

КОРНЕЦКАЯ  
И БАЙЕТ

1986

ГЕРОИЧЕСКОЙ  
ЭПОХЕ  
ПОСВЯЩАЕТСЯ



Сцена из балета  
«Сказание о Рустаме»  
(Большой театр  
оперы и балета  
Узбекской ССР  
имени Алишера  
Навои).  
В роли Рустама —  
И. КИСТАНОВ,  
Тахмине —  
З. ДАВЛЕТМУ-  
РАТОВА.

Фото В. Клепко



Сцена из спектакля  
Ленинградского  
ансамбля  
«Хореографические  
миниатюры»  
«Дом у дороги».

Фото В. Барановского

# СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1 | 26

1986

ЯНВАРЬ —  
ФЕВРАЛЬ

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

Выходит шесть раз в год

Издается с 1981 года



На первой странице обложки:  
Герой  
Социалистического Труда,  
лауреат Ленинской премии,  
народная артистка СССР  
М. ПЛИСЕЦКАЯ  
в балете «Каменный цветок».  
Портрет художника А. Фонвизина

На четвертой странице обложки:  
Фанни ЭЛЬСЛЕР в ролях.  
Акварели середины XIX века  
художника Вайнгартнера  
(см. стр. 49).

Сдано в набор 10.11.85.  
Подписано в печать 30.12.85.  
А08262.  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Глубокая печать, офсет.  
Усл. печ. л. 8,5.  
Уч.-изд. л. 14,55.  
Тираж 45 000 экз.  
Заказ 2573.

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

## В НОМЕРЕ

ГЕРОИЧЕСКОЙ ЭПОХЕ  
ПОСВЯЩАЕТСЯ . . . . . 2

СОВРЕМЕННОЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ  
НА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ  
СЦЕНЕ

В. Ванслов. Положительный опыт преобладает 19

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

Ю. Чурко. Диалог мысли и танца . . . . . 23

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Л. Ладыгин. Тема с вариациями. *Семь  
монологов о содружестве концертмейстера  
и артиста* . . . . . 28

В. Красовская. Шекспир в смене балетных  
эпох . . . . . 30

В. Уральская, Е. Федоренко, Т. Ковалева,  
Г. Петрова. Фестивальный хоровод . . . . . 33

Юбилейный вечер балерины . . . . . 37

КОНФЕРЕНЦИИ, СЕМИНАРЫ, ВСТРЕЧИ

И. Варшавская. Воспевая подвиг советского  
человека . . . . . 38

Г. Викторова. Записываем... движения . . . . . 39

ГАСТРОЛИ

Е. Суриц. Нидерландский театр танца . . . . . 40

Н. Гусева. Из глубины веков . . . . . 42

В. Котыхов. ...Без слов . . . . . 47

ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ,  
ВОСПОМИНАНИЯ

Н. Годзина. Русские сезоны Фанни Эльслер . 49

В. Зосимовский. Наставник народных  
танцов . . . . . 53

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ . . . . . 55

ПРОБЛЕМЫ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

Постигая мир прекрасного. Говорят  
участники художественной  
самодельности . . . . . 60

ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА . . . . . 63

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  
С. А. ВИНОГРАДОВОЙ

Технический редактор  
М. В. СТАРЦЕВА

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

МОСКВА  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

*«Искусство социалистического реализма основано на принципах народности и партийности. Оно сочетает смелое новаторство в правдивом художественном воспроизведении жизни с использованием и развитием всех прогрессивных традиций отечественной и мировой культуры».*

Из проекта новой редакции Программы  
Коммунистической партии Советского Союза.

# В

елики и ответственны задачи, которые призваны решать вместе со всем советским народом деятели советского искусства, в том числе и хореографического. Быть верными помощниками партии в той гигантской работе, которая проводится ныне и в области интенсификации нашего народного хозяйства, и в сфере духовного воспитания советских людей, и на международной арене, где наше государство выступает как великий поборник мира и дружбы между народами, — эта цель определяет характер деятельности советских художников на данном историческом этапе. Считая себя сопричастными к решению таких жизненно важных проблем современности, они готовятся встретить XXVII съезд КПСС новыми творческими достижениями, новыми произведениями глубоких мыслей и чувств.

Утверждая победу социалистической нови, советский балет всегда стремился и стремится идти в ногу со временем, волновать зрителей патетикой героического образа эпохи. Родившиеся в результате творческих поисков мастеров двадцатых-тридцатых годов произведения отразили социальные процессы, которые были свойственны годам зарождения и становления Советского государства. Высокий идейно-патриотический пафос, пристальное внимание к герою-современнику отличали полотна, созданные художниками танца нашей страны и в последующие периоды. Быть созвучными эпохе — таков девиз советских деятелей балета. Наша многонациональная хореографическая сцена, обогащая и развивая плодотворные традиции прошлого, взяла их на вооружение в своей работе по идейно-нравственному воспитанию гражданина нынешнего социалистического общества.

Мир балетного театра — это мир эмоций, движений души, мир гармонии, отразивший извечное устремление человека к красоте, к свету, к добру, наперекор всем усилиям сил зла, вражды, тьмы. Но современные художники танца трактуют этот извечный философски обобщенный конфликт с особой остротой, придавая ему конкретные черты реальной исторической эпохи. Среди балетных спектаклей последнего времени, особенно среди созданных к 40-летию Великой Победы, имеются убедительные тому примеры. Деятели советской хореографии, воплощая эту священную для всех тему в самых разных аспектах и ракурсах, в самых разных формах и жанрах, ищут и находят пути выявления ее современного «звучания». Люди, будьте бдительны! — эти слова замечательного писателя-гуманиста и антифашиста Юлиуса Фучика можно поставить эпиграфом к хореографическим полотнам, повествующим о событиях минувшей войны: воссоздавая образы ее героев, эти произведения заключают в себе пафос призыва к борьбе против новой военной катастрофы.

Балетная география нашей страны выглядит весьма впечатляюще — она вбирает в себя почти всю территорию нашей Родины, буквально «от Москвы до самых до окраин», как поется в известной песне. Сценические произведения, которые рождаются благодаря деятельности работающих здесь коллективов, складываются в яркую и многокрасочную картину жизни советского хореографического искусства восьмидесятых годов XX века. Отдельные ее грани отображают материалы, публикуемые в этом номере журнала «Советский балет».

## «ЗНАМЯ»

— так назвал свое новое произведение хореограф А. Петров. Осуществленное на музыку Д. Шостаковича, оно воспевает героический подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. Премьера сочинения, состоявшаяся на сцене Большого театра СССР, была приурочена к празднику 40-летия Великой Победы над фашизмом.

На снимке: фрагмент композиции «Знамя»

Фото Г. Хомзора



# ОБРАЗЫ, ОТЛИЧНЫЕ ВРЕМЕНЕМ

Тремя новыми работами откликнулись хореографические коллективы Ленинграда на историческую дату 40-летия Великой Победы. «Летят журавли» на сцене Малого театра оперы и балета, «Во имя жизни» и «Дом у дороги» в ансамбле «Хореографические миниатюры» осуществлены балетмейстерами молодого поколения Ю. Петуховым, Н. Волковой, А. Полубенцевым. Их объединяет горячее желание воспеть подвиг нашего народа в борьбе с фашизмом. Спектакли, родственные по звучанию, они отличаются стремлением их авторов найти свежий ракурс хореографических решений, ценны ясностью гражданской позиции художников, их взволнованным отношением к немеркнувшей теме.

Подвиг Александра Матросова, ставший для советских людей олицетворением мужества и беззаветной храбрости, получил хореографическое воплощение в балете «Во имя жизни». Сценарий балета принадлежит хореографу Наталье Волковой, музыку написал Александр Сойников. Небольшой спектакль с пятью участниками — промежуточная форма между миниатюрой и одноактным балетом. Однако и в такой малой форме авторам удалось выявить в действии его многоплановость. В воплощаемой здесь лаконичной фабуле мы ощущаем тот глубокий психологический импульс-«подтекст», который и приводит Героя к подвигу. Символика хореографической образности помогает воспринимать содержание. Оригинально оформлено художником Н. Абдулаевой, где почти реальному костюму солдата противопоставляются условные, хотя и стилизованные под моду тридцатых годов костюмы его близких. Танцевальные характеристики, сочиненные балетмейстером, у В. Попова и В. Серого (Юноша), Т. Павловой (Девушка) обретают яркое эмоциональное звучание. Темпераментно и виртуозно исполняет роль Героя А. Семенчиков. Т. Багирова с экспрессией воплощает образ Матери. Этот захватывающий своим драматическим напряжением спектакль после просмотра вновь и вновь заставляет возвращаться мыслью к волнующей теме величия Подвига.

Телевизионный балет «Дом у дороги» в постановке В. Васильева и А. Беллинского уже знаком зрителям. Музыка Валерия Гаврилина, интересные исполнительские работы Ирины Колпаковой и Владимира Васильева получили признание. Но создатель новой постановки сочинения в ансамбле «Хореографические миниатюры», молодой балетмейстер Александр Полубенцев, не повторяя своих предшественников, подготовил свою собственную сценарную редакцию, обработал в соответствии с замыслом музыкальный материал. Балет повествует о судьбах советских людей, оказавшихся в горниле войны. Андрей участвует в боях, Анна попадает в плен. Только после Победы они встречаются вновь. На сцене нет видимого врага. Войну мы ощущаем в музыке и элементах оформления. Бои, атмосфера плена воплощены столь наглядно, что воображение легко дорисовывает отсутствующего на сцене противника.

Спектакль монолитен и хорошо организован. Его достоинством является содержательность хореографического текста. Классический танец, образную природу которого тонко чувствует балетмейстер, обогащен элементами народной хореографии и тактично введенными изобретательными поддержками. Благодаря непрерывному, устремленному к кульминации действию, эмоциональное напряжение растет от эпизода к эпизоду. Лирические и драматические сцены уравновешены, но героическое начало преобладает.

Одна из лучших сцен балета — картина плача, где звучит тема всенародного горя. Эта сцена заключает в себе эмоционально обобщенный рассказ об испытаниях, выпавших на долю народа. На этом фоне страдания Андрея и Анны воспринимаются как частные эпизоды всеобщего бедствия. Исключительность их судеб в счастливой встрече после войны, в радости, выпавшей лишь немногим.

Образ Анны создан в спектакле Т. Квасовой, где она раскрылась как актриса трагического плана. Широкая амплитуда душевных состояний героини передана танцовщицей психологически емко и точно. Убедителен и А. Гумалевский в роли Андрея, показывая, как взрослеет и мужает его герой в суровые годы войны. Выразительна в партии плакальщицы Е. Вольниина. Ее танец, с красивыми линиями устойчивых поз, строг и экспрессивен, проникнут пафосом подлинной трагедии.

Новый спектакль, решенный хореографом в академических традициях, впечатляет содержанием, благородством образов, уверенным профессионализмом.

В канун праздника Великой

Победы на сцене Малого театра оперы и балета состоялась премьера балета Владимира Успенского «Летят журавли». При создании спектакля начинающему хореографу Юрию Петухову существенную поддержку оказали наши известные балетмейстеры Игорь Бельский и Николай Боярчиков. И. Бельский к тому же выступил как автор либретто и художественный руководитель постановки. Авторский союз оказался плодотворным: итогом его явился полнометражный значительный спектакль, который назван «хореографической поэмой в двух частях».

В основу либретто легла популярная пьеса В. Розова «Вечно живые» и ее кинематографический вариант — фильм М. Калатозова «Летят журавли». В драматургии балета большая часть сценического времени отведена изображению событий войны. На этом эпическом фоне в кратких эпизодах противопоставлены две контрастные жизненные позиции: Борис, не задумываясь, встает в ряды защитников Родины, Марк же ищет пути устроить собственное благополучие. Столкновение этих двух мировоззрений отражается на судьбе Вероники, заставляя ее осознать суть этих полярных жизненных позиций и сделать выбор.

Сценарий И. Бельского отличается лаконизмом, тонким ощущением балетной условности, стремлением избежать повествовательности, иллюстративности, сообщает сюжету поэтическую обобщенность. Все это помогло композитору В. Успенскому развить и углубить драматургические находки сценария, выявить и усилить его сюжетные узлы и кульминации. Музыка «Журавлей» мелодична, легко запоминается, помогает исполнителям в их поисках наиболее органичного психологического состояния.

Лаконично художественное оформление спектакля (сценографы Р. Иванов и Е. Рапай). Плоскость сцены в глубине переходит в пандус и завершается площадкой. Сцена пуста, только сбоку макет рояля с поднятой крышкой. Место действия конкретизируется спускающимися полотнищами, которые, уменьшаясь к заднику сцены, подчеркивают ее перспективу. Чрезвычайно скупа цветовая гамма: серо-голубой и серо-коричневый тона лишь оживляются бликами белого цвета.

Спектакль начинается сценами мирной жизни. Здесь дается характеристика главных героев: Вероники, Бориса, Марка. Рядом с людьми мы видим образ журавля. Смысл его двойной: это и реальная птица, чьим полетом любят Вероника и Борис, и в то же время — символ счастья. Образ журавля включен в ткань действия, с его помощью выявляется смысло-

вой подтекст происходящего. Он то радостный свидетель светлых отношений Бориса и Вероники, то надломленный и страдающий — в сцене Вероники и Марка. Кроме того, он выступает как самостоятельный участник действия. Вот на фоне взметнувшегося пожара забился и упал раненый журавль... И солдат-вестник, взвалив его на сгорбленные плечи, словно поверженное, убитое счастье мирной жизни, медленно движется с горестной ношей.

Основные темы балета — самопожертвование во имя Родины и благодарная память о героях. И спектакль как бы зрительно воплощает известные строки Расула Гамзатова о солдатах, превратившихся в белых журавлей. В глубине сцены — силуэты сражающихся с врагом воинов четко вырисовываются на фоне полыхающего зарева. В разгар боя один из них падает, и среди солдатских фигур появляется белый журавль. Постепенно журавлей становится все больше. И чем прекрасней их полетный танец, тем страшней его смысл: сколько жизней взяла война!

В белого журавля превращается и Борис. Сцена его смерти — трагическая кульминация спектакля. На переднем плане солдат и Борис. Во время боя их окружает стая журавлей. И солдат в какой-то момент отъединен от Бориса их кругом. Человеческим усилием Борис вырывает его оттуда, но при этом сам оказывается среди журавлей, и вот они уже увлекают за собой запрокинувшееся тело Бориса. Начиная с этого эпизода, герой «живет» в спектакле в образе журавля, незримый для Вероники.

Органично вплетенными в сцены войны показаны судьбы главных героев. Трагические ситуации военных будней выявляют главные свойства характеров открытого и непосредственного Бориса, эгоцентричного и себялюбивого Марка, порывистой и независимой Вероники. Все особенности поведения и взаимоотношений героев выражены пластическими характеристиками: в широком «прыжковом танце» Бориса, в напряженном, словно скованном чьей-то волей и зажато на ограниченном пространстве танце Марка, в пластической раскованности движений Вероники.

Образ Вероники — самый сложный в спектакле. Вначале жизнерадостная и бесцельная, принимающая жизнь не задумываясь, она недооценивает своих чувств к Борису. Перенесенные испытания формируют ее как личность. Она находит в себе силы порвать с Марком, чтобы навсегда остаться верной памяти Бориса. С эволюцией образа Вероники связана важнейшая проблема спектакля — проблема нравственности. Она неотделима от патриотической те-

мы — именно гражданская позиция в суровые годы испытаний становится мериллом духовности и моральной чистоты человека.

В финальной сцене спектакля на площадке за пандусом, подобно монументу на братской могиле, застыл Солдат. Белоснежные шарфы, словно нити памяти, соединяют белых журавлей, окруживших памятник, — с женами-солдатками, среди которых мы видим и Веронику.

В спектакле занято несколько составов исполнителей, и образная насыщенность хореографии позволяет каждому вносить в интерпретацию роли свои личные мотивы. Борис Ю. Петухова — зрелый человек, вполне осознанно вступающий в борьбу. Молодой М. Завьялов привносит в характер героя порывистость и непосредственность. Также по-разному, но выдвигая на первый план противоречия характера, исполняют роль Марка А. Устинов и Б. Шепелев.

В роли Вероники выступают И. Кирсанова и Т. Статкун. Они последовательно прослеживают эволюцию образа, но при этом трактовки их также значительно

разнятся. Вероника Кирсановой словно застывает в нервном напряжении, сковавшем ее волю и обесцветившем ее жизнь. И только известие о Борисе, о его смерти разрывает этот замкнутый круг. Вероника Т. Статкун физически не может перенести одиночества. Для нее Марк — возможность стряхнуть с себя духовное оцепенение. Но обнаружившееся предательство Марка еще больше усугубляет ее одиночество. И только возвышенное чувство к Борису возрождает ее как личность.

Запоминающиеся образы создают А. Кулигин (Журавль), В. Печерский (Солдат).

Балет «Летят журавли» заставляет многое пережить и о многом задуматься.

Новые балетные спектакли Н. Волковой, А. Полубенцева, Ю. Петухова — это произведения, проникнутые высоким патриотическим пафосом, свидетельствующие о даровании и зрелости создавших их хореографов.

Людмила ЛИНЬКОВА

Сцена из балета «Летят журавли». В роли Вероники — И. КИРСАНОВА, Солдата — В. ПЕЧЕРСКИЙ.

Фото М. Шушкиной



# СИЛА ДУХА

**В** Куйбышевском театре оперы и балета осуществлен спектакль «Мужество». Корреспондент журнала обратился к его постановщику — главному балетмейстеру театра, хореографу Игорю Чернышеву с просьбой рассказать об этой работе.

— В год сорокалетия Великой Победы, в год, когда все советские люди с энтузиазмом трудятся в преддверии XXVII съезда нашей партии, мы, художники танца, не должны быть в стороне от важнейших событий современности, — сказал И. Чернышев. — Балетная труппа Куйбышевского театра посвятила исторической дате свой спектакль «Мужество» (на музыку ленинградского композитора Владимира Успенского). Эта новая постановка, в сущности, продолжает определенную линию в моем творчестве — к патриотической теме на протяжении многих лет своей деятельности хореографа я обращался неоднократно. Еще в 1968 году на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова мною был поставлен балет «Памяти поэта» (тоже на музыку Владимира Успенского). Выпущенный к пятидесятилетию Ленинского Комсомола, он рассказывал о татарском поэте-комму-

нисте Мусе Джалиле. Либретто было создано по мотивам его «Моабитской тетради». Концертный номер под тем же названием потом долго жил на эстраде. Как спектакли патриотической темы стремился я решать и «Спартак» на одесской сцене, и «Гусарскую балладу» в Куйбышеве. Публицистический балет «Помните!» (на музыку А. Эшпая), созданный также вместе с волжской труппой, — произведение, в котором мы попытались активно откликнуться на волнующую всех людей проблему сохранения мира. А теперь это стремление к публицистическому отклику на события сегодняшнего времени преломилось в постановке спектакля «Мужество».

Чем отличается нынешнее сочинение от других? Я намеренно не обращался ни к каким литературным источникам, избегая конкретных сюжетных ассоциаций. Мне хотелось создать обобщенно масштабный символ, который сосредоточивал бы в себе образы Родины-матери и женщины-матери, сестры, возлюбленной. В течение действия он трансформируется, поворачивается к зрителю разными гранями. Небольшой исполнительский состав — одна солистка и четыре солиста —

призваны воплотить замысел произведения.

Я старался создать спектакль о мужестве простых людей, чьи подвиги лишены ложной патетики. Это незаметный повседневный героизм. Своей самоотверженностью, беззаветной преданностью Родине, своими отданными борьбе жизнями они дали возможность нам сегодня жить. В балете нет атрибутов войны, нет наглядной схватки с врагом... Сила духа выражается и в том, чтобы послать на жестокую смертную битву своих сыновей, мужей, любимых. И вечная память о них, память сердца — это тоже подвиг... Родина-мать их никогда не забудет, она постоянно ждет их, постоянно готова к встрече — павшие для нее, как те летящие журавли, чей образ прекрасно запечатлела известная песня. Мною руководила идея отрешиться от традиционного «пафосного» повествования, сделать рассказ сугубо лиричным.

Наш балет идет всего шестнадцать минут. Я назвал его спектаклем-фресками, поскольку композиция складывается из четырех законченных фрагментов, каждый из которых, на мой взгляд, имеет право самостоятельного существования в виде

Сцена из балета  
«Мужество».



концертного номера. Мы так и предполагаем использовать эту нашу работу, что, думается, расширяет амплитуду воздействия балетных произведений.

С композитором Владимиром Успенским меня связывает давнее творческое содружество. Мне близка его острая реакция на темы современности, что воплощается и в балетном жанре. Однако в данном случае я обратился к небалетным сочинениям композитора, выбрав и скомпоновав их с его помощью. Это «Концерт для ударных и фортепиано» и «Симфонические фрески». Музыка яркая, динамичная, отвечающая моему хореографическому замыслу, которая очень помогла мне.

Интересно протекала работа с исполнителями. Главная женская роль предназначалась танцовщице, отвечающей задуманной партии как технически, так и актерски. Образ значительный, укрупненный, основанный на достаточно сложной технике. Как всегда в моих балетах, в классическую лексику вкраплены элементы гимнастики, акробатики, современного пластического языка. Сольстка труппы И. Румянцова хорошо справилась с задачей, танцевала экспрессивно, показав уверенную технику и артистизм.

Мужские партии я специально поручил молодым танцовщикам нашего коллектива, только что пришедшим в театр из Ленинградского и Пермского хореографических училищ. В. Ледо-Фомин, А. Коцоев, А. Семенов, А. Прокофьев сумели показать открытость, искренность, душевную незащищенность своих героев и, наверное, оттого существующие рядом подвиг и трагическая гибель таких юных, таких красивых, полных надежд людей так эмоционально воздействуют.

...Подвиг, героика живут рядом с нами каждый день, живут и сегодня, когда в мире неспокойно, и снова близка опасность войны. И вот об этом я постарался сказать в своих хореографических фресках.

Наряду с исполнителями мне очень помогли дирижер В. Беляков и художник Н. Хохлова. Точность их понимания замысла, сосредоточенность стали своеобразным импульсом в нашей общей работе. В оформлении спектакля, на мой взгляд, сценарист правильно сосредоточила свое внимание на интенсивном использовании игры света — такой прием в который раз и поновому утверждает свою художественную состоятельность.

Мне кажется, что зритель правильно понял и оценил наш спектакль, что очень важно для нас.

Материал подготовила  
Г. БЕЛЯЕВА



## ПАТЕТИКА НАЦИОНАЛЬНОГО ЭПОСА

Национальный балет Узбекистана всегда чутко реагировал на новаторские поиски современной хореографии. Новый национальный спектакль «Сказание о Рустаме» по-своему обобщает и развивает достижения предшествующего этапа, в то же время демонстрируя тяготение к современной образности. Но главное достоинство спектакля в его современно звучащей идее — общечеловеческой и высокогуманной. Идея эта прежде всего воплотилась в замечательной музыке.

Формирование эстетики национального балета шло в тесном взаимодействии с жизнью и развитием узбекской оперно-симфонической культуры. И это стало возможным лишь с появлением подлинно национальных по духу балетных партитур выдающегося советского композитора и дирижера Мухтара Ашрафи. Оратория «Сказание о Рустаме», написанная в 1974 году, является его последним крупным сочинением, в которое М. Ашрафи вложил всю свою душу, сердце, свою кипучую мысль. Надо сказать, что композитор, владея одиннадцатью языками, в том числе языком фарси, в подлиннике изучил текст знаменитой поэмы Фирдоуси «Шах-наме». Патриотическая идея поэмы, облаченная в форму величественного сказа о героическом прошлом народа, повествовала о славном богатыре, несокрушимом защитнике своей родины Рустаме, пережив-

шем величайшую трагедию — гибель сына от собственной руки. Тема глубоко взволновала М. Ашрафи как человека и художника-гуманиста. Композитор решает воплотить ее в жанре оратории, а в будущем — в жанре оперы. Созданию оратории предшествовала поездка в Иран, во время которой композитор тщательно изучал древнюю культуру народа этой страны. Собранный Ашрафи обширный материал и был положен в основу оратории «Сказание о Рустаме». Напомним, что она явилась не только его последним крупным сочинением, — исполняя произведение, Мухтар Ашрафи в последний раз стоял за дирижерским пультом: на концерте ему внезапно стало плохо, но огромным усилием воли он довел его до конца. И только уйдя за кулисы, не устоял перед смертельным ударом в сердце...

С именем М. Ашрафи связана вся история узбекской советской музыки. Композитор, дирижер, педагог, общественный деятель, он стал одним из первооткрывателей многих музыкальных жанров национальной профессиональной музыкальной культуры, одним из основателей национальной дирижерской школы, с его именем связано становление двух театров оперы и балета в Узбекистане — в Ташкенте и Самарканде. И когда Ашрафи ушел из жизни, то его друг и соратник профессор Б. Зейдман на основе музыкального материала М. Ашрафи создал балетный вариант «Сказания о Рустаме». Либретто написано дочерью композитора Мукаддимой Ашрафи. В работе над сценическим воплощением хореографического полотна в Узбекском театре оперы и балета имени Алишера Навои сложился плодотворный творческий ансамбль, в составе художественного руководителя и консультанта спектакля Галии

Измайловой и молодого хореографа Владимира Федянина. Эта постановка — его дипломная работа как выпускника Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского.

В наши дни, когда над человечеством нависла опасность новой военной катастрофы, мы особенно остро осознаем, насколько важно в искусстве значение проблем войны и мира, находивших свое отражение и в народном творчестве, и в произведениях великих гуманистов всех времен и стран. Эта тема воплощена и в музыке М. Ашрафи, в том числе в его «Сказании о Рустаме», которое в прочтении В. Федянина обрело сценическую жизнь.

Балетмейстер стремился искать свои оригинальные пути выявления особенностей национального характера. Обращаясь к вечно живому источнику — к народному танцевальному искусству, имеющему в Узбекистане богатейшие традиции, Федянин старается прежде всего проникнуть с его помощью в глубинные слои человеческой психологии. Здесь он находит интересные образные решения, основанные на синтезе лексики классического танца, современного танца, элементов фольклора, точные и выразительные пластические интонации. В хореографическом видении Федянина явственно ощущаются также широкие ассоциативные связи с восточной поэзией, живописью.

Балет начинается со взволнованных строк Фирдоуси. Они пронизывают все действие, внося в него высокую поэтическую ноту. В унисон с ней «прочитываются» дуэты Рустама и Тахмине, раскрывающие в прозрачных хореографических композициях целомудренные взаимоотношения влюбленных, преклонение мужчины перед прекрасной «луноликой» женщиной. Зарождение чувства, слияние человеческих душ нашло свое воплощение в образе «единого сердца», возникающего в сплетении рук влюбленных.

Удались постановщику танцы первого акта — «курдский» и «танец вельмож», навеянные впечатлениями от древних фресок. И если первый акт балета все же страдает некоторыми длиннотами, то второй захватывает динамичностью, энергией — здесь хореограф изобретательно использует своеобразный прием «расчленения» танцующей массы, благодаря чему внушительно выглядят такие сцены, как «Войско Рустама и Сухраба», «Шествие воинов». Впечатляет кульминация — бой Рустама и Сухраба, где схватка противников решена в динамичных прыжковых композициях, характерных движениях рук.

В этой сцене наиболее ак-

# ПИСЬМА С ФРОНТА

тивно раскрылись особенности исполнительского прочтения центральных партий ведущими солистами труппы. И. Кистанов в роли Рустама демонстрирует зрелое мастерство. В первых картинах балета мы видим его Рустама вдохновенным и справедливым борцом за свободу родной земли, потом — нежным, возлюбленным, познавшим и большое счастье взаимного чувства, и горечь разлуки с любимой. И, наконец, в финале в экспрессивном монологе Рустама-Кистанова мы словно слышим отчаянный вопль, передающий всю трагедию отца, убившего своего сына.

Сухраб у В. Ключко привлекает своей открытой эмоциональностью, непосредственностью, темпераментом. В виртуозных прыжках своего Сухраба Ключко образно выражает его молодую силу, его боевой задор. Особенно запоминается танцовщик в заключительной сцене — здесь он, как птица, бесстрашно летящая навстречу своей гибели.

И еще одна значительная мужская партия в балете — партия злого вестника в трактовке В. Егая, обладающего своеобразной пластикой и умеющего каждую свою роль расцветить яркими, сочными красками.

Привлекательный образ Тахмине создала З. Давлетмуратова. Внутренний мир героини во всей его богатой неповторимости артистка проникновенно раскрывает в дуэтах с Рустамом. Масштаб своего драматического таланта З. Давлетмуратова выявляет в монологе Тахмине, исполненном трагическими предчувствиями жены и матери, проводившей на войну мужа и сына.

С большим уважением к замыслу автора интерпретирует партитуру М. Ашрафи оркестр театра, руководимый дирижером Х. Шамсутдиновым. Сценография Т. Шарахимова.

Коллектив театра посвятил свою работу 40-летию Великой Победы. Как показал успех спектакля «Сказание о Рустаме», героика народного эпоса созвучна нашему времени, она способствует более динамичному развитию искусства национальной сценической хореографии.

Галина СУТЯГИНА

**В**ыбор темы, связанной с событиями Великой Отечественной войны, — кратчайшая дорога к сердцам тех, кому адресовано новое произведение. Но это и нелегкий путь — ведь именно здесь, как нигде, остро ощущается любая неточность, любое отступление от жизненной правды.

В Горьковском театре оперы и балета имени А. С. Пушкина осуществлена хореографическая новелла «Письма с фронта» на музыку вокально-симфонической поэмы ленинградца В. Гаврилина «Военные письма» (стихи А. Шульгиной). Постановка создана главным балетмейстером театра А. Бадромом, сценография В. Баженова. Спектакль готовился вне репертуарного плана театра в основном силами молодых артистов балетной труппы. К моменту первого показа многое еще не было готово и в постановочной части, и в оформлении спектакля (например, световые эффекты — зарницы, всполохи боя, «игра» лучами прожектора), не успели выверить уровень звучания музыки во всех точках зрительного зала (спектакль идет под фонограмму; солисты — певцы Т. Калинин, Э. Хиль, И. Соколова), необходимо было также органично «напластовать» на звуковую дорожку взрывы, свист снарядов и бомб...

Премьера состоялась и вызвала споры: одни считали, что спектакль не удался, другие (те, что ценят в новом балетмейстере постоянную тягу к поиску) смогли увидеть в нем рациональное зерно и были убеждены, что его можно «довести». Дальнейшая жизнь балета показала, что правы последние: от представления к представлению мож-

но было наблюдать, как произведение набирает силу, как уточняются отдельные мизансцены, возникают новые штрихи, «высвечиваются» детали, обогащающие постановку в целом. Особенно способствовала этому подготовка к съемкам телефильма «Военные письма» (она была осуществлена редакцией музыкальных программ Горьковского телевидения, редактор Г. Симанская, режиссер М. Свердлова). Его просмотр показал, что хореографическая новелла обрела новые краски, стала ярче, объемнее; глубже, значительнее выглядят характеры ее героев.

Либретто «Военных писем» составлено самим постановщиком. Эпиграфом к нему могли бы стать слова из программки к спектаклю: «Письма войны... Опаленные огнем боев солдатские треугольники, пронизанные тревогой за близких послания из дома... Запечатленная на бумаге душа народа, страдающая, израненная, но неизбывно живая...» Это — главная идея постановки, в которой между прологом и эпилогом проходит десять эпизодов. Пролог и эпилог образуют своеобразную арку — мостик памяти: солдат-ветеран (Ю. Васильев) и маленькая девочка (О. Бадрак) приносят цветы на могилы погибших воинов (на авансцене — солдатские каски, на которые они и возлагают красные гвоздики). Для девочки это действие — приобщение к святой памяти — памяти народной о тех, кто отдал жизнь за Родину, за то, чтобы веселым мирным днем она могла прийти сюда с цветами, для ветерана этот акт — соприкосновение с прошлым... И возникают в памяти картины войны...

Балетмейстер мог бы пойти по пути самому простому — проиллюстрировать все то, о чем рассказывается в вокально-симфонической поэме. И это тоже могло оказаться интересным. Композитор повествует о событиях войны через письма, шедшие с фронта и на фронт, от матери к сыну, от мужа к жене, от невесты к жениху, используя, как истинно русский художник, мотивы русского музыкального фольклора — от протяжных песен, плачей-причетов до «страданий», прибауток, частушек и даже детских считалочек. Композитор прибегает и к жанру советской массовой песни (маршевая песня в сцене проводов — «Пошел солдат, да оглянулся»).

Строй музыки В. Гаврилина оказал безусловное влияние на хореографическое решение новеллы. Но А. Бадрак только лишь в отдельных номерах идет «след в след» за композитором. Особенно запоминаются сцены чтения письма матерью (мать — О. Лаптева), предчувствия невесты (девушка в косынке — Н. Новикова), ранения солдата. В последней используется принцип кино — «наплывы». Слово в горячем бреду возникают

«видения» — вот склонилась над раненым санитарка (Н. Нугманова), вот всплыла картина мирной жизни — бродят среди берез и рябин девушки — сами, словно рябины, вот возникает картина проводов на фронт — «Дорогой, куда ты едешь?... И вновь память возвращает в родной дом: почтальонка (И. Анисимова) приносит письмо, а в нем со свойственным солдату юмором описываются фронтовые будни: «Жив, весел» (затишье, когда писалось письмо)... Мать читает письмо, выпитвая каждую подробность, а на фронте — кипит бой и падают один за другим солдаты. Вот уже как будто и в живых никого не осталось — только смерть гуляет по полю. Но мать мысленно переносится на поле боя, поднимает своих сыновей на битву, вдыхает в них новые силы... И отступает смерть! Остался в живых солдат. Читает он пожелтевшие письма, а за страницами их те, кто сражался вместе с ним плечом к плечу. И потому еще более весомой становится эпизод возложения цветов: зритель познает цену этому святому действию.

Постановщик решает хореографическую новеллу не только средствами классической пластики. Заметно ощущается влияние других пластических искусств, в частности, изобразительного — времен гражданской и Великой Отечественной войн. Тем не менее балетмейстер не стремится к излишней конкретизации в сценах, которые можно обозначить как «батальные». Достаточно органично вплетаются в общую хореографическую канву скульптурность отдельных поз, плакатность; выразительна упрямая пластика напряженного тела. А. Бадрак применяет принцип переключения событийных рядов (взятый, конечно же, из кино), умело использует прием подключения действующих лиц в создании массовых сцен.

Немаловажный штрих в хореографической ткани — элементы русской танцевальной пластики: хоровод девушек-рябин (с типичными движениями рук, плеч, со специфической постановкой стопы — с пятки на носок), дуэт солдата и девушки, решенный как одно из «па» кадрили.

Впечатляющий момент новеллы — разгул смерти: образ в целом строится на резком сопоставлении, казалось бы, несопоставимых пластов — фурии XX века (женская группа кордебалета), одетые в черно-красные одежды и рогатые тевтонские каски, пляшут, словно ведьмы на помеле, под музыку детской считалки.

«Письма с фронта» — второй спектакль А. Бадрака в Горьком (первый — балет «Дубровский» В. Кикты), осуществленный на музыку советских композиторов.

Нина БОРДЮГ,  
кандидат искусствоведения

Сцена из балета «Письма с фронта».  
Фото В. Иванова



# ВЕЧНО ЖИВЫЕ

Финал балета, увидевшего свет кутаисской рампой в канун 40-летия Великой Победы, символичен для своего города. Хореографическая поэма «Память» утверждает немеркнущую память о павших в оживших героях монумента. А память соотечественников навечно оставила потомкам прекрасный монумент с запечатленными в скульптуре образами воинов. В те предпраздничные дни у монумента «Память» в Кутаиси было особенно много людей — и совсем юных, только начинающих жить, и седых — ветеранов. И когда их всех собрал зрительный зал Кутаисского филиала Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили на премьеру балета, мы воочию ощутили, как нужен такой спектакль людям и как глубоко воссоединяются гражданские и художественные помыслы его создателей.

Постановку балетмейстера Алексея Чичинадзе вдохновила музыка Сулхана Цинцадзе, не предназначенная для хореографической сцены, но уже не раз рождавшая танцевальные воплощения. Речь идет о Второй симфонии композитора, партитура которой послужила основой для нескольких постановок А. Чичинадзе. Кутаисская редакция — новое произведение, чья новизна столь же обусловлена обостренно-современным взглядом автора на избранную тему, сколь (и в немалой степени) конкретными творческими обстоятельствами работы над спектаклем.

Надо сказать, что уроженец города Кутаиси известный московский танцовщик и балетмейстер А. Чичинадзе не порывает связи с родным городом. И его сотрудничество с местным театром весьма плодотворно. Об этом свидетельствует работа над спектаклем «Франческа да Римини» и над рецензируемым балетом. И дело не только в том, что на афише труппы появилось новое название. В ходе постановки А. Чичинадзе немало потрудился над тем, чтобы повысить профессиональный уровень труппы, заражая коллектив активным творческим энтузиазмом, а руководство театра и города — желанием сделать все

необходимое, чтобы в Кутаиси полноправно действовала своя балетная труппа. В этом плане спектакль «Память» сыграл положительную роль, обогатив репертуар произведением, воспевающим героиню подвига и откликающимся на волнующую тему борьбы за мир.

Известный композитор Советской Грузии, автор многих камерных, симфонических сочинений, С. Цинцадзе ярко проявил себя и в различных жанрах музыкального театра. Ему принадлежит музыка пяти балетов, оперетт, драматических постановок. Можно сказать, что творчество композитора в целом отличается какой-то особой зрелищность, колоритность, декоративность. И одно из ранних сочинений — Вторая симфония — типичный тому пример. Партитура демонстрирует экспрессивность симфонического мышления, острый драматизм, мастерство кульминаций. Причем внутренняя драматургия симфонии как бы интуитивно подсказывает визуальные ассоциации темы борьбы светлого и темного начал. В исполнении оркестра театра (дирижер Т. Чумбуридзе) сложная партитура С. Цинцадзе прозвучала во всем ее художественном достоинстве, став значительным фактором воздействия. Хореограф точно следовал внутри заложенной программе трех частей симфонии: сонатного аллегро, скерцо и финала, в то же время создав на основе этой музыки постановку с ясным содержанием. Однако А. Чичинадзе избежал того, что называется «навязыванием» сюжета симфоническому полотну. Драматургическое прочтение балетмейстера — в единой органике с музыкальной драматургией. «Он увидел мою Вторую симфонию глазами хореографа, и воссоздал это видение», — так комментировал спектакль композитор. А. Чичинадзе и в этой работе верен своему принципу, который он постоянно проводит в жизнь. Принцип этот — сюжетная ясность пластического повествования. «Сюжет балета, на мой взгляд, должен абсолютно быть понятным любому зрителю без прочтения либретто», — утверждает хореограф. И в спектакле «Память» он этого достигает.

Балет характеризуют емкость, сжатость, лаконизм образности. Здесь налицо стремление к монументальности. И насколько позволяет специфика коллектива, ограниченный состав кордебалета, хореограф максимально использует все возможности для создания волнующего проникновенного зрелища.

С самого начала действия вводит он полифоническое сплетение мотивов двух ипостасей героини. Собственно, она предстает одновременно в двух обликах: умудренной горем утраты женщины и игривой, искрящейся девушки с открытым сердцем.

Такой она была, и такой стала — и эти два начала постоянно существуют в ней, не давая забыть о прошлом, воскрешая его памятью любви. Прием своеобразного пластического «наложения» двух образов представляется удачей хореографа, верно найденным средством для воплощения темы спектакля.

Хочется отметить и свежую деталь в постановке сцен боя: балетмейстер множит фигуры танцующих, интересно проецируя их отражение на заднике. Тем самым достигается эффект не только большей масштабности действия, но и обобщенности.

Что касается «оживления» фигур монумента, то этот прием достаточно традиционен, и сам А. Чичинадзе не раз прибегал к нему. В балете «Память»

он выглядит органично и уместно.

...Сходят с пьедестала памятника те, кому война не дала прожить свою молодость. Они проживают ее в мечтах девушки. Веселые, полные сил, устремляются к солнцу, к любви. Но вторгается война, и меркнет, каменеет мечта. Образ любимого застывает в вечности...

Мы уже говорили о том, что герои балета предстают в реальном и воображаемом планах. Здесь у танца также два колористических оттенка. Реальность диктует обращение к фольклорным мотивам (это не расходится с музыкальным материалом, где присутствуют ритмические и мелодические фольклорные реминисценции). Мир мечты и эмоционального воображения

Л. КУРАШВИЛИ  
в спектакле  
«Память».



хореограф рисует сплавом движений классического танца и свободной пластики. Причем в этой постановке он прибегает к элементам свободного танца гораздо активнее, чем в других своих работах.

И здесь мы, наконец, коснемся характеристики труппы и вопросов исполнительских трактовок. А. Чичинадзе, который всегда тяготел к классике, в данном случае был лишен возможности выстраивать свой балет только по законам классического танца. В коллективе много артистов, пришедших из народных ансамблей, не знающих профессиональной школы. Пожалуй, лишь исполнитель главной партии Аслан Исупов (Юноша) смог показать техническую оснащенность и незаурядные актерские данные — чувствовалась выучка, полученная у В. Чабукиани.

При всем том подлинным открытием спектакля стало выступление Ларисы Курашвили в роли Девушки. Примечателен ее путь в искусство балета. Она пришла в театр из художественной гимнастики, совершенствовалась в студии, которой руководил выпускник Тбилисского хореографического училища Юрий Чуяко. Теперь Л. Курашвили ведущая солистка, в ее репертуаре главные партии балетов «Бабушка и внучка», «Фонтан любви» (так именуются в Кутаиси спектакли, созданные по мотивам известных полотен «Тщетная предосторожность» и «Бахчисарайский фонтан»), «Франческа да Римини», «Хевисбери»... В Ларисе Курашвили подкупает огромная любовь к искусству балета и страстное желание стать профессиональной балериной. Она использует любую возможность, чтобы совершенствовать свою технику классического танца, много занимается самостоятельно. По ее словам, работа с А. Чичинадзе открыла ей новые горизонты овладения школой классического танца и много дала как актрисе.

Действительно, эта молодая танцовщица обладает настоящей актерской одаренностью, неподдельным внутренним темпераментом. Она проживает свою роль и подчиняет зрителя своей эмоциональной воле. Обращает на себя внимание хорошая техника прыжков, поддержек, чувство позы в дуэте и, что самое главное, — артистизм. Это перспективная одаренная танцовщица, которой необходимо уделить всяческое внимание (может быть, послан на стажировку в одно из хореографических училищ страны).

Словом, пример постановки «Память» в Кутаиси доказал, что и в балетном жанре здешнему театру под силу решение крупных идейно-художественных задач. Однако коллективу следует еще много трудиться, чтобы обрести «запас» мастерства, необходимый для решения важных

вопросов по обогащению своего репертуара, чтобы достичь уровня оперы с ее обширным академическим и национальным репертуаром, высоким профессионализмом вокалистов. И если театр хочет, чтобы балетная труппа перестала существовать на правах «падчерицы», забота всех тех, от кого это зависит, должна быть направлена именно в ее сторону. Укомплектованность необходимыми профессиональными кадрами, устройство репетиционных залов и оборудования и, конечно же, каждодневные полноценные тренировочные занятия под руководством опытных педагогов — вот залог того, что спектакли, подобные балету «Память», будут появляться на кутаисской афише периодически.

Галина ЧЕЛОМБИТЬКО

## ТРУДЕН ПУТЬ К УСПЕХУ

К событиям Великой Отечественной войны мы возвращаемся не только отдавая дань отстоявшим мир героям, но и размышляя о тяжелых ее последствиях, о необходимости борьбы против возрождения фашизма. Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко обратился к военной теме в спектакле «Опасная тень». Он поставлен молодым балетмейстером Светланой Воскресенской. Можно приветствовать творческую смелость хореографа, сделавшей попытку отразить сложную политическую проблему — возрождение неонацизма и его пагубное влияние на нравственную атмосферу эпохи. В экспериментальной работе есть многое, что заставляет вспоминать известный, «хрестоматийный» ныне спектакль «Зеленый стол» немецкого хореографа Курта Йосса, который еще в 1932 году отважился вывести на подмостки сцены зловеще-шаржированный призрак фашизма.

С. Воскресенская определяет жанр своей постановки как «одноактный балет-фрески», тем самым давая понять, что она состоит из достаточно самостоятельных эпизодов, объединенных одной идеей. Такая структура позволила балетмейстеру обратиться к разным сочинениям Д. Шостаковича. Соединение частей Первой, Второй, Седьмой симфоний композитора сделано балетмейстером и музыкальным руководителем постановки Г. Жемчужным тактично.

Хореограф С. Воскресенская уже зарекомендовала себя как активный ищущий постановщик, которому свойственно достаточно ори-

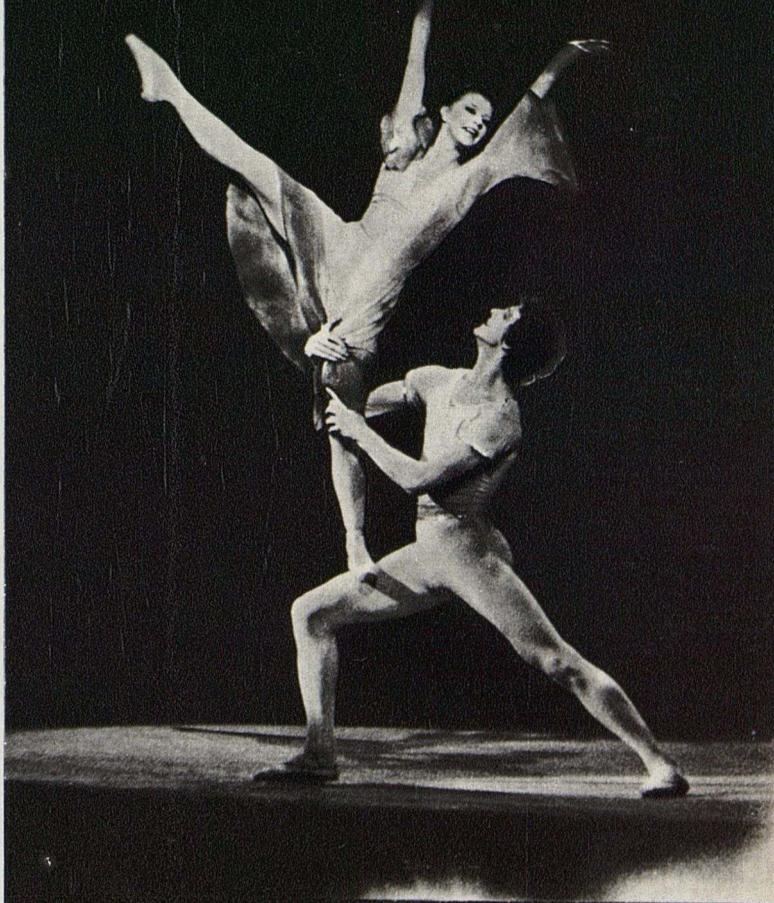
гинальное пластическое мышление. Она смело вовлекает в сотрудничество молодых исполнителей, а более зрелым опытным мастерам дает материал для нового их самораскрытия. Все это не может не привлечь интереса к деятельности балетмейстера. И сейчас мы попытаемся прежде всего рассказать о балетмейстерской работе в спектакле «Опасная тень».

Пролог и финальная картина представляют современный западный город, происходящую в нем борьбу, вторая и третья — повествование о зарождении фашизма и войне, образуя единую, центральную часть.

На первый план выносятся тема борьбы с фашизмом — как в историческом аспекте, так и на современном этапе. Балетмейстер показывает страшную темную силу, ее отвратительную суть. В картине «Пивной путч» фашизм раскрыт в

ма, она вырывается наружу, заражая окружающих. И вот движения хищных птиц уже рисуют огромные знаки свастики. Пластика здесь приземиста, механистична. И чем яростнее нарастает звучание «темы нашествия» Седьмой симфонии Шостаковича в оркестре, тем иступленнее становится шествие на сцене, вырастая в настоящей шаш.

После картины «Пивной путч» можно ожидать, что и в следующем эпизоде «Война. Победа. Последствия войны» образ противостоящего фашизму лагеря будет решен столь же ярко, выразительно. Однако наши ожидания оправдываются далеко не полностью. Символом светлой жизни, могущим противостоять силе «коричневой чумы», по мысли балетмейстера, должен стать дуэт Юноши и Девушки. В дуэте есть своя выстроенная линия — встреча-объяснение-рас-



плане условно-аллегорическом. Это подчеркнуто и в костюмах исполнителей, где художник В. Левенталь вполне определенными приемами создает на сцене узнаваемые фигуры нацистов. И важно, что эта самая узнаваемость аллегории заложена прежде всего в хореографическом решении. Перед нами предстает оборотень — то маленький верткий жалкий человек, а то — опасный стервятник. Энергия этого существа неиссякае-

М. ДРОЗДОВА и В. КИРИЛЛОВ в балете «Опасная тень».

Фото С. Андреевца

ставание; затем — адажио-воспоминание, но этот сюжет в спектакле, как представляется, лишен танцевальной драматургии, его лексика несколько анемична.

Следует констатировать, что если для характеристики мрачных сил балетмейстер избирает весьма колоритную «хореографическую речь», то, к сожалению, С. Воскресенской не удается с адекватным эффектом найти движения-символы, лейтмотивы для положительных персонажей. В их характеристиках балетмейстер пользуется языком классического танца, но не наполняет те или иные сочетания движений особым смыслом, своеобразием. И потому положительные герои все же выглядят менее убедительными, чем их сценические антагонисты.

С. Воскресенская постаралась «подкрепить» дуэт Юноши и Девушки кордебалетом. Но, думается, что появление советских солдат во фрагменте «Победа» не несет на себе динамичной смысловой нагрузки, оставаясь лишь пассивным фоном. Видимо, почувствовав сложившееся драматургическое несоответствие, С. Воскресенская, уже после премьеры, решила пересмотреть эпизод «Война. Победа. Последствия войны». Расширилась часть, представляющая саму войну, стала более мотивированной роль в спектакле персонажей, олицетворяющих образы советских воинов. Однако решение картины «Война» требует иной, более экспрессивной структуры и эмоционально-образной насыщенности, чтобы продолжить логику развития спектакля в целом (учитывая броскость эпизодов «Пивной путч»).

Хореография заключительных картин «Современность. Опасные игры» основана на номере «Опасные игры», показанном С. Воскресенской на Всесоюзном конкурсе балетмейстеров в 1984 году. Она как бы в миниатюре отражает достоинства и просчеты, характерные для всего спектакля. Здесь наиболее интересно решен образ Девушки, заражающей идеями фашизма. Движения танцовщицы из лукавых, кокетливых превращаются в механические, угловатые. Ее фигура ссутуливается. В хореографической лексике героини нет поз, впрямую выведенных из рисунка свастики, но высоко вскинутая, как в фашистском приветствии, рука, жесткость движений, безусловно, связаны с пластической лейттемой «Пивного путча». Начавшаяся в первой картине балета перерождение девушки, в последней — достигает своего апогея. Этот фрагмент спектакля оставляет сильное впечатление своей драматургической и танцевальной завершенностью.

Однако в сценах современного западного города, так же как и в центральной части балета, в хореографическом противопоставлении «положительного» и «отрицательного» первое существенно проигрывает.

Спектакль представил ряд интересных актерских работ. Прежде всего это исполнение В. Саркисовым центральной роли в картине «Пивной путч». Зарождение фашизма». Танцовщик точно «отыгрывает» придуманное балетмейстером сравнение его героя со страшной птицей, выросшей в свастику, фиксируя каждую позу, жест. У него нет ни одного случайного проходного движения, каждое — выразительно, значимо. И здесь артист берет на вооружение свою незаурядную технику вращений, бурный темперамент.

Партия Девушки с неожиданной стороны раскрыла дарование Г. Крапивинной. Острота, экспрессивность, графическое своеобразие линий ее танца заставляют вспомнить полотна немецкой художницы Кете Кольвиц. Актриса, в содружестве с балетмейстером, создает образ, масштаб которого имеет философскую значимость конкретного символа. Но в этой условности нет однозначности. За фанатическую иступленностью ее героини угадывается вполне примитивная сущность обывателя, зарвавшегося и одурманенного собственной вседозволенностью. Непремено нужно отметить, что чеканная «максималистская» техника этой партии найдена в лице Г. Крапивинной отличного интерпретатора. В этой роли выступает также молодая танцовщица Е. Голикова, которая также порадовала технической оснащенностью и стремлением постигнуть свои актерские задачи.

От спектакля к спектаклю мужает дарование таких перспективных молодых артистов, как В. Лантратов и А. Поповченко. В «Опасной тени» танцовщики словно бросают вызов своей яркой характерности, заставляя звучать «чистый танец» в присущей им звонкой радостной тональности.

В дуэте Возлюбленных мы приветствовали известных мастеров М. Дроздова и В. Кириллова. Уже сам факт, что спектакль «Опасная тень» наводит на разговор об исполнительских свершениях и одновременно является интересной заявкой на публичность решения, свидетельствует о том, что эта работа хореографа вносит свою лепту в идейно-эстетическое формирование современного репертуара, в то же время еще раз подтверждая, как здесь труден, малоизвестен и чреват художественными просчетами путь к успеху.

Ирина РОЩЕНКО

(Г. Сабирова), Гульрухсор (Х. Алибаева) раскрыты в лирико-драматическом ключе.

Первый акт рассказывает о Гульниссо и ее возлюбленном Бахтиере (И. Кузнецов), которые жили во время становления Советской власти в республике. Второй возвращает нас к грозным годам войны и повествует о жизненной истории дочери Гульниссо Гульру и Зафара (В. Ишанходжаев). В третьем акте воссоздаются события наших дней — его герои юные Гульрухсор — дочь Гульру и Камол (В. Алибаев). Заканчивается балет гимном, воспевающим му-

Так, одной из лейтем в музыкальном и сценическом решении является образ реки Вахш. Он трактуется автором многозначно: река своим покоем и равномерным течением то символизирует время, то становится органичным фоном лирических сцен спектакля, то предстает разбушевавшейся водной стихией, которую призван усмирить человек.

Партитуре Ю. Мамедова свойственен синтез национальных традиций и достижений современной композиторской техники. Ей присущ ясный, естественный мелодизм. Большой



Сцена из спектакля «Поэма гор». В роли Гульрухсор — Х. АЛИБАЕВА. Камол — В. АЛИБАЕВ.

Фото А. Козловского

пласт в музыке связан с разработкой народно-песенного материала, который имеет вполне индивидуальную тему, сполную к развитию (так, фольклорное начало наиболее ярко представлено в характеристике Гульниссо). Одномерно автор опирается и на профессиональное музыкальное наследие, которое проступает в его сочинении в обобщенном виде.

То же можно сказать и о хореографии М. Бурханова, где чувствуется стремление постановщика сплавлять традиции балетного академизма и национального танца. Этот принцип наиболее успешно реализуется в массовых сценах (например, в свадебных танцах второго действия) и отчасти в некоторых сольных характеристиках (достаточно вспомнить вариацию-монолог Гульниссо из первого действия). Конкретные национально-стилистические приметы выявляют себя и в решении костюмов, и в сценическом оформлении (художник З. Сабиров).

Своеобразие спектакля «Поэма гор» определяют два интонационно-драматических плана: жанрово-бытовой и условно-обобщенный. Первый характеризует стремление авторов приблизиться к конкретным сюжет-

## ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ТРИПТИХ

«Поэма гор» — так называется балет-триптих композитора Юниса Мамедова, поставленный на сцене Таджикского театра оперы и балета имени Айни его главным балетмейстером Музаффаром Бурхановым и посвященный 40-летию Великой Победы. Обратившись к сюжету, отражающему важные социально-исторические этапы становления и развития Советского Таджикистана, авторы выстраивают свое сочинение на основе лирического рассказа о судьбах трех героинь, которые представляют три поколения советских женщин. Образы Гульниссо (З. Беляева), Гульру

жество, беззаветную любовь к Родине, душевную красоту советских людей.

«Поэма гор» — первое произведение Ю. Мамедова в балетном жанре. Безусловно, композитор здесь опирался на свой опыт работы в сфере инструментально-симфонической музыки, где сформировались такие его качества, как способность логически мыслить, умение образно преломлять тематический материал, тонко ощущать выразительные возможности оркестровых красок. Музыкально-хореографическая драматургия балета построена на основе принципа сквозного тематизма.

# ПРАВО НА ПОИСК

ным ситуациям (например, в сцене с басмачами). Ко второму, являющемуся, в сущности, в спектакле основным, относятся картины, связанные с показом взаимоотношений главных героев. Они развиваются в многообразной лирической атмосфере. Так, одна из лучших страниц партитуры Ю. Мамедова — прощальный дуэт Гульру и Зафара, исполненный глубокой нежностью и скорби. Г. Сабирова и В. Ишанходжаев тонко ощутили все эмоциональные оттенки диалога и психологически точно передали их в своем танце.

Для персонажей, олицетворяющих силы зла, характерны острые, драматически-сгущенные краски, а порой — и открытый прямой гротеск. Особенно наглядно такая трактовка проявляется в картине «Нашествие»: здесь у фашистских захватчиков вместо лиц — маски смерти, а движениям свойственны механистичность и автоматизм прусской шагистики.

Как и в предыдущих эпизодах, декорационное оформление здесь активно влияет на сценическое решение фрагмента в целом. На общем зловеще-мрачном фоне декорация особенно выделяются багряно-красные, «окровавленные» полотна, создавая атмосферу трагической тональности, всеобщей человеческой беды. Как контраст «Нашествию» «звучит» сцена «Реквием» — полная возвышенного трагического смысла, гимн вечной памяти павшим героям. Строго величественна, сдержанна музыка, хореография, сценография.

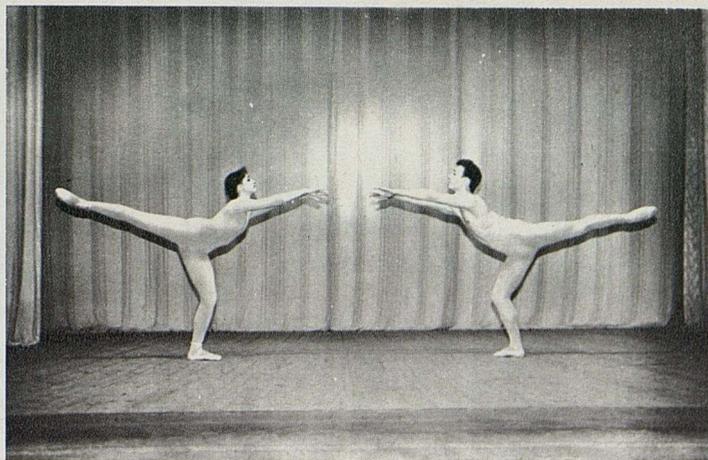
Новое качество обретает хореография М. Бурханова в третьем действии, воплощающем образы наших современников. В пластической лексике появляются элементы, словно почерпнутые прямо из жизни, — и жесты, и характерная походка сегодняшнего человека, и волевые импульсивные «техницизмы» в пластике, напоминающие виденное в спортивной гимнастике. Ритм трудового процесса, радость мирного труда раскрывает хореограф, всецело опираясь на музыкальную драматургию. Финал спектакля становится действенным гимном революционному, ратному, трудовому подвигу советского человека, чему во многом способствует введенная в ткань сочинения партия хора.

Хочется отметить, что балетный коллектив театра имени Айни работал над триптихом «Поэма гор» с подлинным энтузиазмом, стараясь как можно глубже постигнуть замысел композитора и хореографа. Успех постановки по праву с участниками спектакля разделяет оркестр, руководимый дирижером А. Низмамадовым, сумевший передать национальную характерность партитуры Мамедова, и ее образно-сценические краски.

Лариса НАЗАРОВА,  
кандидат искусствоведения

Вечер балета, о котором пойдет рассказ, состоялся на сцене Бакинского Дома офицеров, а не в Азербайджанском театре оперы и балета имени М. Ф. Ахундова — «монополии» балетных спектаклей в республике, хотя артисты этого театра стали «ядром» спонтанно возникшего творческого коллектива. Как бы то ни было, представители балетной молодежи, в число которых вошли также артисты театра музыкальной комедии имени Ш. Курбанова, оперной студии имени Ш. Мамедовой, учащиеся Бакинского хореографического училища и студии Дома офицеров, объединились с тем, чтобы пропагандировать хореографическое искусство, расширить сферы его художественного воздействия.

Идея принадлежит Александру Максому, человеку, одержимому творчеством: на его счету сценарии телепередач, многочисленные статьи, посвященные балетному театру. Увлекаясь, он умеет передать свою увлеченность другим, собрать вокруг себя единомышленников. На самых ранних этапах к



творческому процессу подключился молодой балетмейстер Рашид Ахмедов. Репетиции проходили в свободное от основной работы время и строились с таким расчетом, чтобы каждый исполнитель мог максимально выявить свои возможности. И благодаря инициативе и настойчивости всех участников, премьера состоялась.

В программе вечера одно из двух отделений дивертисментное: фрагменты балетов различных

эпох, направлений, стилей. Эти концертные номера вскрыли глубинные пласты артистических индивидуальностей, творческий потенциал таких танцовщиков, как И. Ирматова, Е. Гельмут, М. Алиева, А. Мишин, В. Каравашкин, В. Исмайлова, А. Ахундов.

Но главным событием вечера, безусловно, стала премьера балета-диптиха «Помните» (на музыку А. Меликова). Музыкальную стихию спектакля слагают симфонические поэмы «Метаморфозы» и «Помните», в ткань которой органично вплетены стихи советских поэтов Самеда Вургуня, Р. Рождественского, А. Твардовского, К. Симонова и других. Оба произведения самобытны и рельефны. В них умелое построение формы сочетается с глубокой музыкальным содержанием. Вот почему именно музыкальная драматургия, а ее яркой характерностью, стала тем эмоциональным камертоном, который в значительной мере определил особенности пластических образов. А равно и сферы, в которых эти образы раскрываются: от интимно-лирической, напряженно-страстной до величаво эпической. В драматически цельном либретто А. Максова (первая новелла «Подвиг») есть и контрасты в поворотах действия, и отличное понимание самой природы балетного театра, и желание укрупнить характеры действующих лиц. К тому же стремился и балетмейстер-постановщик Р. Ахмедов. Создатели спектакля, используя современные средства выразительности хореографического искусства, старались через личные судьбы героев произведения показать беспримерный подвиг народа. В своих хореографических решениях Р. Ахмедов, не отрываясь от основ классического балета, тяготеет к высокой степени условности, тщательной проработке пластических

«интонаций». Активно использует постановщик и принцип пластических лейтмотивов, складывающихся в сценическую полифонию.

Исполнительница роли Любящей — Е. Гельмут тонко почувствовала своеобразие пластики своей героини, женственной, страдающей, искренней. В. Исмайлова и Ирина Ирматова предстали перед нами в партиях двух девушек-кокеток. А. Мишин решал в спектакле нелегкую задачу — показать человека, который проходит сложный путь нравственного очищения, духовного возмужания. Исполнителю удалось убедительно раскрыть становление характера героя, в полной мере осознавшего свою личную ответственность перед людьми и готового добить победу над врагом даже ценой собственной жизни. Большой творческой удачей Игоря Ирматова стал символический образ Ужасов войны. Во второй части балета-диптиха артист выступает как создатель образа Времени военного и мирного, этот символ стал своеобразным режиссерским стержнем спектакля, внеся заметный вклад в успех второй новеллы — «Память сердца» (автор либретто и балетмейстер Р. Ахмедов).

Здесь хореографу особенно удалось выразительные дуэты двух пар — погубивших в войну влюбленных, которых авторы назвали Недолюбившие (М. Алиева, А. Мишин), и Влюбленных, наших современников (И. Ирматова, А. Евдошенко). Незаметно переставая в квинтет, в котором действует образ Времени, они олицетворяют живую связь поколений. Р. Ахмедов стремится так выстроить спектакль, чтобы он воспринимался как единое, непрерывное действие. Это действие развивается в двух «накладывающихся» друг на друга и взаимопроницающих планах. Один — история Недолюбивших, чьи судьбы исковерканы войной. Другой — счастливая безоблачная юность сегодняшних Влюбленных. А сопрягает и тех и других Время.

С точки зрения хореографии в спектакле не все равно. Балетмейстер ставит перед собой задачу разделить каждую партию свойственным только ей лексическим материалом. Но на фоне выразительных и ярких «высказываний» Недолюбивших или экспрессивных монологов Времени пластический язык Влюбленных выглядит бледно. Ставший его основой классический танец как-то «не заиграл» в лучах балетмейстерской фантазии. А вот насыщенная психологическими нюансами, требующая мимического совершенства и отличного владения сложнейшей техникой танца военная сцена у авторов и участников спектакля стала по-настоящему большой удачей. В ней, как бы ретроспективно приобретая реальные черты, мягкая и лиричная героиня М. Алиевой (Недолюбившая) становится динамичной, страстной. Убедительности и силы достигает И. Ирматов (Время). Кульминацией воспринимается героическая вариация-монолог А. Мишина (Недолюбивший), до тонкости разработавшего эмоциональную палитру образа. Эта экспрессивная и колоритная сцена реализована постановщиками и исполнителями как сцена противоборства добра и зла, где герои, хотя и погибают, но самой своей гибелью, силой духа, словно воплотившей высочайшие моральные свойства народа, сокрушают обезумевшее чудовище.

И. ИРМАТОВА и  
А. МИШИН в спектакле  
«Помните».

Фото М. Санкло

# «СВЕТ МОЙ, МАРИЯ»

Ее лицо приковывало внимание. Печальные глаза, чуть склоненная голова, облик, несущий печать перенесенных страданий... Зрители, увидевшие портрет на выставке в залах Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве, сразу оценили его. Имя художника — К. Мазер — мало что говорило. Зато имя женщины, изображенной на портрете, давно уже стало легендой — ее звали Мария Николаевна Волконская. Это была княгиня Волконская — жена декабриста, которая последовала за своим мужем в далекую сибирскую ссылку и которую воспели два великих русских поэта — А. Пушкин и Н. Некрасов.

Широко известно другое ее изображение — молодая прелестная женщина держит на руках ребенка (акварель П. Соколова, 1826 год). Именно такую Марию Волконскую увидели зрители балета «Свет мой, Мария», осуществленного в Иркутском театре музыкальной комедии: картина помещена справа над порталом сцены и является своего рода графическим эпиграфом спектакля.

Конечно же, не случайно, что такое сочинение родилось именно в Иркутске. Можно с уверенностью сказать, что город с его живыми традициями, трепетной памятью о декабристах стал своеобразным «соавтором» нового спектакля. Ведь каждый иркутянин покажет вам место, где стояли Московские ворота, через которые ввозили в Иркутск первых ссыльных, любой сведет вас на могилу княгини Екатерины Трубецкой... И потому понятен тот горячий зрительский отклик, который встретил балет «Свет мой, Мария», поставленный хореографом Николаем Катугиным на музыку композитора Валерия Кикты.

Следует подчеркнуть, что «Свет мой, Мария» — не первое хореографическое произведение, увидевшее свет ramпы на сцене местного театра музыкальной комедии. Его главный балетмейстер Н. Катугин несколько лет назад с успехом подготовил с этим же коллективом вечер балета, который составили постановки «Ромео и Джульетты» на музыку Г. Берлиоза и «Испанских напевов» (на народную музыку). И потому, думается, следует приветствовать творческую инициативу иркутских

мастеров танца, которые с энтузиазмом восполняют отсутствие в городе балетной труппы, решая ответственную задачу пропаганды хореографического искусства.

В балете «Свет мой, Мария» возрождаются героические страницы отечественной истории, оживают эпизоды славного прошлого нашей страны, воссоздаются образы людей, чей нравственный подвиг восхищает нас и поныне. Для этой цели авторы постановки использовали разнообразные выразительные средства: поэтический текст, вокал, живопись и, конечно же, танец. Например, весьма органично вошли в ткань спектакля стихотворения, которыми обменялись А. Пушкин и А. Одоевский: строки послания великого поэта «Во глубине сибирских руд...» завершают первый акт спектакля, и ответ декабриста «Струн вещей пламенные звуки» открывает второй.

Партитура балета начинается и завершается вокализмом, как

Л. ГОЛОВАНОВА (Мария)  
и В. СУМКИН (Сергей) в  
спектакле «Свет мой,  
Мария»

бы вводящим слушателя в музыкальную атмосферу того времени, эмоционально настраивающим его. Создается впечатление, что хореографическое действие спектакля словно бы вырастает из этого вокализа (его поет С. Якубова), а в финале оно как бы растворяется в нем.

Сценографический облик произведения (художник Г. Якубовская) сдержанно лаконичен. В глубине сцены на заднике в большом овале время от времени меняются изображения, под-

черкивающие эмоциональное содержание того, что происходит на сцене. Такую роль играет, например, знаменитый пушкинский рисунок, изображающий виселицу с пятью повешенными декабристами; порой возникают «световые картины» — например, метель, преграждающая Марии путь в Сибирь...

Балетмейстер строит спектакль как цепь картин-эпизодов. В либретто их одиннадцать. Помимо реальных персонажей — Марии и Сергея Волконских, Зинаиды Волконской и Пушкина, декабристов и их жен, в сочинение введены и такие отвлеченные персонажи, как «вихри свободы», «сомнения Марии», «видения Волконского»... Сцены («Восстание», «Свидание в Петропавловской крепости», «Салон Зинаиды Волконской»), в которых воссоздаются исторически достоверные события, соседствуют с картинами, решенными в символически условной манере, как, например, картина «Выбор», где аллегорические фигуры, олицетворяющие страх, отчаяние, закон, пытаются преградить героине путь в Сибирь, к мужу.

Далеко не все в спектакле равноценно. Содержание некоторых эпизодов, подобных уже упомянутому «Выбору» или «Восстанию», пластически выявлено недостаточно четко, и зрителю подчас приходится разгадывать некие хореографические «ребусы», чем и снижается эмоциональное воздействие происходящих на сцене событий.

К наиболее удачным следует отнести сцены «По этапу», «Вьюга», «Рудники»... Они построены как диалог солистки и кордебалета, причем ведущую роль в этих ансамблях балетмейстер поручает массе. В первой из них Мария словно оцепенела в своем горе, за героиню «говорят» выразительные руки артисток кордебалета и трагические интонации в пении хора. Во «Вьюге» и «Рудниках» балетмейстер пользуется приемом, который хочется назвать «контрдвижением»: танец солистки как бы пронизывает пластическую ткань массовых композиций. Именно в этих эпизодах находит убедительное сценическое выражение главная мысль спектакля — сила настоящей большой любви неодолима, она не знает преград, она не боится лишений. Условность аллегорических персонажей — в данном случае «вихрей свободы» (их изображают танцовщики в белых трико и алых плащах), которая, как казалось сначала, будто бы не соответствует стилю хореографического решения, здесь становится не только оправданной, но и превращается в необходимую краску общего сценического рисунка. И тогда стремительный полет ге-

роины, подчеркнутый алыми плащами танцовщиков, навстречу вьюге, навстречу своей нелегкой судьбе обретает пластически зримое выражение, зритель не задумывается над тем, что конкретно изображает данная мизансцена, он реагирует на ее эмоциональную выразительность — в зале мгновенно возникает овация.

Лирическая линия спектакля развивается в дуэтах, решенных балетмейстером, в основном, средствами академического балета с использованием широкого диапазона движений дуэтно-классического танца. Так построен фрагмент «Свидание в Петропавловской крепости», когда герои обмениваются платками (кстати, эта, казалось бы, чисто условная деталь на самом деле исторически конкретна — обмен платками, на которых Волконские написали друг другу то, что не хотели говорить вслух в присутствии жандарма, не только рассказан в поэме Некрасова, но и упоминается в «Записках» княгини Волконской). Кантилена танца разрывается здесь постоянно вторгающейся в дуэт фигурой жандарма, который старается разлучить героев. Зато в кульминационном диалоге — встрече Волконских в Сибири, эта кантилена «звучит» полнокровно и торжественно. Певучие, переходящие из одного в другое движения танца раскрывают гармонию чувств героев, словно делая зримыми строки поэта:

«...И душу мою  
Наполнило чувство святое.  
Я только теперь, в руднике  
роковом,  
Услышав ужасные звуки,  
Увидев оковы на муже  
моем,  
Вполне поняла его муки».

И, наконец, финальная сцена балета, где танец главных героев обретает романтически-приподнятую тональность, словно становится хореографическим олицетворением того чувства бесконечной благодарности, которое испытывали ссыльные декабристы к своим женам.

Как уже отмечалось выше, в качестве лексической основы спектакля балетмейстер использовал классический танец — в частности, на его языке «объясняются» главные персонажи балета — Мария, Сергей Волконский, Зинаида Волконская, Пушкин. Это представляется вполне закономерным — этого требует и романтический строй спектакля, и сам дух изображенной в нем эпохи...

Работа над балетом «Свет мой, Мария» превратилась для всей труппы в настоящую школу профессионализма. Коллектив, в котором всего двадцать два человека, достойно показал себя в новой постановке. Чтобы создать впечатление масштабности массовых сцен, каждый

участник представления, переодеваясь по несколько раз, выходил то в сольных, то в массовых партиях. В сущности, общепринятого в театрах деления на солистов и кордебалет не было, мы видели ансамбль единомышленников-энтузиастов. На каждую партию театр подготовил по несколько равноценных составов исполнителей. Мне довелось видеть Ирину Makeеву — выразительную, трепетную Марию, Валерия Ракова — мужественного князя Волконского, Владимира Сумкина — порывистого вдохновенного Пушкина, Светлану Черненко — блистательную княгиню Зинаиду, ту самую, которую Пушкин назвал «царицей муз и красоты».

Огромную работу пришлось проделать и оркестру. И музыканты под руководством выпускника Ленинградской консерватории Владлена Щапкова не только освоили все трудности прочтения серьезной современной партитуры балета, но и обрели в итоге новое качество звучания: камерный по количеству музыкантов коллектив сумел создать ощущение звучания полного по составу симфонического оркестра.

Композитор Валерий Кикта, сочиняя свою партитуру, следовал традициям русского балетного симфонизма, сложившимся в произведениях Чайковского, Глазунова, Прокофьева. Поставив своей целью воссоздание русского мелоса эпохи декабристов средствами современной композиторской техники, В. Кикта использовал различные выразительные средства в области оркестровки, гармонических и ритмических построений. Музыкальными символами эпохи стали народная песня о Ермаке и «Элегия» Яковлева. Многократно трансформируя их, он делает их основными темами балета. Прибегает композитор и к изобразительным краскам: так, вплетенный в музыкальную ткань сочинения звон бубенцов рождает в нашем воображении бесконечные русские дороги, барабанный бой — кровавые события восстания на Сенатской площади, звон колокола — картины старой Москвы...

Первое прослушивание музыки балета состоялось в Иркутске, в доме Трубецких — на одном из музыкальных вечеров, которые проводит Музей декабристов, возрождая существовавшую ранее, во время пребывания декабристов в Иркутске, традицию музыкально-литературных салонов, этого средоточия духовной жизни города того времени. И партитура выдержала «испытание» атмосферой эпохи — ведь она исполнялась в окружении подлинных реалий того времени. А затем высокую оценку балету дали жители Иркутска — сегодняшние зрители местного Театра музыкальной комедии.

Е. ГРИШИНА

## ПО МОТИВАМ «ОПТИМИСТИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ»

С каждым годом обогащается опыт советского балета в интерпретации литературных произведений. Расширяется круг авторов, герои которых обретают жизнь на хореографической сцене. К известным литературным именам недавно присоединилось еще одно — Всеволода Вишневского. По мотивам его пьесы «Оптимистическая трагедия» на сцене Свердловского театра оперы и балета имени А. В. Луначарского поставлен балет «Комиссар» (хореография главного балетмейстера театра Александра Дементьева, музыка ленинградского композитора Г. Банщикова).

Сейчас, когда знакомимся с балетной интерпретацией пьесы Вс. Вишневского, видишь, что она словно предназначена для воплощения средствами пластики. Недаром опыт советского театра показал, что именно те режиссеры, которые активно пользовались при постановке «Оптимистической» приемами пластической выразительности, добивались успеха. Вспомним ставшие ныне хрестоматийными работы А. Таирова в Московском Камерном театре, Г. Товстоногова в Ленинградском театре драмы имени А. С. Пушкина, а также полотно М. Захарова в Московском театре имени Ленинского Комсомола. Их гибкому, очень подвижному мизансценическому рисунку, выстроенности массовых сцен может позавидовать любой хореограф.

В немалой степени такому воплощению помогает уже сам литературный материал. Его образная система, динамичная символика, жизненность персонажей, принцип драматургического построения и изложения сюжета сродни специфике современной хореографии. И поэтому, думается, в соприкосновении с таким благодатным материалом задача постановщика — прежде всего сохранить верность первоисточнику, как можно более выпукло выявить его идею и пафос. Добавим, что «Оптимистическая трагедия», несмотря на кажущуюся «антилиричность», таит в себе большой запас душевного, человеческого тепла. А ее революционная патетика и сегодня может звучать мощно и актуально, если спектакль этот выявляет авторскую концепцию Вс. Вишневского.

Как показал спектакль свердловчан, постановщики не всегда были последовательны в своих замыслах. На нелегком пути освоения современной темы удача сопутствовала композито-

ру Г. Банщикова. Им умело выстроена музыкальная драматургия. В его музыке передана пламенная атмосфера революции, ощущаются дыханье тех лет, динамичный пульс того бурного времени. Точно выявлены, сопоставлены противоборствующие силы. Нет в этой партитуре однозначности, нет и скрупулезного «цитирования» образцов музыкального материала эпохи. В ней пафос сливается с проникновенными интонациями песенной лирики (недаром так запоминается характеристика Алексея). Четко очерчены характеры, создана галерея ярких музыкальных портретов, остры жаровые зарисовки картинок уходящего быта. Но над всем преобладает образ восставшего народа.

Партитуру Г. Банщикова тонко раскрывает оркестр театра под управлением дирижера Е. Манаева. Музыка помогает исполнителям, «подхлестывает» их. В распоряжении артистов почти все сценическое пространство. Художник Э. Гейдебрехт предложил единую на весь спектакль сценическую установку. Действие балета происходит на поблескивающей сероватой стальной палубе военного корабля, капитанский мостик которого иногда (в зависимости от обстоятельств) превращается в трибуну. Исторический «адрес» событий угадывается лишь по отдельным, помещаемым над сценой предметам быта той эпохи (старинный граммофон, кресло и т. д.). Иногда они опускаются, создавая намек на определенный интерьер. Просты и достоверны костюмы: у мужчин — военно-морская форма, у немногочисленных женщин — платья с линиями, деталями, украшениями моды тех лет. Так, Комиссар, как и в постановке М. Захарова, впервые появляется перед матросами в светской бытовой одежде с зонтиком в руках. Обманчива ее внешность. Благовоспитанной на вид барышне еще не раз придется доказывать право быть Комиссаром, идейным руководителем боевого отряда военного корабля. К сожалению, художественно убедительно показать этот процесс постановщику и исполнительнице центральной партии балета Т. Луань-Бинь удалось не во всем.

Либреттист и постановщик Александр Дементьев владеет приемами современной балетной режиссуры — это сильная сторона его дарования. Но в работе над балетом «Оптимистическая трагедия» он, изме-

нив сюжетные ходы литературного первоисточника, нарушил, на наш взгляд, цельность повествования. В результате оказались «сдвинутыми» смысловые акценты, появились ничем не оправданные сценические ситуации. Возражения, например, вызывает сочиненный Дементьевым пролог балета, который выглядит малоубедительным, иллюстративным по своему сценическому решению. В итоге балетмейстерского переосмысления сюжета и особенностей драматургии Вс. Вишневого на первый план в балете неожиданно выдвинулся личный конфликт Комиссара и Сиплого, и создалось впечатление, что в произведении речь идет не о смертельной схватке двух идейных противников, двух непримиримых классовых врагов, а о «сведении личных счетов». Плакатно решенный финал спектакля, сцена смерти Комиссара (кстати, и погибает-то она фактически от руки Сиплого) не становится кульминацией действия, не содержит пафоса призыва к дальнейшей борьбе за победу революции.

Повлияли на хореографическое воплощение и исполнительские возможности актеров — исполнителей главных партий. Т. Луань-Бинь — интересная, самобытная актриса. Но образу героини Т. Луань-Бинь недостает трагедийного начала,

и Сиплый Н. Дагиса, что никак не соответствует объему выпященной Вс. Вишневым злойшей фигуре этого яркого анархиста. К тому же весьма нелогичной представляется такая трактовка фабулы второго действия, при которой сам Сиплый предстает жертвой нашествия белогвардейцев.

Удачной можно считать работу В. Мазепчика (Алексей). Он появляется со своей неразлучной спутницей — гитарой, сразу привлекая заинтересованное внимание. Органично раскрывается этот лирический танцовщик и в сценах с Комиссаром, и в сольных монологах.

Безусловно, трудно выстроить хореографическую партию балетного спектакля, избравшего своей основой многогранное по идейно-философскому замыслу литературное творение. Еще труднее найти свой самобытный и органичный для данного произведения танцевальный язык. И поэтому нельзя не приветствовать любую, пусть не во всем удавшуюся попытку в этом направлении. Отметим творческий темперамент балетмейстера в сочинении, к примеру, партии Алексея, композиций больших ансамблей. Вообще, надо сказать, что «Комиссар» — по преимуществу, мужской балет, который выдвинул перед труппой определенные задачи. И они

зат следующее. Конечно, при создании нового произведения, тем более такого, как спектакль по мотивам «Оптимистической трагедии», далеко не всегда все удается. Сила героев Вишневого в их правде, преданности делу революции, и, думается, театру следует продолжить работу над спектаклем. Совершенствуя его идейно-художественную концепцию, устраняя просчеты в решении характеров героев, уточняя содержание их взаимоотношений, балетный коллектив во главе со своим главным балетмейстером А. Дементьевым, несомненно, добьется значительных творческих результатов.

Виолетта МАЙНИЦЕ

## ЭТО ВАМ, РОМАНТИКИ

В сюжете этого балета вы не найдете ничего, связанного с событиями минувшей войны. Ни герои, ни коллизии, определяющие развитие действия, ни идейно-нравственная проблематика известной повести-феерии Александра Грина «Алые паруса», положенной в основу произведения композитора Владимира Юровского, казалось, никак не сочетались с тем, чем жили советские люди в ту далекую суровую зиму 1942 года, когда спектакль впервые увидел свет рамп. Однако балетная премьера находившегося в эвакуации в Куйбышеве Большого театра СССР имела огромный успех. Чем же взволновала зрителей, живших в то время одним — вестями с фронта, чем привлекла их измененные ожиданиями сердца история мечтательницы Ассоль, что близкого себе увидели они в ней? Наверное, лучше, чем ответил дирижер тех памятных спектаклей Юрий Файер, на этот вопрос не ответить. «Алые паруса», — написал он, — символ сбывшейся надежды, мечты и пришедшего счастья — появились на сцене куйбышевского Дворца культуры в один из дней, когда на Волге у стен Сталинграда шла битва, исход которой предопределил грядущую победу в войне. Спектакль наш нес веру в победу, нес в ледяной, продутой ветрами зимний город весть о близкой весне, и свыше тысячи зрителей, заполнивших зал, почувствовали ее дыхание... В зале царил то прекрасный для нас, артистов, настро-

ние зрителя, когда ему хотелось верить происходящему на сцене, а спектакль был таков, что эта вера действительно возникала». Именно: людям хотелось верить в то, что их надежды на победу над фашистскими захватчиками, на встречу с вернувшимися с войны родными и близкими тоже осуществляются. С тех пор прошли не годы — десятилетия. «Алые паруса» вновь возвратились на балетную сцену, вновь обрели зрительский интерес, вновь вызывают в сердцах людей глубокий эмоциональный отклик. И, думается, не случайно среди театров, осуществивших ныне постановку сочинения, стал Московский детский музыкальный театр (руководитель постановки Герой Социалистического Труда Наталия Сац) — показывая балетную инсценировку поэтической легенды А. Грина, коллектив вовлекает тех, кто приходит на спектакль, в большой и важный разговор о высоких нравственных идеалах, о чувствах, которых чужды компромиссы и корысть, о глубоко духовных и чистых переживаниях... И балет имеет успех у зрителей — значит, призыв театра находит в их молодых душах понимание (автор хореографии Б. Ляпаев).

Свою повесть А. Грин назвал феерией, объяснив нам таким образом ее литературное своеобразие и многозначность жанрового облика. Но дело, конечно, не в удачной игре слов — феерия оказалась той органичной для данного сюжета формой, которая помогла писателю с наибольшей художественной полнотой раскрыть нравственно-философский смысл своих раздумий об одном из самых замечательных качеств человеческой природы — способности мечтать, верить, надеяться. Эта идея обрела значение драматургического стержня и в балете, осуществленном Б. Ляпаевым. Хореограф как-то сказал, что всегда тяготеет к романтизму — стремится увидеть и передать его и в чувствах людей, и в их отношениях, и в тех событиях, в которых участвуют действующие лица его спектаклей. Атмосферу романтических настроений Ляпаев образно воссоздает и в своем новом балете «Алые паруса». Правда, стараясь хореографически наиболее точно выявить многозначность писательского толкования сюжета, он использует самые различные краски — от возвышенной патетики до острой, почти гротесковой комедийности, от обобщенности, приподнятости нравучительной притчи до житейской конкретности реальной были, богатой красочными жанровыми подробностями и деталями, но «подает» их в тонком романтическом преломлении. Да, спектакль увлекает своей романтической тональностью. Мы начинаем ощущать ее сразу, как только на сцене появляется сказочник, который своим рассказом предваряет начало действия, как бы «вводит» нас в суть происходяще-



Сцена из балета «Комиссар».  
В роли Комиссара —  
Т. ЛУАНЬ-БИНЬ,  
Алексей — В. МАЗЕПЧИК.

Фото В. Барановского

тех героико-патетических интонаций, которые здесь столь необходимы. Не способствует внутреннему раскрепощению танцовщицы и мужская по типу лексика ее партии, обилие статуйных поз, откровенно игровой пантомимы.

Обаятельным, по-мальчишески бесшабашным и слишком уж юным предстает в спектакле

были успешно разрешены. Порадовала творческим энтузиазмом талантливая, молодежная по составу мужская группа балетного коллектива, справившаяся со сложным хореографическим текстом массовых эпизодов, требующих слаженности, выдержки, технической оснащенности. Все артисты активны, увлечены игровыми задачами.

Вообще, опыт работы над балетом «Комиссар» продемонстрировал большую художественную и гражданскую заинтересованность всего театра в воплощении важной темы.

В заключение хочется ска-

Сцена из балета «Алые паруса». В роли Ассоль — М. НОСОВА, Лонгрена — А. КОТОВ.



го, знакомит с его предысторией. Его сдержанно-неторопливые монологи-раздумья естественно обретают продолжение в развертывающихся следом событиях. А. Хохлов ведет партию сказочника с большим тактом, демонстрируя тонкое понимание стиля спектакля, чувство ансамбля.

Музыка балета, написанная В. Юровским, в известной мере, несет в себе особенности эстетики той давней постановки, которая родилась в Куйбышеве зимой 1942 года. Вместе с тем, созданная композитором партитура, вобрав в себя опыт и достижения советской балетной музыки того времени, привлекала тогда и привлекает сегодня своим мелодическим и интонационным своеобразием, точно и ярко выписанными характерами действующих лиц, живописностью оркестрового наряда (эти свойства музыкального почерка композитора бережно раскрывает оркестр театра под руководством Л. Гершковича). Лучшие страницы сочинения Юровского, где автор демонстрирует знание законов балетной сцены, умение органично ошутить эмоциональный настрой того или иного эпизода, способность представить себе характер его пластического воплощения, помогают постановщику выявить драматическую напряженность пролога, найти естественное хореографическое выражение для идиллической сцены Ассоль и ее отца Лонгрена, пластически убедительно решить сцену фанта-

стического сна Ассоль, развернуть перед нами красочную танцевальную панораму в картине в порту. У Б. Ляпаева — острый, наблюдательный глаз. Он «видит» каждого своего героя во всей самобытности его внешних и внутренних качеств, подчеркивая и укрупняя их с помощью оригинальных пластических деталей и штрихов. Это можно говорить и о Лонгрене (А. Котов), и о его жене Мэри (И. Макарова), и о боцмане Летике (И. Чирков), об отце и сыне Мэннерсах (А. Царев и И. Голяндин), о торговце и мальчишках (Т. Грекова, Л. Киселева, Е. Маркова), и о «невесте» Летики (С. Козлов)... Все они — люди со своей жизненной судьбой, со своим индивидуальными свойствами души, неповторимым внешним обликом. Но, конечно же, главное наше внимание Ассоль, капитану Грэю, бродячему музыканту Эглю. А. Грин об Ассоль писал так: «Все, что она видела, чем жила, что было вокруг, становилось кружевом тайн в образе повседневно-сти». Поэтичной, искренней, чистой в своих помыслах Ассоль — М. Носовой, к сожалению, пока еще недостает этого «кружева тайн», этой внутренней значительности, качеств, которые позволяют говорить о том, что актер постиг не только текст партии, но и ее психологический подтекст. Однако артистка настойчиво ищет пути к его постижению, и от представления к представлению ее портрет главной героини обрета-

ет все больший объем, обогащаясь новыми штрихами, подробностями, нюансами. Капитан Грэй — В. Симонаев отчаянно смел, ловок, благороден. Но Грэй у Грина — человек, чья душа распахнута навстречу красоте, добру, поэзии: ведь он — один из немногих, кто смог понять величие романтической мечты Ассоль. Думается, что этот «второй план» в характере героя пока что остается вне поля зрения танцовщика. В. Белых в роли бродячего музыканта Эглю органичен и внешне и внутренне, хотя, как нам представляется, его сценическому поведению недостает сдержанности, величавого достоинства.

К сказанному добавим, что молодая балетная труппа Детского музыкального театра в работе над «Алыми парусами» заявила о себе как о коллективе незаурядной исполнительской культуры, в чем немалая заслуга балетмейстеров-репетиторов Н. Федоровой, в недавнем прошлом — солистки Большого театра СССР, и А. Гладышева. О значительных творческих возможностях коллектива свидетельствует также тот факт, что за время, прошедшее со дня премьеры, для участия в спектакле была подготовлена группа новых исполнительцев, среди которых выделяется недавняя выпускница Московского хореографического училища Э. Карташева, выступившая в роли Ассоль.

Среди героев «Алых парусов» есть один, имени которого вы не

найдете в списке действующих лиц балета, но, тем не менее, его роль в драматургии спектакля весьма значительна. Речь идет об образе мечты Ассоль — об образе корабля с алыми парусами. Сценарист Э. Стенбергу и художнику по свету И. Вишневному и Ю. Бондареву удалось создать поистине феерический символ. Умело и гибко используя богатые выразительные возможности современной светотехники Детского музыкального театра, они показали нам мечту Ассоль в процессе ее развития и становления — от зыбких неясных очертаний и пятен на заднике сцены к эффектной картине летящего на зрителя прекрасного корабля с алыми парусами... Вообще, надо сказать, что в художественном оформлении балета свет, пожалуй, играет основную роль — вспомним также тревожное мрачно-грозовое небо в прологе, теплые солнечные тона утра в дворике дома Лонгрена в первой картине, таинственно загадочное мерцание леса в сцене сна Ассоль.

Четыре с лишним десятилетия, прошедшие со дня первой премьеры балета «Алые паруса», «не состарили» его. Наоборот, возвратившись на сцену, он вновь привлекает зрителей красотой чувств своих героев, их кристально чистыми нравственными идеалами, жизнеутверждающей силой их высоких духовных порывов.

Г. ИНОЗЕМЦЕВА



*Игоря  
Александровича  
МОИСЕЕВА,  
выдающегося  
мастера  
советской  
хореографии,  
Героя  
Социалистического  
Труда,  
лауреата  
Ленинской  
и Государственных  
премий  
СССР,  
народного  
артиста  
СССР  
с юбилеем*

*Поздравляем*

# ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ОПЫТ ПРЕОБЛАДАЕТ...

ВИКТОР  
ВАНСЛОВ,

ДОКТОР  
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

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?

СОВРЕМЕННОЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ НА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ

Тема «Балет и современность» широка и многогранна. Было бы глубоко ошибочным считать, будто современность проявляется только в одном каком-либо формальном признаке по принципу: есть этот признак — значит произведение современное, нет — несовременное. Нельзя также свести понятие современности только к актуальности идей и сюжетов, ибо, как они ни важны в искусстве, все-таки вне художественного выражения, вне образной формы, сами по себе воздействовать на зрителя не могут. Сложность и многосторонность воплощения современности в балетном искусстве очевидна. Весь комплекс компонентов балета и весь спектакль как целое воплощает в себе современность. Она проявляется и в содержании, и в форме, и в хореографическом языке, зависит от темы, идеи, воплощаемой в сочинении. Образное решение балетного спектакля определяется характером его музыки, средств танцевально-пластической выразительности, изобразительного оформления.

Строго говоря, балет всегда был современен. Произведение несовременное, чуждое аудитории сегодняшнего дня, просто не воспринимается ею, оказывается нежизнеспособным. И потому балет — будь он мифологический или исторический — во все времена воплощал идейные проблемы, волнения и интересы своей эпохи, находя для этого соответствующие средства музыкального, хореографического и сценического решения.

Но современная тема, герои из окружающей зрителя сегодняшней жизни балету прошлого почти не были свойственны. Исключения очень немногочисленны. Добервалевская «прабабушка» идущей на современной сцене «Тщетной предосторожности», «Новый Вертер» в постановке И. Вальберха да дивертисменты на тему Отечественной войны 1812 года, которые ставились И. Аблецом, А. Глушковским, И. Лобановым, — вот, пожалуй, и все наиболее значительные произведения современной темы в истории балета. Один-два спектакля, которые можно было бы к тому прибавить, не изменяя общей картины.

Характерно, что все эти произведения относятся к концу XVIII — началу XIX века, то есть к тому времени, когда уже уходил со сцены мифологический балет классицизма и еще не возник романтический балет с его противопоставлением идеального содержания современной действительности. Именно романтизм, принципиально отрицавший окружающую действительность как нечто антиэстетическое, прозаическое, бесчеловечное, остался чуждым современной теме в балете. Но ведь романтизм составил огромную и, пожалуй, наиболее плодотворную эпоху в истории балета: он окончательно сформировал, развил и обогатил классический танец, нашел актуальные и ныне формы хореографической драматургии. Вот и создалась иллюзия, будто современная тема балету вообще противопоказана, — иллюзия, успешно, хотя еще и не до конца разрушенная хореографическим искусством нашей эпохи.

Однако возникает такой вопрос: если балет всегда раскрывал современное содержание через миф, сказку, легенду, историю и другие формы поэтического иносказания, если он и ранее был современен по своим идеям и выразительным средствам, то так ли уж важна в нем именно современная тема? И не нарушаем ли мы все-таки специфику балета, когда призываем его деятелей к созданию спектаклей о людях наших дней? Не происходит ли здесь насилия над природой хореографического искусства?

Нет, современная тема в балете действительно очень важна. Она необходима для зрителей, которые хотят увидеть в искусстве самих себя, глубже осознать проблемы собственной жизни. Она необходима для создателей балета — сценаристов, композиторов, хореографов, художников, ибо заставляет их пристальнее вглядываться в окружающую жизнь, находить новые выразительные средства, претворять характерные элементы реальности в образы спектакля, то есть является для них творческим стимулом. Она необходима, наконец, и для исполнителей, ибо воплощение современных образов нередко становится этапным в их творчестве и сказывается на новой интерпретации образов классических произведений. Многие балерины не раз отмечали, что без современных ролей они иначе бы танцевали Жизель и Одетту, Аврору и Раймонду, что работа над образом современника помогла им сделать духовно более глубокими, человечными их характеры.

Подробнее значение современной темы мы рассмотрим далее, но сначала поставим вопрос: что характерно для современного этапа в развитии советского балета? Думается, прежде всего сохранение и развитие традиций, сформировавшихся в его истории, подразумевающих жизненную правду, высокую идейность, художественное совершенство. Опыт показывает, что все лучшее в советском балете последнего двадцатилетия достигалось путем не отказа от завоеванного ранее, а его утверждения и обновления.

Можно отметить и некоторые типические тенденции. Так, в семидесятые-восьмидесятые годы утвердился в качестве господствующего синтез балета-пьесы и балета-симфонии. Типы балета-пьесы и балета-симфонии имеют право на существование и самостоятельно, так сказать, «в чистом» виде. Но каждый из них связан с определенным родом односторонними тенденциями. В балете-пьесе важен драматический сюжет, но почти или совсем отсутствует симфонический танец с его сложными полифоническими и ансамблевыми формами. В ба-

АНКЕТА ЖУРНАЛА  
СОВЕТСКИЙ  
БАЛЕТ

лете-симфонии господствует развитый танец, но нет развитой сюжетной драматургии. И если в тридцатые-пятидесятые годы у нас преобладало увлечение балетами-пьесами, то с шестидесятых годов ему начало противопоставляться увлечение балетами-симфониями. А с ним вместо чрезмерной драматизации появилась дедраматизация, натуралистические тенденции порою сменялись формалистическими и т. д. Обе эти крайности в художественном отношении не удовлетворяют, истина лежит как бы «посередине». Главный путь развития советского балета пролегал через синтез балета-пьесы и балета-симфонии и создание произведений, где сохраняется полноценная сюжетная драматургия, но раскрывается она не детально описательно, а через крупные формы симфонизированной хореографии. Последние же существуют не самодовлеюще, а становятся выражением узловых моментов и этапов драматургии внутреннего действия. Этот синтез определился уже в «Каменном цветке» Ю. Григоровича (1957) и связан прежде всего с именем этого балетмейстера. Но сейчас он завоевал значение господствующего принципа для нашего балета в целом.

Новыми для нынешнего периода явились также балеты символического типа. Символика была свойственна хореографическим экспериментам двадцатых годов («Величие мироздания», «Красный вихрь» Ф. Лопухова и другие). Но там она имела отвлеченный, схематичный, подчас несколько «плакатный» характер и оказалась нежизнеспособной из-за отсутствия полнокровных образов. В тридцатые-пятидесятые годы символика полностью исчезла из балета, она даже считалась противопоказанной реализму. Начиная же с шестидесятых годов символика вновь вернулась в балет, но в новом качестве. Достигаемая благодаря ей философская глубина лучших полотен советских хореографов раскрывается в сложной сюжетной драматургии, в столкновении живых характеров. Здесь сказались реалистические завоевания тридцатых-пятидесятых годов. При этом речь идет не об отдельных символических образах или деталях (они были и раньше), а о символическом типе балетного спектакля в целом. В таком духе успешно работает В. Елизарьев. Поставленные им «Сотворение мира» А. Петрова, «Тиль Уленшпигель» Е. Глебова, «Кармина Бурана» К. Орфа, «Болеро» М. Равеля трактуют глубокие проблемы судеб человечества, социального гнета и народной жизнестойкости, любви и смерти, преданности и подвига. И все эти философские идеи предстают в живой плоти образной, насыщенной контрастами хореографии. Заметим, что вряд ли можно считать балет символического типа единственным путем развития хореографии. Скорее всего, это лишь один тип, лишь одна, быть может, даже не самая главная разновидность. Но тем не менее здесь произошло обогащение и расширение художественных границ нашего искусства, что при всех возможных издержках является определенным завоеванием современного периода.

Еще одно завоевание — новое в хореографическом истолковании литературного первоисточника. Советский балет всегда был силен своей связью с классической и современной литературой. Спектакли по произведениям Пушкина, Шекспира, Лопе де Вега, Гоголя составили его славу. В современном балете эта традиция не только сохранилась, но и расширилась. В семидесятые-восемидесятые годы произошел своеобразный «ренессанс» Шекспира в балете, появилось множество версий «Ромео и Джульетты», «Гамлета», «Макбета», а также спектакли «Антоний и Клеопатра», «Любовью за любовь», «Двенадцатая ночь». В балете получили воплощение классические литературные произведения, о хореографической интерпретации которых ранее трудно было даже помышлять: «Анна Каренина», «Чайка», «Ревизор», «Идиот»... Главное же — обогатились методы хореографического претворения литературного первоисточника. Наряду с воплощением его фабулы возник тип спектакля, где главным становится не столько сюжет (хотя его элементы присутствуют), сколько раскрытие сути взаимоотношений между героями в хореографических формах, представляющих собою как бы пластические вариации на литературные темы.

Примером могут служить «Идиот», «Безумный день...» и «Двенадцатая ночь», поставленные Б. Эйфманом. Пересказать содержание, скажем, «Идиота» Достоевского на балетной сцене, буквально следуя за его сюжетом, невозможно. А вот раскрыть, при этом верно воплотить идею романа, суть взаимоотношений героев, показать беспредельную веру в добро и душевную ранимость Мышкина, жестокое своеволие Рогожина, драматическую смятенность Настасьи Филипповны, светлую идеальность Аглаи оказалось возможным. То же и в блистательно остроумном «Безумном дне...», где, как в оперном ансамбле, каждый из героев нередко ведет свою линию, а все они сочетаются в единой хореографической сцене; то же и в несколько менее удавшейся из-за перегруженности интригами, событиями и персонажами, но построенной по аналогичному принципу «Двенадцатой ночи».

Вероятно, подобный тип спектакля идет от знаменитой «Паваны мавра» Х. Лимона, где, кажется, впервые произошло бесфабульное раскрытие сюжета шекспировского «Отелло». Но разработан он у нас вполне самостоятельно и, безусловно, расширил возможности и сферу выразительности балета. Опять-таки, как и в случае с символическим балетом, вряд ли можно считать главным подобный путь воплощения в балете литературного произведения. Сюжетный балет и ныне сохраняет все свое значение. Но определенное жанрово-дра-

матургическое завоевание здесь налицо, и оно типично для современности. Достаточно напомнить, что первый наш спектакль такого типа — «Кармен-сюита» Ж. Бизе — Р. Щедрина в хореографии А. Алонсо идет на сцене уже около двадцати лет.

Наконец, важно отметить, что в семидесятые-восемидесятые годы, как никогда ранее, получил развитие кинобалет и телевизионный балет. Речь идет не об экранизации балетных спектаклей и не о передаче их по телевидению, что также приобретает все большее пространство и играет огромную роль в пропаганде и популяризации хореографического искусства. Речь идет о балетах, специально созданных для кино и для телевидения, поставленных с учетом особых возможностей этих видов искусства. Такого рода опыты только начинаются. Их делали Н. Рыженко и В. Смирнов-Голованов (в частности, они осуществили постановку современного балета «Озорные частушки» Р. Щедрина) и другие балетмейстеры. Но наибольшую популярность завоевали «Галатея» Д. Брянцева и «Анюта» В. Васильева. Сделаны первые шаги, но они, бесспорно, перспективны.

Отметим, кстати, что телевизионный вариант спектакля «Я хочу танцевать» на музыку русских композиторов, созданный В. Васильевым (1985), не имеет никакого современного сюжета, но спектакль этот воспеваает поэзию классического танца, он проникнут необыкновенным лиризмом, содержит образы чарующей красоты. Для маленькой девочки, мечтающей танцевать и делающей в этом свои первые шаги, — ее образ, как лейтмотив, проходит через весь спектакль, поэтические образы лирического танца выступают как волшебный идеал, как чудесный мир прекрасного. Эта красота имеет глубокий нравственный смысл как воплощение чистоты и совершенства человеческой души. И в этом — современность спектакля, казалось бы, лишнего внешнего ее примет.

Переходя к вопросу о современной теме, необходимо отметить, что ее следует понимать достаточно широко. Современная тема — это не злободневность, не сиуионность, а художественное отображение глубоких явлений и процессов, характеризующих суть нашей действительности в целом. В известном смысле в понятие «современная тема» входит и историко-революционная тема, ибо общие идейно-художественные задачи стоят перед произведениями и о наших днях, и о революции.

Задача отображения окружающей жизни была выдвинута новым отношением искусства к действительности в только что родившейся Стране Советов. Это была поистине новаторская задача. И тогда, в первое послереволюционное десятилетие, казалось, что ее можно решить, лишь отрешившись от старого, которое представлялось слишком тесно связанным с только что свергнутым общественным строем. Когда в те годы шли дискуссии, нужен ли новому обществу классический балет, то даже те, кто стоял за его сохранение, считали, что новые, современные произведения должны быть созданы на совершенно иных основах. Язык классического танца казался естественным для вилис, дриад, нерид, фей и сказочных принцев, но никто не мог представить себе современного героя — матроса, рабочего, красногвардейца — изъясняющимся на этом языке. Искали другие пути.

А. Дункан танцевала «Интернационал», пытаясь возродить формы античной хореографии. К. Голейзовский ставил символические миниатюры на музыку современных композиторов — Дебюсси, Равеля, Скрябина, Прокофьева, ища в ней опору для новой свободной пластики. Ф. Лопухов также обратился к символической образности, используя и эстрадно-бытовую, и классический танец, который предстал «очищенным» не только от сюжетной конкретности старых балетов, но порой и от образной конкретности вообще. «Студия драмбалета» Н. Грениной экспериментировала в области хореографической пантомимы. Н. Фореггер пытался воплотить современность, сценически претворяя производственно-трудовые и физкультурно-спортивные движения. Все эти опыты имели определенное «поисковое» значение и дали некоторые положительные результаты в области хореографической миниатюры. Но они же и доказали, что большой сюжетный спектакль не создать, отказываясь от драматургических форм и хореографического языка классического балета.

По-своему подтвердил это и грандиозный успех «Красного маха» Р. Глиэра (хореография Л. Лацилина и В. Тихомирова). Данный спектакль появился в 1927 году, и этот год можно считать отправной точкой нового этапа, когда эксперименты начали утрачивать преобладающее значение и постепенно сформировались принципы, на долгое время определившие развитие советского балета. «Красный мак» был первым балетом на современную тему, доказавшим жизнеспособность классической традиции (форм драматургии и языка) и вместе с тем возможность ее обновления и сочетания с новыми элементами (эстрадно-бытовыми, народно-сценическими) в решении современных образов. И пусть это сочетание было здесь еще недостаточно органичным, но путь все-таки был открыт, и это оказало решающее воздействие на дальнейшее развитие балета.

Главные достижения балета тридцатых годов были завоеваны, как известно, не в спектаклях современной темы. Более того, такие балеты о советской действительности, как «Золотой век», «Болт», «Футболист», хотя и относятся к началу тридцатых годов, но кажутся созданными в двадцатых, и поставлены так, как будто не было «Красного маха». И тем не менее художественная победа прослав-

ленных спектаклей того времени — «Пламени Парижа», «Бахчисарайского фонтана», «Лауренсии», «Ромео и Джульетты» — сказались на воплощении современной темы. «Партизанские дни» Б. Асафьева (В. Вайнонен)<sup>1</sup>, «Светлана» Д. Клебанова (Н. Попко, Л. Поступхин, А. Радунский), а далее, в сороковые годы — «Гаянэ» А. Хачатуряна (Н. Анисимова), «Татьяна» А. Крейна (В. Бурмейстер), «Берег счастья» А. Спадавецкиа (В. Бурмейстер, И. Курилов), «Юность» М. Чулаки (Б. Fenster) — все это спектакли разные и далеко не во всем совершенные. Но все эти сочинения содержали положительный опыт и удачные находки, связанные с современным претворением классической традиции. Именно здесь классический танец утвердился как основа решения современных образов. Использовались и классические формы драматургии, как правило, *ra de deux*, а в «Светлане» даже *ra de six*. И пусть они применялись еще ограничено, пусть из классического наследия выбиралось лишь то, что было наиболее понятно и близко, что наиболее точно отвечало жизнеспособию и драматическим задачам. Но и это немногое преломлялось, как правило, тактично и художественно убедительно, так что на сцене появился современный герой, в характеристике которого существенную роль стал играть классический танец. При этом его дополняла пантомима и народно-сценический танец, который в этот период, как никогда ранее, широко вошел на балетную сцену.

Кризис односторонней драматизации балета, определившийся в пятидесятые годы, сказался и на спектаклях современной темы. Были и то время, правда, и исключения. Положительное значение имел спектакль «Тропой грома» К. Караева (К. Сергеев), впервые воплотивший тему современной национально-освободительной борьбы.

Но если пятидесятые годы не дали заметного движения вглубь, то зато они дали движение вширь, почти во всех республиках появились свои национальные спектакли на современную тему, к ней обратились и многие периферийные театры РСФСР. Напомним некоторые из них: «Гюльшен» С. Гаджибекова (Г. Алмасзаде, Баку, 1950), «За мир» Д. Торадзе (В. Чабукиани, Тбилиси, 1953), «Севан» Г. Егиазаряна (И. Арбатова, Ереван, 1956), «Утес» Э. Лазарева (Н. Данилова, Куйбышев, 1959), «Черное золото» В. Гомоляки (П. Вирский, Киев, 1960), «Мечта» Е. Глебова (А. Андреев, Минск, 1961), и другие. И хотя в массе новых спектаклей не было чего-либо принципиально значительного и часто повторялись ошибки односторонней драматизации, обытовления, ограничения танцевальных форм, все же эти балеты имели определенное значение (особенно для местных театров) в постепенном накоплении опыта в освоении темы современности.

И подобно тому, как лучшие спектакли Л. Лавровского и Р. Захарова в тридцатые годы оказали большое влияние на решение современной темы, так в дальнейшие годы сказались на ее воплощении то обогащение художественных принципов, которое было найдено Ю. Григоровичем в «Каменном цветке» С. Прокофьева. Оно подготовило новый этап в подходе к современности. Здесь перелом произошел на рубеже пятидесятых-шестидесятых годов с появлением первых спектаклей И. Бельского. Они стали подлинным открытием в художественном освоении современной темы, и их значение можно сравнить с тем, что имел «Красный мак» для своего времени.

В «Береге надежды» А. Петрова (И. Бельский, 1959) противопоставление двух миров (советского и капиталистического) было дано не плакатно-схематически, а в художественно-убедительных картинах жизни, реальных хореографических контрастах, с образным претворением реальной жизненной пластики, характеризующей людей нашего и чужого «берегов». Действенный акцент в драматургии постановщик сделал на раскрытии внутреннего мира, душевной борьбы, мотивов подвига героя. Образы приобрели обобщенное значение, приближающееся к символическому. Вспомним хотя бы четверки уходящих в море и затем возвращающихся рыбаков, в одной из которых на месте пропавшего героя зияла «дыра», и руки товарищей, ранее опиравшиеся на его плечи, теперь опирались на «воздух» — подобных находок в спектакле было немало. Впервые в большом балетном спектакле танцевально воплощался образ труда (ранее, начиная с «Красного мака», он решался преимущественно пантомимно). Кордебалет использовался не только для изображения реальной массы людей. Его роль в драматургии оказалась более объемной — действия танцовщиков выражали эмоциональное состояние героев и как бы «аккомпанировали» их чувствам, способствовали созданию символических образов (в частности, образы чаек, несущих героя на родину, трактовались как «крылья его души»). О «Береге надежды», как и о разившей его принципы и достижения «Ленинградской симфонии» на музыку Д. Шостаковича (1961), много написано. Однако важно еще раз подчеркнуть, что эти спектакли доказали возможность решения современной темы более сложными, чем это делалось ранее, хореографическими формами и средствами, утвердили плодотворную роль слава языка классического танца с современной жизненной пластикой. Без этого не было бы завоеваний балетного театра шестидесятых-восьмидесятых годов.

В шестидесятые годы балетов на современную тему появилось довольно много, и в них отразилась характерная для этого времени

борьба художественных тенденций. В духе тридцатых-пятидесятых годов Л. Лавровским были поставлены «Страницы жизни» А. Балачи-вадзе (1961), Р. Захаровым — «В порт вошла «Россия» В. Соловьева-Седого (1964) — спектакли, не столько обогащавшие современную тему, сколько показавшие невозможность ее решения привычными средствами<sup>2</sup>. Некоторые же деятели впали в противоположную крайность, как бы забыв о достижениях предшествующего периода. В таких спектаклях, как «Далекая планета» Б. Майзеля (К. Сергеев, 1963), «Круг ада» Л. Пригожина (К. Боярский, 1964) и некоторых других, все делалось как бы «наоборот» по сравнению с предшествующим: реальным образом противопоставлялись аллегорические фигуры, бытовизму — схематизм, конкретности — отвлеченность, засилию пантомимы — сплошной танец, но состоящий из «общих мест» и т. д.

Главное же направление в решении современной темы пролегало по пути, чуждом крайностей. Помимо спектаклей И. Бельского, оно связано в шестидесятые годы с такими балетами, как «Героическая поэма» («Геологи») Н. Каретникова (Н. Касаткина и В. Василев, 1964), «Клоп» Ф. Отказова и Г. Фиртича (Л. Якобсон, 1962), «Барышня и хулиган» Д. Шостаковича (К. Боярский, 1962), со спектаклями О. Виноградова — «Асель» В. Власова (1967) и «Горняк» М. Кажлаева (1968). Маститого Л. Якобсона и молодого О. Виноградова, как и других балетмейстеров, объединяло стремление подчинить решению современных образов всю палитру выразительных средств балета, использовать там, где это необходимо, элементы и классического танца, и свободной пластики, образы реальные и метафорические («Видения» после пожара в «Геологах»), черты бытового и народного танца, претворить то, что заимствовано из жизни, и то, что идет от традиций классического балета. Это стремление не приводило к эклектике, ибо в центре внимания были смысл действия, суть характеров и ради их художественного выявления применялись те или иные средства.

Не менее плодотворными в поисках новой образности явились и семидесятые-восьмидесятые годы. Многие созданные в эти годы спектакли идут и поныне. Нравственные проблемы стоят в центре таких произведений, как «Озаренные» А. Пахмутовой (Н. Рыженко и В. Смирнов-Голованов, 1973), «Калина красная» Е. Светланова (А. Петров, 1977), «Педагогическая поэма» В. Лебедева (Л. Лебедев, 1977). Трудовым подвигом народа посвящена «Поэма о целине» А. Рудянского (В. Шкилько, 1981). Величие советского человека перед лицом суровых испытаний военного времени раскрывается в «Материнском поле» К. Молдобасанова (У. Сарбагшиев, 1975), в «Бессмертной песне» А. Монасыпова (Д. Арипова, 1979), в «Доме у дороги» В. Гаврилина (В. Васильев, 1984), протесту против войны и сил угнетения, борьбе за мир и человечность посвящены спектакли «Помните!» А. Эшпая (И. Чернышев, 1981), «Прерванная песня» И. Калнынина (Б. Эйффан, 1977), «Ромео, Джульетта и тьма» Л. Аустера (Ю. Вилима, 1977). Сложный комплекс моральных и социальных проблем раскрывается в балетах по произведениям Ч. Айтматова — «Легенда о птице Дон-бай» Ю. Симакина (Л. Лебедев, 1983) и «Белый пароход» А. Сойникова (Н. Волкова, 1983), а также «Круг памяти» Н. Закирова (О. Мельник, 1985). Можно сказать, что в современном советском балете отображено все «море житейское». Стремясь раскрыть идеалы нашего общества, балетмейстеры обращаются к самым коренным и животрепещущим темам современности, отражают разные ее грани, воплощают безграничное многообразие жизни.

В принципе, все доступно балету и не может быть для него никаких «запретных» тем или искусственно воздвигнутых пределов в отображении жизни. Но не всегда еще балетмейстеры умеют найти для этого специфический художественный «ход», особый поворот жизненной темы, который сделал бы ее благоприятной для воплощения именно в данном виде искусства. Поэтому подлинные художественные удачи по-прежнему достаточно редки. Сейчас стоит задача поднять балет на современную тему до уровня балета классического по его художественному значению. Наиболее приблизился к решению этой задачи Ю. Григорович в спектаклях «Ангара» А. Эшпая (1976) и «Золотой век» Д. Шостаковича (1982).

«Ангара» — спектакль, обобщающий позитивный опыт, накопленный всем предшествующим развитием советского балетного театра. Взять, например, вопрос о танцевально-пластическом языке, служащем средством создания характеристик современных героев. Советский балет ценю упорных исканий, проб и находок шел к органическому сочетанию традиционного и новаторского в решении художественного образа нашего современника. В многочисленных экспериментах было доказано, что обойтись без классической лексики невозможно, но и ограничиваться ею одною тоже нельзя. Задача состояла в том, чтобы обогащать и развивать ее. К моменту постановки «Ангара» в этом отношении был накоплен уже значительный опыт. Ю. Григорович обобщил, синтезировал его.

В «Ангаре» классический танец — основа решения образов главных действующих лиц и массовых сцен. Но он существует здесь в живом, образном виде, дополненный и обогащенный органично вклю-

<sup>2</sup> Необходимо отметить, что в эти же годы Л. Лавровским нашел много нового в «Паганини» на музыку С. Рахманинова и в «Классической симфонии» на музыку С. Прокофьева.

<sup>1</sup> Здесь и далее в скобках указываются фамилии балетмейстеров.

ченными элементами народного и бытового танца, драматизированной пантомимы, спорта и акробатики, свободной пластики и т. д. При этом огромное значение приобретает развитие языка самого классического танца по его собственным внутренним законам, насыщение его новыми движениями (в частности, сложными воздушными поддержками), определяемое его основными принципами и внутренней логикой. Примером такого синтеза различных хореографических средств, подчиненных единому образу, решенному на базе классического танца, может служить в «Ангаре» сцена свадьбы, где объединяются все названные выше элементы. Такое объединение стало возможным потому, что тут даны не просто бытовые танцы на свадьбе, а создан ее единый обобщающий танцевальный образ, сплавляющий все, что подсказывается содержанием.

Аналогичная синтетичность характеризует спектакли современной темы у Ю. Григоровича и в области применения хореографических форм. Достаточно напомнить, какое значение имеют в «Ангаре» ансамбли сложной полифонической структуры (типа «Колыбельной» или видений Валентины), которые никогда раньше не возникли применительно к современной теме.

Столь же знаменательно и многообразие функций кордебалета в «Ангаре». Кордебалет изображает здесь реальную массу молодежи и вместе с тем волны реки Ангары, он применяется в эмоциональном значении как «аккомпанемент» чувствам героев и как их реальное окружение, выступает слитно и по группам, участвует в массовых сценах и в ансамблях и т. д. Нередко разные его функции совмещаются в одном и том же эпизоде, например, «Колыбельной», где артисты кордебалета воплощают и образы реальных друзей героев, и создают эмоциональный «резонанс» их дуэту.

В «Ангаре» Ю. Григорович не только вновь доказал, что многообразные формы классической танцевальной драматургии могут быть применимы при решении современной темы (что было доказано уже балетмейстерами шестидесятых годов), он утвердил также возможность использования здесь высших и наиболее сложных форм симфонического танца, которые как раз и обеспечивают художественную убедительность трактовок. Столь же органичными оказались эти новые принципы и в «Золотом веке».

Большой балетный спектакль определяет главный путь развития советской хореографии. Но для поисков современных образов весьма благоприятны малые хореографические формы. Здесь у наших балетмейстеров есть подлинные удачи. Эстрадные миниатюры К. Голейзовского, Ф. Лопухова, Л. Якобсона, А. Мессерера, В. Бурмейстера, А. Лапури, А. Ермолаева, В. Варковицкого, И. Бельского, Б. Эйфмана, В. Елизарьева, Д. Брянцева, Г. Майорова, А. Дементьева, В. Усманова, Б. Мягкова и многих других заслуживают сохранения и долгой жизни. Они повлияли и продолжают влиять на создание современных образов в балетных спектаклях. Стимулом для развития малой формы являются конкурсы балетмейстеров и исполнителей, где в программу обязательно включаются современные номера. Лучшие из них раскрывают важные социальные и нравственные темы, значительные человеческие характеры. К сожалению, эксперимент связан не только с достижениями, но и с тем, что мы называем «издержками поиска» — мелкотемьем, отсутствием образности, безвкусицей, надуманностью, порою проявляющимися при сочинении современных номеров.

Огромные возможности отображения современной жизни содержат также композиции в ансамблях народного танца. Достаточно напомнить такие шедевры, как «Партизаны», «День на корабле», «Футбол», «На катке» И. Моисеева. Но это уже особая тема, выходящая за рамки данной статьи.

История воплощения современной темы в советском балете полна своего рода драматизма: поисков, отказа от одних путей и средств, опробования и испытания других и т. д. Но в ней есть не только эксперименты, ошибки и неудачи, но и значительные художественные достижения. Положительный опыт в целом преобладает. В одних случаях он как бы рассыпан по множеству не вполне совершенных спектаклей, в других — «сгущается» в наиболее значительных произведениях. Спектакль на современную тему всегда экспериментален. И сейчас, разумеется, нужны дальнейшие эксперименты в этой области. Вместе с тем наступило время и художественных итогов, обобщения опыта. Ибо главная задача — достижение в спектакле на современную тему подлинного художественного совершенства. А оно может быть завоевано только на путях синтеза и претворения накопленного опыта, что явится отправным моментом движения вперед.

Сейчас, в преддверии XXVII съезда КПСС, во многих театрах страны поставлены новые спектакли на современную тему, в которых их создатели стремились воплотить образы героев революции, коммунистов, строителей новой жизни. Среди них «Оптимистическая трагедия» М. Броннера (Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, хореограф Д. Брянцев), «Комиссар» Г. Банщикова (Свердловский театр оперы и балета имени А. В. Луначарского, хореограф А. Дементьев), «Коммунист» В. Губаренко (Одесский театр оперы и балета, хореограф В. Смирнов-Голованов) и другие. Сам факт их появления говорит о неослабевающем интересе деятелей нашей хореографии к современной теме.

## ЛЮДМИЛА БРЖОЗОВСКАЯ:

— Да, я, пожалуй, излишне нервничаю на репетициях, но я больше всего боюсь «произносить» на сцене «пустой текст», ронять «слова» просто так. Ведь не каждое движение можно наполнить смыслом. Они должны быть связаны между собой логически, эмоционально, эстетически. И когда мне кажется вдруг, что эта связь разрывается, я прихожу в ужас: что же я потом на сцене буду делать? Лучше уж сразу на постановочных репетициях все выяснять, даже если придется вступать в дискуссию. Очень уж трудно бывает мне позже заполнять даже маленькие пустоты в роли. Вот, скажем в «Кармине Бурана» я долго чувствовала себя «не в своей тарелке» в одной из финальных сцен, когда между героями, согласно замыслу постановщика, должна произойти ссора. Этот взрыв негодования казался мне достаточно внезапным, так как раньше уже было адажио, в котором состоялось примирение и души любящих вновь достигли гармонии. Я никак не могла найти для эпизода нужные краски, пока хореограф не напомнил об «Угрошении строптивой». Там есть подобные столкновения между влюбленными, которые носят тем более бурный характер, чем больше нитей их связывает. Теперь мы с Юрием и пытаемся разыграть такую «потасовку» не совсем всерьез, где как бы сжигаются дотла все обиды, что накопились в душах наших героев. Это решение мы нашли далеко не сразу, и меня огорчила фраза одного из рецензентов, писавшего после первых спектаклей, что я «уверенно» создаю образ. Ведь в каждой новой роли ты чувствуешь себя новичком и ищешь новые подходы, новые способы сценического существования.

Почти одновременно Людмила Бржозовская и Юрий Троян окончили Белорусское хореографическое училище (педагоги Н. Млодзинская, И. Савельева, В. Давыдов, А. Коляденко), пришли в труппу театра. Мария и Вацлав в «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева — их первые партии. Будто на одном дыхании пропели юные Бржозовская и Троян песню о трогательной, поэтической любви. Потом были роли Одетты и Зигфрида в «Лебедином озере» П. Чайковского, Юноши и Девушки в балете белорусского композитора Г. Вагнера «После бала», Пер Гюнта и Сольвейг в спектакле на музыку Э. Грига и многие другие. Расширялась палитра хореографических красок. Образы, создаваемые молодыми артистами, становились все полнокровнее, ярче, многозначнее.

Пожалуй, первую серьезную заявку на самостоятельное прочтение роли сделал Юрий. В балете Е. Глебова — О. Дадишкилиани «Избранница» ему поручили партию белорусского юноши, у которого феодал-князь отнима-

Т

оэт и его Возлюбленная в вокально-хореографическом представлении К. Орфа «Кармина Бурана» (постановка В. Елизарьева) — это последние к моменту написания данной статьи роли, которые станцевали солисты Большого театра оперы и балета Белорусской ССР, народные артисты Белорусской ССР Людмила Бржозовская и Юрий Троян. А до этого было много других: Ромео и Джульетта, Тристан и Изольда, Жизель и Альберт, Кармен и Хозе, Адам и Ева. Вот уже почти два десятилетия они, партнеры на сцене и единомышленники в искусстве, радуют любителей балета своим вдохновенным дуэтом.

### ЮРИЙ ТРОЯН:

— Самое сложное в нашей работе — это все же постановочный период. Балетмейстер пробует различные варианты решений, движений, поз. И все это — на тебе. Некоторые хореографы дают исполнителям относительную свободу. С Елизарьевым не так. Он жестко требует от артистов выполнения своих замыслов. Иногда мне кажется даже, что Валентин Николаевич специально усложняет движения, чтобы заставить нас работать на пределе сил. Но когда получается что-то очень интересное, думаешь: умру, а сделаю! Но, конечно, и балетмейстеру, сочиняющему хореографический текст на определенных актеров, приходится учитывать их индивидуальности. Людмила, например, не стесняется сразу же прямо говорить постановщику о неудобных, на ее взгляд, композициях, спорить о том или ином движении. Она и с партнерами часто не соглашается, если ее что-то не устраивает в пластическом решении.

# ДИАЛОГ МЫСЛИ И ТАНЦА

ет любимую. Танцовщику удалось в какой-то мере избавиться его образ от той противоречивости и аморфности, которые присутствовали в драматургии и хореографии партии. Артист сумел раскрыть сложную гамму чувств одной из финальных сцен произведения, где отчаяние, растерянность, сознание безысходности постепенно сменялись у героя чувством гнева, протеста, по мере того, как рождалась у него решимость бороться. Молодой исполнитель убедительно показал переход в его сознании, выявил зарождающиеся в характере черты бунтаря. Так лирическое амплуа Юрия Трояна обрело героическое начало, которое позже стало одним из основных в творчестве артиста.

Вершинами в этом плане явились, безусловно, партии Спартака и Тилья Уленшпигеля в одноименных балетах А. Хачатуряна и Е. Глебова в постановке В. Елизарьева. Не поднятым на пьедестал героическим монументом, а живым человеком, «самым великолепным парнем во всей античной истории», как назвал его Маркс, увидели Спартака балетмейстер и исполнитель. Мужественно преодолевая собственное отчаяние, стоически перенося удары судьбы, он ведет за собой людей и борется до последнего вздоха, предпочитая умереть стоя, чем жить на коленях. Многокрасочен и Троян — Тилья Уленшпигель. Шутник, забияка, по-костеровски раскованный и вольный в первых сценах балета, он вырастает в гневного мстителя. По-детски шаловливый и влюбленно-нежный с Неле, он выступает пламенным трибуном и вдохновенным вождем в сценах с народом. В образе Тилья присутствует не только многокрасочность, но и многомерность: артист и создатели спектакля концентрируют в нем как бы несколько уровней обобщения, в конкретном видят общее, в национальном — интернациональное. Тилья Трояна принадлежит Фландрии и одновременно всему миру, он — сын своего времени и народа, но он близок также и нам, живущим в XX веке, он — наш современник и соратник в борьбе за свободу и счастье всех людей на земле.

А рядом с Трояном-Спартаксом и Тилем — Фригия и Неле Людмила Бржозовской, которая создает образ не только возлюбленной, жены, но и вдохновительницы, подруги. Своей хрупкой внешней незащищенностью она побуждает мужчину на подвиг, сильная и стойкая внутренне, становится ему опорой и поддержкой. Балерине, как и ее партнеру, почти всегда удается подняться до самых высот поэтического обобщения, и она предстает перед нами воплощением мудрой, нежной, прекрасной и вечной женственности.

## ЮРИЙ ТРОЯН:

— Роль вызревает в тебе постепенно, подспудно, долго. Это

только в молодости бывает — свертел все свои пируэты, показал в улыбке тридцать два зуба и думаешь, что все проблемы решены. А сейчас уже во всем сомневаешься, до всего хочется докопаться самому. Из рук балетмейстера ты получаешь, как правило, всего лишь хореографическую схему, как бы контур человека. И ему надо дать жизнь, сделать его характер объемным, подключить к собственному душевному опыту. В этом плане мне всегда бывает очень интересно наблюдать за работой Людмилы. Она сначала долго и тщательно осваивает технологию партии, не технику, а именно технологию, и на этом этапе, пожалуй, часто отстает от других исполнительниц. Но потом этот «скелет» роли начинает обрастать плотью, получает душу, этот процесс стремительно нарастает, и здесь она уже нередко других обгоняет.

## ЛЮДМИЛА БРЖОЗОВСКАЯ:

— Для меня, действительно, необходимо заранее твердо знать каждую деталь роли, назубок освоить что, как и зачем. Приведу пример опять-таки из «Кармины Бурана», поскольку это последняя по времени наша работа. Даже освоив целиком и полностью текст роли, я не могла найти себя до тех пор, пока не начались прогонные репетиции с декорациями. И только когда увидела вырастающее на мою музыкальную тему весеннее цветущее дерево с кружащимся вокруг хороводом мотыльков, которое живо напоминало мне живопись мастеров Ренессанса, я поняла и, главное, почувствовала, кто я такая есть и что мне надо делать в этой роли.

А самая большая трудность для меня в работе над ролями, которые предлагает Елизарьев, — это суметь возвыситься над отдельной, конкретной человеческой судьбой и личностью. Мне, к примеру, пришлось серьезно подумывать над тем, как сделать, чтобы финал «Спартакса» не был только плачем Фригии над телом любимого, чтобы эта сцена была звучна необычайно мощной, масштабной музыке и звучала бы реквиемом по всем павшим, по всем любимым, по всем героям.

Потрясает эта сцена в исполнении Л. Бржозовской. В разрывающемся пепельном хитоне, с волной темных распушенных волос летит она словно богиня судьбы по полю брани, где только что отшумела битва. Исполнен неизбывного горя и подлинного величия ее плач над телом вождя, когда она, будто смертельно раненная птица, взмывает вверх в прощальном порыве, а затем, бесильно сложив руки-крылья, падает вниз, на тело любимого. У нее «удивительно красноречива голова», — писал скульптор З. Азгур, — которая может очертить царственную решимость и вдруг выразить непокорное отчаяние». И нигде не укрыться от пронзительного, трагического взгляда ее огромных

черных глаз. Он обращен прямо к нам, в зрительный зал и зовет, молит, требует.

Когда задумываешься над тем, что отличает большого актера, приходишь к выводу, что прежде всего это, возможно, объем информации, которую он имеет о своем герое, «количество и качество» жизни, условно прожитой артистом вне сцены, как бы вместе со своим героем. Нынешняя хореография вообще, и хореография В. Елизарьева в частности, с ее стремлением дать квинтэссенцию и философское осмысление происходящего, с ее дискретностью в изложении сюжета, сфокусированности внимания на «пиковых» моментах в развитии действия, с метафоричностью пластического мышления, требует и от исполнителей такой же концентрации чувств и мыслей, умения выносить на подмостки своеобразное резюме внутренней жизни своих персонажей.

Бржозовская и Троян, с их духовностью, интеллектуализмом, способностью к многоуровневым обобщениям в полной мере соответствуют этим требованиям современной хореографии. И именно в современной хореографии наиболее полно проявляются их индивидуальности.

Раздумывая над судьбами своих персонажей, среди которых были герои Шекспира, Ибсена, Мериме, Костера, Толстого, поиски ответов в литературе, музыке, живописи заставляли расти, совершенствоваться самих Людмилу и Юрия, делали их глубже, тоньше, значительнее. Постоянно происходило своеобразное взаимообогащение человеческих личностей артистов и их сценических творений. И сегодня дуэт Бржозовской и Трояна — это непрерывная эманация духовности, ни на минуту не прекращающийся поток глубокой и богатой внутренней жизни. И кажется, что именно о них писал К. Станиславский: «Искусство начинается с того момента, как создается непрерывная линия. Но аккорд, выхваченный из мелодии, — еще не музыка, движение, выхваченное из танца, — не танец; сцена, фраза, эпизод или их смена только тогда становятся пьесой, когда они проникнутся сквозным действием». В такое единое сквозное пластическое действие сливаются у Бржозовской и Трояна тончайшие модуляции чувств и мыслей. Их танец — это содержательный и яркий диалог о жизни, который они ведут на сцене со зрителем и друг с другом.

## ЮРИЙ ТРОЯН:

— Сегодня для меня интереснее всего партии, где есть второй, а то и третий планы, эпизоды и сцены, не однолинейные, а как бы многослойные. Вот в «Кармен-сюите», скажем, в одной из начальных сцен Хозе ведет себя гордо, чуть ли не надменно. Он лишь мельком взглянул на Кармен, а затем вроде бы погрузился в свой мир, занялся своими

проблемами и не замечает цыганки, но тайная цепь уже навеки приковала его к ней. Лейттема Хозе и его любви звучит в оркестре, а в хореографическом тексте впрямую еще ни о чем не говорится, все ушло в подтекст. Мы с Людмилой в этой сцене словно перекидываем между собой воздушный невидимый мост, который надо держать во что бы то ни стало. А ведь достаточно, кажется, мелочи — секундного отключения одного из нас или просто, скажем, небольшого замедления темпа дирижером — и все рушится, образуется пустота, общее место, провал.

**ЛЮДМИЛА  
БРЖОЗОВСКАЯ:**

— И я чувствую, почти физически ощущаю эти нервные токи, идущие от Юрия. И каждая поза, каждое движение Хозе и Кармен, хотя они движутся на расстоянии друг от друга, оказываются взаимосвязанными. Вообще Кармен в балете — это достаточно сложный и неординарный образ, роль современная не только по языку, но и по мысли. Я нахожу в ней, а может, вкладываю в нее, не знаю даже, как сказать точ-

нее, многие из своих представлений и ощущений. Кармен и Жизель — две любимые мои партии. Кстати, после Кармен я поиному стала понимать и Жизель. Она вроде бы приобрела второе дно, стала значительнее, глубже.

**ЮРИЙ ТРОЯН:**

— А для меня после Адама, Тиля, Спартака многие герои традиционного балетного репертуара стали казаться несерьезными, будто дети после взрослых. Но это вовсе не значит, что мне стало легче танцевать подобные партии. Скорее даже наоборот — в них есть своя сложность: приходится искать какие-то иные точки опоры. В этом плане, да и вообще, балетная профессия исполнена определенного трагизма: когда все можешь, ничего не понимаешь; когда начинаешь что-то понимать, уже многого не можешь; когда, может быть, все поймешь, ничего уже не сможешь.

Уже первая встреча Кармен — Бржозовской и Хозе — Трояна вызывает ассоциации с поединком, который продолжается затем на протяжении всего спектакля. Противники начинают движение

с замедленных, неторопливых шагов, когда они, будто не замечая друг друга, то сближаются, то расходятся, очерчивая своеобразный магический квадрат, рождая вокруг напряженное силовое поле.

Но стоит только охваченному любовью Хозе по-хозяйски положить свои руки на плечи Кармен, как кинжально острый носок ее ноги отбрасывает их. Так с первых же минут Кармен начинает борьбу за свободу своих чувств и поступков. Решительно освобождается она из кольца рук Хозе — цепями видятся ей объятия собственника-мужчины. И второе адажио их — уже развязка. Юноша оказался духовно чуждым ей, у нее иные представления о любви и жизни. Напрасно захваченный страстью Хозе говорит ей о своих чувствах, она, такая же одинокая, как и он, может ему лишь сострадать.

Тема трагического одиночества и предчувствия своей судьбы предельно выразительно воплощается Л. Бржозовской в сцене гадания. Судорога отчаяния ломает тело Кармен, тяжелые предчувствия пригибают к земле...

Л. БРЖОЗОВСКАЯ  
и Ю. ТРОЯН после  
спектакля «Спартак».

Фото В. Драчева

Л. БРЖОЗОВСКАЯ  
и Ю. ТРОЯН в спектакле  
«Тиль Уленшпигель».





И, наконец, последняя сцена. Стороной проходит блистательный кумир толпы Тореро, а обезумевший от горя и любви Хозе неотступно преследует Кармен, умоляя, проклиная, боготворя. В отчаянном порыве он взвизгивает вверх, чтобы упасть в бездну — на колени. Кармен уже все поняла, уже прочла свою судьбу в его глазах — и все же говорит «нет». Постановщик отказался в финале от традиционного решения гибели Кармен от удара ножа. Смертельным оказывается для нее отчаянное последнее объятие. Кармен умирает, обвитая железным кольцом рук Хозе — той самой любовной цепью, против которой она боролась.

Таким образом, хореограф и исполнительница дают образу Кармен свою трактовку. Не роковой обольстительницей, не легкомысленной кокеткой, не натурой, одержимой страстями, и даже не символом свободной любви предстает Кармен в интерпретации Бржозовской. Это — значительная и цельная личность, со своим глубоким внутренним миром, с высокими требованиями к тем, кто входит в ее жизнь. Она уходит от Хозе не потому, что разлюбила, а потому, что не любила, потому что не стал он человеком, близким и равным ей по духу. Минский спектакль рассказывал не о трагедии измены, а о трагедии одиночества, размышлял о поисках во взаимоотношениях мужчин и женщин духовной

близости. Согласимся, что размышления эти основаны на сегодняшних наших представлениях о любви и ее ценностях, соответствуют мировоззрению современного человека.

Балетный театр — увы! — не создал еще галереи танцевальных образов наших современников. И для артистов пока остается более открытым иной путь — делать современниками своих героев. Л. Бржозовская и Ю. Троян идут по этому пути всегда — в их танце присутствует каждый раз определенная современность интонации, ощущается взгляд человека нашего XX века. С особой четкостью это проявляется, конечно, в спектаклях, созданных В. Елизарьевым, наиболее близких артистам по духу, и в частности, балете А. Петрова «Сотворение мира», где его создателей интересовала не столько библейская легенда об Адаме и Еве или ее шутивная транскрипция художником Ж. Эффелем, сколько реальные судьбы мира.

Стремительно взрослеет и мужает в спектакле Адам Ю. Трояна. Из доверчивого, наивного немысленша, равно внимающего и Богу и Черту, он быстро превращается в зрелого и мужественного Человека, самостоятельно выбирающего свой путь. Словно птенец скорлупы, его Адам стряхивает с себя оболочку мифа и творит действительную историю своей собственной жизни и всего человечества.

Песнь первого весеннего ручья, шелест травы, благоухание цветов приносит с собой в мир Ева — Л. Бржозовская. Ее рождение — полная затаенной прелести улыбка природы. Но ее юность мудра и несет в себе кассандровское начало — сквозь толщу лет она предвидит, предчувствует дальнейшее. Ее неотступно притягивающая внимание, завораживающая поступь, удлинённые, иногда певуче льющисся, иногда грациозно угловатые линии пластики в сложном контрапункте сливаются с музыкой, слагающей величественный гимн Женщине, монументальной, потрясающей по силе воздействия живописной фреской Е. Лысика, на которой изображена скорбная, трагически незащищенная современная Мадонна с младенцем. Ева — Бржозовская трепетная, нежная, мудрая, вдохновляет мужчину на борьбу и подвиги. И ведомые Адамом и Евой люди начинают свой многотрудный драматический путь. Усталость и отчаяние велят их с ног, ураганы разрывают связующие цепи рук, матери теряют своих детей, жены — мужей. Сильное впечатление оставляет в исполнении артистов сцена катастрофы, рождающая аналогии с теми подлинными катаклизмами, которые уже пережило человечество и которые еще угрожают ему. Но животворящая Женщина — Бржозовская возрождает жизнь на выжженной земле, силой своей любви воскрешает Адама. И сгибаясь под тяже-

стью ноши, вопреки неумолимому бегу времени и бурям эпох, закаляясь и мужая в борьбе, обретая надежду в победах, люди продолжают свой путь.

#### ЮРИЙ ТРОЯН:

— Задачи, стоящие перед артистом балета, я осознал с большей полнотой, когда стал совмещать исполнительскую деятельность с репетиторской. Современный балетный репертуар требует от артистов не только физических данных и актерской выразительности, но интеллекта, образования. Ведь сегодня часто приходится воплощать образы не просто влюбленных, а людей выдающихся, неординарных, значительных. И я заметил, что с этими задачами лучше справляются те исполнители, у которых выше общая культура, больше знания смежных искусств, сильнее развито ассоциативное мышление. И в этом плане миссия репетитора мне кажется весьма серьезной. По большому счету — это воспитатель молодого актера, педагог, который помогает формированию не только его исполнительского мастерства, но самой личности.

#### ЛЮДМИЛА БРЖОЗОВСКАЯ:

— Важно еще не дать сформироваться балетным штампам, ибо избавлять от них — очень трудная задача. Я недавно наблюдала, как Юрий ставил для молодых актеров концертный номер.



Л. БРЖОЗОВСКАЯ  
и Ю. ТРОЯН  
в балете  
«Лебединое озеро».

Л. БРЖОЗОВСКАЯ  
и Ю. ТРОЯН  
в спектакле  
«Спартак».

Прежде чем уловить стиль и пластическую суть произведения, очень способный танцовщик перепробовал чуть ли не все знакомые ему старые приемы, «перетанцевал» в этом номере чуть ли не все свои бывшие роли. И только когда Юра убедил его, что ничто из привычного сюда не подходит, артист стал искать новое. Это действительно трудное дело. Но что же делать? Быстрая и легкая работа приносит, как правило, такой же быстропроходящий и

легкий успех.

Исполнительское мастерство Л. Бржозовской и Ю. Трояна по достоинству оценено в Белоруссии. Они любимы минскими зрителями, удостоены наивысших в республике почетных званий и высоких правительственных наград. Их знают и любители хореографии Москвы и Ленинграда, на сценах которых они не раз танцевали ведущие партии, а также во многих зарубежных странах, где проходили гастрольные советских

артистов. Гармоничным дуэтом, «который хотелось бы неоднократно видеть вновь», называли белорусских артистов зарубежные рецензенты, написавшие в их адрес немало лестных слов. Но, как истинные художники, Л. Бржозовская и Ю. Троян не почтили на лаврах, не успокоились на достигнутом, а остались такими же творчески ищущими, требовательными к себе, как и в начале пути.

Для артиста, имеющего такой

внутренний багаж как Ю. Троян, наверное, закономерно обращение к балетмейстерской деятельности. Он поставил уже несколько хореографических произведений: телевизионный балет и концертный номер на музыку Е. Глебова, «Романс» на музыку Г. Свиридова к фильму «Метель». О новых ролях мечтает, к новым образам готовит себя и Л. Бржозовская. Их манят новые свершения, для них открываются новые дали. В добрый путь!



# ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ

## СЕМЬ МОНОЛОГОВ О СОДРУЖЕСТВЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА И АРТИСТА

**К**онцертмейстер балета — особая профессия, специфика которой порождена своеобразием взаимоотношений музыки и хореографии. Наша редакция уже обращалась к проблеме, связанной с деятельностью концертмейстеров в хореографических училищах. Иная область работы пианистов — в балетном театре. Здесь музыка звучит в классах, репетиционных залах с утра и до вечера, участвуя в тренажных занятиях, в репетициях идущих или возобновляемых спектаклей, в подготовке новых постановок. С первых шагов сценической жизни любого балетного сочинения его музыкальная судьба во многом зависит от концертмейстеров.

Но если работа пианистов в театре остается невидимой для тех, кто приходит на спектакли, то на конкурсных просмотрах их труд становится достоянием огромной аудитории. И вот тут неожиданно открывается притихшему залу таинство этой профессии, представители которой со дня основания балетного театра служат ему верой и правдой. И мы убеждаемся воочию, как велика их роль в деле сотворения танца, как важно мастерство концертмейстера для успеха конкурсанта, перед которым стоит множество задач — от чисто технических до художественных, и в решении их концертмейстер — надежный и преданный помощник исполнителя.

Концертмейстер и конкурс — этой проблеме посвящена наша сегодняшняя статья.

На Пятом Международном конкурсе артистов балета в Москве работала представительная группа концертмейстеров балета. Из советских специалистов в нее вошли Эмма Липпа, Мария Небольсина, Павел Сорокин (Большой театр СССР), Ольга Полякова («Московский классический балет»), Георгий Хачикян (Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко), Михаил Банк (Москонцерт), Валентин Охрема (Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова). С конкурсантами из других стран выступили Майкл Макгроу (Соединенные Штаты Америки), Иво Клатев и Недельчо Мичев (Болгария), Ирина Георге и Пауль Хацеган (Румыния), Ирина Вайсинг (Германская Демократическая Республика), Людмила Вайда (Венгрия), Юха Сювяярви (Финляндия), Тересита Валенте (Куба). Все они внесли свой вклад в создание творческой атмосферы конкурса.

Разные по уровню пианизма, по отношению к своим задачам, музыканты приложили все свои силы для того, чтобы конкурсанты показали в состязании с наиболее выигрышной стороны. Беседуя с ними о радостях и трудностях выбранной профессии, мы лишний раз убедились, что их отличает одержимость балетным театром, беспредельная преданность ему. Профессиональный уровень выступлений концертмейстеров в целом был высокий, и многие музыканты не раз приходили в Большой театр специально послушать их игру и внимательно следили, как они работают с молодыми артистами. Как правило, концертмейстерами балета становятся уже в зрелом возрасте, когда за плечами — высшее музыкальное образование, когда приобретена

полная свобода во владении инструментом и отчетливо определена способность музыканта к ансамблевому исполнительству, сотворчеству с артистом балета. Собственно без этого качества концертмейстер балета состояться не сможет, так же, как и без обостренного ощущения дансантиности. Как оказалось, эта проблема волнует всех концертмейстеров, с кем удалось беседовать в перерывах между конкурсными просмотрами. Каждый из них говорил о необходимости стремиться в своей работе к достижению полного взаимопонимания с танцовщиком, каждый рассматривал этот аспект деятельности музыканта с позиций, близких ему самому. Итак, слово концертмейстерам.

**ЭММА ЛИППА:** «Быть хорошим пианистом — этого явно недостаточно для того, чтобы успешно работать в балетном театре. Практический опыт, приобретаемый нами за долгие годы работы в балете, ничем нельзя заменить. Причина кроется в особенностях предмета, которые определяются закономерностями взаимосвязей музыки и танца, без постижения которых невозможно удовлетворительно выполнить музыкальное сопровождение в том или ином виде учебной или сценической практики.

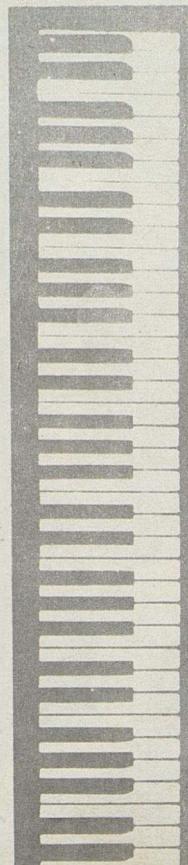
На конкурсах балета ответственность концертмейстера в сравнении с его повседневными заботами резко возрастает. Конкурсное соревнование само по себе, как в физике, мобилизует и концентрирует все творческие и физические силы выступающих на просмотрах. На сценической площадке остаются двое — артист и концертмейстер. Достаточно в чем-то музыканту ошибиться, чем-то увлечься — и весь кропотливый труд педагога, балетмейстера, репетитора может оказаться затраченным впустую. Концертмейстер обязательно должен держать артиста в поле своего зрения, так сказать, держать его «в руках» и мгновенно реагировать на любое изменение в его сценическом поведении. Но для этого нужно хорошо знать танцевальный текст, помнить, как его трактует тот или другой артист, знать своеобразие его темперамента, его исполнительскую манеру, даже его индивидуальные физические и природные свойства. И чтобы тут же откликнуться на намерения артиста (или как-то «завуалировать» его ошибку), изменить характер подачи музыки, интонационную нюансировку, темп, метро-ритмическую характеристику, нужно не просто знать балетные клавиры наизусть, но это знание довести до автоматизма. Не случайно концертмейстеры, за редким исключением, не играют по нотам, хотя, если вы заметили, почти перед всеми пианистами на конкурсе они стояли на пюпитре, но стояли для страховки, на случай, если подведет двигательная память.

Не потому ли в творческом содружестве концертмейстера и танцовщика исключительно важен фактор доверия друг к другу. Танцовщик должен быть чутким к музыке, слышать ее образность, а не только ритм. И если он будет внимательным к предложениям и советам пианиста, то они всегда найдут общий язык, смогут правильно выстроить музыкально-хореографическую композицию номера.

Для самого концертмейстера конкурс балета является своеобразным экзаменом на профессиональную зрелость, на знание специфики танцевального искусства. Тут есть момент и чисто психологический: умение постичь характер каждого соревнующегося. Одному нужно «подать» больше эмоций, другого этот эмоциональный взлет может сбить. Максимальная сосредоточенность, собранность, подчинение всех своих знаний танцу — это и есть мастерство концертмейстера».

**МАРИЯ НЕБОЛЬСИНА:** «Способность «чувствовать» танцовщика необходима концертмейстеру во всех случаях его совместных выступлений с артистом балета. В своей повседневной практике мы сталкиваемся в основном с двумя типами балетных исполнителей. Для представителей одного из них характерны яркие волевые качества, они как бы диктуют пианисту свои условия в сфере эмоциональной выразительности, в определении темпов. Другой тип, отличающийся известной долей пассивности, как бы ждет инициативы от музыканта, в какой-то степени предлагает взять пианисту на себя «диктаторские» функции.

Умение концертмейстера справиться со своими обязанностями в условиях работы с такими разными, подчас противоположными исполнительскими индивидуальностями приобретает иной раз решающее значение. Особенно на таких ответственных соревнованиях, как прошедший Московский международный конкурс. За годы работы в теат-



<sup>1</sup> См. журнал «Советский балет» № 1 за 1984 год, с. 28.

ре я научилась четко различать, с каким типом танцовщика имею дело, кому надо аккомпанировать, за кем надо идти, а кем следует в той или иной степени руководить, кого вести за собой.

Когда концертмейстер умело, тактично и со знанием дела выполняет возложенные на него функции, это не остается незамеченным — артисты всегда с благодарностью воспринимают такого рода участие в их выступлениях».

От готовности концертмейстера вести с артистом балета диалог на равных во многом зависит успех конкурсанта. Но эта готовность, как правило, — результат длительного кропотливого труда, которым должно быть заполнено предконкурсное репетиционное время. Об этом говорили многие музыканты.

**ВАЛЕНТИН ОХРЕМА:** «Разумеется, основная работа с конкурсантами осуществляется в период подготовки к балетному конкурсу. И чем больше по времени оказывается отрезок совместной работы артиста балета и концертмейстера, тем благоприятнее чувствует себя танцовщик на сцене. А ведь на деле еще нередки случаи, когда мы буквально накануне конкурса узнаем о том, что нам предстоит работать на таком-то соревновании с таким-то артистом.

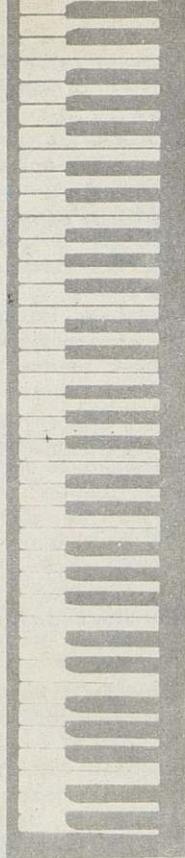
Я считаю практику предконкурсных репетиционных занятий с концертмейстером, приглашенным со стороны, неразумной. Каков бы ни был профессиональный уровень музыканта, он не в состоянии за три-четыре репетиции основательно постичь особенности артистической индивидуальности исполнителя, стать ему истинным помощником в столь ответственном деле. Поэтому те конкурсанты, которые имеют постоянного концертмейстера, находятся в более выгодном положении, ибо в своих притязаниях опираются на весьма надежную техническую и психологическую поддержку не только со стороны педагога-наставника, но и его верного сотрудника — пианиста-аккомпаниатора.

Это облегчает и работу концертмейстера. Согласитесь, в такой ситуации тебя не подстерегают какие-либо сверхнеожиданности в самочувствии артиста, многое в его поведении во время исполнения ты уже можешь предугадать. А если все-таки и случаются отклонения от намеченного (как танцовщик зависит от настроения, душевного состояния, иных приводящих обстоятельств, известно всем), тут выручает выработанное практикой умение оказывать характеру танцевания необходимую интонационно-звуковую поддержку. Да, только ощущение полного контакта с конкурсантом способно подсказать концертмейстеру, в какой момент ему следует предпослать выступлению артиста необходимый эмоциональный запал, «воссоздать» воздух в прыжке или «приподнять» актера активным звукодинамическим посылом».

**ГЕОРГИЙ ХАЧИКЯН:** «Убежден, что предконкурсная работа артиста балета и концертмейстера является основным фактором, способствующим уверенному сценическому выступлению конкурсанта. Во время конкурсных просмотров выдается, как говорится, «на гора» все то, что было приобретено и накоплено за долгие месяцы интенсивных занятий и тренировок. На самом конкурсе лишь уточняются и в окончательном виде фиксируются те или иные элементы и детали исполнения, актерского поведения, а также освоения сценической площадки. И задача концертмейстера на этом этапе заключена в том, чтобы все эти параметры привести к общему знаменателю. Я за то, чтобы организации, от которых зависит режим подготовки к конкурсам, руководствовались в деле прикрепления к будущим участникам соревнования определенных концертмейстеров истинной мерой вклада музыканта в творческий конкурсный процесс. И чтобы это прикрепление происходило заранее, а не накануне события. Правильное решение задачи не может не сказаться на результативности выступлений участников будущих состязаний балетных артистов в Москве».

Не случайно часто можно услышать, что труд концертмейстера балета — самоотверженный. И действительно, исполняя подчас труднейшие партии со сложнейшей фактурой, вкладывая в игру все, чем он владеет, чему научился и что приобрел в течение своего служения балетному театру, пианист не требует для себя «венца», и свой собственный успех для него значим лишь в той мере, насколько он способствовал успеху выступающего с ним артиста. Самовыражение музыканта здесь полностью подчинено индивидуальности конкурсанта.

В игре концертмейстера балета хочется слышать не только подлинный пианистический профессионализм, пре-



красную технику, позволяющую ему полностью проговаривать текст, не комкая пассажи, концы фраз, кульминации, не только высокую художественность исполнения, способность своими средствами воплощать художественный образ, но и ежесекундную готовность к ансамблю с танцовщиком в высшем его проявлении — умении каждую следующую секунду предвидеть, что хочет «сказать» артист.

**ИВО КЛАТЕВ:** «На конкурсе для концертмейстера балета самая большая награда — удачные выступления молодых танцовщиков. Когда оказываешься свидетелем того, что многие месяцы напряженного творческого труда заканчиваются успешной демонстрацией художественных и технических возможностей работающего с тобой артиста балета, начинаешь испытывать радостное чувство удовлетворения от сопричастности к столь нелегкому, но благодарному процессу восхождения к вершинам творческой мысли и вдохновения».

Для творчества концертмейстера балета, как ни одного другого из концертирующих музыкантов, характерна способность к жесточайшему самоограничению, к строжайшему контролю над проявлением своего темперамента, своих эмоций. Что бы ни произошло на сцене или в зале, пианист должен быть занят только творческим процессом. Он и выступающий артист — больше для него ничего не должно существовать.

**МАЙКЛ МАКГРОУ:** «Во время выступления артиста на сцене концертмейстер не может позволить себе расслабиться или поддаться охватившему зал возбуждению, так же как и собственной взволнованности, столь естественной при выходе на сцену театра. Иначе это обязательно скажется на манере игры и повредит конкурсанту, ибо следствие состояния неуравновешенности — игра с техническими погрешностями, которые моментально отражаются на качестве хореографического исполнения. Концертмейстер просто обязан всей сущностью своей профессии держать себя в рамках спокойствия, обладать высокой степенью сосредоточенности на том, что делается на сцене. Когда ты полностью поглощен тем, как танцует конкурсант, тут уж не до переживаний, все ненужное отступает на задний план. Работа ответственной, направленная на достижение наилучшего результата выступления артиста — вот на что должны быть нацелены все помыслы концертмейстера балета».

Оценивая работу пианиста в балетном театре вообще и на конкурсе в частности, важно подчеркнуть большое значение в их труде не только профессиональных, но чисто личностных качеств, выражающихся прежде всего в умении быть чутким, доброжелательным, способным всегда прийти на помощь артистам, особенно начинающим, юным, еще не успевшим приобрести опыт, вступающим, как правило, на самостоятельный путь в семнадцать-восемнадцать лет.

**ИРИНА ГЕОРГЕ:** «Возникновение неприятных для работы ситуаций во время конкурсного просмотра надо всеми способами предотвращать. Слишком дорогой ценой приходится расплачиваться за минуты ослабления контроля над собой, над собственным состоянием духа — творческим самочувствием доверившихся тебе молодых артистов балета».

Итак, перевернута еще одна страница истории международных конкурсов артистов балета в Москве. Пятый форум дал немалый материал для анализа творческого вклада концертмейстеров в плодотворное развитие современного балетного театра. Ведь в конкурсе, как в капле воды, отражаются все видимые и скрытые процессы, сопровождающие жизнь этого сложного явления. Вклад оказался весомым, его трудно переоценить. Большая группа советских концертмейстеров, участвовавших на конкурсе, продемонстрировала это с достаточной убедительностью. Их исполнительское творчество подтвердило, что все дальше в прошлое уходит устаревшее представление о чисто прикладной роли музыканта в балетном театре, о том, что аккомпанемент должен идти лишь на поводу у танца, не имея равных с ним прав в участии сотворения художественного образа. Мы еще раз имели возможность убедиться, как важен серьезный ответственный отбор конкурсных концертмейстеров, особенно на такое ответственное соревнование, как Московский международный конкурс, собирающий лучших представителей этой творческой профессии. Следует тщательно изучать как положительный, так и отрицательный опыт прошедшего соревнования и учесть его уроки.

Материал подготовил  
Л. ЛАДЫГИН

*Круг проблем, порожденных процессами взаимодействия и взаимовлияния литературы и балетного театра, велик и многозначен. И, публикуя статью В. Красовской «Шекспир в смене балетных эпох», где автор анализирует работу отдельных хореографов над сценическим воплощением полотен великого драматурга, редакция предполагает продолжить начатый разговор и приглашает принять в нем участие теоретиков и практиков балетного театра.*

## ВЕРА КРАСОВСКАЯ,

доктор искусствоведения

Сегодня на балетной афише Шекспир занимает едва ли не большее место, чем в репертуаре театра драматического. Композиторы и хореографы разных национальностей, взглядов, вкусов и, разумеется, талантов воплощают трагедии и комедии великого английского драматурга. Иногда они развертывают многоактный спектакль. Иногда пользуются сжатой новеллистической формой. К концу 1970-х годов мировая балетная сцена знала много примеров и того и другого вида, а впереди намечались новые.

Понятна тяга деятелей балета к большой литературе. Но почему их так привлекает Шекспир? Что это — мода? Но мода преходяща. А балет давно, и все настойчивей, «открывает» для себя и по-своему Шекспира. Наверное, причина в том, что балету необходимы сильные характеры, беспримесные страсти и бездонные сомнения, терзающие шекспировских героев. Размах, а подчас фантастичность действительных ситуаций, грандиозность шекспировских метафор сродни природе балета. Все это подстрекает воображение творцов пластических трагедий и комедий. Не посягая на то, чтобы высветить всю палитру Шекспира, хореографы тянутся к романтической стихии, столь сильной в многомерном творчестве его. Ибо балету такой интерес присущ от века. Правда, днем рождения романтического балета принято считать 12 марта 1832 года — день премьеры «Сильфиды». Но календарная дата скорей метит кристаллизацию определенных тем романтизма в истории хореографического театра, а не первую встречу с ними. На деле в балете, как в литературе и искусстве

многих стран, уже XVIII век дал ростки этого стиля, а отсюда открылся ход к Шекспиру.

Ростки наметились в художественной практике Жана Жоржа Новерра. Великий хореограф опирался как теоретик на труды французских просветителей. Но он недаром чтит английского актера Дэвида Гаррика и гордился дружбой с ним. А тот не случайно называл Новерра «фантастичнейшим из плясунов» и величал «Шекспиром танца». В новерровых «Письмах о танце» то и дело пробивалась мечта автора о больших и красочных полотнах, об эффектах живописной перспективы, о прихотливых группах актеров, то располагающихся на разных планах сцены, то сливающихся в единой движущейся массе. А на сцене Новерр с тем большей отвагой нарушал правила классицизма. В своих «античных балетах» (например, «Смерть Геракла» и «Отмщенный Агамемнон») он растягивал действие на годы, переносил события из одного места в другое и, на глазах у зрителей, заставлял умирать героев. Между 1761 и 1765 годами Новерр поставил в Штутгарте балет «Антоний и Клеопатра». Сценарий не сохранился. Но позволительно предположить, что, обратясь к трагедии Шекспира, Новерр воспроизвел в музыкально-хореографическом действии отдельные узлы сюжета и попытался передать сложность характеров, противоречия чувств героев.

На рубеже XVIII—XIX веков предвестья романтизма выражали себя в шекспировских сюжетах. Балетные «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Антоний и Клеопатра», «Гамлет» и «Макбет» шли в театрах Парижа, Лондона, Копенгагена, Венеции, Неаполя, Милана. Не все попытки венчались успехом. Посредственности интересовались именно сюжетом, внешними обстоятельствами действия, что, впрочем, случается и поныне.

Из множества постановок выделялся балет Сальваторе Вигано «Отелло», поставленный им на собственную музыку для театра Ла Скала в 1818 году. Стендаль предпочел этот балет одноименной опере Дж. Россини, потому что Вигано воссоздал атмосферу трагедии. Его балет был далек от бесстрастной занимательности новеллы Чинтио, которой воспользовался Шекспир. Вигано любил действенные контрасты и широко развертывал их. Трагический конфликт нарастал на фоне народных плясок, например, венецианской фураны с ее конкретным национальным характером. В четвертом акте, ведя балет к финалу, хореограф применил прием ретардации и замедлил, разрядил события танцами на балу у дожа. В танцах участвовала Дездемона, обеспокоенная гневом Отелло, но еще не знающая, что она сама причина

его смятения. Стендаль восхищалась эта сцена: благодаря ей, «дойдя до последнего действия балета Вигано, мы не испытывали пресыщения от ужасного и сильного: вскоре на глазах показались слезы».

Такие хореографы, как Вигано, слишком уважали Шекспира, чтобы прямо повторять сюжетные ситуации. Подлинные художники, они воплощали средствами своего искусства внутренний смысл, духовную суть образов. Иной отход от буквализма, иная вольность внезапно высвечивали главную идею пьесы. В этом плане многозначительна история «Макбета» на балетной сцене — и в прямых обращениях к трагедии, и в косвенном ее возведении на судьбы хореографии.

Существовал наивный пантомимный «подстрочник». Французский хореограф Шарль Ле Пик задумал удивить «Макбетом» в 1785 году зрителей Лондона. Критики хвалили пантомимную актрису Гертруду Росси за «силу, с какой она подговаривала Макбета на убийство». Но зал разражался хохотом, когда являвшийся Макбету призраки нараспев и с итальянским акцентом возглашала: «Макабет! Макабет!»

Примечательным днем на путях шекспиризации балета стало 7 июля 1796 года. В тот вечер Шарль Дидло показал там же, в Лондоне, два новых балета: «Флора и Зефир» и «Счастливое кораблекрушение, или Шотландские ведьмы». При жизни Дидло и много лет спустя славой пользовался первый балет. Второй не вышел за пределы лондонского сезона. Но именно он позволяет назвать Дидло прямым предтечей балетного романтизма. В «Шотландских ведьмах» Дидло уловил грядущие сдвиги в искусстве. Он посвятил балет Шекспиру и сочинил предисловие к премьере. «Знаменитый бард, — писал он, — дозволю молодому художнику заплатить приличествующую твоей памяти дань. Я видел «Макбета». Увы, как прискорбно, что я не говорю на твоём языке и не понимаю его!» И пояснял, что поразило его в виденном представлении: «Отблеск подлинного трагизма, пронизывающий всю драму, печать самобытности, метящая каждый характер, таинственность того стиля, которым ты так вдохновенно наделил своих ведьм, — словом, все сцепление сцен, очерченных так ясно, что мысль, даже не прибегая к помощи слов, может следовать за цельностью общего, — все взбудоражило мою душу тысячу разнообразных впечатлений горести, ужаса и отчаяния».

Меньше всего Дидло имел в виду сюжет «Макбета» как таковой. Он признался: «Три готические ведьмы вызвали во мне намерение сочинить драму с тремя современными ведьмами». И указал на то, что его влечет не фабула, а романтические

# ШЕКСПИР В СМЕНЕ БАЛЕТНЫХ ЭПОХ

аспекты трагедии. Его вдохновили в ней внутреннее богатство и противоречивость людских характеров, оригинальная стилистика, дерзкий сплав обыденного с фантастическим, свобода композиции, сцепляющей в единое целое чередующиеся сцены. А термин «готический» он словно бы заимствовал из лексикона преромантической школы.

Правда, заключительная просьба — «Позволь мне, о Шекспир, впервые попробовать себя в подоб-

ном роде» — обернулась в сценарии мелодрамой. Дидло воспользовался мотивами шотландских баллад, где море-судьба решает исход любовных встреч, где простодушная вера вплетает фантастику в быт. Шотландский крестьянин вербовался в матросы, надеясь разбогатеть и получить в жены любимую. Во время кораблекрушения его спасли ведьмы и помогли сбыться мечте.

Национальный колорит фона и ситуаций, резкие контрасты лирического и ужасного, веселого и трогательного, обычного и невероятного — предвосхищали за тридцать с лишним лет поэтику романтического балета. Больше того, драматургия «Счастливого кораблекрушения» уводила по-своему к «Сильфиде». Только там мотив вмешательства волшебного мира повторялся в перевернутом виде. Ведьмы Шарля Дидло приносили герою добро. Ведьма

Филиппа Тальони губила доверчивого героя.

Существенно и другое. Содержание «Сильфиды» перекликалось с одним местом из сцены ведьм, предваряющей их встречу с Макбетом. В «Макбете» первая ведьма

рассказывала сестрам о шкиперше, которая на просьбу угостить каштанами ответила: «Вон отсюда, проклятая карга!» Ведьма обещала наказать обидчицу, настигнув в море ее мужа: «Чтобы таял он и сох, торопя последний вздох». Герой «Сильфиды» выгонял колдунью, забредшую на его помолвку. В отместку колдунья лишала крыльев, а с ними и жизни, его мечту-Сильфиду. Но идею подобной мести «рикошетом» — расплаты за зло ценой гибели близкого существа — авторы «Сильфиды» воплотили в эстетике романтической хореографии, отдав главное место в балете образам ирреального мира. Впрочем, героиня «Сильфиды» и ее воздушные подруги, пусть отдаленно, могли напоминать волшебных духов шекспировской «Бури» или эльфов — прислужниц Титании из «Сна в летнюю ночь».

Между тем романтический балет (в историческом понимании стиля) редко обращался к Шекспиру и не знал в том подлинных удач. «Жизель» связана с именами Теофиля Готье и Генриха Гейне, «Эсмеральда» — с именем Виктора Гюго. Среди постоянных балетных сцена-

ристов процветал тогда Эжен Скриб — поставщик занимательных сюжетов, мастер эффектно закрученной интриги.

К концу XIX века балетный театр почти забыл о Шекспире. Арбитр вкусов и вершитель судеб, академик и классик Мариус Петипа был приверженцем ясных гармоний. Он ценил простые конфликты, неторопливый ход действия к торжеству

Сцена из спектакля  
«Пролог к одной трагедии» (Национальный балет Кубы).  
Фото Д. Куликова



добра в апофеозе. Лишь однажды музыка, отвечающая его идеалу, привела Петипа к Шекспиру. В 1876 году он сочинил балет на увертюру и скерцо Ф. Мендельсона к комедии «Сон в летнюю ночь» со вставными номерами Л. Минкуса. За пределы мира беззаботных эльфов, надевших балетные тюники, Петипа не вышел. Ему были чужды и грубоватый юмор Шекспира, и накаленная атмосфера его трагедий.

Шекспир остался и за гранью творчества Михаила Фокина, крупнейшего хореографа начала XX века. При всем разнообразии привлекавших его сюжетов и тем, этот мастер пластических стилизаций искал источники вдохновения не в литературе, а в изобразительном искусстве минувших эпох. Тоска об исчезнувшей красоте пронизывала его постановки — попытки возродить и удержать лики прекрасного в нестойких образах балетной пластики. Шекспир, спутник новаторств, разрушений и беззаконий, не вмещался в изысканный круг фоккинских фантазий.

Интерес балетного театра к английскому гению вновь вспыхнул в середине XX века. Раскрыв любую балетную энциклопедию, можно обнаружить солидный перечень названий, десятки имен композиторов и хореографов, прикоснувшихся к Шекспиру.

Начало положил балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Постановленный Леонидом Лавровским в 1940 году на сцене Театра оперы и балета имени Кирова и объединивший созвездие исполнителей, он был в 1946 году перенесен в московский Большой театр. Потом отечественные и зарубежные театры предлагали много сценических версий партитуры Прокофьева. Большинство шло вслед первому опыту; но копиисты, как правило, не поднимаются до уровня оригинала. Только считанные хореографы-художники открыли в музыке Прокофьева существенное для себя, для своего поколения и предложили самостоятельные трактовки.

Историческим событием остался балет Лавровского. Он как раз не был новаторским в полном смысле слова, ибо постановщик убежденно держался эстетических принципов хореодрамы, общепринятых в балетном театре 1930—1940-х годов. Но в отточенных и уже достигших предела формам этого стиля Лавровский передал Шекспира с такой внутренней правдой, какой редко добивались современники — режиссеры драмы. Девушка и юноша дерзко нарушили свирепый уклад жизни, устояли перед ее натиском и ценой гибели расшатали ее устои... Повесть об этом предстала в строгом богатстве ее образного мира. Лирическая тема рождалась, проходила все этапы развития и взмыва-

ла к трагической развязке внутри многолетия щедро очерченного быта. Жанровые зарисовки простонародья и знати Вероны, эпизоды уличных потасовок и чинных пиров, смена комических происшествий и церемонных обрядов — все сплеталось в пестрое полотно пластической драмы. Из общего фона выбивались характеры и типы, являвшие смесь всевозможных качеств, от чопорной глупости до грубоватого юмора, — ту неповторимую смесь, какой богата драма шекспирова...

Контрасты лирики и жанризма обозначились в балете «Ромео и Джульетта» резче, чем на драматической сцене. Классический танец двух героев поднял их над суетой обыденности в очищенные сферы духа, превратил в образы-символы надежды, необходимой людям во все времена. В балетной инсценировке самой светлой из трагедий Шекспира внятно звучал ее гуманистический итог.

В этом смысле спектакль Лавровского остался вершиной среди балетных инсценировок «Ромео и Джульетты», включая созданные на музыку симфонии Г. Берлиоза. Но в дальнейшей трактовке трагедии проступила одна немаловажная особенность: лирика все определеннее теряла беспримесную чистоту, переливаясь сложными, подчас весьма значительными оттенками. Она обрела раздумчивые интонации гамлетизма, и в том не противоречила музыке, ибо партитура Прокофьева дает повод для философических раздумий, сомнений и иронии. Примером служит смелый по замыслу и форме спектакль Олега Виноградова на сцене Новосибирского театра оперы и балета (1965). Не случайно вперед там вышел образ Ромео, тогда как в спектакле Лавровского сиял и главенствовал образ Джульетты, образ ее цельного, всепобеждающего чувства.

Новый взгляд балета на лирику дал новое, расширительное понимание романтической природы этого искусства и тем раздвинул горизонты обращения к Шекспиру. Однако ж расширение (количество!) не означает непреременных открытий (качества!). Картинных иллюстраций к сюжетам «Гамлета» и «Отелло» гораздо больше, чем прорывов в мир мыслей и страстей героев. Попытки обыграть в приемах балетного водевиля (и даже фарса) интригу шекспировских комедий встречаются чаще, чем проникновение в мир их насмешливой, грубовато-жизнерадостной, ренессанской стихии.

И «Гамлет», и «Отелло», как ни странно на первый взгляд, наиболее удались хореографам, субъективно пережившим идею трагедии в форме одноактных монологических самораскрытий героев. Монологи могли принадлежать сразу нескольким персонажам, могли обра-

зовать сложный контрапункт танцевального общения, но в диалоги, как было у Лавровского, герои не вступали. Удача во многом зависела от музыки, которая (это известно, но не всегда принимается в расчет) играет серьезную роль в балете.

В 1949 году мексиканский хореограф и танцовщик Хосе Лимон сочинил для своей труппы «Павану мавра» по мотивам «Отелло» на музыку Генри Перселла. Музыка направляла действие и диктовала его форму. Две пары в костюмах Отелло и Дездемоны, Яго и Эмилии исполняли танец, будто продолжали свершаемый ритуал, будто давно уже тянулись и затерялись во времени нити связующей их драмы. Поначалу танец удерживал исполнителей в кольце плавных скольжений, мерных переходов, церемонных поклонов. Паги иногда обменивались партнерами и вновь возвращались к исходной фигуре. Новый мотив выпускал на свободу драму. Пантомима прерывала мерный рисунок танца текучими, ускользающими штрихами поз и жестов: у рампы Яго прижимал губами к уху мавра, а тот отстранялся нетерпеливым взмахом руки. Но и это не было диалогом хореодрамы, а только условным знаком грубой клеветы. Танец возобновлялся. Но драма вмешивалась все настойчивее, смещала симметрию фигур, центробежно захватывала все большее пространство и вводила к неизбежному финалу.

В 1969 году Никита Долгушин воплотил на сцене ленинградского Малого театра оперы и балета образ датского принца в одноактном балете «Размышления» на музыку увертюры-фантазии Чайковского к пьесе «Гамлет». Хореограф и исполнитель главной роли, он увидел трагедию как внутренний монолог героя, где реальное время может быть сплющено в мгновенья, а может бесконечно длиться. События наслаивались и протекали синхронно. Мысль Гамлета оценивала эти события как уже совершенные и еще грядущие. Другие участники трагедии были воссозданы его воображением, но и не послушны ему. Они твердили свое, втягивали Гамлета в свой хоровод. Постепенно кристаллизовалась тема: Эльсинор цепко держит Гамлета и не отпускает его, но Эльсинор бессильно остановил или задержал собственное падение. Хореографическая фантазия, так же как увертюра-фантазия, не претендовала на то, чтобы исчерпывающе воплотить знаменитую трагедию, а передавала размышления о ней в образах собственной поэтической условности.

Авторы «Паваны мавра» и «Размышления», хореографы разных народов и школ, во многом похожие подошли к Шекспиру. Не посягая на многомерность и полноту трагедий, они отобрали то, что особенно затрагивало сегодняшнего зрителя,

то, что доступно условности балетного искусства и может быть передано его выразительными средствами. Но при этом — передано с такой властью лирического самораскрытия, которая определяет особое место балета среди других искусств. Словом, оба увидели своих героев в романтически обобщенном плане и, сохранив противоречивость характеров, дали как бы крупный план чувств, бушевающих героев.

Все же монолог, система монологов — не единственный ключ к балетным воплощениям Шекспира.

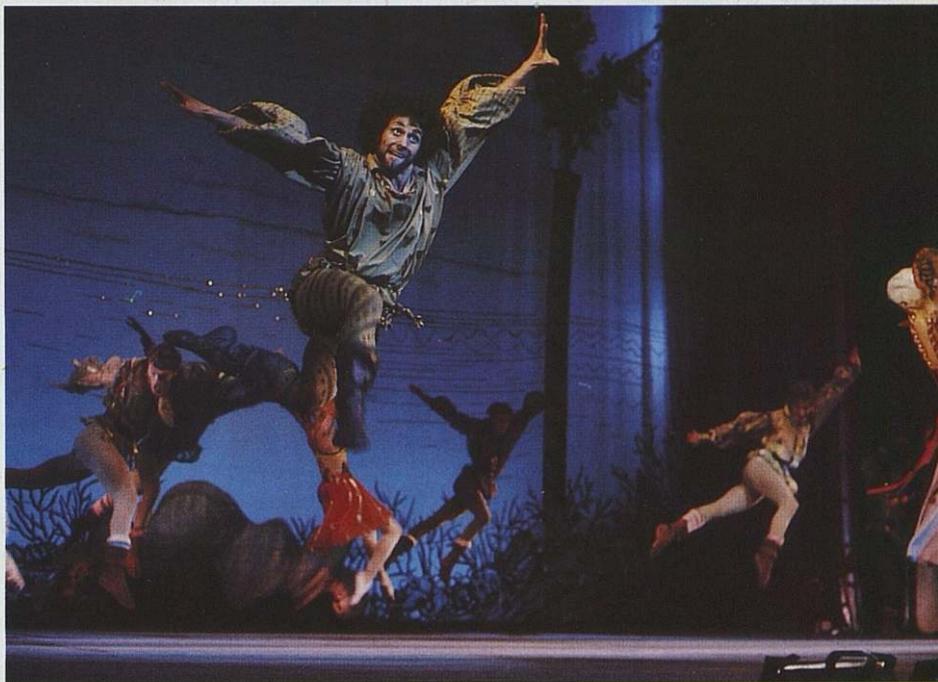
Сцена из балета «Двенадцатая ночь» в постановке Ленинградского театра современного танца.

Фото А. Черных

Н. ДОЛГУШИН,  
Е. ЕВТЕЕВА, М. ДАУКАЕВ,  
Г. КОМЛЕВА в композиции  
«Павана мавра»

Фото Д. Куликова

*(Окончание статьи — в следующем номере журнала)*



# 1986

# СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

Журнал  
Министерства  
культуры СССР

## ЯНВАРЬ

ПН. 6 13 20 27  
ВТ. 7 14 21 28  
СР. 1 8 15 22 29  
ЧТ. 2 9 16 23 30  
ПТ. 3 10 17 24 31  
СБ. 4 11 18 25  
ВС. 5 12 19 26

## ФЕВРАЛЬ

ПН. 3 10 17 24  
ВТ. 4 11 18 25  
СР. 5 12 19 26  
ЧТ. 6 13 20 27  
ПТ. 7 14 21 28  
СБ. 1 8 15 22  
ВС. 2 9 16 23

## МАРТ

ПН. 3 10 17 24 31  
ВТ. 4 11 18 25  
СР. 5 12 19 26  
ЧТ. 6 13 20 27  
ПТ. 7 14 21 28  
СБ. 1 8 15 22 29  
ВС. 2 9 16 23 30

## АПРЕЛЬ

ПН. 7 14 21 28  
ВТ. 1 8 15 22 29  
СР. 2 9 16 23 30  
ЧТ. 3 10 17 24  
ПТ. 4 11 18 25  
СБ. 5 12 19 26  
ВС. 6 13 20 27

## МАЙ

ПН. 5 12 19 26  
ВТ. 6 13 20 27  
СР. 7 14 21 28  
ЧТ. 1 8 15 22 29  
ПТ. 2 9 16 23 30  
СБ. 3 10 17 24 31  
ВС. 4 11 18 25

## ИЮНЬ

ПН. 2 9 16 23 30  
ВТ. 3 10 17 24  
СР. 4 11 18 25  
ЧТ. 5 12 19 26  
ПТ. 6 13 20 27  
СБ. 7 14 21 28  
ВС. 1 8 15 22 29

## ИЮЛЬ

ПН. 7 14 21 28  
ВТ. 1 8 15 22 29  
СР. 2 9 16 23 30  
ЧТ. 3 10 17 24 31  
ПТ. 4 11 18 25  
СБ. 5 12 19 26  
ВС. 6 13 20 27

## АВГУСТ

ПН. 4 11 18 25  
ВТ. 5 12 19 26  
СР. 6 13 20 27  
ЧТ. 7 14 21 28  
ПТ. 1 8 15 22 29  
СБ. 2 9 16 23 30  
ВС. 3 10 17 24 31

## СЕНТЯБРЬ

ПН. 1 8 15 22 29  
ВТ. 2 9 16 23 30  
СР. 3 10 17 24  
ЧТ. 4 11 18 25  
ПТ. 5 12 19 26  
СБ. 6 13 20 27  
ВС. 7 14 21 28

## ОКТАБРЬ

ПН. 6 13 20 27  
ВТ. 7 14 21 28  
СР. 1 8 15 22 29  
ЧТ. 2 9 16 23 30  
ПТ. 3 10 17 24 31  
СБ. 4 11 18 25  
ВС. 5 12 19 26

## НОЯБРЬ

ПН. 3 10 17 24  
ВТ. 4 11 18 25  
СР. 5 12 19 26  
ЧТ. 6 13 20 27  
ПТ. 7 14 21 28  
СБ. 1 8 15 22 29  
ВС. 2 9 16 23 30

## ДЕКАБРЬ

ПН. 1 8 15 22 29  
ВТ. 2 9 16 23 30  
СР. 3 10 17 24 31  
ЧТ. 4 11 18 25  
ПТ. 5 12 19 26  
СБ. 6 13 20 27  
ВС. 7 14 21 28

Сцена из балета  
«Повесть о Ромео  
и Джульетте»  
в постановке  
ансамбля  
«Московский  
классический  
балет»  
(хореография  
Н. Касаткиной  
и В. Василева).

Фото Д. Куликова



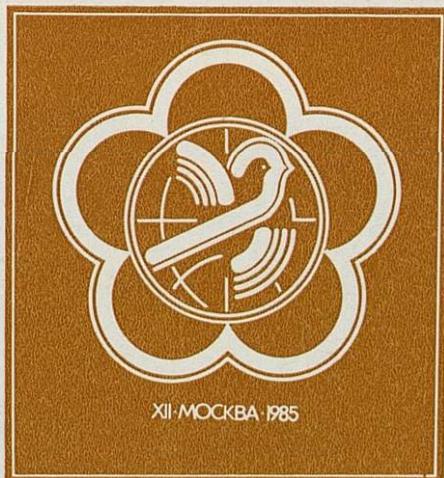
# Творческий портрет

Людмила БРЖОЗОВСКАЯ  
и Юрий ТРОЯН  
в спектакле  
«Шелкунчик».  
(См. статью  
«Диалог мысли и танца»  
на стр. 22)

Фото В. Драчева



# ФЕСТИВАЛЬНЫЙ



## ПРАЗДНИК ТАНЦА

Понятие «фестиваль», став международным, уже давно не требует перевода ни на один язык. И все же, вспомним, что положенным в его основу итальянским словом *festivo* обычно называют периодически проводимые показы и смотры в различных областях искусства. Вместе с тем, если обратиться к почти сорокалетней истории всемирных молодежных фестивалей, то можно увидеть, что благодаря им социально-политический смысл этого понятия стал значительно объемнее и глубже. И определяет его звучание пафос международного антивоенного, антифашистского, антифашистского движения, движения за мир и дружбу между народами... XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов, состоявшийся в Москве минувшим летом, имел своим девизом лозунг «За антимпериалистическую солидарность, мир и дружбу». Он стал лейт-темой не только митингов, диспутов, манифестаций, но определил содержание и тональность художественной программы московского форума, пронизав ее тревогой за судьбы человечества и цивилизации, за судьбы земли, и в то же время придав атмосфере концертов, спектаклей, эстрадных программ черты оптимизма, доброжелательности, взаимной заинтересованности.

Представления театров всех жанров, художественные выставки, работа творческих мастерских по самым разным видам искусств — все они составили огромную по масштабам фестивальную панораму искусства, живущую по единым драматургическим законам московского праздника, созвучную его ритмам, эмоциям. И в том беспредельном океане спектаклей, концертов, встреч четко просматривается динамично активная роль танцевального искусства. В партитуре этой грандиозной хореографической симфонии существовали свои завязка и развязка, своя кульминация, которые как бы направляли течение действия, цементировали, объединяли его отдельные события и эпизоды в целостное представление, называемое фестивальным хороводом красоты. Речь идет о праздниках открытия и закрытия московского форума, где танец выплескивался на поле стадиона во всем необъятном богатстве своих красок и чувств (главный балетмейстер М. Годенко) и о гала-концерте советской делегации во Дворце спорта Центрального стадиона имени В. И. Ленина, который оказался как бы расцвеченным радугой плясок народов нашей Родины, пластическое кружево которых органично «вплетлось» в ткань этой яркой программы (хореографы И. Шаповалов и В. Гордеев).

Широко открыли двери участникам фестиваля театры Москвы, в репертуаре которых значительное место занимали балетные спектакли. Так, фестивальная афиша Большого театра СССР включила лучшие постановки последних лет — балеты «Раймонда», «Спартак», «Золотой век», «Ромео и Джульетта», «Иван Грозный». Событием стали и прошедшие в дни молодежного форума актерские премьеры. В «Раймонде» в заглавной партии впервые выступила обладательница золотой медали V Международного конкурса артистов балета в Москве Нина Ананишвили. Это был яркий и волнующий дебют — молодая танцовщица всю роль, одну из сложнейших в классическом репертуаре, «провела» словно на одном дыхании, еще раз подтвердив, сколь закономерной была ее победа на состязании. Ананишвили обнаружила незаурядное мастерство в постижении многозначного характера героини Глазунова — юная Раймонда у нее то игривая, то мечтательная, то сдержанно-сосредоточенная, но во всех своих проявлениях личность героини отмечена печатью духовной неповторимости, значительности. В том же спектакле в различных эпизодах успешно демонстрировали свое искусство и другие представители артистической молодежи театра.

Второй актерской премьерой фестиваля в Большом театре СССР оказалось первое исполнение Аллой Михальченко партии Анастасии в балете «Иван Грозный». В этом поэтичном образе русской женщины органично преломились основные свойства русского национального характера: душевная чистота, верность, сила духа, самоотверженность. И артистка старается постичь все тончайшие оттенки и штрихи духовной жизни своей Анастасии, чему способствовали элегическая напевность поз и линий танца Михальченко, несущего в себе самобытность русской пляски.

Среди спектаклей, показанных Московским музыкальным театром имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, были такие балеты, как «Штраусиана», «Эсмеральда», «Конек-Горбунок», «Лебединое озеро». Поистине еще одной балетной сценой столицы стала в дни фестиваля эстрада, сооруженная на Голицынских прудах Международного

парка искусств в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького. Здесь с успехом показывал свои представления ленинградский ансамбль «Хореографические миниатюры» (художественный руководитель А. Макаров). Из своего обширного репертуара участники коллектива отобрали те произведения, которые наиболее естественно вписывались в оформление, которое предлагала актерам живая природа. И потому показанные ими и классические и современные пластические композиции обретали в безмерном пространстве воздуха особую эмоциональную красоту, что тонко ощущали зрители, соприкоснувшись с волшебством рождения прекрасного в искусстве его величества Танца.

Вслед за ленинградцами на этой фантастической площадке солисты Большого театра СССР и учащиеся Пермского хореографического училища показали второе действие балета П. Чайковского «Лебединое озеро». И это ощущение подлинности, достоверности того таинственного действия, которое свершалось на окруженной водой сцене в сгущающейся темноте летней ночи — неповторимо. Музыка, танец, сам воздух, который, казалось, тоже становится зримым, шелест деревьев рождал поэзию, буквально околдовывающую своим новым и острым видением красоты. Сами артисты говорили, что тоже испытывали незнакомое до того ощущение единения с самой природой, как бы растворялись в ней, как и те герои, о чьих судьбах они рассказывали присутствующим (главный режиссер-постановщик программы «В волшебном мире балета» Н. Лактионов).

А сколь многообразны возможности, заложенные в классическом танце, выявила еще одна премьера того же «Лебединого озера» — во время церемонии закрытия фестиваля на Центральном стадионе имени В. И. Ленина, когда его белоснежные «лебединые» сцены ожили на пяти площадках, когда синхронно звучащие пластические голоса центральной и вторящих ей четырех угловых сцен слились в огромное полифоническое полотно, утверждая бессмертие и вечную молодость прекрасных чувств человеческой души (постановка Ю. Григоровича).

Участником фестиваля стал молодежный коллектив Московской областной филармонии — ансамбль «Московский балет», руководимый Вячеславом Гордеевым. Своими выступлениями в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького и участием в гала-концерте советской делегации во Дворце спорта Центрального стадиона имени В. И. Ленина артисты обратили на себя внимание зрителей. Вызвала интерес и сольная

# ХОРОВОД

программа ансамбля в Центральном концертном зале, в которую вошли новые композиции, осуществленные под руководством В. Гордева. А для гала-концерта советской делегации он подготовил новую постановку — «К звездам».

В фестивальной хореографической программе принял участие балетный коллектив из венгерского города Дьера. Он — молод, молоды и его участники — выпускники Будапештского хореографического института, которые объединились для совместного творчества под руководством известного артиста и хореографа Ивана Марко. В концертном зале Олимпийской деревни в Москве с большим успехом показали артисты свои балеты «Кармина Бурана», «Механический сад», «Болеро». Для венгерских танцовщиков характерно постоянное стремление призывать зрителя к сопереживанию. Желание сделать зал соучастником происходящего на сцене способствует установлению во время представления особых эмоциональных контактов с аудиторией. Так было и на этот раз. А когда на сцену вышел И. Марко и в жесте солидарности вскинул руку, зал долго скандировал — искусство призывало к единению и утверждало общую волю — волю мира и дружбы.

В Центральном концертном зале успешно прошли концерты Пражского камерного балета, который возглавляет П. Шмок. Коллектив хорошо известен московским любителям танца. Они тепло встретили своего «старого знакомого», показавшего живые, полные юмора народные сцены и лирические камерные композиции.

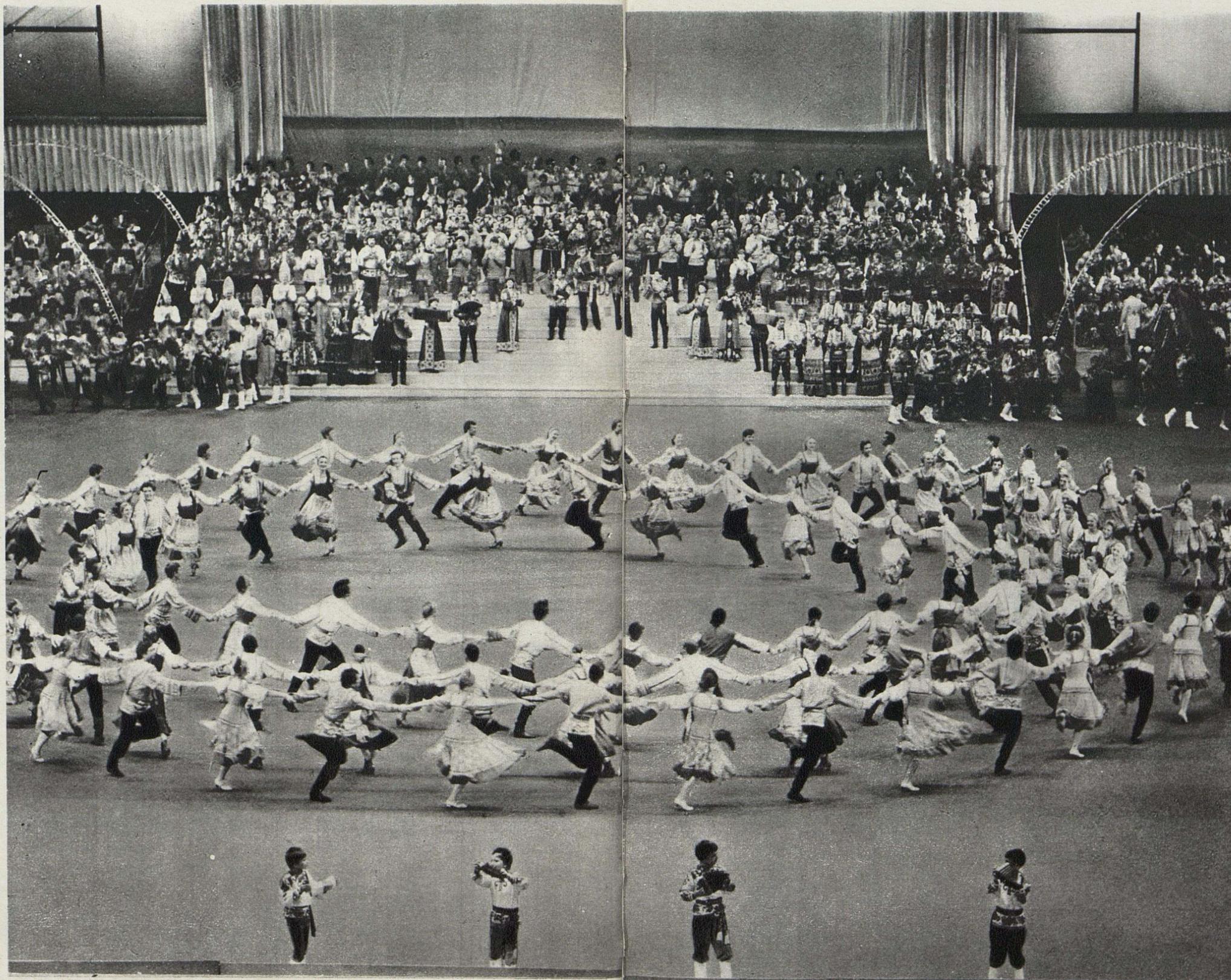
В делегации Германской Демократической Республики вошли ученики известных балетных школ Берлина и Дрездена. Большой концерт, программу которого составили произведения классического репертуара и сочинения современных хореографов, юные немецкие танцовщики дали во Дворце культуры Автомобильного завода имени Ленинского комсомола, и были удостоены чести выступить на сцене Большого театра СССР, участвуя в заключительной программе творческой мастерской классической музыки. Дружеские связи, соединяющие наши страны, нашли свое яркое проявление и в воспитании будущих артистов. Так, молодых берлинских танцовщиков готовили к отчету в Москве известный советский педагог Нина Беликова и директор Берлинской школы, выпускник Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского Мартин Путтке. Не менее сильны связи с нашей страной и у Дрезденской школы, носящей имя Грет Палуки. Во время концерта юные артисты из Германской Демократической Республики продемонстрировали уверенное владение академической школой танца, сценическую дисциплину, ощущение стиля различных направлений танцевального искусства. Наибольший успех имели «Концерт для молодежи», осуществленный С. Люксом в светлых, мажорных тонах (его показали учащиеся Берлинской школы, солисты Барбара Шредер и Грегор Зейферт) и дуэт из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (хореография Т. Шиллинга) в исполнении Ютты Дейчланд и Дитера Хюлзе из берлинской «Комише Опер».

Успех уже известных балетных трупп, будущих артистов — учащихся профессиональных школ разделили на фестивале и любители балетного искусства, участники, как принято у нас называть, самодеятельных коллективов. Такой, к примеру, коллектив-студия Митико Мацумото представляла на фестивале японское хореографическое искусство. Артисты-любители обнаружили не только любовь к танцу, но и серьезную подготовку, позволившую им исполнить ряд фрагментов и даже целый балетный спектакль — «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона.

О воздействии высокой хореографической культуры на многие виды творческой деятельности советского человека говорилось и писалось неоднократно. В этом мы еще раз убедились, когда смотрели синтетическое представление под названием «Зимняя симфония», показанное в «Олимпийском комплексе» на проспекте Мира. Великолепное искусство владения коньком, культура танца на льду,

Красив фестивальный хоровод!  
На гала-концерте советской делегации во Дворце спорта Центрального стадиона имени В. И. Ленина

Фото А. Черных



что и продемонстрировали ведущие советские спортсмены из ансамбля «Все звезды», энтузиазм и увлеченность, которые мы увидели в выступлениях юных артистов Детского театра на льду Дворца культуры Автомобильного завода имени Ленинского комсомола, профессионализм и точность постановочных решений в номерах Московского балета на льду и Украинского художественно-спортивного ансамбля «Балет на льду» — благодаря этим качествам ледовое представление обрело праздничную тональность. Своим разнообразием увлекла и хореография «Зимней симфонии»: народно-сценические, балльные, классические танцы, включенные в партитуру спектакля, создавали пластическую многомерность этой фантазии, созданной балетмейстером А. Петровым.

#### ПОСТИГАЯ ДУШУ НАРОДА

В дни фестиваля в Концертном зале имени П. И. Чайковского и в помещении Музея декоративно-прикладного искусства начала работать фольклорная творческая мастерская. Оркестры народных инструментов, профессиональные и самодеятельные ансамбли танца, хоровые коллективы выступали перед гостями фестиваля с творческими отчетами: шли показы хороводов и танцев, звучали песни, обсуждали свои проблемы исполнители, страстно дискутировали молодые ученые, утверждая место и роль танца в жизни людей планеты. Трудно назвать лучших в этом истинные феерическом празднике народных талантов. Каждый старался показаться как можно интереснее.

Честь открытия фольклорной творческой мастерской по праву была предоставлена Ансамблю народного танца СССР. Известный коллектив познакомил собравшихся со своей новой программой, которая ныне удостоена Государственной премии СССР. В первом отделении «По гастрольным маршрутам. В гостях и дома» представлен своеобразный итог гастрольных поездок артистов. Представление завершается композицией «Праздник труда» — развернутой картиной, славящей созидательный труд советского народа. Второе отделение «Народные сцены. Ночь на Лысой горе» отражает стремление постановщика И. Моисеева к театральному обобщению, где главным действующим лицом спектакля призван стать народный танец. Своё искусство на просмотрах мастерской демонстрировали также Ансамбль танца Молдавской ССР «Жок», Ансамбль танца Грузинской ССР, Ансамбль танца Азербайджанской ССР...

Мы назвали здесь лишь нескольких представителей этого популярного жанра танцевального искусства. Но коллективов, участвовавших в работе фольклорной творческой мастерской, было во много раз больше. Они встречались со зрителями на многих сценических площадках фестивальной Москвы — в концертных залах, парках, на московских заводах и фабриках, а порой и просто на импровизированных эстрадах, сооруженных на улицах и площадях города. Но, думается, одним из главных и запоминающихся событий культурной программы фестиваля, эпицентром, сконцентрировавшем в себе все краски народного искусства, стал шестичасовой международный праздник фольклорного искусства «Лето в Коломенском». Это было истинно уникальное представление — путешествие по Советской стране. Разноцветье костюмов, многоголосие музыкальных инструментов, постоянно меняющийся, как в kaleidoscope, рисунок танцевальных композиций, шумные динамичные игрища, неторопливые, затейливые кружевные хорыводы — все это создавало неповторимую, ни с чем не сравнимую атмосферу грандиозного по размаху зрелища, в котором участвовали свыше девяносто профессиональных и самодеятельных коллективов. И каждое их выступление, а их в тот вечер состоялось великое множество, выглядело уникально неповторимым, непредсказуемым, казалось рождающейся прямо на глазах восторженных зрителей импровизацией. В Коломенском буквально каждый клочок земли становился сценической площадкой.

Пройдя через открывавшую праздник «Аркаду дружбы», где гостей приветствовали представители всех союзных и автономных республик, областей, краев нашей многона-

циональной страны, участники праздника падали в сказочный «Город мастеров», в котором прямо на глазах у восхищенных зрителей трудилась народная уметь — ковродели и чеканщики, резчики по дереву и гончары, ткачи и вышивальщицы, кружевницы и игрушечники.

«Идея провести фольклорное представление с участием лучших коллективов нашей страны родилась давно, — рассказывает художественный руководитель и главный балетмейстер праздника в Коломенском Игорь Мосеев. — Именно фольклор является истинной колыбелью искусства. Мы стремились к показу народного творчества в его типичном, «незасоренном» виде, познакомиться с зарубежными гостями с бесценными сокровищами духовной культуры наших народов, передать кровную связь фольклорного творчества с природой, с образом жизни, обычаями и привычками. И не случайно местом проведения праздника была выбрана заповедная зона музея «Коломенское», раскинувшегося на крутых живописных берегах Москвы-реки».

Особые события праздника развернулись на просторах «Концертной поляны», на сценических площадках которой выступили коллективы не только Советского Союза, но и Гвинеи, Пуэрто-Рико, Польши, Мали, Кубы, Мадагаскара, Чехословакии... А на «Московском подворье» в окружении белокаменных церквей и теремов демонстрировали свое умение скоморохи, звеня бубенцами, летела русская тройка... Изысканный по краскам и узорам девичий хоровод, показанный артистами ансамбля «Брезка», как и увлекшие зрителей буйством своего темперамента исполнители Кубанского казачьего хора, органично «вписались» в ландшафт этого заповедного уголка. С таинством и красотой народных обрядов, ритуалов, обычаев знакомили пришедших в Коломенское коллективы, которые избрали местом показа своего искусства «Долину обрядов». «Показывая музыкальные и танцевальные миниатюры, воскрешающие картины сельских праздников, ящичских будней, свадебных обрядов, ритуальных танцев и песен, ярмарочных забав с веселыми скоморохами и ловкими фокусниками, мы мечтали, чтобы наши гости были не просто зрителями, а стали непосредственными участниками праздника, невольно втянулись бы в радостную игру. Мы стремились познакомиться с зрителем не только с искусством известных артистов, но и с творчеством многих семейных и детских ансамблей. Это позволило увидеть разностороннюю художественную деятельность советских людей, бережно сохраняющих бесценные традиции народного творчества», — сказала главный режиссер праздника Т. Гаврилова.

Более четырех тысяч артистов приветствовали зрителей на десятках построенных к празднику человеком и сооруженных самой природой площадках, тематически и стилистически сгруппированных в «Московском подворье», «Долине обрядов», «Фестивальном хороводе», «Концертной поляне», в «Коломенской флотилии». А завершился международный фольклорный праздник «Лето в Коломенском» грандиозным хороводом мира и дружбы.

#### МИНУТЫ ВЗАИМОПОНИМАНИЯ

Студенческий центр XII Всемирного размещался в здании Московского университета на Ленинских горах. Его яркая культурная программа вошла органичной частью в общую драматургию фестивального праздника искусств. Ее сердцем и душой стал танцевальный ансамбль Московского университета «Русский сувенир». Кстати, имя свое он получил на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Софии в 1968 году.

Свыше тысячи различных культурных мероприятий состоялось в дни московского форума. И одним из самых волнующих был международный студенческий бал в Центральном концертном зале. Его главным балетмейстером, как и главным балетмейстером всей студенческой программы, стал Виктор Ширяев, руководитель «Русского сувенира».

— Готовиться к фестивалю мы начали за полтора года до его открытия, — рассказывает он. — 40-летие Победы над фашизмом придало всем его встречам, митингам, дискуссиям и концертам особую гражданственную

окраску. И танец — один из самых мобильных видов искусства, понятный и доступный каждому, не требующий перевода на другой язык, сыграл свою бесценную роль в духовном сближении посланцев молодости планеты. И вот эти минуты, когда танец объединял представителей различных национальностей, социальных слоев, политических взглядов, были, пожалуй, самыми дорогими и волнующими. Организаторы студенческого бала отказались от традиционно ведущей роли в нем танцевальных коллективов. Показанный на сцене балетный танец в более простом варианте «переносился» в зал. И присутствующие «подхватывали» его, как песню, азартно включались в общую игру, весело импровизировали. Помимо студенческого бала, мы провели несколько больших представлений, в которых принимали участие танцевальные коллективы высших советских учебных заведений, в том числе ансамбль Таллинского педагогического института, «Вектор» Рижского политехнического и «Лиесма» — Дома культуры полиграфистов, тоже из Риги, «Полет» Киевского института гражданской авиации, танцевальный ансамбль Московского высшего технического училища имени Баумана и многие другие.

Интересным получился и студенческий фольклорный праздник «Наш дом — земля». В нем участвовало около восьмистот человек. Гимн солнцу, природе, труду, любви звучал в ту июльскую ночь перед главным зданием университета на Ленинских горах. Его исполняли якуты, калмыки, русские, азербайджанцы, представители народов Прибалтики. Танцы чабанов, ткачей, охотников сменялись веселыми играми, шествием скоморохов, свадебными обрядами, которые демонстрировали гости из Венгрии, Мексики...

#### ВСТРЕЧИ В РЕДАКЦИИ

В дни XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве в редакции журнала «Советский балет» состоялись встречи с руководителем балетного театра города Дьера — известным венгерским танцовщиком и хореографом Иваном Марко, с директором Берлинской балетной школы Марином Путтке, с художественным руководителем ансамбля Московской областной филармонии «Московский балет», солистом Большого театра СССР Вячеславом Гордеевым.

Балетный театр венгерского города Дьера еще очень молод (ему всего пять лет), но он уже обрел широкую известность не только у себя в стране, но и за ее пределами, в том числе и в Советском Союзе.

— Мы приехали в Москву в составе венгерской делегации, — сказал Иван Марко, — и потому естественно свой репертуар строили на этот раз в соответствии с общими целями и задачами программы выступления посланцев нашей страны в целом. Вместе с тем нам хотелось рассказать участникам и гостям фестиваля о нашем коллективе, о пути, пройденном им. И мы показываем у вас в Москве свой самый первый спектакль — «Кармина Бурана» и апрельскую премьеру нынешнего года «Механический сад».

Иван Марко и балетмейстер-репетитор его труппы — советский педагог Л. Черкасова познакомили участников встречи с принципами работы коллектива и его школы, которая недавно открыта при театре и готовит для него кадры танцовщиков.

«Основа нашего творчества», — отметил Иван Марко, — классический танец». По его мнению, хорошо выученный классический танцовщик достаточно быстро осваивает любую хореографическую стилистику, в чем Марко убедился на собственном творческом опыте. Иван Марко говорил о том, что использует в своих постановках также и мотивы венгерской национальной пластики. Выбор выразительных средств ему диктует музыка, характер ее звучания. «Я слушаю заинтересовавшее меня произведение много раз, до тех пор, пока оно не становится «моим». Тогда начинает работать фантазия», — объясняет Иван Марко. В заключение он сказал, что мечтает приехать в Москву и подробнее познакомиться с зрителем со спектаклями, определяющими лицо Дьерского балета как художественного организма.

О проблемах воспитания артиста современного балетного театра говорил в своей беседе с сотрудниками редакции журнала

«Советский балет» директор Берлинской балетной школы Мартин Путтке. Выпускник Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, ученик выдающегося педагога Н. Тарасова, он считает, что школа классического танца — основа профессионального воспитания балетного артиста. Вместе с тем Берлинская школа танца воспитывает у своих учеников вкус к современной хореографии, к изучению ее стилей, лексик. Ведь выпускникам в будущей своей деятельности предстоит встречаться с балетмейстерами самых разных художественных направлений, и танцовщик должен быть готов к воплощению их замыслов.

Мартин Путтке отмечал также, что творческие проблемы балетной педагогики неразрывно связаны с проблемами гражданского, идеологического воспитания артиста, который должен не только хорошо танцевать, но и быть политически грамотным, образованным человеком. Поэтому и процесс обучения строится в школе так, чтобы преподавание профессиональных и общеобразовательных дисциплин способствовало формированию у юного танцовщика высоких нравственных принципов, глубокой идейной убежденности, развивало бы круг его интересов, запросов.

Известный солист Большого театра СССР Вячеслав Гордеев пришел на встречу в редакцию как художественный руководитель ансамбля Московской областной филармонии «Московский балет». «Этим коллективом, — сказал он, — я начал руководить недавно. Наш ансамбль очень молод по составу: его участники делают свои первые шаги на самостоятельном пути в искусстве. И потому, конечно, быть делегатом фестиваля для нас почетно и ответственно. Мы участвовали во многих событиях праздника — в гала-концерте советской делегации во Дворце спорта Центрального стадиона имени В. И. Ленина, где я, помимо всего, был постановщиком композиции «К звездам», среди исполнителей которой оказались представители многих хореографических училищ и театров страны, в концерте в Зеленом театре Международного парка искусств, в концерте-встрече с кубинской делегацией в Центральном театре Советской Армии, в программе Центрального концертного зала, где затем состоялась дружеская беседа с японскими артистами-любителями. Трудно передать словами, как много ярких эмоциональных впечатлений получили артисты нашего коллектива, как поучительны для нас все эти впечатления. Ведь направление творческой деятельности ансамбля только еще определяется, и получить подтверждение в правильности избранного пути от такой многоголовой аудитории для нас очень важно. В первой своей программе мы пытались «заявить» все слагаемые нашего репертуара: осуществленные в разные годы произведения советских хореографов и зарубежных мастеров, композиции, специально созданные для ансамбля, образцы классического наследия (подчас забытые, но ценные по хореографии).

Участие в фестивальных концертах могло нам проверить себя, поверить в свои возможности. Этот молодежный праздник подарил нам много радостных встреч, знакомств, мгновения вдохновенного творчества, мы понимали, как нужно наше искусство большому делу дружбы и мира.

Хореографическая панорама XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов была многогранной и разнообразной. Ее спектакли, представления, концерты тепло принимались зрителями, имели значительный общественно-художественный резонанс. И среди деятелей советского искусства, удостоенных Государственной премии СССР 1985 года за создание художественно-спортивных программ фестиваля, мастера советской хореографии — Михаил Годенко, главный балетмейстер Праздников открытия и закрытия, Юрий Григорович, постановщик выступления классического балета на празднике закрытия и программ Международного парка искусств, Николай Лактионов, главный режиссер-постановщик программы «В волшебном мире балета» Международного парка искусств.

В. УРАЛЬСКАЯ, Е. ФЕДОРЕНКО,  
Т. КОВАЛЕВА, Г. ПЕТРОВА

М. ПЛИСЕЦКАЯ  
и Б. ЕФИМОВ  
в балете  
«Дама с собачкой».  
Фото А. Дубнова



# ЮБИЛЕЙНЫЙ ВЕЧЕР БАЛЕРИНЫ

**В** Большом театре Союза ССР с успехом прошел творческий вечер народной артистки СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской премии Майи Плисецкой. В программу своего творческого отчета балерина включила премьеру балета в собственной постановке — «Дама с собачкой» Р. Щедрина (художник В. Левенталь). Новый спектакль, созданный по мотивам произведения А. П. Чехова, явился продолжением поиска выдающейся артистки в области постижения хореографическим театром образцов классической литературы. Во втором отделении вечера М. Плисецкая выступила в балете «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина. Партия Кармен, созданная для нее почти два десятилетия назад кубинским балетмейстером А. Алонсо, по праву заняла одно из центральных мест в репертуаре балерины. И восторженные овации, своеобразный ковер из живых цветов на сцене Большого театра СССР — свидетельство зрительского признания творчества М. Плисецкой. В юбилейном вечере приняли участие солисты балета Большого театра СССР Б. Ефимов, В. Барыкин, С. Радченко, Л. Буцкова. Дирижеры — А. Лазарев, А. Копылов.

# Воспевая ПОДВИГ советского человека

Творческая конференция «Героико-патриотическая тема в музыкальных театрах России», которая состоялась в Краснодаре, была посвящена 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне.

Краснодар бережно хранит память о тех, кто пал, защищая город в годину военного времени... Вечный огонь. Гулом отдается чеканный шаг караула. Мемориал «Жертвам фашизма» в окружении молодых берез. От них тянутся кровавым пунктиром аллеи алых цветов. На гранитной плите надпись: «Помните, помните, помните, люди, имя убийцы — фашизм». В списке убитых и замученных советских граждан в Краснодарском крае значится А. П. Елисаветский — главный режиссер Краснодарского театра музыкальной комедии. Он подлежал уничтожению в душегубке как особо опасное лицо — работник идеологического фронта. С барельефа смотрят на нас застывшие в камне суровые лица бойцов.

Встреча деятелей музыкальных театров РСФСР, прошедшая в преддверии Великого праздника, продемонстрировала их целеустремленность в работе над произведениями, которые бы внесли вклад в решение насущной проблемы времени, — воспевая подвиги советского человека, спасшего мир от коричневой чумы фашизма, мастера искусств страны своим творчеством активно участвуют в борьбе за мир.

История советского музыкального театра богата сценическими сочинениями, в которых идет страстная, целенаправленная пропаганда идей мира, дружбы, свободы. Профессор Н. Эльяш говорил об этом в своем докладе. Анализируя этапные полотна советской хореографии, он показал, что масштабно значительные темы и идеи способствуют формированию новых выразительных

средств, которые содействуют процессу плодотворного развития балетного театра. Становление героического характера, мужские человеческой личности выразительно показал В. Бурмейстер, осуществив балет «Берег счастья» А. Спадавеккиа. (1948), где зрители увидели ансамблевый мужской танец с активным действенным началом, средствами которого образно воплощались эпизоды боя с фашистами. Созданная спустя годы «Ленинградская симфония» на музыку Д. Шостаковича в постановке И. Бельского подготовила преодоление иллюстративности в балетах последующих лет в решении военной темы. Свойственные полотну масштабная обобщенность, метафоричность, пластический образ, героическая патетика в решении образа советского человека, зловещая символика вражеского нашествия выявили черты новой эстетики в танцевальном искусстве.

Исторически сложилось так, что литература оказывала и оказывает большое влияние на балетный театр. Для советской литературы шестидесятых годов, подчеркивал Н. Эльяш, характерен глубокий интерес к изучению психологии подвига, что не могло не сказаться в особенностях балетных инсценировок сочинений известных авторов. Это направление нашло, в частности, отражение в камерном спектакле «Альпийская баллада» Е. Глебова, постановку которого по мотивам повести В. Быкова осуществил О. Дадишлиани (Большой театр оперы и балета Белорусской ССР), — спектакле о любви и мужестве. Воспеванию подвига, своеобразному философскому постижению его итогов посвящены и два одноименных балета — «Бессмертие» туркменского композитора Ч. Нурымова и армянского мастера К. Орбеляна, осуществленные киргизскими и армянскими художни-

ками танца, и хореографическое полотно «Алия» М. Сагатава, увидевшего свет рампы на казахской сцене.

Одна из этапных постановок последних лет — балет-оратория «Материнское поле» К. Молдобасанова (в постановке У. Сарбагисева) в Киргизском театре оперы и балета. В сценическом решении психологическая глубина образов литературного первоисточника Ч. Айтматова обрела новое оригинальное прочтение. Спектакль звучит как величественный гимн народным деяниям, как гимн человеку, его силе духа, его мужеству.

Н. Эльяш в то же время отметил, что композиторы и балетмейстеры призваны более активно и целенаправленно осваивать современную тематику, с большей гражданской страстью работать над созданием образа героя наших дней.

Образ человека-борца, патриота, гражданина, художественно воплощенный на советской балетной сцене, имеет большое воспитательное значение. Об этом говорил солист Новосибирского театра оперы и балета А. Балабанов: «Когда я выступаю на сцене в партии Спартака, этого сильного, мужественного человека, мне самому хочется быть похожим на своего героя. Соприкасаясь с музыкой и хореографией «Ленинградской симфонии», я сам, как мне кажется, становлюсь чище оттого, что несу зрителям воплощенные в произведении вечные идеи гуманизма. И чувствую, как зрительный зал словно сливается со мной в одном дыхании».

Ан. Дементьев (Саратовский театр оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского) рассказал о замысле постановки, которую он хочет посвятить памяти погибших в Ленинграде во время блокады людей. Его музыкальная основа — «Поэма для струнного оркестра, органа и четырех труб» А. Петрова. Композиция сценария подчинена форме музыкального сочинения. Каждую из трех частей «Поэмы...» предваряют стихи — в них раскрывается программа произведения. Музыкально-хореографическая драматургия будет выстроена на чередовании лирических и героико-патетических эпизодов, эмоциональных «взрывов» и мгновенный глубокий раздумий. Музыкальный материал диктует многообразные трансформации выразительных средств.

Представители музыкальных театров Российской Федерации

познакомили присутствующих со своими планами, с тем, как они будут претворяться, или уже претворяются в жизнь. Деятели балетного театра, как показала дискуссия, много трудятся над тем, чтобы обогатить репертуар новыми значительными сочинениями героико-патриотической тематики. Так, балетмейстером А. Бадраком поставлен балет «Письма с фронта» на музыку В. Гаврилина (Горьковский театр оперы и балета имени А. С. Пушкина). Среди новых работ — «Легенда о птице Доненбай» (на музыку Ю. Симакина по мотивам романа Ч. Айтматова «Буранный полустанок»), подготовленная в Ленинградском Малом театре оперы и балета, балеты «Свет мой, Мария» В. Кикты в Иркутском театре музыкальной комедии и «Комиссар» Г. Банщикова (по пьесе Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия») в Свердловском театре оперы и балета имени А. В. Луначарского. Главный балетмейстер Музыкального театра Удмуртской АССР, выпускник Ленинградской консерватории А. Курбатов в сотрудничестве с композитором Г. Корепановым подготовили спектакль «Дорога к счастью». В основу его либретто положены удмуртские легенды и предания.

Композитор Г. Арустамян представил участникам конференции либретто и музыку балета «Бештаугорская легенда». Фантазия народа связывает с горами Кавказа множество прекрасных преданий. «Бештаугорская легенда» предлагает зрителям новую версию легенды о Бештау и Машуке, воспевает силу духа, дружбу, любовь.

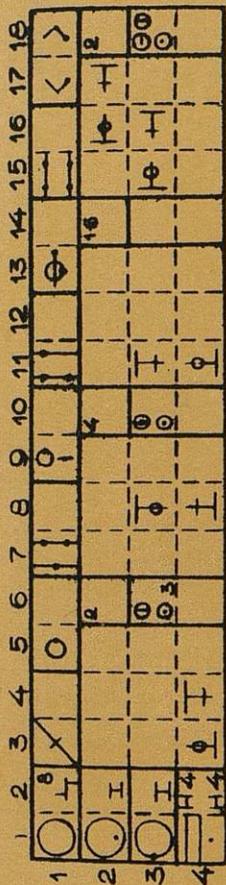
Эти и другие произведения увидели и увидят свет рампы на разных сценах страны. Подготовленные к 40-летию Великой Победы и XXVII съезду КПСС, они свидетельствуют о стремлении деятелей советского балетного театра внести свой значительный вклад в решение ответственной задачи создания высокохудожественного героико-патриотического спектакля.

Многое сделано советским музыкальным театром, но еще больше предстоит сделать. Дух неуспокоенности, принципиальной критики и самокритики, который пронизывал встречу в Краснодаре, — залог того, что творческий потенциал советских деятелей сцены в решении важнейших идейно-эстетических вопросов велик, что мастеров советской оперы, балета, музыкальной комедии на этом пути ждут интересные открытия.

И. ВАРШАВСКАЯ

# ЗАПИСЫВАЕМ... ДВИЖЕНИЯ

Тот давний экзаменационный спектакль Петербургской балетной школы был знаменательным вдвойне. Во-первых, потому, что постановка одноактного балета-феерии «Клоринда — царица горных фей» в Михайловском театре в 1899 году стала балетмейстерским дебютом молодого педагога А. Горского. А во-вторых, это сценическое полотно, как сообщалось в программке, выпущенной к премьере, стало первым опытом «сочинения балета и предварительного изложения его на бумаге азбукой движений, изобретенных Владимиром Ивановичем Степановым. Разучен по партиям, наподобие оперных, в течение сего учебного года». Да, юные воспитанницы, изучив на занятиях систему Степанова, готовили свои роли как вокалисты или музыканты-инструменталисты — по нотам-знакам. В том же году Петербургская школа издает «Таблицу знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста В. И. Степанова». К сожалению, ее создатель



Руки - ниже П п. чуть  
впереди. Голова аккомпа-  
нирует движения рук и  
ног.

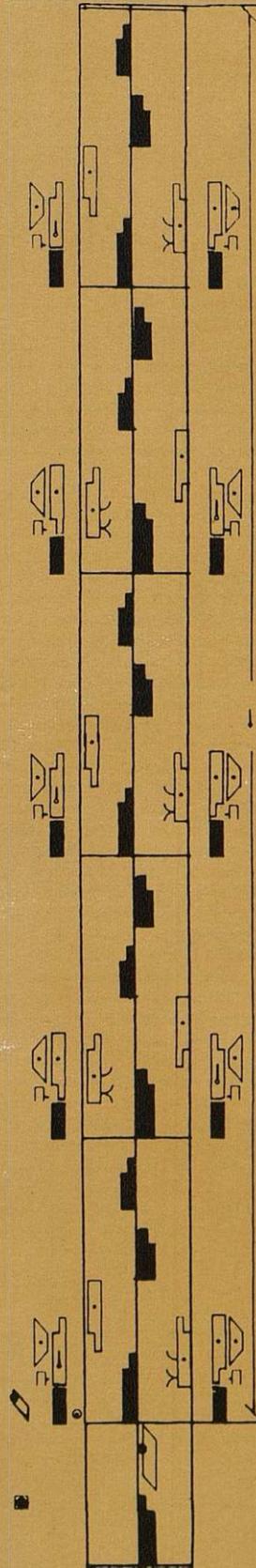
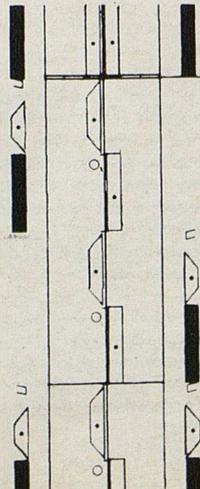


Руки ниже I п. скрещены,  
alongé

Л.р. через П п. закры-  
вается в Ш п.

Пр.р. - П п.

Голова - т.8



не дожид до этих дней — он умер от чахотки в 1896 году, не успев завершить начатого дела. И со временем его работа, несмотря на усилия последователей, среди которых были А. Горский и Т. Карсавина, оказалась забытой. Владимир Иванович Степанов — один из тех энтузиастов, кто стремился «подвести» под вдохновенную гармонию человеческих движений «алгебру», «записать» их с помощью особой знаковой азбуки, создать по аналогии с музыкальной балетную «нотацию».

Искусство танца — искусство, сотканное из мгновений, каждое из которых не только прекрасно, но и уникально неповторимо. И потому с давних времен у людей появилась потребность — остановить мимолетное видение... Известно, в частности, что в середине XVI века каноник Туано Арбо пытался фиксировать танцы — его труд «Орхезография, или Трактат, по которому всякий может легко научиться благородному искусству танцев» был выпущен в свет в 1588 году. Этой проблемой интересовались также знаменитые корифеи балета, как Жан Жорж Новерр и Артур Сен-Леон. В XX веке наибольшее распространение в международной практике получили знаковые системы Р. Лабана и Р. Бенеша.

У нас в стране специалисты тоже стремились найти оптимальный метод записи хореографического материала. В 1940 году вышел в свет труд известного ученого С. Лисциан «Запись движения (кинемография)», а в 1979 году — книга фольклориста Х. Суны «Нотация танца». И тем не менее советские исследователи в основной своей массе использовали словесно-описательный метод фиксации, который имеет известные достоинства, но назвать его универсальным нельзя. Жизнь доказала насущную необходимость практического решения вопроса. Газета «Советская культура» еще в 1979 году писала об этом, считая, что «он теснейшим образом связан с другими, весьма животрепещущими проблемами советской хореографической культуры — сохранением образцов классического наследия и народного танца, с установлением авторского права балетмейстера на свои произведения, с такими понятиями, как точность и корректность научных исследований балетоведов...»

Несколько лет назад под эгидой Управления музыкальных учреждений Министерства культуры СССР на базе Института повышения квалификации работников культуры Министерства культуры СССР создан постоянно действующий семинар, который объединил в своем составе артистов, педагогов, балетмейстеров, работающих в различных театрах, хореографических училищах, институтах Москвы, Ленинграда, Риги, Вильнюса, Тбилиси,

Баку, Фрунзе, Одессы, Красноярска.

На занятиях семинара изучаются основы различных систем записи танца. Особое внимание уделяется совершенствованию и систематизации широко распространенной в нашей стране и наиболее доступной словесно-описательной (участники семинара дали ей название — литературно-графическая). Специалист, знающий балетную терминологию, легко читает такую запись, которая, кстати, позволяет сделать точную музыкальную раскладку движений ног, рук, корпуса, головы, а помещенный рядом фотоматериал помогает корректировать отдельные элементы, избегать ошибок и неточностей при их воссоздании. С помощью этой системы зафиксировано тридцать вариаций из классических балетов русских хореографов. Предполагается, что они войдут в специальный альбом, который будет готовиться к выпуску в свет издательством Всероссийского театрального общества.

Вместе с тем на семинаре изучаются так называемые знаковые системы, как отечественные, так и зарубежные, поскольку с их помощью записана значительная часть балетных сочинений. Советских специалистов, в частности, весьма заинтересовала методика Р. Лабана, существующая уже шесть с лишним десятилетий, увлекли ее гибкие и разносторонние возможности в передаче пластического текста со всеми его деталями и оттенками. Большую помощь в изучении «азбуки» Лабана оказывает семинару венгерский ученый Мария Сентпал.

Активная работа на занятиях помогла их участникам сделать значительные успехи в освоении этой весьма распространенной в мире знаковой системы. «На ее языке» на последнем семинаре были записаны вариации принца Зигфрида и принца Дезире из балетов «Лебединое озеро» и «Спящая красавица», осуществленных К. Сергеевым, принца Зигфрида из спектакля «Лебединое озеро», созданного Ю. Григоровичем. Н. Дудинская и Н. Бессмертнова предоставили слушателям семинара возможность «запечатлеть» в своих тетрадях вариации Одиллии из двух версий «Лебединого озера» — А. Вагановой и Ю. Григоровича.

Такая работа, думается, весьма перспективна. Об этом говорили участники семинара на встрече, состоявшейся в редакции журнала «Советский балет». Балетмейстер Н. Рыженко (Одесса)

считает, что «нотация» (так, как правило, называют запись танца) позволит издавать записи лучших образцов советской хореографии, а поэтому предлагает не терять времени и начинать фиксировать сейчас, сегодня осуществляемые на наших сценах постановки. Очень важно, по ее мнению, чтобы и педагоги-репетиторы, и исполнители овладели умением пользоваться «нотацией», тогда уйдет из нашей практики произвол в обращении с авторскими редакциями. «Нам нужен свой архив, — сказала Рыженко в заключение, — а для этого необходим специальный хореографический центр, где бы все материалы сосредоточивались». Методисту Н. Вихревой (Москва), по ее словам, занятия приносят большую радость и удовлетворение. Знание основ системы Лабана, например, позволяет сравнивать методики преподавания, бытующие в различных странах, ощущать и анализировать самобытность стилей национальных школ, видеть те детали и штрихи, которые придают своеобразие хореографическому тексту того или иного автора, ощущать дыхание танца. Вместе с тем работа на семинаре ставит и свои проблемы, в частности, проблемы точности и единообразия балетной терминологии, поскольку нередко одно и то же движение имеет несколько наименований. Балетмейстер-репетитор И. Левченко (Фрунзе) отмечала плодотворность сочетания знаковой и литературно-графической систем, что дает гарантию избежать ошибок, облегчает чтение текста. Артистка и педагог Н. Солдун (Ленинград) говорила о том, что такое сочетание делает эти системы доступными в освоении и понятными, что дает возможность хореографу или педагогу при воссоздании текста больше внимания уделять выразительности его прочтения. Педагог И. Барановская (Рига) рассказала о том, что в Латвийской консерватории студенты изучают литературно-графическую систему «нотации», которая ведется здесь «с хореографическим уклоном». Практика доказала, что такие уроки нужны и полезны. Необходимо разрабатывать методику преподавания. Фольклорист А. Чижова (Москва) поделилась своими соображениями по поводу применения знаковой системы Лабана при записи народных танцев. Она позволяет точно передать уникальные национальные особенности пластики.

Итак, работа по решению проблемы фиксации хореографического материала обрела свой ритм, свои организационные формы. Она вовлекла в свою орбиту большую и заинтересованную группу энтузиастов, полных желания идти вперед, верящих в перспективность своего труда. А это — верный залог успеха.

Г. ВИКТОРОВА

# Нидерландский театр танца

Нидерландский театр танца был создан в 1959 году группой хореографов во главе с Бенджаменом Харкарви. Из труппы Балет Нидерландов сюда пришли голландские артисты — Руди ван Данциг, Йов Сандерс, Яап Флиер, Вилли де ля Би и другие. Все они стремились к обновлению балетного театра. Одним из образцов такого обновления для них служил американский «танец модерн», благо живы были впечатления от гастролей в Голландии труппы Марты Грэхем. Знакомый классический танец они хотели сочетать с техникой Грэхем, использовать в постановках выразительные средства обеих систем. Возглавлявшие в последующие годы труппу голландец Ханс ван Манен и американец Глен Тетли исходили из тех же посылок. Ван Манен, особенно увлеченный исканиями, современным искусством во всех его проявлениях, заявлял в то же время, что впервые серьезно задумался об искусстве балета, выступая в спектаклях Баланина. Так танец классический и «танец модерн», два направления, которые в те годы воспринимались как враждующие, сыграли равную роль в формировании труппы. Нынешний руководитель коллектива — чех Иржи Килиан — продолжает эту традицию.

Постановки Килиана, работающего в Нидерландском театре танца с 1976 года, главенствуют в репертуаре. Но, следуя давней практике, он приглашает одновременно хореографов со стороны, а также — и это важно для понимания климата, в котором живет коллектив, — предоставляет возможность ставить своим артистам. Пятнадцать лет назад, когда Килиан был танцовщиком Штутгартского балета, Джон Кранко поверил в талант юноши и предложил ему сочинить любой балет на любую музыку и с участием лучших артистов труппы. Килиан читает память учителя не только на словах. Поэтому он включил в программу гастролей первую постановку молодого артиста Начо Дуато «Закрытый сад». Этот балет, где использованы древние каталонские стихи-причитания (например, отчаянная мольба Всевышнему, вместо необходимой воды посылающего людям один ветер), положенные на музыку певицы Марией дель Мар Бонет, свидетельствует о таланте дебютанта. Ему удалось передать ту напряженную атмосферу, те токи эмоций, которые связывают между собой шестерых участников действия.

Для самого Иржи Килиана поездка в СССР его труппы — событие огромной важности. Почти такой же, как, по его словам, недавняя поездка коллектива в родную ему Прагу. Поэтому отбору спектаклей хореограф уделил особое внимание, стремясь показать те, где наиболее полно выражены его творческие идеи и гражданская позиция. В программе гастролей были два балета на музыку чешских композиторов: Леоша Яначека («Симфонietta») и Богуслава Мартину («Солдатская месса», которая на афише значилась, как «Мятеж»), и два балета на музыку горячо любимого Килианом русского композитора Игоря Стравинского — «Симфония псалмов» и «Свадебка».

Для первой встречи с московской аудиторией труппа выбрала «Симфонию псалмов». Выбор музыки и подход к ней, идеи, утверждаемые художником, его режиссерский и хореографический почерк, его лексика — все позволяет считать этот балет для Килиана программным.

Начиная с 1930-х годов, когда Леонид Мясин поставил свои балеты-симфонии, многие западные хореографы стали обращаться к музыке, сложность и характер которой не предполагают использование ее для танца. Делают они это по-разному. Сам Мясин сочинял аллегории (на сцене появлялись Любовь и Беспечность, Рок и Война), которые рождались из эмоций, подсказанных музыкой. Нам известен баланчинский путь: музыка становится зримой, трансформировавшись в танец. Бежар использует музыку как основу для собственных философских деклараций или политического зрелища. Он готов заглушить ее выкриками громкоговорителей, готов присочинить к ней любой сюжетный мотив, если того требует концепция спектакля. Джером Роббинс связывает музыку с конкретным жизненным или литературным образом, взятым в общем плане (например, с собственным представлением о современной молодежи), но мысль излагается хореографически, без опоры на фабулу. Иржи Килиана тоже влечет к монументальным произведениям, насыщенным сложным идейно-эмоциональным содержанием, таким, как симфонии, и особенно к оркестрово-хоровым произведениям, где одной из красок является человеческий голос, например, к ораториям, мессам. У Килиана есть, как у Бежара, озабоченность судьбами мира, потребность обратиться к человечеству с проповедью. С другой стороны, он хочет, как Баланчин, чтобы танец рождался из музыки. Но при том, что музыка служит внутренним импульсом, хореограф не создает ее пластического аналога, а сочиняет собственную композицию.

В «Симфонии псалмов» Килиан показывает человека перед лицом великой и непостижимой тайны бытия. Три псалма, которые Стравинский положил в основу симфонии, содержат мольбу грешника о прощении (38-й псалом), благодарность за милость (39-й псалом) и хвалу Всевышнему (150-й псалом). Килиан объединил все единой темой «судьбы человеческой», чувством сопричастности людским тревогам.

...На заднике проступает тусклый узор висящих на разных уровнях и в несколько слоев ковров. Они символизируют, по словам постановщика, хитросплетения нитей человеческих жизней. В дальнейшем, тем же образом он будет руководствоваться при построении ряда танцевальных рисунков. Образ этот представляется, однако, несколько умозрительным, между тем как балет обращен к чувствам зрителя. Его эмоциональная насыщенность очевидна с первого мгновения, когда мы начинаем различать, еще как бы в тумане, сквозь чуть колеблющийся от пробегающих полосок-волн световой занавес, группу стоящих спиной к зрителю женщин. В дальнейшем мы убедимся, что такая заставка не раз встречается в балетах Килиана и, как видно, имеет для него особый смысл. Это не желание отвернуться от сидящих в зрительном зале людей, отстранить их от себя, а способ сразу ввести их в атмосферу напряженных раздумий, внутренней сосредоточенности, которая отличает балет. Мужчины сидят так же неподвижно у правой кулисы на низких стульях с высокими спинками, напоминающими молитвенные скамеечки католических церквей. Эти стулья воспринимаешь как едва высказанный намек на церковный характер песнопений. Таки же знаками, вкрапленными в ткань танца, станут дальше позы, напоминающие то распятие, то пиету, хотя в балете нет прямой попытки изобразить религиозный обряд или проиллюстрировать текст псалма.

Танец Килиана базируется на классике, что очевидно из осанки танцовщиков, подтянутости, законченности поз, работы ног. В то же время устойчивые вертикали здесь естественно переходят в наклоны со смещением центра тяжести, чтобы завершиться падением на пол, неожиданным движением бедер, изломом тела, столь типичными для «танца модерн».

Превалируют танцы массовые, с отдельными вкрапленными в них дуэтами, а еще чаще комбинациями, при которых одно и то же па исполняют две или несколько пар. В целом возникает ощущение сложного совместного действия, притом развивающегося на одном дыхании и в невиданно быстром темпе. Группы танцовщиков то в ликующем беге проносятся по сцене девушек, парящих в воздухе, то влекут их по земле в стремительно скользящем движении. Бегущая группа танцовщиц как бы распадается на ходу, «теряя» одну за другой замирающих в неподвижности в разных точках сцены исполнительниц, и образовывающееся новое построение немедленно становится основой для но-



Сцена из спектакля «Закрутый сад».

Фото А. Дубнова

вого массового танца. Позы, отличающиеся подчеркнутой экспрессией, сменяют одна другую. Контрастом служат мгновения покоя. Тихо-тихо шестует, переступая со стула на стул, девушка, тихо ложится. Стулья становятся опорой для медленных перегибов, наклонов, соскальзываний.

Замечательный момент балета — его финал. Исчезают ковры, в глубине сцены темнеет провал. И под ликующие звуки «Аллилуйи» люди парами, обнявшись, с торжественной и какой-то щемящей медлительностью движутся туда, во мрак. Но тьма не поглощает их: светлые формы, точно легкие тени блаженных душ Элизиума, белеют вдали. Это приятие неизбежного величественно и проникновенно и потому воспринимается как уход не в небытие, а в вечность. На постепенно пустующей сцене остаются стулья, как воспоминание об ушедших, а может быть и в ожидании тех, кто придет.

К Стравинскому Килиан вернулся вторично, показав нам «Свадебку». «Свадебка» отнюдь не изображение веселого крестьянского праздника. Это даже не ритуал, хотя в основу положен русский деревенский «свадебный чин». Музыка, пение (хоры и сольные арии), танец и пантомима призваны раскрыть изначально заключенный в старинном свадебном обряде сложный конгломерат эмоций и представлений. Он торжествен, так как подчинен издревле почитаемой традиции; он трагичен — ведь это похороны девичества и воли девической: он эротичен, так как заключает заклинание здорового мужского начала, что сопровождается скоморошным шутством. И, в конечном счете, он говорит о предопределенности судьбы двоих — Невесты и Жениха — предназначенных к продолжению рода.

Килиан акцентирует именно драматическое начало «Свадебки». Как и в «Симфонии псалмов», оформление сцены и костюмы выполнены в блеклом колорите: это разные оттенки коричневатого, желтоватого, цвет небеленых

Артисты Нидерландского балета в спектакле «Мятеж».



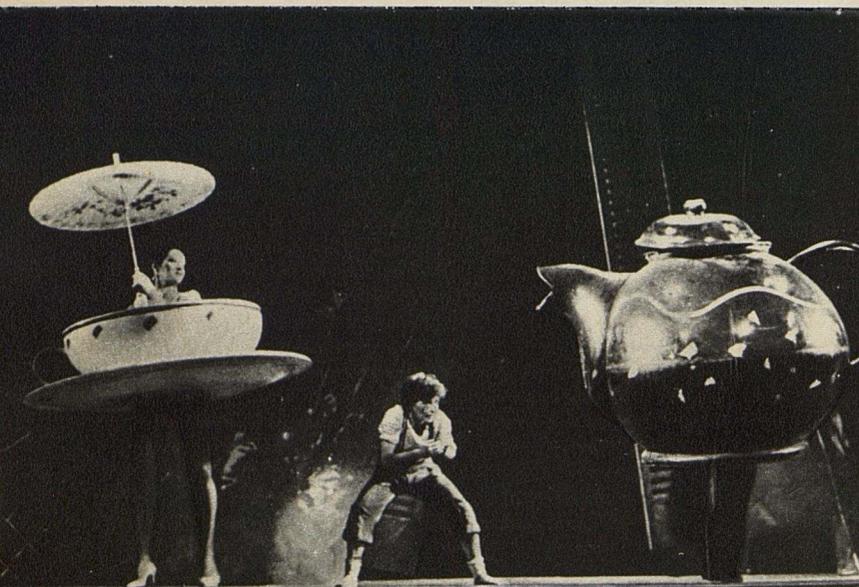


Фрагмент балета «Симфонietta».

холстов, и лишь в одежде родителей и сватов проглядывает ржаво-красный. Никаких этнографически уточняющих деталей или украшений — свободные платья (гладкий лиф, широкая юбка), свободные рубашки у мужчин — излюбленный наряд. Танец снова проникнут нервной, почти экзотической экспрессией, особенно в партии Невесты. Эта Невеста невольно вызывает в сознании другой образ Стравинского — Избранницу в «Весне священной». Она тоже целиком подвластна чужой воле, она тоже принесена в жертву тем инстинктивным силам, которые движут всем живым. Не знаю, удалось бы Килиану с такой ясностью провести в балете свою идею, если бы не исполнительница этой роли Йоко Зильстра. Вся устремленная ввысь, она по облику напоминает «баланчинских» балерин: тонкое, почти бесплотное тело, удлиненные линии рук и ног, изящный изгиб шеи, увенчанной маленькой гордо посаженной головкой, лицо, простодушно серьезное, как бывает у детей, без тени кокетства. И в то же время редкая гибкость корпуса, ломкость линий, какая-то особая «кисловость» танца, в который она кажется непроизвольно вовлеченной, и который становится танцем-выкриком, танцем-рыданьем, напоминая о других корнях, отличных от классического балета.

И опять необходимо сказать о финале спектакля. Уход новобрачных Стравинский сопровождает торжественным гимном-заклинанием под мерные удары колокола. Неподвижно застыли погруженные в созерцание участники ритуала. В глубине сцены открывается каморка — спальня новобрачных. Жених и Невеста движутся туда медленным, почти погребальным шагом. Но свет впереди разгорается все ярче, и Невеста, робко прижимающаяся к юноше, вдруг поднимает голову и на каждый удар колокола резким движением, тревожно, вопрошающе, требовательно и со все возрастающей надеждой заглядывает ему в лицо.

Сцена из спектакля «Дитя и волшебство».



Продемонстрировав свое понимание двух шедевров русской музыки, Килиан захотел приобрести советских зрителей и к искусству его родины. «Симфонietta» Яначека — гимн чешскому народу и родной природе. В балете удалось передать, говоря словами Гоголя, «сам дух народа». Широко распахнутый горизонт (только в лирических эпизодах он сужается до сравнительно узкой полоски на заднике, чтобы создать ощущение большей интимности), много света и воздуха, светлые одежды юношей и девушек в сочетании со звучанием духовых в оркестре, напоминающими то рог охотника, то дудку пастуха, рождаются в сознании сельскую картину. Отказавшись от внешних проявлений национального, не только фабулы, но костюмов, характерных движений, манеры поведения, хореограф передал главное: ощущение близости земле, чувство людского единения, которые воодушевляют танец.

«Солдатскую мессу», написанную в конце 1930-х годов для хора города Гааги, Богуслав Мартину, как рассказывает Килиан, посвятил памяти чешского полка, юноши которого, отправленные на фронт в годы первой мировой войны, погибли все как один в первом же бою. Музыка писалась и была исполнена, когда фашизм готовился раздуть в Европе новый пожар. Хореограф же протягивает нить от трагедии прошлого в нашу современность.

...Они тоже стоят вначале спиной к нам на фоне неба, прочеркнутого кровавой полосой, эти двенадцать юношей-солдат, которым суждено совершить великую жертву. Об этом говорит уже название музыки и балета. Месса — это олицетворение искупительной жертвы во имя человечества, во время которой душа благословляет все сущее. О том же рассказывает и танец. Эти юноши объединены чувством благодарности за данную им жизнь, любви к природе, друг к другу, но они знают, что их ждет гибель. Солдат вопрошает судьбу — неужели умереть суждено именно ему? Почему ему? Ради чего его страдание? Их мучение, их протест, их тоска, их подвиг составляют содержание спектакля. В нем не показаны злые силы, волею которых в финале все двенадцать лягут, как подкошенные, на землю, чтобы больше не встать. Килиан только подводит нас к мысли, что мириться с этим нельзя.

Более конкретно высказался о том же английский хореограф Кристофер Брюс в балете «Пляска призраков». Но конкретность не способствовала убедительности. Три чудака персонифицировали политическое зло (балет является откликом на трагедию Чили). Людская любовь, людская дружба, выраженные в ряде дуэтов и соло, привлекающих свободной грацией и лиризмом, гибли при первом же их прикосновении. Но дальше этой прямолинейной символики постановщик, к сожалению, не пошел.

В двух балетах на русскую музыку и двух на музыку чешскую Килиан высказал себя художником, размышляющим о смысле жизни, высших целях бытия. Но это не значит, что он всегда бывает серьезен. Мы знакомы с его «Симфонией ре-мажор» на музыку Гайдна, где виртуозный танец остроумно пародирует штампы академического балета. Богат юмором также «Ритуальный шаг», в основу которого положены наблюдения над аборигенами Австралии и где большое место занимает имитирование повадок животных. Юмор и лирика сочетаются в опере Мориса Равеля «Дитя и волшебство», которую Килиан изобретательно поставил силами одних танцовщиков, в то время как великолепно исполненные вокальные партии звучали в записи.

Нидерландский театр танца насчитывает тридцать два танцовщика, без деления на солистов и кордебалет. Однако декларированное театром равенство не мешает выявлению индивидуальностей. Выше говорилось о замечательном таланте Йоко Зильстра. В роли Жениха в «Свадебке» внимание привлек Начо Дуато, в комедийных ролях и партии Мальчика в опере Равеля — миниатюрная Марли Кнобен. Нора Кимбал, Терезина Моско, Сабин Купферберг и большинство артистов поразительно владеют телом, демонстрируют удивительную гибкость, стремительность и плавность при исполнении излюбленных Килианом перебежек, падений и подъемов.

Во время гастролей Нидерландского театра танца зрители получили возможность услышать замечательные и редко исполняемые музыкальные произведения, увидеть их интерпретацию в танце. Серьезность помыслов, острое чувство современности, богатство выразительных средств — все заставляет оценивать гастроль труппы как одно из значительных событий прошлого театрального сезона.

Елизавета СУРИЦ,  
кандидат искусствоведения

# Из глубины веков

Мы постоянно узнаем что-нибудь новое о танцевальном и песенном искусстве Индии. Его панорама разворачивается перед нами как волшебный свиток, не имеющий границ, не являющий нам ни своего начала, ни конца. Возникнув где-то в глубинах тысячелетий, вобрав в себя творчество самых разных групп населения страны, от плясок так называемых примитивных племен до рафинированных придворных и храмовых танцев, оно продолжает развиваться на наших глазах, впитывая в себя все, что еще сохранилось от древних времен, и все, что отмечено печатью современного творчества.

Артисты, приезжающие из Индии, знакомят нас с классическими музыкальными мелодиями, исполняемыми на сложных и тонких инструментах, раскрывая нам красоту напевов, построенных на «рагах» — заданных сочетаниях нескольких нот, которые варьируются и комбинируются в соответствии со вкусом и творческими привязанностями исполнителя. Много раз демонстрировали нам свое высокое мастерство и танцовщицы, прославившиеся не только в Индии, но и во многих других странах. Они поражали своим несравненным умением выразительно и точно пользоваться древним условным «языком жестов», рассказывать с его помощью о подвигах богов и героев, о правде и добре, о борьбе со злом, о вечной любви и преданности. Ювелирно отработанный хореографический рисунок в сочетании со сложным гримом, многообразной мимикой и ярким костюмом производит всегда неизгладимое впечатление, способствует постижению зрителем самой глубокой сути повествования. И долго потом после такого концерта вспоминается ритмичный звон ножных колокольчиков, сопровождающий каждый шаг танцовщицы на сцене, чей образ выглядит так пленительно в постоянно меняющейся веренице поз, необычных, часто неожиданных, но всегда таких целомудренных.

Телевидение тиражировало эти выступления на всю страну, и можно с полным правом утверждать, что мы все теперь в той или иной мере знакомы с классическим музыкально-танцевальным искусством Индии. Но ведь, кроме классического, здесь существует и народное искусство. Оно более древнего происхождения, чем классическое, и является его корнями, его почвой, оно гибче во многих своих структурах и формах, поскольку всегда может отойти от застывших канонов во имя наиболее достоверного отображения современной жизни народа.

С этим видом национального искусства Индии мы знакомы хуже, потому выступление в Москве коллектива танцовщиков, певцов и музыкантов —

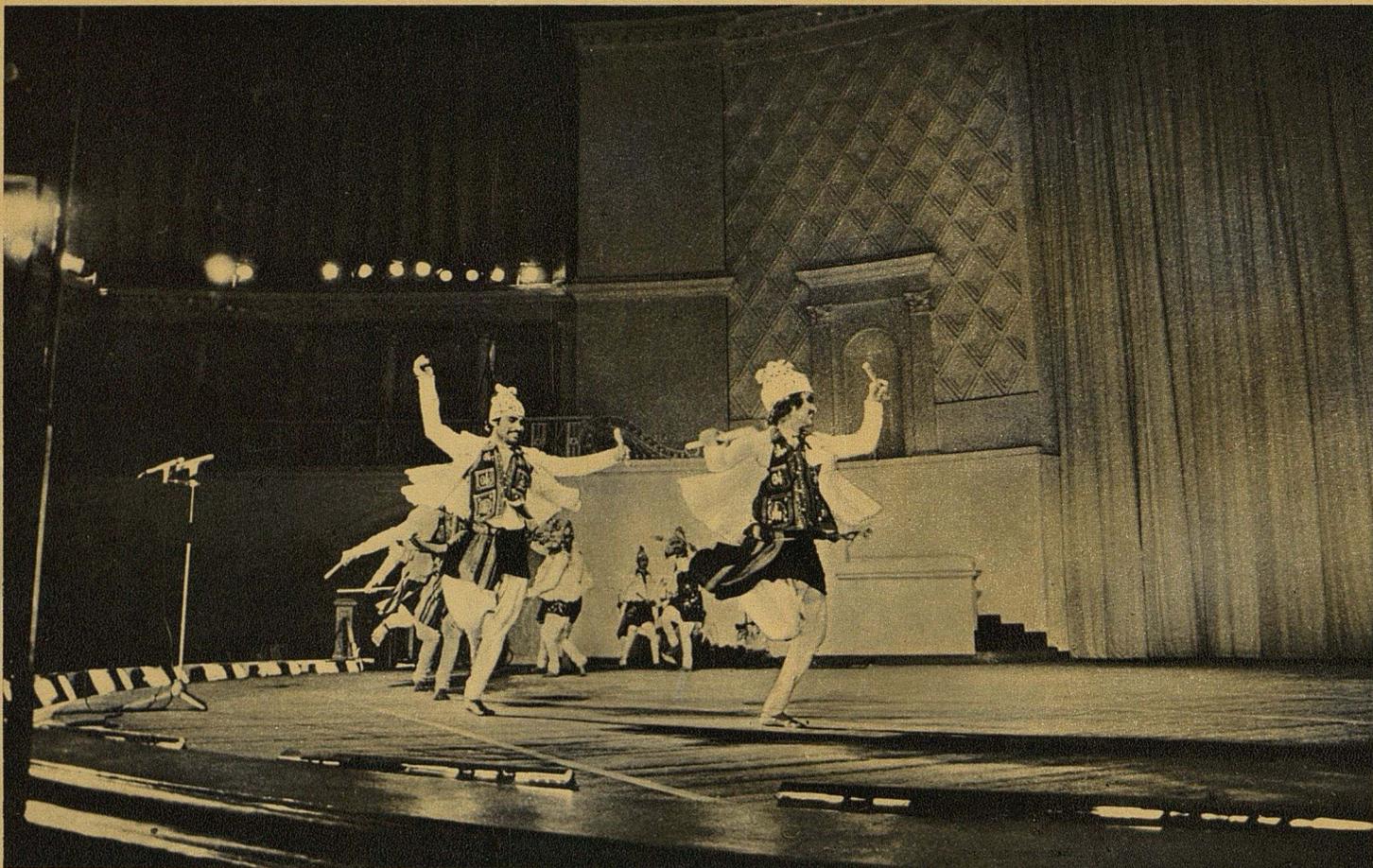


В танце «кучипуди» раскрылось мастерство Вандашри Рао и Джаяя Рама Рао.

Фото С. Андреевца

представителей деревень и городов самых разных штатов Индии привлекло большой интерес. Перед нами демонстрировал свое мастерство ансамбль, исполнителей которого собрали в одну труппу только для данной гастрольной поездки. В Москву они приехали из Парижа, где показали с огромным успехом.

В пятидесятых годах в этой стране была создана субсидируемая правительством организация «Индийский совет по культурным связям». Ее центр помещается в Дели, а отделения функционируют по всей стране. Сотрудники Совета поддерживают контакты с соответствующими организациями на местах, с деятелями культуры, в том числе и с работающими в народных коллективах, как городских, так и сельских. Столь тесные деловые связи позволили работникам Совета достаточно мобильно подготовить для гастролей такую большую труппу исполнителей. Активное участие в этой деятельности принимал Индийский национальный театр, или сокращенно — ИНТ, существующий с 1944 года.



Он много сделал для сохранения национальной культуры страны, для создания постановок, призывающих к борьбе за освобождение Индии от колониального рабства. В наше время работники ИНТ отдают немало сил и времени на выявление и изучение всех сохранившихся форм народного театрального и музыкального творчества. Нельзя не сказать здесь о той большой роли, какую сыграл в подготовке данной поездки один из основателей ИНТ, секретарь Международной организации народного искусства Мансукх Джоши, посвятивший изучению искусства индийского народа более сорока лет своей жизни.

Коллектив исполнителей возглавляли два известных деятеля национальной культуры — работники Совета С. П. Чоудхури и П. Баджадж. Как в ярком калейдоскопе, прошла перед нами серия удивительных и незнакомых нам по своему характеру номеров, таких разных и таких, вместе с тем, типично индийских, что они как бы иллюстрировали один из программных лозунгов жизни современной Индии — «множество в единстве». Разные народы и племена страны предлагали зрителям полюбоваться тем, что им дорого и чем они сами неустанно любят из поколения в поколение, что пронесли сквозь столетия своей сложной и трудной истории.

Индийское средневековье... Трудовой народ начинает борьбу против феодального и кастового гнета. Борьба идет трудная, порой безнадежная, но она не прекращается несколько веков. И духовной поддержкой людям здесь служит вера в помощь носителя справедливости на земле — бога Вишны. Он появлялся среди людей, воплощался в разные обличья, но самым любимым в народе стал принятый им образ Кришны, бога-пастуха и героя, охраняющего простого человека от злых сил. Как гласит предание, Кришна проводил ночи

Гости из Индии показывают воинскую пляску «мер рас».

в игре на флейте и в плясках со своей возлюбленной, пастушкой Радхой, и ее подружками. Его призывали песнями, молениями, танцами. Бродячие певцы и музыканты собирали вокруг себя толпы людей и учили их этим ритуальным песням и танцам. Они в каждой области Индии — свои, хотя есть и такие, которых знают все жители страны. На концерте мы увидели двух таких певцов — прославителей («баулей») штата Западный Бенгал, которые словно явились из тех далеких времен. Исполнители — в длинных шафранных одеждах отшельников, в оранжевых тюрбанах, босые, в руках у них — маленькие барабанчики, снабжённые высокой треугольной рамкой, на которую натянута струна, уходящая нижним своим концом внутрь барабанчика. Это — «экхар» («единострунный»). Певцы, виртуозно аккомпанируя себе, с упоением пели о жизни Кришны среди пастухов, о бессмертной его любви к Радхе, о своей безмерной преданности божееству. После того как артисты произносили одну-две строфы, они внезапно гибли и ходили кругами по сцене, отбрасывая назад согнутую в колене ногу. Притоптывали, кружились на месте, снова останавливались. И не прерывали при этом своего пения.

Их сменила группа банджара — индийских цыган из Центральной Индии, района, где выстроен с помощью советских специалистов металлургический гигант Бхилаи и где они все работают. Раньше их считали «низкокастовыми», а сейчас эти люди — равноправные члены общества, труженики прославленного комбината. Показанный ими танец «пантхи», судя по сопровождающей его песне, носил философский характер и повествовал о бренности плоти, которая изживает себя и сменяется новой плотью, новой жизнью. Но на самом танце такое содержание никак не отразилось — молодые артисты, обнаженные до пояса, под ак-

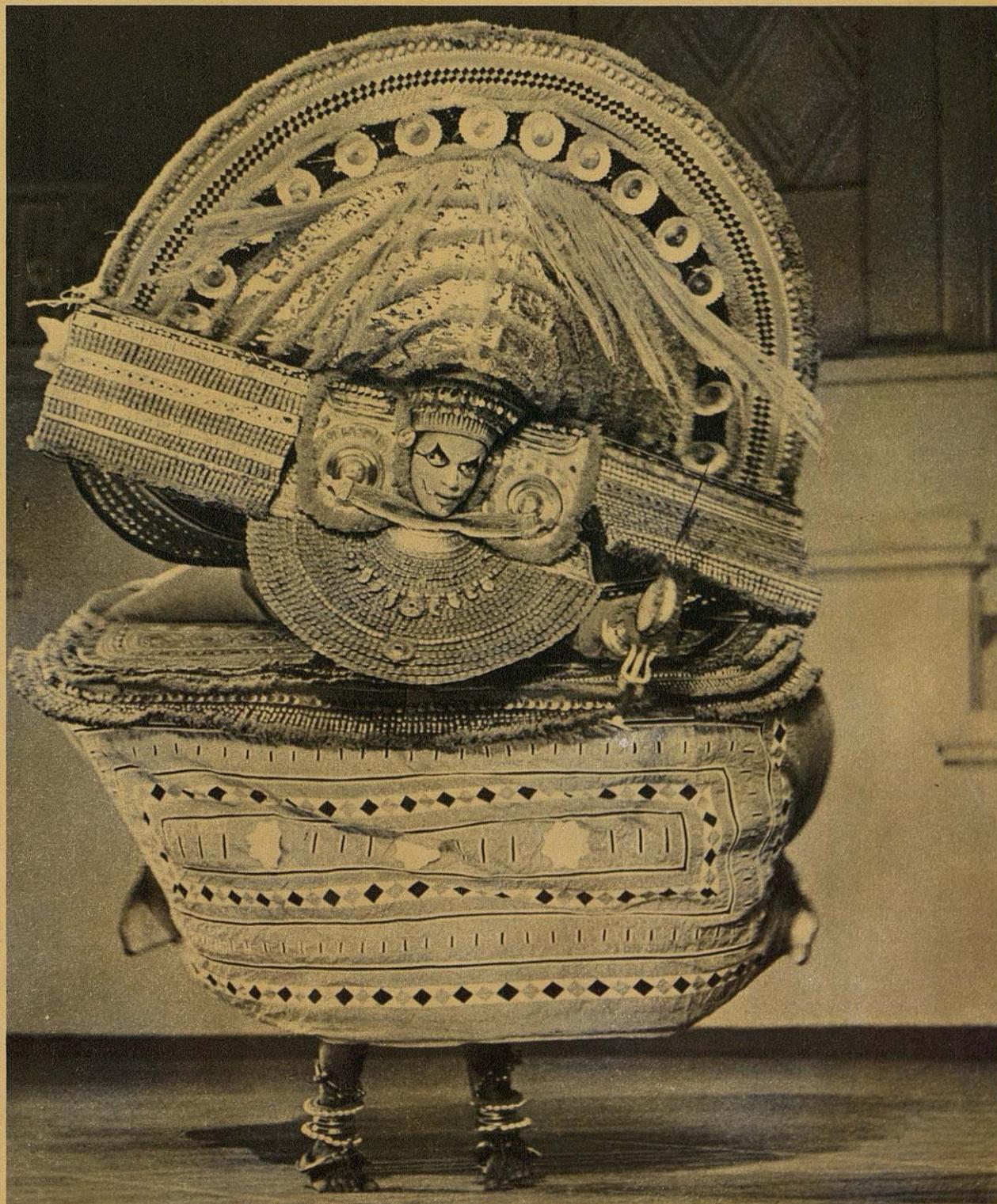
компанемент длинного барабана и пары погремушек не только стремительно сплетали сложнейшие хороводные узоры, ходили по кругу, но и строили двух- и трехэтажные живые пирамиды, плясали друг у друга на плечах, спинах и животах, кувыркались, выказывая этим радость восприятия жизни.

Танец по кругу вообще характерен для индийской народной хореографии. По такому принципу была выстроена и воинская пляска «мер рас», с которой нас познакомили представители народности мер (штат Гуджарат). Они изображали бой на мечах, но вместо мечей «рубилась» короткими палками. Динамичная смена ритмов и поз сопровождалась громом барабанов и пением боевой трубы. Впервые наши зрители увидели не только такой танец, но и костюм, широко известный в Гуджарате, — плотные короткие кофточки с длинными рукавами были так густо присборены

под кокеткой, что развевались волнами вокруг торов танцовщиков, подобно балетным пачкам. Головы их прикрывали острые шапочки — «шлемы», украшенные яркой вышивкой с аппликациями из круглых кусочков зеркального стекла, а бедра поверх длинных белых штанов были обернуты синими и зелеными шарфами. Темпераментный, вихревой танец шел под громкие боевые выкрики исполнителей. Его истоки — в глубине веков, и никто не знает, когда он родился. Люди из племени мер боролись за независимость и в самом начале нашей эры, и в эпоху средневековья, и в годы борьбы с колонизаторами...

Еще более древним считается сольный танец-пантомима «тхейям», известный в крайнем юго-западном штате Индии — штате Керала и посвященный какому-либо герою или божеству. В Керале насчитывают до четырехсот различных «тхей-

Исполняется танец-пантомима «тхейям».



ямов», и у каждого из них есть свой сюжет, обычно известный зрителям с детства, и потому легко ими узнаваемый, несмотря на то, что исполнение сопровождается лишь оглушительным грохотом барабанов и звоном цимбал. Объясняющая события песня или речитатив отсутствуют.

Артисты выступают в костюмах, которые можно назвать уникальными, поскольку они нигде — ни в других представлениях, ни в повседневной жизни — больше не встречаются. И если в танцах, посвященных героям, есть хоть одна деталь одежды, известная на юге Индии, — лунги (прямая полоса ткани, обертываемая вокруг бедер внахлест), то в танцах, связанных с божествами, костюм вообще может быть назван не костюмом, а скорее сооружением. Наши зрители имели удовольствие увидеть обе разновидности жанра «тхейям». Воин появился перед нами в красном лунги, в красном же платке, закрученном на голове так, что надо лбом он вставал квадратом, а сзади свисал на спину длинным треугольником, лицо его было сплошь покрыто красной краской, а на тело и руки были нанесены по три горизонтальных полосы — знак того, что он — приверженец грозного бога Шивы. Держа в каждой руке по мечу, воин жонглировал ими, «рубил» и себя и воображаемого противника, двигаясь и прыгая в бешеном темпе и издавая временами воинственные крики.

В другом же танце — пантомиме, протекавшем в замедленном темпе, рассказывалась история девушки, в чистоту которой люди не верили, и она, чтобы доказать свою правоту, вошла в огонь, из которого вышла богиней. Вот тут мы увидели костюм-сооружение. Бедра и ноги танцовщика скрывались как бы в удлиненной коробке, или раме, обтянутой красной тканью. Эта рама выступала с боков на длину руки. Весь его торс был плотно забран каким-то подобием красно-золотой чешуи, а на голове и плечах укреплен высокий полукруг, тоже затянутый орнаментированной красной тканью. Яркое красное лицо артиста украшали серебряные накладки на глазах, в руках он держал два небольших факела. Разнообразными пластическими средствами воплощалась история обиженной девушки. Затем исполнитель наклонялся над факелами так низко, что, казалось, вот-вот вспыхнет весь его богатый костюм, а когда выпрямлялся, то выхватывал правой рукой из-за пояса меч, а в левой у него оказывалось четырехзубое оружие, вроде кастета: перед нами была богиня. Этот «тхейям» завершался танцевальным монологом гневной, но справедливой богини. Она, кружась, покачиваясь, сгибаясь и распрямляясь, двигалась по сцене, наводила на зал лизы немигающих серебряных глаз, сверкающих на красном неподвижном лице, и можно легко себе представить, с какой силой такой образ воздействовал на психику верящих в факт подобных перевоплощений зрителей. Это был мистериальный театр высокого класса, сложившийся, видимо, не только в течение многих столетий, но, вероятно, тысячелетий — исследователи французской школы востоковедения ввели в научный обиход гипотезу о древнейших связях, осуществлявшихся между восточными областями Африки и западной Индией еще в те незапамятные времена, когда их соединял, как ученые предполагают, ушедший впоследствии под воду материк (или цепь островов? или горная гряда?). И возможно поэтому в шаманских действиях, в танцах, костюме народного театра обоих регионов прослеживается немало сходных черт.

Существует научная версия, сторонники которой считают, что танцы «тхейям» легли в основу прославленного классического театра танцевальной пантомимы «катхакали», сформировавшегося в Керале в XVII веке — здесь костюм исполнителя также отличается громоздкими головными уборами,

широкими юбками на обручах, на лицо ему накладывается многоцветный объемный грим. Кстати, если в пьесах «катхакали» встречаются такие персонажи как слуги, то их костюм до малейших деталей воспроизводит (или сохраняет?) костюм слуг и рабов, известный нам по древнеегипетским фрескам.

Мы познакомились также с искусством бенгальских кукольников. В отличие от западных районов Индии, где более широко известен театр марионеток (особенно в штате Раджастан), в Западном Бенгале распространен театр тростевых кукол. Их плотные тела надеты на палку, и кукольник поворачивает их, наклоняет, заставляет подпрыгивать, держа эту палку в руках, пританцовывая сам за занавесом-ширмой. Зрителю видна только верхняя часть куклы. Содержание представления известно из песен кукловодов и их диалогов.

С песнями выступили перед нами представители двух общин традиционных профессиональных песенников: «ланга» и «манганил» из штата Раджастан. Эти люди веками зарабатывают себе на жизнь только исполнением песен, в былые времена — при дворах знати, в наши дни — на ярмарках, площадях, на семейных праздниках и т. п. Высокие, узколицие, горбоносые, в ярких тюрбанах с золотой серью в ухе, в белых рубахах с цветной опояской, они представляли собой тип людей, характерный для населения штата, а во многом и для всей северо-западной Индии. В репертуарах общин танцев нет — их наследственным занятием является пение и музыка. Поют песни жанровые, героические, исторические, сатирические, словом, любые. Запас песен накоплен столетиями и поистине неистощим.

Единственным танцем, подобным тем классическим вариантам, с которыми мы уже знакомы, был «кучипуди», исполненный юной парой, мужем и женой, Вандашри Рао и Джаяя Рама Рао. У «кучипуди» тоже древние истоки, и раньше его должны были исполнять только женщины, но в XVII веке традиционная школа этого танца претерпела изменения, и в нем стали участвовать и мужчины.

Это был чистый танец, без соединения с пением или с излишней театрализацией, танец пластичный, выразительный, во многом напоминающий стили «одисси» и «бхарата натьям». Язык условных жестов не кажется в «кучипуди» чем-то заданным и четко связанным с изображаемым сюжетом, — к нему исполнители прибегают в процессе общего развития хореографической композиции, поэтому он, как и выразительная мимика, выглядит не самоцелью, а как бы серией многообразных виньеток, украшающих и дополняющих весь танец в целом.

Тело танцовщицы здесь тоже скрыто под косо переплетающимися на нем линиями живописных складок одежды, плотно охватывающей каждый изгиб его, одновременно и скрывая, и прорисовывая его, причем каждое движение, гибкое и грациозное, подчеркивается блеском шелка и ярких украшений. Партнер Джаяи с обнаженным до пояса сильным торсом и с ногами, задрاپированными сверкающей парчой, вел с ней захватывающий танцевальный диалог, то воспроизводя движения своей подружки, то разбивая их на целый каскад вариаций, но все время выступая как ее тень.

Мы рады были познакомиться с «кучипуди» в таком совершенном исполнении, и нам было интересно узнавать в движениях танцовщиков то один, то другой элемент, встречавшийся до этого в описанных выше хореографических образцах народного творчества, где веками шлифовались и отработывались основы классических танцевальных стилей Индии.

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

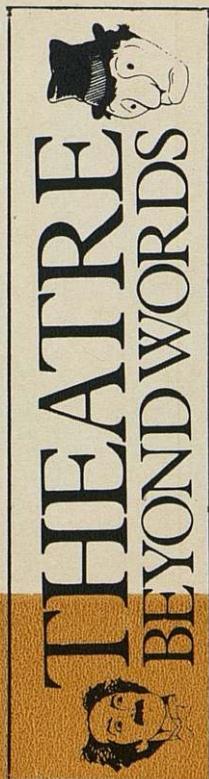
## КАСТРОЛИ

# ...Без слов

Так получилось, что гастролы канадских мимов проходили в Москве в здании театра, где когда-то выдающийся режиссер Александр Яковлевич Таиров, который много сделал для развития и утверждения пантомимы на драматической сцене, ставил свои спектакли, открывавшие зрителям огромные возможности этого древнейшего искусства. «Пантомима! — писал А. Таиров. — Разве не она была родоначальницей театра и в дни Диониса и в культуре Кришны, разве не она собирала жадные толпы в римский амфитеатр, разве не она всегда возникала на долговечном пути театра, как верный и неизменный признак его грядущего возрождения?»

Гастролы «Театра без слов» из Канады стали своего рода доказательством жизнестойкости искусства пантомимы, продемонстрировав его демократизм, созвучность сегодняшнему дню. В труппе всего пять человек, увлеченных, ищущих, беспредельно влюбленных в свое искусство. Одно время они работали в Канадском мимическом театре, учились или совершенствовались во всемирно известной школе Леккока в Париже. А девять лет назад создали свой театр. Спектакль, который они представили на суд зрителей, назывался «На концерте» и включал в себя ряд отдельных номеров, не связанных

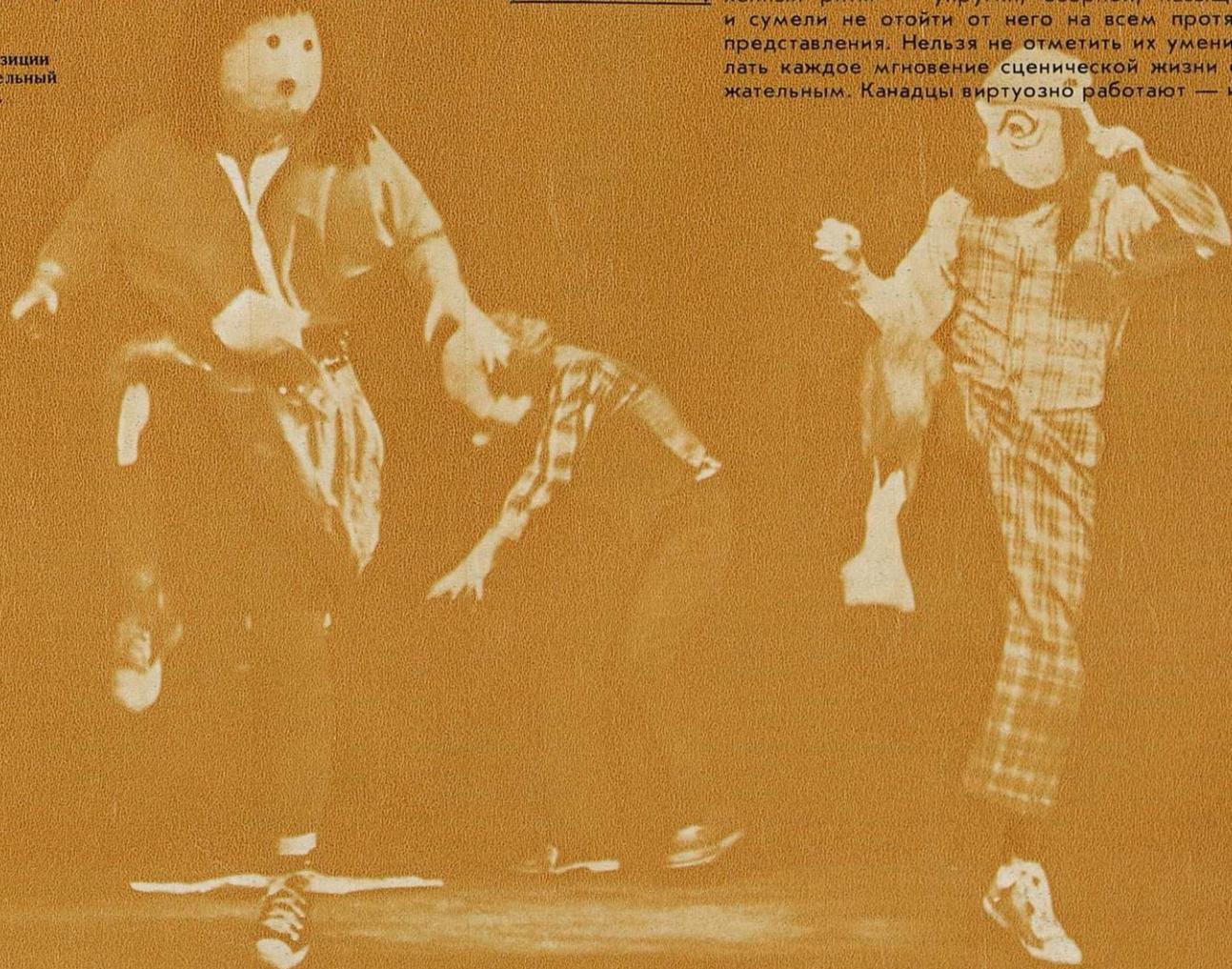
Сцена  
из композиции  
«Картофельный  
народец».



между собой какой-то сюжетной канвой: острые, характерные зарисовки, маленькие юмористические сценки, подсмотренные в жизни... То, что происходит на сцене, понятно без слов и не требует дополнительных разъяснений. Артистам удается так верно, зримо и красочно вылепить образы, подметить характерные особенности своих персонажей, что сидящим в зале и в голову не приходит сетовать на отсутствие речи. Рисунок каждой миниатюры четок и пластически продуман, а все представление отличает режиссерская выстроенность, строгость в выборе пластических красок, высокий профессионализм и строгий вкус.

Театром «Без слов» назвали свой коллектив артисты. Иногда они все же прибегают к помощи речи, логично и оправданно вводя ее в ткань представления. Это может быть и одно слово, и целое предложение, и, как это произошло в пантомиме «Бокс», развернутый вокальный ансамбль, где персонажи выпевают свои диалоги. Тщательно разработанная музыкальная партитура несет подчас нагрузку, равную пластическому действию, помогая более точно восприятию происходящего, создавая особый лирико-комедийный настрой.

Московская программа открывалась пантомимой «Увертюра», рассказывающей о подготовке к спектаклю, о той суматошной, взвинченной, шумной и комичной обстановке, которая царит за кулисами перед началом представления. Буквально с первого появления артисты задали действию определенный ритм — упругий, озорной, насыщенный, и сумели не отойти от него на всем протяжении представления. Нельзя не отметить их умение сделать каждое мгновение сценической жизни содержательным. Канадцы виртуозно работают — и с ми-



нимальным количеством предметов, и вовсе без них, заставляя активно «участвовать» в спектакле зрительское воображение.

Тепло были встречены пантомимы «Дверь», «Бокс», «После», в которых продемонстрировали свое мастерство Х. Мескоу и Ч. Шотт. С интересом смотрелась миниатюра «Манекены», «героями» которой стали украшающие витрину деревянные куклы. Строгость и благородство отличали композицию «Утро». Но своего рода кульминацией программы стали композиции «На автобусной остановке» и «Картофельный народец». Первая повествовала о пяти незнакомцах, встретившихся в зале ожидания на автостанции, и рисовала пять человеческих типов, пять характеров, узнаваемых, смешных, запоминающихся. Вторая ввела нас в игрушечную семью картонных человечков, представив нам папу-Картоша, маму-Картошку, старшую и младшую дочерей — Картошечек... Удачное использование в этой миниатюре масок (они были введены в композицию под впечатлением от швейцарского зимнего карнавала в Базеле) придало ей особенную отточенность и остроту, а темой сюжетной основы этого номера стало повальное увлечение сейчас танцем break dance (ломаный танец).

Заключительная сцена, так и названная «Финал», показала зрителям, как, умело манипулируя, можно превратить обыкновенный желтый шнур то в канат боксерского ринга, то в арфу, то в театральный занавес...

От миниатюры к миниатюре было видно, как рос азарт исполнителей, как естественно вовлекали они в свою игру публику, а непосредственность зрительской реакции со своей стороны способствовала еще большей раскрепощенности, импровизационности сценического поведения артистов.

После одного из спектаклей мне удалось побеседовать с Харроу Мескоу, художественным руководителем театра «Без слов». Учился он в Гамбургской академии изобразительных искусств. Заинтересовавшись пантомимой, переехал в Париж для занятий в школе Жака Леока. Работал в театрах Франции и Федеративной Республики Германии. С 1966 года Мескоу живет в Канаде — выступает в Монреале, преподает в Национальной театральной школе. Как актер и режиссер восемь лет проработал в Канадском мимическом театре.

— Скажите, как возник Ваш коллектив?

— Театр, в котором мы работали, распался. И мы должны были или разойтись по разным труппам, или создать свой собственный коллектив. Нам хотелось говорить с подмостков сцены о том, что волнует именно нас, и говорить об этом собственным языком. А еще нам не хотелось походить на большие коммерческие театры, в которых ты не свободен, потому что приходится зависеть от людей, иногда очень далеких от искусства. Поэтому мы и организовали свою труппу, небольшую, мобильную, не преследующую коммерческих целей, но зато дающую каждому участнику возможность выразить себя до конца. Конечно, как и у всякого коллектива, у нас тоже имеются трудности, связанные и с выбором репертуара, и с тем, что мы вынуждены много гастролировать, часто менять программы, чтобы привлекать интерес публики.

— Как строится работа над миниатюрами?

— Примерно так: кто-то предлагает идею. Все вместе мы обсуждаем ее, рассматриваем со всех сторон, постепенно она начинает обрастать деталями, и в скором времени мы предлагаем зрителям первый вариант миниатюры. После первых спектаклей всегда что-то переделываем, меняем, дополняем. На эти изменения нас наталкивает зрительская реакция. Либретто, музыку, маски, костюмы мы тоже создаем сообща. Самая большая трудность

заключается в том, чтобы найти ту тему (а это для нашего театра крайне важно!), которая лучше всего будет «звучать» именно в пантомиме. Мы пристально наблюдаем за людьми, за окружающим нас миром и пытаемся показать зрителям их самих.

— Ваши отношения со звучащим словом?

— Наш театр на 80 процентов — это театр пантомимы, но иногда приходится прибегать и к помощи слов, что происходит тогда, когда мы считаем, что обойтись без слова нельзя, просто невозможно.

— Расскажите немного о репертуаре Вашего театра.

— Он у нас довольно большой. Если показывать все миниатюры, которые в него входят, то это займет несколько часов. Для поездки в Советский Союз мы старались отобрать те номера, в которых используем минимум слов.

— Вы во второй раз приезжаете в нашу страну. Программа, показанная на этих гастролях, отличается от предыдущей?

— Да. Практически все миниатюры, которые мы показываем в этот раз, советские зрители видят впервые. А три — «Картофельный народец», «После» и «Увертюра» — своего рода премьеры, впервые «опробованные» на зрителях.

— И как, на Ваш взгляд, их принимают?

— Именно так, как мы и хотели. Вообще, я должен отметить теплоту и восприимчивость советского зрителя. Удивительная доброжелательность и в то же время серьезное, критическое отношение к тому, что показывается на сцене. В дальнейшем мы, конечно, над этими тремя миниатюрами поработаем еще.

— Ваше отношение к классическому танцу?

— Часто хожу на балетные спектакли, меня интересует все, что происходит в мире танца. Но сам я, к сожалению, никогда бы не смог танцевать. Еще люблю классическую музыку и живопись. Я бывал во всех самых известных музеях и картинных галереях мира, а теперь с нетерпением жду встречи с Эрмитажем.

В разговор вступает Полетт Халлех, ведущая артистка труппы. Когда разговор заходит о пантомиме, ее большие глаза загораются, и она с увлечением принимает участие в беседе.

— Скажите, Полетт, за что Вы любите пантомиму?

— За то, что в пантомиме можно одним жестом выразить больше, чем сказать многими словами.

— Как Вы стали артисткой?

— Я работала в Канадском мимическом театре рабочим сцены, хорошо знала все спектакли. Однажды на одном из представлений актриса труппы сломала руку, и мне предложили заменить ее. Сначала я была в панике, но потом пересилила себя и вышла на сцену...

— Сколько необходимо времени, чтобы постичь основы Вашей профессии?

— Наверное, около двух лет, по крайней мере столько времени потребовалось мне, чтобы овладеть азами профессии. Но, повторяю, только азами, тем более, что существуют разные школы пантомимы, разная техника. Но главное, конечно, не техника, главное суметь передать пластикой, телом то, что ты ощущаешь, подарить зрителям частичку своего сердца.

За последние десятилетия появилось множество театров пантомимы, и все разные. Есть они в нашей стране, встречаемся мы и с зарубежными труппами. Канадский «Театр без слов» предложил свой вариант этого искусства, убедив в том, что оно расширяется большими, до конца еще не использованными резервами и живет сегодня интересной насыщенной жизнью.

Владимир КОТЫХОВ

# ГАСТРОЛИ



Фанни  
ЭЛЬСЛЕР

# РУССКИЕ СЕЗОНЫ

## Ю Фанни Эльслер

*need*  
У мя Фанни Эльслер (1810—1884) овеяно многими романтическими легендами, где правда тесно переплетена с вымыслом. Наверное, в этом есть известная закономерность: выдающаяся артистка романтического балетного театра, она сама стала его самой яркой легендой. Дочь камердинера и золотошвейки, она училась в Вене, где среди ее педагогов оказался и знаменитый Жан Пьер Омер. Способная, живая, естественная девочка впервые появилась перед зрителем в семилетнем возрасте и имела большой успех. Затем, семнадцатилетней, она отправилась в Италию, где выступала на неаполитанской сцене. В последующие годы ей аплодировали Вена, Берлин, Париж, Лондон. «Это был сплошной ряд триумфов Фанни Эльслер, — пишет ее биограф, — которая приезжала, танцевала и побеждала». В чем же заключалась сила великого таланта Эльслер? Обратившись за ответом к свидетельствам тех, кто видел артистку на сцене, каждый обратит внимание на часто встречающееся в их отзывах слово: «земная». Да, именно жизненностью эмоций своих героинь, страстностью их порывов, непокорным

*История:*  
*публикации, документы,*  
*воспоминания*

### НАТАЛИЯ ГОДЗИНА

*need*  
их нравом привлекала она зрителей. Они видели в ней тот женский идеал, который во многом воплощал их бунтарские настроения. Август Бурнонвиль, смотревший Тальони и Эльслер на лондонской сцене в одно и то же время, отмечал: «Фанни Эльслер была исключительный талант, но совсем иного поэтического оттенка. Разница та же, что между брюнеткой и блондинкой. Тальони парила над подмостками медленно и плавно, и вся фигура ее дышала кротостью и томной негой. Эльслер была сама радость и оживление, не обладая значительным апломбом и

элеванцией, она отличалась разнообразием прелестных, маленьких па и выполняла их с таким лукавством, что заставляла трепетать все сердца... И там, где Мария вызывала слезы восторга, Фанни порождала смех радости и удовольствия».

Фанни Эльслер появилась в России неожиданно — как свидетельствуют легенды, познакомившийся с ней в Вене царь Николай I пригласил артистку выступить в Петербурге. В 1848 году она приехала, что явилось полной неожиданностью для дирекции императорских театров. Но желание царя видеть артистку в Царскосельском придворном представлении сыграло свою роль: Фанни Эльслер в антракте между спектаклями русской и французской труппы показала свою знаменитую «Качучу». Публика оказала ей восторженный прием, и судьба гостьи была решена. Дирекция императорских театров заключила с ней контракт. В течение трех сезонов Эльслер выступала на сценах Москвы и Петербурга в балетах «Жизель», «Лиза и Колен», «Мечта художника», «Эсмеральда», «Катарина, дочь разбойника», «Питомца фей» и другие.



Фанни ЭЛЬСЛЕР  
исполняет свою  
знаменитую «Качучу».



*need*  
Гастроли Марии Тальони и Фанни Эльслер в России оказали огромное влияние на становление профессиональной балетной критики, вызвали интерес к истории танцевального искусства: на страницах русских газет и журналов начали публиковаться статьи, посвященные истории танцев с

*need*  
древнейших времен до середины XIX века, причем вершиной хореографического искусства считался танец двух балерин: Тальони и Эльслер.

В оценке их таланта русские критики были на редкость объективны. Но за этой объективностью, тем не менее, невозможно не увидеть того лично-

го начала, которое обязательно присутствует в оценке современников, имеющих определенные эстетические и человеческие идеалы.

Определив сферу таланта Тальони как мир фантастического, а искусство Эльслер как воплощение земных человеческих страстей и радостей, критики несомненно оказались на высоте, не отдавая предпочтения одной танцовщице перед другой.

По сути дела, искусство танцовщиц явилось отражением двух начал, характерных для романтического направления в искусстве. Но, вероятно, не случайно, русские зрители в конце тридцатых и начале сороковых годов XIX века предпочитали Тальони, а в середине столетия с восторгом встречали Эльслер. И дело не в том, что русская публика восхищалась Тальони, еще не видя выступлений Эльслер. Ведь и те из русских зрителей, кто видел Эльслер в Европе раньше, чаще всего ставили ее в один ряд с танцовщицами, не занявшими в истории того места, которое заняла Эльслер. Конечно, за годы, прошедшие с тех пор, когда русские впервые попытались охарактеризовать искусство Эльслер, ее талант совершенствовался и расцвел. Она приехала в Россию, когда уже был близок час ее прощания со сценой. И все-таки русская публика и критика в пятидесятые годы всей душой восторгается именно Эльслер. Причиной тому были изменившиеся за истекшее десятилетие зрительские идеалы. Человек со всем богатством его связей с реальной действительностью, отношений с окружающим миром, со всей многозначностью его эмоций становится предметом изображения в литературе и искусстве.

И творчество Фанни Эльслер стало вершиной выражения этих идеалов. Ее героини в балете страстно любили, страдали, боролись за свое счастье, но при этом никогда не утрачивали своих главных качеств — женственности, обаяния, красоты.

После первых выступлений в Петербурге русская публика принимает Эльслер восторженно. Не решаясь на первых порах определить в чем своеобразие таланта балерины, критики, тем не менее, восхищенно замечали: «Однако ж Фанни дивно хороша в «Катарине» в обворожительном наряде с мушкетеном в руке». А несколько позднее один из московских зрителей, описывая Эльслер в той же главной роли из балета «Катарина, дочь разбойника», обратил внимание на то, как продумывает балерина каждую свою позу, каждое свое появление и насколько картинно и красиво при этом она смотрится. Несомненно, Эльслер была очень хороша собой.

«Высока, стройна чрезвычайно, у нее ноги так правильны, как у Дианы... голова небольшая, как у античной ста-

Фанни ЭЛЬСЛЕР  
в балете «Эсмеральда».



*need*



туи Медицейской Венеры, она соединена самыми нежными и легкими линиями с роскошными плечами ослепительной белизны; ее глаза исполнены привлекательной прелести, к которой присоединяется ироническая дивная улыбка правильного рта... Шелковые каштановые волосы с блеском, разделенные обыкновенно на два пробора, окружают верхнюю часть лица...»

Но ее героини были красивы каждая своей красотой, и их красота выглядела как дарованное судьбой право быть счастливой. Может быть поэтому восторги представительниц женской части зрительного зала были ничуть не слабее, чем восторги мужчин. «Очаровательная, восхитительная, невероятная, почти невозможная Фанни Эльслер», — восхищенно восклицала графиня Ростопчина, и под этим восклицанием могли подписаться многие зрительницы.

Была еще одна особенность, свойственная героиням Эльслер. В них не было трагической обреченности, как в тальониевской Сильфиде. Они не были беспомощны ни перед роком, ни перед жизненными неудачами. Эта тема особенно выразительно решалась Эльслер, когда речь заходила о любви. Не случайно танцевальный номер «Качуча», который балерина показала в первый раз в балете «Хромой бес», а затем исполняла как концертный номер, превратился в монолог женщины сильной, страстной, независимой. «Из этой пляски она создала целую поэму, — вспоминал очевидец. — То она молит о взаимности страстным преданным взором, то возбуждает сладкую негу телодвижениями, ей только свойственными, то горит, трепещет, как разъяренная тигрица. Переходы выражены так живо, сильно и резко, что сам зритель проходит все степени ощущений... С последним ударом кастаньетов зритель приходит в себя и просыпается... И теперь еще вижу упоительную улыбку, которой Фанни соблазняет своего любимца, и белое плечико, которым она хочет расшевелить его уснувшие страсти, и обворожительный взгляд, которым она старается разжечь его желания». Вероятно, эмоциональный смысл этой знаменитой миниатюры не оставался без изменений — со временем главной стала тема самоутверждения, осознания своего права на счастье.

Такой активный характер героинь Эльслер несомненно должен был очаровать русских зрительниц пятидесятих годов прошлого века, в сердцах которых уже зарождались идеи борьбы за женское равноправие. В героинях Эльслер они видели то, что им было дорого и понятно. Поэтому даже облик танцовщицы, который ассоциировался с обликом ее героинь, становился эталоном красоты и предметом подражания.

«Аристократки наши... скоро, конечно, также начнут щеголять не тон-

костью талии..., а только ее гибкостью, ловкостью..., и пышную стройностью», — писал один из современников. Однако данное свидетельство интересно не только заявленной мыслью, но и тем, что оно позволяет нашему воображению представить облик «очаровательной Фанни», а при сопоставлении с другими высказываниями современников увидеть особенности ее танцевальной манеры и то новое, что пришло с ней в классический танец к середине XIX века.

Танцовщица обладала необыкновенной гибкостью и ловкостью при довольно «пышной стройности». Гибкостью отличался не только корпус балерины, но также ее руки. Изящной экспрессивностью отличались ее движения, уверенность и точность украшала ее позы. Особую приятность ее танцу придавала «стройность движений всего корпуса».

Свобода, раскованность ее пластики буквально заражала зрителей. «Следя за нею, чувствуете какую-то легкость, у вас вырастают крылья», — отмечал ее рецензент.

Но особое восхищение вызывала невиданно развитая техника мелких партерных движений. Все делается «с быстротой молнии», «пленительная ловкость», «приятность движения ног», «глаз не успевал следить за быстротой ее движения», — удивлялись зрители. Свобода и легкость, с которыми Эльслер исполняла труднейшие па, заставляли ее почитателей обратить внимание на физические данные балерины. Не случайно многие из критиков поражались крепосте мускулов ее ног, особенно, если речь заходила о танце на пуантах. Мелкие движения, которые буквально чеканились балериной, вызывали представление о «дробном стуке», который будто бы слышался со сцены. Однако Эльслер танцевала в мягких туфлях, «стучать» они не могли, а силу мускулов стопы действительно демонстрировали, что и не преминули заметить зрители: «Когда г-жа Эльслер становится на кончик пальца ноги, заметьте подошвенный мускул, это даст вам намек о невероятной силе всей ноги».

Все описания танца Эльслер, сделанные современниками, приводят нас к довольно точному представлению о том, что изменилось в характере классического танца в период «от Тальони до Эльслер». Изменилась не только его характерная окраска — от бесплотности невесомости к земной устойчивости, но изменился и сам набор движений. Это прежде всего коснулось отношений танцовщиц к прыжковым движениям. Легкий, невесомый, почти невероятный прыжок Тальони оказался для героинь Эльслер не столь уж необходимым. «Г-жа Эльслер дала светлый, правильный, естественный, чисто изящный род танцам, и, облагородивши их, освободила театры от балаганских прыжков», — так резко высказался один

из театралов. Вероятно, именно Эльслер подготовила тот род тер-атерных танцев, возможности которых развивали затем крупнейшие танцовщицы второй половины XIX века, развивали до тех пор, пока воздушный танец снова не восторжествовал в искусстве Анны Павловой.

Природа щедро одарила Эльслер. При блестящем таланте танцовщицы она обладала к тому же прекрасными физическими возможностями. Она будто никогда не чувствовала утомления. Ее дыхание оставалось ровным даже после того, как она повторяла труднейший номер «на бис». Аккуратность балерины вызывала удивление современников: «При конце балета платье ее свежо и неизмято, обувь ее так же чиста, волосы так же приглажены, как при первом ее появлении на сцену...»

Но особое восхищение у русских зрителей вызывал мимический талант танцовщицы, и на это были свои глубокие основания. Вкусы поклонников ее мастерства сформировала прежде всего литература, которая занимала ведущее место в русской культуре XIX века. Это обстоятельство определило требования, предъявляемые и к балетному театру. Понятие содержательности балетного спектакля тесно связывалось у русских зрителей с понятием глубины разработки его литературной основы, а понятие актерской разработки балетного образа связывалось с искусством владения пантомимой. Не случайно поэтому в середине XIX века рецензент одного из ведущих литературных журналов — «Отечественные записки» высказался о балетном спектакле со всей определенностью: «...Самая существенная основная часть этого рода представлений — это мимика... Музыка, декорации, кордебалет — это только необходимые дополнения... Танцы — только видоизменение мимики».

Мимика Эльслер была необычайно выразительной. «Она глазами, жестами, телодвижением так же ясно все объясняет, как другой посредством языка», — писал рецензент журнала «Москвитянин». И публика на спектаклях Эльслер то веселилась, то плакала в зависимости от обстоятельств роли, исполняемой балериной. Особенно ей удавались те сцены, в которых можно было передать тончайшие нюансы перехода от одного настроения к другому. В балете Жюлья Перро «Эсмеральда» она вела зрителей от состояния очарованности и восхищения в первых сценах до отчаяния и слез в финале. «Восторженная преданность, детски-хитрая уклончивость, любовь и ненависть, гнев, страх и предсмертный ужас — все являлось нам попеременно... Слышали ли вы, что нашептывал ей этот человек? (Клод Фролло — Н. Г.). Нет. Но на лице ее читали вы самый точный перевод каждого слова, самое верное выражение каждого возбужденного им чувства минутной на-

дежды, презрения, отвращения, отчаяния».

Однако как бы ни была выразительна игра Эльслер, ее талант был талантом артистки балетного театра. Поэтому, приняв участие в драматическом спектакле по пьесе Э. Скриба «Ольга, русская сирота», она потерпела неудачу, хотя ее роль была без слов. По-видимому, ей не хватило красок, необходимых в драматическом театре даже для такой бессловесной роли.

Зато хореография Ж. Перро и Ж. Коралли, действие балетов которых органично и незаметно переливается из пантомимы в танец, а из танца в пантомиму, оказалась очень близка индивидуальности балерины. В балете Коралли «Тарантулла», показанном в России в 1850 году, она средствами танца и пантомимы, проводила целую сцену подробнейшего рассказа героини. Вот как описывался этот эпизод в прессе того времени: «...Она бледна, как полотно, глаза неподвижны, руки опущены. Как автомат, она начинает повесть об ужасном происшествии, которое случилось с ее другом Луиджи. Его ужалила тарантулла. Фанни выражает этот рассказ, в чем бы вы думали? В ножке; сначала как будто дрожь пробегает по ее ноге, она подымает ее, делает несколько неровных battements; потом как будто нестерпимая боль пробежала..., и она начинает метаться из стороны в сторону...»

Точности образа, создаваемого Эльслер, способствовало и то, что она прекрасно чувствовала стиль эпохи исполняемого балета. В балете «Лиза и Колен» («Тщетная предосторожность»), где много «наивности, пасторальности, идилии», она тонко передавала характер изящного простодушия героини старого балета. Но наиболее ярко это свойство ее таланта проявилось при исполнении характерных танцев. Качуча, краковяк, мазурки, шутивные польки, болеро, казачок и русская пляска, которую Эльслер исполняла в алом сарафане и бриллиантовом кокошнике, — все это позволило критику утверждать, что танцовщица «умела уловить дух, разум, осанку всех народов».

Исполняя любую партию или концертный номер, Эльслер всегда оставалась в образе, даже выходя на поклон к зрителям. Этого правила она никогда не нарушала. Лишь только однажды, на прощальном спектакле в Москве, танцую Эсмеральду, известная танцовщица допустила неожиданную вольность. В сцене, где героиня должна была сложить из букв имя того, кто был в ее сердце, она вместо имени Феба написала «Москва». Этот жест великой балерины был ее признанием в любви к своим зрителям. И русские зрители на долгие годы сохранили память об ее спектаклях, даривших всем радость приобщения к искусству балета.

# НАСТАВНИК НАРОДНЫХ ТАЛАНТОВ

ВИССАРИОН ЗОСИМОВСКИЙ

*История:  
публикации, документы,  
воспоминания*

Замечательный советский артист, солист Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Андрей Васильевич Лопухов был и выдающимся педагогом-новатором. «Имя Андрея Васильевича Лопухова неразрывно связано с исканиями, экспериментами, со всем новым, что зарождалось и выросло в стенах нашего театра», — пишет его ученик, известный балетмейстер Игорь Бельский.

А. Лопухова мы знаем как одного из авторов выпущенного впервые в 1939 году учебника «Основы характерного танца», знатока и великолепного исполнителя народно-сценических танцев, художника, создавшего обширную галерею образов в спектаклях классического и современного репертуара, таких как Нурали в «Бахчисарайском фонтане», Меркуцио в «Ромео и Джульетте», Эспада в «Дон Кихоте» и другие. Но наш рассказ пойдет о той стороне деятельности Андрея Васильевича, которая мало знакома любителям балета, — о его работе в художественной самодеятельности.

Во второй половине тридцатых годов танцовщик шефствовал над хореографической студией ленинградского Дома культуры имени Капранова, работал в квалификационной комиссии при Ленинградском доме народного творчества, состоял членом жюри многих конкурсов и олимпиад. И результаты его труда всегда были конкретны и целенаправлены. Прежде всего он считал, что педагог, работающий в художественной самодеятельности, должен думать о воспитательных задачах. Одна из главных, по его мнению, заключается в следующем — «через наиболее даровитую молодежь художественными средствами воспитывать нашего зрителя». И здесь он большое значение придавал пропаганде народной хореографии. Руководитель коллектива, считал Лопухов, должен постоянно изучать ее образцы, их стиль, манеру исполнения, традиции. Сам он никогда не переставал обогащать свои знания. Заполняя в феврале 1939 года предложенную Всероссийским театральным обществом биографическую справку, Андрей Васильевич в пункте «Дополнительные сведения» указал о себе: «Изучаю народные танцы в СССР и других странах».

Лопухов призывал к бережному обращению с национальным хореографическим материалом, неоднократно предупреждал, как легко исказить пляску, привнести в исполнение чуждые ей черты. «Так, кстати, — замечал он, — обстоит дело с так называемыми цыганскими танцами, которые, будучи показаны на эстраде, очень часто являются образцами вульгарности и носителями дурного вкуса». И поэтому, оценивая исполнение того или иного народного танца, художник прежде всего обращал внимание на такие его качества, как подлинность пластического материала, который положен в его основу, разнообразие композиционного построения, сценическое мастерство участников, в первую очередь, артистизм. Весьма одобряя усилия балетмейстеров, проводящих «линию внедрения народного танца» в репертуар хореографической самодеятельности, Лопухов советовал им делить постановочную работу на два этапа, учитывая как достоинства, так и недостатки танцовщиков-любителей. Первый этап — ознакомление будущих интерпретаторов с отличительными чертами исполнения тех или иных народных танцев. В этой работе, как считал Андрей Васильевич, следует использовать наиболее доступные любителям народные танцы, построенные на простом композиционном рисунке («круг», «колонки», «воротца» и другие). «Такой рисунок танца, не требуя от исполнителя почти никакого физического напряжения, не только не будет мешать исполнителю проявить национальную манеру, но все его внимание направит на эту сторону исполнения — на национальную окраску танца», — советовал мастер.

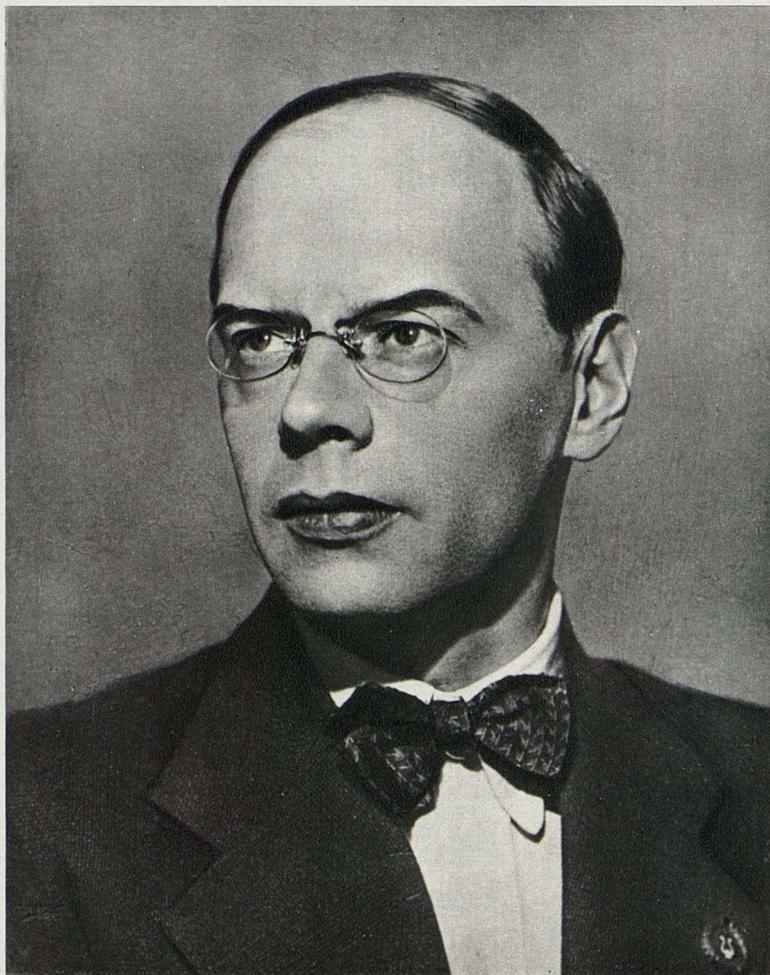
Второй этап начинается после того, как выявлены участники, положительно зарекомендовавшие себя в танцевальном и музыкальном плане. О том, как руководителю нужно вести их по пути совершенствования, Лопухов говорит: «Работа с ними как с солистами опять-таки вначале должна вестись не по принципу увеличения танцевальных трудностей, а еще большего усиления, подчеркивания национальных черт, национального характера. Лишь после этого можно перейти к оснащению танца техническими трудностями». Массовая же танцевальная композиция, как считал Лопухов, должна постепенно приобретать более сложный рисунок и разнообразие фигур. О значении плясового фольклора в воспитании юных танцовщиков-любителей говорил Лопухов в феврале 1938 года на обсужде-

нии исполнения узбекского танца хореографическим коллективом клуба Ленинградской швейной фабрики имени Володарского: «Хорошо, что ознакомили ребят с тем, что они сделали, так как это то искусство, о котором они, в сущности, не имеют никакого понятия».

Андрей Васильевич признавал, что балетмейстеру или педагогу прибегать к помощи сборников с описанием танцев полезно. Однако он предостерегал от чрезмерного увлечения этим. «По самоучителю вы язык выучите, но произношение вам может дать только педагог», — образно сравнивал артист такой метод работы с изучением иностранных языков. Чтобы более точно постичь характерные черты образцов народной хореографии, необходимы живые впечатления, которые могут, напри-

виде, но творчески его обогащая, совершенствуя и технически и художественно... Отдавая народу его искусство в театре, мы должны сделать его близким, понятным и родным». Ярким примером того, как на балетной сцене «можно сохранить душу народа, оставаясь принадлежащим ему», Лопухов считал спектакль В. Чабукиани «Сердце гор» (музыка А. Баланчивадзе). Он говорил о нем: «Произведение высокохудожественное и вместе с тем глубоко народное, понятное и близкое тому народу, о котором в нем говорится. И не пара лезгинок делают его понятным, а то внутреннее чутье художника, который его создал».

Андрей Васильевич был убежден, что обогащение технического арсенала балетного искусства не должно развиваться в



А. В. ЛОПУХОВ

мер, дать встречи и консультации с представителями того народа, чей танец разучивается.

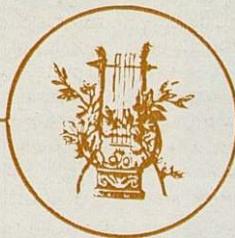
Для руководителей самодеятельных хореографических коллективов ценны советы знаменитого солиста и по поводу трансформации народного танца в условиях классического балета. Образцом подобного творческого «переплава» служило для него использование П. Чайковским в Четвертой симфонии известной русской песни «Во поле березонька стояла». Ее мелодия ясно слышна в начале финала произведения. Она «культивирована», но ее узнает каждый слушатель. В дальнейшем мелодия развивается, переходит в иное звучание, обогащается новыми оркестровыми красками, но ее дух, характер и содержание, ее звуковая идея остаются неизменными. Так говорил он и призывал хореографов учиться у великого композитора.

В балетном театре Лопухов требовал сохранения духа, а не буквы народной хореографии. «Заимствуя, беря от народа его, в данном случае, танцевальное искусство, — размышлял он в своих набросках на тему «Эволюция танца», — мы должны возвращать его, показывать его не в голом, взятом от народа

русле ускорения темпа и увеличения количества вращательных движений от 16 к 64 турам и более. «Таких перспектив, такого развития нам не надо», — читаем мы в его набросках середины сороковых годов о характерном танце. Теперь, спустя сорок с лишним лет, эти слова звучат мудрым предупреждением руководителями некоторых ансамблей современного или эстрадного танца. Особенно важно это понимать в условиях творческой работы с любителями. «Не увлекайтесь как балетмейстер, — сказал он однажды педагогу самодеятельности. — Зачем вы строите колоссальное здание? Ставьте более простые, более мелкие задачи, но выполняйте их, учитывая ваши возможности и возможности вашего коллектива».

И сегодня опыт А. В. Лопухова, его рекомендации и советы ничуть не утратили своей актуальности, заслуживают глубокого изучения, плодотворного преломления в деятельности всех тех, кто посвятил свою жизнь пропаганде народного танца.

Шефство Андрея Васильевича Лопухова над хореографами-любителями — пример ответственного и уважительного отношения мастера-профессионала к творческим исканиям участников художественной самодеятельности и их наставников.



**К**огда в самом начале творческого пути к двадцатичетырехлетнему Владимиру Александровичу Варковицкому (1915—1974) пришел большой и вполне заслуженный успех, один из рецензентов назвал основной чертой его характера «дерзкую браваду юности». Двадцать лет спустя другой критик, анализируя работу уже зрелого мастера, отмечал «остроту и смелость выдумки» художника. И такое совпадение не случайно — действительно, постоянная нацеленность на новаторский поиск была в жизни Варковицкого тем главным художественным принципом, который определял особенности творческой индивидуальности хореографа.

Так случилось, что после тяжелой травмы ноги (а Варковицкий окончил Ленинградское хореографическое училище и поступил в Театр оперы и балета имени С. М. Кирова), девятнадцатилетнему артисту мысль о деятельности танцовщика пришлось оставить. И он обратился к постановочной работе, где сразу обнаружил незаурядные способности. К двадцати двум годам Варковицкий — автор двух балетов, поставленных в Ленинградском хореографическом техникуме (так называлось училище до конца тридцатых годов), — «Джанина» на музыку Г. Доницетти и «Ночь перед Рождеством» Б. Асафьева. А два года спустя Владимир Александрович создает на сцене Ленинградского Малого оперного театра (МАЛЕГОТа) спектакль «Сказка о попе и работнике его Балде» (музыка М. Чулаки), ставшего этапным не только для данного коллектива, но и для советского хореографического искусства в це-

Семьдесят лет со дня рождения Владимира Александровича Варковицкого

лом. О произведении писали все крупные балетные критики тех лет. Объективно отмечая уязвимые стороны «Балды», они, вместе с тем, единогласно приветствовали новаторский замысел балетмейстера, сосредоточившего свое внимание на образном воплощении поэтической коллизии сказки, сделав отправной точкой драматургического решения пушкинскую строку «до света все у него пляшет». И в спектакле Варковицкого, действительно, «плясали» столы и лавки, топоры и бревна (артисты, переодетые в специальные комбинезоны, демонстрировали это с большим юмором и остротой) и, самое

Сто семьдесят лет со дня премьеры народно-патриотического дивертисмента «Семик, или Гулянье в Марьиной роще»

главное, плясали все его герои. Но значение «Балды» не исчерпывалось только его щедрой танцевальностью. «Балда — герой спектакля...», — писал С. Дрейден, — «...образ последовательно характеризуется мужественно, жизнерадостно, разнообразно разработанным танцем». Так, В. Потапов отмечает выразительность фольклорных метафор Варковицкого, констатирует, что молодой балетмейстер расширил жанровые горизонты классической хореографии, которая получает у него «новую плоть и кровь, одевается в новые одежды», добавляя, что «их русские расцветки не мешают ее

Сто пятьдесят лет со дня рождения известного деятеля театра Ивана Александровича Всеволожского

обобщенности». Сейчас, спустя годы, мы можем говорить и о принципиально новом характере трактовки образа главного героя, «веселого, щедрого, работающего Русского Человека», как писал о Балде С. Дрейден. Балда был не просто работяга, он «был одержим работой» (по мнению Н. Шереметьевской), в чем и заключалась основная идея спектакля, подчеркнуто спортивен (все рецензенты указывали на обилие сложнейших поддержек и акробатических приемов, ссылаясь на влияние Ф. Лопухова — педагога Варковицкого в Ленинградском хореографическом техникуме и художественного

руководителя постановки), был смел и настойчив в достижении цели. Все это позволяет нам сегодня говорить об очевидном преломлении в характере героя пушкинской сказки душевных свойств современника-труженика и подвижника первых пятилеток. Впервые в истории отечественной хореографии герой русского фольклора перестал быть объектом сострадания или иронии — в соответствии с исторической правдой он стал свободным творцом своей судьбы. Поэтому Варковицкий, вслед за Ф. Лопуховым и В. Чабукиани, творчески переосмысливая пластику классического и фольклорного танцев, и формировал свой самобытный комплекс выразительных средств, обогативший советский балетный театр новыми интересными открытиями.

После премьеры «Балды» В. Варковицкий возглавлял балетную группу Малого оперного театра, находился на посту главного балетмейстера театра оперы и балета имени А. А. Спендиарова, осуществлял постановки на молдавской сцене, работал в Московском хореографическом училище, а затем, в конце творческого пути, снова как постановщик вернулся в МАЛЕГОТ... И во всех спектаклях тех лет, весьма различных по тематике и выразительным средствам, — и в эпическом балете «Хандут» (Ереван, 1953), и в героическом «Рассвете» (Кишинев, 1960), и в поэтической «Снегурочке» (Москва, 1946), и в романтическом «Гавроше», героико-лирических «Сильнее любви» и «Цветях» (Ленинград, 1958, 1961) балетмейстер настойчиво проводил в жизнь главный принцип своей творческой деятельности — использование танца как основу драматургического построения балетного спектакля. Рецензенты отмечали в спектаклях «интересные, а подчас



до рождению замечательных номеров — «Памятник», «Летите, голуби», «Непокоренная», «Царевна-лебедь»... «Памятник» и «Летите, голуби» восторженно принимаются зрителями и сегодня. Номер «Летите, голуби», осуществ-

вленный Варковицким совместно с С. Власовым (ученик Владимира Александровича в Московском училище), был удостоен диплома первой степени на всесоюзном конкурсе, состоявшемся в 1965 году.

**В. А. ВАРКОВИЦКИЙ**

**Л. ВЛАСОВА  
и С. ВЛАСОВ  
в композиции  
«Летите, голуби».**

Устремленная взвесь пластика образа птицы достигалась найденным Варковицким приемом, где двое исполнителей — юноша и девушка — в строгой композиции движений замирали в статичных позах и их два крыла прорезали пространство, рисуя полет голубя. Сложные поддержки, замедленное движение, грация поз подчеркивались художественным решением костюмов артистов.

Характерно, что кульминационная поза композиции «Летите, голуби» стала эмблемой одного из фестивалей советского искусства в Соединенных Штатах Америки.

Варковицкий был одним из первых, кто понял, как велики возможности телевидения в пропаганде искусства танца. И, верный себе, своему характеру первопроходца, начал разрабатывать принципиально новые средства телевизионной интерпретации хореографического спектакля. В телевизионном фильме «Граф Нулин» (1959) он сумел органично соединить специфические выразительные средства телевидения, кино и хореографии (углубление панорамы, совмещение теле- и музыкального монтажа, выход на натуре, крупный план, предъявивший новые требования к искусству балетных артистов), заложив таким образом основы эстетики нового для советского искусства жанра. Новаторство балетмейстера было отмечено рецензентами, один из которых — Н. Эльяш писал по поводу «Графа Нулина»: «Острота и смелость выдумки, комедийные находки, стремительность и динамика хореографического действия — ... отличительные черты балетмейстерского дарования Варковицкого». К этим словам авторитетного критика можно добавить следующее — самобытное дарование балетмейстера, смелые художественные концепции его новаторских решений способствовали рождению сочинений, которые не только являются яркой страницей истории советского балета, но содержат ценный творческий опыт.

**Н. СМОЛЯНСКАЯ**



и захватывающие находки», констатировали, что все основные повороты сюжета отражены средствами танца.

Плототворным оказалось постижение Владимиром Александровичем профессии балетного драматурга, он всегда — соавтор сценариев своих (а иногда и чужих, как, например, «Мирандолина», над либретто которой он работал вместе с П. Аболимовым) спектаклей. Выступая в этом качестве, балетмейстер демонстрирует понимание специфики искусства балетного драматурга, стремление в танце раскрыть основную идею произведения.

Художественная индивидуальность Владимира Александровича Варковицкого проявлялась весьма разносторонне. Он много работал в хореографических училищах Москвы и Ленинграда, в детской художественной школе самодеятельности. Номера «Суворовцы» и «Чапаевцы», созданные для них, «живут» в репертуаре и сейчас. Владимир Александрович понимал значение для всего последующего развития хореографии теоретического осмысления экспериментальной работы и старался внести в нее свой вклад. В московской школе он ввел изучение новой дисциплины «Советские этюды», что способствова-

О то семьдесят лет назад в Москве состоялась премьера народно-патриотического дивертисмента «Семик, или Гулянье в Марьиной роще». Музыка написал композитор С. Давыдов (1777—1825), танцы в спектакле поставил известный московский танцовщик и балетмейстер И. Аблец ((1778—1829)). О том, как выглядел новый спектакль, можно составить представление, познакомившись с воспоминаниями одного из современников — известного хореографа А. Глушковского. «В «Семике» участвовали лучшие певцы и певицы того времени, — писал он. — Для них был нарочно сочинен Давыдовым хор русских солдат, в честь русского воинства, который был отлично сложен. Ко всему этому употреблен был в этом же дивертисмане известный русский песенник Лебедев, который явился хороводом (запевалой) перед кружком песенников с разными русскими простонародными инструментами: с ложками, гремушками, дудками и проч. Этот хор так мастерски выполнял свое дело, что даже у старичков косточки зашевелились. Прибавьте к этому превосходный кордебалет, который действовал ровно, точно... и вы составите себе приблизительное понятие о том, какое впечатление должен был произвести этот народный балет...»

Народно-патриотические дивертисменты возникли в русском театре как отражение подъема национального самосознания в России, вызванного событиями Отечественной войны 1812 года. На русской сцене интермедии и дивертисменты с успехом шли и раньше, но именно в годы борьбы с наполеоновским нашествием они обретают высокое патриотическое звучание. Несложный и популярный драматический сюжет, понятный всему зрительному залу, объединял разнообразные номера — вокальные и танцевальные. Солдатские песни, старинные хороводы, русские, казачьи, цыганские пляски — все лучшие образцы народного искусства, перенесенные на сцену, нахо-

дили горячий отклик в сердцах русских людей. Театральный критик Р. Зотов писал: «Зала всегда была наполнена, как скоро афиша объявляла спектакль патриотический, и восторг зрителей при каждом слове, имеющем какую-нибудь аналогию, доходил до иступления».

Танцевальное творчество народа всегда непосредственно связано с традиционными праздни-

и близких. После поминовения девушки и парни обычно отправлялись в рошу «заломить» традиционное «семицкое» дерево. Украсив его лентами и бубенцами, они с песнями и плясками возвращались домой, приветствуя наступающую весну. Праздник отмечали в России широко и торжественно.

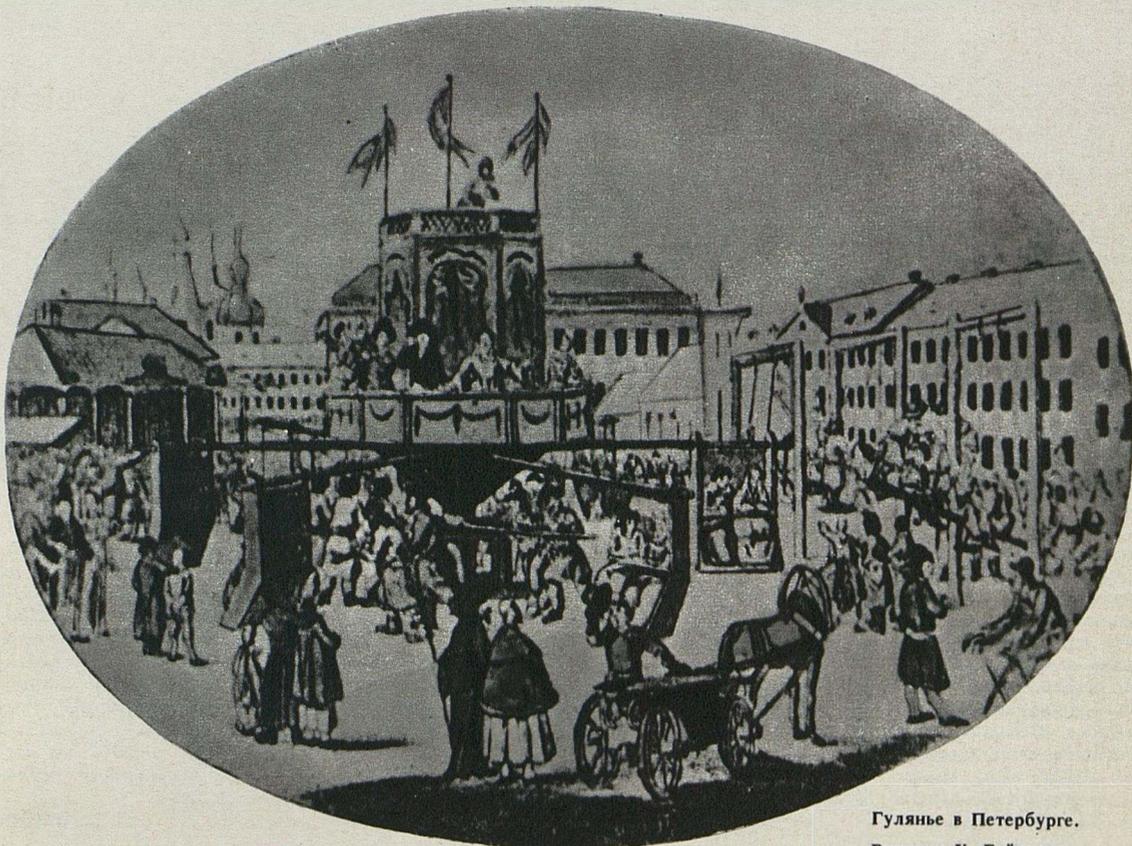
В спектакле И. Аблеца этот обычай поминовения близких перекликался с не-

нову-Глушковскую, А. Махаеву, А. Окуневу.

С первых дней своей сценической жизни «Семик» имел поистине выдающийся успех. П. Арапов в своем «Драматическом альбоме» упоминает о специальном распоряжении «давать этот дивертисмент не в счет абонемента», так как «его публика не могла насмотреться». В течение месяца после премьеры спектакль

датские песни С. Давыдова.

Особо следует сказать об исполнительском мастерстве петербургских артистов. Главной героиней столичного «Семика» стала выдающаяся балерина Е. Колосова, которая исполняла с Огюстом Пуаро русскую пляску. А. Глушковский восторженно отзывался об их дуэте: «Если мы имеем теперь усовершенствованные, гра-



Гулянье в Петербурге.

Рисунок Х. Гейслера (90-е годы XVIII века)

ками — гуляньями, ярмарками, свадьбами, игрищами... Они-то и становились сюжетной основой народных дивертисментов, что находило отражение в названиях: «Сельский вечер», «Масленница», «Первое мая, или Гулянье в Сокольниках», «Гулянье на Воробьевых горах», «Макарьевская ярмарка», «Невское гулянье», «Гулянье на Крестовском острове».

«Семик, или Гулянье в Марьиной роще» — самый известный из дивертисментов тех лет. Именно своим он обязан старинному народному празднику. В семик (так назывался четверг на седьмой неделе поста) с раннего утра во дворах, на улицах, в домах выставлялись березки в память родных

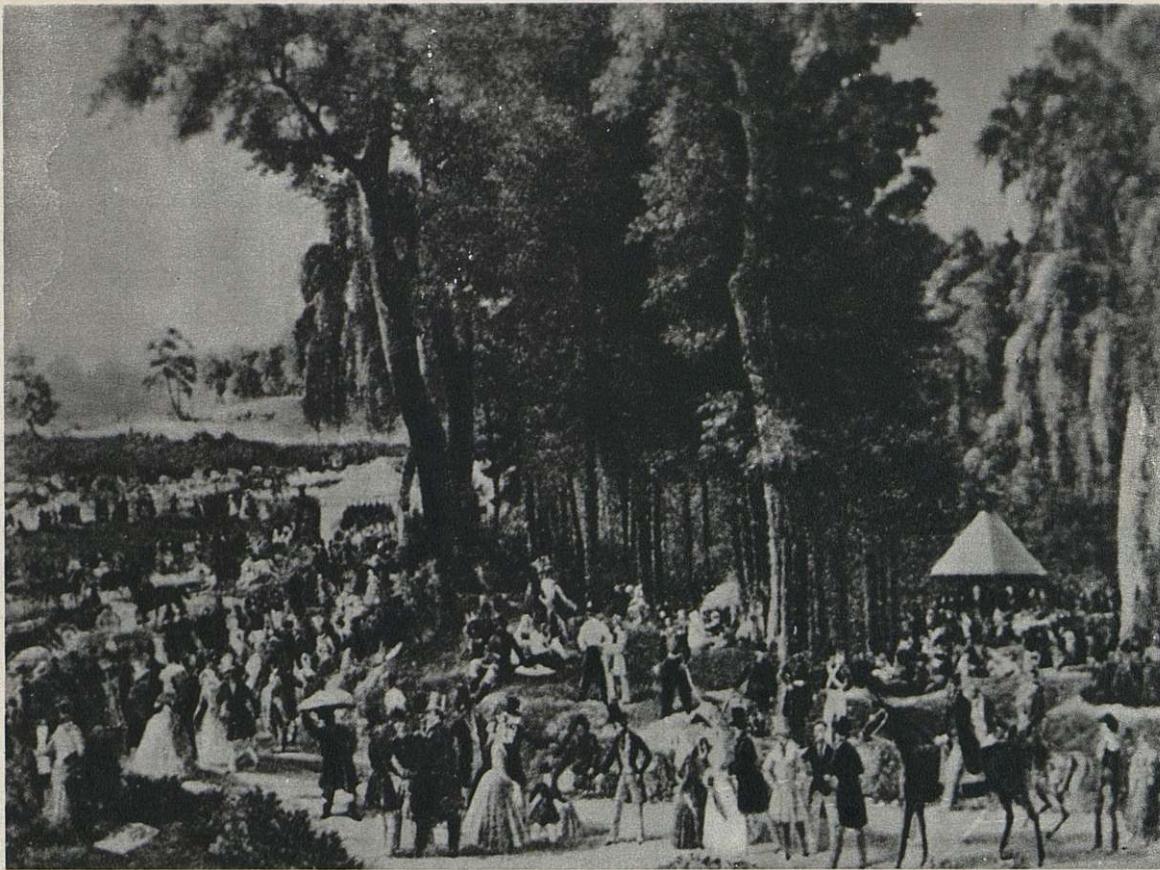
давними событиями Отечественной войны, рассказ о которых звучал в солдатских песнях. Исполняемые во время представления, они как бы определяли эмоциональную тональность «Семика» и встречали восторженный прием у зрителей. Атмосфера спектакля была проникнута ощущением праздника. Сцену украшали декорации, воссоздающие пейзаж Марьиной роши — хорошо известного москвичам места народных гуляний. Песни, пляски смеялись друг друга. И. Аблец, выдающийся пропагандист русской пляски, не только сам выступал в «Семике» как исполнитель, но и привлекал к работе над спектаклем великоленных артистов, знающих и любящих русский танец: Т. Ива-

прошел пятнадцать раз!

О полюбившемся москвичам «Семике» узнали в столице. И вскоре представление увидело свет на сцене Петербурга. «Перенос» с помощью А. Глушковского осуществил Огюст Пуаро. Сохранилась афиша одного из первых петербургских спектаклей (1 июня 1815), которая дает нам возможность познакомиться с содержанием дивертисмента. Военная тема передавалась солдатским маршем, показывались русские, украинские, казачьи пляски, исполнялись различные дуэты, хоры, хороводы. Причем номера эти постоянно менялись. Наиболее часто звучали дуэты «Чем тебя я озорчила», хоровод на основе песни «По улице мостовой», сол-

циозные русские пляски... то мы обязаны этим Е. И. Колосовой и господину Огюсту».

«Семик» становится примером национальной гордости. По случаю торжественного приема в честь прусского короля Фридриха Вильгельма III решено было дать дивертисмент в крепостном театре Шереметевых в Останкине. Участвовали в спектакле самые известные профессиональные певцы и танцовщики. Представление происходило в огромной зале дворца, украшенной живыми цветами и настоящими березками. О популярности произведения свидетельствует и такой факт. В 1819 году в Москве возобновила свою деятель-



ность немецкая оперная труппа. Репертуар ее состоял из фарсов, комедий и комических опер. Однако, желая привлечь зрителей на свои спектакли, труппа ставит и «Семика», как своеобразную «классику» столичных сцен.

Слава «Семика» оказалась продолжительной. В июле 1828 года известный московский танцовщик И. Лобанов поста-

вил его в Большом театре в свой бенефис. Среди исполнителей — ведущие солисты труппы Ф. Гюльен-Сор, Т. Иванова-Глушковая, Ж. Ришар. Сам Лобанов поразил современников исполнением цыганской пляски. «...Было до того вертляво и бешено, что не было возможности уследить его движений», — отмечал один из зрителей.

Триумф «Семика» в

Москве и Петербурге вызывает множество подражаний. Известны «Семика в новом виде», «Семика в другом роде». Спектакль переносится и в провинцию: в Костроме премьера «Семика» состоялась 13 января 1856 года. В репертуаре Большого театра балет сохранялся до 1872 года.

Значение народно-патриотических дивертисмен-

тов огромно. Они сыграли важную роль в развитии и популяризации на профессиональной сцене народного танца. Присущие дивертисменту черты демократизма, связанные с подъемом патриотических настроений в России, возродили в русском обществе интерес ко всему национальному, истинно русскому.

Л. ШАМИНА

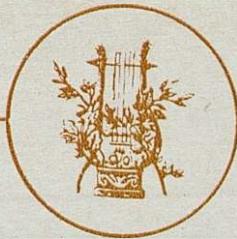
**И**ван Александрович Всеволожский (1835—1909) — человек, имя которого занимает свое особое место в истории русского, в том числе и балетного театра, но чье право на это до сих пор время оспаривает и его роль то искусственно преувеличивалась, то преуменьшалась. С одной стороны, мы имеем апологетический анализ конца прошлого века с другой — мнения некоторых современных историков театра, объявляющих Всеволожского чуть ли не злым гением национальной сцены. Между тем вся многогранная деятельность Всеволожского — а благодаря этой многогранности его не рассматривали специально ни как администратора, ни как сценариста балетов, ни как художника — заслуживает серьезного изучения.

Ведущий свою родословную от Рюриковичей, бывший атташе при канцелярии министерства иностранных дел в Париже, обергофмейстер двора и художник-любитель, Всеволожский был образованным человеком своего времени, что и позволяло ему делать много доброго для русского театра и для людей искусства, быть тонким ценителем прекрасного и хорошим организатором театрального дела. И хотя в мемуарной литературе можно встретить и весьма нелестные слова в адрес Всеволожского, все же следует прислушаться к тому, что говорит знаменитый декоратор и машинист сцены К. Вальш, знавший Всеволожского в практической работе. Он вспоминает о нем так: «Всеволожский был едва ли не самым полезным директором в театре за все время моей службы. Культурный, просвещенный человек, он кроме тонкого понимания искусства, обладал еще острым критическим умом, проникавшим во все ме-

Гулянье в Марьиной роше. Картина неизвестного художника (40-е годы XIX века)

Народное гулянье в Петербурге. Качели. Гравюра А. Д. Аткинсона (1803).





лочи театральной повседневности».

В 1881 году Иван Александрович был назначен директором московской конторы императорских театров, в 1886 году — петербургской, сменив на этом посту барона Кистера, печально знаменитого введенным им в театре «режимом экономии», благодаря которому постановочная культура здесь резко упала. Всеволожский же добился ежегодной субсидии театрам в два миллиона рублей. Он отменил должность балетного композитора при театре, и в годы его директорской деятельности были привлечены к работе для балета Чайковский и Глазунов. Немало помог он и русским оперным композиторам. Всеволожский создал «совет постановщиков», где должны были объединиться сценарист, композитор, художник и хореограф будущего спектакля, и дал первый пример такого сотрудничества при создании «Спящей красавицы». Особое значение он придавал постановочной части спектакля, добываясь здесь подлинной художественности и исторической точности. Кроме того, Всеволожский повысил жалованье артистам и техническому персоналу, увеличил авторский гонорар, основал библиотеку литературы по театру и музыке и фотостудию при императорских театрах.

Чайковского Всеволожский привлек к сотрудничеству с Мариинским театром не без применения своего дипломатического опыта. Воспользовавшись вопросом царя — отчего не ставят в Петербурге «Евгения Онегина», которого он так любит, Всеволожский немедленно вызвал Чайковского. И вслед за «Чародейкой» начались переговоры о балете. В конце концов остановились на сюжете «Спящей красавицы», предложенном Всеволожским, которому композитор по-



И. А. ВСЕВОЛОЖСКИЙ

Рисунок В. Серова

святил свой шедевр. По инициативе Всеволожского были созданы и «Пиковая дама», и «Щелкунчик», и «Иоланта». В связи с этим Асафьев писал о «красивой позиции, которую по отношению к Чайковскому занимал Всеволожский», и о том «несомненно благотворном влиянии, которое он, благодаря своему жизненному такту и чутью художника, одаренного тонким вкусом, оказал на композитора». При Всеволожском Глазунов написал «Раймонду», а также «Испытание Дамиса» и «Времена года» для Эрмитажного театра.

Особую роль в жизни Всеволожского играла работа над эскизами театральных костюмов, которых он создал более тысячи для двадцати пяти спектаклей, в том числе для «Спящей красавицы», «Щелкунчика», «Раймонды», «Иоланты», «Эсмеральды», «Синей бороды», «Золушки». Иван Александрович показал себя здесь вполне профессиональным художником, не жалеющим труда ради создания праздника для глаз. Каждый костюм был продуман до деталей и точно соответствовал характеру персонажа и его хореографии. Нам еще, вероятно, придется вспомнить работы Всеволожского ради сохранения балетов классического наследия.

В 1899 году Всеволожский был переведен на пост директора Эрмитажа, но до конца жизни ревниво следил за состоянием русского балета. Будучи человеком, принадлежащим к определенным придворно-аристократическим кругам, Иван Александрович Всеволожский, тем не менее, обладал известной широкой и прогрессивностью взглядов, глубоко и заинтересованно относился к отечественному искусству, к его деятелям. И потому его работа в императорских театрах оставила след в истории русского балета.

М. КОНСТАНТИНОВА



Выступает ансамбль «Эврика».

## *Продолжим народное творчество*

Совершенствуя организацию досуга трудящихся, особенно молодых, создавая условия, которые призваны обеспечивать разумное использование свободного времени, развивая сеть клубов по интересам, советские деятели культуры способствуют тем самым воспитанию человека духовно гармоничного, тонко чувствующего прекрасное. «Эстетическое начало еще больше одухотворит труд, возвысит человека и украсит его быт», — сказано в проекте новой редакции Программы Коммунистической партии Советского Союза. «Эстетическое начало» — эти слова наполняются живым смыслом, когда говоришь с участниками ансамбля современного бального танца «Эврика». Вот уже десять лет существует этот ансамбль при Московском парке культуры и отдыха «Измайлово» и удостоен многих наград: он — лауреат Первого фестиваля ансамблей бального танца социалистических стран, проходившего в Польше, участник культурной программы Олимпиады-80 и XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Но, думается, главный итог успешной деятельности «Эврики» не только, вернее — не столько в этом: под руководством его постоянных педагогов В. и Л. Кузнецовых за эти годы к искусству танца приобщились многие юноши и девушки. Они не порывают связи с родным коллективом, где бы в данный момент ни находились — на учебе или в командировке, в другом городе, на службе в рядах Советской Армии.

Сейчас в его составе две группы: подготовительная и основная. Есть также детская группа, школа бального танца, где с успехом преподают бывшие воспитанники ансамбля. — Что значит для нас занятие в коллективе? — об этом размышляют участники ансамбля «Эврика» на страницах журнала «Советский балет».

# ПОСТИГАЯ МИР ПРЕКРАСНОГО

*СВЕТЛАНА ШИРИНСКАЯ,  
студентка:*

«Бальные танцы помогают физическому развитию человека и обогащают его духовно. Для меня эти слова наполнены глубоким смыслом. Занятия в коллективе помогали мне хорошо учиться в школе, поступить в институт, заниматься музыкой, успешно преодолевать многие трудности.

Наша «Эврика» — это одна дружная семья. В танцевальном зале царит атмосфера доброжелательности и взаимопонимания. Все напряженно и с удовольствием трудятся. Думаю, что было бы хорошо, если бы занятия бальными танцами вошли в качестве обязательной дисциплины в программу общеобразовательной школы. Тогда, как мне кажется, исчезнут скучающие молодые люди, которые коротают время в пьянстве и курении. И темперамент подростка будет находить выход в танцах, в постижении их красоты. Итогом многодневных, многочасовых занятий является конкурс, на котором оцениваются способности каждой танцевальной пары. И как приятно, когда твоя долгая, упорная работа оказывается вознагражденной. Я безмерно счастлива, что танцую!»

*НАТАЛИЯ БЕЗОБРАЗОВА,  
школьница:*

«Мне очень нравится выступать на конкурсах бальных танцев: много зрителей, темпераментная, зажигательная музыка, одеты в красочные костюмы исполнители. Настроение праздничное.

Хочется танцевать, показать людям все, что ты умеешь. Когда в школе узнали, что я занимаюсь бальными танцами, попросили выступить на вечере. Я и мой партнер охотно согласились. А потом многие наши ребята стали посещать кружки бального танца. У себя в классе такой кружок веду я».

*ЕЛЕНА ПУРГАЕВА,  
студентка:*

«Бальные танцы для меня — это больше, чем увлечение: я не мыслю теперь своей жизни без них. Во-первых, я поняла, что, танцуя, могу выразить то, что чувствую, что меня волнует. Но для этого одного желанья мало: чтобы обрести подлинную культуру танца, следует постоянно и много работать и не только над техникой исполнения — необходимо воспитывать и свои эмоции, и свой характер. Во-вторых, если бы не наша «Эврика», вряд ли мне удалось бы ощутить, как прекрасны мгновения сотворчества. В этом коллективе я узнала, что значит ансамбль. Когда мы танцуем вместе, ребята незримо поддерживают друг друга и одновременно в каждом из нас рождается чувство ответственности за общее дело, за наше выступление в целом. Тебя буквально захватывает волна совершенно особых чувств: гордость за коллектив, радость за себя, душевный подъем, бодрость, которой потом хватает на месяц. Танцы помогают мне и в учебе, и в жизни. После каждого занятия у меня повышается настроение, я как бы исподволь мобилизуюсь для нового дня. А поскольку занятия в институте отнимают немало времени, то у тебя вырабатывается дисциплина, умение ценить время.

Когда я танцую, мне кажется, что наступил праздник, что вокруг стало светлее. Звучит прекрасная музыка, и хочется танцевать еще и еще...»

*РОМАН КАРПУХИН,  
курсант военного училища:*

«Несколько лет назад я вообще не знал, что есть такой прекрасный вид искусства, как бальные танцы. Но когда понял, как много дают эти уроки, как они интересны, решил заниматься всерьез. Конечно, не обошлось и без сомнений, так как многие мои товарищи убеждали меня в том, что бальные танцы — дело для парня, для его мужского достоинства унижающее. Но я, попав в ансамбль бального танца «Эврика», увлекся. Современная музыка с ее зажигательными ритмами и темпераментом, творческая атмосфера занятий, уважительное отношение членов ансамбля друг к другу, чувство коллективизма и ответственности за общее дело — все это я ощутил в «Эврике». Занимаясь бальными танцами, я стал более организованным, более собранным. Конечно, я не могу

сказать заранее, как сложится моя судьба в будущем, но, думаю, интерес к этому прекрасному виду хореографического искусства останется у меня на всю жизнь».

*ОЛЕГ РАМЕЕВ,  
инженер-математик:*

«За что я люблю бальные танцы? Однозначно на этот вопрос, пожалуй, не ответить.

Во-первых, занятия танцами заменяют мне занятия спортом. Раньше я занимался борьбой «самбо», но однажды на соревнованиях получил серьезную травму, и врачи запретили мне тяжелые физические нагрузки. Борьбу пришлось бросить. А чем ее заменить? Вопрос оказался совсем не простым. Но мне повезло. Однажды я случайно попал в школу бальных танцев. Я посмотрел, попробовал. У меня начало кое-что получаться. Нагрузки в танцах очень приличные — попробуйте, протанцуйте под музыку десять, а то и больше разных танцев, тогда поймете, что это такое, а вероятность получить травму — совсем незначительная. И кроме того, по сравнению со спортом, танцы имеют ряд преимуществ. Занятия проходят в светлом зале, под музыку, обладают большим разнообразием. С точки зрения физического развития бальные танцы, на мой взгляд, — одно из немногих занятий, которое способствует гармоническому физическому развитию и позволяет всегда сохранить хорошую форму. Например, за время занятий у меня улучшилась осанка, походка, координация, и вообще я стал чувствовать себя значительно лучше и увереннее.

Во-вторых, в условиях напряженной умственной работы, которой мне приходится заниматься, я воспринимаю уроки бальных танцев как физическую и эмоциональную зарядку, и одновременно — как представленную мне возможность психологической «разгрузки». Иногда идешь с работы, чувствуешь себя усталым, раздраженным, болит голова, а придешь в зал, услышишь музыку, начнешь двигаться, и вот уже усталость как рукой сняло. Домой возвращаешься бодрым, с хорошим настроением.

В-третьих, мне нравятся танцы за возможность общения с людьми в хорошем коллективе (а коллектив у нас действительно хороший). В этом заслуга наших прекрасных руководителей Ларисы Ивановны и Владимира Владимировича Кузнецовых. Особенно это проявляется во время работы над общими ансамблевыми композициями, когда знаешь, что от тебя зависят общие результаты, и стараешься не подвести товарищей. А какая творческая обстановка царит на занятиях! Нравится мне и выступать, когда на тебя смотрят зрители, и ты чувствуешь, что и они получают от нашего выступления удовольствие».

*СЕРГЕЙ СОВОЛЕВ,  
инженер-программист:*

«Я думаю, что, пожалуй, наиболее точно мое отношение к занятиям выразят перефразированные слова известной песни: танец нам строить и жить помогает. Среди участников ансамбля немало представителей трудящейся молодежи. И творческое отношение к танцу во многом сказывается на их творческом отношении к работе и наоборот.

Постигая тайны современного бального танца, мне приходится погружаться совсем в иной мир, чем тот, который меня окружает в силу моих профессиональных занятий. Это — мир музыки, ритма, движения. Музыка вдохновляет, ритм и движение приносят радость. Гармония трех этих составляющих дает истинное наслаждение. Мир танца воспитывает у человека чувство прекрасного. В его образах я ищу дополнение к своей профессии».

*АЛЕКСЕЙ ХАРИТОНОВ,  
школьник:*

«Занятия в ансамбле бального танца «Эврика» дают мне прежде всего здоровье, которым я не отличался до того, как начал увлекаться этим видом искусства, хорошее настроение, умение владеть своим телом. Кроме того, уроки танцев — это труд, развивающий упорство, целеустремленность, внимание».

*АЛЕКСЕЙ ШИРОКОВ,  
инженер:*

«Научиться танцевать мечтал с детства и до сих пор испытываю радость от того, что хватило смелости на два решительных шага. Первый шаг был сделан в девятом классе, когда

впервые рискнул пригласить одноклассницу на танец. Второй шаг удался студенту-четверокурснику Московского высшего технического училища имени Баумана, решившемуся открыть двери школы бального танца. Двери распахнулись и открыли мир, доселе невиданный, который захватил, полонил и держит в своем плену до сих пор. Это очень здорово, когда после своей «сидячей» работы пускаешься в путь, завершающийся в залитом светом зале, где музыка захлестывает тебя и, волнуя, несет за собой. Твое тело словно «просыпается» и, радуясь своим возможностям, послушно реагирует на каждый музыкальный «вдох».

Я не могу сказать, что бальные танцы интересуют всех, но сослуживцы мои, познакомившиеся с миром нашего увлечения, стали убежденными его приверженцами: мечтают о том, чтобы их дети научились красиво танцевать, билеты на конкурсы разбирают мгновенно и ходят на конкурсы всей семьей, а потом с жаром интересуются, когда же будет следующее соревнование. Человек будущего должен быть красив не только внутренне, но и внешне, досуг его должен быть творчески активным, и мы уверены, что бальные танцы сыграют в этом значительную роль. Мы уверены в этом и готовы сделать все от нас зависящее для популяризации нашего увлечения».

*ГАЛИНА САВИНА,  
инженер:*

«Меня часто спрашивают: «Зачем тебе это нужно, ведь у тебя семья, ребенок? И что это тебе дает?» А я считаю, что все,

что у меня есть в жизни, все, что я успела увидеть, — это все благодаря именно тому, как говорят, «ненужному и обременительному» для меня увлечению. По-моему, человек, увидевший и сумевший понять красоту этого вида искусства, никогда уже не сможет прожить без него. Мы с мужем считаем, что необходимо уважать обоюдные интересы и что семья не должна замыкаться в узких рамках «собственного мира»: она от этого не станет крепче.

Летом, по субботам и воскресеньям, мы выступаем на веранде нашего парка. Я в коллективе четыре года и, надо сказать, что за это время произошел большой сдвиг в отношении молодежи к нашим выступлениям. Первое время нас принимали скептически, без особого интереса: «Подумаешь, бальные танцы!» или «Ну, посмотрим, что это такое». Во время наших выступлений они узнают, что существует спокойный лиричный медленный вальс, легкий и стремительный фокстрот, неожиданное по своим переходам эмоциональное танго. И очень приятно, когда по лицам посетителей танцверанды видишь, что им интересно. И это очень важно, так как именно с заинтересованности начинается серьезное увлечение. И пусть многие из них не будут серьезно заниматься бальными танцами, но все же след в душе останется у всех».

Организация досуга людей неразрывно связана с проблемой их идейно-эстетического воспитания. Формы этих связей многозначны и плодотворны. Об одной из них и рассказали энтузиасты бального танца из ансамбля «Эврика».



«*Т* предлагаемая вниманию читателя книга посвящена советскому балету и рассчитана на широкий круг любителей этого вида искусства.

В ней публикуется краткое содержание балетов, созданных советскими композиторами и поставленных театрами нашей страны с 1920-х годов до нашего времени», — с такими словами обращается к тем, кто откроет сборник «Советские балеты», его составитель А. Гольцман. Сюда включены либретто более ста двадцати произведений и краткие очерки о творческом пути композиторов — их авторов. Книга выпущена издательством «Советский композитор».

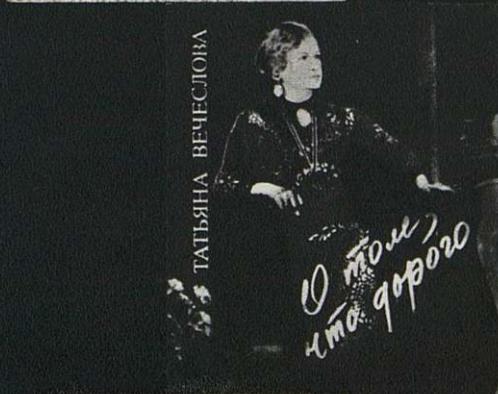
Щедры таланты — так сказал о Татьяне Михайловне Вечесловой известный режиссер и балетный критик Б. Львов-Анохин, предвещая ее книгу «О том, что дорого» своим предисловием. В нем он говорит о том, что ее книга «учит жить и работать страстно, захлеб, радостно и одержимо, находить пищу для творческого воображения всегда и во всем, в каждой встрече, в каждом дне, в каждом событии, в любых обстоятельствах и жизненных ситуациях». С воспоминаниями Т. Вечесловой, которые предлагает читателю Ленинградское отделение «Советского композитора», с интересом познакомятся и любители балета, и профессионалы, посвятившие этому искусству свою жизнь, и люди, интересы которых далеки от хореографической сцены.

Солистка Новосибирского театра оперы и балета Любовь Гершунова широко известна любителям хореографического искусства и у нас в стране, и за рубежом. Созданные ею образы Одетты и Одиллии, Жизели, Джульетты, Фригии, Сильфиды обрели признание зрителя и критики. Новосибирский искусствовед В. Ромм посвятил Л. Гершуновой монографию «Призвание — балерина», которую выпустило в свет Западно-Сибирское книжное издательство. Автор рассказывает о жизненном пути балерины, анализирует исполненные танцовщицей партии. Книга рассчитана на широкую читательскую аудиторию.

Свой разговор о казахских народных танцах Даурен Абилов и Аубакир Исмаилов начинают с рассказа о становлении и развитии хореографического искусства своей республики. В их книгу «Казахские народные танцы», которая выпущена алма-атинским издательством «Онер», входит описание популярных танцев «Кара жорга», «Утыс би», «Айжанкыз», «Кыз-Котар» и других. Подробные методические пояснения, иллюстрации и ноты помогут балетмейстерам, педагогам, руководителям

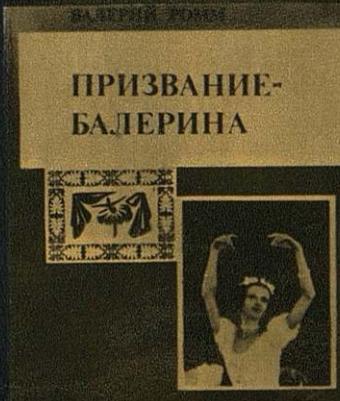


*Перед вами — новая книга*



ТАТЬЯНА ВЕЧЕСЛОВА

*О том, что дорого*



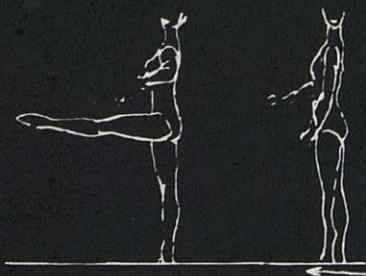
самодеятельных ансамблей, обратившимся к материалу сборника, изучить эти образцы национального танца.

Книга Зинаиды Новак «Танцует Калмыкия», подготовленная Калмыцким книжным издательством, знакомит читателя с основами национальной хореографии республики. Автор дает методически разработанные описания танцев, которые входят в репертуар Государственного ансамбля песни и танца Калмыцкой АССР «Тюльпан»: танцы девушек из сюиты «Джангар», «Тавшур», «Богатыри», «Кеедэ», новая редакция популярного танца «Чичирдык». Издание содержит также сведения о манере исполнения калмыцких танцев, стиливых особенностях костюмов.

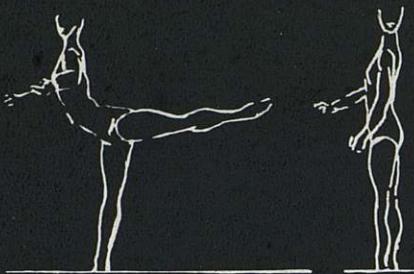
Известный татарский балетмейстер и педагог Гай Тагиров выпустил книгу «Татарские танцы» (Татарское книжное издательство). Она содержит описание пятнадцати популярных танцев, вошедших в репертуар Государственного ансамбля песни и танца Татарской АССР. Здесь читатель найдет старинные пляски («Башмачки», «Танец с самоваром»), сюжетные («Случай в медресе») композиции, в которых хореографическое воплощение обрели известные песни («Три подружки», «Весенний голос»). Издание снабжено красочными иллюстрациями, нотным материалом. Весьма уместным выглядит и помещенный на страницах книги очерк о становлении татарской советской хореографии.

С творчеством замечательного белорусского балетмейстера и педагога Константина Андреевича Алексютовича, стоявшего у истоков профессиональной сценической хореографии Белорусской ССР, знакомит монография Л. Алексютович «Балетмейстер Константин Алексютович», вышедшая в свет в издательстве «Беларусь».

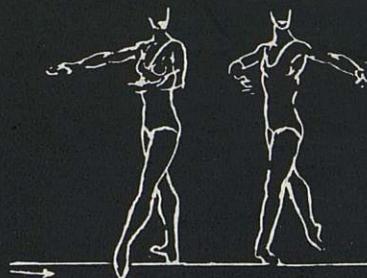




Battement tendu



grand battement jeté



Одной из самых больших групп движений, которые составляют фундамент классического танца, является группа движений, объединенная единым термином — battements. На основе простых battements строятся более сложные движения и комбинации классического танца. Можно даже сказать, что богатство и разнообразие его лексики определяются, главным образом, разнообразием battements, которые делятся на две основные разновидности или подгруппы — battements с вытянутой ногой и со сгибанием ее во время движения.

Battement tendu — отведение вытянутой ноги на носок и приведение ее в позицию. Справедливо будет отметить, что с этого движения начинается классический танец. Потому что, во-первых, это начальное движение классического тренажа, а во-вторых, вытянутое положение стопы и выворотность как принципы исполнения классического танца вырабатываются прежде всего во время исполнения battement tendu. Необходимо методически правильно выполнять это движение, развивающее эластичность и укрепляющее мышцы и связки ноги. Все остальные движения группы включают его элементы: отведение в начале и приведение в конце.

При выполнении battement tendu jeté отведенная из позиции нога резким движением поднимается на 45° и после короткой фиксации положения также резко приводится в позицию. Исполняется вперед, в сторону и назад.

## Азбука классического танца

Grand battement jeté — это резкое энергичное маховое движение ноги до максимальной высоты и по возможности сдержанное приведение ее в позицию.

К движениям, предполагающим сгибание колена и его полное или частичное выпрямление, относятся: battement frappé, battement fondu, battement

développé, petit battement.

При исполнении battement frappé открытая в каком-либо направлении нога, резко сгибаясь, подводится к щиколотке опорной ноги и затем, вновь активно выпрямляясь, отводится вперед, в сторону или назад. Усложненным вариантом battement frappé является double frappé — двойное движение.

Battement fondu требует мягкого синхронного сгибания колена и выпрямления опорной и работающей ноги. Усложненное движение называется battement double fondu.

Battement développé выполняется с высоким «выниманием» ноги (90° и больше) вперед, в сторону или назад. Входит в комплекс adagio и исполняется в медленном темпе. Движением battement développé может осуществляться открытие ноги в любую позу классического танца (arabesque, a la seconde, attitude, ecarté и т. д.).

Обособленную подгруппу battements со сгибанием ноги составляют petit battement sur le cou de pied и battement battu. Они выполняются по возможности в максимально быстром темпе, что позволяет небольшая амплитуда этих движений. При исполнении petit battement нога чуть-чуть отводится в сторону и затем сгибается в положение sur le cou de pied сзади. Затем отводится в сторону и, вновь сгибаясь, подводится к щиколотке опорной ноги, но уже впереди опорной ноги.

По аналогичной схеме исполняется и battement battu с той разницей, что при очень быстром темпе нога подводится к щиколотке опорной ноги только спереди или только сзади.

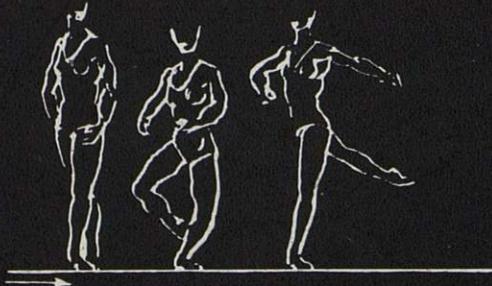
Движение battement battu эффективно и активно использовалось во многих классических балетных спектаклях. Вспомним слова А. С. Пушкина об Истоминой «...и легкой ножкой ножку бьет». В наше время battement battu сохранилось, к примеру, в финале адажио принца Зигфрида и Одетты в балете «Лебединое озеро».

Г. ГОРОХОВНИКОВ

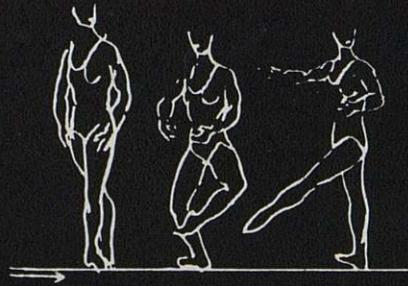
# Батманы ~



# Battements

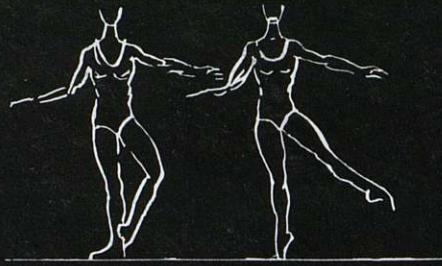


Battement fondu

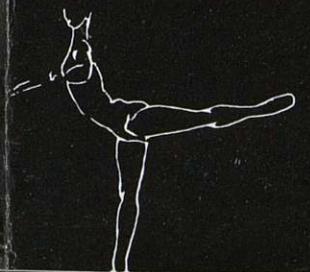




Battement frappe



grand battement jeté



Battement developpé

