену за сценой, но его спектакль — отнюдь не иллюстрация, не подстрочник литературного произведения, но оригинальное и глубоко самостоятельное хореографическое полотно, выстроенное согласно законам балетного театра. Например, Федор Васильевич Лопухов, размышляя в своей книге «Шестьдесят лет в балете» о сцене схватки приверженцев родов Мон-

теки и Капулетти, считает, что она интересно поставлена прежде всего с точки зрения хореографа. «Все шпажно-рапирные удары, позировка, движения поставлены и разучены Лавровским-балетмейстером... Никакой драматический режиссер не смог бы сделать этого». То же Лопухов говорит об образах Тибальда и Меркуцио, отмечая, что ни в драме, ни в опере он не видел этих героев, очерченных с такой исчерпывающей полнотой.

Но вершина искусства хореографа — наполненные глубоким психологизмом сцены главных героев, в которых с тончайшим мастерством выявлены все этапы развития любви Ромео и Джульетты, убедительно показано, как возвеличило их большое чувство, как оно духовно обогатило юных веронцев, сделало сильными, стойкими, непреклонными.

Премьера балета «Ромео и Джульетта», состоявшаяся зимой 1940 года в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова, ознаменовала собой новую замечательную победу советского балета. «Ожила Верона, — писал И. Соллертинский, — ожил уличный фон, где карнавальное веселье через минуту оборачивается смертоубийственной стычкой, ожили персонажи кровавой и вдохновенно-лирической трагедии... Лавровский создал хореографическую трагедию, исполненную высокого пафоса». Через пятнадцать с лишним лет английский писатель Джеймс Олдридж написал, увидев лондонскую премьеру спектакля: «...Самостоятельная, глубоко продуманная трагедия, выраженная иными средствами, имеющим свою художественную специфику».

Это был спектакль великолепного актерского ансамбля во главе с блистательными солистами Г. Улановой, К. Сергеевым, А. Лопуховым, Р. Гербеком, спектакль, в котором его автор тщательно продумал режиссерски и танцевально все партии, вплоть до самых маленьких, все мизансцены, все сценические планы, все самые проходные эпизоды. Не случайно считалось, что выступить в этом балете Лавровского — значит, пройти основательную школу актерского мастерства.

Через шесть лет, в 1946 году, Лавровский осуществил «Ромео и Джульетту» с Галиной Улановой в главной роли в Большом театре СССР. Партию Ромео исполнял М. Габович, Меркуцио — С. Корень, Тибальда — А. Ермолаев. Этот спектакль родился вскоре после героической победы советского народа в Великой Отечественной войне и в нем более отчетливо и рельефно звучали темы стойкости, самоотверженности, неприятия зла, глупе и мощнее разоблачалась бесчеловечная сущность вражды и ненависти. Той постановкой Большой балет спустя десять лет начал свое триумфальное шествие по странам мира. Его дебют в Лондоне прошел с огромным успехом.

От оркестра ветер пламенный
Рвется на простор, за стены.
А театр молчит, как каменный,
И не сводит глаз со сцены,
Где крылатая Уланова,
Вся из света и эфира,
Англичанам дарит заново
Их великого Шекспира, —

писала об этом спектакле поэтесса Екатерина Шевелева.

Война застала Леонида Михайловича Лавровского на Кавказе, и вернуться в Кировский театр, который эвакуировался в Пермь, он не смог. Обосновавшись в Ереване, он несколько лет (с 1942 по 1944 год) возглавлял балетную труппу местного оперного театра. «Плодотворной была деятельность в годы войны в Ереванском театре оперы и балета имени А. Спендиарова известного советского балетмейстера Л. Лавровского», — так оценил работу Леонида Михайловича видный историк армянского театра Г. Тигранов.

В эти трудные годы, находясь вдали от родных мест, хореограф напряженно и неустанно работает. Здесь, в Ереване, он создает (совместно с А. Гулякиным) либретто национального армянского балета «Хандут», основой для которого послужил национальный эпос «Давид Сасунский». Спектакль ярко героической тональности с остро выявленными социальными коллизиями, с пронзительно звучащей лирической темой любви обрел свою сценическую жизнь в 1945 году в постановке И. Арбатова (на музыку из произведений А. Спендиарова). В этом балете основные партии исполняли ведущие солисты труппы — Л. Шиканян, Р. Тавризян, Т. Григорян и другие. Тема народного подвига, заявленная в сценарии, чувство национального самосознания, национальной гордости героев сочинения были созвучны тем качествам советского человека, которые раскрылись в его борьбе с фашистскими оккупантами. В 1942 году Л. Лавровский поставил в Ереване сцену «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст», «перенес» в армянский театр свой балет «Кавказский пленник». Тогда же Леонид Михайлович перерабатывал ранее написанный сценарий балета «Севан», впоследствии послуживший основой спектакля «Жизнь».

Высокая художественная культура Лавровского, широкий диапазон его знаний, богатый опыт работы с исполнителями, чуткость к национальным традициям помогли труппе плодотворно трудиться в экстремальных условиях военных лет.

Характерной особенностью творчества Лавровского сороковых годов стала работа над постановкой классических шедевров мировой хореографии, как на сцене ереванского театра, так и позже в труппе Большого театра, которую он возглавлял в 1944 году. В тот период им осуществлены постановки (совместно с В. Литвиненко) «Лебединое озеро» (1942 год, Ереван), а также «Жизели» (1944 год), «Раймонды» (1945 год), «Шопенианы» (1946 год) в Большом театре.

Созданные Л. Лавровским редакции образцов классического наследия можно условно разделить на две группы. К первой относятся «Лебединое озеро» (второй и четвертый акты) и «Шопенианы», где хореограф сохранил в неприкосновенности гармонию композиционных построений, совершенную чистоту классических ансамблей, танцевальную логику развития. На-

* Конечно же, нельзя здесь не сказать о блистательном мастерстве еще одного сподвижника Лавровского — художника П. Вильямса, о котором И. Соллертинский в своей рецензии на спектакль сказал, что он «с творческой щедростью воссоздал Италию, ...костюмы бесподобны своей живописной театральностью; много света, простора, воздуха».

пример, Лавровский писал о «Шопениане»: «Музыкальный язык Шопена, драматургия балета, его сценическая сторона — все здесь великолепно. «Шопениана» — прекрасный материал для театра, желающего совершенствовать культуру классического танца своей балетной труппы». И потому считал наиважнейшей своей задачей — приближение сочинения к первоисточнику, к усилению уходящего из него «фокинского дыхания». Леонид Михайлович говорил о том, что возобновляя «Шопениану», он пытался возродить не только ее авторский текст, но и самое главное — душу произведения, тончайшие нюансы настроения и стиля, в чем ему очень помогла замечательный знаток классического наследия Екатерина Николаевна Гейденрейх.

В столь же бережном и неприкосновенном виде Л. Лавровский восстанавливал и Гран па из «Пахиты» (1966, Московское хореографическое училище) и картину «Тени» из «Баядерки» (1967, Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко).

К другой группе относились полотна, в которых Леонид Михайлович переосмысливал содержание, создавал собственную постановочную редакцию известного творения, — «Жизель» (1944), «Раймонда» (1945).

«Жизель» стала первой работой хореографа с труппой Большого театра. Выбор был глубоко осознанным. По твердому убеждению Лавровского, именно классический спектакль мог наиболее полно раскрыть возможности коллектива, стать своеобразным творческим экзаменом для исполнителей. Леонид Михайлович писал, что в работе над этим балетом от артистов требовалась особая выразительность, со-

бранность, полная самоотдача на репетициях.

Сохранив танцевальную ткань балета, которую хореограф считал художественно-совершенной, Лавровский скрупулезно и детально разрабатывал психологическую партитуру каждого образа, расставлял точные драматургические акценты. В частности, он считал, что в «Жизели» «мизансцены — это не просто живописное расположение лиц на сцене, а образно выраженная мысль, которая требует тщательной художественной отделки и музыкальной точности в поведении актеров на сцене». И настойчиво добивался этого. Постановщик старался перевести действие в сферу высокой трагедии, исключить мелодраматические, сусальные мотивы. Леонид Михайлович доказывал, что «Жизель» — не сентиментальная мелодрама, а истинная трагедия рухнувшей веры в человека. «Жизель не может выдержать страшного морального удара, обрушившегося на нее так неожиданно и так сурово, — отмечал мастер. — Она гибнет от соприкосновения с жестокой средой... Да, любовь побеждает смерть, и это ярко выражено в спектакле. Потому-то финал первого акта в редакции Большого театра решен в трагических тонах — ведь это трагедия не только Жизели и ее матери, но и ее подруг-крестьянок, народа; потому-то в финальной сцене, которую можно назвать «аккордом горя», участвуют не только подруги Жизели, но и охотники герцога».

В кабинете Л. ЛАВРОВСКОГО

Фото Д. Куликова



Лавровский, обосновав теоретическую свою позицию, на практике доказал ее правомерность. Он существенно переработал первый акт, наделил его подлинным народным колоритом, сделал танцовщиков кордебалета активными участниками событий, сократил длинноты в пантомимных сценах. Все танцевальное действие таким образом логически подводило к кульминации — сцене сумасшествия Жизели. Постановка признана во всем мире, до сих пор сохраняется в репертуаре прославленной труппы.

Как и в «Жизели», подход Лавровского к прочтению «Раймонды» диктовался конкретными условиями. Мастер высоко ценил партитуру глазунского балета, оказавшую, по его мнению, впоследствии большое влияние на развитие всего хореографического искусства, а также многие танцевальные сцены балета М. Петипа. Не изменяя сочиненную им хореографическую основу, Лавровский психологически обогатил характеры действующих лиц, освободил действие спектакля от устаревшей условной пантомимы, то есть скорректировал спектакль с точки зрения современной эстетики балета. Он, например, убрал фантастическую Белую Даму с тем, чтобы усилить действительность образов героев, которые сами боролись за свое счастье, сами без помощи мистических сил побеждали. Такая режиссерская переработка укрупнила характеры Раймонды и Жана де Бриена.

Во всех изменениях хореограф исходил из драматургии музыки, противоположающей два мира, которые определялись им следующим образом: «Мир вечно живой, неумирающей любви и святой, неприкосновенной верности... и мир грубой силы и страсти, насилия и инстинкта». Но психологически укрупняя действие балета, Леонид Михайлович в известной степени нарушал целостность музыкальной драматургии. К примеру, тема Белой Дамы частично передавалась другим персонажам, а частично вообще изымалась из спектакля, что представлялось далеко не бесспорным.

Постановки «Жизели» и «Раймонды» стали существенным этапом в процессе формирования принципов сценического существования полотен классического наследия в современном театре.

Поиски сценического решения современной темы

Период работы Леонида Михайловича Лавровского в Большом театре Союза ССР знаменуется расцветом на его сцене исполнительского мастерства. Несмотря на трудные годы войны, Московское хореографическое училище подготовило целую плеяду молодых артистов: в театр пришли М. Писецкая, Р. Стручкова, Ю. Жданов, А. Лапури. Работая рядом с таки-

ми выдающимися мастерами, как М. Семенова, Г. Уланова, О. Лепешинская, М. Габович, В. Преображенский, А. Ермолаев, С. Корень, они постигли традиции реалистического балетного искусства.

Столичные зрители, воспитанные на спектаклях, где властвуют яркие актерские индивидуальности, ждали от труппы постановок о современности, о людях, живущих рядом, о событиях, совершающихся сегодня. Любя, цена и восторженно принимая классику, москвичи, пережившие годы великих потрясений, вместе с тем хотели увидеть на сцене рассказ о советском народе, выстоявшем в годы испытаний Великой Отечественной войны, освободившем планету от фашистской чумы.

И Лавровский ведет неустанный, напряженный поиск путей решения образа героя наших дней. Он обращается к сюжету балета «Красный мак» Р. Глиэра и переосмысливает события, ожившие на балетной сцене в 1927 году, вводит в спектакль новый персонаж — рабочего-революционера Ма-Личена, что придает более активное, действительное начало всем народным сценам балета.

Одновременно Лавровский ищет пути к воссозданию на балетной сцене характера человека послевоенного времени. Об этом свидетельствуют страницы его многочисленных записных книжек, куда записываются соображения по поводу новых сценариев, заметки, связанные с размышлениями о балете, посвященном годам войны, его название — «Рубиновые звезды», «Страницы жизни», «Жизнь» — варьируется на разных этапах работы. Идеи и замыслы проходят «опробование» в репетиционных залах, чаще принося разочарование, чем удовлетворение. Но художник не сдаётся — он убежден: значит, необходимо глубже осмыслить характер русского человека, его отношение к жизни, умение дерзновенно мечтать и достигать желаемого с упорством и одержимостью. Леонид Михайлович обращается в поисках былинного величия национального образа к легендарным сюжетам. Его внимание привлекает близкая балету тема тяги русского человека к прекрасному, к созданию, к искусству. Так рождается замысел балета «Сказ о каменном цветке» по мотивам сказов П. Бажова. Казалось бы, и интересная идея, и согласие С. Прокофьева написать музыку предвещали успех. Радостно проходила совместная творческая работа. Но решение о постановке «Сказа» затянулось на несколько лет. Да и результат не принес ожидаемых художественных плодов, но дал нашему искусству опыт, показавший, что философское решение образа народного героя требует новых принципов решения, новой структуры хореографической драматургии, новых выразительных средств. К сожалению, балет «Каменный цветок» пришлось снять с репертуара.

И вновь напряженные раздумья, возвращение к теме «Страниц жизни». Те, кто не забыл сцены из этого спектакля, вероятно, помнят, что многое из символически емких образных решений, к которым советский балет придет позднее, разрабатывалось Лавровским в постановочных приемах этого балета. Достижением, скажем жестко, не обретшего признания произведения, стали поиски путей к созданию не иллюстративного, а обобщенного образа героя. И Леонид Михайлович это отлично понимал, потому так сложны и мучительны его поиски. Каждая крупница находок шла в багаж, в «сейф», как он говорил вслед за С. Прокофьевым, в копилку

развития балетного искусства. И тем значительней итог творческой работы художника в эти годы.

Особую страницу биографии Лавровского-хореографа составляют его последние одноактные балеты — «Ночной город» на музыку балета Б. Бартока «Чудесный мандарин», «Паганини» на музыку «Рансодии на тему Паганини» С. Рахманинова.

Пожалуй, «Паганини» больше чем любая другая работа мастера последних лет жизни говорит о неисчерпаемости его художественного дара. Прием, выбранный хореографом, определяется следующими его словами: «Балет задуман не как показ конкретных событий из биографии Паганини, а как воспоминания, мысли гениального музыканта о своей жизни и творчестве. Мы являемся зрителями не внешней жизни Паганини, а его... мысленных споров и сражений с врагами, его вдохновенных встреч с Музой, страстных обращений к возлюбленной». Именно выражению внутренних переживаний героя, его мыслей и чувств посвящено все действие балета. Интересен в этом смысле сам перечень семи картин этого балета — «Первые импровизации», «Враги», «Встреча», «Одиночество и отчаяние», «Любовь и утешение», «Радость творчества и смерть», «Сильные смерти». Это концентрированное во времени и сюжетном материале сочинение — свидетельство избирательности хореографа и зрелости танцевального драматурга Л. Лавровского, во второй половине XX века вступившего в новую полосу творчества.

Успех спектакля позволил ему иметь долгую сценическую жизнь, его высоко оценила современная критика.

С 1964 года Л. Лавровский — художественный руководитель Московского хореографического училища, его главный балетмейстер. Вот как пишет о нем директор училища С. Головкина: «Он сочетал в себе все достоинства, какие только могут быть у хореографа и руководителя: танцовщик, балетмейстер, репетитор, организатор, теоретик. Помимо этого, интеллигентный, жизнерадостный, дружелюбный человек».

С радостным, почти юношеским энтузиазмом осуществлял он постановки для своей юной труппы. Так родился «Классическая симфония» С. Прокофьева, «Болеро» М. Равеля, так вновь вышли на сцену герои Великой Отечественной войны в хореографической новелле «Память сердца» на музыку А. Баланчивадзе. Казалось, что вместе с учащимися школы Леонид Михайлович вновь обретает молодость. В то же время Лавровский увлеченно работал над сценарием нового балета «О, Русь, взмахни крыльями!» на музыку Е. Крылатова — балета о Сергее Есенине, который ему не суждено было поставить.

Он ушел из жизни полный замыслов и планов, ушел в период, когда как бы вновь открывал себя, оставив как свое творческое завещание огромную любовь и веру в балетное искусство, о котором писал: «Балетный театр в своих возможностях — более зрелое искусство, чем полагает на сам о себе». Этому театру высочайших идей, гуманизма, возвышенной красоты чувств посвятил свою жизнь Леонид Михайлович Лавровский.

Г. ИНОЗЕМЦЕВА,
Е. ФОКИНА,
В. КОНСТАНТИНОВА



Сцены из балетов, поставленных Д. Лавровским, «Ромео и Джульетта» (Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова) и «Паганини» в Большом театре Союза ССР. В центре Я. СЕХ (Паганини) и М. КОНДРАТЬЕВА (Муза)

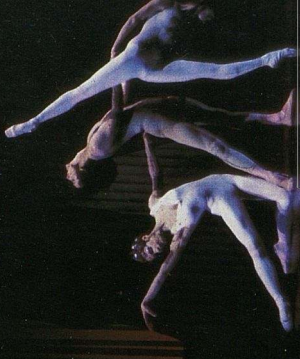
Фото Д. Куликова

Выступают артисты традиционного вьетнамского театра «Гэо» и «Туонг».
Фото Ю. Зинченко

С большим успехом прошли в Социалистической Республике Вьетнам, посвященные 40-летию образования республики. С обширной программой знаменательного

праздника познакомились жители многих советских городов... На первом курсе обучения в театре, который был дан на сцене Большого театра СССР в честь открытия Дней.



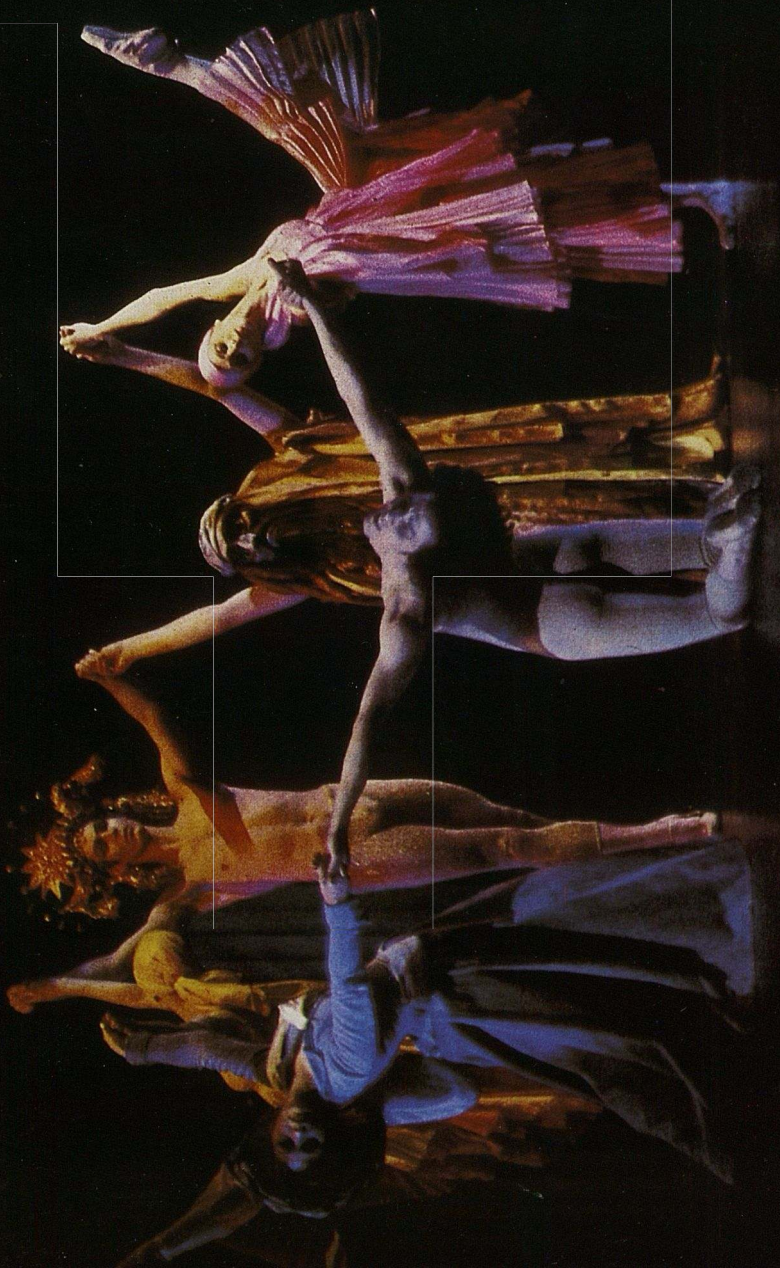


В Днях культуры Венгерской Народной Республики в СССР, посвященных 40-летию освобождения Венгрии от фашизма, принимала участие балетная труппа Венгерского оперного театра.

На снимках изображены сцены показанного гостями из Будапешта балета «Ксар»

Фото
Д. Куликова

ДНИ КУЛЬТУРЫ СОЦИАЛИСТИ- ЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ ВЬЕТНАМ И ВЕНГЕРСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ В СССР



Танцовщица
Барбара
ВОЛКОВА



ВОЗРОЖДАЯ АТМОСФЕРУ
БЫЛОГО...



Танцовщица
Роза
КОЛИНЕТ

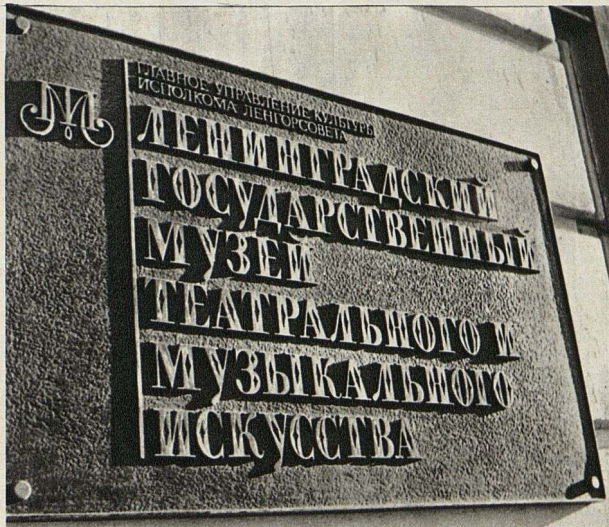
Миниатюры
неизвестного
художника

*История:
публикации, документы,
воспоминания*

Большая часть их получена в 1940 году из коллекции Любови Дмитриевны Блок, историка и теоретика хореографического искусства. Здесь старинные акварели французской работы XVIII века, рисунки З. Серебряковой, эскизы К. Коровина... Особое место занимают портреты Марии Тальони, выполненные в технике гравюры и литографии — Л. Блок изучала искусство великой балерины, писала о ней, неутомимо собирала все, имеющее отношение к ее творческой деятельности.

Бережно хранят ленинградцы и документы, связанные с творчеством выдающихся деятелей русского и советского балета: А. Вагановой, Ф. Лопухова (ранее не публиковавшиеся материалы из его архива войдут в сборник, который готовится к печати), О. Спесивцевой и других. Музейный фонд М. Фокина в течение последних десятилетий дважды и весьма значительно пополнялся: первый раз это случилось в 1951 году, после смерти М. Антоновой (матери жены хореографа В. Фокиной). Фокинская коллекция была тогда

М. ПЛЯЦКОВСКАЯ



Здание
Ленинградского
государственного музея
театрального
и музыкального искусства



Единица хранения — этот прозаический термин привычен в речи музейных работников. Но если представить себе, что так называют и костюм, принадлежавший знаменитой балерине, и книгу из библиотеки выдающегося хореографа, и эскиз декораций к спектаклям, созданный прославленным художником, то окажется, что понятие «единица хранения» равнозначно словам «ценная реликвия». Таких единиц хранения балетный фонд Ленинградского музея театрального и музыкального искусства насчитывает многие сотни. В его основу легли коллекции двух маститых собирателей — драматурга и журналиста Виктора Викторовича Протопопова и балетного критика Валериана Яковлевича Светлова.

Музей гордится своими материалами: уникальным фондом театральных афиш, начиная с тридцатых годов прошлого века и до плакатов наших дней, произведениями театральной живописи — от А. Каноппи и А. Роллера до Л. Бакста, К. Коровина, А. Головина, от Л. Чупятова до П. Вильямса и С. Вирсаладзе, хранящимися здесь балетными костюмами — и подготовленными к премьерам балетов М. Петипа, Л. Иванова, М. Фокина, и подаренными музею нашими современниками Н. Дудинской, К. Сергеевым, В. Васильевым, А. Осипенко... Интерес для любителей балета представляют миниатюры с изображением Шарля Дидло и его жены танцовщицы Розы Колинет. Эти парные миниатюры имеют большую эстетическую и историческую ценность. На одной из них — тщательно выписанное лицо балетмейстера с острым и мудрым взглядом. Нежные краски другой миниатюры, ее тончайший рисунок воссоздают грациозный облик артистки. А вот еще одна миниатюра — Фанни Эльслер. Этот портрет отличает насыщенность цветовой гаммы, на прекрасном лице знаменитой артистки — печать гордого, величавого достоинства.

Поистине бесценны для изучающих историю балетного театра многочисленные гравюры и литографии, которыми владеет музей.

принята в музей на государственное хранение, благодаря чему музей имеет рисунки В. Серова, эскизы Л. Бакста, А. Головина, Б. Анисфельда. А десятилетие спустя, в 1961 году, сын М. Фокина — Виталий Михайлович передал в дар ленинградской сокровищнице сундук с художественными реликвиями своих родителей — сценическими костюмами, афишами, программами. У этих реликвий своя, довольно трудная история. «...Костюмы хранились в различных сундуках и таскались с места на место в течение более тридцати пяти лет, — писал В. Фокин, — иногда эти сундуки находились в теплом помещении, а порой хранились в сырых подвалах и чердаках... Они подвергались и пожару, и потопу, и варварству, и вандализму... (речь идет о грабительском нападении на подвал дома Фокина, учиненном в годы второй мировой войны — М. П.). Я был на войне, и когда вернулся и пошел в подвал, то нашел подвал по пояс покрытый костюмами. Спасти всю эту кашу не было возможности, там было более пятисот костюмов от семнадцати балетов М. М. Из этой груды я осторожно выбрал лишь те вещи, которые имели близкое соприкосновение с танцевальной деятельностью М. М. и В. П. ...»

Заботами и трудами В. Фокина ценнейшие реликвии вернулись на родину замечательного балетмейстера. Среди них — костюмы, созданные по эскизам Н. Рериха, Л. Бакста, А. Головина, скульптурные портреты М. Фокина, афиши, программы концертных выступлений, наконец, сам выдавший виды сундук — он был гастрольной костюмерной Михаила Михайловича, на нем его имя, вместе с Фокиным он не раз пересекал океан, был в Европе и Америке. В этом сундуке костюмы не только лежат, но и висят, тщательно разглаженные, словно в ожидании своего хозяина.

О творчестве Фокина за границей немало могут рассказать газетные афиши и программы. Изданные в разных странах, на разных языках, они характеризуют широкий размах концертной деятельности Фокиных. Однако нередко духом рекламы веет от огромных, в натуральный человеческий рост афиш с грубым, кричащим рисунком. А ведь было время, когда к фокинским спектаклям создавали свои плакаты Валентин Серов и Жан Кокто (кстати, они тоже хранятся в музее). Без волнения нельзя смотреть на маленький,

скромный плакатик, датированный 1942 годом — годом смерти Михаила Фокина. Это афиша балета «Русский Солдат» на музыку С. Прокофьева, последнего балета мастера, посвященного «храбрым русским солдатам второй мировой войны». Поставив этот спектакль в тревожное и трудное для нашей страны время, Фокин таким образом выразил свое восхищение героизмом советских людей в их битве с фашизмом.

Еще один новый экспонат: маленький, скромный и по виду совершенно стандартный предмет — магнитофонная кассета. На ней записан голос Тамары Платоновны Карсавиной. В музее хранится множество отличных фотографий балерины, ее портрет работы С. Сорины, несколько скульптурных изображений Карсавиной, мемориальные предметы из ее петроградского дома. В 1977 году Джон Лаззарини, хранитель музея Анны Павловой в Лондоне, привез кассету, которую специально для ленинградского музея наговорил Т. Карсавина. И мы слышим живой голос истории: «Привет и любовь всем артистам балета... Любовь моему дорогому театру, где я выросла». И как роспись, как автограф в конце четко произнесено имя: «Тамара Карсавина». Этот звуковой автограф сделал Карсавиной за год до смерти, ей тогда было девяносто два года.

Новые поступления связаны и с именем другой выдающейся русской балерины Ольги Александровны Спесивцевой. В 1980 году музей получил от родственников Спесивцевой большое рукописное собрание и много мемориальных предметов. Среди них есть книги, посвященные творчеству Спесивцевой, есть детали ее сценических костюмов, реквизита, например, тамбурин для коронной роли Спесивцевой — Эсмеральды. Важное значение имеет богатое собрание

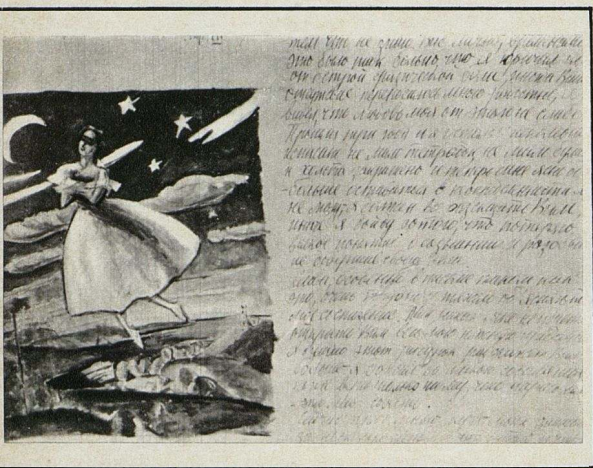


Рисунок В. Дмитриева, запечатлевший образ танцовщицы О. СПЕСИВЦЕВОЙ, и фрагмент письма художника к балерине

писем самой артистки, писем о ней и адресованных ей в далекие годы ее молодости. Все это бережно хранила сестра Спесивцевой — З. А. Спесивцева-Попкович. Сестры вели постоянную и тесную переписку. Зинаиде Александровне писали также люди, навещавшие О. Спесивцеву в госпитале, где она по болезни провела многие годы.

Есть в этом собрании письма художника В. Дмитриева, датированные 1919 годом. С личностью балерины, ее искусством были связаны его глубокие переживания. Эти документы, как кажется, многое помогают понять в облике молодого Дмитриева, дают возможность осознать глубину и драматизм его мироощущения. «Слова, особенно в письме таком, как это, очень трудно и тяжело объясняют мое состояние... Я думаю, этот рисунок расскажет Вам большее — я дожил до такого состояния, когда верю только тому, что нарисовал — это моя совесть», — пишет В. Дмитриев в одном из писем. И вот рядом с текстом возникает рисунок, где высоко в воздухе парит балерина, над нею звездное «дмитриевское» небо — один из постоянных мотивов молодого художника.

Таковы лишь некоторые сюжеты, связанные с новыми поступлениями в Ленинградский музей театрального и музыкального искусства. Казалось бы, многие события балетной жизни отшумели, ушли в прошлое, что-то забыто. Но для истории искусства, для музейной практики вчерашнего дня не существует. Процесс музейных поисков не прекращается.

*История:
публикации, документы,
воспоминания*

МЕЙЕРХОЛЬД В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

СЕРГЕЙ КОРОБКОВ

Творчество выдающегося советского режиссера Вс. Мейерхольда отмечено новаторством и принципиальными открытиями в различных сферах театрального искусства. Значительное место в его практике занимают опыты пластической и ритмической организации спектакля — как на сцене драматического театра, так и музыкального. Здесь нередко Мейерхольд привлекал к сотрудничеству профессиональных балетмейстеров: М. Фокина, К. Голейзовского, Б. Романова. Но чаще — разрабатывал ритмико-пластическую структуру постановок самостоятельно. Так или иначе, но на протяжении всей творческой деятельности Мейерхольд активно прибегал к выразительным средствам пластического искусства.

И вот стою я, бледен лицом,
Но вам надо мной смеяться
грешно.
Что делать! Она упала
ничком...
Мне очень грустно. А вам
смешно?

Еще жил в памяти дерзкий, пародийно «снямающий» приемы символистского театра «Балаганчик» А. Блока, поставленный Мейерхольдом в 1906 году в Петербурге, в театре на Офицерской. Спектакль, который возвещал о смене эстетических взглядов режиссера и открывал начало его исканий в сфере «условного» театра. Тогда-то Белый Пьеро Мейерхольда и предстал перед зрителями впервые. Его голос был бесплотным и монотонным, его пластика совмещала в себе несоместимое — наивную, доходящую до колкости неуклюжесть и легкую стремительность, полетность движений.

«Жесты следовали всегда после

слов, дополняя их, как бы допевая песню, говоря без слов о чем-то, понятном одному Пьеро, — вспоминала об этой работе Мейерхольда актриса В. Вергина. — В молчании Мейерхольд еще больше привлекал к себе внимание. Музыкальное содержание образа подчиняло его своему ритму. Пьеро как бы прислушивался к песне, которую пел по воле сердца. Его взгляд был странным — он пристально смотрел в себя». Белый Пьеро был чужим в шумной многоголосице бала, где разноцветные пары сменяли одна другую, радуя глаз устойчивой и здоровой яркостью красок своих костюмов. Неудачник оказывался в этой компании лишним, и Пьеро — Мейерхольд совершал свой несчастливый полет на рампу перед опустившимся занавесом. Поэт, изгнанный толпой, которая столь же безрасудна, сколь и рассудочна. Таким, острым и летящим, исполненным таинственной печали, изобразил Белого Пьеро Мейерхольда художник Н. Ульянов. С завистливым взглядом, углом запрокинутой головой — словно он вычерчен угольком по морозному гляncу заиндевевшего окна. Бедный Белый Пьеро...

Когда в один из февральских дней 1910 года организаторы благотворительного вечера, проводимого журналом «Сатирикон», обратились к М. Фокину с просьбой поставить какой-нибудь балет, он едва ли предвидел, что введенные на язык танца пьесы шумановской сюиты заставят вспомнить «Балаганчик», осуществленный Мейерхольдом. «Стильные жеманство» дам, своей меланхоличностью приводящих в трепет галантных кавалеров, атмосфера шумного



Исполненным таинственной печали изобразил Белого Пьеро Мейерхольда художник Н. Ульянов.

маскарада, то скрывающего, а то обнажающего интимные переживания героев, — все это просило на язык танца, пластики, и Фокин поставил свой «Карнавал» достаточно быстро — всего за три репетиции. Роль Белого Пьеро в его спектакле исполнял Всеволод Мейерхольд. Вместе с фигурой вечно неудачника и печального мечтателя в балет вошла тема, заявленная ранее в «Балаганчике»: поэзия наталкивалась на прозу жизни, мечту обрывала реальность.

Среди изящных зарисовок Опплера из серии «Карнавал» Шумана — Фокина есть миниатюры, удивительно перекликающиеся с описанием финальной сцены «Балаганчика». На переднем плане, понурив голову,

сидит Пьеро, огражденный от большой сцены своего рода живым занавесом — как бы растражированной улыбающейся парой: кавалеры берут дам правой рукой за талию, а левой за правую руку, мчатся в стремительных вальсовых турах...

А вот еще рисунок. Кукольная, обманная пышным воротником голова Пьеро, безжизненно повисшая рука-рукав, тонкая кривизна еле улыбающихся губ. В финале балета Пьеро — Мейерхольд устремлялся вслед за Коломбиной, но длинные рукава его белого одеяния вдруг оказывались завязанными за спиной Панталоне. Так поэт в погоне за несбыточной красотой попадал в тенета чуждой ему обыденности:

И вот стою я, бледен лицом...
Мне очень грустно. А вам
смешно?

«Участие этого модернистского режиссера и драматического

артиста в моем балете, — писал позднее Фокин, — было очень неожиданным. Думаю, что это первое его соприкосновение с искусством ритмичного жеста под музыку. Впоследствии он поставил много опер. Но это было его дебютом в совершенно новой области². Относительно дебюта Фокин был прав. Но считая, что «Карнавал» явился для Мейерхольда «первым соприкосновением с искусством ритмичного жеста», ошибался.

Поставленная годом раньше «Карнавала» на сцене Мариинского театра опера Р. Вагнера «Тристан и Изольда» как бы обобщила символистские искания Мейерхольда. Именно тогда к вопросам музыки, пластики, ритмической организации спектакля Мейерхольд обратился впервые³.

Описывая работу над пьесой М. Метерлинка «Смерть Тента-тиля», Мейерхольд посвятил целую главу роли пластики в драматическом спектакле: «Как в музыкальной драме спетая певцом фраза, так в драме слово — недостаточно сильное орудие, чтобы выявить внутренний диалог. И не правда ли, если бы слово было единственным орудием, выявляющим сущность трагедии, на сцене могли бы играть все. Произносить слова, даже хорошо произносить их, еще не значит — сказать. Появилась необходимость искать новые средства выразить недосказанное, выявить скрытое. Как Вагнер о душевных переживаниях дает говорить оркестру, так я даю о них говорить пластическим движениям... Слова еще не все говорят. Значит — нужен рисунок движений на сцене... Слова для слуха, пластика для глаз⁴. Логика творческой мысли постановщика позволяет судить не только о том, какую роль он придавал музыкальному материалу и актерской пластике, но и приводит нас к выводу: Мейерхольд целенаправленно строил здание своих спектаклей по принципу музыкально-пластической партитуры. С одной стороны это заметно ограничивало актера, сообщая его существованию на сцене строгий эмоциональный режим, с другой — заставляло его искать новые выразительные средства и в заранее озна-

ченных рамках творческой свободы наиболее глубоко и объемно выявлять свой художнический потенциал. «Натуралистический театр не знает прелестей пластики, не заставляет актеров тренировать свое тело и, создавая при театре школу, не понимает, что физический спорт должен быть основным предметом...» — писал Мейерхольд. И далее: «Натуралистический театр создал актеров крайне гибких к перевоплощению, но средством к таковому служат им не задачи пластики, а грим и способность подчинять язык разным акцентам, диалектам, а голос — звукоподражанию⁵.

Правда, органика драматического актера, воспитывавшегося на реалистических традициях игры, противилась режиссерским идеям Мейерхольда. Для появления актера-универсала, актера-универсала время пока не пришло. Музыкально-пластическая режиссура Мейерхольда существовала сама по себе, актерские работы — сами по себе. «Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, — писал В. Брюсов, — в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни... Там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра, и тогда было видно, что играют плохие актеры, без истинной школы и без всякого темперамента⁶.

Логика режиссерской мысли неумолимо влекла Мейерхольда в музыкальный театр. Опера более всего отвечала потребности режиссера проверить основополагающие принципы и идеи символистского театра, — здесь эмоция и настроение заранее фиксировались нотным текстом. Такое ограничение свободы актера сулило ему же внутреннюю раскрепощенность, раздвигало просторы фантазии.

Перед появлением «Тристана и Изольды» на Мариинской сцене (1909) Мейерхольд написал пространную статью, в которой изложение взглядов относительно пластической культуры артиста уже обретает характер творческой декларации. «Если отнять у оперы слово, представляя ее на сцене, — пишет Мейерхольд, — мы получим, в сущности, вид пантомимы. В пантомиме же каждый эпизод, все движение этого эпизода (его пластические модуляции), как и жесты отдельных лиц, группировка ансамбля — точно предопределены музыкой, модификацией ее темпов, ее модуляций, вообще ее рисунком. В пантомиме ритмы движений, жестов и ритм группировок строго слиты с ритмом музыки; и только при

² Метод музыкально-пластической и временно-пространственной организации спектакля формировался в режиссерской практике Вс. Мейерхольда под воздействием идей русского символизма. Проследить этот процесс в рамках данной статьи не представляется возможным. Однако указана проблема представляется особый научный интерес. О том, в частности, свидетельствует статья А. Порфирьевой «Мейерхольд и Вагнер» в сборнике «Русский театр и драматургия начала XX века». А., 1984.

дизайне этой слитности ритма, представляемого на сцене, с ритмом музыки, пантомима может считаться идеально выполненной»⁹.

Экскурс в теорию пантомимы Мейерхольд в этой статье предпринимает не случайно. Противясь натуралистическому, бытовому жесту, разрушающему «музыкальную основу» искусства, режиссер утверждал свою давнюю творческую идею: «жест должен был соответствовать не словам, а правде внутренних взаимоотношений персонажей», и в этом «прослеживалась старинная театральная традиция, берущая начало еще в дохристианские времена, когда перед драматическим действием игралась пантомима, излагавшая суть предстоявшего сюжета, его мораль»¹⁰. Но если в опытах постановок пантомимы Мейерхольд просил от актеров предельной соритичности жеста, пластики музыкальному материалу, то в применении к оперной сцене это требование получало несколько иной оттенок. Мейерхольд отмечает, что и в оперном спектакле, где условная природа жанра подавлена в угоду чисто внешней, формальной красоте, «разлад между ритмом, диктуемым оркестром, и ритмом жестов и движений почти неощутим (хотя эти жесты неприятно сладки, пряно красивы, грубо марионеточны); разлад их лишь в том, что движению не придана осмысленность и строгая выразительность, как того требовал Вагнер, например»¹¹. Как видим, речь идет не о простой соритичности пластики и музыки, но о психологической осмысленности, внутренней, а не внешней оправданности сценического рисунка, рождаемого из духа музыки.

Изначально заданная композитором музыкальная основа произведения заставляет оперного артиста подчинять свой темперамент общей атмосфере спектакля в большей степени, чем в драме. Музыка, выявляющая внутренний монолог, звучит постоянно. Пластика, подчиненная ее тоническому развитию, «дорисовывает» в воображении зрителя то, что недосказано словом. Музыкальный канон дает простор творчеству. «Тело человеческое, — пишет Мейерхольд, — гибкое, подвижное, став в ряды «выразителей» вместе с оркестром и обстановкой, начинает принимать активное участие в сценическом движении. В чем же тело человеческое... достигает высшего своего развития? В танце. (...) Раз корнем жестов для музыкальной драмы является танец, то оперные артисты должны учиться жесту не у актера бытового театра, но у балетмейстера (речь идет, конечно,

о балетмейстере нового типа. Идеальный балетмейстером новой школы мне кажется на современном театре М. М. Фокин»¹².

Так что встреча Мейерхольда с Фокиным не была случайной. Оба являли собой тип художника-новатора, оба стремились утвердить свое право на эксперимент и потому встретились, объединив свои усилия сначала в шумановском «Карнавале», а затем в «Орфее и Эвридике» Глюка, опере, осуществленной на императорской сцене в 1911 году.

Постановку «Орфея и Эвридики» можно с полным правом считать творческой кульминацией работы Мейерхольда в музыкальном театре. Спектакль получился на редкость гармоничным. Он вроде бы не выходил за рамки привычных выразительных средств оперного искусства и вместе с тем вплотную соприкасался с новейшими завоеваниями Мейерхольда на драматической сцене. Для актера создавалось строго выверенное трехмерное пространство. Живопись больше не должна была своей «двухмерностью» опрощать выразительность актерской пластики. Время, когда исполнитель действовал на фоне декоративного панно, прошло. Мейерхольд возводил актера на пьедестал: убиралась рампа, единым декоративным решением связывалась сцена и зрительный зал, панно уступало место художественной перспективе (художник А. Головин). Эффекта скульптурности постановщик достигал тем, что ломал планшет сцены. «Практикабли, поставленные на тех или иных местах, сами собой определяют расположение групп и пути передвижения фигур. Так, во второй картине проложен путь Орфея в Ад с большой высоты вниз, а по бокам этого пути, впереди его, даны два больших скалистых выступа. При таком размещении планировочных мест фигура Орфея не сливается с массой фурий, а доминирует над ними. Два больших скалистых выступа по обеим сторонам сцены обязывают компоновать хор и балет не иначе, как в форме двух тянущихся из боковых кулис вверх групп. При этом картина преддверия Ада не раздроблена на ряд эпизодов, а в ней синтетически выражены два борющихся движения: движение стремящегося вниз Орфея, с одной стороны,

и с другой стороны — движение фурий, сначала грозно встречающих Орфея, затем смиряющихся перед ним»¹³. Здесь размещение групп строго predeterminedo распределением планировочных мест, выработанных художником и режиссером.

Так что Мейерхольд заведомо организовывал сценическое пространство, подчиняя своей режиссерской воле все без исключения слагаемые спектакля (искусствовед М. Пожарская подтверждает этот вывод подробным исследованием эскизов А. Головина, отмечая, что ряд мизансцен заведомо «зафиксированы» режиссером и художником)¹⁴.

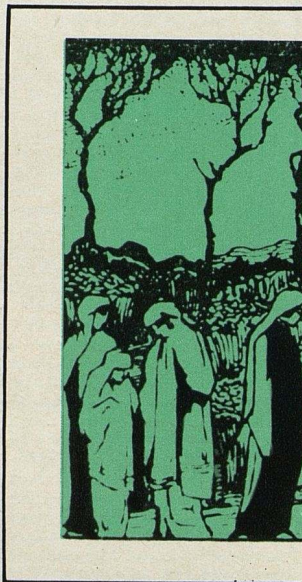
Фокину принадлежала в спектакле постановка пластических композиций — пляски фурий в картине Ада, а также апофеоза, танцы которого были стилизованы в духе хореографии современника Глюка — балетмейстера Гаспаро Анджелино. Фокин предельно точно ориентировался в общем художественном замысле постановки, осуществив свои задачи в строго намеченных композиционных рамках спектакля. Шов не было видно. Торжествовала гармония выразительных средств, сообщая постановке «Орфея» желанную новизну. То была вторая и самая яркая встреча Фокина с Мейерхольдом, хотя через два года они объединялись еще раз — в постановке «Пизанеллы» Г. д'Анунцио в парижском Шатле для Иды Рубинштейн.

Постепенно вырисовывался почерк Мейерхольда — балетмейстера. Такое определение режиссерской деятельности Мейерхольда в те годы не казалось странным. Одна из статей яркого и последовательного антагониста Мейерхольда — Александра Бенуа называлась «Балет в Александрии». Речь в ней шла о «Дон Жуане» Моцарта. «Они (Мейерхольд и Фокин. — С. К.) нам покажут еще много чудесных затей и, наверно, с течением времени будут все глубже и глубже проникать в тайны своего искусства, все свободнее и свободнее, ярче и ярче творить, — иронизировал Бенуа. — Хорошие, настоящие художники. Но только вот оба они работают в одной сфере, над одним делом. У нас два превосходных балетмейстера, но, увы, по-прежнему мы без толкового «директора» театра — без режиссера»¹⁵.

Свобода, которой достигал Мейерхольд в пластической организации спектакля, и впрямь была непозволительным роскошеством для драматического театра. Во всяком случае, «балетмейстерский» дар постановщика драматическому театру

был внове. Кто-то искренне был восхищался, другие, подобно Бенуа, активно выступали против. Мейерхольд же все увереннее ориентировался «в сфере пластической». Естественно, он не посягал на сугубо хореографическую технику, не возводил в абсолют «балетные» сцены в своих спектаклях. Но природа мизансценирования в его постановках предполагала совершенное владение пластической человеческой телом, служила выявлению идейного содержания произведения, во многом определяла культуру внешней формы спектакля. И воспетывала нового актера.

18 февраля 1913 года на сцене Мариинского театра впервые прошла опера Р. Штрауса «Электра». Спектакль получился тревожным, непонятным. Мир менялся в бешеных темпах, приближалась война, торжествовала реакция. Мейерхольд выступал против насилия, жестокости, преступления. Он пока-



зывал отчетливо и ясно, что «ненависть, поглощающая душу человека, приводит к духовной гибели»¹⁶. Он искал катарсиса, которого не было в музыке Штрауса. И находил его — в строгой и гармоничной архитектуре античности декорационного ряда спектакля, в стилизованной пластике под античную живопись и вазовые росписи, которую предлагал исполнителям. Как только Электра убивала, рушился порядок, ничего не оставалось от античной пластики. Органистический танец героини был безумным, он ломал все представления о гармонии, красоте, женственности. Певица Н. Ермоленко-Южина, специально приглашенная на

⁹ Этот же прием использует М. Фокин в «Аиде» и «Талоте» Кадлеця. Располагая группы танцующих на разных сценических уровнях, он избегает тем самым традиционной горизонтальной кордебалетных групп.

постановку из Московского Большого театра, была призвана хоть как-то осветлить тяжелый и мрачный образ Электры-фурии. Но даже она — певица и актриса лирического склада не уходила от того ужаса, который возникал в пляске тризны. Гармония нарушалась, воины заставляли в фреске над мертвым телом Электры, режиссер адресовал зрителям вопросы: во имя чего существует мечь, кому близко насилие, как остановить близящуюся катастрофу?

Последняя работа Мейерхольда на теперь уже бывшей Мариинской сцене — опера «Соловей» И. Стравинского (1918) носила характер эксперимента. То был своеобразный костюмированный концерт: отпел положенный музыкальный кусок перед выставленным напоказ пюпитром с нотами, певцы спокойно, невзирая на публику, удалялись со сцены. Хор был выстроен по обим сторонам

режиссера резко делится на две части. В своих постановках, осуществляемых до революции, я, не отрываясь от общей подчиненности партитуре, стал стремиться освободить актера-певца от слишком большой скованности музыкой. Примером для меня был Шаляпин... То, чего я начал добиваться в «Пиковой даме», будет по-настоящему осуществлено в «Дон Жуане» Моцарта»¹⁵.

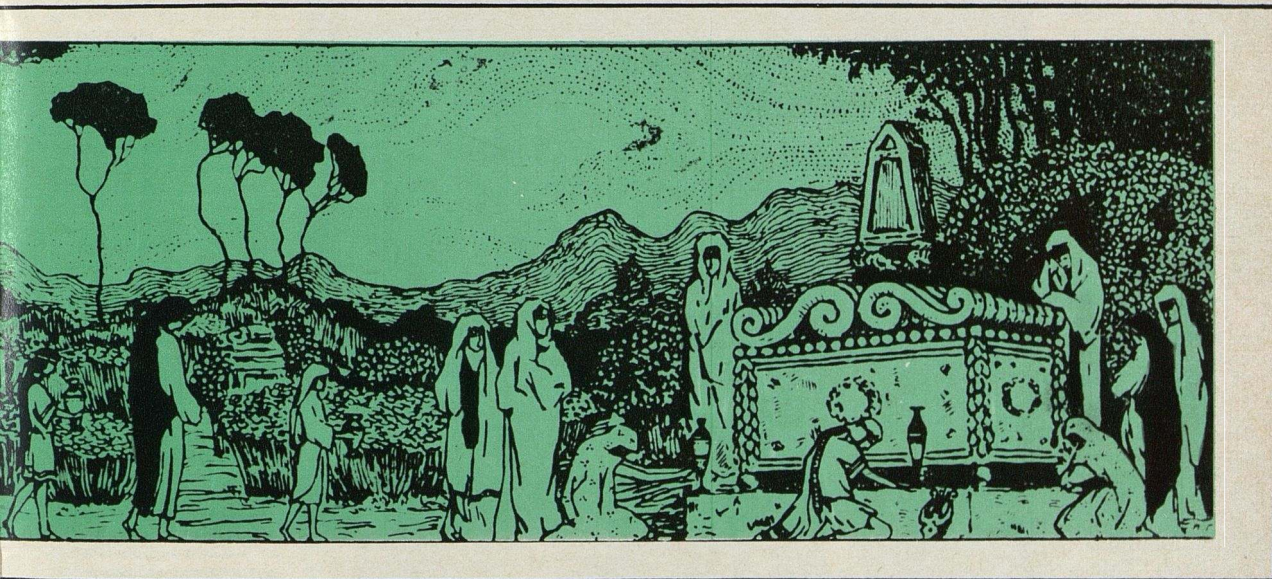
А в «Пиковой даме» Чайковского, поставленной спустя семнадцать лет после «Соловья», Мейерхольд декларировал новые принципы ритмической организации спектакля. Он отвергал систему Жака Далькроза, базирующуюся на прямых соответствиях ритмических движений музыки, и предлагал диссонантный вид построения действия. Актер, по новой логике, должен был сказать своей пластикой неизмеримо больше и глубже, чем то передавала в параллель звучащая музы-

выверял ритм каждой сцены. На счет тасовались карты, по счету отмеривались шаги. Действие подчинялось ритмической партитуре до мельчайших нюансов. Спектакль вызывал бурные дискуссии, упреки в передке «Чайковского под Пушкина», но гармонию частей и целого, логическую стройность и последовательность в воплощении замысла все признавали неизменно.

...Вслед за вторым Пьеро Мейерхольда появились другие. Один стал героем пантомимы «Шарф Коломбины» А. Шницлера—Э. Донаны, другой — получил жизнь в Териоках, где Мейерхольд осуществил постановку «Арлекина — ходатая завадеб» В. Соловьева на музыку И. Гайдна и Ф. Арайи. В знаменитом дермонтовском «Маскараде», увидевшем свет рампы в канун революции, режиссер поставил пантомимическую сцену Нины с Голубым Пьеро. Как знать, может быть,

Примечания:

- Веригина В. П. Воспоминания, Л., Искусство, 1974, с. 102.
- Фокин М. М. Против течения. Л., Искусство, 1981, с. 119.
- Мейерхольд В. Э. О театре. — В кн.: В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. М., Искусство, 1968, ч. 1, с. 135.
- Мейерхольд В. Э. О театре, цит. издание, с. 114—115.
- Аврелий (В. Брюсов). Искания новой сцены. — «Весы», 1906, № 1, с. 73.
- Мейерхольд В. Э. О театре, цит. издание, с. 143.
- Красовский Ю. М. Некоторые проблемы театральной педагогики В. Э. Мейерхольда (1905—1907). Лекция, Л., 1981, с. 21.
- В. Э. Мейерхольд. О театре, цит. издание, с. 144.
- Там же, с. 148.
- В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 1, с. 256.
- См.: Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М., Искусство, 1970, с. 299.



сцены и тоже подчеркивал свою безучастность к происходящему. Зато балетмейстер Б. Романов вывел в центр сцены большую мимическую группу и осуществил с ней режиссерское задание, суть которого заключалась в следующем: «Пантомима зажимает рот риторю, которому место на кафедре, а не в театре, а жонглер заявляет о самодовлеющем значении актерского мастерства: о выразительности жеста, о языке телодвижений не только в пляске, но во всяком сценическом положении»¹⁴.

А. Гладков записал следующее высказывание Мейерхольда: «Мой путь как оперного

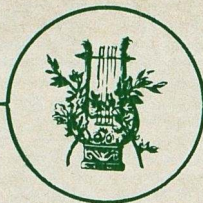
ка. Контрапункт служил выявлению психологического подтекста действия. В «Пиковой даме» утверждалась пантомима, иллюстрирующая пение, чем устанавливалась своеобразная связь с принципами, опробованными в «Соловье». Мейерхольд ввел в сцену бала хореографическую картину в стиле Калло, которая сопровождала «концертное» исполнение пасторали «Искренность пастушки». Беспечность пасторали подчеркивала душевное смятение Германа; иронически переосмыслился «знакомый» ему любовный сюжет.

Работая над «Пиковой дамой», Мейерхольд тщательно

первая и единственная проба Мейерхольда в настоящем балетном спектакле заставляла его снова и снова вспоминать о своем печальном герою, сказавшем жестом и пластикой много больше, чем то можно было сделать словом. И скорее всего собственный исполнительский опыт помог Мейерхольду уверовать в великую силу хореографического искусства. Потому-то сегодня мы неразрывно связываем с его именем завоевания советского театра в области танцевальной и пантомимической пластики, в области воспитания актера синтетического театра. На этом пути он многое открыл и многое предрекал.

Сцена из спектакля «Орфей и Эвридика». С рисунка П. Гончарова

- Бенуа А. «Балет в Александринке». — «Речь», 1910, 19 ноября.
- Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций (1905—1907 гг.). М., Музыка, 1975, с. 308.
- Мейерхольд В. Э. Балаган. — В кн.: В. Э. Мейерхольд. Статьи, речи, письма, беседы, ч. 1, с. 212.
- Гладков А. К. Театр: воспоминания и размышления. М., Искусство, 1980, с. 315.



Нина Михайловна Стуколкина — одна из тех, кто прошел все этапы становления советского балетного театра, выдержал все трудности, кто своим творчеством способствовал его победам, кто беззаветно отдает себя служению любимому искусству.

Маленькой девочкой увидела она на сцене Мариинского театра легендарную Анну Павлову, и это решило ее судьбу — Нина Стуколкина стала ученицей Петроградского хореографического училища.

...Двадцатые годы. В стране тогда царили разлука и голод. В тяжелейших условиях шла реорганизация прославленного учебного заведения. Хрупкие плечи его питомцев должны были выдержать нелегкую ношу той суровой жизни. Недаром известный актер Л. Леонтьев, бывший тогда управляющим балетной труппой, называл их «маленькими героями». «Маленькие герои» безропотно в течение всего театрального сезона 1919/20 года обеспечивали спектакли балетной труппы, переодеваясь в уборных, где замерзала вода в трубах.

Итак, выпускной спектакль. О выступлении юной артистки в «Сильфиде» А. Волынский написал: «...Артистка высока ростом. Но элевация Стуколкиной замечательная и исключительная по силе. Воздушный арабеск чист, прям и выразительно длинен». Понравилась она маститому критику и в другом номере — танце «Панадерос» из балета «Раймонда», где, по его мнению, Стуколкина «сумела показать свой гибкий талант и в танце характерном... Легкая и подвижная, она играет темпераментом с красивым самообладанием, с выразительной сдержанностью, что бесконечно лучше вульгарного размазывания всякого шума и треска. Позы артистки законченны и деликатны по рисунку».

Нина Стуколкина получила блестящую школу. Знаменитая О. Преобра-

Восемьдесят лет со дня рождения заслуженной артистки РСФСР Нины Михайловны Стуколкиной

Сто лет со дня рождения заслуженного артиста РСФСР Леонида Сергеевича Леонтьева

Сто пять лет со дня рождения заслуженного деятеля искусств РСФСР Владимира Александровича Рябцева



Н. СТУКОЛКИНА и А. АНДРЕЕВ в индусском танце из балета «Баядерка»

женская вела в классе, где она училась, уроки классического танца. Под руководством А. Монахова и А. Ширяева будущая артистка постигла основы характерного танца. Но дело, безусловно, не только в великопленной и разносторонней выучке. Сама природа таланта актрисы соединяла в себе, казалось бы, различные амплуа. Поначалу вряд ли кто мог подумать, что Стуколкина станет характерной танцовщицей. Четыре первых своих театральных сезона в прославленной труппе Ленинградского театра оперы и балета (бывш. Мариинском) она провела как классическая балерина.

Третье десятилетие двадцатого века — время бурного творческого подъема в советском искусстве. Новые темы призывали к поиску новых форм. Именно тогда в Петрограде возникла экспериментальная группа «Молодой балет», объединившая в своем составе многих, ставших спустя годы известными, хореографов, художников, исполнителей... Нина Стуколкина стала активным и непосредственным участником первых постановок этого коллектива. Она танцует почти все композиции, созданные балетмейстером Георгием Балланчиваде (впоследствии знаменитым Джоржем Балланчиним), — от оригинальной редакции «Умирающего лебедя» до пантомимы, которая шла на сцене под аккомпанемент декламирования поэмы «Двадцать» А. Блока. Позднее Нина Михайловна вспоминала: «Для артистов это было очень трудной проблемой, но мы, молодые люди, верили в талант Балланчиваде и были готовы исполнить любой и каждый из его замыслов». Жажда нового привела актрису в киноинститут, где она училась вместе с Ф. Эрмлером и братьями Васильевыми. Тогда же она преподавала в цирке. Нельзя объять необъятное, но стремление расширить горизонты своих знаний и возможностей — черта истинного художника.

В 1925 году двадцатилетняя Стуколкина полу-

чае заманчивое приглашение из Парижа: С. Дягилев предлагает ей выступить в спектаклях его труппы. Этот контракт остался неподписанным. И вместо шумных турне по Европе и Америке она вместе с молодыми артистами своего театра участвует в далеких и трудных поездках по отдаленным районам своей Родины. Танцовщики несли свое искусство простым людям. Импровизированные сценические площадки устраивались в маленьких клубах, в избах-читальнях, которые до отказа заполнялись народом. Однажды после концерта к Стуколкиной подошла молодая женщина и со слезами на глазах сказала: «Раз императорский театр приехал к нам, значит, будет настоящая жизнь». Нина Михайловна первая из артистов балета подает заявление в комсомол. В дальнейшем она избирается членом правления профсоюза работников культуры, депутатом одного из районных Советов Ленинграда. И везде проявляет широту души и щедрость, стремясь делом помочь людям, в любых ситуациях отстаивая свою позицию.

На четвертый год работы в театре Нина Михайловна впервые показывается как характерная танцовщица в партии Мерседес в балете «Дон Кихот». Роль Мерседес небывшая, и в ярком танцевальном каскаде спектакля она может проиграть, не остановив на себе внимания зрителя. Но у Стуколкиной такого никогда не бывало. Слово гипнотизируя взлядом тореадора, она начинала свой монолог мягкими, стелющимися движениями. Вся первая часть танца — это сплошное легато, никаких остановок, никаких пауз. Но вот неожиданный прыжок, и Мерседес Стуколкиной оказывается на столе. «Возбужденная бурными темпами оркестра, ее Мерседес извивалась, запрокидывалась, металась в захлестывающей волне оранжево-красных огненных юбок», — отмечал ее товарищ по труппе М. Михайлов. Такая Мерседес была близка знаменитым махам Гои. На протяжении всех последующих лет Стуколкина оставалась непрезойденной исполнительницей этой партии. Но уже тогда молодая актриса обнаружила яркую способность в хорошо знакомом разгля-

деть новое, умение складывать привычное представление об образе. Уже тогда она могла выявить подтекст, второй план, сделать зримыми и наполнить смыслом все нюансы музыкальной и хореографической партитуры. Эти качества артистка впоследствии передавала своим ученикам, не устывая повторять, что танцевать надо не только ногами, руками и корпусом, но и глазами, ресницами, веером, складками платья.

Запомнилась ее Береника в «Египетских ночах». Работая над этим образом, актриса изучала египетскую культуру, вместе со своим партнером Л. Лавровским отыскивала редкие материалы в библиотеках и музеях... Появление Стуколкиной в «Египетских ночах» стало подлинным возрождением шедевра Михаила Фокина. Весь ее облик как нельзя лучше подходил к своеобразной пластике танца героини — тонкая, как бы выточенная резцом скульптора фигура с поразительной и неповторимой гибкостью, с чуть удлиненными руками и ногами, Береника Стуколкиной казалась ожившим видением далекого прошлого. В ней был не только драматизм, но и трогательная беззащитность.

И хотя Стуколкина продолжает выступать в ролях классического репертуара, постепенно определилось главное предназначение Нины Михайловны — характерный танец. Она получает одну партию за другой, и в каждой по-новому раскрывается ее оригинальная, творческая индивидуальность, в которой, по словам М. Михайлова, восхитилась гармония полыхающего пламени и колышущихся ветвей ивы.

В 1939 году она начала работать с Вахтангом Чабукиани, который ставил тогда балет «Лауренсия». Эта встреча сыграла большую роль в жизни Нины Михайловны. Чабукиани «лепил» образы балета, имея в виду определенных исполнителей. И «Фламенко» балетмейстер сочинял в расчете на актерские данные Стуколкиной. Это было не просто эффектный танец из дивертисмента. В композиции второго акта он является своеобразным водоразделом. Еще царит праздничное веселье на свадьбе героев, но в пляске цыган проступают чер-

ты какого-то трагического предчувствия, которое обретает реальность к финалу акта. Загадочной красавицей цыганкой появляется Стуколкина. Ее широко раскрытые глаза глядят исподлобья куда-то вдаль. Гордо посаженная голова, черные волосы, завитые мелкими кольцами, ее жесткая поступь не очень-то вяжутся с общим весельем. Кто она? Быть может, ей, как и Хасинте, пришлось пережить тяжкие испытания, только в отличие от Хасинты они ее не надломили, а наоборот, закалили, придали еще большее мужество. Ее танец звучал как предостережение, как героический призыв к борьбе. В «Лауренсии» весь свой огромный темперамент актриса заключила в строгую чеканную форму. Таковой ее и запечатлел скульптор Е. Янсон-Манизер.

На долгие годы сохранилась дружба балерины с Вахтангом Чабукиани. Для нее он поставил танец «Зоронго» в «Кармен». Опера подарила ей еще одну интересную встречу — с выдающимся дирижером А. Пазовским, который учил ее слышать все музыкальные нюансы, обращать внимание на любой динамический оттенок.

Краковяк на балу в «Иване Сусанине» Пазовский начинал на таком пианиссимо, так мягко, что невозможно было его танцевать с тем лихим задором, с каким его нередко исполняют. Музыка влекла за собой аристократку-шляхтенку, то нежную, то капризную, то страстную, но во всем изысканно — благородную. В дуэте с С. Корнем Стуколкина добивалась поразительного эффекта. Ее партнерная техника была настолько виртуозной, что создавалось ощущение парения над сценой, хотя в танце, поставленном А. Лопуховым, нет, как известно, ни одного прыжка. «Вспоминая теперь краковяк Стуколкиной и Кореня, — отмечает М. Михайлов, — сравнивая со многими шедеврами характерного танца и первоклассными их исполнителями, должен признать, что более впечатляющего зрелища... мне не довелось видеть ни в юности, ни в годы зрелости, ни в старости. Это было истинное торжество талантливых танцовщиков».

В пляске персидок в



Н. СТУКОЛКИНА — Мерседес в балете «Дон Кихот»

Н. СТУКОЛКИНА (Айша) и А. АНДРЕЕВ (Измаил) в балете «Гаянэ»

С картин Ю. Пугачева



«Хованщине», оцесува-
 вленной Р. Захаровым,
 балерина поражала изыс-
 канной пластикой. Но сно-
 ва подчиняла она свои
 великоленные возможности
 образным задачам.
 Вслушиваясь в гениаль-
 ную музыку Мусоргского,
 Стуколкина искала штри-
 ны, которые полнее бы
 раскрывали драматургию
 произведения. Да, ее пер-
 сидка молода и красива,
 но она невольница, раба-
 ня, танцующая для Ивана
 Хованского по принужде-
 нию. От этого рисунок
 ее танца получался не
 пряно-томный, а скорбный.

Спектакль, в котором
 пели С. Преображенская,
 Г. Нэпп, М. Рейзен,
 танцевала Н. Стуколкина,
 а за пультом стоял А. Ко-
 угс, был незабываем.

Трудно перечислить все
 партии, созданные актри-
 сой на Кировской сцене.
 Это и отличная танцовщи-
 ца в «Дон Кихоте», и жена
 хана в «Коньке-Горбунке»,
 и служанка в «Ромео и
 Джульетте», это и воле-
 овая и вместе с тем обя-
 зательная Айша в «Гаянэ»,
 где Стуколкина вместе с
 партнером А. Андреевым
 неизменно вызывала вос-
 торженные аплодисменты.

Конечно, столь насы-
 щенная творческая жизнь
 принесла удовлетворение,
 но все же хотелось боль-
 ше. В 1940 году актриса
 писала: «Я хочу в театре
 имени С. М. Кирова уви-
 деть героический револю-
 ционный спектакль на
 русскую тему... Кроме того,
 я хотела бы в ближайшем
 будущем серьезно пора-
 ботать над созданием цел-
 ного сценического обра-
 за». Как знать, может
 быть, такая роль при-
 шла бы значительно рань-
 ше, но 22 июня 1941 года
 радио принесло трагиче-
 ское известие о нападении
 фашистской Германии на
 нашу Родину. Война сло-
 мала все планы... В годы
 тяжелейших испытаний,
 выпавших на долю совет-
 ских людей, Стуколкина
 свою работу в театре
 совмещала с многочислен-
 ными выступлениями на
 фронте, на заводах, в гос-
 пitaliaх.

1 сентября 1944 года
 оперой Глинки «Иван Су-
 санин» вернувшийся из

эвакуации Кировский те-
 атр открыл сезон в род-
 ном Ленинграде. Нина
 Михайловна, продолжая
 активную сценическую
 деятельность, становится
 педагогом, работает с мо-
 лодыми артистами. Спек-
 таклы, репетиции, кон-
 церты... И как велико
 желание станцевать свою
 современницу, создать на
 сцене образ советского
 человека! Вскоре мечта
 актрисы осуществляется.

В начале пятидесятих
 годов балетмейстер А. Анд-
 реев приступил к репе-
 тациям балета Н. Червин-
 ского «Родные поля», ко-
 торый рассказывал о борьбе
 за новую жизнь в совре-
 менной советской дере-
 вне. Являясь не только
 исполнительницей партии
 Стети, но и сопостанови-
 щиком, Стуколкина внесла
 огромный вклад в создание
 спектакля. После премье-
 ры развернулась беспреце-
 дентная по своим масшта-
 бам дискуссия. В ней уча-
 ствовали не только видные
 деятели искусства, крити-
 ки, но и люди, далекие от
 театра, — инженеры, учи-
 теля, студенты, рабочие.

Н. Стуколкина тогда писа-
 ла: «Мы с особым интере-
 сом работали над созда-
 нием этого балета, увле-
 ченные возможностью по-
 казать средствами нашего
 искусства красоту мыс-
 лей, чувств и действий
 советских людей. В спек-
 такле много дискуссион-
 ного, но нам казалось,
 что наш труд в основном
 увенчался успехом, так
 как новый балет был очень
 тепло встречен зрителем
 и получил положительную
 оценку многих видных
 творческих работников, в
 том числе Н. Черкасова,
 К. Адашевского, Ф. Эрм-
 лера, Г. Козинцева,
 И. Дзержинского».

Нина Михайловна оста-
 вила сцену, находясь в
 зените творческих сил.
 Тяжело было расставание,
 но актриса знала, что в
 профессии балерины уйти
 «лучше раньше, чем поз-
 же». Невозможно пере-
 числить огромное коли-
 чество поздравительных
 телеграмм, которые она
 получила в те ноябрьские
 дни 1957 года. И, может
 быть, самая дорогая из
 них телеграмма, прислан-

ная от зрителей, где гово-
 рилось: «Пусть наш скром-
 ный отзыв будет Вам на па-
 мять о той большой любви
 и уважении к Вам за Ваши
 никогда не забываемый
 прекрасный талант боль-
 шого мастера характерно-
 го танца. А мы, зрители,
 навсегда сохраним в своей
 памяти Ваш образ талант-
 ливой и обаятельной ар-
 тистки, по праву заняв-
 шей место среди тех, кто
 составляет гордость и
 славу советского балета».

В тот вечер она танцевала
 так же легко и темпера-
 ментно, как тридцать пять
 лет назад, когда впервые
 вышла на дорожную сцену.
 Все эти годы ее жизнь
 была связана с городом
 на Неве. В своем поздра-
 вительном приветствии ба-
 лерина Театра музыкаль-
 ной комедии Н. Пельцер
 писала:

«Вас наша сцена
 покорила,
 Нева, как радость,
 в жизнь вошла,
 И сердце Вам навек
 пронзика
 Адмиралтейская
 игла!»

Перестав танцевать,
 Нина Михайловна рабо-
 тает как балетмейстер и педа-
 гог. Она преподает в
 Ленинградском хореогра-
 фическом училище. Ее при-
 глашают в качестве балет-
 меистера и репетитора в
 Большой театр оперы и
 балета Белорусской ССР.
 Там вместе с А. Андрее-
 вым она осуществляет по-
 становки балетов «Мечта»
 Е. Глебова, «Свет и тени»
 Г. Вагнера, «Озорные ча-
 стушки» Р. Щедрина. Нина
 Михайловна трудилась
 также во Львове, в Таш-
 кенте, Одессе, Улан-Удэ,
 Чебоксарах.

Стуколкина написала
 книгу «Четыре экзерси-
 са». Это — ценное посо-
 бие по характерному танцу.

Сегодня, как и всегда,
 Нина Михайловна Стуко-
 лкина там, где трудно.
 Там, где больше всего
 нуждаются в помощи.
 А источник ее неиссякае-
 мой энергии кроется в
 беззаветной преданности
 своему делу, в желании
 отдать свой талант лю-
 дям.

А. СТЕПАНЮК

Л. ЛЕОНТЬЕВ на уроке

Рисунок Г. Верейского



В

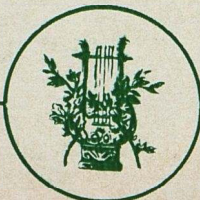
трудном деле
 созидания советского хо-
 реографического искус-
 ства особенно заметна
 роль тех, кто дерзал, смело
 вырывался вперед, жадно
 разведывал новое. На фоне
 грандиозных преобразо-
 ваний, коренных сдвигов
 и перемен менее броски
 деяния тех, кто вроде бы
 авангардом нового не яв-
 лялся. Они обеспечивали
 «тылы»: повседневную
 жизнь школы и театра,
 непрерывность в пре-
 емственности лучших tradi-
 ций, сохранность класси-
 ческого репертуара. Вклад
 их в строительство совет-
 ского балета тем не менее
 весьма значителен и, на
 мой взгляд, пока недооце-
 нен.

К числу таких масте-
 ров, кто осуществлял жи-
 вительную связь поисков
 нового с богатейшей tradi-
 цией балетного театра

в России, принадлежал
 танцовщик, актер, балет-
 меистер и педагог Леонид
 Сергеевич Леонтьев.

Леонтьев окончил Пе-
 тербургское театральное
 училище в 1903 году по
 классу великолетнего пе-
 дагога, знатока многих
 «секретов» академического
 танца Н. Легата. Именно
 Легат увидел в неказистом
 юноше искры подлинного
 таланта. Но еще раньше,
 в младших классах, про-
 явились актерские способ-
 ности Леонтьева, его не-
 сомненное сценическое
 призвание. Сначала —
 разыгрывание со сверст-
 никами самостоятельно
 сочиненных эпизодов, по-
 том — настоящие детские
 роли, нередко со словами,
 в спектаклях Александрин-
 ского театра, наконец,
 занятия на драматических
 курсах под руководством
 известного актера В. Давы-
 дова. Так уже в начале
 пути профессиональный
 интерес к танцу обогатился

СТРАНИЦЫ



КАЛЕНДАРЯ

столь же профессиональным интересом к театру драматического.

Начало артистической карьеры Леонтьева выпало на годы заката непрерываемого авторитета М. Петица. Уже поразило воображение современников А. Горский дотоле невиданной в балете свободой и естественностью в организации сценического действия и мизансцен. Он предложил собственную интерпретацию «Дон Кихота» Л. Минкуса — спектакля, в котором Леонтьеву суждено будет впоследствии блистать колоритнейшим Санчо Панса.

Вскоре развернулась деятельность реформатора М. Фокина, в постановках которого Леонтьеву также предстояло создать несколько первоклассных ролей. Ростки нового пробивались сквозь рутину казенного благополучия, и в этой атмосфере грядущих перемен формировалась личность молодого актера.

И тем не менее «испровергатель святынь», революционером в балете Леонтьев не стал. Как танцовщик в редко перепавших на его долю классических партиях он оставался верным учеником академика Н. Легата. Воля, трудолюбие, природный ум помогли актеру шлифовать танцевальное мастерство. Леонтьев не обладал ни ростом, ни красотой, ни статью премьеры. Но легкий прыжок, отчетливость заносок, корректность позировок и хорошая школа позволяли ему исполнять сольный репертуар классического танцовщика: Голубую птицу в «Спящей красавице», аставное па де де в «Жизели» и даже центральную партию Колона в «Тщетной предосторожности». А рядом — характерные партии: индусский в «Баядерке», уральский танец в «Коньке-Горбунке» и ряд других.

Однако «коронный» репертуар Леонтьева составили роли иного плана. К ним танцовщик пришел, скрупулезно разрабатывая актерскую технику, добываясь в игровых, пантомимных ролях психологической достоверности и пластической убедительности.

Опыт участия в спектаклях прославленной Александринки оказался

поистине бесценным. Встречи с такими выдающимися мастерами, как М. Савина, В. Комиссаржевская, В. Мичурина-Самойлова, В. Давыдов, К. Варламов, Ю. Юрьев, возможность наблюдать за ними во время репетиций и выступлений приобщали к высочайшим достижениям русской школы реалистической актерской игры, к таинству рождения сценической правды.

Пытливый ум, богатое воображение и художественная интуиция помогали трансформировать навыки, приобретенные на драматической сцене, образно специфическим требованиям балетного театра.

Своеобразие таланта Леонтьева выразилось наиболее ярко как раз в тех ролях, игровая природа которых требовала сочности красок, высочайшей актерской техники, умения воплотить характер скрупулезными пластическими средствами. Круг доступных ему партий был необычайно широк: от острогротесковых и ко-

медийных до драматических.

Комедийные персонажи, наивно-простодушные либо гротесковые, такие, как Санчо Панса и Гамаш в «Дон Кихоте», Никез в «Тщетной предосторожности», Иванушка в «Коньке-Горбунке», у Леонтьева обрели сценическую многомерность. Палитра жанровых красок у актера отличалась необычайным богатством, помогая создавать живой человеческий характер.

Актер испытывал жадный интерес к тому новому, что происходило вокруг него в жизни и искусстве. Революционные события 1905 года повсюду преломились в сознании далеких от политики представителей балетного театра, и Леонтьев оказался среди тех, кто поднял голос протеста против беззависимости актеров, против унижительной зависимости их от бездушного казенного чиновничества. Гастрольные поездки по многим городам России привлекли молодого танцовщика, набравшего здесь репертуар, сцениче-

Л. ЛЕОНТЬЕВ (Камозо) в балете «Утраченные иллюзии»
Фото Е. Рагузина



Л. ЛЕОНТЬЕВ (Иванушка) в балете «Конек-Горбунко»

ский опыт, а также жизненные впечатления. Участвовал он и в дягилевской антрепризе. Триумф русского балета за рубежом укрепил веру в высокое предназначение балетного театра, а знакомство с новейшими течениями западного искусства не только расширяло эстетический кругозор Леонтьева, но побуждало к выбору собственных художественных пристрастий.

Становлению актерской индивидуальности Леонтьева способствовало участие в спектаклях М. Фокина, настойчиво искавшего пути обновления хореографического искусства. Хореография Фокина предлагала исполнителю материал, невиданный прежде по пластической палитре и тонкости внутренних подтекстов, и Леонтьев очень по-своему его воплощал. Успех ждал танцовщика там, где роль позволяла высветить главную для него тему — тему человечности. В «Карнавале» Шумана его Арлекин пленил не изысканной стилизацией, а искренностью чувства к Коломбине. Грубоватость шуток заставляла вспомнить об эстетике народного, площадного театра, к демо-

кратическим традициям которого тяготел Леонтьев. Особый успех выпал на долю его Петрушки. Хореографию лучшего балета Фокина Леонтьев хорошо знал по спектаклям дягилевской антрепризы и вывезлся возбудить ее на сцене Петербургского театра оперы и балета. Премьера состоялась 20 ноября 1920 года. То было первое представление прославленного балета в России. В роли Балерины выступила ученица Фокина Е. Люком, Арапа — совсем юный В. Вайнонен, в будущем крупный советский балетмейстер.

Петрушка Леонтьева вызывал горячее сочувствие, ненависть к несправедливости и жестокости. Он искренне любил и столь же глубоко страдал. Запертый в замкнутое пространство каморки, Петрушка судорожно искал выход, словно задыхаясь от переполнявшего его горя, и зрители верили каждому его жесту: механический, как у куклы, он был наполнен болью ранимого, несчастного человека. Трагический гротеск у В. Нижинского, первое создание роли, передавал смятение духа. Леонтьев же мастерски живописал сме-

ну психологическое состояние униженного «маленького человека» в шутковом облике. Фокинская тема обретала иное наполнение, но становилась понятной всем сидевшим в зале.

Признание в Петрушке знаменовало творческую зрелость мастера: Леонтьев вступил в пору расцвета актерского таланта. Именно в советское время были созданы им его лучшие роли. Безудержно веселый проказник Пульчинелла в одноименном спектакле Ф. Лопухова и плюгавый, люто ненавидящий происшедшие перемены Ленка Гульба в балете «Болт» того же хореографа, лживо угодливый, коварный Ли Шанфу в «Красном маке» и нежный, преданный Гренгуар в «Эсмеральде», возобновленной А. Вагановой... По сути, Леонтьев принимал участие почти в каждой премьере. Менялись хореографы, не схожими были их художественные пристрастия и постановочные принципы, но любой, будь то Н. Легат, Ф. Лопухов, А. Ширяев, В. Вайнонен, Р. Захаров, Л. Лавровский или В. Чабукяни, считал честью для себя работать с замечательным актером.

Торжество жанра хореографической драмы и театрального начала в балете лишь способствовали тому, что круг исполненных Леонтьевым ролей стал еще шире и разнообразнее. Были здесь, по признанию критиков, подлинные шедевры, такие, как, например, банкир Камюз в балете «Утраченные иллюзии» Р. Захарова.

Леонтьев выступал, как правило, соавтором хореографа, искусно разрабатывая предложенный сценарий характер. И здесь фантазия актера была неисчерпаемой, поражая щедростью точно найденных штрихов и деталей. А врожденный артистизм помогал вылить образ в строгом соответствии с требованиями художественной правды.

Умение драматургически выстроить роль, увидеть развитие характера в целом — это ли не черты, присущие балетмейстерскому мышлению? И Леонтьев, действительно, пробовал себя на сочинительском поприще, чаще ставя танцы в опере и драматических спектак-

лях. А в «Красном маке» он выступил соавтором Ф. Лопухова и В. Пономарева, осуществив постановку первой картины второго и третьего актов.

Разнообразной была и педагогическая деятельность Леонтьева: он преподавал воспитанникам классический танец, а позднее — и мастерство актера. Среди его учеников — ряд известных солистов и выдающихся балетмейстеров: А. Вильзак, Д. Баланчин, Б. Шапоров, М. Дудко, М. Михайлов, В. Вайнонен, Н. Зубковский. Особая страница биографии Леонтьева — его административная деятельность, в том числе на посту управляющего балетной труппой (1920, 1922—1925). И все-таки главным в Леонтьеве оставался талант актера, редкий в балете дар пластического перевоплощения. А его знание драматического театра было столь высокопрофессиональным, что позволяло выступать в спектаклях Александринского театра. Там им были сыграны Аркашка Счастливец в «Лесе» А. Островского и Расплюев в «Свадьбе Кречинского» А. Сухово-Кобылина. Не обойденной оказалась и оперетта: в нашумевшей «Желтой кофте» Ф. Легара, поставленной режиссером Н. Смолlichem, Леонтьев с большим успехом исполнил роль банкира Лимбургера.

Актерские достижения Л. Леонтьева — значительная страница в летописи русского и советского балетного театра. Не менее существенен тот бесценный опыт живого общения с ним в спектаклях, который выпал на долю первых поколений исполнителей в советском балете. Будучи партнерами Леонтьева в спектаклях, они волюно или невольно учились у него высочайшей театральной культуре, актерской технике, но главное, той великой тайне сценической правды, которой в совершенстве владел этот подлинно русский художник. И в том могучем взлете актерского искусства, которым отмечены в советском балете 1930-е — 1940-е годы, есть заметная доля таланта Леонтьева.

А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ



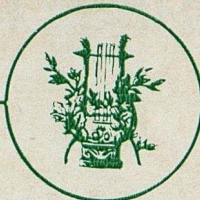
В. РЯБЦЕВ
в роли Марцелины
(«Тщетная предосторожность»)

У меня Владимира Александровича Рябцева известно многим поколениям зрителей Большого театра СССР. Без малого пятьдесят лет было отано им прославленной сцене. Несколько тысяч спектаклей, десятки ролей, в каждой из которых создавался Владимиром Рябцевым образ яркий, содержательный, запоминающийся. Любая роль, сыгранная Рябцевым, будь то Иванушка в «Коньке-Горбунке», Марцелина в «Тщетной предосторожности», Санчо Панса в «Дон Кихоте», Исаак в «Корсаре» или какая-либо другая, открывала новую сторону многогранного таланта выдающегося мастера. Партии драматические и комические, гротеск и трагедии были подвластны замечательному артисту.

Владимир Рябцев родился 28 мая 1880 года в Петербурге. Но его жизнь и творчество оказались связанными с дру-

гим театральным центром России — Москвой. Актерские способности мальчика определились достаточно рано. Рябцеву — ученику Московского театрального училища — доверяли многие детские роли в спектаклях Малого театра. М. Садовский и А. Ленский даже предлагали Владимиру Александровичу после окончания школы остаться в прославленной труппе. Но Рябцев уже отдал свое сердце танцу. Своим профессиональное образование артист завершил в классе выдающегося исполнителя того времени В. Тихомирова. С 1898 года танцовщик — в труппе Московского Большого театра. Не сразу нашел он здесь свое подлинное место. Найти свое амплу ему помог выдающийся художник Василий Федорович Гельцер, который определил в Рябцеве способность к перевоплощению и внутренний темпе-





В. Рыбцев
в роли Санчо Панса
 («Дон Кихот»)

рамент уже в первых характерных (тогда называемых «гротески») партиях. В дуэте Негра и Невольницы в «Корсаре», в танце Татарочка в «Князе Игоре» приоткрылось подлинное предназначение Рыбцева как пантомимического актера. Но искусство исполнителя этого плана требовало и большого труда. И Владимир Александрович работал целенаправленно и упорно. Искал, пробовал, находил. Даже выступая в небольшой эпизодической роли в массовой сцене, он добивался максимума достоверности. В 1898 году, когда Рыбцеву поручили танцевать вариацию в «Тщетной предосторожности», он позволил себе спорить с балетмейстером И. Хлюстининым и настоял на том, чтобы раскрывае-

мая языком классического танца крошечная партия крестьянина оправдывалась действием и выражала конкретность ситуации.

Каждой своей роли Рыбцев хотел придать определенный национальный колорит. «Если ставили танцы народности, — вспоминал он, — то я ходил в Румянцевский музей, в Румянцевскую библиотеку и там просиживал ночами. Мне повезло в том отношении, что директором библиотеки был тогда князь Голицын, которому я давал уроки балльного танца. За это он позволял мне посещать библиотеку после окончания спектакля... Какова бы ни была замечательная школа, она еще не может дать настоящего актера, надо учиться всю жизнь и не только у станка, но и в библиотеке, и на улице...»¹

Постепенно у В. Рыбцева накапливался репертуар: от второстепенных

ролей к центральным персонажам спектаклей «Конек-Горбунук», «Тщетная предосторожность», «Копелля» и другие. Каждый герой как будто рождался у него вновь, настолько самобытным было дарование артиста, настолько глубокой, продуманной его трактовка. Роль Иванушки-дурачка в «Коньке-Горбунке» в его прочтении отличалась лирическими настроениями, свойственными русской сказке. Мягкий юмор образа был понятен и близок московской публике. Русский национальный характер раскрывался Рыбцевым многогранно и точно. Скрываемые за внешней дурашливой личиной находчивость и ум придавали особую значимость этому образу русского мужика. Образ Санчо Панса в балете «Дон Кихот» Рыбцев лепил сочными, яркими мазками в духе живописи К. Коровина. Его Санчо Панса напоминал героев Рабле, веселых и прожорливых, ленивых и добродушных, иногда веселых, иногда печальных, но всегда мудрых в своем непосредственном восприятии жизни.

Реализм творческой манеры игры Рыбцева порой вызывал недовольство рецензентов и балетоманов, привыкших здесь к косным канонам. Почти во всех партиях Рыбцев заменил условный жест естественной пластикой и мимикой. Чтобы преодолеть инерцию мышления зрителя, требовались немалое упорство и уверенность в собственной правоте. В этих поисках артиста активно поддерживал выдающийся реформатор балета начала века А. Горский, которого в первую очередь также волновали вопросы «жизненной правды» балета. В работе под руководством выдающегося хореографа, в его постановках совершенствовалось незаурядное мастерство Владимира Александровича. Одной из лучших его ролей стала роль Квазимодо в мимодраме Горского

«Дочь Гудулы». Рыбцев кропотливо работал над этой партией. Искал внутренние эмоциональные импульсы поступкам героя, записывал для себя кульминационные моменты развития характера. Итогом стал образ сложный, подлинно трагический.

От образа — к танцу. Этому принципу Рыбцев оставался верен в течение всей своей жизни и как артист, и как педагог, и как режиссер, и как балетмейстер. Сам он, впрочем, балетмейстером себя не считал, хотя признавал, что ставил достаточно много. В 1908 году он стал постановщиком только что открывшегося театра-кабаре «Летучая мышь». С 1910 по 1917 год трудился в качестве балетмейстера в Театре Незлобина. В 1918—1919 годах осуществлял детские балеты «Красная шапочка» и «Снежинки» в организованной при школе Большого театра студии. Сценическое решение оперетты Леока «Дочь Анго», созданное Вл. И. Немировичем-Данченко в студии МХТ (1920), включало хореографию Рыбцева. В Малом театре он сочинял танцы для спектаклей «Снегурочка» (1921), «Медвежья свадьба» (1924). На Украине в двадцатые годы подготовил балеты: «Конек-Горбунук», «Корсар», «Копелля». Большой театр в 1921 году представил зрителю сразу две хореографические премьеры Владимира Рыбцева — «Воинственный танец» и «Петрушку». Кстати, в «Петрушке» у Рыбцева, в отличие от спектакля Фокина, были приглушены экспрессионистические мотивы разлада человека с самим собой, с народом. Спектакль получился подчеркнуто этнографичным, красочным, пронизанным любовно воспроизведенными элементами национального быта.

В том же 1921 году он стал одним из основателей, а также режиссером, актером и балетмейстером Театра старин-

ного водевилья. Большой знаток этого жанра, обладатель уникальной водевильной библиотеки, Рыбцев верил, что спектаклю, включившему в себя музыку, пение, танец, принадлежит большое будущее (как не вспомнить об этом сегодня, после музыкальных телепремьер и дискуссий о «синтетическом спектакле» и «мюзикле»?).

Многообразна была деятельность В. Рыбцева, разносторонни его интересы, но главным в его жизни всегда оставался Большой театр. В первые годы Советской власти он возглавлял его балетную труппу. Ему приходилось решать и административные, и творческие задачи. В том, что в Большом театре были осуществлены новаторские постановки К. Голейзовского, — немалая его заслуга. Стремление к новому выражалось у Владимира Александровича не только в его доброжелательном отношении к поискам своих коллег. Педагогическую, административную, постановочную работу он продолжал сочетать с совершенствованием собственного актерского мастерства. В послереволюционные годы им были созданы образы Ли Шанфу (Красный мак, 1927), Гаспара («Пламя Парижа, 1933), Дроссельмейера («Щелкунчик», 1939), Тараса Бульбы («Тарас Бульба», 1940), отца Золушки («Золушка», 1945). Вся жизнь Владимира Александровича Рыбцева, человека талантливого и увлеченного, была отдана театру. Он умер на сцене во время спектакля «Иван Сусанин».

Сегодня память о Рыбцеве живет в его учениках и даже в учениках его учеников, навсегда усвоивших его завет: «Балетное искусство настолько полно возможностями и богато для достижения нового, еще не использованного, что нужно искать...»

В. РЫБЦЕВ
в роли Исаака
 («Корсар»)

¹ Стенограмма беседы В. А. Рыбцева с молодежью. 9 мая 1937 г. ЦНБ ВТО. Архив А. А. Ильина, с. 9.

МУДРОСТЬ ПРОСТЫХ ИСТИН

Гастроли балетной труппы Венгерского оперного театра в Москве входили в программу Дней венгерской культуры в СССР, посвященных сороковой годовщине освобождения Венгрии от фашизма. Нынешние выступления гостей из Будапешта напомнили о наших прежних встречах с их искусством, когда коллектив радовал чудесными спектаклями: «Деревянный принц», «Хитроумные студенты», «Шахтерская баллада», «Чудесный мандарин», произведениями, отмеченными незаурядностью талантов балетмейстеров и актеров-танцовщиков. И рядом с ними — строго классическими «Шопенианой» и вторым актом из «Лебединого озера».

С тех пор прошло немало лет. И многое изменилось в жизни венгерского балета. Тогда балетный театр Венгрии был представлен лишь одной труппой. Сейчас их три. Коллективы под руководством Имре Экка и Ивана Марко развиваются в направлении освоения модерн пластики, но воплощают большие публицистические темы, чутко считаясь с классическим стилем, который в Институте балетного искусства Венгерской Народной Республики прививается артистической молодежи.

В центре хореографической культуры Венгрии — образцы классического наследия, многие советские балеты, яркие национальные спектакли, работа над которыми помогает развивать свой стиль, свою неповторимую школу танцевального искусства, привлекать к созданию балетной музыки новые поколения композиторов.

Институт балетного искусства, тесно связанный с театром, неизменно обогащает его труппу талантливыми и высококвалифицированными кадрами.

Главным художественным событием последних гастролей венгерского балета стал спектакль «Кедр». На первый взгляд его невозможно отнести к национальным балетам: ничто в нем напрямую не связано ни с историей народа, ни с его современностью. И все же речь пойдет о сочинении глубоко национальном и особенно дорогим сердцу венгра.

Интернациональна сама тема «Кедра» — внутренняя жизнь художника, его борения и сомнения, его предназначение и поиски идеала. Но герой спектакля — фигура далеко не отвлеченная. Его судьба — необычная, творчески непродолжительная, трагическая — стала болью и гордостью народа. Звали его Тивадар Костка Чонтвари. Он жил с 1853 по 1919 год, и только семь лет творил как профессиональный художник. Он, подобно нашему Пиромани, не повторял никого, даже самого себя. И при жизни знал провалы более шумные, чем успех.

Не биографию, но психологию Чонтвари, философию его искусства, корнями уходящую в жизнь венгерского народа, его артистическую совесть и чувство связи между своим временем и будущим пытается воссоздать театр во главе с авторами спектакля — балетмейстером Ласло Шереги и композитором Фридьешем Хидашем.

Сложна хореографическая партитура спектакля. Музыка и сюжет заставляют балетмейстера обращаться не только к классическому танцу, но и к танцу бытовому, к пластической культуре древних Рима, Греции, Востока. Все это диктует первоисточник — холсты самого Чонтвари. К эскизу театра надо сказать, что ему удалось добиться не просто единства, а монолитности произведения, заданного столь мозаично. Изобретательность балетмейстера, тонкое сочетание отдельных форм объединяются в высшей степени в ясную образную систему. Добавим к этому, что сценическое действие изобилует развернутыми массовыми сценами с быстрой сменой настроений и ритмов.

Сам стиль танцев, их выразительные краски отвечают тональности, колориту полотен Чонтвари. Органически существуют в одних и тех же эпизодах реалистические персонажи и множество аллегорических образов. И это способствует богатству и вынятности балетмейстерской мысли. Аллегорические персонажи заставляют нас глубже заглянуть в душу художника, понять сложность природы творца, его поисков. И здесь спектакль не уходит от биографической правды о Чонтвари: крупницы иных культур, собранные им в разных уголках мира, у других

народов, не увели его от родной культуры и мыслей о Венгрии.

Образ Художника неизменно остается в центре сценического действия. Его окружают две женские фигуры. Одна — в белом, другая — в черном: олицетворение светлой музы и тяжелых житейских разочарований. Ему сопутствует Орел — символ постоянного стремления к поэтическому взлету мысли и чувства. С ним — четыре Геня, фигуры которых представляются нам не столь вынятными символами высокоталанливой природы, хотя их присутствие в спектакле и не нарушает чувства меры, свойственного тонкой палитре Шереги — режиссера и хореографа.

Семь картин спектакля находятся в самой прямой ассоциативной связи с полотнами Чонтвари. Потому что все, что происходит на сцене, происходит в душе Художника, с его участием и по его воле. Талант и мастерство Дьердя Сакая в этой роли, острота, богатство пластики многое решают в успехе спектакля, достаточно сложно для зрительского восприятия.

Образ Художника многообразен. Л. Шереги, как всегда, точно, уверенной рукой мастера, умеющей гра-

Сцена из балета «Кедр»



фически выверить каждое движение, оставляет актеру место для творческой инициативы. У исполнителя есть возможность трактовать образ по-разному: акцентировать болезненные или, напротив, радостные муки творчества, интуитивные или сознательные поиски палитры. Но актер с первого появления на сцене вносит ощущение большой внутренней силы своего героя. Нет сомнения в том, что самые непреодолимые препятствия его не смогут сломить. После спектакля невольно думаешь о том, что внутренняя сила и одержимость героя перекликаются с выносливостью актера: на его долю выпала редкая партия — два часа непрерывного действия на сцене.

Спектакль начинается в некоем сооружении из темных прутьев, напоминающих то ли вокзал, то ли огромную беседку. В обычную жизнь танцующих здесь мужчин и дам внезапно входят солдаты с рандами за плечами — и с ними в сюжет входит постоянная тревога Художника за судьбу человечества. Позже, почти в конце спектакля, мы вновь увидим ту же клетку, сплетенную из темных прутьев, и пары, безмятежно танцующие венский вальс, но снова пройдут солдаты, нарушая танец, невольно разбивая пары. Солдаты — с букетами цветов. Образ иронический и горький.

Уйдет из жизни и сам Художник, много переживший,

ГАСТРОЛИ

измученный, но несломленный. И на том месте, где всегда был он, возникнет кедр — образ его творческой мысли, его вечного жизнеутверждения.

Из-за кедр в последний раз появляются главные персонажи спектакля: Муза, Женщина в черном и сам Художник. И кедр преобразуется, меняя окраску, он становится то розовым, то сине-голубым, то вновь коричневым. Дерево как бы впитало любимые краски палитры своего создателя. К кедр устремляется великое множество людей разных национальностей.

Только точная сценическая партитура и филигранная организация действия помогают в таком «густо населенном» спектакле завершить композицию массовыми танцами, в которых все видно и различимо. С благодарностью называя исполнителей партий Музы Марту Метзгер, Женщины в черном Нору Сени, Орла Тибора Айхнера, солнца Шандора Езерницки, хочется продолжить этот список, поименно отметить исполнителей ролей демонов, греческих богов, плакальщиц, женского и мужского хора. Ласло Шереги показал спектакль подлинного актерского ансамбля — свидетельство высокой культуры венгерского балетного театра.

Спектакль завершается хороводной композицией, то есть самой народной формой танца. Хоровод этот кажется бесконечным. В нем легко может узнать свое



родное человек любой национальности. Этот образ единения подчеркнут крепко сплетенными руками танцующих — мизансценой, в балете достаточно редкой. Но балетмейстеру и этого мало. Он одевает танцующую в хороводе молодежь в современные одежды. И добивается апофеоза, на который живо и благодарно откликаются зрительские сердца. Зов современности, здравого смысла и чувства: сплести рукопожатия вокруг самого дорого и вечного из человеческих творений — Искусства.

После многоактного и многогранного «Кедр» мы вправе ожидать от камерного одноактного балета «Вариация на детскую песню» зрелища легкого, изящно-полукаскозного, веселого, беззаботного.

Но с самого начала что-то мешает настроиться на беззаботный лад. Хотя музыка Эрне Дохнани звучит умиротворяюще, а пять солирующих пар в элегантно-своеобразных дуэтах создают перед нами образы людей, хоть и разных по судьбам и характерам, но уже пришедших в состояние житейской стабильности. Ну, словом, то, о чем сказал поэт: «Хочется мирного мира и счастливого счастья, чтобы ничто не томило, чтобы грустилось нечасто».

Образ житейской уравновешенности взрывает не тра-

МАСТРОЛИ

диционный вихрь злых сил, а просто — маленькая девочка со скакалкой. Она появляется как первый, самый ранний, цветок весны. Под звуки детской песенки проходит со своей скакалкой через сцену — только и всего. Но куда девается умиротворенность взрослых и успешных овладеть привычностью людей? Куда исчезает полубуржуазная чопорность? Детство вернуло память об игре свободного воображения, о скакалках и «жмурках», о радостном наслаждении природой, о плеске воды, движении пловца... Память беспощадна. Она не может оставить нас навеки в детстве. И вот уже печальные эпизоды проводов и утрат заново проживают эти пять разных людей, оказавшихся в одном и том же месте. И женщины вновь оплакивают погибших. А мужчины объединяются в той далекой дружбе военных лет.

Но все же волшебством добра заряжено детство. Оно не позволило ощутить безвозвратность утрат. Ушедшие навегда словно обрели бессмертие, соединившись в едином огромном цветке с живыми. И тогда снова прозвучала детская песенка, и через сцену прошла девочка со скакалкой. Поэтика спектакля Ласло Шереги проста и оптимистична, как прост и оптимистичен классический язык его танцев с элементами бытовой хореографии.

Авторы спектакля открыто заявляют о его незатейливой простоте. Тем сильнее мы ощущаем жизненную глубину его проблематики. И тем благодарнее думаем о том, что в камерной форме можно вместить так много, если художник и зритель говорят на одном языке.

Балетный репертуар Венгерского оперного театра составляют масштабные спектакли большой темы, произведения яркого национального стиля. Они всегда самобытны, с нетускнеющими красками, пронизаны дыханием жизни. Но венграм не чужд эксперимент, смелая проба, приобщение к стилям, живущим рядом, а порою и в стороне от их устойчивой художественной программы.

Концерт для скрипки ми мажор на музыку Баха хореограф А. Фодор выстраивает по типу развернутой композиции. Босые танцовщицы в расклеванных белых комбинезонах ритмически точно движутся по огромному планшету сцены. Они старательно и грациозно выписывают нехитрые пространственные узоры — прямые линии, диагонали, круги. Небольшие солнечные вариации точас перекрываются стройными шеренгами; за позами свободной пластики следуют широкие классические прыжки. Все графически точно, выверено, блещет ансамблевой сработанностью и дисциплиной. Но связь с музыкой только темпоритмическая.

По-иному строит свой спектакль Иржи Килиан. Он стремится в Симфонии ре мажор Гайдна ловить не только изящество и сложность переплетений ритмической канвы, но и эмоциональный дух музыки, ее неповторимую мелодическую распевность и праздничность. Сюжета в обычном понимании здесь нет. Но мысль произведения, его атмосфера улавливаются сразу и вовлекают в круг веселого хореографического действия. Балетмейстер добродушно смеется над формами и композициями классического танца, иллюстративной пантомимой. Он острит, пародирует, озорничает. Перед нами в приемах мягкого шаржа мелькают отрывки дуэтов, трио, больших и малых ансамблей, забавно обыгрываются дежурные приемы дуэтного партнерства. Даже цвета костюмов — и голубые и розовые — добрая пародия на излюбленные пасторальные краски. Но все это выписано остроумно, смело, изящно и выполнено труппой с высоким мастерством.

Серьезные профессиональные задачи ставит перед собой венгерский балет. И в части школы, и в области репертуара — эти составляющие культуру балетного искусства связаны, как правило, неразрывно. Практики театра часто любят повторять знаменитое выражение режиссера А. Дикого: «Чем удивлять будете?» На примере венгерского балета мы убедились еще раз: удивить можно и давно открытым, если это давно открытое делается честно, свежо, мастерски.

Сцена из балета «Концерт для скрипки ми мажор»

Фото Д. Куликова

САМОБИТНОСТЬ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Гастроли Штутгартского балета ожидалась с особым интересом: ведь первое знакомство, состоявшееся тринадцать лет назад, осталось в нашей памяти как череда открытий — талантливого балетмейстера, актерских индивидуальностей, прекрасной труппы. Сверхения молодого коллектива (ему тогда было чуть более десяти лет) восхищали. Мы узнали, что в его репертуаре шестьдесят произведений: образцы балетной классики, оригинальные полнометражные и одноактные спектакли, множество хореографических миниатюр. И авторство большинства произведений принадлежало Джону Кранко, создателю и художественному руководителю труппы.

Здесь хотелось бы сделать небольшое отступление. В далекие времена балет Вюртембергского театра считался одним из лучших в Европе. В шестидесятые годы XVIII века на штутгартской сцене осуществлял свои реформаторские идеи великий Новерр. Здесь родился его шедевр — балетная трагедия «Медея и Язон». Здесь увидели свет его знаменитые «Письма о танце и балетах». То было время расцвета музыкального театра Штутгарта. Впоследствии балет здесь в своем художественном развитии уже не поднимался до высот новерровой эпохи. На протяжении столетий уделом небольшой балетной труппы стало участие в оперных спектаклях театра. Славу балета Штутгарта возродил талантливый и энергичный англичанин. Как и Новерру, Кранко было 34 года, когда он пришел в этот театр в 1961 году и за небывало короткий срок сформировал самобытный театральный организм, завоевавший мировую известность.

Кранко возродил новерровскую традицию, сделав основной репертуару полнометражные сюжетные балеты — трагедии, драмы, комедии. Два из них — «Онегин» и «Укрощение строптивой» — были показаны в Москве и Ленинграде в 1972 году и имели огромный успех. А через год труппу постиг тяжкий удар: Джон Кранко скоропостижно скончался. Но его детище оказалось жизнеспособным. Коллектив, интернациональный по составу, не распался. В 1976 году его художественным руководителем стала ближайшая соратница Кранко, прима-балерина Марсия Хайде. Свидетельством верности штутгартцев памяти Кранко, его творческим заповедям и явились нынешние гастроли, открывшиеся его спектаклем «Укрощение строптивой».

Балет на музыку К.-Х. Штольце по мотивам Д. Скарлатти — признанный шедевр хореографа. Точность и лаконичность сценарной драматургии, изобретательность режиссуры, блеск и острота хореографии ставят балетную версию шекспировской комедии в ряд ее лучших сценических интерпретаций. Динамикой танцевального действия искрометная буффонада сплавляется с высоким слогом классики, воссоздавая на сцене озорной дух шекспировских комедий. Пленительная раскованность фантазии балетмейстера естественно открывает нам комическое в характерах и поведении героев, наделяет их танец гротесковой терпкостью. Но во всем ощущается четкая логика замысла, жесткость конструкции. Внутреннюю архитектуру балета можно сравнить с пирамидой. Ее подножие — хор домочадцев и горожан, над ними — персонажи второго плана: Бланка, ее ухажеры и прочие, а на вершине — Петруччио и Катарина. Сцены двух главных героев — нере балета, три их дуэта — его душа.

Кранко строит эти дуэты как виртуоз и психолог, высвечивая в каскаде поддержки процесс зарождения и торжества взаимного чувства. Сердечный трепет дает о себе знать уже в первом дуэте, похожем на яростный «поединок». Впервые встретив противника, не уступающего силой характера, Катарина явно терзается. Бешеный ритм атаки стихает, зигзаги движений смягчаются. Катарине приходится собрать всю свою волю, чтобы спрятать смущение и снова, уже без прежнего энтузиазма, войти в роль «мегеры».

Роль Катарини, как и на прошлых гастролях, исполнила Марсия Хайде. Ее сценическая работа впечатляет резкостью красок портрета строптивой и чистой лиричности тона в пластической «голосе» укрощенной, узавшей любовь Катарини. Но еще удивительней та органичность, с какой героиня Хайде переходит от одного состояния в другое, переключаясь с эксцентриады на волну поэзии. Подобно бабочке, появляющейся из кокона и расправляющей нежные крылышки, рождается новая Катарина. И чем неожиданней ее победно расцветают-



Марсия ХАЙДЕ и Ричард КРЭГАН в балете «Евгений Онегин»

щая женственность, тем она пленительней. Правда, следует отметить, что, несмотря на блистательную технику и актерское мастерство, некоторый нажим в игре исполнительницы мешает восприятию образа.

Под стать Катарине Хайде Петруччио Ричарда Крэгана. «Гуляка праздный», берущийся за роль «укротителя» по соображениям отнюдь не романтическим, он тоже преобразуется чудодейственной силой любви. Воспитывая строптивницу, Петруччио Крэгана укрощает и собственную бесшабашную натуру. Его кипучая энергия находит достойное применение. Актер уверенно лепит характер и в пантомимных сценах, разыгранных в абстрактной неприужденности, в танцевальных соло, исполненных с «реактивной» мощью и акробатической ловкостью.

Наверное, чувство юмора и веселость в крови у артистов, воспитанных Кранко, — с такой неподдельной актерской радостью живут на сцене буквально все исполнители. Именно они — персонажи второго плана, остро изображенные Анни Майе, Куртом Шпекером, Тамашем Детрихом, Ранди Даймондом, Алексом Урсуляком, Кристианом Фалланга и другими, а также артисты кордебалета способствуют созданию в спектакле атмосферы шекспировской комедии, в которой привольно дышится главным героям.

Высокую исполнительскую культуру штутгартцев обнаружил и «Онегин» — второй знаменитый балет Кранко, показанный на гастролях. Пушкинский спектакль на музыку Чайковского вызвал у советских зрителей особый интерес, имел большой успех, но при этом принят был не столь единодушно, как балет шекспировский. Еще в прошлый приезд труппы восторженный тон рецензий снизился, когда речь заходила об «Онегине». Критики справедливо сетовали на драматургическую рыхлость партитуры, составленной из различных произведений Чайковского (аранжировка и оркестровка К.-Х. Штольце), иллюстративности сценического решения, обедненности образов. Указывалось и на явные промахи в изображении ларинской усадьбы и ее обитателей.

Действительно, ну как не подивиться тому, что барышни — подружки Ольги пускаются вдруг в пляску с мужиками, а мужики — нарядные и чистенькие — отплясывают некую «солянку» из гопака, хоруми и молдавнянки. А что за спальня у Татьяны — с лепными потолками и кроватью с балдахинном! И респектабельные Ларина-помещица и няня, одетые с претензией на элегантность, довольно странную в «глуши» забытого селенья! Конечно, все это легко устранимые мелочи, и можно было бы закрыть на них глаза, если бы в спектакле было главное — верность балетных образов героям пушкинского романа или оперы Чайковского (поскольку в основу балета положено именно ее либретто). Впрочем, путь, избранный авторами, такой верности изменял изначаль-

МАСТРОМ

но. Без опоры на мелодическую и интонационную драматургию оперной партитуры Чайковского, ее фабула обернулась банальной мелодрамой. Характеры героев лишлись психологической глубины и сложности. Онегин предстал разочарованно-скорбным ловеласом, а Ленский — задиристым, взыскательным юнцом. Татьяна... И тут голос критики поневоле смолкает. Татьяна в балете есть — пушкинская, настоящая. Она-то, собственно, и является героиней спектакля, напрасно не названного ее именем. Для нее Кранко сочинил превосходные танцевальные сцены, аналогичные по смыслу ключевым сценам оперы. Таковы три дуэта с участием Татьяны. Первый — лирически-страстный — с Онегиным (в сцене письма), разворачивающийся в воображении героини. Второй — покойно-нежный, «супружеский» — с Греминым (на балу). И наконец, третий — драматически-напряженный и бурный — снова с Онегиным в финальной сцене (в комнате Татьяны). В этих дуэтах сконцентрирована душевная драма героини — ее девичьи мечты, ее безоглядная любовь, ее верность нравственному долгу.

Фантазия балетмейстера парит здесь поистине вдохновенно, наполняя ясным психологическим содержанием свободно льющейся поток танца. И когда с финальным аккордом оркестра мысленно возвращаешься к виденному, обнаруживаешь, что авторский замысел не лишен своей логики. Обилие бытовых сцен — балов и радостных сельских плясок, возможно, задумано как фон, на котором рельефней проступает незаурядная личность Татьяны. Вспоминается острый режиссерский штрих в начале спектакля: среди порхающих на сцене девиц неподвижна одна распростертая на земле фигура — погруженная в чтение Татьяна. Возможно, и эмоциональная экспрес-

как прочна в штутгартской труппе традиция большого актерского спектакля. Программа же одноактных балетов продемонстрировала живой интерес и к иным формам, иной эстетике. Были представлены опыты в жанре так называемой «чистой» хореографии, где танец один на один ведет диалог с музыкой, и балеты с четкой или едва намеченной фабулой. Произведения, принадлежащие разным авторам, различные по танцевальной стилистике и, разумеется, по образному содержанию, явили широту творческих возможностей труппы.

Своеобразная визитная карточка штутгартцев — «Инициалы Р. Б. М. Э». (постановка Джона Кранко) на музыку Второго фортепианного концерта И. Брамса — групповой портрет труппы, ее четырех «звезд» — Ричарда Крэгана, Биргит Кайль, Марсии Хайде, Эгона Мадсена — и кордебалета, и еще точнее, автопортрет самого хореографа, его музыкальной души. Инструментальный классический танец выступает здесь интерпретатором музыки, высвечивая ее мелодии и ритмы, ее колорит и тончайшие оттенки настроений. Танцевальный поток приостанавливает свой бег в третьей части балета-концерта, и Марсия Хайде, пара на руках партнера, поет свою песнь без слов, звучащую как поэтическое откровение.

На грань сфер, где жизнь соприкасается со смертью, влечет воображение зрителей балет «Возвращение в чужую страну» на музыку из произведений Л. Яначека. Иржи Килиан — творческий последователь Кранко, сочинил эту композицию, состоящую из двух дуэтов и двух трио, для спектакля, посвященного памяти балетмейстера.

Как антитеза этому танцевальному и скорбному тетраптиху воспринимается балет Роберта Норта «Троянские игры». Воинственный танец мужчин разворачивается в форме строго торжественного ритуала. Но неожиданно «церемониал» сменяется азартном спортивного состязания. Соревнуются равноправные и независимые соперники, и каждый показывает, на что он способен. Накал борьбы растет, а с ним и удовольствие спортсменов. Рождаются рекорды, проявляются характеры, а мускульное напряжение снимается веселой шуткой. Помимо исполнителей, в балете есть еще один герой — немаловажный. Это ритм. То мерно выбиваемый ударным инструментом, то бешено пульсирующий в музыке Б. Доунса, он, словно чародей-камертон, настраивает эмоции зрителей.

Торжество ритма, его колдовской силы наступает и в «Болеро» М. Равеля, великолепно воплощенном Морисом Бежаром. Неумолимое крещендо музыки наглядно отображено в хореографии — от первого жеста танцовщицы-солистки до финального экстазического порыва к ней танцовщиков. Отвлеченность хореографии позволяет трактовать «болеро» по-разному. Тем более, когда в центральной партии поочередно выступают танцовщик и танцовщица (их партия называется «мелодией», кордебалета — «ритмом»). Р. Крэган сообщает «мелодии» интонацию вкрадчивую, но непреклонно-повелительную. Его герой похож на одержимого идеей маньяка, подчиняющего своей воле толпу. М. Хайде окрашивает танец в тона патетической материальности. Вещунья, пророчица, с очами, горящими грозным огнем, ее героиня словно всходит по ступеням жертвенного алтаря, чтобы кровью собственного сердца воспалить безучастных людей, вдохновить их на деяние.

Одноактные балеты дали возможность судить о сегодняшнем дне труппы: об интенсивности репертурных поисков, стремлении к художественному многообразию. В последние годы со штутгартским балетом сотрудничали хореографы из разных стран: Морис Бежар и Иржи Килиан, Ханс ван Манен и Уильям Форсайт, Уве Шгольц и Роберт Норт, пополнявшие своими сочинениями программы одноактных балетов. Однако значительное и место, занимаемое на афише спектаклями большими, с развитой драматургией и подробно разработанными образами. Спектакли Кранко бережно сохраняются в репертуаре как основа традиций, заложенных в коллективе. К ним прибавляются и новые, такие, например, как ставшие объектом балеты Джона Ноймайера, ученика и продолжателя Кранко, — «Дама с камелиями» и «Трамвай «Желание» (к сожалению, не вошедшие в программу гастролей).

Сама же труппа все так же верна духу ансамблевости. И так же «по-штутгартски» музыкальны и артистичны ее танцовщики. Это именно тот коллектив, который сохраняет индивидуальность творческого начала в славе самобытности и современности.

О. РОЗАНОВА,
кандидат искусствоведения



Марсия ХАЙДЕ в балете «Айселора»

Фото Д. Куликова

сивность дуэтов Татьяны с Онегиным, раскрывающая ее внутренний мир, намеренно противопоставлена хореографически бедным характеристикам других персонажей. Что ж, Кранко особенно дорога Татьяна, в ней видит он идеал. Вспомним, что таким же было отношение к Татьяне и у Пушкина.

Не претендуя на полноту постижения пушкинских образов, спектакль Кранко воспекает русскую женщину, ее духовную красоту, неподвластную пошлости жизни.

Удачу трех исполнительниц роли — Биргит Кайль, Сюзанн Ханке и Марсии Хайде определяет глубокое проникновение в духовную суть образа. У каждой Татьяна отмечена своеобразием, лиризмом и обаянием. Зрителей покорили и озаренная внутренним светом Татьяна Б. Кайль, и женственно-страстная, обнаруживающая неожиданную твердость характера героиня С. Ханке, и удивительная Татьяна М. Хайде — натура серьезная и чуткая, сосредоточенно погруженная в собственный мир, словно огражденная незримой стеной от окружающих и в ларинском доме, и на великосветском балу. Особо следует сказать о трактовке Хайде финальной сцены балета — последнего объяснения Татьяны и Онегина. Диалог с Онегиным артистка проводит на высочайшей эмоциональной ноте, демонстрируя глубокое и тонкое постижение переживаний героини.

«Онегин», как и «Укрощение строптивой», показали,

ПОДЛИННОСТЬ НАРОДНЫХ МОТИВОВ

Выступления национального ансамбля танца Бирмы в Советском Союзе стали уже традиционными. Во время последних, пятых по счету, гастролей его концерты прошли в Москве и в городах Средней Азии. И везде советские зрители тепло, с искренним интересом знакомились с музыкой и песнями Бирмы, ее танцами.

С первых дней провозглашения независимости Бирмы в 1948 году правительство страны стало уделять большое внимание изучению, сохранению, развитию и пропаганде национального культурного наследия. В столице Бирмы Рангуне в 1948 году была открыта Государственная школа музыки и драмы, а несколько позже — Школа изящных искусств. В этих учебных заведениях наряду с общеобразовательными дисциплинами изучают историю искусства и музыки, живопись, народные и классические танцы Бирмы, а также европейский классический и современный танец. Четверть века назад выпускники школ составили ядро национального ансамбля танца Бирмы.

Искусство бирманского классического танца, уходящее корнями в далекое прошлое, имеет древние и весьма сложные истоки. Для его исполнительского стиля характерны очень сложная и выразительная пластика рук, особая постановка корпуса, канонизированная техника ног танцовщиц. Поэтому постижение основ искусства исполнения образов этого вида хореографии — процесс длительный и сложный в профессиональном отношении. Обучение в танцевальной школе начинается обычно с восьми лет, длится около десяти лет и заканчивается торжественным ритуалом присвоения звания танцовщика. Кстати, один из номеров программы ансамбля познакомил зрителей с процессом обучения девочек в школе «Пан-

венского чародея. Этот динамичный танец насыщен акробатическими элементами.

Народные праздники Бирмы красочны и самобытны. Об одном из таких праздников рассказывает танец «Карен Дон», названный так по имени одной из населяющих страну народностей — «карен». Веселая, исполняемая в быстром темпе народная пляска словно переносит зрителей на традиционный фестиваль фольклорной музыки, песни и танца, которые сейчас очень популярны в Бирме и приурочены обычно к храмовым буддистским торжествам.

Но, пожалуй, самый большой успех у зрителя выпал на долю классического бирманского танца «Ямона», сопровождаемого исполнением песни того же названия. В нем пластическими средствами воссоздается образ полноводной реки, рассказывается о людях, живущих на ее берегах, о красивых цветах и птицах, населяющих окрестные леса.

Программа национального ансамбля танца Бирмы шла под аккомпанемент оркестра народных инструментов «сайн вайн», в составе которого были круговой барабан, различные гонги, цимбалы, колокольчики, трещотки, а также специальная установка из шести барабанов различного размера и формы.

В концерте участвовали также вокалисты, которые пели старинные и современные народные песни своей родины. Были в их репертуаре также русские и советские песни, кстати, очень популярные у жителей этой страны. На последнем концерте в Москве артисты преподнесли зрителям своеобразный «сюрприз», спев на русском языке «Подмосковные вечера». А один из танцовщиков лихо исполнил наш знаменитый танец «Яблочко».

Фрагменты концертного представления артистов из Бирмы

Фото А. Агеева

Е. КОЗЛЕНКОВА



тия». В этой, названной «Основы танца», композиции, показываемой под аккомпанемент различных гонгов и барабанов, шаг за шагом воспроизводится путь танцовщиков от азов к вершинам мастерства. Мы как бы присутствуем на уроках, наблюдая, как выполняются упражнения для пальцев рук, кистей, корпуса, бедер, ступней. Затем эти упражнения воспроизводились во всевозможных комбинациях. Аналогичный учебный процесс идет и в классах, где занимаются мальчики, но там большое внимание уделяется акробатике. Заканчивается номер «Основы танца» показом различных групп танцев, сложных по пластическому рисунку и построениям.

Интересен «Танец дворцовых девушек», исполняемый десятью танцовщицами под аккомпанемент классической бирманской песни «Озаренные». Он воссоздает древние ритуалы королевского двора.

Программа концерта включала также мужской танец «Завгис» — в старину, говорит предание, в Бирме жили волшебники — «завгисы», умевшие метать молнии, проходить сквозь землю, огонь и воду, оживлять умерших прикосновением магической палочки. Миниатюра рассказывает о соперничестве «завгиса»-аристократа и дере-

ГАСТРОЛИ

В Советском Союзе прошли гастроли Пражского камерного балета, выступавшего в рамках программы Дней культуры Чехословакии в Советском Союзе, которые были посвящены 40-летию освобождения ЧССР от фашистских захватчиков.

Коллектив создан десять лет тому назад. Его руководитель хореограф Павел Шмок ищет современную выразительность танцевальных постановок на основе синтеза многообразных пластических средств. Для него характерно активное освоение сочинений национальной музыкальной

ГАСТРОЛИ

культуры. Так, программы, показанные советскому зрителю, включали одноактные композиции на музыку Б. Сметаны, Л. Яначека, К. Одстрчила, П. Эбена.

Взволнованным призывом не допустить новой атомной катастрофы прозвучал известный балет «Хиросима» В. Буковы.

Лирика и героика, танцевальная публицистика и комедийная стихия — таков диапазон творческих исканий коллектива Чехословакии.

Людвиг
ВИДЛАК
и Мария
МАРМАЗИНСКА
в балете
«Хиросима»

Фото
Е. Истоминой





В Большом театре СССР в честь юбилея прославленной балерины Г. УЛАНОВОЙ был дан спектакль «Лебединое озеро». Москвичи тепло приветствовали замечательную артистку. На снимке: Г. УЛАНОВА на сцене Большого театра СССР

Почетные звания

Указом Президиума Верховного Совета СССР за большие заслуги в развитии советского искусства главному балетмейстеру Государственного академического Большого театра оперы и балета Белорусской ССР Елизаарьеву Валентину Николаевичу присвоено почетное звание «Народный артист СССР».

Народный артист СССР
В. Н. ЕЛИЗАРЬЕВ



В подарок — спектакль

Когда закончился второй акт балета «Горда» Д. Торадзе, зрительный зал Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили буквально взорвался овацией. Все присутствующие встали со своих мест и повернулись в сторону ложи, где появился Вахтанг Чабукиани. Замечательный художник, отмечая в тот вечер свой юбилей, преподнес почитателям своего таланта подарок — встречу со спектаклем, который обогатил сокровищницу хореографического искусства Советской Грузии.

Легендарный танец мастера называли «неистовым» и «героическим», «виртуозным» и «фантастичным». Им восхищались и строгие почитатели академизма — ленинградцы, и всегда откликающиеся на эмоциональность и актерское своеобразие — москвичи. В Тбилиси увлеченные и благодарные зрители «Сердца гор» и «Горды», «Синатле» и «Демона», «Отелло» и «Гамлета» считали его своим кумиром.

Выдающийся знаток и мастер классического танца, Вахтанг Михайлович Чабукиани осуществил на тбилисской сцене редакцию ряда балетов классического наследия. Репертуар, созданный им, уже немало десятилетий считается основой творчества балетной труппы театра имени З. Палиашвили. И много лет его вдохновенное исполнительское мастерство поражало тех, кто видел артиста танцующим.

Итак, в день празднования семидесятилетия со дня рождения знаменитого художника на сцене тбилисского театра шел осуществленный им балет «Горда». Чабукиани возродил этот прославленный спектакль, рассказывающий о вере, чувстве долга перед народом, о большой любви, которую не сломить ни силой, ни

коварством, ни враждой. В тот вечер мы снова увидели аранжированные постановщиком многие народные танцы, они вечно молоды и увлекают вот уже которое поколение исполнителей. Торжественная красота «Картули» сменяется воинственным «Хоруми», нежный танец одалисок — изысканным индийским, а его сменяет ритуально сдержанный танец оживших фресок «Самая»...

После завершения спектакля сцена расцвела цветами как гигантская клумба, ее заполнили букеты, корзины, гирлянды цветов. И все предназначались Вахтангу Чабукиани. Телеграммы прайвильственные и от коллективов балета страны, от Галины Улановой и Константина Сергеева, Натальи Дудинской и Елены Чикваидзе, других партнеров по сцене, друзей, поклонников — все невозможно было зачитать.

...Зазвучала музыка, и Дездемона — В. Цигнадзе изящно, словно не касаясь пола, проплыла к возвышающемуся на кресле-троне Вахтангу. И, спустившись сквозь коридор цветов, он, как когда-то Отелло, темпераментно откликнулся на зов возлюбленной. А затем поблагодарил всех за теплоту и память, вспомнил в этот радостный праздник сво-

их учителей, друзей, коллег и партнеров, которые так осыпали его жизнью.

Во время торжественного чествования зрители партера, амфитеатра, бельэтажа, ярусов и всех лож стояли, выражая таким образом свое уважение любимому актеру.

В. УРАЛЬСКАЯ

Герой балета — Франсиско Гойя

Да, именно Гойя, великий испанский художник, привлек внимание горьковского композитора Нины Бордюг. Гойя, в жизненной и творческой биографии которого так ярко воплотились характернейшие черты одной из трагических эпох в истории Испании — эпохи разгрома инквизиции. Его знаменитые листья, объединенные общим названием «Капричос», в которых он заклеймил пороки светского общества, изуверства церкви, уничтожающей любые ростки свободы, правды в любом их проявлении, являются бесценными свидетельствами и личной судьбы живописца, и того мракобесия, которое царствовало тогда в среде аристо-



С большим успехом прошел в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова юбилейный вечер, посвященный семидесятилетию К. СЕРГЕЕВА. На снимке Константин Михайлович запечатлен с артистами прославленной труппы

В. ЧАБУКИАНИ
отвечает
на приветствия



кратии. «Капричос» — это венец творчества Гойи. Он создавал их на закате жизни, одинокий, больной, оставшийся наедине со своей измученной душой. В них с невиданной мощью взметнулся его гений, осветив своим пронзительным светом истинную сущность окружающих людей и событий.

Именно «Капричос», вне которых подлинный Гойя не был бы понят до конца, стали предметом глубокого интереса композитора. Знакомство с ними вызвало потребность внимательно изучить всю имеющуюся у нас литературу, анализирующую творчество Гойи. Особую роль для нее здесь сыграл роман Л. Фейхтвангера, посвященный художнику, и талантливое исследование В. Прокофьева «Капричос». Сценарная канва сочинения выстроена композитором на основе этих двух книг.

В балете — пролог, шесть картин и эпилог. Пролог «Похороны сардинки» строится на сюжете одноименной картины Гойи из этого цикла, на которой изображено разгульное торжество праздничной толпы, охваченной натужным, кликушеским весельем. Собственно, это заявка идеи сочинения, утверждающей, что самым созданием «Капричос» их автор совершил

подлинный нравственный подвиг, бросив вызов ханжеству высшего света и лицемерию и жестокости церкви. Пролог вводит нас в сумрачную, зловещую атмосферу первого действия балета, в котором все основные драматургические линии, связанные с темой творчества, темой любви и темой инквизиции, завязаны в неразрешимый клубок. От пролога прослеживаются архитектурные арки к третьей, пятой и шестой картинам, непосредственно связанным с созданием «Капричос».

Картина третья — «Мастерская Гойи». Мучительно ищет художник пути творческого воплощения обуревающим его мыслям и чувствам. Возникает идея цикла. Ему видится сумасшедший дом. Лучи света проникают в проемы между сводами и оконную решетку. Здесь много воздуха, а большие — это простые, чистые люди, доведенные до потери разума пытками инквизиции. А вот сельский тореро сражается с быком. Тореро «грозен», а бык тщедушен. Странная коррида... Мужество теперь не в цене, оно подменяется бутафорией.

Пятая картина «Муки Гойи» — кульминация в развитии лирической темы. В первой картине художник еще верит в иллюзию

счастья с героиней Казтаны Альба, а в четвертой — «Гойя в Санлукаре» ему, наконец, открывается истинное, лживое и порочное, лицо его возлюбленной, но уже в пятой картине художник, предавая свою любовь смерти, пишет портрет подлинной Казтаны Альба (капричос «Они взлетели»), летящей в образе махи. Под ее ногами — клубок ведьм, служащий подножием щеголихе. Во всей ее фигуре ощущается торжество раскрепощенности от всех уз нравственности. То парит сам порок. Пришедшая в мастерскую живописца Альба, униженная разоблачением, в ярости разрывает картину ножом. Любовь умерла. Гойя в отчаянии. Он окончательно теряет слух и обречен на одиночество.

Шестая картина — «Сон разума порождает чудовищ». Гойя продолжает работать над созданием капричос. Он понимает, если не сопротивляться злу, оно может сломить и истребить судьбу даже сильного человека. И художник задумывается показать это зло в самых разных обликах.

Тема творчества, тема любви тесно переплетены в балете с темой инквизиции. Она врывается уже в первую картину — в мастерскую художника

является посланник церкви с приглашением на суд над писателем Пабло Олаvide, обвиняемого в вольнодумстве. Гойя понимает, что это предупреждение ему. И тем не менее, присутствуя в соборе на этом уничтожающем в человеке все человеческое судилище, он решает не сдаваться и написать об этом картину.

«Гойя и инквизитор» — так назван автором эпилог балета. Инквизиция вновь напоминает художнику о том, что его творчество негодно церкви, что ей известны его картины, отличающие ее служителей. И Гойя понял: творческой свободы у него никакой отныне не будет, и следующая встреча его с инквизицией закончится для него трагически. И знаменитый живописец, член Королевской академии художеств, принятый при дворе и являющийся личным художником королевской семьи, в крестьянской одежде, захватив с собой лишь рисовальные принадлежности, отправляется бродить по дорогам Испании, порвав со своим прошлым.

Такова основа сюжета балета. Его музыку отличает широкое мелодическое дыхание, разнообразие то стремительных, то плавных испанских ритмов. И хотя в партитуре нет ни одной цитаты, исполь-

зование композитором лавных особенностей испанской народной музыки, а также таких исконно испанских танцевальных жанров, как знаменитые фанданго или болеро, естественно вводит слушателей в музыкальную атмосферу этой страны.

В драматургии балета большую роль играет система развитых лейттем. Главного героя характеризуют несколько тем, каждая из которых соответствует определенным состояниям и настроениям художника. Это тема мастерской, тема рождения замысла «Капричос», темы страданий и одиночества Гойи. Обобщенно интонации их появляются уже в первом дуэте Гойи и Казтаны Альба — самом светлом по тональности. В каждом последующем дуэте (всего их три) эти интонации проявляются все ярче, отчетливее. Силам зла также сопутствуют свои темы — тема инквизиции, две темы иезуитов, возникающие в ткани произведения на протяжении всей партитуры.

Важную роль в драматургии «Гойи» выполняют тембры некоторых инструментов или групп оркестра, на которые ложится определенная смысловая нагрузка. Чтобы придать звучанию оркестра испанский колорит, автор ввела

Сцена из балета «Раймонда»
(Казахский театр оперы
и балета имени Абая)

Фото Г. Попова



ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

в партитуру гитару, такие ударные инструменты, как кастаньеты, бубны, трещотки и другие. С помощью ударных и контрабасов, трактуемых как ударные, достигается ритмический полифонизм, ритмическая «текучесть» и вариантность (постоянная переакцентировка, подчеркивающая испанское начало в музыке).

Итак, балет «Франсиско Гойя» закончен в клavierе и в партитуре. Теперь он ждет своего воплощения на сцене. За вами слово, балетмейстеры!

Г. ГУЛЯЕВА

Еще одна постановка «Раймонды»

Еще один театр показал на своей сцене балет А. Глазунова «Раймонда» — Казахский театр оперы и балета имени Абая.

«Приступая к осуществлению на нашей сцене «Раймонды», — рассказывает главный балетмейстер театра, автор хореографии спектакля Заурбек Райбаев, — мы сознавали, какую ответственную

задачу нам предстоит решить — воссоздать на казахской сцене одно из самых замечательных произведений русского классического балетного репертуара. Для нас, то есть для меня как постановщика, дирижера В. Руттера и сценографа А. Арёфьева, «Раймонда» — это гимн любви и верности, гимн гармонии чувств, гимн победе сил добра и света над силами зла. Опираясь на музыку А. Глазунова и хореографию М. Петипа, мы старались более четко прояснить отдельные нюансы сюжета, уточнить образные характеристики героев, словом, хотели взглянуть на произведение глазами людей, живущих в конце XX века. Например, мы сделали драматургически действенным персонажем спектакля Белую Даму. Она у нас стала олицетворением справедливости и добра, ее тема обрела значение лейтмотива всего спектакля. Этот образ присутствует у нас в первом и во втором действиях».

В. Руттер ставил своей целью сохранить сам дух музыки Глазунова, силу ее симфонической образности. И музыканты в основном справились со своей задачей. Оркестр тонко передает эмоциональную атмосферу той или иной сцены, неповторимый кра-

сочный колорит партитуры, ее ритмическое разнообразие, яркую танцевальность.

В тесном союзе с хореографией и музыкой создавалась А. Арёфьевым сценографическая партитура спектакля: она словно вырастает из звучания оркестра, из музыки Глазунова. Замысел постановщиков «Раймонды» определил особенности решения декораций и костюмов: светлые силы добра торжествуют над темными силами зла, что передают цветовой и световой контрасты в первом и втором действиях. Используя разнообразно окрашенные тюли и занавеси пастельных светло-голубых, серо-голубых, нежно-розовых, dusty-синих тонов с многослойными аппликациями, Арёфьев подготовил естественную «среду обитания» для исполнителей. Его декорации — это чудесные, романтические панорамы, наполненные светом, воздухом, ощущением безграничности сценического пространства, рождающие особую атмосферу, где в таинственной гармонии слелись легенда и реальность.

Исполнительница главной партии — Майра Кадырова, воспитанница Московского хореографического училища, где училась у И. Дашковой и Л. Литавкиной, работает

в театре с 1976 года. Она готовилась к премьере под руководством педагога-репетитора Л. Рудаковой. Артистка, которая танцует в труппе ведущие партии в классическом балетном репертуаре — в «Жизели», «Дон Кихоте», «Лебедином озере», «Сильфиде», «Шопениане», вместе с тем демонстрирует широту своих творческих возможностей, выступая в ролях Заремы в «Бахчисарайском фонтане», Эгны в «Спартак». Майра Кадырова рассказывает: «Поначалу роль Раймонды показалась мне «не моей», не свойственной моему характеру. Но, работая над образом, вслушиваясь в музыку, постигая хореографию, убедилась — эта партия будет «моей». Надо только неустанно совершенствовать ее, шлифовать исполнение».

Первые спектакли «Раймонды» показали, что М. Кадырова органична и убедительна в своем желании глубже раскрыть внутреннюю жизнь своей героини.

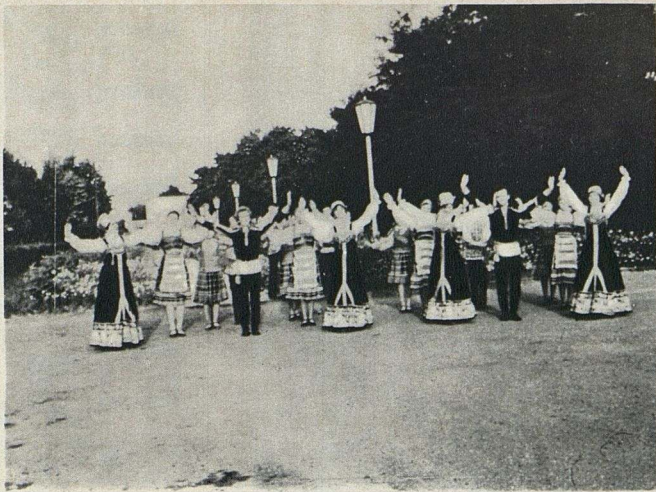
Жан де Бриен трактован Р. Баповым в соответствии со своим видением образа, своими внешними данными, сообразно своему таланту и мастерству. Актер создает ярко романтический характер.

Образ Абдерахмана, созданный молодым

Т. Нуркалиевым, обнаружил у танцовщика незаурядный актерский дар. Его Абдерахман наделен чертами большой страстности, неукротимой стилизированной силой.

В роли Белой Дамы выступает молодая актриса Л. Акылбекова. Как уже говорилось, хореограф четко обозначил в этом образе черты, раскрывающие образ Белой Дамы как носительницы добра. И танцовщица — на пути к постижению этого замысла. Однако результативность ее работы будет зависеть от роста ее технического мастерства.

Казахская труппа невелика по составу — 86 человек, среди которых преобладают молодые исполнители, недавние выпускники хореографических училищ Ленинграда и Алма-Аты. Артисты с тонким пониманием и ответственностью отнеслись к работе над сценическим воплощением «Раймонды» и трудились с большой самоотдачей, несмотря на большую занятость в текущем репертуаре. Массовые сцены готовили с артистами педагога-репетитора А. Исмаилов и И. Манская. С солистами занималась Л. Рудакова. Такие спектакли, как «Раймонда», — серьезная школа профессионализма для балетного коллектива. Хочется надеяться, что и



Участники танцевальной художественной самодеятельности из белгородского села Бессоновка



Выступают артисты молодежного ансамбля песни и танца «Хаяр».

зритель уйдет после спектакля, обогащенный новыми художественными впечатлениями, радостный от встречи с прекрасным.

О. ШЕСТАКОВА

Сельские танцевальные вечера

Колхоз имени М. В. Фрунзе, возглавляемый Героем Социалистического Труда Василием Яковлевичем Гориным, — одно из лучших специализированных животноводческих хозяйств Белгородской области. Его труженики успешно выполняют задания одиннадцатой пятилетки. Благоустроенные дома, нарядные здания средней школы и детского комбината «Улыбка», построенные по оригинальным проектам, вносят в пейзаж живое современное звучание. Множество цветов украшает центральную усадьбу колхоза — село Бессоновку.

Но не только высокими трудовыми показателями, не только высокой механизацией животноводческих ферм и комплексов прославились на Белгородщине французы. Огромное внимание уде-

ляется в колхозе эстетическому воспитанию подрастающего поколения, молодых колхозников. В Бессоновке работает школа искусств, в кружках и коллективах художественной самодеятельности централизованной клубной системы занимается более шестисот участников.

Одним из самых популярных и любимых занятий участников колхозной художественной самодеятельности являются занятия хореографией. В детских ансамблях «Колодок» и «Зарница» выступают школьники до 7-го класса. Они демонстрируют свое умение перед тружениками полей и ферм родного колхоза, на всевозможных детских смотрах и праздниках, выезжают с концертами в другие села и города области. Старшеклассники участвуют в народном ансамбле танца «Радуга», которым руководит А. Глущкий. Репертуар коллектива весьма разнообразен — сюжетные танцы, танцы народов СССР и стран социалистического содружества, образцы русского хореографического фольклора.

Большое внимание в ансамбле уделяется также работе над танцевальными номерами, основанными на местном плясовом материале.

Влюбленный в творчество белгородских умельцев, А. Глущкий обратил за советом к главному балетмейстеру Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого Татьяне Алексеевне Устиновой. Она с большой заинтересованностью поддержала искания начинающего балетмейстера, его попытки собрать и изучить народные танцы Белгородской области, найти пути их действительной пропаганды. И сейчас Татьяна Алексеевна старается поддерживать энтузиаста, помогать ему советом, консультацией.

Учиться танцевать в «белгородской» манере ребята начинают, занимаясь в младших группах ансамбля. Так передается народное искусство родного края от поколения к поколению.

Н. НУРУЛЛИН

Пусть всегда будет солнце

На русский язык слово «хаяр» переводится как «солнце». И в том, что ненецкий молодежный ансамбль песни и танца, который вот уже более двадцати лет работает в

Нарьян-Маре, носит это имя, заключается большой символический смысл. Артисты коллектива, созданного в свое время энтузиастами национально-го искусства Евгений Андреевнй Соболевой и Евдокией Ефимовнй Хатанвейской, действительно, несут своим зрителям солнечный свет народной песни, танца, народной инструментальной музыки. В основе репертуара ансамбля — образцы ненецкого танцевального и песенного фольклора. И какие бы номера вы ни увидели в исполнении умельцев — молодежный танец «Пунушки» или танец пастухов «Тынзей», композицию «День оленевода» или миниатюру «Молодость тундры», вас обязательно увлечет аромат национальной пластики, особая атмосфера жизни актеров на сцене с ее неповторимым местным колоритом...

Ансамбль «Хаяр» принимал участие во Всесоюзном смотре самодеятельного художественного творчества, посвященном 40-летию Великой Победы советского народа в Великой Отечественной войне.

Серьезны и разнообразны творческие интересы коллектива. С первых дней существования «Хаяр» является неустанным пропагандистом национального

танцевального творчества. Вместе с тем его участники стараются отразить и события сегодняшней жизни своих земляков, их труд, их мечты, их радости.

Артисты стремятся выступать в самых отдаленных местах Ненецкого национального округа. С их искусством уже познакомилсь труженики оленеводческих и рыболовческих колхозов и совхозов, рабочие, служащие, студенты, геологи, воины Советской Армии. Ансамбль — неперемный участник всех областных смотров и традиционных праздников национального искусства. В 1965 году с снйотой «День оленевода» ансамбль выступал в Москве, а в 1968 году ему было присвоено почетное звание «народный». В 1976 году «Хаяр» становится лауреатом I Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся, а в 1982 году ансамбль принял участие в показе самодеятельного искусства народностей Севера на Всесоюзной выставке достижений народного хозяйства СССР, где был удостоен диплома I степени.

Творческие достижения ансамбля — плодотворный результат того неустанного труда по сбору и обработке песен-



но-музыкального и танцевального фольклора, который ведут его руководители М. Смирнова, Т. Дуркина, В. Смирнов.

При ансамбле «Хаяр» в 1981 году на базе нарьян-марской школы-интерната организована детская национальная студия, где дети оленеводов и рыбаков постигают основы национального искусства, продолжателями и носителями которого им предстоит со временем стать.

С. КВЕТНЫЙ,
заведующий отделом
хореографической
самодельности
Всесоюзного
научно-методического
центра
имени Н. К. Крупской

Вечно молодая «Коппелия»

«Коппелия» — один из самых репертуарных балетов советской хореографической сцены. Его «эталонной» редакцией признана у нас постановка А. Горского, осуществленная им в Большом театре в 1905 году на основе глубокого постижения ее музыкальной и сценарной драматургии.

В Кишиневе свою версию популярного произведения осуществил главный балетмейстер Театра оперы и балета Молдавской ССР Марат Газиев. В новой «Коппелии» к старинному произведению вернулся его первоизданная свежесть, непосредственность, и в то же время весьма ощутимы в ней и современные интонации в прочтении образов, в художественном оформлении, в звучании спектакля в целом.

Родился ярко танцевальный, живой спектакль, действие которого насыщено динамикой, герои наделены выразительными индивидуальными чертами, своеобразием характеров.

Незатейливый сюжет «Коппелии» в постановке М. Газиева становится основой для философских раздумий: деревянная кукла по расчетам создавшего ее доктора-маньяка Коппелиуса поможет ему завладеть душой влюбившегося в Коппелию юноши и тем самым утвердить господство механического искусства над жизнью.

Неожиданно возникающая то в окне, то в двери, то почти одновременно в противоположных концах площади угловатая фигура Коппелиуса наводит суеверный страх на всех окружающих.

Но побеждает в балете не он, усоволаживший в себе могущество, а смелая, находчивая Сванильда. Коппелиус сходит с ума под натиском угрожающе надвинувшихся на него со всех сторон, созданных им самим автоматов.

В таком балете, как «Коппелия», особенно велика роль сценографического решения, которое само по себе становится как бы компонентом действия. Художник М. Соколова со свойственными ей колористической щедростью, чувством ритма, фантазией создала свой декорационный образ спектакля, который динамично соединяется с образом музыкально-хореографическим. Доминанта первого действия — фантастический свет, словно исходящий из дома Коппелиуса и поглощающий яркость окружающих его легких разноцветных строений с остроконечными крышами. Во втором акте раскрывается фантастика черного кабинета Коппелиуса, заполненного разными диковинными механизмами, колбами, искусно сделанными куклами-автоматами, странным образом напоминающими настоящих людей: китайца, звездочета с подозрительной трубкой, турка с подносом, старинного рыцаря в доспехах, полишаня, прекрасную испанку с веером в руках. Ярким

контрастом к этому воспринимаются полухромные, залитые солнечным светом, украшенные пышными гирляндами цветов декорации третьего действия — народного праздника, утверждающего красоту жизни.

Драматургическое и хореографическое решение спектакля в значительной мере предопределило его актерские удачи. Точное ощущение стиля и гротесковой пластики позволило А. Михалаки, М. Мотовилову, Д. Вороненко, Н. Гуку создать типично гофманианский персонаж. Вместе с тем артисты показывают заметно отличающиеся друг от друга образы. Особенно ярк Коппелиусу у А. Михалаки, который подчеркивает в своем герое черты мастера-изобретателя, расчленив сооружающего машинерию управления механическим человеком. Его Коппелиус словно владеет какими-то особыми мистическими тайнами человеческой жизни, позволяющими подчинить ее своей воле.

Все три исполнительницы партии Сванильды В. Шепачева, О. Гурьевская и Л. Черечева уверенно справились с техническими трудностями большой, хореографически сложной партии, нарисовав разные художественно выразительные об-

разы девушки, активно борющейся за свою любовь. Сванильда В. Шепачевой привлекает душевной щедростью, нежностью, Сванильда О. Гурьевской — очаровательной женственностью, энергией, Сванильда Л. Черечева — остроумием, сценическим темпераментом.

Удачей спектакля стал и образ Франца. Легкомысленный, самоуверенный красавец у В. Гелбета, поэтичная, увлекательная натура у А. Александрова, по-мальчишески наивный, юношески восторженный у Т. Романюком, расчетливый у А. Карпухина, он тем не менее с равной легкостью оказывается во власти доктора Коппелиуса.

С большим успехом были исполнены кордебалетом и солистами Е. Цариковой и Г. Потаповичем, О. Зборовской и Т. Романюком, М. Чижовой и Н. Гуком, З. Шевелевой и В. Величкиным характерные танцы первого акта «Чардаш» и «Мазурка». Достоин венчает спектакль традиционный балетный дивертисмент. Яркое впечатление в исполнении кордебалета оставил гармоничный по рисунку «Танец часов». Радостное ощущение полноты жизни внесла Е. Царикова в вариацию «Утро». В вариации «Работа» обе исполнительницы С. Елизарова и



Последний нюанс. Солистка Музыкального театра Карельской АССР Н. ГАЛЬЦИНА перед началом спектакля

Фото Л. Глинки

Эпизод картины «Кулачный бой» из балета «Кижская легенда» (Музыкальный театр Карельской АССР). В центре — Ю. СИДОРОВ и Б. КИРИЕНКО

Фото Л. Глинки



И. Крючкова подчеркнули уверенное спокойствие, счастье простого мирного труда. К сожалению, в премьерных спектаклях не нашла необходимого художественного воплощения поэтичная и технически виртуозная вариация «Заря».

На молдавской балетной сцене появился красивый, увлекательный спектакль.

Э. КОРОЛЕВА,
кандидат
искусствоведения

Как остановить мгновение

Как остановить мгновение? Для преподавателя учебно-производственного комбината № 2 города Петрозаводска Леонида Глинки поиск ответа на этот вопрос стал смыслом его жизни, его профессии. Его мечта — не только «остановить мгновение танца», но и оживить его с помощью фотографии, передать его душу. Он не только стремится к этому сам, но и старается воспитать это желание у своих учеников. За время работы в УПК № 2 (с 1977 года) его школу фотодела прошли 270 мальчиков и де-

вочек. Эти выпускники трудятся в производственном объединении «Карел-фото», сотрудничают в местных газетах, участвуют в фотовыставках...

Леонид Степанович вступил в войну девятилетним мальчиком — стал сыном 415-го зенитно-артиллерийского полка противовоздушной обороны города Тбилиси. Вместе с этой частью он шел по фронтовым дорогам. А в 1944 году в Днепрпетровске моряки Краснознаменной Днепровской флотилии «переманили» Леню к себе — уж больно лихо плясал он матросский танец. Там он начал участвовать в художественной самодеятельности, там зародилась у него любовь к танцу, которую он сохранил на всю жизнь.

После окончания Великой Отечественной войны — учеба в ремесленном училище, работа на заводе. И одновременно увлеченность танцевальным искусством: свои «хореографические университеты» он проходит в студии при клубе имени С. М. Кирова в Ленинграде, где за шесть лет занятий станцевал партии Сатиры («Вальпургиева ночь»), Парубка («Тарас Бульба»), Затейника («Кавказский пленник») и множество концертных номеров. Позже Леонид Глинка выступает на эстра-

де. Тогда же, получив в подарок фотоаппарат, он серьезно увлекся фотodelом: ему хотелось совместить два увлечения — фотографию и танец.

В 1963 году Леонида Глинку приглашают в балетную труппу Петрозаводского музыкального театра. Там он участвует в балетах классического и современного репертуара: «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Сампо», «Жизель», «Дон Кихот», «Сильное любви», «Маскарад», «Корсар», «Я помню чудное мгновение», «Перекресток»... Последней работой Леонида Степановича на балетной сцене стал концертный номер на музыку Ч. Чаплина.

Закончив свою артистическую деятельность, Леонид Степанович не растался с театром. Фотографируя его исполнителей не только во время спектаклей, но и в ходе репетиционной работы, Леонид Степанович поистине создает фотолетопись карельского балетного театра. Фотопроизведения Глинки выявляют не только эстетическую красоту искусства танца, но и показывают красоту духовного, внутреннего мир человека, его чувства и мысли.

Работы бывшего артиста балета, а ныне художника фотографии Леонида

Степановича Глинки обрели признание не только в Карельской АССР. Они экспонируются на выставках в Калуге, Рязани, Москве, входят в качестве иллюстративного материала в различные издания.

Святослав
СМИРНОВ

Школьные праздники

Праздники песни и танца Латвийской ССР не случайно обрели значение всенародных торжеств. Их массовость — они собирают множество участников и зрителей — дает нам право так их называть. Традиция их проведения родилась в Латвии еще в 1873 году. Особенно широкое развитие она получила при Советской власти. А с 1948 года рядом с певцами начали выступать и танцовщики. Так танец превратился в масштабное и демократическое искусство: если раньше его исполняли в узком домашнем кругу или на сельских вечеринках, то теперь целая армия народных умельцев участвует в тех грандиозных композициях, которые осу-

ществляются во время праздника.

Нынешний год — год VIII праздника песни и танца, посвященного 40-летию Победы над фашизмом. В нем приняли участие лучшие из лучших танцевальных и хоровых коллективов Латвии, а также гости из других братских республик. Это было впечатляющее, грандиозное зрелище.

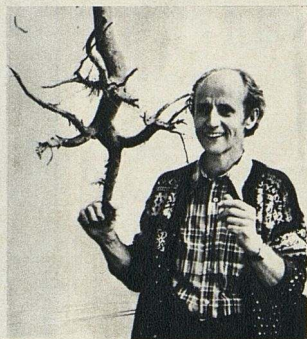
Но нам хочется рассказать о его младшем собрате — о празднике песни и танца школьной молодежи Латвийской ССР. Он родился в 1960 году. Идею его организации подсаказали «большие праздники»: ведь здесь, рядом со взрослыми, отлично выступали юные участники, в том числе участники таких коллективов, как детский танцевальный коллектив Дома культуры Республиканского Совета профсоюзоз «Дзинтариньш», танцевальный коллектив Рижского Дворца пионеров «Угунтияня», танцевальный коллектив Дворца культуры и техники ордена Ленина производственного объединения ВЭФ имени В. И. Ленина «Зелта сиетиньш». Но они представляют лишь малую часть тех ребят, которые любят танцевать, петь, музицировать. Во всех общеобразовательных школах республики и школах профтехобразования

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА



Участники праздника песни и танца школьной молодежи Латвийской ССР на улицах Риги

Г. СОЛОВЬЕВ



работают хоры, танцевальные и музыкальные коллективы. Возможность участвовать в них имеет каждый ученик. И лучшие завоевывают право продемонстрировать свое мастерство в празднике песни и танца школьной молодежи Латвийской ССР. Ни один концерт нельзя сравнить с грандиозностью этих представлений, когда в дружном хороводе на зеленом поле стадиона встречаются все лучшие танцевальные коллективы школ республики.

Хореографы — руководители этого праздника Ингрида Саулите, Харий Суна, Улдис Жагата, а также педагоги коллективов Зинаида Зелтмате, Аудиона Ливентал, Байба Штейне уже имеют большой опыт в работе с детьми по созданию таких массовых танцевальных действий, участие в которых для детворы — это и уроки творческой дисциплины, и уроки настойчивости в преодолении трудностей, и уроки коллективизма и дружбы.

На республиканских праздниках песни и танца школьной молодежи репертуар многогранен: он включает латышские народные танцы, танцы народов братских республик, танцы народов мира, а также современные композиции, посвященные школьной и пионерской

жизни. На последнем торжестве в Риге вместе со школьниками на зеленой площадке стадиона выступали и самые маленькие участники праздника — воспитанники детских садов.

Инна БАРАНОВСКАЯ

Смычку волшебному послушны...

Георгий Соловьев — многим знакомое имя этого человека, творческая судьба которого навсегда связала его с Большим театром Союза ССР. Все профессии, приобретенные им в течение своей жизни — танцовщика, фотохудожника, создателя миниатюр из корневых деревьев — берут начало в заложенном в нем, наверное, самой природой удивительном понимании образной сущности любого движения, порожденного живой материей. И не важно, человеческое ли это тело, его душа, характер, сказочное ли существо, птица или животное — талант Соловьева схватывает самое характерное, а потому бесконечно естественное в своей пластике и необычайно яркое, присущее только

этой данности, движение. И не потому ли о нем как исполнителе гротесковых партий в классических и современных балетах Большого театра (а лучшая, коронная из них — роль шута в «Лебедином озере») писали наряду со знаменитыми солистами. Соловьев внес в трактовку свое неумение своего темперамента, свое подлинное художественное чутье (великолепен был грим его персонажей, который артист всегда делал сам), свое умение увидеть в образе самое главное и довести это главное до шаржа, гротеска, до абсолютного выражения характерности персонажа. И разве не эта способность помогла потом Соловьеву, когда он стал фотографом Большого театра, его летописцем, придать искусству фотографирования артистов балета, не позирующих, а участвующих в спектакле, черты художественного совершенства. Здесь необходим и чисто хореографический профессионализм, и понимание пластики прежде всего как средства художественного выражения, и конечно тонкая музыкальность, позволяющая «увидеть» музыкальную фразу в танцевальном воплощении.

И вот теперь, пытаюсь разгадать тайну редкой пластической и образной выразительности деревян-

ных скульптур Соловьева, вглядываясь в его танцевальные миниатюры, созданные из сухих корней можжевельника, сосны, ели, березы, а самая последняя из них женская танцующая фигурка сделана просто из веточки, понимаешь, что в них звучит душа художника, нескончаемая мелодия пластической кантилены.

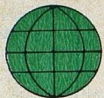
Свою первую «деревяшку» Соловьев сделал в сорок девятом году. Это была просто трость с фигурным набалдашником. Но в самом ее выразительном изгибе уже пела его танцевальность. Мастер затем отложил это занятие до будущих времен, может быть, внутренне готовясь к овладению новым для него искусством. И вот первая его танцевальная миниатюра «Па де де», сделанная уже в шестидесятом году, — истинный шедевр. А затем пошла работа за выставкой, выставки за выставкой, на которых Соловьеву присуждались дипломы и призы, рецензия за рецензией в газетах, ведущих журналах.

Работает Соловьев самозабвенно, как и всегда и во всем. Свое кредо высказал он сам: «Самый большой художник — это природа. Задача человека, который с ней соприкасается, — выявлять ее скрытые возможности, от-

секать ненужное, как говорил Микеланджело. В природе все действительно красиво — замершее окно, лужа, простой корешок или веточка, кучевые облака». Не оставил Соловьев в этом своем увлечении и столь любимые им юмор, шарж, гротеск. Достаточно посмотреть на его «Шалыпина в роли Дона Базилио» или «Венеру перед зеркалом», «Лешего Шурале», «Курильщика», «Модницу» и убедиться, что талант танцовщика нашел в резбе по дереву свое естественное продолжение. Та же предельная характерность образов, то же точное попадание в смешное в характере.

Но перехода от скульптуры к скульптуре, мысленно возвращаясь к удивительной работе Соловьева, которую можно увидеть теперь только на снимке, ибо он подарил ее М. Плисецкой в знак того, что не один год он был ее коллегой по театру и танцевал с ней в самом любимом его балете. Это символ «Лебединого озера», символ белого лебедя, олицетворяющего прекрасное и бессмертное искусство Терпсихоры. Пожалуй, ее можно отнести к самым лаконичным и самым емким творениям Соловьева. Можно сказать, что оно является и символом всей жизни художника.

Г. АЛЕКСЕЕВА



ГЕРМАНИЧЕСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Международная панорама

В девятый раз

Межнациональные балетные конкурсы, которые проводятся каждые два года, начиная с 1967 года, имеют свои традиции. Нынешний, состоявшийся в Дессау, был девятый по счету. В его рамках проходили соревнования хореографов и исполнителей.

В жюри конкурса хореографов, где председательствовал балетмейстер из Берлина А. Гольдшмидт, входили представители крупных балетных центров республики — театров Берлина, Лейпцига, Дрездена, Гера. Первая премия не была присуждена. Вторую премию получил Э. Маркварт из военного ансамбля имени Эриха Вайнерта за танцевальную миниатюру «Корреляция», третью премию — И. Берг-Петерс, хореограф из театра Гера за номер «Amor volat undique» и три вариации из «Кармины Бураны» К. Орфа. Наибольшее впечатление произвели «Корреляция», исполняемые двумя солистами-мужчинами. Этот танец — рассказ о встрече двух людей с различными характерами и интересами. Критическая ситуация заставляет их объединиться, вместе противостоять грозной беде. Привлекает актуальность выбранной автором темы и образность ее сценического воплощения, строгость, логичность используемых им выразительных средств, которые основаны по преимуществу на лексике классического танца.

Вместе с тем состязание вызвало и некоторые вопросы. Первый и самый существенный — скромное количество участников, среди кото-

рых практически отсутствовали представители среднего поколения хореографов страны, интересно заявившие о себе работами в театрах. Ведь за два года, прошедших после предыдущего конкурса, музыкальные труппы страны выпустили семьдесят пять новых постановок, из них более двадцати произведений впервые увидели свет. Рампы, семь стали первым исполнением спектаклей зарубежных авторов на сценах Германской Демократической Республики, двадцать новых сочинений предназначались детям. И тем не менее на конкурсе новые работы были представлены достаточно бедно.

Условиями конкурса артистов балета предусматривалось участие в нем трех групп исполнителей: первую составили представители крупных театров, вторую — танцовщицы небольших трупп, третью группу — юниоры, то есть юные воспитанники балетных школ. В программу конкурсных показов, максимально приближенных к сегодняшним масштабам международных соревнований, входили па де де и вариации из произведений классического наследия и постановки современных хореографов.

Жюри, которое объединяло в своем составе не только специалистов классического танца, но и педагогов и хореографов, работающих в различных современных стилях и направлениях, возглавлял директор балетной труппы театра из Карл-Маркс-Штадта Г. Рудольф. Среди почетных гостей находились советские педагоги, работающие в различных коллективах Германской Демократической Республики: Н. Беликова (училище, Берлин), М. Гавриков (Театральный институт имени Ганса-Отто, Лейпциг), И. Корнеева (балетная школа, Лейпциг), Н. Кузьмина («Палукка-шуле», Дрезден), В. Потапова (театр, Лейпциг), О. Соколов («Комише опер», Берлин). Все ученики советских педагогов были отмечены на конкурсе наградами. И этот факт ни для кого не оказался неожиданностью. И на обсуждениях, проходивших во время состязаний, и в выступлениях прес-

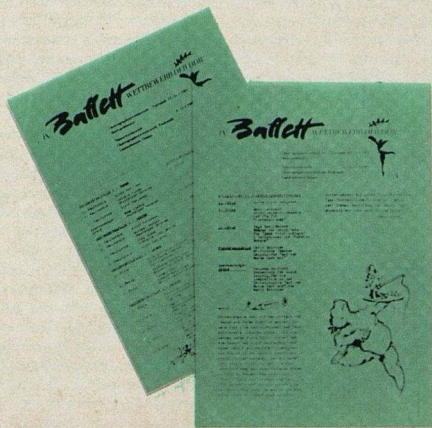
сы неоднократно подчеркивалось, что благодаря советским педагогам исполнительская культура артистов балета в стране поднялась на уровень, соответствующий современной международной системе критериев, о чем свидетельствуют успехи танцовщиков Германской Демократической Республики на конкурсах в Москве, Варне, Хельсинки, Лозанне, Токио...

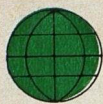
Соревнования трех групп участников были неравноценны. Первая группа оказалась самой малочисленной по составу. Первую и третью премии как у женщин, так и у мужчин жюри не присудило. Вторую премию у женщин завоевала танцовщица из Дрездена — К. Таубе, запомнившаяся по вдохновенному исполнению фрагмента из балета «Вечерние танцы» (постановка Т. Шиллинга). Вторую премию у мужчин разделили М. Будах, также представитель дрезденской труппы, и И. Зимон из берлинской «Комише опер».

Во второй, самой многочисленной, места распределились следующим образом: у женщин первую премию завоевала И. Шмидель-Грюнерт (Карл-Маркс-Штадт), вторую премию — Г. Берлингхоф (Гера), третью — К. Кот (Шверин). У мужчин первую премию разделили танцовщики из военного ансамбля имени Эриха Вайнерта Ф. Эрдманн и М. Нетцель, исполнявшие номер «Корреляция», второй удостоен К. Хайльшер, третью получили Х. Бой (тот же ансамбль) и М. Дамбольдт из труппы балета телевидения Германской Демократической Республики.

Интересно показали юниоры, причем до финального тура «дошли» все, кто начал состязание. Первенствовала здесь Берлинская балетная школа: все призовые места у девушек завоевали ее воспитанницы — С. Шмидт (первая премия), М. Бергхофер (вторая премия), С. Бунке и Б. Шредер (третья премия). Среди юношей первой и третьей премией были отмечены учащиеся дрезденской «Палуккашуле» Р. Хильберт, обладатель интересной артистической индиви-

Афиша и буклеты IX
Международного
балетного конкурса в Дессау





Международная панорама

дуальности, и У. Кюснер, второй — Р. Ребек (балетная школа Берлина).

В дни международного балетного конкурса стали известны лауреаты Четвертого смотра театральных коллективов республики. Один из них — балетный ансамбль Гора Герра показал нам свой балет «Ревю». Кстати, именно этот коллектив прислал на состязание наибольшее число участников. «Ревю» — спектакль весьма характерный для небольших театров страны. Он состоит из отдельных зарисовок, неравнозначных по художественному уровню, решенных средствами и классического танца, и современного танца с привлечением элементов вальса, диско-стиля. Сюжет постановки, осуществленной И. Берг-Петерс, составляют события 1917 года, Великой Отечественной войны, сцены схватки с фашизмом в Испании тридцатых годов, эпизоды борьбы против расизма и т. д. Интерес публики к этому яркому и темпераментному зрелищу вызван, пожалуй, актуальностью антивоенного пафоса и броской эстрадной формой представления.

Итоги балетного конкурса в Германской Демократической Республике вызвали широкий общественный резонанс, способствовали широкому обмену мнениями. В центре дискуссии оказались проблемы освоения классического наследия как основы движения вперед, позволяющей экспериментировать в различных хореографических стилях. Участники обсуждения отметили также, что необходимо увеличивать тематический диапазон современных хореографических постановок, более внимательно и строго относиться к качеству музыкального сопровождения.

Е. ФЕДОРЕНКО

ЕГИПЕТ

В творческом поиске

В разнообразных и разнохарактерных танцах Египта отразилась, в сущности, жизнь создавшего их народа. Однако на профессиональную сцену, на концертную эстраду

Поэтичны и красивы танцы артисток ансамбля Махмуда Реды.



они до недавнего времени не допускались. Важную роль в «открытии» и пропаганде национальной хореографии сыграл Махмуд Реда, пионер в области изучения и исполнения этого вида искусства не только в Египте, но и на всем Ближнем Востоке. Человек разностороннего образования и интересов, выпускник экономического факультета Каирского университета и одновременно танцовщик, обладающий незаурядными способностями, Махмуд Реда много трудился как собиратель египетского национального фольклора. Начиная с долины Нила до пустыни, с дельты и до оазисов, он изучал не только лексику танца, но в первую очередь культурные обычаи, традиции, обряды, старался проникнуть в психологию жителей того или иного района страны. И в дальнейшем Реда в своих сценических обработках народных танцев разных регионов никогда не забывал о главном — о сохранении их оригинальной неповторимости и духа. Исследователь принес в египетское профессиональное танцевальное искусство подлинно народную плясовую культуру, которая постоянно развивается и обогащается. Его заслуга в том, что народный танец у нас в стране обрел значение профессионального искусства, а профессия танцовщика стала уважаемой.

Махмуд Реда, горячо любящий классический балет и современное хореографическое искусство, понимал, что египетский народный танец — это бесценное сокровище, которое необходимо широко пропагандировать. Если эту задачу решить, то в национальной культуре будет восстановлено весьма важное, недостающее ей звено. И здесь египетскому хореографу помог опыт зарубежных ансамблей народного танца, и в особенности опыт Ансамбля народного танца Союза ССР, руководимого Игорем Моисеевым.

История начинается с того момента, когда Совет по делам молодежи организовал конкурс для приема юношей и девушек в танцевальную группу. Реда готовил постановку танца, в котором должны были участвовать четверо исполнителей-мужчин и столько же женщин. Фарида Фахми, впоследствии известная танцовщица, солистка ансамбля, в то время была еще девочкой, только-только начинавшей постигать азы танцевальной науки. Все началось буквально с нуля. Именно тогда, в 1957 году, в Каир приехал Игорь Моисеев: он хотел познакомиться с репертуаром танцевальной группы, выступление которой предполагалось в Москве, на Всемирном фестивале молодежи и студентов. Его советы очень помогли в подготовке египетских энтузиастов.

В советской столице молодые египетские артисты участвовали в конкурсе танцевальных коллективов. Надо сказать, что успех ансамбля Реды был ошеломляющим: несмотря на допущенные при исполнении незначительные погрешности, зрители устроили египтянам настоящую овацию. В итоге —

третье премия на таком представительном форуме, как Московский фестиваль. «После этого мы решили, — вспоминает балетмейстер, — заняться на основе систематического и серьезного изучения истоков народного искусства тщательной обработкой его образцов с тем, чтобы познакомиться с ними народы мира». Но как это сделать? С давних времен танцевать публично в Египте считалось неприличным, унижительным, и ни одна уважающая себя семья не хотела отдавать своих детей учиться танцевальному искусству. Реда обратился за содействием в Министерство культуры и национальной ориентации и уговорил начать заниматься некоторых спортсменов и спортсменок. Из них он надеялся создать ядро первого профессионального египетского хореографического ансамбля. Эти юноши и девушки, никогда раньше не танцевавшие, в течение нескольких месяцев стали энтузиастами. Во время репетиций царил удивительная атмосфера взаимопонимания и взаимопомощи.

6 августа 1959 года состоялся долгожданный дебют Ансамбля Махмуда Реды. Мастер вспоминает о том волнении, которое он испытывал, когда впервые показывал программу без традиционного «танца живота», который утвердился на эстраде и в кафе-танцах как эталон египетской хореографии. Тем более что даже в день премьеры билеты еще не были проданы. Когда же занавес подняли, к великому удивлению артистов, в зале сидели одни мужчины, женщины же, опасаясь за свою репутацию и не будучи уверенными в том, что зрелище окажется приличным, не пришли. Но на следующие представления, к радости Махмуда Реды, появились и женщины, и даже дети.

Одним из секретов успеха Ансамбля Махмуда Реды является то, что каждый танец — это доведенный до совершенства маленький спектакль, взятый из жизни обитателя какого-либо района Арабской Республики Египет. Разумеется, подготовив такую композицию, добиться совершенства ее исполнения — дело непростое. Это требует времени и значительных усилий.

Вдохновение — один из важнейших элементов в процессе сочинения хореографического произведения. Но оно ощущает художника лишь в том случае, если он с глубоким интересом относится к окружающей действительности во всех ее проявлениях, если его ум пылито фиксирует звуки, краски, многообразие ритмов... Так было и в творческом поиске египетского балетмейстера. Он создал для собирания фольклора специальную группу, члены которой, взяв с собой фотоаппараты, кинокамеры, магнитофоны, отправились в Верхний Египет. Это путешествие было интересным, насыщенным яркими событиями, весьма результативным по собранному материалу. Началось все с контролера, который в начале пути проверил билеты. Его произношение показало, что он выходец из Верхнего Египта. Итак, контролер — первый объект иссле-

дования! Без особого труда вовлекли его в беседу и узнали, что он действительно уроженец Верхнего Египта, любит песни, особенно народные. Попросили его спеть. Впоследствии исполненная им песня была включена в репертуар ансамбля.

В одном из кварталов города Кена собиратели услышали мелодичную песню, которую исполняли девушки, перебрасывая друг другу мяч. Позднее на основе этой мелодии родился популярный танец «Ал'аб аль-Атфаль» (детская игра). Постановщик использовал здесь также мелодию «Аль-Карамба», записанную в районе Эль-Минья. В этой лирической песенке поется о красивой дочери деревенского старосты.

В другой раз, на улице города артисты услышали пение двух сильных мужских голосов. Их обладателями оказались рабочие-строители, которые с помощью нехитрых своих инструментов готовили раствор для кирпичной кладки. Их энергичные движения сопровождалась ритмичной песней, которую запевал бригадир. В этот момент он заметил проходившую мимо девушку и тут же переключился на лирическую мелодию. Ритм работы и ритм песни остались прежними, то убыстряясь, то замедляясь по мере необходимости. Это была удивительная импровизация, песня-экспромт. Еще большее восхищение вызвали движения этих сильных, мускулистых мужчин...

Участники экспедиции находились на довольно-таки значительном расстоянии от храма царицы Хатшепсут в Дейр аль-Бахри, когда до них донеслись мощные звуки песни, усиленные горным эхом. Казалось, звучат воскресшие ритуальные гимны времен фараонов. Артисты подошли к храму и увидели рабочих, занятых на археологических раскопках. Они пели, и им вторило горное эхо. Картина произвела на танцовщиков огромное впечатление. Позднее ансамбль снялся в фильме «Любовь в Карнаке» в музыкально-танцевальном эпизоде о храме Хатшепсут. В нем звучала услышанная тогда песня.

В Карнакском храме Луксора артисты провели весь день. Их сопровождали местные умельцы. Под звуки сельской свирели, барабана и ребаба для гостей исполнялись «танец с палкой» и «игра дровосека». Реда много фотографировал, записывал инструментальную музыку и песни. Эти материалы затем легли в основу решения осуществленного им в ансамбле «Танца с палкой». Кстати, изображения древних интерпретаторов «Танца с палкой» Реда и его коллеги увидели на многих памятниках периода фараонов. Этот поистине великий танец сохранил свой характер, красоту на протяжении столетий. «Танец с палкой» также очень популярен в Сохаге.

В Верхнем Египте каждый мужчина может показать его и делает это всегда с превеликим удовольствием. Как правило, танец начинается со звучания свирели и большого барабана. Последний на ремнях

висит на шее музыканта, который ударяет по нему толстой палкой из индийского тростника. Оркестр обычно состоит из четырех-пяти музыкантов. В «Танце с палкой» присутствует известный спортивный элемент, поскольку от исполнителя требуется ловкость, умение нападать и защищаться. Плясун отражает «атаки» партнера, защищает свое тело от ударов. Палка в его руках словно оживает, манипулируя ею, сам исполнитель совершает быстрые переходы и прыжки под звуки свирели и барабана, выжидая благоприятного момента для нападения на противника. Победенный выбывает из игры, а ему на смену приходит другой умелец. Танец-игра продолжается в сопровождении одобрительных возгласов зрителей. Следует заметить, что у каждого из танцующих своя индивидуальная трактовка этого состязания, но общими для всех остаются такие качества, как живость, энергия, мужское достоинство, ловкость, азарт...

Там же, в Луксоре, собиратели впервые познакомились с нубийскими танцами. Их показывали нубийцы, работающие в Луксоре и Асуане. Затем, путешествуя по Верхнему Египту, члены группы Реды не раз встречались с нубийцами.

Особенно запомнился праздник на небольшом острове посредине Нила. Нубийцы разных возрастов — дети, юноши, старики, одетые в традиционную белую одежду с большими чалмами на головах, танцевали с большим воодушевлением, темпераментно, энергично, демонстрируя силу, энергию, ловкость. Пляски исполнялись под аккомпанемент единственного ударного инструмента — большого барабана, называемого «адахлая». Фольклористы также приняли участие в танцах, освоив многие их движения.

Группе М. Реды посчастливилось даже увидеть как пляшут нубийцы (а они это публично никогда не делают), и зафиксировать наиболее характерные их движения, а также сфотографировать национальные костюмы девочек-нубиек.

Экспедиция М. Реды посетила также район Мерса-Матрух, где должна была состояться свадьба. Этот обряд представлял интерес для пополнения творческого багажа ансамбля. В Мерса-Матрухе собирают приглашенных на свадьбу гостей весьма оригинальным способом. Один из мужчин подходит к дому жениха и невесты и делает несколько выстрелов из ружья в воздух. Тотчас же выбегают из своих домов соседи, подходят приглашенные на свадьбу гости и перед домом на открытой площадке начинается празднество. Собравшиеся становятся широким полукругом и рукоплесканиями, наперебой начинают вызывать танцовщицу, которую здесь называют «аль-Хаджалая». Ее появление обставлено торжественно — с покрывалом на голове и полностью закрытым лицом, она шествует величественной походкой. Затем начинается танец. Время от времени кто-нибудь из группы мужчин, приблизившись к

танцовщице, салютует ей выстрелом в небо из ружья... Позже «Танец аль-Хаджалая» стал одним из самых ярких номеров ансамбля.

По возвращении в Каир члены группы М. Реды с энтузиазмом принялись за обработку собранных танцев, просматривая и систематизируя богатейший материал.

Упорный труд принес свои плоды. Спустя месяц после возвращения экспедиции в репертуар ансамбля вошли такие танцы и маленькие танцевальные сцены: «Детские игры» (по материалу района Эль-Минья), «Танец с палкой» (район Сохаг), «Аль-кефафа» (Асьют), «Нубийский танец» (Асуан), «Танец аль-Хаджалая» (Мерса-Матрух).

Лауреат многих международных конкурсов, это творческий коллектив — гордость современной египетской хореографической культуры.

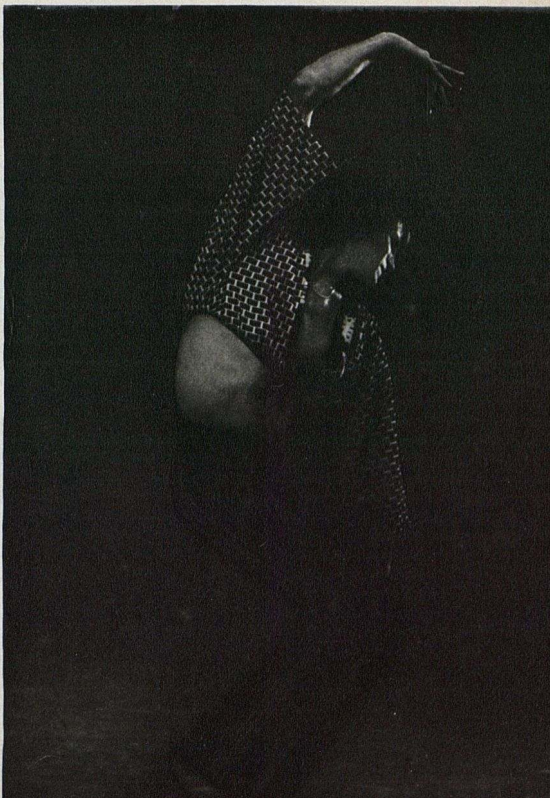
Магда Фахми ЕЗЗ

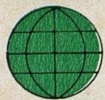
КУБА

Праздник в Гаване

Каждые два года на Кубе проходят фестивали балета, ставшие подлинным международным празд-

Хорхе ЭСКИВЕЛЬ исполняет миниатюру собственного сочинения — «Размысление»





Международная панорама

ником танца. В конце минувшего года фестиваль проводился уже в девятый раз. В Гавану, на этот парад танца, который продолжался более двух недель, съехались балетные труппы многих стран, звезды балета, видные журналисты, критики — всего более шестистот человек. Знаменательно, что именно теперь, когда во всех странах, во всех городах мира проходят демонстрации протеста против гонки вооружения, фестиваль как бы присоединял свои гневные, страстные голоса к могучему голосу всего человечества, обеспокоенного нависшей над планетой ядерной угрозой, способствовал объединению умов и сердец людей разных национальностей, их духовных и нравственных сил, устремленных к высоким идеалам мира и свободы, добра и красоты.

Мы с Натальей Михайловной Дудинской были в Гаване на пятом фестивале в 1977 году и вот спустя семь лет приехали на девятый. Наталью Михайловну знают на Кубе еще с 1959 года: тогда она в числе первых советских балерин выступала на революционном острове Свободы.

...Все было необычно в эти дни кануна зимы на Кубе: яркие одежды, смуглые шоколадные лица, нарядные дома старой Гаваны с живописными аркадами, тропические растения на улицах, горячий, до 33°, воздух и теплая вода Мексиканского залива. И всюду — песни, перезвоны гитар, звучащие в ночном городе, на улицах, темпераментная речь и горящие глаза кубинцев.

Открытие фестиваля состоялось 28 октября в большом пятиархусном нарядном театре Гарсия Лорки. Парад танца начали юные воспитанники кубинского хореографического училища. Их появление выглядело торжественным и впечатляющим. На авансцену вышли мальчики и девочки, взялись за руки, за их

спинами взвился занавес, и сцена постепенно начала заполняться новыми и новыми парами, такими же мальчиками и девочками, одетыми в скромные тренировочные костюмы. За учащимися младших классов показались воспитанники средних, потом старших классов, а за ними — артисты балета. Это внушительное и яркое шествие венчала Алисия Алонсо. Она появилась под гром аплодисментов, окруженная своими питомцами.

Своим непосредственным участием в программах и вечерах балета Алисия Алонсо подняла значение и престиж фестиваля, а участвовала она во всех программах, показываемых в театре Гарсия Лорки. Она выступала в неуязвимой «Кармен-сюите» Альберто Алонсо, в балете Альберто Мендеса «Дива», посвященном памяти Марии Каллас, в новом спектакле Ивана Тенорио «Федра». Танцевала фрагменты, дуэты из классических балетов «Лебединое озеро» и «Жизель», которые вызвали в памяти зрителей ее триумфальные выступления в этих прославленных партиях. Выступала Алисия Алонсо со своим неизменным партнером Хорхе Эскивелем, который завоевал известность и как исполнитель классических партий, и как создатель многих интересных образов в современном репертуаре. Он танцевал также партию Альберта с двумя Жизелями — Евой Евдокимовой и Гилен Тесмар, показал свою балетмейстерскую работу — мужское соло «Размышление», которое сам и представил аудитории.

Кубинский балет живет интересной, насыщенной творческой жизнью. Его репертуар необычайно широк и разнообразен, творческие поиски активны и многогранны. Все больше места в репертуаре занимают созданные на Кубе ориги-

нальные балеты, где формируется его самобытный художественный облик. Интересно представлены на афише труппы и образцы классического наследия.

В коллективе много одаренных танцовщиков и танцовщиц, как молодых, так и маститых: Лойпа Араухо, Аурора Бош, Ампаро Брито, Марта Гарсия, Офелия Гонзалес, Росарио Суарес, Ласаро Карреньо, Орландо Сальгадо, Хосе Саморано, и балетмейстеров, таких, как Альберто Алонсо, Альберто Мендес, Иван Тенорио, Хильда Риварес. Их творчество было широко и разнообразно представлено на фестивале, как и работы хореографов других стран — Бразилии, Франции, Мексики, США: Джерома Робинса, Джорджа Баланича, Ролана Пети, Антони Тюдора, Джона Кранко и других.

Каждый фестивальный вечер, каждая программа несли какое-то открытие — премьеры ли спектакля, имени артиста или постановщика. Во время праздника состоялось немало национальных премьер балетов, в Гаване впервые увидевших свет рампы, или спектаклей, впервые показанных на Кубе. Были представлены на этом балетном форуме и прославленные (как классические, так и современные) постановки, которые многие годы украшают сцены мира.

Очень большой успех имел балет «Черный Орфей», поставленный Элоизой Васконселос, окончившей наше Ленинградское хореографическое училище в 1967 году. Влияние советской школы, советского балета на развитие мирового хореографического искусства бесспорно, и мы ощущали его постоянно.

Интересными представляются «Африканские дороги» Альберто Алонсо, где балетмейстер, стараясь воплотить изначальную природную пластику кубинского танца, ищет ее истоки в народных африканских танцах. Характерен для кубинцев и интерес к мифологическим сюжетам, к символике. На последнем вечере фестиваля мы увидели и другой балет Альберто Алонсо «ОЕЕО» — его название составили первые начальные буквы имен богинь Ошун, Емая, Егуа, Оя. По композиции произведение представляет собой оригинальный па де катр.

Большое впечатление произвел балет «Сапата», осуществленный мексиканским балетмейстером Гаиллермо Аригой, где воспроизводится образ легендарного героя Сапаты, который погиб в борьбе за свободу. В основу постановки чилийского балетмейстера Хильды Риварес, работающей на Кубе, «Вывоз» положено популярное на Кубе народное развлечение — петушиный бой. Используя его как танцевальную конструкцию, автор в аллегорической форме призывает к состраданию, к милосердию.

Неизменное внимание привлекают работы Альберта Мендеса, одного из талантливейших кубинских балетмейстеров. Помимо хореографической жемчужины «Редкая птица» на музыку Генделя, с

Офелия ГОНЗАЛЕС и Роландо КАНДИЯ в композиции «Вывоз»



которой кубинцы знакомили советских зрителей, мы увидели остроумный, поставленный в гротесковой форме балет Эгю «Куклы».

Оригинален и ярок балет Густаво Эррера на музыку Вила Лобоса «Тропический цветок», в котором воспроизводится легенда о водяной лилии. Главную роль исполняет Жозефина Мендес в ансамбле с тремя партнерами и кордебалетом. Изобретательные поддержки как бы передают колыхания лепестков лилии. Балерина создает образ экзотического цветка на воде, пластики ее рук вторят движениям рук танцовщиц кордебалета — лепестков. И на сцене возникают живописные декоративные группы.

Велико значение многогранной деятельности советской делегации на фестивале. Это и участие артистов балета в спектаклях и концертах, и показательные уроки, и проведение семинаров, выступления на телевидении, на коллоквиумах. Советский Союз на этом фестивале представляли четыре балетные пары из Москвы и одна — из Ленинграда, а также балетная труппа Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко. От Большого театра Союза ССР приехали Людмила Семеняка и Александр Богатырев, а также два молодых дуэта — Нина Ананишвили и Алексей Фадеев, Наталия Архипова и Леонид Никонов, от Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко — Маргарита Дроздова и Владимир Кириллов. Ирина Колпакова и Сергей Бережной явились посланцами Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

Балетная труппа Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко приехала на фестиваль в полном составе. Помимо большой развернутой концертной программы, она показала балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (в постановке А. Шекеры), где в центральных ролях мы увидели Татьяну Таякину и Валерию Ковтуна.

Представители молодой испанской труппы классического балета вдохновенно и технично танцевали знаменитую «Серенаду» Джорджа Баланчина, демонстрируя постижение стиля сочинения, радуя стройностью ансамбля.

В театре Мейя выступала американская труппа Анны Марии Д'Анджело, ведущей балерины этого коллектива, покорившей всех каскадом танцевально-акробатических трюков, эмоциональной заразительностью своего мастерства. Эта труппа, исповедующая стиль ультрасовременной балетной буфоннады, существует всего несколько лет.

Французская труппа модерн из города Рин показала спектакль, который привлек особое внимание зрителей, — балет Джона Батлера «Кармина Буран». Поставленный в Нью-Йорке еще в 1959 году, он до сих пор не сходит со сцены, открывая большие возможности для демонстрации яркого, образного массового мужского танца.

Панорама фестиваля выглядела весьма широко и разнолико.

Его представления проходили не только в трех театрах Гаваны — Гарсиа Лорки, Национальном театре и театре Мейя, но и в шести столицах разных провинций Кубы, а также в городе Камагуэй, где также есть своя балетная труппа, возглавляемая Фернандо Алонсо. Во время праздника она гастролировала в Мексике.

В театре Гарсиа Лорки шли гала-представления с участием звезд фестивала, все премьеры Национального балета Кубы и других коллективов, показывались постановки ведущего хореографа национального балета Альберто Алонсо, представлявшие особенно большой интерес. Здесь танцевала сама Алисия Алонсо, проходила выступления испанской классической труппы.

Тут же проходили тематические спектакли, посвященные выдающимся балетмейстерам. Например, в программу вечера Михаила Фокина вошли его балеты «Шопениана» и «Петрушка», в центре вечера Мариуса Петипа и Льва Иванова были гран па из «Пахиты», исполненное кубинскими артистами во главе с Ампаро Брито, и адажио из «Лебединого озера», которое танцевали Алисия Алонсо и Хорхе Эскивель. С искусством Джорджа Баланчина знакомили произведения, показанные кубинской труппой во главе с Лойлой Араухо и Ласаро Каррено, — «Аполлон Мусaget» и «Тема с вариациями».

В программу вечера «Романтические балеты» вошел прославленный хореографический шедевр Жюлья Перро «Па де катр», созданный им для знаменитых балерин прошлого: Марии Тальони, Карлотты Гризи, Люсиль Гран и Фанни Черрито, очень разных по своей индивидуальности, характеру и стилю танца, по «школе». Ныне, воссозданный Антоном Долиным, он исполнялся современными звездами мирового балета, объединив на фестивале балерин разных стран: кубинку Алисию Алонсо (Тальони), американку Еву Евдокимову (Люсиль Гран), французскую Гилен Тесмар (Карлотта Гризи) и англичанку Элен Макдональд (Фанни Черрито). Подобная преемственность необычна и знаменательна. С тонким ощущением настроения исполняли Ева Евдокимова и Хорхе Эскивель фрагмент из жемчужины Августа Бурнонвиля «Сильфида». Легкая, изящная, грациозная Ирина Колпакова вместе с Сергеем Бережным танцевала «Бабочку» Ф. Тальони в постановке Пьера Лакотта. Обе балерины точно чувствовали и тонко передавали романтическую стилистику старых хореографов.

В Национальном театре проходили выступления киевского балета, показавшего на Кубе, как уже говорилось, помимо «Ромео и Джульетты», большую концертную программу, имевшую большой успех у зрителей. Здесь хочется отметить выступавших в па де де из «Дон Кихота» Людмилу Сморгачеву и ее молодого партнера Виктора Яренко.

Исключительно интересным был парад звезд в «Жизели»: в каждом

из шести спектаклей кубинского балета (в своеобразной редакции Алисия Алонсо) на сцену выходила Алисия Жизель — И. Колпакова, вызвавшая большой интерес (СССР), Гилен Тесмар (Франция), Лойла Араухо (Куба), Мирослава Пешкиова (Чехословакия) и Ева Евдокимова (США). Это соревнование Жизелей было восторженно принято зрительным залом. Каждая из балерин не только бережно воспроизводила лучшие исполнительские традиции, но и создавала свой, неповторимый, оригинальный образ, открывала какие-то новые и высвечивала близкие ее индивидуальности черты.

Здесь же показывались сцены из классических балетов: «Спящей красавицы», «Колпелии», «Лебединого озера» и полностью — старинная, но не стареющая «Тщетная предосторожность» в постановке Алисии Алонсо с исполнителями, учившимися в Ленинграде у педагогов Н. Дудинской и А. Пушкина, — с Ганной Влачиловой (Лиза) и Властимилом Храпесом (Колен).

Несмотря на огромный объем репетиций и подготовительных занятий к ежедневным спектаклям и концертам, проходившим в трех театрах, на напряженности графика, мероприятий фестиваля, его организаторы нашли возможным включить в программу нынешнего фестиваля показательный урок Н. М. Дудинской. У балетного станка выступили звезды мирового балета, превратившиеся в этот час в скромных, послушных учениц, трепетно воспроизводивших движения и комбинации классического эзерсиса. Урок прошел с огромным успехом. После урока Наталии Михайловне устроили овацию.

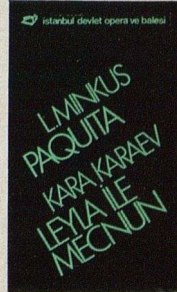
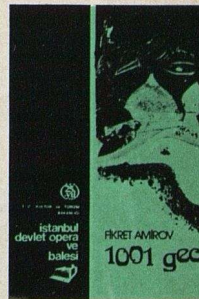
Большим радостным событием стало появление на празднике Фиделя Кастро. Его восторженно приветствовали присутствующие. Это был истинный триумф, демонстрация всенародной любви, эмоциональный пик фестиваля, восславившего мир и дружбу на земле.

К. СЕРГЕЕВ,
народный артист СССР,
художественный руководитель
Ленинградского хореографического
училища имени А. Я. Вагановой

ТУРЦИЯ

Азербайджанские балеты покоряют Стамбул

В тот момент, когда весна в Турции робко заявляла о своих правах, все ведущие газеты и журналы Стамбула заперestreи броскими и яркими заголовками: «Как сказочный сон!», «Тысяча и одна ночь»



Афиши, выпущенные к балетным премьерам Стамбульского оперного театра. — «Тысяча и одна ночь» и «Лейла и Меджун»



Международная панорама

с посланиями из Азербайджана», «Найла Назирова и арабские сказки», «Чудо на стамбульской сцене!». Так пресса приветствовала премьеру балета Ф. Амирова «Тысяча и одна ночь», осуществленную с труппой Стамбульского театра оперы и балета азербайджанским хореографом Найлей Назировой. Перед кассами театра выстроилась огромная очередь. Небывалый аншлаг удивлял даже завзятых любителей балета. Музыка Ф. Амирова, записанная на оркестровых репетициях, продавалась в кассетах буквально по всему городу. Стамбульское радио и телевидение передавали интервью и беседы с постановщиком спектакля Н. Назировой и его художником Т. Нариманбековым. Повсеместно только и слышались разговоры о новом балете, о его исполнителях, о великолепии хореографического действия.

Казалось, работа в Стамбуле была закончена. Но неожиданно Н. Назирова получила новое предложение — дирекция театра добились продления ее срока пребывания в Турции и просьбой поставить еще один балет. На этот раз Назирова выбрала «Лейли и Меджнун» на музыку К. Караева. И снова три месяца напряженного труда. И снова грандиозный успех. В этом очередном триумфе проявилось и высокое признание советской хореографической школы, и уважение к мастерству азербайджанских мастеров танца, и преклонение Востока перед мудростью, красотой и поэзией классического балета. Не случайно в одной из рецензий на эти два спектакля критик откровенно признался: «Назирова навсегда покорила наши сердца. Ее балеты — это чудо!»

Сегодня, отмечая важное культурное и политическое значение успеха постановок азербайджанского балетмейстера для сотрудничества двух стран, перелистаем страницы турецких газет.

«Сразу необходимо отметить,

что именно знания Н. Назировой классического танца, ее редкий вкус и чувство стиля определяют философское содержание показанных балетов, — пишет «Миллиет». — Известные многим из нас сказки «Тысячи и одной ночи», будучи перенесены на сцену воображением хореографа, воссоздали поистине красочный, многоголосый спектакль. Другой ее балет «Лейли и Меджнун» — трагический и психологически тонкий диалог двух влюбленных».

«Балет «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова, поставленный азербайджанским балетмейстером, лауреатом Государственной премии СССР Н. Назировой — настоящее явление в хореографической жизни Стамбула, — отмечает рецензент газеты «Гюнеш». — Назирова покорила своей хореографией самого изысканного и придирчивого любителя балетного спектакля».

«Музыка Ф. Амирова, — сказано в статье газеты «Дейлиньос», — покоряет зрителей с первых же минут сочетанием народного мелоса, национального своеобразия с самыми современными достижениями музыкальной культуры сегодняшнего дня. Удивительные восточные ритмы, соединяясь с лирической напевностью и мелодичностью, оказались близки турецкому зрителю. Талант композитора нашел не менее одаренное воплощение и в хореографической партитуре балета. Дирижера спектакля Н. Раева смело можно назвать одним из единомышленников композитора».

«Есть вещи, которые никогда не изглаживаются из памяти слушателей и зрителей, — считает корреспондент газеты «Гюнеш». — Именно таким спектаклем стал балет К. Караева «Лейли и Меджнун». Восточная легенда вернулась к нам благодаря азербайджанскому балетмейстеру Н. Назировой. Ее спектакль — это поэзия, выраженная движением. Страстный и траги-

ческий монолог Меджнуна исторг у нас слезы, и эти слезы были данью благодарности советскому художнику за подлинность и красоту искусства».

Еще одна — очень популярная в Турции — газета «Нурьет» писала: «Назирова сразу заявила о себе как очень яркой и самобытной хореограф. Ее спектакль — удивительный синтез классического и национального танца».

Журнал «Хаят» начинал статью с краткого, но емкого вступления: «Композитор, хореограф, сценарист, дирижер, художник по костюмам — азербайджанцы. Исполнители — турки». И далее: «Но если не знать состава постановочной группы, не читать афишу, программу, то складывается впечатление, что сделано все это одним человеком». Целостность, единство музыкального, хореографического и художественного решений в спектаклях, подчеркивает журнал, изумляет.

«Декорации Тогрула Нариманбекова можно охарактеризовать как «величественные», «превосходные», как «веселье цветов и красок», — указывает «Миллиет». — Все богатство возможности сцены культурного центра имени Ататюрка оказались использованы и раскрыты до конца. Возможно, впервые мы видим эту сцену в полной ее расе. Великолепны и сказочны костюмы Таира Таирова».

«Сейчас, когда уже позади работа над спектаклями «Тысяча и одна ночь» и «Лейли и Меджнун», — сказала в беседе с нашим корреспондентом Н. Назирова, — мне хочется сказать несколько теплых слов о балетной труппе Стамбульского театра оперы и балета. Я с благодарностью вспоминаю нашу совместную работу, которая порой длилась по двенадцать часов в день, его художественного руководителя Сою Арслан, педагога-репетитора Юксель Эрсин, концертмейстеров Веру Эрдыч, Норден Колчак, работников производственных цехов. Особо хочется отметить и исполнителей главных ролей, таких, как Осман Арслан, Едыджан Халдун, Денис Олгай, Эмяль Алпер, Джанан Кобанер, Алеф Кутнай, Махмед Турпоглы, Нилай Ечилтет, Мустафа Каргиш, Нил Беркан, Явус Осдел... Перечисление можно было бы продолжить, потому что каждый солист труппы отдавал себя до конца, не жалея сил и времени. С любовью вспоминаю и об артистах кордебалета, которые с честью выдержали напряжение репетиций. Не случайно, и зрители и критика отмечали удивительную слаженность и дисциплинированность турецкого кордебалета. И конечно же, огромное спасибо турецкому зрителю, который так горячо и заинтересованно принял наши спектакли».

Думается, что постановки двух азербайджанских балетов на стамбульской сцене внесут определенный вклад в дело дружбы и дальнейшего развития культурных связей между нашими народами».

Ю. ЗАМАНСКИЙ



Сцена из балета «Тысяча и одна ночь».

Дружеские СВЯЗИ

Когда в Японии отмечалось десятилетие со дня основания Японо-советской ассоциации любителей искусства, в юбилейных торжествах участвовала группа советских артистов балета, в которую вошли солист Большого театра Союза ССР Н. Федоров, представители Воронежского оперного С. Куртосманова и А. Головань, Н. Бередина и П. Скирмантас из Театра оперы и балета Литовской ССР. Вместе с ними в Японию приехали концертмейстер Большого театра СССР Эмма Липпа и автор этих строк — представитель Министерства культуры СССР.

Такой сугубо балетный состав приглашенных неслучаен: среди свыше сорока тысяч членов ассоциации немало мастеров танца и учащихся хореографических школ и студий, что во многом и определяет направленность ее деятельности. Это, кстати, отмечал и директор организации Ионэдзиро Сайто, написавший приветствие к ее десятилетию: «Стараясь расширять балетные связи между Японией и СССР, вместе с японскими любителями классического балета наше общество осуществляло 26 раз поездки для ознакомления с советским балетом в Москву и Ленинград, и каждый год наше общество организует «балетный курс у советского педагога» по всей Японии, приглашая педагога из Московского академического хореографического училища и балетной труппы Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко». Нам рассказали, что в Москве и Ленинграде уже побывало более пятисот специалистов, которые не просто знакомы с деятельностью театров и училищ — для них проводились и специальные практические занятия. Что же касается «балетных курсов у советского педагога», то они проводятся здесь в разных городах регулярно и пользуются большой популярностью, о чем свидетельствует количество «охваченных» ими участников — тридцать восемь тысяч! В течение десяти лет в Японию приезжали педагоги Московского хореографического училища Н. Чистова, Е. Малаховская, М. Мартыросян, И. Хмельницкий, педагоги-репетиторы Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко В. Бовт, Н. Азарин, А. Николаев.

В 1983 году ассоциация начала проводить японо-советские дружественные, как их тут называют, концерты артистов балета в Токио, в театре «Юбинтекин». В первом выступали солисты Государственного концертного ансамбля «Москов-

ский классический балет», лауреаты Международного балетного конкурса в Варне Т. Палий и С. Исеев. Артистов нашей группы пригласили участвовать во второй такой совместной программе.

Мы провели в Японии немногим более десяти дней, и все они были предельно заполнены большой, до полной самоотдачи, работой — экзерсисом, репетициями, творческими встречами с членами ассоциации. Для занятий нам предоставили помещения токийской студии «Окура», оборудованные всем необходимым для нормальных, целенаправленных занятий. Наши исполнители не только напряженно трудились сами, но и помогали юным японским коллегам — готовили с ними новые номера, давали уроки классического тренажа (под руководством Н. Федорова), проводили импровизированные лекции и беседы о русском и советском балете, о методике классического танца, об особенностях содержания и стиля того или иного фрагмента... Наши солисты Н. Федоров, А. Головань, П. Скирмантас готовились (помимо номеров своего собственного репертуара) предстать перед зрителями в качестве партнеров четырех молодых японских танцовщиц: Иосизе Нарисава, Юкари Сайто, Юки Кимура, Рики Исии. Тщательно шлифовались детали дуэтов из «Корсара», «Жизели», «Сильфиды», причем совершенствовалось не только исполнение технических виртуозных приемов, внимательно и вдумчиво прорабатывалась и эмоциональная палитра этих фрагментов. Творчество советских хореографов представлял пластический диалог Ромео и Джульетты из одноименного балета С. Прокофьева в постановке Май Мурдмаа.

Кроме ведущих солистов, показывать в концерте готовились ученики шести балетных студий, входящих в Японо-советскую ассоциацию любителей искусства, — студии Нацуми Кимуры, Исии, Фусаз Аихары, Кимико Кимуры, Иосико Такаги, Мидори Яно, которые в своей работе опираются на методику и традиции советской балетной педагогики, стремятся сочетать в учебном процессе изучение основ европейского классического танца, искусства классического танца Востока и богатств народной хореографии. Одна из руководителей студии — Кимико Кимура была ассистентом известного советского педагога и хореографа А. Варламова во время постановки им на токийской сцене балета «Принцесса Кагуя». Кстати, Алексей Алексеевич Варламов оставил о себе в Японии добрую память: многие наши собеседники говорили о том, как он помог своими знаниями и опытом становлению японского балета, каким уважением и авторитетом пользовался.

В работе быстро бежало время. Настал день торжественного концерта, который должен был проходить на сцене театра «Юбинтекин», где обычно демонстрируют свое искусство самые престижные коллективы. Это — вели-



Фрагмент из балета «Золушка» в исполнении участников студии Фусаз Аихары

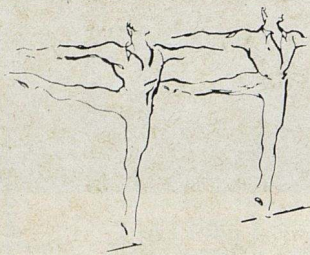
колепное здание из стекла и бетона, сооруженное в стиле и характере современной японской архитектуры.

Перед началом представления все очень волновались — ведь предстоящая программа вызвала у зрителей большой интерес, ожидалось много гостей, все билеты были раскуплены заранее... И действительно, тот вечер, как нам говорили после концерта, запомнится японцам как большой праздник балета, праздник дружбы.

Как уже отмечалось, помимо ведущих солистов, в спектакле, продолжавшемся 4,5 часа, участвовало двести учеников шести балетных студий в возрасте от четырех до шестнадцати—семнадцати лет. Это было грандиозное зрелище. Программа состояла из самых разнообразных номеров. Я знаю лишь некоторые. Восторженно принимали, например, зрители фрагменты из прокофьевской «Золушки» — вариации осени, зимы, весны, а также темпераментно исполненную юными артистами «Молдавскую сюиту» в постановке Кимико Кимуры. Восхищение вызвало и мастерство Эммы Липпы, которую японцы называли «человек-оркестр». Она показала себя не только великолепным концертмейстером, но и отличным музыкантом-солистом, тонко, с большой культурой и вкусом сыграв произведение русских и японских композиторов. Поистине триумфальный успех имели все советские исполнители. А Н. Федоров, осуществивший постановку впечатляющего финала концерта, продемонстрировал еще и незаурядные режиссерские способности. Советским гостям преподнесли много цветов, их провожали овацией, они услышали почувствованные слова благодарности, дали сотни автографов.

Уже после возвращения в Москву в Министерстве культуры СССР нас познакомили с письмом, которое прислало в столицу посольство СССР в Японии. Там мы прочитали такие слова: «По мнению посольства, работа, проведенная артистами во время пребывания в Японии, явилась значительным вкладом в дело развития творческого обмена между артистическими силами СССР и Японии, способствовала укреплению дружбы между народами двух стран».

Муза КЛЕИМЕНОВА



A' la seconde



В классической хореографии наиболее широко используются два контрастирующих темпа: медленный и быстрый, *adagio* и *allegro*. Эти названия заимствованы из музыкальной терминологии.

ADAGIO (в переводе с итальянского означает — медленно, спокойно) в тренировочном комплексе урока классического танца называют танцевальную комбинацию, которая включает широкие, плавные движения с максимально высоким подъемом ноги в большие позы. Характерной особенностью *adagio* является кантиленная взаимосвязь движений: подъем ноги (*relevé lent* и *battement développé*), переходы из позы в позу осуществляются слитно, в характере музыкального сопровождения, которое большей частью несет лирический образ. Однако не исключены и эмоциональные состояния героического, драматического и даже трагического плана. Элементы, входящие в *adagio*, осваиваются у станка, затем в более развернутом виде *adagio* исполняется на середине зала, где его структура приближается к сценическому варианту, так как здесь вырабатывается артистизм и выразительность. В спектакле *adagio* составляет центральную часть дуэтов и, позволяя передавать всю глубину чувств героев, является неотъемлемой частью в структуре сложившихся канонических форм — *pas de deux*, *pas de trois*, *grand pas* и других.



Assemble

Особую красоту и пластичность вносят в *adagio* разнообразные движения рук — *port de bras*. В кульминационных моментах могут быть применены большие прыжки. Динамику подчеркивают как замедленные, так и быстрые вращения и повороты в позах *tour lent*, *pirouette*, *tour*, *renversé*, *fouetté*.

Как правило, в *adagio* главенствует балерина. Однако роль ее партнера также значительна. Для того чтобы четко и безукоризненно выполнять подчас очень сложные поддержки, передавать чувства своего героя, выразительно вести диалог, от исполнителя требуется чувство ансамбля, такт, развитая физическая сила, ловкость.

Adagio — это узловой момент в драматургии спектакля. Используя разнообразные поддержки, балетмейстеры с его помощью раскрывают наиболее существенные, драматические коллизии в жизни и эмоциях героев спектакля. Примером могут послужить сочиненный Львом Ивановым дуэт Зигфрида и Одетты во втором действии «Лебединого озера», где девушка-лебедь рассказывает принцу о своей печальной судьбе, о своих подругах, а также трио Зигфрида, Одиллии и Ротбарта М. Петипа в третьем действии произведения — этой выразительной сцене обольщения и коварства.

Продолжая эти традиции в построении *adagio*, советские балетмейстеры расширили круг выразительных средств, которые способны выразить глубокого психологического содержания таких знаменитых дуэтов, как сцены встречи, венчания и расставания Ромео и Джульетты в одноименном балете Л. Лавровского на музыку С. Прокофьева, как диалоги Хозяйки Медной горы и Данилы, Мехменз Бану и Ферхада, Фригии и Спартака в балетах Ю. Григоровича на музыку С. Прокофьева, А. Меликова, А. Хачатуряна и многих других жемчужин советской хореографии.

Термин **ALLEGRO** (в переводе с итальянского значит — быстро, радостно) объединяет всю прыжковую часть лексики классического танца, так как прыжки большей частью исполняются под музыку в темпе *allegro* или в различных его вариациях. В балетной практике это понятие применяется для обозначения прыжковой части классического тренажа, включающей как мелкие, невысокие и быстрые прыжки, так и большие прыжки полетного характера. Прыжки составляют самую динамичную часть хореографического языка. Посредством их передаются воздушность, невесомость романтических героинь Жизели, Сильфиды, задор, жизнерадостность, сила характера Китри, Лауренсии. Прыжки широко используются в мужском танце, так как наиболее выразительно могут передать волею, напористый, мужественный характер героев, динамику и силу их переживаний (Базиль, Фрондос, Спартак).

Прыжки являются основным выразительным средством таких танцевальных форм, как вариации, монологи, заключительные коды, которые требуют виртуозной техники и большого эмоционального напряжения. Диапазон прыжков, их разнообразие очень велико.

Пауза в танце, когда балерина как бы замирает в большой позе

на пальцах, а танцовщик на полупальцах, очень эффектна и придает хореографическому фрагменту завершенность и профессионализм. Этот прием обычно называют французским словом **APLOMB** (что означает — равновесие, уверенность).

A' LA SECONDE (в переводе с французского буквально — во вторую позицию) предполагает фронтальное по отношению к зрительному залу расположение тела танцовщика, чаще лицом к публике (*en face*), иногда — спиной (*en dos*). Обе руки подняты во вторую или третью позицию, корпус держится строго вертикально. В отличие от других поз с отведенной ногой в сторону, исполняемых в диагональных ракурсах *épaulement*, поза *à la seconde* передает открытое, как бы непосредственное обращение к зрителю.

Словом **ALLONGÉE** (в переводе с французского — удлиненный, проделанный, вытянутый) называют движение, при котором руки из округленных (*arçondi*) первой, второй, третьей позиций небольшим круговым движением локтя, кисти и предплечья выпрямляются. Положение *allongée* — это поза, в которой одна рука выпрямлена в сторону, другая поднята диагонально вверх. Однако руки не следует выпрямлять до конца, локоть остается смягченным, кисти обращены ладонями вниз, а в верхнем положении ладонями направлены от себя.

Движение *allongée* чаще исполняется из позы *attitude* и является наиболее выразительным выходом из нее, при этом поднимая ноги обязательно выпрямляется, и принимается поза *allongée* (открытая — *efacée* или закрытая — *croisée*). Движение подчеркивается несколько большим прогибом корпуса и отклонением головы назад. Подъем на полупальцы опорной ноги подчеркивает полетность, невесомость, устремленность позы. Поза *allongée* возможна и в приседании на опорную ногу.

Само значение слова **ASSEMBLÉ** (собирать) определяет структуру этого прыжка: при подъеме в воздух вначале одна нога отводится из пятой позиции, а затем вновь приводится в пятую позицию с переменной положением или без переноса. В зависимости от направления отведения ноги прыжки разделяются на *assemble* вперед, *assemble* в сторону, *assemble* назад.

По динамической окраске прыжки делятся на маленькие (*petit*) или большие (*grand*). Маленькие *assemble* выполняются большей частью на месте или с небольшим продвижением в сторону отводящей ноги. *Grand assemble* выполняются только с продвижением и по возможности более широким. Прыжки можно усложнить заноской (*battu*) или вращением (*en tournant*). Некоторым виртуозам танца удавалось сочетать и заноски и вращение.

Помимо самостоятельной функции как своеобразного выразительного средства, особо ярко передающего полетность, как, например, в вариации Голубой Птицы из балета «Спящая красавица» (*assemble de volé*), *assemble* используется и как заключительное, завершающее движение из позы на одной ноге.



Фрагмент спектакля «Тысяча и одна
ночь» на стамбульской сцене
(Турция) ▲



Международная панорама

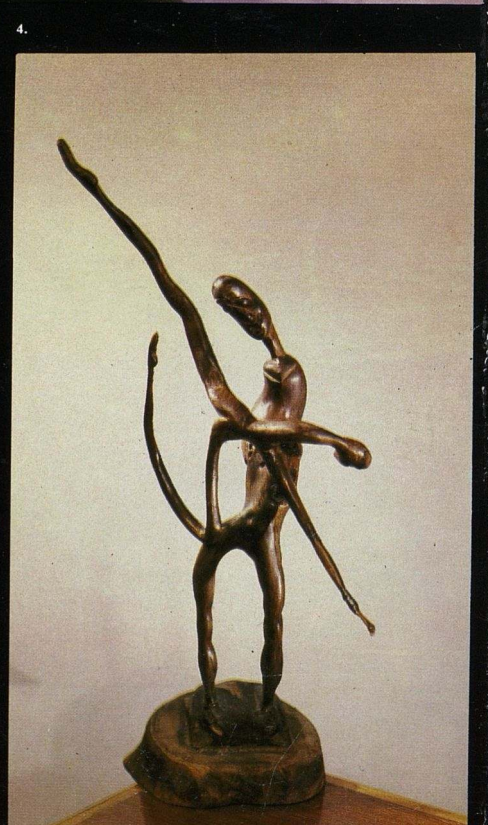
Выступают артисты народного ансамбля
танца Махмуда Редда
▼ (Египет)



РЕДАКЦИЯ ИНФОРМИРУЕТ ЧИТАТЕЛЕЙ О ТОМ, ЧТО ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ» НА 1986 ГОД ПРОИЗВОДИТСЯ
БЕЗ ОГРАНИЧЕНИЙ.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ПРЕДПРИЯТИЯМИ СОЮЗПЕЧАТИ, ОТДЕЛЕНИЯМИ СВЯЗИ,
ОБЩЕСТВЕННЫМИ РАСПРОСТРАНТЕЛЯМИ ПЕЧАТИ ПО МЕСТУ РАБОТЫ, УЧЕБЫ И ЖИТЕЛЬСТВА.
ЦЕНА ПОДПИСКИ НА 12 МЕСЯЦЕВ — 6 РУБЛЕЙ.

ИНДЕКС ЖУРНАЛА 70947 (В КАТАЛОГЕ «ГАЗЕТЫ И ЖУРНАЛЫ 1986» ЖУРНАЛ «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ»
ЗНАЧИТСЯ В РАЗДЕЛЕ «ЦЕНТРАЛЬНЫЕ ЖУРНАЛЫ» НА СТР. 45).



Скульптуры из дерева Г. Соловьева
(см. стр. 56)

1. Сатир и нимфа
2. Джульетта
3. Умирающий лебедь
4. Па де ле