



СОВЕТСКИЙ
1986 2 БАЛЕТ



Сцена из балета В. Губаренко «Коммунист» (Одесский театр оперы и балета) Фото Д. Куликова



Москва.
Кремлевский
Дворец съездов.

**МЫ ОБОСНОВАННО ГОРДИМСЯ
ДОСТИЖЕНИЯМИ СОВЕТСКОЙ
МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЙ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ.
ВБИРАЯ В СЕБЯ БОГАТСТВО
НАЦИОНАЛЬНЫХ ФОРМ И КРАСОК,
ОНА СТАНОВИТСЯ УНИКАЛЬНЫМ
ЯВЛЕНИЕМ В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ...**

**ГЛАВНУЮ ЗАДАЧУ СВОЕЙ
КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ ПАРТИЯ
ВИДИТ В ТОМ, ЧТОБЫ ОТКРЫТЬ
САМЫЙ ШИРОКИЙ ПРОСТОР ДЛЯ
ВЫЯВЛЕНИЯ СПОСОБНОСТЕЙ
ЛЮДЕЙ, СДЕЛАТЬ ИХ ЖИЗНЬ
ДУХОВНО БОГАТОЙ, МНОГОГРАННОЙ.**

**ПОЛИТИЧЕСКИЙ ДОКЛАД ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КПСС
XXVII СЪЕЗДУ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО
СОЮЗА**

*Доклад Генерального секретаря ЦК КПСС товарища ГОРБАЧЕВА М. С.
25 февраля 1986 года*

(«Правда». 26 февраля 1986 года, стр. 6 и 10)

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

27

1986

МАРТ —
АПРЕЛЬ

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

Выходит шесть раз в год

Издается с 1981 года

В НОМЕРЕ

РЕШЕНИЯ XXVII СЪЕЗДА КПСС — В ЖИЗНЬ

- Н. Касаткина, В. Василев. В союзе
со зрителем 3
И. Смирнов. Быть пропагандистом культуры 5

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

- М. Игнатьева. Имя ему — Коммунист 7
Г. Челомбитко. Романтика и правда
революции 9

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

- А. Авдеенко. Интонация танца 12

СОВРЕМЕННОЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ НА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ

- В. Елизарьев. Искусство призвано потрясать 19
И. Чернышев. Чувствуя пульс времени 21

ГАСТРОЛИ

- Н. Эльяш. Дорогой поисков 22
Е. Ткач, И. Дешкова. Классика — это
ответственно! 25

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

- В. Красовская. Шекспир в смене балетных
эпох 27
Н. Долгушин. Художник театра музыкаль-
ного 30

ГАЛЕРЕЯ МОЛОДЫХ МАСТЕРОВ

- Н. Шургая. Тамаз Вашакидзе 33
Л. Пландовская. Наиль Гимадеев 34

ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

- Н. Воскресенская. Способность видеть
прекрасное 36
О. Гердт. Энтузиаст и романтик 39
Н. Шлаустас. Гравюры рассказывают 42
Г. Алфеевская. Балетная музыка Рамо 44

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА 48

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ 54

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА

- В. Ванслов. На форуме европейских стран 56
Н. Левкоева. Дружба и сотрудничество 58
Р. Стручкова. В творческой обстановке 58
В. Уральская. Лодзинские балетные встречи 59

- Устный выпуск журнала «Советский
балет» 62

ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА

- Е. Суриц. О танце и о жизни 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»



На первой странице
обложки:
фотоэтиюд В. Пчелкина
«Танцует НАТАЛИЯ
БЕССМЕРТНОВА»

На четвертой странице
обложки:
сцена из спектакля
«Щелкунчик»
в постановке детской
балетной студии
Дворца культуры
Автомобильного завода
имени Лихачева

Фото Д. Куликова

Сдано в набор 08.01.86.
Подписано в печать
18.02.86 и 26.02.86.
А07140
Формат 60×90¹/₈.
Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Уч.-изд. л. 12,23.
Тираж 40 000 экз.
Заказ 2737.

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

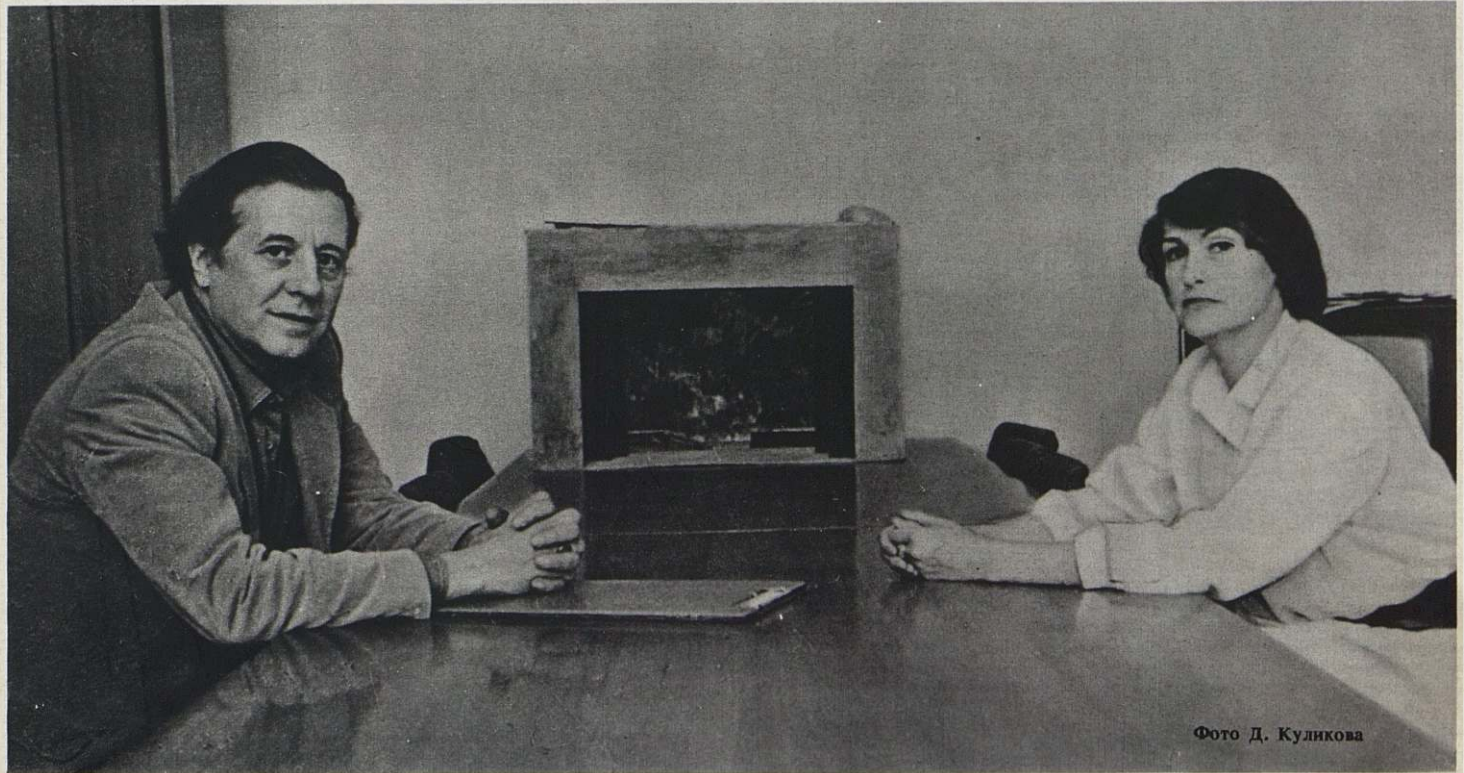


Фото Д. Куликова

**ВЛАДИМИР
ВАСИЛЕВ,**

заслуженный
деятель
искусств РСФСР,
художественный
руководитель
Московского
государственного
театра балета
СССР

В СОЮЗЕ СО ЗРИТЕЛЕМ

**НАТАЛИЯ
КАСАТКИНА,**

народная
артистка
РСФСР,
художественный
руководитель
Московского
государственного
театра балета
СССР.

«Московский классический балет». Это словосочетание для знатока как фирменный знак, как твердая гарантия высокого мастерства» («Комсомолец Кузбасса», Кемерово). «Союз талантливых балетмейстеров и талантливых артистов — «Московский классический балет» — ансамбль, приобретающий славу не только в нашей стране, но и за рубежом» («Молодость Сибири», Новосибирск). «Этот ансамбль снискал заслуженное уважение приморских зрителей. Творческая самоотдача,

высокое мастерство, своеобразный нешаблонный хореографический язык — вот, на наш взгляд, главные слагаемые успеха этого коллектива» («Красное знамя», Владивосток). «Обширная афиша нынешних гастролей дает повод говорить об ансамбле как о гастрольном балетном театре высокого артистического ранга» («Ленинградская правда», Ленинград).

Всего несколько выдержек из прессы последнего времени, дающих картину творческой жиз-

ни Государственного концертного ансамбля «Московский классический балет» — коллектива, преобразованного ныне в Московский государственный театр балета Союза ССР. Кемерово, Тюмень, Новосибирск, Владивосток, Красноярск, Ростов-на-Дону, Таллин, Киев, Ленинград... Более двухсот городов Советского Союза и более тридцати стран мира — такова география выступлений труппы за двадцать лет творческой жизни. Но сами по себе даже очень внушительные цифры мало о чем

говорят, если за ними не стоят человеческие судьбы, напряженность коллективного труда, смысл и идейная направленность ежедневной работы. Именно об этом мы и попросили рассказать художественных руководителей коллектива, лауреатов Государственной премии СССР, народную артистку РСФСР Наталию Касаткину и заслуженного деятеля искусств РСФСР Владимира Василева. Вот что они рассказали:

— Повышение идейно-эстетической культуры нашего общества в целом и

каждого человека в отдельности — главная цель всей деятельности советских мастеров культуры. Наша партия, как сказано в новой редакции ее Программы, «придает большое значение более полному и глубокому освоению трудящимися массами богатств духовной и материальной культуры, активному приобщению их к художественному творчеству». Одной из наиболее емких и действенных форм этого приобщения народа к богатствам отечественной культуры является непосредственное общение дея-

телей искусства с тружениками предприятий, с теми, кто работает в колхозах и совхозах, с воинами Советской Армии, с представителями интеллигенции, студентами. Оно плодотворно, взаимообогащающее, полезно для всех участников таких встреч. Это, в частности, подтверждает и творческая практика нашего коллектива, деятельность которого (ведь он создан как гастрольный) позволяет нам знакомиться с множеством людей. И они поражают нас и широтой своих интересов, и тонким восприятием прекрасного, что свидетельствует об их подлинной интеллигентности и понимании сложнейших законов художественного творчества. Встречи с ними дают нам нравственный заряд огромной силы — он помогает преодолеть непривычные (а порой и неудобные) сценические условия, трудности «кочевой» жизни участников гастрольного коллектива, развивать и укреплять идейную основу своего гражданского мировоззрения.

Вспомним недавние выступления ансамбля в Норильске. Честно говоря, мы не ожидали, что наши спектакли вызовут такой горячий интерес у жителей города. Успех был действительно налицо — переполненные залы, аплодисменты... Но когда на сцену полетели еще и живые цветы, то мы все буквально онемели от удивления: откуда в холодном и далеком Заполярье эти «баловни» жаркого южного солнца?! Однако сюрпризы на этом не кончились. Оказывается, в городе есть прекрасный бассейн, и наши артисты получили возможность ежедневно плавать здесь после утреннего класса. А за окнами трещал мороз и бушевала снежная вьюга. А как о нас заботились! Любые наши просьбы старались выполнить точно и вовремя. Казалось, будто все внимание города направлено на нас, что все его труженики стремятся скрасить, согреть пребывание столичных артистов в Норильске. Так мы на каждом шагу убеждались, как любят в суровом Заполярье искусство классического балета, как уважают представителей нашей профессии. Мы старались достойно ответить на такую заботу.

Осталась в памяти и поездка по Сибири. Мы

выступали в Новосибирске, Омске, Томске, Кемерово, Новокузнецке, Прокопьевске, где дали тридцать семь спектаклей. Мы знали, что Сибирь — это поистине край будущего, край передовой культуры и научной мысли, край новостроек-гигантов, подлинной индустриальной мощи. Но то, что мы увидели, поразило грандиозностью трудовых свершений сибиряков.

Масштабы их работы, ее результаты — яркое свидетельство тех великих возможностей, на выявление которых и взяла курс наша партия, свидетельство тех безграничных ресурсов, что таит в себе творческая инициатива народных масс. Выступать перед такой аудиторией — счастье. Знакомить зрителей, живущих в самых отдаленных уголках страны, с хореографическим искусством в его самом полном и глубоком выражении — не через отдельные концертные программы и миниатюры, а через целостные и законченные классические спектакли и произведения советских авторов — в этом мы видим свою главную эстетическую задачу, в этом, как нам кажется, состоит основная просветительская миссия нашего коллектива. Потому-то мы всегда чутко прислушиваемся к дыханию зрительного зала, стараемся почувствовать все оттенки его восприятия.

Крылатыми стали слова В. И. Ленина об искусстве, которое принадлежит народу. Основатель Советского государства, излагая свое понимание целей и задач искусства в стране рабочих и крестьян, которое призвано «объединять чувство, мысль и волю... масс, подымать их», «пробуждать в них художников и развивать их», словно обращался к нам, представителям современной советской творческой интеллигенции. Для нас зритель, в определенной мере — всегда соавтор. Его оценка — высший критерий нашего творчества. Яркий пример тому — дружба ансамбля с одним из подмосковных коллективов, клубная сцена которого стала для нас родным домом. И радостно, что между шефами и подшефными родились и крепнут подлинно творческие отношения. Труженики — наши друзья — непременно

высокие эстетические и гуманистические идеалы средствами классического танца.

Наверное, успех гастрольных выступлений, конкурсные победы, позитивные оценки в прессе отражают не только определенный творческий климат в ансамбле, но и его нравственно-психологическую атмосферу. Царящие в труппе взаимная поддержка, добросердечность общения во многом обеспечивают преодоление профессиональных трудностей, укрепляют у артистов веру в свои силы, рождают плодотворность творческих диалогов партнеров, способствуют рождению ансамблевости исполнения.

«Один за всех и все за одного» — этот принцип стал для нас нормой жизни, этическим правилом, моральным кодексом коллектива. В сущности, укorenившаяся на производстве идея бригадного подряда у нас уже давно стала основной жизнедеятельности. Этот принцип способствует воспитанию артиста — гражданина социалистического общества, выявлению художественной индивидуальности, формированию его целостной личности, его идейно-нравственных убеждений. И в этом нам активно помогают комсомольская, партийная организации, цехком. Авторитет их очень велик, а отсюда и закономерность коллективного подхода к решению важнейших первоочередных задач в творчестве.

Надо сказать, что наш коллектив — ансамбль солистов-единомышленников. Популярность имен его артистов достаточно широка. Ведь в коллективе воспитано немало «золотых» лауреатов международных балетных конкурсов: М. Перкун-Бебизичи, Т. Палий, С. Исаев, А. Горбачевич, И. Терентьев, И. Мухамедов. Среди ведущих солисток — известные балерины Г. Шляпина, А. Сердюк. Есть у нас и немало юных перспективных артистов. Все они работают под руководством опытных педагогов Н. Азарина, Т. Попко, А. Плисецкого, Н. Таборко, М. Колпакич. Кадры нам «поставляют» лучшие балетные школы страны. Мы стараемся принимать в труппу таких юных танцовщиков, чья художественная индивидуальность соответствует направлению творческих исканий театра. Однако ни опыт ведущих солистов, ни молодость других, ни талант третьих не дают им права ни на какие привилегии. Все участники коллектива служат главной цели нашего творчества — пробуждать в сердцах и умах людей чувство прекрасного, воспитывать в своих зрителях глубокую духовность интересов, пропагандировать

мированию их эстетического вкуса, расширению интеллектуального кругозора, способствуют более глубокому постижению традиций мировой культуры. В свою очередь, классические шедевры с наибольшей полнотой выявляют личность актера, характер его дарования. Так что и для зрителей, и для артистов — это поистине школа большого искусства.

Наша эпоха неизмеримо повысила ответственность художника перед своим временем, перед народом, которому он служит, которому отдает лучшие порывы души. Сегодня нет более важной и благородной цели, чем способствовать сохранению мира на земле. Мы горячо поддерживаем инициативы Советского правительства и стараемся внести свою лепту в дело борьбы за мирное будущее планеты. Наша труппа ежегодно дает спектакли, сбор от которых идет в Советский фонд Мира. В фонд Мира отчисляется также авторский гонорар за написанный нами сценарий балета «Сотворение мира», поставленного на сцене Большого театра оперы и балета Белорусской ССР.

Действенным средством в борьбе за мир стали зарубежные гастрольные коллективы артистов. В этом мы еще раз убедились во время своей недавней поездки в Китайскую Народную Республику. И наши спектакли, и показательные занятия, в которых участвовали китайские коллеги, имели большой общественный резонанс. Творческие контакты с китайскими деятелями танца, зародившиеся у нас во время турне, надо надеяться, будут развиваться.

Одна из этих задач — расширение и обогащение классического репертуара. Ведь главная задача нашего ансамбля — пропаганда классического наследия в самых разных его проявлениях: и в академической трактовке, и в современном его изложении.

Современные спектакли у нас созданы на основе классического танца, и только исполнители, обладающие развитой профессиональной культурой, способны в них участвовать. Мастерство наших артистов позволяет им это делать. Треть нашей афиши отдана классическому наследию. Приобщение зрителей к лучшим образцам отечественной и зарубежной классики, несущим вечные идеи гуманизма и красоты, безусловно, помогают фор-

мированию их эстетического вкуса, расширению интеллектуального кругозора, способствуют более глубокому постижению традиций мировой культуры. В свою очередь, классические шедевры с наибольшей полнотой выявляют личность актера, характер его дарования. Так что и для зрителей, и для артистов — это поистине школа большого искусства.

Наша эпоха неизмеримо повысила ответственность художника перед своим временем, перед народом, которому он служит, которому отдает лучшие порывы души. Сегодня нет более важной и благородной цели, чем способствовать сохранению мира на земле. Мы горячо поддерживаем инициативы Советского правительства и стараемся внести свою лепту в дело борьбы за мирное будущее планеты. Наша труппа ежегодно дает спектакли, сбор от которых идет в Советский фонд Мира. В фонд Мира отчисляется также авторский гонорар за написанный нами сценарий балета «Сотворение мира», поставленного на сцене Большого театра оперы и балета Белорусской ССР.

Действенным средством в борьбе за мир стали зарубежные гастрольные коллективы артистов. В этом мы еще раз убедились во время своей недавней поездки в Китайскую Народную Республику. И наши спектакли, и показательные занятия, в которых участвовали китайские коллеги, имели большой общественный резонанс. Творческие контакты с китайскими деятелями танца, зародившиеся у нас во время турне, надо надеяться, будут развиваться.

Решения XXVII съезда КПСС — это грандиозная программа дел и свершений советского народа. И радостно сознавать, что она обращена и к нам, деятелям искусства, нацеливает всю нашу работу на высокохудожественное отражение социалистической действительности, вдохновенное и яркое раскрытие нового, передового, непримиримо-страстное обличение всего того, что мешает нашему движению вперед. В ответ на такое доверие хочется вместе со всеми советскими людьми сказать — предначертания партии выполним!

БЫТЬ ПРОПАГАНДИСТОМ КУЛЬТУРЫ

За двадцать лет своего существования кафедра хореографии Московского института культуры семнадцать раз давала молодым специалистам путевку в жизнь.

Двадцать пять выпускников удостоены ныне почетных званий, званий лауреатов государственных премий, всесоюзных смотров и конкурсов. Сейчас здесь получают высшее профессиональное образование еще 133 будущих хореографов. Таковы факты.

За ними — напряженный труд большого преподавательского коллектива.

Эти итоги радуют. Но время выдвигает свои задачи. Решения XXVII съезда КПСС, взятый партией курс на ускорение социально-экономического развития страны предъявляют к культпросветработникам новые серьезные требования. О них размышляет в своей статье заведующий кафедрой хореографии Московского института культуры И. Смирнов

ИГОРЬ СМИРНОВ,

народный артист РСФСР, лауреат Государственных премий
Карельской АССР и Татарской АССР,
профессор, заведующий кафедрой хореографии Московского института культуры

Сорок лет назад в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского было создано балетмейстерское отделение, которое давало возможность деятелям танца получать высшее хореографическое образование. И если этот факт в области профессионального творчества играл и продолжает играть важную роль, то, думается, открытие институтов культуры для развития художественной самостоятельности стало событием не менее значительным. Особенно явственно это выявилось именно в сфере хореографической культуры широких слоев трудящихся, поскольку до рождения сети институтов культуры у нас народное танцевальное образование не имело такой стройной учебной системы, все этапы которой тесно взаимосвязаны, как, например, музыкальное (детская музыкальная школа, музыкальное училище, консерватория)... Сейчас такая система начинает складываться — назову ее звенья: школы искусств, где есть хореографические отделения, культурно-просветительные училища, институты культуры. Конечно, она нуждается в совершенствовании, в «доводке», но уже вырисовываются ее обнадеживающие очертания, формируется определенная последовательность образовательного цикла.

Думается, деятельность педагога, работающего в институте культуры на кафедре хореографии, тем и привлекательна, что он выступает созидателем-первопроходцем. К тому же, мы имеем возможность выбирать самых способных из тех многих и многих юношей и девушек, участников художественной самостоятельности, желающих поступать к нам. Это все люди одержимые, страстно влюбленные в искусство танца. Пусть их профессиональная грамотность сплошь и рядом недостаточна, зато им свойственно другое весьма существенное качество — огромное желание учиться, впитывать знания, что настраивает на определенную тональность и весь труд педагога, делает его содержательнее, углубленнее, целенаправленнее.

К сказанному добавлю, что на кафедре хореографии нашего института, которая отметила недавно свое двадцатилетие, сложился дружный, профессионально зрелый преподавательский коллектив. Среди тех, кто составляет его ядро, назову Маргариту Ивановну Шляпникову (она ведет теорию и методику преподавания народно-сценического танца), Маргариту Владимировну Смирнову, доцента, заслуженного деятеля искусств Карельской АССР, Инессу Дмитриевну Маланичеву, Венту-Далю Матеевну Иванову, Татьяну Андре-

евну Смирнову, Василия Петровича Смурова (их дисциплина — теория и методика преподавания классического танца), Ангелину Федоровну Дегтяренко (балльный танец), Аллу Михайловну Кузмищеву (теория и методика преподавания народно-сценического танца). Стали наставниками будущих хореографов воспитанники нашего института — Ольга Станиславовна Деревягина (она занимается со студентами искусством балетмейстера), Юрий Григорьевич Деревягин (теория и методика народно-сценического танца, основы режиссуры), Юрий Николаевич Потоцкий (теория и методика народно-сценического танца, искусство балетмейстера). Добрым словом хочется упомянуть беззаветных тружеников, недавно ушедших от нас, — Александра Тимофеевича Дегтяренко и Бориса Григорьевича Каштакова.

О результатах нашей работы может свидетельствовать большая географическая карта, которая висит в комнате, где помещается кафедра хореографии. На этой карте красными флажками отмечены места, где работают наши выпускники, — это и многочисленные города и поселки Российской Федерации, от Москвы до самых отдаленных мест — Камчатки, Чукотки, Бурятии, это республики Прибалтики и Молдавия, это города Узбекистана — Ташкент, Навои, а также столицы горной Каракалпакии Нукус... Если же расшифровать все точки на карте, то окажется, что наши воспитанники передают свои знания будущим специалистам в училищах и институтах, работают в профессиональных и самостоятельных ансамблях, театральных коллективах.

Вот имена некоторых из них — Борис Ляпаев, главный балетмейстер Московского детского музыкального театра, Владимир Шанкин, заведующий кафедрой Кемеровского института культуры, Михаил Мурашко, художественный руководитель ансамбля народного танца «Марий Эл» Марийской АССР, Петр Надбитов, хореограф, работающий в Калмыкии, Раиля Гарипова, балетмейстер в ансамбле песни и танца Татарской АССР, Евгений Смирнов, балетмейстер ансамбля песни и танца Балтийского флота, Рано Досметова и Таймураз Текоев, которые преподают в Ташкенте, в институте культуры и хореографическом училище, Наталия Савина, педагог детской школы искусств № 3 Красногвардейского района Москвы.

Нас радует не только столь широкая «кадровая география», но и то, что ни один из наших выпускников не сменил своей профессии, что свидетельствует о правильно выбранном кафедрой направлении

подготовки балетмейстеров, об уже сформировавшейся ее специфике.

В чем же она заключается? Что отличает специалистов, получивших образование в нашем институте, от тех, кто окончил соответствующие факультеты в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского или Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова? Как в этих вузах, у нас серьезное внимание уделяется изучению методики преподавания классического танца: искусство классического танца — основа основ деятельности любого балетмейстера, независимо от того, в какой области хореографической культуры он работает. Причем наша цель здесь заключается в том, чтобы дать молодому специалисту знания в том объеме, который позволит ему грамотно преподавать эту дисциплину в культпросветучилище, вузе, чтобы он мог заниматься как педагог классического танца и с участниками художественной самодеятельности. Уметь методически точно показать движение или комбинацию, объяснить, научить правильно выполнять их — любой балетмейстер с дипломом нашего института не только должен, обязан владеть этими азами профессии в совершенстве. Помимо этих задач мы ставим еще и такую — наш выпускник призван в совершенстве знать не только образцы классического наследия в их более точной канонической редакции, но и те произведения академической сцены и народно-сценического жанра, которые мы теперь уже тоже называем нашей советской классикой. Сочинения Л. Лавровского, Р. Захарова, К. Голейзовского, И. Моисеева, Ю. Григоровича, Т. Устиновой, Н. Надеждиной ныне тоже следует изучать и для того, чтобы воспитывать у будущих деятелей танца определенный идейно-эстетический кругозор, и для того, чтобы они смогли пропагандировать их постановки (конечно же, с указанием авторства!).

Вместе с тем воспитание студента института культуры имеет свои отличительные черты, свои особенности. Мы в нашей деятельности стараемся помочь будущим хореографам научиться свободно ориентироваться в том пластическом материале, с каким они прежде всего встретятся в повседневной работе. Да, очень важно вооружить студента научной методикой подхода к изучению фольклорного материала, методикой его обработки, дать ему возможность обрести умение творчески преломлять национальные традиции, элементы танцевальной культуры того или иного народа для создания новых хореографических композиций и номеров, для воссоздания образа современника, его многозначного характера. Именно освоив эти основополагающие компоненты искусства балетмейстера, молодой специалист сможет органично развивать и обогащать народные традиции, которыми славится тот или иной регион. Мы признаем здесь только творческий подход — лишь он может обеспечить молодому специалисту успех в его деятельности. Если же мы будем «натаскивать» студента, предлагая ему готовые формы и рецепты, то он вряд ли окажется в состоянии решать те ответственные задачи, которые встанут перед ним после окончания института. И потому та дисциплина, которую изучают наши студенты, — теория и методика преподавания народно-сценического танца — нацелена на предельное приближение к первоисточникам, на освоение их богатств. Особо хочу остановиться на преподавании такой дисциплины, как русский народный танец. Здесь наша задача — воспитать в учениках любовь к нему, стремление не только беречь его традиции, но и развивать и обогащать их.

В свое время очень много давали и в смысле обогащения учебного процесса, и в плане расширения кругозора студента фольклорные экспедиции, которые регулярно проводились кафедрой. Однако из нынешнего учебного плана они по каким-то неизвестным причинам исключены, что весьма огорчительно, поскольку таким образом молодой хореограф утрачивает связи с непосредственными носителями народной мудрости, лишается возможности практически знакомиться с процессами, происходящими в современном танцевальном фольклоре, не получает необходимых навыков собирательской работы, а проводить ему ее в будущем придется. Думаю, что целесообразно возродить этот раздел в нашем учебном плане.

Имея немалый опыт работы в профессиональном балетном театре, я, вместе с тем, считаю, что не ошибусь, если скажу, что деятельность руководителя коллектива танцевальной художественной самодеятельности ничуть не легче. Ведь здесь к задачам чисто творческим, которые ему приходится решать, — созданию номера, сюиты, балетного спектакля, добавляются проблемы организационные, воспитательные, иногда даже хозяйственно-бытовые. А это значит — найти, подготовить репертуар, отвечающий идейно-художественной направленности коллектива, учитывая при этом возможности его участников, суметь занять в данной конкретной постановке или серии номеров всех исполнителей. Постоянно искать пути творческого роста каждого из них, формы выявления их актерской индивидуальности, наиболее выигрышного показа данных на сцене. Добавьте к этому педагогические задачи — ведь уроки, репетиции должны быть обязательно интересными, живыми, целенаправленными, но одновременно — и профессионально содержательными, открывающими артистам-любителям перспективы дальнейшего развития коллектива, приобщающими его участников к пониманию прекрасного. И все это тем более трудно, что в клубном зале для занятий собираются, как правило, люди разных возрастов, разного культурного уровня, разных специальностей и интересов... Как сплотить их в единый творческий организм? Как сделать единственными? Творчески и квалифицированно на этот вопрос может ответить только человек широко

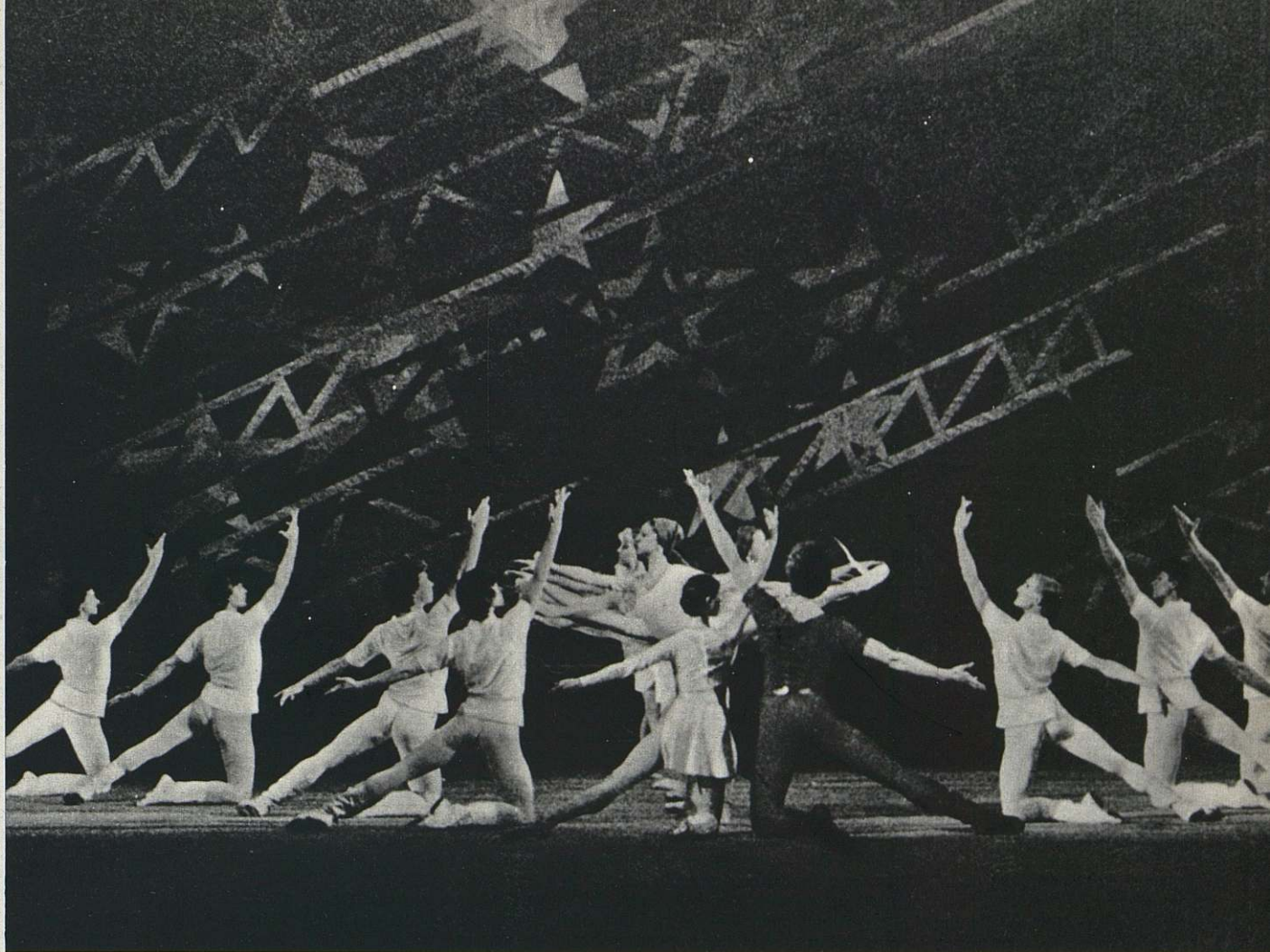
и разносторонне образованный, человек активной гражданской позиции. Прежде всего мы стремимся научить нашего студента трактовать проблемы, связанные с идейно-художественным воспитанием своих учеников, зрительской аудитории, с помощью того искусства, которому он посвятил свою жизнь — с помощью хореографии. Здесь — сверхзадача его образования, и все то, что он накапливает за годы учебы, что познает во время самостоятельного труда после окончания института, преломляется через профессию, аккумулируется, направляется именно ею. Конечно, мы сознаем, что готовим культпросветработника широкого профиля, которому необходимо обладать знаниями в самых разных сферах жизни, уметь провести дискотеку, организовать концерт, выступить с лекцией, но его главная сила как специалиста, основа всей его деятельности — его профессиональная хореографическая подготовка. И потому мы считаем, что нам следует прежде всего совершенствовать профессиональные аспекты образования будущих хореографов.

К сожалению, в новом учебном плане, по которому с недавних пор мы строим педагогический процесс, количество часов, отводимых на изучение специальных дисциплин, явно недостаточно, что порождает известные трудности в деле профессиональной ориентации студента. Кстати, наверное, следует сделать наш учебный план более подвижным, более гибким, более широким с тем, чтобы можно было отдельные его разделы соотносить с теми задачами, которые тот или иной выпуск решает. Я имею здесь в виду так называемые целевые наборы. Ныне наша хореографическая художественная самодеятельность нуждается в специалистах самых разных направлений, например, в балетмейстерах и педагогах для народных театров балета, в педагогах балетного танца. И, наверное, будет целесообразным, если студенты разных курсов будут получать различную профессиональную специализацию.

В совершенствовании нуждается и наша техническая оснащенность. В педагогической работе мы уже давно применяем магнитофоны, электропроекторы, показ фильмов (правда, большей частью не учебных, а документально-хроникальных). Но как всего этого мало! Необходимо наладить регулярное издание видеокассет с записями фрагментов из балетов классического наследия и произведений современных хореографов, специальных фильмов — уроков классического, народно-сценического, балетного танцев. Думаю, что деятельность методического кабинета Министерства культуры СССР в этом направлении явно нуждается в интенсификации. Наверное, пора оснащать вузы нашего профиля и видеоманитофонами — ведь студенту очень важно увидеть себя, собственную постановку «со стороны» с тем, чтобы самостоятельно осознать и проанализировать свои достоинства и недостатки. Очень нужна институту и видеотека, где бы хранились записи лучших студенческих работ, лучших уроков наших педагогов, экзаменационных показов.

Все это сделало бы результативнее и научную работу, которую ведут кафедры хореографии институтов культуры. В частности, мы, помимо подготовки и издания программ по всем специальным дисциплинам (ими пользуются педагоги всех вузов нашего профиля), различных методических пособий, проводим большую работу по сбору материалов для Атласа танцев народов РСФСР. Конечно, этот труд носит комплексный характер — институтами культуры, культпросветучилищами, методическими центрами накоплен богатый опыт. Собрать его, обобщить, сделать достойным широких кругов профессионалов и любителей хореографического искусства — такова цель данного издания. Уже собраны материалы для первого тома Атласа. Однако столь масштабное дело осуществить без конкретной помощи Министерства культуры РСФСР мы, естественно, не сможем.

Отобразить в образах хореографического искусства события сегодняшнего дня, создать достоверный и яркий характер их участника — нашего современника — эту задачу призваны решать все советские деятели танца, и те, кто работает на профессиональной сцене, и те, кто трудится в художественной самодеятельности. Обсуждая эту проблему, мы нередко декларируем — балету доступны все темы, все сюжеты. Когда же дело доходит до творчества, сплошь и рядом не доверяем ему, игнорируем образные возможности классического танца и народной хореографии. Размышляя над этой проблемой, я пришел к выводу: да, балету доступно все, но при условии, что хореографом найдено художественное решение той или иной темы, что он не просто обрел ее пластическое видение, но раскрыл с его помощью определенное эмоциональное состояние, выявил большую и важную мысль. И ежегодно, когда мы знакомимся с экзаменационными работами наших выпускников, я оцениваю их именно с этих позиций. Конечно, эти произведения не все совершенны: ведь их авторы — молодые люди, только вступающие на самостоятельный путь творчества. Однако радует их желание отразить в своих постановках динамичный пульс сегодняшней действительности, думы и чаяния своих современников, их богатый духовный мир, отразить вдумчиво, искренне, ответственно. И, вместе с тем, я думаю о том, что наша задача — искать пути более эффективной подготовки будущих деятелей танца с тем, чтобы они еще внимательнее вслушивались в голос времени, в его зов, с тем, чтобы и отклик на него был у них полновочувчен и прекрасен. Чтобы они стали подлинными пропагандистами культуры в самом высоком значении этого слова. На это нацеливают нас решения XXVII партийного съезда, и наш долг — работать с полной самоотдачей, неустанно совершенствуя качество своего труда, добиваясь наибольшей его результативности.



Сцена из балета «Коммунист»

Фото Д. Куликова

МАРИАМ
ИГНАТЬЕВА

ИМЯ ЕМУ- КОММУНИСТ

● Балет «Коммунист» В. Губаренко в Одесском театре оперы и балета

Казалось бы, право существования нашего современника на балетной сцене давно и прочно завоевано. И все же представить себе киносценарий незабываемого фильма Е. Габриловича — Ю. Райзмана «Коммунист», «переведенным» на язык хореографии, просто невозможно — такая в нем заключена подлинная реальность, такая «сермяжная» правда повседневности, такая достоверность быта. Этим пронизаны сюжетные ходы, конфликты, вся атмосфера кинопьесы о суровой правде событий двадцатых годов. И даже ее главный герой Василий Губанов — рядовой из рядовых, он трудится обычным кладовщиком, и озабочен «добыванием» материалов для стройки, хлеба для рабочих. Именно в этих, на первый взгляд, кажущихся «черновыми» делах и проявляется революционная страсть его характера, его готовность к самопожертвованию, его нравственная чистота. Как рассказать обо всем этом условным языком балетного спектакля?

Но уже первое знакомство с произведением начисто опровергло сомнения. Соответствие с основной идеей, настроением киноповествования полное — тот же могучий драматический пафос и глубокая человечность. Пусть не покажется парадоксальным, но, может быть, сила поэтической образности, символика событий и судеб лю-

дей, обретая масштабы романтической обобщенности, стала еще более волнующей, действенной. Естественно, образ самого Василия Губанова в балете — собирательный; своего рода театральной метафорой выглядит и портрет самого дорогого ему человека — Анюты, судьба которой отразила тяжелую женскую долю русской крестьянки, шедшей к новому через унижения, побои, смерти близких. С другой стороны, «сгустком» жестокости, безнравственности, человеческой низости предстают перед зрителями враги Коммуниста, не желающие принимать новые порядки, новую жизнь. Это не просто отрицательные персонажи, а носители зла, тормозящие революционное движение народа вперед, к светлому будущему.

Премьера принесла множество неожиданных данностей. Да, балету доступно все, если талантлива музыка, если талантливо ее прочтение хореографом, дирижером, художником, если произведение вдохновляет исполнителей. Тогда действительно доступны балету любая тема, любые образы, которые, как поначалу представлялось, совсем не укладываются в рамки жанра. Спектакль захватывал романтикой, поэзией, высоким гражданственным накалом чувства и одновременно беспощадной меткостью в изобличении гнусной сути врагов.

Балет «Коммунист» — детище совместного труда авторов-единомышленников: либреттистов (В. Смирнов-Голованов и М. Черкашина), композитора, хореографа, художника, дирижера и, в очень большой степени, исполнителей. Хореограф и композитор вместе замыслили его, с первых шагов работали в тесном содружестве, по-

могая друг другу. Гармоничность решения музыкально-сценического образа спектакля в целом — вот что помогло сделать эту хореографическую «транскрипцию» известной киноэпопеи самостоятельным и ярко впечатляющим произведением.

Я давно знаю, люблю музыку Виталия Губаренко, слежу за творчеством талантливого композитора — верного рыцаря музыкального театра. Четыре балета, восемь опер, созданные им, — весьма солидный показатель! Безусловно, есть среди них более удачные, менее, но в каждом — художественный поиск, стремление сказать свое интересное, самобытное слово. Тонкое и точное ощущение природы жанра, зримая образность музыкального письма делают оперные и балетные сочинения Виталия Губаренко существенным вкладом в развитие советского театрального искусства.

Виталия Губаренко по праву можно назвать композитором-драматургом, и, пожалуй, в партитуре «Коммуниста» мастерство симфонического развития образов, редкая способность находить четкие, словно отграниченные музыкальные характеристики, раскрывающие человеческую сущность персонажей, лейттемы ситуаций, событий — раскрылись с особой полнотой и убедительностью. Ясность, доступность языка, мелодическое богатство речи композитора при широком использовании здесь современных приемов гармонического, ладового, оркестрового письма, стремительность, экспрессивность развития музыкально-драматургической линии, чему способствуют контрастные сопоставления, конфликтные «сталкивания», полифонические наложения разнохарактерных тем, — так можно в самой схематичной форме определить особенности партитуры «Коммуниста». Композитор воссоздает атмосферу драматичнейших событий первых лет существования Страны Советов, когда в противостоянии сил революции и ее врагов выковывались характеры истинных патриотов Родины, складывались героические биографии Коммунистов, как бы обобщенные здесь в одной легендарной судьбе — Василия Губанова.

В музыкальных портретах Вождя, Губанова, его соратников интонационным зерном служит начальная мелодическая фраза известной в двадцатых годах песни «Наш паровоз». В разных вариантах, тональностях, в разных оркестровых голосах и подголосках звучит эта интонация. Например, в эпизоде, когда Василий мечется в поисках потерявшегося где-то эшелона с хлебом для строителей Загоры, композитор использует форму фуги, где тематическая основа — та же мелодия «Паровоза», избирательно полифонически разработанная. Мастерски проведя ее едва ли не через все оркестровые партии, нагнетая динамику, прибегая к контрастным краскам, автор музыки создает полное ощущение драматичности ситуации.

В иную сферу — поэзии, лиризма, возвышенности чувств — погружает нас художественно-образная речь композитора в двух адажио Василия и Анюты, особенно во втором (из второй части спектакля). Этот дуэт — гимн целомудренно-чистой любви. В оркестре — волны нежности, сердечного трепета. Солю виолончели поет мелодию всепокоряющего чувства, охватившего сердца влюбленных. Как же могуча эмоциональная власть музыки!

Третий пласт музыкально-изобразительных средств, к которым прибегает Губаренко, — характеристики бандита Расстриги и его подручных, его окружения. В музы-

кальной ткани улавливаются очертания пошлых напмановских «мотивчиков», «наложенных» на короткую, в пределах кварты, примитивную мелодию, назойливо повторяющуюся и оснащенная «залихватскими» форшлагами, акцентами, что ярко вырисовывает тупое самодовольство, наглость, омерзительность врагов Советской власти.

Конкретность музыкальных характеристик точно выявлена и в пластическом рисунке каждой роли, и в сценографическом решении, в игре цвета, света. Пролог... Сцена почти пуста. Суровый серый, мрачный колорит создает ощущение тревоги, волнения. Шепот оркестра на пианиссимо, непрерывное движение суетливой, кружащейся на месте мелодии, устремляющейся вверх и вновь ниспадающей (остинатная фигура подобно перпетуум мобиле), нарастание динамики, затихание. «Россия во мгле» — названа в партитуре эта сцена. И музыка, и хореография, и скупая одежда театральной площадки передают атмосферу человеческой неустроенности, сомнений, тревог.

Как и положено в прологе, идет экспозиция образов: Вождь (П. Филиппов) зажигает в горячих верных сердцах Коммунистов мечту о светлом будущем, и его могучие «слова»-движения поднимают и ведут за собой борцов за новую жизнь. На колыхающемся фоне звучания оркестра время от времени прорываются резкие голоса-выкрики медных инструментов, порой в коротких фразах органа звучит тема мечты. Потом, по ходу действия, звуки органа станут все мощнее, тема мечты — все настойчивее и масштабнее, пока не зазвучит в полную силу. Одновременно обретет четкость, выкристаллизуется и острая метафоричная лейттема «худой молвы». Ее «прилипчивость», назойливость постановщик балета В. Смирнов-Голованов передает в змеиной, ползучей пластике почти стелющихся по земле фигур танцовщиц — «худая молва» про Анюту поползла по деревне после первого свидания «мужней жены» с Василием. Женщина убегает от нее, потому что не может освободиться, сбросить с себя грязные слетни. Этот эпизод, один из самых ярких в спектакле, наглядно показывает, какие сочные аллегории-характеристики смогли найти авторы балета.

Обобщенность, укрупненность видения событий, человеческих характеров, судеб, умение довести узловые кульминационные ситуации до символических примет времени — эти качества, присущие партитуре «Коммуниста», помогли хореографу в построении пластической ткани спектакля использовать приемы символики, иносказания, выдерживать принцип контрастного сопоставления стилистики разнохарактерных пластов. Прочно опираясь на законы классического балета, на его танцевальные формы и структуры, В. Смирнов-Голованов органично преломляет их для обрисовки портретов положительных героев, воссоздания их душевного мира, мыслей, переживаний, атмосферы, в которой происходит действие. Иные краски — для характеристики вражеского лагеря, где основа — так называемая свободная пластика. В первом случае — широта, стремительность движений, красота хореографического рисунка, олицетворяющие мужество, силу, смелость, волю Коммунистов в борьбе за осуществление благородных идеалов, кантиленная мягкость, нежность, певучесть линий в монологах Анюты, в ее диалогах-дуэтах с Василием. Во втором — приземленный, точнее «обывательный» нарочито угловатый, грубо «рубленный» язык. Сопоставление этих двух

танцевальных сфер придает действию остроту и динамику. Возьмите, к примеру, эпизод Анюты, Федора, бандита Степана в сцене «Избиение». Я бы назвала его драматическим трио, где накал эмоций доведен до самой высокой точки. Балетмейстер строит этот фрагмент, разрушая границы между классической лексикой и современной, чередуя их элементы или полифонически соединяя, сталкивая, заставляя противоборствовать.

На протяжении всего спектакля Смирнов-Голованов убедительно доказывает, что самая традиционная балетная форма может естественно воспринять новое содержание, если будет найдена настоящая органика в их сплаве. В самом деле, какую светлую радостную картину народного праздника — праздника труда на стройке воссоздал балетмейстер, используя академическую форму гран па. Одна из интересных находок Смирнова-Голованова — групповой танец пяти Коммунистов, словно возникших из пламени паровозной топki, куда бандиты бросили сподвижников Василия. Неистово горячий, напористый, динамичный, с крупными размашистыми движениями, словно мчащийся на зрителя (хотя весь танец — на одной фронтальной линии театральной площадки, и весь — на классической пластике), он становится синонимом несгибаемой воли, революционного порыва борцов-Коммунистов, сметающих с лица земли вражескую нечисть.

Высокой ноты драматизма достигают авторы балета и в предвещающей этот эпизод картине «Смерть Коммуниста». Тщетно Василий ищет помощи у саботажников, которые лениво проходят мимо. И тогда он сам начинает «валить» ели для паровозной топki. Смирновым-Головановым предложен предельно лаконичный рисунок — метафорическое движение, воссоздающее нечеловеческий труд Василия: резко поднятая, согнутая в колене нога, рывком вскинутые за голову и мгновенно опускающиеся с силой руки — вот схема этой хореографической формулы. При этом ничего на сцене нет, кроме задника с изображением остова «мертвого» паровоза, вздыбившегося от бесцельного усилия двинуться дальше. Удивительно! Знаешь, что следом разрабатывается страшная трагедия — нападут на Губанова бандиты во главе с Расстригой, убьют, выпустив семь пуль, чтобы лишить жизни героя-богатыря, знаешь, что бросят бандиты в огонь топki Коммунистов, а потом и сами будут уничтожены. И все равно напряженно ждешь — что же дальше?

Финал балета — забываем. На сцену выбегает Анюта. Она потрясена смертью любимого человека, который открыл ей дорогу к великой мечте. Танец Анюты — это ее горькие, полные отчаяния мысли. И только появление маленького сына (сына Василия) приносит женщине успокоение. Взяв его за руку, она направляется туда, где идет большая стройка. Голос оркестра становится тихим, нежным, постепенно истаивая. И этот финал на грустно-лирической ноте не мрачен, не безысходен, а полон светлых надежд на будущее.

Художник В. Арефьев нашел точный и предельно лаконичный зрительный образ спектакля. Он оперирует только емкими штрихами, которые определяют цветом и светом, неизменно трансформирующимися, изменяющимися во времени и в процессе развертывания «образного потока» музыки

и хореографии. Картина тревожной жизни страны складывается из резких контрастов цветовой гаммы. Колористическое решение определяет эмоциональный настрой, смысловую атмосферу действия.

По существу, художник создает среду, в которой развивается действие. Он избирает подчеркнuto условное решение, полностью отказавшись от привычных театральных атрибутов, привычной бутафории «в одежде» сцены. Только система полупрозрачных занавесей-падуг, нависающих над театральной площадкой, которая полностью освобождена для танца и меняющихся задников. Ниспадающие, поднимающиеся, колышущиеся серо-дымчатые падуги-занавеси создают ощущение живого дыхания, пульсации, волнения от всего, что происходит на сцене. Удивительно точно, безошибочно молодой художник передает динамику развития сюжета, характеры действующих лиц, противоборство добра и зла, пользуясь скупой, но эмоционально насыщенной и оправданной в смыслевом отношении гаммой тонов: в серых воплощается образ разрухи, в красных — революции, ослепительно белый знаменует трудовую победу. Контрасты этих цветов, смена их — тоже драматургия, тоже музыка, только, говоря словами знаменитого Пьетро Гонзаго, «музыка для глаз».

Владимир Арефьев — молодой, но уже сложившийся художник со своим видением мира, со своим пониманием задач сценографа в балетном театре. Поэтичность, музыкальность, знание законов театрального искусства помогают ему тонко улавливать стилевые особенности композиторского письма, почерка хореографа и добиваться слитности своего решения с образностью постановочного решения в целом.

Как я уже говорила, одно из достоинств спектакля «Коммунист» — его цельность, монолитность, крупномасштабность, чему во многом способствует эмоционально наполненная игра оркестра под управлением музыкального руководителя и дирижера спектакля И. Шаврука. Партитура В. Губаренко трудна для прочтения: многообразие тематических пластов, контрастность образных характеристик, динамичность развития при частых мгновенных сменах эмоционального настроения, тонуса, большое количество полифонических «совмещений» разных образных сфер — все это требует большого мастерства музыкантов. Кроме того, редкое изобилие оркестровых соло — виолончель, орган, почти вся группа деревянных духовых и валторна, труба, тромбон. Конечно, это придает особую красочность, колористическое разнообразие звучанию оркестра, но и налагает на интерпретаторов особую ответственность. И дирижер, и артисты руководимого им коллектива совершенно очевидно увлечены музыкой, играют на подъеме, «на нерве», вовлекая аудиторию в ее бурный поток, заражая исполнителей своей увлеченностью.

Танцовщики — и артисты кордебалета, и солисты — должны были убедить зрителей в жизненной правдивости характеров героев, в достоверности происходящего на сцене.

К сожалению, из двух исполнителей, готовивших к премьере роль Губанова, мне удалось увидеть лишь одного — С. Горбачева: С. Блонский из-за болезни танцевать не смог. И так, Губанов — Горбачев. Это тот самый случай, о котором говорят как о прямом попадании в роль: внешний облик, фактура, пластика, сила, глубина

мысли, искренность чувств. Артист буквально проживает короткую жизнь своего Коммуниста. Движения Губанова-Горбачева смелы, размашисты, естественны, как дыхание. Во всем облике героя, в его танце — скульптурная отлитость, отшлифованность линий. И на сцене видишь человека сильного, волевого, храброго, чистого в своих устремлениях, который до последнего дыхания, последней капли крови боролся за коммунистические идеалы. Мне вспомнилось, как писала об «экранным» Василие Губанове Маргарита Алигер: «... Спасибо ему за то, что, героически приняв страшную смерть, он... не отступил, за то, что он — один человек — стал сотнями, тысячами, миллионами». И захотелось повторить ее слова, адресуя их Василию Губанову из балета «Коммунист».

В роли Анюты я видела двух балерин — Т. Степанову и А. Мангушеву. Все, казалось бы, убедительно у второй из них, художественно оправданно — трогательный образ забитой жизнью, бесправной женщины, мирящейся со своим тяжким существованием. Когда приходит к ней недолгое счастье любви, она тихо и нежно любит, радуется, а когда бандиты убивают мужа, покорно принимает это предначертание судьбы. Трепетность, лиричность, женственная мягкость подкупают, трогают в Анюте-Мангушевой.

У Степановой Анюта совсем другая: техническая отточенность танцевальных движений придает жесткость, остроту рисунку, делает образ драматичным, а в финале — трагедийным. Анюта Степановой борется за свое счастье, она не хочет, не может мириться с оскорблениями, унижением. Она в отчаянии от гибели любимого человека, но, несмотря на тяжкие удары судьбы, находит силы, чтобы продолжить борьбу за благородное дело, которому отдал жизнь ее Василий. Такое прочтение партии Анюты обостряет конфликты, драматизирует действие, придает большую общезначимость, символичность образу русской крестьянки, большую возвышенность, многозначность всему спектаклю.

Подлинной удачей, как мне кажется, стали динамичные, индивидуализированные портреты врагов. Для каждого из этих персонажей найдены свои характерные черты: бандит Расстрига с его косяками, с кажущимися непомерно длинными, обезьяньими руками, которыми только душить, грабить. Вкрадчивая, на полусогнутых ногах походка, звериный оскал в похотливой улыбке — таким представляет зрителям своего «героя» М. Петухов, заставляя вспомнить Гришку Распутина: что-то есть от него в портрете Расстриги. Тупая жестокость, олицетворение грубости и пошлости в фигуре сподручного Расстриги — Степана (В. Попов) — вразвалочку пьяный шаг, хватка хищника, наглое самодовольство. А рядом с ним — трусливый Федор (В. Купало) — растерянный, раздираемый страхом и любовью к Анюте, своей законной жене, звериной ревностью и жалостью к ней, к самому себе. Убедительно раскрыта социальная и духовная сущность каждого из этих человеческих типов.

Премьера балета «Коммунист» — музыкально-сценической драмы о суровой правде жизни двадцатых годов — стала событием. Успех спектакля очевиден, закономерен, неоспорим. Напоминает о прошлом, спектакль учит, воспитывает, призывает размышлять о настоящем.

Губае снежинках

РОМАНТИКА И ПРАВДА РЕВОЛЮЦИИ

ГАЛИНА ЧЕЛОМБИТЬКО,
кандидат
искусствоведения

● Балет «Оптимистическая трагедия» М. Броннера в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

Более полувека назад драматург Всеволод Вишневский оставил в дневнике такую запись: «В моей «Оптимистической трагедии» вскрываются процессы, которые всегда в силу недостатков старых методов оставались нетронутыми в наших пьесах о гражданской войне. Было много бутафорской стрельбы, криков, пулеметных лент, красных флагов. Я взял внутренние процессы. ...Меня интересовал вопрос о поведении людей, о рождении большевистских навыков. Пора брать углубленно: о классе, о партии в целом, о людях...»

Пьеса не раз становилась основой для создания постановок театрально-музыкального жанра. И вот недавно к «Оптимистической трагедии» обратилась балетная труппа театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. На его сцене родилось новое самостоятельное произведение. Но рассказывая о его замысле, хореограф Дмитрий Брянцев был близок к высказанному когда-то драматургом: «Более всего я боялся ложной патетики, иллюстративности, прямолинейной плакатности. Мне хотелось добиться патетики внутренней, чтобы зритель поверил спектаклю из глубины души».

Балет непросто для восприятия, много-слоен по ассоциациям. Прочтение пьесы Вишневого ново по своей режиссерской концепции. Найден свой ход, свое видение темы: раскрыто состояние человека в экстремальных условиях. А если представить себе, что человек этот — хрупкая интеллигентная женщина, посланная на корабль к разъяренной массе анархистов, если представить, что она должна была испытывать там — один на один с сотнями разуверившихся, почти потерявших человеческий облик людей — то легендарный подвиг женщин Революции (таких, как Лариса Рейснер, Евгения Бош) запечатлевается силой удвоенного воздействия.

Героиня действует в спектакле в двух ипостасях одновременно. Этот прием деления партии на двух исполнительниц изведен на балетной сцене. Однако в новой постановке, пожалуй, как нигде до сих пор, он проводится последовательно, в развитии, на протяжении всех шестнадцати картин. Это уже не прием как таковой, а особый метод претворения идеи, помогающий постичь беспощадную правду Революции.

Две актрисы, выступающие в роли Комиссара, находятся постоянно во внутреннем диалоге. Так и в каждом человеке не утихает диалог самопознания. И чем значительнее свершение во имя идеи, тем острее и глубже нравственные процессы, происходящие в душе человека.

Предложенная режиссерская концепция субъективно может либо приниматься, либо отвергаться. Но объективно нельзя не признать, что авторы спектакля поставили целью средствами своего искусства вывести «формулы» правды жизни.

Спектакль достигает большого эмоционального воздействия именно благодаря глубинному непоказному пафосу, к которому стремились и которого достигли создатели балета.

Неординарна его сценарная структура. Емко и лаконично ее отражает либретто (авторы Д. Брянцев и Г. Мацкявичус). Это не совсем традиционный балетный сценарий, что как раз и подкупает, однако в нем тонко преломлены специфические особенности хореографической сцены.

Композитор Михаил Броннер работал в контакте с Д. Брянцевым над партитурой «Оптимистической трагедии» в течение нескольких лет. Он создал живописное симфоническое полотно с симфоническим развитием музыкальных образов, написанное современно и с чутким откликом на запросы балетного жанра. Мелодичность, танцевальность, по-театральному выпуклые характеристики, умение передать стиль времени — все это обусловило цельность музыкально-хореографического замысла. Впрочем, мы обязаны добавить: и сценографического замысла, поскольку активную роль в авторской группе играл художник Валерий Левенталь. В его оформлении господствует стальная серая цветовая гамма. Декорации монументальны, но не тяжеловесны. Порой (как в картине «Анархисты») достигается иллюзия реальных, вросших в планшет железных конструкций броненосца. И тем не менее сцена достаточно открыта для хореографического действия. Художественно-декорационный ряд спектакля объединяет образ трепещущего, огромного, по-разному подсвеченного серебряного занавеса. Легкий, словно дышащий, в течение действия он непрестанно трансформируется, оборачиваясь то парящим буревестником, то пылающим знаменем, на фоне которого вырастает фигура Комиссара, то волнами разбушевавшейся стихии, то символом вечности... Как всегда, В. Левенталь в своих решениях демонстри-



М. ДРОЗДОВА —
Комиссар
и Г. КРАПИВИНА —
Девушка

рует мастерство и изобретательность.

Приглушенный свет, думается, тоже один из неперемных художественных приемов такого спектакля. Нет патетических «цветовых» выкриков, броско высвеченных кульминаций. Зритель словно приглашается к соучастию в действии, где темнота мягко переходит из зала на авансцену и где нет границы между театром и «не театром».

Бескомпромиссной и суровой мы бы назвали и хореографию Д. Брянцева в данной его работе. Автор таких искрометных постановок, как «Галатей», «Гусарская баллада», «Конек-Горбунок», здесь он совсем иной. Однако почерк Брянцева-хореографа узнаваем. Его пластика прихотлива, изменчива, имеет бесчисленное множество оттенков, в том числе в излюбленном балетмейстером приеме «контрподъема».

Сам же хореограф утверждает следующее: «Я не знаю никакой другой школы, кроме классической, и берусь доказать, что каждая поставленная мною комбинация исходит из классической основы, любое мое движение выводится алгеброй классических позиций». И еще одно признание делает Д. Брянцев: «Когда я работал над «Оптимистической трагедией», то подспудным ориентиром, художественным эталоном в воплощении темы Революции был для меня балет Леонида Яковсона «Двенадцать».

Оба высказывания знаменательны для понимания сути новой постановки в диалектике традиций и новаторства, что отображено на собственной и, подчеркнем — оригинальной, художественной практике Д. Брянцева.

Балет «Оптимистическая трагедия» драматургически выстроен четко. Его контра-

пунктом является танцевальный хор (шесть солисток), вторящий либо вступающий в конфликт с действиями и психологией главных героев, которые предстают в еще большей объемности чувств, идей, поступков. Танцевальный хор выполняет в спектакле разную «смысловую нагрузку», рисуясь и силуэтами морских птиц-чаек, неподвластных земным страстям, и обобщенным образом жен, матерей, невест — образом той вечной женственности, обернувшейся к Революции ликом бесстрашного Комиссара.

Танцевальный хор подхватывает пластические мелодии, задаваемые монологами Девушки, — в ее образе воплощена вторая ипостась Комиссара. Нежная, мягкая, в белых по-современному «сильфидных» одеждах. Ее чистая светлая натура противится жестокости, с которой столкнула действительность. Все это выразительнейшим образом отражено во второй партии героини, контрастирующей и по пластике и по содержанию с первой партией.

Там же перед исполнительницей поставлена необычная задача — быть в эмоциональном накале, но суметь «отстранить» себя от эмоций второго «я» героини. Ее роль — это сама неприступность, твердость духа, волевой порыв. Интересной находкой хореографа стала эта партия, сочиненная с помощью своеобразного применения мужской техники танца.

Вообще немало движенческой фантазии проявил постановщик в этом балете. Впечатляет первая картина «Война». Ансамбль кордебалета группирруется в бурлящую, волнуемую массу, сметающую все вокруг: сколько человечество помнит себя, мир сотрясали войны и разрушительные катаклизмы. Из обобщенно-условного плана действие сосредоточивается на конкретном. Символика разрушительного общего движения в картине «Анархисты» принимает обличья Вожака, Сиплого, других анархистов.

Логика и экспрессия — вот качества, сопутствующие лучшим эпизодам балета. К ним относится, в частности, и финал первого акта «Прощальный вальс». Строгими хореографическими средствами найден буквально хореографический эквивалент прозе Вишневого: «Двинулись первые пары в лирической волне вальса, печальной и воинственной... Вальс агонизирует...»

Хореографический разбор хотелось бы продолжить, перейдя к актерам, потому что балетмейстер расценивает их работу над спектаклем как прямое соучастие в творчестве.

Неистощимый вкус проявлен в разработке женских партий. Мужские же намеренно затусованы: балет посвящен Комиссару, и все побочные линии отступают на второй план. Зато есть что танцевать солисткам в партии Комиссара. Три больших дуэта, несколько развернутых вариаций, где призвана выразиться не только движенческая фантазия балетмейстера, но и танцовщиц.

Классичность танца Маргариты Дроздовой, прима-балерины труппы, в «Оптимистической трагедии» переволплощалась в драматургическую яркость, актерское насыщение и техническую уверенность. Артистка выявила подлинный героико-драматический темперамент в роли Комиссара — в эпизодах танцевальных и в «статуарных», каких немало в балете. Ведь героиня не покидает сцену и когда танцует ее второе «я», и когда разворачиваются картины воспоминаний... Очень важно ни на минуту «не отпустить» зрительный зал, что удается исполнительнице.

Спектакль сдавался на молодежном



Сцена из балета
«Оптимистическая трагедия»

В центре М. ЛЕВИНА в роли Комиссара

Фото А. Степанова

составе (факт сам по себе отраднй). Открытием стало выступление Маргариты Левиной. Танцовщица давно привлекает какой-то особой отважной техничностью, которая окрашивается у нее броской зажигающей женственностью. Партия Комиссара оказалась точно по ней. Импровизационная смелость пластики (безусловно, при четком соблюдении балетмейстерского рисунка) в ее исполнении обернулась самобытностью чисто танцевальной трактовки, что переходит уже в область драматургии и психологии образа. То волевое начало, ту убежденность, резкость слов (по-Вишневному), которыми Комиссар говорила с анархистами, у артистки воплощают ее удивительные по силе и упругости прыжки, вихревые чеканные вращения. В тексте партии Комиссара — типично мужские подходы, прыжки — «разножки», маршеобразный шаг, партнерные поддержки в дуэтах с Девушкой. Вдвойне сложно органично усвоить эту лексику, взяв ее на службу идейно-художественным целям. Один из монологов Комиссара назван «Воля Революции». Так прозвучал образ у М. Левиной, заявивший ее талантливой актрисой жизнеутверждающей современной темы.

Вторая ипостась Комиссара (Девушка) выражена щедрой рукой балетмейстера. В партии тоже много трудного танца — трудного и по использованию «контрподъема» (что увеличивает для балерины испытание техникой), и по предельной эмоциональной самоотдаче совсем иного толка, чем в первой роли. Хореография жестокооткровенна, но никак не натуралистична.

Обе балерины, Галина Крапивина и Елена Голикова, по-своему передают это состояние героини. Первая — мастерски владеет предложенной техникой и психологией роли, вторая — подкупая трепетной юной незащищенностью и вдохновенным профессионализмом. В том и другом случае спектакль обрел превосходных истолковательниц партии.

Чем примечательна нынешняя премьера,

так это тем, что наглядно выявила богатые резервы, заложенные в коллективе.

Партия Вожака потребовала от исполнителей сочности и лаконизма: характерный «отрубаящий жест», ломающий тело и душу прыжок, угрожающая походка — танцевальный материал довольно скупой по причинам, изложенным выше. И все же надо было нарисовать полнокровный образ врага — антипода Комиссара.

Известный мастер актерско-танцевальной трактовки Вадим Тедеев шел в роли Вожака от внутреннего посыла, не стараясь усиленно нарушить визуальную классичность, проглядывающую во внешнем силуэте его персонажа. Валерий Лантратов играет роль по-другому. Такой же убедительности и масштабности он достигает, идя не от внутреннего к внешнему, как у Тедеева, а наоборот — от внешнего к внутреннему. Молодой танцовщик не боится утрированного «подробного» грима, походки и жеста, «коробящих» пропорции фигуры. Он намеренно избирает крупный план в подаче образа и не изменяет этому крупному плану ни в острой максималистской технике танца, ни в проработке мелких деталей роли.

Владимир Кириллов, танцующий Алексея, в проходах с гармонью, в дуэте с Девушкой, в заключительном монологе «Боль» поражает способностью непринужденно вживаться в любую хореографическую лексику, что лишней раз доказывает: такому классическому премьеру доступны многообразные художественно-пластические задачи. Его герой мужественный, открытый, добрый и большой человек, искренне уверивший в Революцию.

У Сергея Баранова образ Алексея читается сквозь дымку романтической мечты. Манере танцовщика присущи сдержанность и благородство линий, что не нарушает, а наоборот — подчеркивает драматизм роли.

Нельзя не отметить слаженность и энтузиазм других солистов, танцующих в спектакле: Л. Вариченко, А. Дубинина, Т. Файзиева, А. Поповченко, В. Марара... Их роль здесь весьма ответственна — они воплощают образ полка, без которого не состоялся бы спектакль. А он состоялся, даже если автору этих строк и видятся некоторые его просчеты.

Хотя сцена «Воспоминание» (казнь товарищей), частично купированная постановщиком, и по сценографическому колориту, и по музыкально-хореографическому материалу несколько прямолинейна, иллюстративна, она важна как рассказ о прошлом Комиссара, показывающий ее превращение из наивной девушки в сознательную революционерку. В оркестре в этой сцене звучат аккорды колокольного звона. Потом тот же звон будет слышен в эпизоде «Память», где композитор, как и предписывает традиция русского музыкального наследия, уже полярно меняет его значение. Из музыки шабаша — в просветленный гимн подвигу. Думается, это противоречие, если не смысловое искажение.

Представляется невыверенной конечная кульминация спектакля. Три последних картины «Тюрьма», «Монолог Алексея», «Память» — сами по себе могут читаться финалами. Авторы хотели избежать штампа «громкого апофеоза» и заключить балет на доверительной лирической ноте — такое решение правомочно. Каждая из картин поставлена одухотворенно логично. Однако надо еще учитывать неумолимые законы зрительского восприятия... Но и тут нельзя не приветствовать смелый отказ создателей спектакля от нарабатанных схем, желание искать новые творческие ракурсы в воплощении святой для нас темы Революции, что свойственно постановке балета в целом.

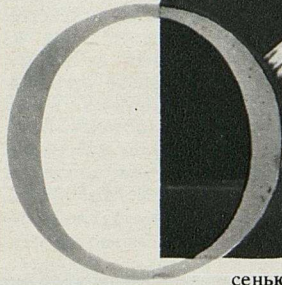
Н. БЕССМЕРТНОВА —
Жизель

Фото Г. Соловьева



АЛЕКСАНДР
АВДЕЕНКО

ИНТОНАЦИЯ
ТАНЦА



сенью 1961

года юная выпускница Московского хореографического училища Наталия Бессмертнова купила в писчебумажном магазине толстую общую тетрадь в клеточку: коричневый коленкоровый переплет, изготовлена производственным объединением «Восход», РТУ РСФСР 557—58, артикул 1158, I сорт, 96 листов, цена 44 копейки.

Что за резон вспоминать сегодня о столь малозначительном приобретении? Самый что ни на есть прямой — 14 ноября 1961 года Бессмертнова сделала в тетради первую запись: «Лебединое озеро», невесты, Большой театр», и с тех пор не расстается с ней, прибавляя новые листы под потрепанную обложку.

«Мои спектакли» — написано на ней почти выцветшими чернилами, и нет ни одного, который бы не был занесен сюда: с числом, месяцем и годом, порядковым номером, исполняемой ролью и театром, где состоялся балет.

Я знаю о существовании этой тетради давно и время от времени прошу у балерины разрешения еще раз перелистать страницы. Удивительный, невероятной силы документ, хотя, казалось бы, проще не придумаешь — абсолютная протокольность, реестр будничной работы, бесстрастный перечень сделанного. Но когда листаешь тетрадь, ее страницы словно оживают, озвучиваются воспоминаниями, и перед глазами возникают спектакль за спектаклем, в которых видел Бессмертнову. Ты проходишь ее дорогой постижения танца, путем ее открытий, но осознаешь вдруг, что это и твой путь — разве только ей принадлежат художественные озарения, с которыми она обращалась к залу? В этом зале был и ты; пришел туда одним, а ушел совсем другим, подчиняясь магии искусства. Какие-то неведомые тебе струны зазвучали в твоей душе, и отклик их длится до сих пор, потому что стал частью душевного опыта.

Первая страничка тетради, первый сезон в театре, первые семь сольных партий: невесты, три лебедя, па де трау в «Лебеди-

ном озере», две вилсы, седьмой вальс в «Шопениане»... Шесть новых сольных партий только за время гастролей в США в следующем сезоне. И, наконец, 20 ноября 1963 года — Жизель, вершинная партия мирового репертуара.

Утонченная, вневременная, а может быть, точнее сказать — надвременная одухотворенность рафаэлевской мадонны, странным образом обретшей и удлиненность, протяженность более поздней модильяниевской линии, неправдоподобная схожесть с легендарными профильными изображениями Анны Павловой и Ольги Спесивцевой и совсем уже обескураживающая портретная повторяемость крупных фотографических планов этих несравненных Жизелей нашего времени с обликом юной дебютантки начала шестидесятых годов — в остановленных мгновениях иконографической летописи начала пути столько вспыхивающих параллелей, столько неожиданного узнавания, столько казавшихся провидческими совпадений, что даже сейчас, по прошествии многих лет со дня балеринского дебюта, магия растерянной неготовности к приходу новой балерины продолжает окутывать исток артистической биографии Наталии Бессмертновой.

О неготовности речь идет не случайно. Различали в ней на первых порах лишь одну грань ее дарования — романтическую углубленность танца, его отрешенность от примет быта, тихую нежность прикосновения к ускользающей зыбкости старинных гравюр. В переливающихся, удлиненных линиях танцовщицы оживал XIX век, в ломкости, хрупкости переходов таким осязаемым становился вдруг романтический силуэт танцовщицы прошлых эпох. Ее появление на сцене приветствовали как возврат к тальониевским традициям несомого, бестелесного, белотюникового танца.

Балерина как бы ликвидировала прочерк в нашем представлении о стилях танца, связывала времена и эпохи балетного театра. Ее Жизель звала, увлекала,

завлекала туда — во времена Тальони и Готье, возвращала танцу утерянный было покров тайны. Такой видели Бессмертнову на первых порах, такую она и была. Только вот диапазон ее возможностей оказался много шире того, что в ней разглядывали поначалу.

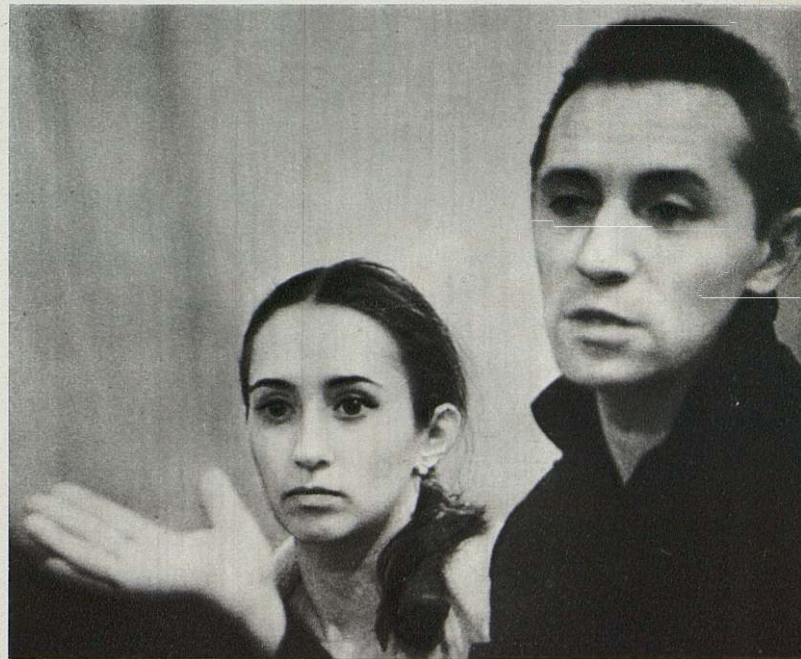
Перелистаем страницы тетради, стремительно перескакивая через годы.

25 декабря 1982 года Наталия Бессмертнова могла бы отметить удивительный юбилей, если бы, кроме нее, кто-нибудь знал о существовании ее рабочего дневника. Она станцевала свой тысячный спектакль. Им оказался «Золотой век» — всего пятый тогда спектакль на сцене Большого. К «Золотому веку» мы еще вернемся, а сейчас вдумаемся

«Честнее Наташи не может быть никого в работе», — так сказала о ней однажды Марина Тимофеевна Семенова, а уж она за шестьдесят лет творческой деятельности повидала многое.

Вот вам и бестелесный, романтический балет, новой провозвестницей которого видели Наталию Бессмертнову! Не утратив ни на йоту романтичности, одухотворенности, возвышенности чувств и их выражения, она раскрыла в себе и дар, который поначалу в ней не угадывался: мажорную яркость танцевального блеска, танцевальную виртуозность, когда любые сложности хореографического языка скрадываются легкостью их преодоления.

«Золотой век», не убоившись высоких слов, я бы назвал триумфом балерины Бессмертновой,



Н. БЕССМЕРТНОВА
и Ю. ГРИГОРОВИЧ

Фото Ю. Зенковича

в саму эту цифру — тысяча спектаклей. Самые знаменитые, самые репертуарные балеты, такие как, например, «Лебединое озеро» и «Жизель», добирались до такого количества представлений за целый век сценической жизни. Вот что такое жизнь балета во времени!

И вот что такое жизнь балерины, обладающей широчайшим репертуаром, неизбывной жадной нового: до ста спектаклей за сезон и каких спектаклей! Невероятно сложных по танцевальному рисунку, требующих полной самоотдачи, сил, наконец, не просто требующих, но и забирающих их без остатка за один вечер. И откуда только новые берутся завтра?

На этот вопрос балерина отвечает своей работой и своим творчеством. Она бросается в работу без страха и сомнений, и этой истовой работой держит себя в идеальной форме, не теряя с годами, чем попирает танцевальные постулаты, а приобретая, двигаясь вперед.

блистательной точкой ее артистического взлета. Премьера была почти что день в день ее двадцатилетия работы в театре. Я видел почти все репетиции, прогоны, предшествовавшие премьерному вечеру. Они шли изо дня в день на верхней сцене Большого театра. И изо дня в день на предельном накале сил и чувств Наталия Бессмертнова танцевала так, как будто это уже премьера. Если надо — подряд два, три раза один дуэт, и каждый раз, как в первый. И каждый раз — как в последний. Она заряжала товарищей своим энтузиазмом, словно электризовала сцену, она была лидером в этот момент, примером, хотя о примере, наверное, не думала.



Н. БЕССМЕРТНОВА
в балете «Шопениана»

Фото Г. Соловьева

себя на мысли: она так играет любовь, что становится страшно. Страшно перед неведомо-грозной властью чувства, обнажаемого с такой откровенностью. Ведь такая откровенность может предназначаться только одному — любимому, а тут она дарит себя залу. Потому только, наверное, дарит, что в этот момент зала для балерины не существует. Ах, как трудно актеру ответить на ее чувство! Не забуду никогда и один из спектаклей «Легенда о любви», когда Ширин с широко открытыми глазами, в которых немой вопрос: «Что же может быть выше любви?», придвигается к Ферхад, и Ферхад в смятении, совсем не по роли закрывает лицо рукой. Трудно, невероятно трудно парт-

Н. БЕССМЕРТНОВА —
Одетта («Лебединое озеро»)

Фото В. Пчелкина



И бывает же так — накануне генеральных репетиций что-то стряслось с ногой, поставив под угрозу ее премьерный спектакль. Что может быть обиднее в такой ситуации, когда работе отдано столько сил, когда она — все твоё сегодняшнее существование? И она вышла на сцену на премьеру, толком не зная, долечила ли травму, но танцевала так, как до этого, по-моему, никогда прежде не танцевала.

Роль, как правило, вынашивается и оттачивается на репе-

тициях, складывается в общем своем рисунке, обретает свой эмоциональный тонус, однако, на премьерном спектакле может получиться чуть хуже или чуть лучше, чем было раньше. У Бессмертновой получилось не просто лучше. То, что, казалось бы, уже пройдено и проверено, она надела новым измерением. Игра кончилась, настала жизнь. Сценой завладела подлинность. А подлинность немислима без единственности выражения и проявления.

Где у балерины грань между ощущением роли, ее осмыслением и конечным результатом, я не знаю. Она мастер, конечно, и ей ведомы актерские выигрышные приемы, как и прочие технологические тонкости профессии. Но безоглядность, с какой она создается в роли, иногда просто поражает. Сколько ее ни знаешь, сколько ни видел спектаклей, не перестаешь замирать, поддаваясь ее перевоплощениям. Как-то, во время одного из спектаклей «Ромео и Джульетта», я поймал

неру ответить на ее чувство — ее женская любовь сильнее. И это краска многих спектаклей с участием Бессмертновой — трагедийная тема преодоления одиночества, тема поиска человеческой цельности, тема красоты женской души.

Так вот, «Золотой век» как бы сконцентрировал в себе эту тему актрисы и балерины. Будто все роли в какой-то миг сошлись в одной, оттого, может быть, и появилось ощущение единственности, редчайшей цельности?!
Трудно, невероятно трудно парт-

Балету к лицу метафоры. Он и сам непрерывная, развернутая метафора бытия, преображенного в танец. И в Рите-Марго вдруг увиделся парафраз на вечную балетную тему о белом и черном лебеде. Если Одетта и Одиллия — классическая притча о двух полюсах женской души, решенная в романтических категориях любви и измены, долга и расплаты, души подневольной, околдованной злыми чарами, будь она Одетта, пленница озера, или Одиллия, коварная искусительница, то в Рите и Марго тоже можно разглядеть те же полюсы женской души, но в отличие от своих классических предтеч Рита-Марго сама может распорядиться судьбой.

Черный лебедь Одиллии рвется в дворцовые залы на бал, чтобы стать его царицей и увлечь принца. Черный лебедь Марго бежит со своего бала, где она — признанная королева, чтобы соединиться с любимым. И здесь и там — грань жизни и смерти. И здесь и там — мотив любви, тянущейся к свету, а если уж прибегать к метафоре — к подвечному белому цвету. Белый цвет — цвет чистоты и радости, и в финале обоих спектаклей торжествует лебедь белый.

Разве не интересны переплетения мотивов в самом классическом и на сегодня самом современном спектакле? Разве не интересен такой взгляд на роль вовсе не сказочную, где лебединые приметы судьбы растворяются в реальном калейдоскопе событий, где сюжетом управляет логика не превращений и исчезновений, а прямых столкновений разных жизней, разных представлений о них?

Пожалуй, впервые среди самых разных и непохожих ролей Наталии Бессмертновой появилась такая, где героиня, завися от обстоятельств, преодолевает их, вознагражденная счастьем гармонии. Если не вспоминать классических сказок, когда у ее героинь все кончалось благополучно, то галерея всех ее персонажей освещена светом трагедии. Обманутая любовь Жизели, невозвратная разлука с Ферхадом в «Легенде о любви», загубленная жизнь в «Иване Грозном», гибель любимого в «Ангаре», реквием по павшему герою в «Спартаке», трагедия двух юных сердец в «Ромео и Джульетте»...

Высокая трагедия жизни, где любовь подвергается испытанию в самых страшных обстоятельствах, но она остается любовью, заветом всем живущим — в этом единственное очищение для нас, зрителей. А в чем это очищение для героинь балерины? Лишь в том, что она бросает вызов несправедливостям мира — и верностью своей, и одиночеством, от которого все равно нет спасения.

«В «Золотом веке» ее героиня борется и побеждает. Раскрывшись в любви, благодаря ей соприкоснувшись с новой, незнако-





**Н. БЕССМЕРТНОВА (Ширин)
и А. БОГАТЫРЕВ (Ферхад)**
в балете «Легенда
о любви»

Фото Г. Соловьева

мой ей жизнью, она расцветает, ощущает полноту бытия, не задумываясь, расстаётся с прошлым, связав судьбу с молодым строителем юной страны, ее ритмами, устремленностью к будущему. Мы, зрители, видим, как в блистательной ресторанной танцовщице просыпается ее душа, как крепнет ее сила, решимость перевернуть жизнь. И эту силу и решимость не может сокрушить уже никакая угроза, даже угроза смерти.

Замечателен финальный дуэт этого балета, когда после всех испытаний влюбленные наконец навсегда нашли друг друга. Но нет в этом дуэте умиротворенности, он звучит как воспоминание о пережитом, о страдании, о трагедии, которая была совсем рядом, на расстоянии предательски и хищно вытянутого ножа. Это дуэт-признание, дуэт-откровение. Обретя защиту, Рита как бы поверяет своему любимому самые сокровенные мечты и мысли. Дуэт воспринимается как клятва на верность друг другу, как глубокое размышление о любви, о соединенности сердец. Словно вся боль всех прежних героинь Бессмертной спрессована в этом дуэте. Рита выстрадала свое счастье за них за всех — тема балерины получает высокий символический смысл.

Речь до сих пор шла о смысловых акцентах образа, но достоинство его прежде всего в том, что развернут он в несравненной танцевальной пластике. Белый и черный лебедь — это не только два полюса чувств. Это два стили, два представления танца.

Наверное, не было столь популярной пластики в прежних работах Наталии Бессмертной, которая бы с такой контрастностью проявлялась в одном спектакле. Мажорный бурлеск, почти эстрадный танец, основанный тем не менее на строгой классике, — у Марго, и нежная лирика, затаен-

ность чувств — у Риты. Диапазон чувств, средств выражения, оттенков движений — прямо противоположен, а танцевальная форма — безупречно совершенна. Оттого и образ получает такую многомерность, жизненность, глубину.

Мне посчастливилось видеть первое зарубежное представление этого балета. Было это прошлогодней весной в Дуйсбурге на фестивале, посвященном творчеству Дмитрия Шостаковича. Фестиваль, который длился полгода в тридцати городах Федеративной Республики Германии, как раз и завершился балетом «Золотой век». Признаться, участники премьеры волновались — как воспримет публика, воспитанная на другом искусстве, спектакль, насквозь пронизанный революционным ощущением нового мира, полным неприятием буржуазного потребительства и образа жизни, так явно звучащими в музыке молодого Шостаковича, издающегося над духовным убожеством буржуазной культуры, так точно выявленными в хореографии и во всем изобразительном решении спектакля.

Но что творилось в зале во время спектакля — просто невозможно передать словами. Зал

грохотал овациями, увлеченный безудержным напором всех участников премьеры, и замирал в священной тишине, сострадав героине Бессмертной, волнуясь за нее. Я вспоминал московскую премьеру, то чувство единственности жизни на сцене, которое мною владело тогда, и не ощущал никакой разницы между московским и дуйсбургским спектаклем. Но это не было повторением, это была еще одна жизнь, сполна прожитая на сцене.

Я видел Наталию Бессмертную на сценах Вены и Гамбурга, Будапешта и Висбадена, на сценах других зарубежных городов, и как-то по-новому ощутил, что означает ее искусство для зарубежных зрителей, каким откровением становится оно для публики, не только аллюдирующей технике и выразительности танцовщицы, но и проникающейся той высокой духовностью, которой всегда наделены героини Бессмертной.

Много раз видел за рубежом ее Джульетту и понимал, как современен этот спектакль, каким огромным гуманистическим зарядом он обладает, особенно в наши дни, когда в мире так много вражды, непонимания, лжи. Чистота и одухотворенность тоже борются против всего злого в мире и, будем верить, растапливают лед недоверия теплом своей искренности.

Чистота женской души — трепетная тема Наталии Бессмертной. Конечно, не одной только ей принадлежащая, но масштаб дарования балерины сообщает этой теме совершенно особое измерение. Все есть у танцовщицы — полутона, тонкие нюансы, психологические мотивировки, то, что называется движением роли и ее оснащением, однако дар балерины такого свойства, что ей как бы сразу удаётся заявить характер целиком, властно привлечь к нему внимание. Можно было бы сказать, что она идет от общего к частному, но стоит ли заниматься таким условным разделением целого?

Однажды я написал о ней, что она не выходит на сцену, а восходит над нею. Такая она в классике, в прозрачных, сияющих композициях Петипа и Иванова, где необходим балеринский шарм, где искриться и лучиться должен сам танец, где балерина центр и венец мироздания.

Последние годы подарили ей встречу еще с одним нетленным хореографическим шедевром Петипа — «Раймондой» Глазунова, поставленной на сцене Большого. И хотя классика никогда не уходила из репертуара Бессмертной — она танцует все балеты Чайковского — соприкосновение с «Раймондой» словно окропило ее искусство росной свежестью новизны. В постижении классики важен не только результат работы, важен сам процесс. Наталия Бессмертная — чуткая балерина, она умеет передать не один лишь «высокий слог» академической



**Н. БЕССМЕРТНОВА (Анастасия)
и В. ВАСИЛЬЕВ (Иван Грозный)**
в балете «Иван
Грозный»

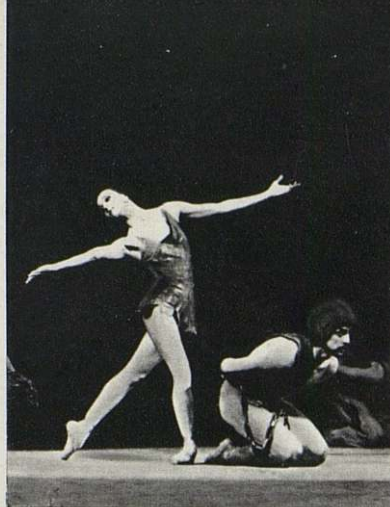
хореографической речи, она равно слышит и чувствует ее интонацию. Роль Раймонды она готовила с М. Семеновой и, естественно, репетиции так много дали ей в ощущении простоты и сложности партии, в поисках гармонии образа.

Романтическая средневековая история с торжествующими верностью, любовью, исполненным долгом, рыцарские возвышенные чувства, вещий сон, знак судьбы — все это оболочка спектакля, но, помимо того, что может быть пересказано в словах, есть в этой истории еще два измерения — реальность происходящего на глазах зрителя и неуловимость грани, за которой возникает

таинственность театрального изображения этой реальности.

Наталья Бессмертнова и реальна, и таинственна одновременно. Она прислушивается к своей любви и грезит ею, возвращаясь к тому романтизму, с которого начинался ее театральный путь. Когда-то, на третьем году работы, артистка уже танцевала в гранд па из «Раймонды». Могу, заглянув в колленкоровую тетрадь, сказать, когда это было точно — 12 октября 1965 года. Это был 236-й ее спектакль. Через два с половиной месяца она впервые станцевала Одетту-Одиллию в «Лебедином озере».

Премьерная «Раймонда» в 1984 году была ее 1082-м спек-



**Н. БЕССМЕРТНОВА —
Фригия («Спартак»)**

**Н. БЕССМЕРТНОВА
(Раймонда)
и А. БОГАТЫРЕВ
(Жан де Бриен)
в балете «Раймонда»**

Фото Г. Соловьева



таклем на сцене Большого. Быстро летит время, особенно когда ты движешься вместе с ним. Но оно способно и останавливаться: об этом думал, глядя на юную Раймонду-Бессмертнову, все так же, как и двадцать лет назад, черпающую в танце откровение и вдохновение, первозданность выявления чувств.

Она должна была танцевать «Раймонду» на открытии последнего Московского международного конкурса артистов балета. Травма лишила ее этой возможности. И все же спектакль в один из дней конкурса состоялся. В этом тоже характер Бессмертновой. Она не дает себе поблажек ни в чем — то, что не вышло сейчас, обязательно сделает завтра. То, на чем споткнулась, обязательно преодолет.

Всю центральную ложу отдали членам жюри международного конкурса. Это был их выходной день, но почти все они пришли, чтобы посмотреть Раймонду-Бессмертнову. Здесь же оказался и приехавший для переговоров о будущих гастролях директор Венской оперы Роберт Юнгблут. Какие аплодисменты грохотали в этой ложе после спектакля! Право же, нельзя было ожидать от столь почтенной публики такого открытого взрыва эмоций и чувств.

А через несколько вечеров был «Золотой век», другая Бессмертнова жила в нем, другие страсти бушевали в спектакле. Все начиналось заново.

Такова жизнь балерины. Дистанция короткого взгляда соединила эти две ее последние работы — два хореографических откровения, два открытия, два взгляда на мир. В этих работах мы увидели новую Наталию Бессмертнову, а разве не так было с каждой ее предшествовавшей ролью?!

Быть всегда новой и всегда оставаться самой собой. Есть ли цельность более желанная и для самого артиста, и для зрителей?!

Листаю последние страницы коленкоровой тетради.

1155-й спектакль, последний в прошлом сезоне: «Лебединое озеро» на стотысячном стадионе в Лужниках во время закрытия Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Видел ли когда-нибудь в мире балет такую аудиторию?

Протокольная запись в тетради.

Летние гастроль в Австралии и Новой Зеландии — еще тридцать девять спектаклей.

Участие в Днях советской культуры в Венгрии.

Поездка с «Золотым веком» и «Раймондой» в Чехословакию.

Я фиксирую последнюю цифру — 1211-й спектакль в жизни балерины. Но знаю, что не смогу быть точным — пока журнал выйдет в свет, сколько еще проживет она жизнью на сцене...

Но запомним: один спектакль — это еще одна заново прожитая жизнь.

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?

АНКЕТА ЖУРНАЛА
«СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ»
О СОВРЕМЕННОМ И СОВРЕМЕННОСТИ

АНКЕТА ЖУРНАЛА
«СОВЕТСКИЙ
БАЛЕТ»

Редакция продолжает публикацию статей, авторы которых отвечают на вопросы анкеты «Современное и современность на хореографической сцене». В этом номере журнала своими мыслями делятся известные советские хореографы народный артист СССР, главный балетмейстер Большого театра Белорусской ССР В. Елизарьев и главный балетмейстер Куйбышевского театра оперы и балета, заслуженный деятель искусств РСФСР И. Чернышев.

ИСКУССТВО ПРИЗВАНО ПОТЯСАТЬ

**ВАЛЕНТИН
ЕЛИЗАРЬЕВ,**
народный артист СССР,
главный балетмейстер
Большого театра
оперы и балета
Белорусской ССР

С

овременным, как мне кажется, мы можем назвать такой спектакль, в котором ощущается биение пульса сегодняшнего дня, произведение, где поднимаются и осмысливаются проблемы бытия, нравственных позиций, мировоззрения человека, живущего в данную эпоху. Современным может быть произведение и не посвященное напрямую нашим дням. Тема его может быть самой разной, в том числе и из тех, что называют вечными. Вспомним, как поэты древнего мира разных эпох, хотя и пользовались одними и теми же сюжетами, создавали при этом сочинения абсолютно разные по своему идейно-художественному содержанию, актуальные для своего времени. Современное то, что волнует нас, что занимает наши мысли и чувства, что не оставляет души безразличными.

Конечно, спектакль о современности — явление более сложное. Особенно балет, так как наше искусство, как, пожалуй, ни одно другое, требует «отстоявшихся» фактов, осознанных событий, позволяющих автору выйти на уровень философского обобщения явлений жизни. События дня, характеры и поступки людей, фиксировать которые может газета или радио, должны, на мой взгляд, отстояться, синтезироваться — время выявляет в них те свойства, делает те обобщения, которые позволят родиться на их основе новой образности — музыкально-хореографической.

Одно из принципиальнейших условий современного звучания спектакля заключается, с моей точки зрения, в том, что зритель, придя в театр, должен испытывать потрясение. Любовь и ненависть — это всегда современно. Спектакль без потрясения, не приводящий, как говорили древние греки, к катарсису, не всколыхнет чувства и мысли человека, а значит, и не станет подлинным творением о своем времени. Если художник сглаживает события, обходит остроту конфликта, не говорит с искренним волнением о принципиально важном для его поколения — он не создаст настоящего современного произведения.

Человек, его личность, уникальность зависят от того, какие позиции он занимает в том мире, в каком живет, каковы его деяния. Человеческая личность со всем миром ее чувств, взглядов, поступков всегда была основным предметом искусства, но очень важно, как, с каких позиций проводится ее художественный анализ. И композитор, и хореограф, и все создатели спектакля призваны четко выявить свое мировоззрение, гражданственное и художественное, без этого невозможно рождение балета как явления искусства. Для меня всегда важно, чтобы в спектакле жила значительная, современная по мысли идея. Не сюжет, а именно идея. Только ради нее стоит тратить силы и, в конечном итоге, жизнь. Ведь балет, как и многие другие виды искусства, несет ныне огромную идеологическую нагрузку. Искусство — вообще мощное оружие в руках профессионала. Мне всегда хочется вызвать зрителей, сидящих на балетном спектакле, на размышление, я стремлюсь к диалогу, к серьезному разговору. Убежден, что если в современном спектакле нет нацеленности на философское осмысление факта или события, нет стремления увидеть данный сюжет или тему в цепи вечных проблем борьбы добра и зла, любви и ненависти, мира и войны, человечности, высокого полета чувств и мыслей с бесчеловечностью и бездуховностью, то ни самая современная музыка, ни сценография, ни хореография не спасут положения. Только идейно-художественная значимость, масштабность позиции авторов определяет истин-

ную современность произведения на балетной сцене. Все остальное — хореографический язык, сценарная драматургия, музыка, сценография, костюм — выбираются как средства раскрытия этой основной идеи, ей подчиняются, ей служат.

Герой современного балета — сложный человек, со всеми его достоинствами и недостатками. Он должен быть и борцом, и творцом-созидателем одновременно. Не тот, кто пассивно «плывет» по течению жизни, «добро и зло приемля равнодушно», а тот, кто активно участвует в ее событиях, кто бескомпромиссен в своих действиях и поступках, имеет право быть современным героем. Таким я вижу этот новый характер на балетной сцене. И прежде всего он должен быть человеком, преодолевающим себя, борющимся со своими недостатками.

В искусстве меня всегда привлекает образ женщины. Как начало всех начал. Ей посвящаю свои спектакли. Женщине, дарящей жизнь, свет, любовь, несущей добро. Изначально тема добра в балете для меня всегда связана именно с женским образом. Потому что такова роль женщины в самой жизни и воспеть ее — почетная миссия искусства. И считаю, что одна из его задач — воспитывать высокое и благородное чувство к женщине. Я убежден: чем больше душевного тепла получит от нас женщина, тем богаче станет жизнь, так как удивительно свойство женщины — щедро возвращать благодарностью сторицей. Искусство, особенно наше искусство, призвано учить возвышенному отношению к женщине. Я верю в огромную всепобеждающую силу любви и полагаю, что это чувство должно стать главным героем балетного произведения. Воспевая любовь, мы боремся за нее. Потому так важен дуэт в балете: ведь любое адажио — это рассказ о любви, и, становясь центром повествования в спектакле, оно должно вызывать тот катарсис, о котором говорилась выше, потрясение любви, равное потрясению смерти и рождения. Это вечное в искусстве. Потому, говоря о хореографическом спектакле нашего времени, я считаю, что любовь, чистота и возвышенность этого великого чувства должны постоянно жить на балетной сцене.

Теперь о третьем вопросе, заданном редакцией. Каждая из форм балетного спектакля, и одноактная, и многоактная, существует уже не одно столетие. И потому имеет свои задачи, возможности и художественную ценность. Нет и не может быть тенденции замены одного другим. Заняв свое определенное место в репертуаре балетного театра, и малая, и крупная формы играют свои роли в развитии хореографического искусства. Работа над созданием произведений как одноактных, так и многоактных имеет определенные сложности и специфику. Одноактный балет труден необходимостью сжатой формы выражения содержания. Он должен быть, на мой взгляд, предельно метафоричен. Многоактный решает более масштабные задачи, и здесь возникают сложности с драматургией — ведь в нем многое происходит даже во время антракта, призванному играть свою роль в точном ощущении автором театрального времени.

Думается, что предпочтительный выбор формы балетного спектакля должен определяться емкостью содержания. Если материал реализует себя в одном акте, я не стремлюсь «тянуть» действие на развернутое произведение и наоборот. Обе эти формы исторически сложились, и дело хореографов разумно их реализовывать. Многие хореографы черпают свои мысли из музыки. Это дает более позитивные результаты в одноактном балете. А в многоактном балете активно вступают в силу законы театра, его структура должна соответствовать материалу, развернутому в многомерной пространственно-временной категории.

Есть хореографы, предпочитающие работать в том или ином плане. Я же с удовольствием обращаюсь в своей практике и к так называемой малой форме — одноактному балету и к развернутым многоактным хореографическим полотнам.

Последний вопрос связан с современностью выразительных хореографических средств. Мне бы хотелось несколько расширить рамки разговора и начать со сценарной первоосновы балета, его драматургии. Это, пожалуй, едва ли не самое слабое звено в нашем профессионализме. Никого не желая обидеть, я хочу сказать, что мы не имеем сегодня науки об основе основ нашего искусства — о балетной драматургии. Как преломляются законы театральной драматургии в музыкально-хореографическом произведении, какие корреляции существуют между литературной первоосновой и балетным сценарием? Что объединяет музыку, сценографию, пластику в единое драматургическое целое? Возможно, назрела необходимость в дискуссии по этому актуальному вопросу нашего искусства? Думаю, было бы полезно выявить объективную картину достижений и просчетов хореографов разных времен и создать теоретическую балетоведческую базу в помощь практикам хореографии.

В комплекс выразительных средств современного балета как важнейший фактор входит музыкальная драматургия. Мы очень зависим от того, сколь внимательно, уважительно и увлеченно работают с балетным театром композиторы. Без их энтузиазма и профессионализма не может быть создан ни один балет о современности. Часты разговоры о том, что композиторы немало сочиняют для нас, а мы не ставим их произведения. Да, нередко хореограф не может осуществить спектакль на ту или иную музыку, ибо сплошь и рядом случается, что написавший балетную партитуру композитор подчас не знает специфики нашей сцены, не понимает ее законов как вида театрального искусства. И потому такие произведения, увидев свет, нередко разрушают веру в возможность постановки яркого балета о нашем времени, поскольку просчеты создателя музыкальной первоосновы оказываются для спектакля губительными.

Высокая требовательность к музыкальному материалу — необходимое условие для создания нового балета. Его путь к зрителю — через слитность всех компонентов. Процесс рождения балета на современную тему, с моей точки зрения, с первых шагов, с самых начальных этапов разработки замысла предполагает сотрудничество его авторов-единомышленников.



Фото А. Черных

Сцена из балета «Спартак» в Большом театре оперы и балета белорусской ССР

Сцена из спектакля Большого театра оперы и балета Белорусской ССР
«Тиль Уленшпигель»



Конец XX века — время бурного обновления языка танца. Расширились возможности движения человеческого тела, о которых мы ранее не предполагали. Потому как никогда важно, чтобы это развитие не стало самодовлеющим. Чтобы изобретенность в изобретении движений не стала главной. В противном случае то, что будет поставлено на сцене, может вызвать интерес профессионала как оригинальный экзерсис в технике, который демонстрирует возможности человеческого тела. Но для меня всегда остается непонятным, во имя чего показывают его зрителям. Получается нечто вроде урока композиции, где не передается состояние человеческого духа, а даны только профессиональные упражнения. Такая, казалось бы, «безыдейность» на деле имеет свою идею, и она, мне думается, не позитивна и не созидательна для развития балетного театра. Для меня поиски нового хореографического языка, новой образности, понятных и близких поколению зрителей, которые выросли в атмосфере современных ритмов и обладают сложным, часто противоречивым мироощущением, были всегда не целью, а средством, с помощью которого я смогу говорить с ними. Только подчиненность мысли может сделать это богатство движений выразительным языком балетного театра.

Я, как и многие советские балетмейстеры, считаю определяющей основой своего творчества язык классического танца, и в логике его развития вижу огромные неиспользованные ресурсы. Но это не значит, что любая другая, созданная исторически тем или иным народом или временем, система сценического танца не имеет в моем понимании права на жизнь. Чем разнообразнее язык танца, чем больше фантазии и таланта в том, что сочиняет хореограф, тем ярче и самобытнее его произведение. Более того, мне думается, что необходимо как можно шире знакомить всех представителей нашей хореографии с теми достижениями в области современной пластики, которые есть в мировом искусстве.

Нужно и можно много экспериментировать, поиск нельзя сдерживать. Но чтобы не изобретать «балетный велосипед», следует знать, что уже достигнуто. Я считаю — не надо стесняться учиться, учиться у всего мира и средствами, и приемам. Это расширяет палитру нашего мышления в вечной и всегда молодой системе классического танца.

Искать, экспериментировать, но всегда во имя значительной мысли, жить проблемами своего времени — таковы, на мой взгляд, главные исходные условия создания произведения для современного театра и для современников.

ЧУВСТВУЯ ПУЛЬС ВРЕМЕНИ

ИГОРЬ
ЧЕРНЫШЕВ,
заслуженный деятель
искусств РСФСР,
главный балетмейстер
Куйбышевского театра
оперы и балета

Понятия «современный спектакль» и «спектакль о современности» — абсолютно разные. Причем речь здесь может идти не только о балете, но и о произведениях живописи, поэзии, музыки, драматического театра. Действительно, разве не современно сегодня творчество Микеланджело или Пушкина, разве не волнуют нас, людей XX века, глубиной своих идей, мыслей, чувств их произведения, разве не ищем мы в них ответы на самые актуальные вопросы сегодняшней действительности? Естественно, современная литература, изобразительное искусство, музыка знают немало славных имен, перечислять которые, вероятно, в данном разговоре нет смысла. И тем интереснее поставленный вопрос: современный балет и балет о современности?

За свою тридцатилетнюю творческую жизнь мне посчастливилось работать с выдающимися деятелями советской хореографии и композиторами,

посвятившими значительные этапы своего творческого пути балетному театру. Вспоминаю 1956 год. Я, выпускник Ленинградского хореографического училища, допущен в «святая святых» Кировского театра — в творческую лабораторию, где рождается самый, на мой взгляд, современный балет — балет Юрия Григоровича «Каменный цветок». Прошло много лет, но и сегодня я утверждаю: «Каменный цветок» — это современный балет. В нем все современно — философская проблематика, музыка, режиссура, художественное оформление и самое главное — выразительный и гибкий хореографический язык. «Страна чудес», осуществленная Л. Якобсоном на той же сцене, — разве не современный спектакль? Сколько в нем было поистине выдающихся находок, какие ассоциации! А «Ленинградская симфония» и «Берег надежды», поставленные в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова И. Бельским и буквально взбудоражившие умы молодежи!

Что я хочу сказать, называя эти произведения? Сказка, легенда, поэтическая фантазия, в которые художник вложил свое сердце, свою душу, свои мысли о дне сегодняшнем, — это и есть современное произведение. Поскольку его образный строй, его язык, органично вобравший в себя и элементы классического танца, и мотивы современной пластики, его драматургическая концепция позволяют автору убедительно говорить со зрителем «о времени и о себе». И, наоборот, случается, что самый достоверный, самый актуальный сюжет «не доходит» до аудитории, если не освещен большой мыслью, глубокими чувствами, если не найдена для него органичная художественная форма. Все мы знаем, как мучителен процесс рождения хореографических образов в спектакле и как не часто посещают нас здесь удачи! Поэтому скажу о тех спектаклях, которые видел и которые произвели на меня большое впечатление, взволновали, — об «Асели» и «Горянке» О. Виноградова, «Ангаре» Ю. Григоровича, «Материнском поле» У. Сарбагешева, «Царе Борисе» Н. Боярчикова, «Макбете» В. Васильева, «Иоанне Тентата» М. Мурдмаа, «Исповеди» Т. Хярма. Повторю — я говорю о спектаклях, которые видел, но уверен, что удачных постановок еще больше.

Балетный спектакль — произведение, жизнь которого на сцене подчиняется определенным закономерностям, имеет свою собственную специфическую логику драматургического развития, свой особый характер образного языка. Это прекрасно понимали мастера прошлого. Не случайно, например, такие выдающиеся музыканты, как П. Чайковский и А. Глазунов, создавая свои балетные шедевры, внимательно прислушивались к рекомендациям М. Петипа. Как известно, И. Стравинский работал, к примеру, над «Жар-птицей» в тесном творческом сотрудничестве с М. Фокиным. Сегодня в нашем балете появилась опасная, на мой взгляд, тенденция. Многие композиторы, ранее написавшие удачный балет вместе с тем или иным балетмейстером, в дальнейшем считают себя вправе самостоятельно выступать в качестве либреттиста и балетного драматурга, что весьма осложняет постановку данного хореографического спектакля. Ведь страдает от такой профессиональной самоуверенности не только наше искусство, но, в конечном итоге, зритель. А какое счастье, когда композитор «чувствует» тебя, твой замысел, когда мы вместе участвуем в рождении нового сочинения. Это особенно касается тех балетмейстеров, которые работают в периферийных театрах. Здесь — небольшие (от тридцати до семидесяти пяти человек) балетные труппы, неполные составы оркестров, весьма скромные материальные средства, имеющиеся «в руках» у постановщиков... Но и тут — свой заинтересованный зритель, который тоже хочет знакомиться с новинками современной балетной музыки и хореографии. И сколько бывает радости, когда композитор, сознавая важность и ответственность своих задач перед нашей аудиторией, пишет для нас новый балет! Почему я на этой проблеме останавливаюсь так подробно? Потому что убежден: современный балет можно поставить на музыку любой эпохи, но создание полотна, посвященного современнику, рассказывающего о событиях сегодняшнего дня, немислимо без контакта с композитором, который живет в данное время, чувствует пульс эпохи.

Что же касается выразительных средств, то мне кажется, нам, как говорится, не следует изобретать велосипед. Федор Лопухов, Касьян Голейзовский, Леонид Якобсон проложили нам такую дорожку, показали направление — теперь только иди и не спотыкайся. И здесь, мне кажется, нам должна помогать критика, наша балетная критика, — нам так нужна точная оценка, серьезный профессиональный анализ, деловая поддержка. А мы сейчас нередко вместо этого получаем лишь субъективные «вкусовые» ощущения, порой выдаваемые за правила, по которым якобы сегодня надо или не надо ставить спектакль.

Опять вспоминается год рождения «Каменного цветка». Что только не говорилось и не писалось тогда о балете, о его авторе — молодом хореографе Юрии Григоровиче. Тогда рядом с ним оказались опыт, талант такого большого мастера, как С. Вирсаладзе. А если обернуться назад и вспомнить имена выдающихся художников К. Коровина, А. Головина, Л. Бакста, А. Бенуа, верно служивших Терпсихоре, то станет очевидным, что помимо музыки и хореографии существует еще один фактор, одинаково важный и для современного спектакля и для спектакля о современности. Речь идет, конечно же, о сценографии. К сожалению, сегодня не много найдется художников, чувствующих музыку, знающих музыкальный театр и предельно влюбленных в балет, а не в себя в балете.

Композитор и балетмейстер ищут новые формы и в поисках выразительных средств буквально «переворачивают» с ног на голову всю пластику актера, а на сцене — все та же раскрашенная двунитка, допотопное световое решение и планшет сцены, «утыканный» гвоздями и занозами, стыдливо прикрываемый половником...

Так теоретический разговор о современности в балетном театре упирается в практические проблемы нашей жизни. И хочется, чтобы они были максимально быстро решены, и мы могли бы, не оглядываясь, дружно создавать новое: ведь нам всем есть что сказать о сегодняшнем дне, о современнике, его свершениях в нашем любимом искусстве.

Дорогой

Столь точное ощущение тональности современной пластики Май Мурдмаа обрела не сразу. Поначалу ее привлекали отвлеченные, обостренно-колючие, замысловатые переплетения линий в дуэтах и других ансамблях, что иногда приводило к абстрактной холодности, сухости хореографических композиций. Это осталось в прошлом. Сейчас ее изобретательные архитектурные построения освещены живой эмоцией, а пластическая сложность композиций помогает нам понять глубину и многослойность эмоционально-психологического содержания спектакля.

Последние гастроли в столице балетной труппы театра «Эстония», чьи спектакли были тепло встречены московской публикой, обнаружили в деятельности коллектива и достижения, и просчеты. Сразу оговорюсь — они связаны со смелыми экспериментами, обусловлены масштабностью проблематики спектаклей и соответственно — сложностью их конструкции.

Выступления гостей в столице показали также, что Май Мурдмаа широко открывает двери в театр и другим балетмейстерам, приобщая труппу к разным хореографическим почеркам, разным танцевальным стилям. Так, ведущий солист коллектива, известный мастер Тийт Хярм дебютировал как создатель большого полнометражного полотна. Его темой стала судьба молодого человека, жившего в первой половине XIX века. Советский балетный театр уже обращался к героям этого противоречивого времени: мы видели их в балете Б. Асафьева «Утраченные иллюзии» (по мотивам сочинений О. Бальзака), осуществленном Р. Захаровым на ленинградской сцене в тридцатые годы. Либреттист А. Демидов, композитор Э. Денисов, хореограф Т. Хярм, обратившись к роману «Исповедь сына века», открыли для советского балетного театра творчество Альфреда де Мюссе. Надо сказать, что в зачине балета есть верные предпосылки, цель которых найти в балетном спектакле идейно-философский эквивалент литературному первоисточнику, не прибегая в инсценировке к заманчивому приему показать действительных героев автобиографической «Исповеди сына века» — Жорж Санд и Альфреда де Мюссе. Интересной представляется нам и сама композиция спектакля-исповеди молодого человека, жившего в эпоху, когда романтические идеалы оказались разбитыми, когда утвердилась власть денег, власть силы, когда попиралась духовность и высокие порывы чувств. Герой спектакля не только бескомпромиссен в своих отношениях с окружающим его миром, но беспощаден и к собственному эгоцентризму, эгоизму, себялюбию.

ПОИСКОВ

Авторы нового балета, и прежде всего Тийт Хярм, его постановщик и исполнитель главной роли, содержание произведения передают через образ главного героя Октава, молодого человека из светского общества. Его монологами-раздумьями открывается и завершается каждый акт этого полотна. В композиции спектакля мы видим, как на «одетой» в черные сукна сцене в сиренево-голубой дымке возникает фигура юноши, отдельные штрихи костюма которого подчеркивают его принадлежность к определенному времени — началу XIX столетия. Свой монолог он начинает медленно: думы о себе, о своем месте в жизни, в обществе овладевают им словно постепенно, но по мере того, как нарастает внутреннее напряжение Октава, сталкиваются его противоречивые мысли, переживания, набирает пространственную широту и его танец, олицетворяя душевные порывы героя, которому не суждено обрести покой, гармонию чувств.

Монологи Октава — пожалуй, самое сильное, что есть в спектакле. Они меняют свой эмоциональный настрой в зависимости от сюжетной ситуации, хотя зрители не всегда угадывают причины тех или иных поступков или чувств Октава — их мотивировки не всегда точны в своем фабульном изложении, которое представляется нам стереотипным и разрозненным. Однако сам образ молодого человека, пережившего крушение своих романтических иллюзий, убедителен; убедителен в своих поисках душевного равновесия, в неприятии буржуазной морали, в своем желании обрести нравственный идеал. Главную партию балета исполняет Тийт Хярм, который тонко и глубоко «проживает» трагедию своего героя. Вероятно, все то, что не «высказано» в самом спектакле режиссером-постановщиком Т. Хярмом, не выявлено им в его затянувшемся действии, осталось в душе актера Т. Хярма, наполнило глубоким смыслом его сценическое бытие, особенно его монологи.

Стремясь как можно многограннее раскрыть внутренний мир героя, сделать более зримыми, наглядными противоборствующие силы его души, авторы произведения вводят в сценическую партитуру аллегорические образы «спутников человека» — Надежды, Печали, Гордости, Ревности, Совести. И здесь при найденном приеме начинают выявляться просчеты постановки. Балетмейстер не нашел для каждого из них индивидуальной и запоминающейся пластики. Облаченные в абстрактную униформу, принятую сегодня в бессюжетных балетах, они кажутся безлико одинаковыми, отчего непонятна и последовательность их появления. Только один-два раза их присутствие обретает



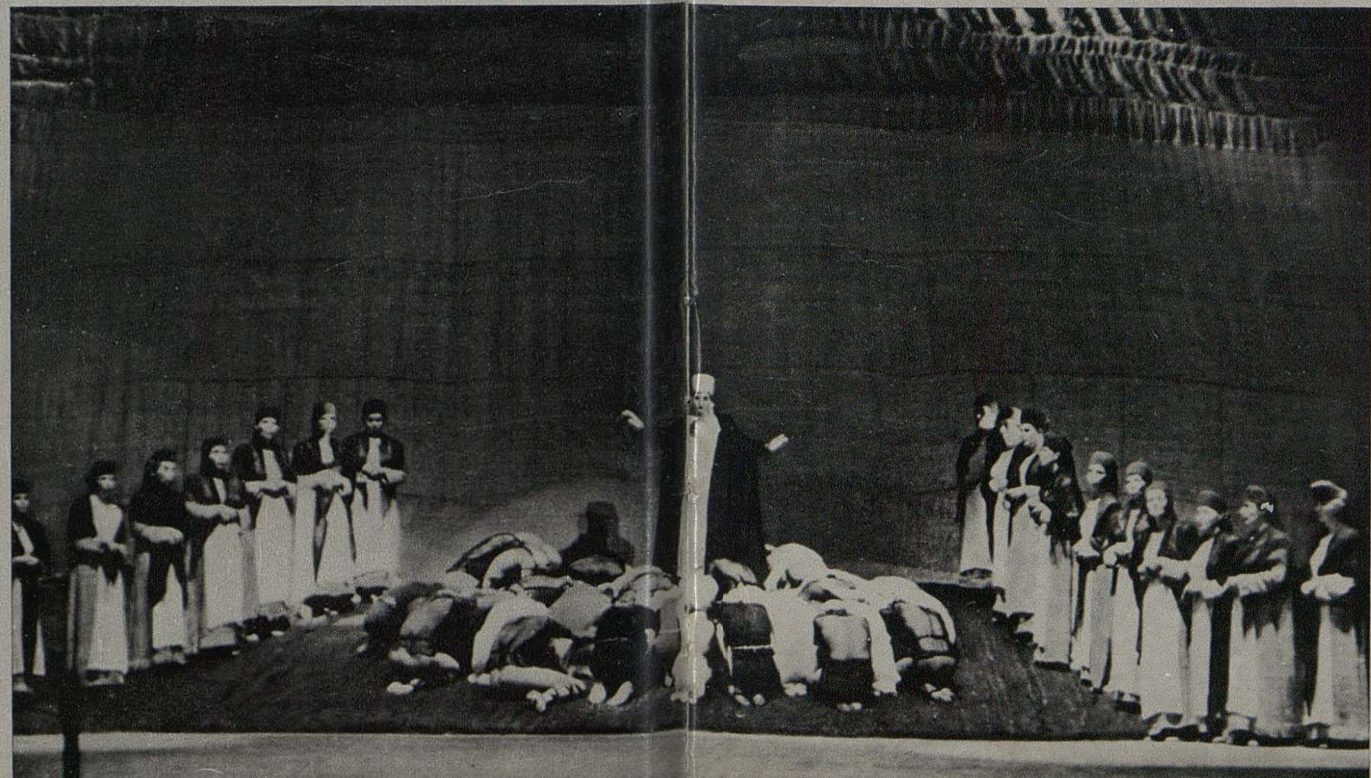
Балетная труппа театра «Эстония» за короткий исторический период прошла большой путь поисков. Ее неповторимый облик формировали многие произведения классического наследия, сочинения современных авторов, спектакли национального репертуара, где основополагающими стали такие полотна, как «Калевипоэг», «Тийна», «Золотопряхи». Разные балетмейстеры, сотрудничавшие с артистами, добросовестно, увлеченно создавали, по сути дела, эстонский балет. И все же его деятельность получила как бы новый смысл, новое активное начало, принципиальную нацеленность на поиск тогда, когда труппу возглавила Май Мурдмаа.

Май Мурдмаа — художник сурового таланта, сложных тем и ситуаций, стремящийся раскрыть сценический характер в момент крайнего напряжения душевных сил героя. Ее привлекают философски масштабные темы, проблемы, имеющие непреходящее значение, что позволяет ей вести взволнованный диалог со зрителем, обращаясь к его способности к ассоциативному мышлению. И афишу эстонского балета Мурдмаа строит с размахом — от произведений классического репертуара к самой животрепещущей современности. В процессе творческих исканий у балетмейстера сложился собственный оригинальный хореографический почерк, самобытная структура танцевальных партитур. Создавая свои произведения на классической основе, Мурдмаа тем не менее избегает канонических форм и сочетаний движений классического танца, последовательно растворяет их в современных пластических ракурсах. Вот почему от рисунка ее танцев всегда веет новизной, свежестью, вот почему так необычны и сложны его гармонические решения.

Кайе КЫРБ
и Тийт ХЯРМ
в спектакле
«Исповедь»

Фото А. Дубнова

Сцена
из балета
«Эстонские
баллады»



Элита ЭРКИНА
и Тийт ХЯРМ
в балете
«Ромео и Юлия»

МНОГОДНЕВЫЕ
ГАСТРОЛИ

подчеркнуто-действенный характер — соединившись вместе, они как бы оберегают Октава от зловещего карнавала масок, олицетворяющих то общество, принадлежность к которому ведет к духовному краху. Ну, а мир, который окружает героя, как выглядит он? Как через него выявляется социально-этическая природа конфликта — ведь речь идет об эпохе Июльской монархии? Все события однотипно разворачиваются между Октавом, Бригиттой, молодой вдовой, Возлюбленной Октава и Девушкой из кабака. Повторяющиеся ситуации не вносят ясности в их взаимоотношения и не объясняют сути их столкновений — они развиваются лишь как эпизоды любовной трагедии, в которой меняются лишь действующие лица — в жизнь Октава «входит» то Возлюбленная, то Девушка из кабака, то Бригитта. Кстат, сцены с последней, особенно во втором акте, наиболее убедительны. Здесь герой как бы обретает душевный покой. Время же, эпоха поданы в спектакле декларативно, с элементами иллюстрации.

Музыка Э. Денисова, которую так проникновенно и точно доносит оркестр театра под управлением Пауля Мяги, сложна. Есть в ней приметы эпохи (вальс), она не навязывает балетмейстеру определенных форм, не сковывает полета его фантазии. Думается, что молодой хореограф, опираясь на музыку, правильно определил стиль своего произведения, связанный с эпохой романтизма, с лексикой его танцевального театра. Вместе с тем танцевальный язык «Исповеди» достаточно беден, однообразен, что еще больше усугубляется повторяющимися сюжетными ходами и эпизодами трехактного спектакля. Помимо главного героя, в спектакле есть еще два мужских персонажа — Дженз и

Смит, соперники Октава в любви. Эти образы времени выглядят в спектакле эскизными тенями, отчего, наверное, и не получается в балете противопоставления характеров, чувств, нравственных принципов.

Не соглашаясь с узостью раскрытия темы, длиннотами и повторами в хореографическом решении, нельзя отказать молодому балетмейстеру в умении «выстраивать» действие, сочинять дуэты не в угоду моде, а идя от естественных законов классического искусства, умения настроить актеров. И хотя этот настрой еще далеко не полнозвучен, он несомненно присутствует в произведении. Исполнители делают все, что им поручено. В ансамбле особенно выделяется Кайе Кырб. В ее Бригитте ощущается внутренняя значительность, переживаниям героини Кырб свойственна элегическая просветленность. Как всегда, пластика актрисы образна, ясна, музыкальна.

О широте творческих интересов театра «Эстония» и самой Май Мурдмаа свидетельствует ее постановка на таллинской сцене балета И. Стравинского «Жар-птица», о котором его первый интерпретатор М. Фокин сказал: «В «Жар-птице» — поэзия и красота». Следует понимать, что он имел здесь в виду поэзию и красоту русской сказки, ее пленительных образов, ее сюжета, связанного с природой и поэтикой национального фольклора. Отрадно, что Стравинский стал сегодня репертуарным автором. В частности, к его «Жар-птице» обращаются хореографы разных поколений, разных стран. Так, М. Бежар и Б. Эйфман, воплощая партитуру Стравинского, создали свое либретто, уйдя от сюжета Фокина, работавшего в тесном содружестве с композитором. Их примеру последовала и Май Мурдмаа. Начнем с того, что у нее партитура сокращена почти на двадцать страниц. Допустима ли такая операция с классической партитурой, тем более с партитурой Стравинского, у которого такое лаконичное и строго образное письмо, такая неразрывная связь музыкальных образов, тем и их сочетаний? Балетмейстер строит свой спектакль на том, что Жар-птица является идеей свободы, которая ведет людей за собой. В результате такого замысла произведение понесло большие потери: из него «изгнана» фигура царевны Ненаглядной Красы, а само олицетворение зла — Кощей Бессмертный, с которым борется Иван-царевич, превращен в эпизодический персонаж, появляющийся на одну-две минуты в конце спектакля. Не нашла образного воплощения и музыка «Колыбельной», а Иван-царевич уже не выглядит героем, борцом против Кощея.

Фокинский спектакль к тому же имел и еще одну сильную сторону — декорации А. Головина, костюм Жар-птицы, созданный Л. Бакстом. Фантазия этих художников поражала своей изобретательностью, она была истинно сказочной — своей образностью помогала раскрыть идею сочинения, смысл происходящего на сцене. Миф, созданный воображением Май Мурдмаа, выглядит абстрактным и совсем не сказочным. Сцена «одета» в мрачного цвета сукна, в глубине ее виднеется арка-щель, в которой при появлении на сцене Жар-птицы мерцают ярко-красные блики. В общем, без помощи программки разобраться в содержании балета трудно, еще труднее признать в нем русскую сказку. В этом спектакле Мурдмаа изменило присущее ей тонкое ощущение музыки. Ее соприкосновение со сценическим действием тут лишь темпоритмическое: образный смысл спектакля не совпадает с музыкой, ее внутренним содержанием. Да и самому танцевальному языку не хватает здесь смысловой точности. Исключение составляет лишь партия Жар-птицы, сочиненная оригинально и ярко. Она построена на больших, развернутых прыжковых комбинациях и верчениях; движения рук, завершающие пластический рисунок, придают ему легкий, полетный, мерцающий характер. Партию эту отлично исполняет Кайе Кырб.

Сокращению подверглась и драматическая симфония Г. Берлиоза «Ромео и Юлия» с хором, сольными вокальными номерами и прологом. Балетмейстер Игорь Чернышев превратил ее в чисто хореографическое произведение — балет «Ромео и Юлия». Мы не увидели здесь многих действующих лиц и эпизодов шекспировской трагедии. На сцене мы видим Ромео — Т. Хярма, Юлию — Э. Эркину, Меркуцио — М. Нечаева, Тибальда — В. Кузьмина, Лоренцо — Я. Гаранциса. И ансамбль из шести пар, которые как бы олицетворяют в известных эпизодах недостающие персонажи, комментируют происходящее, помогают раскрыть душевное состояние героев. Постановка Чернышева — мы не боимся назвать ее талантливой — построена исклю-

чительно на кульминационных поворотах сюжета трагедии, на самых взрывных и эмоционально-возвышенных эпизодах. Ему удалось передать нам ощущение атмосферы шекспировского произведения. Хореография балета образна, пастельна, живет одним дыханием с музыкой. Своим поэтичным лаконизмом она напоминает шекспировские сонеты. Тонко воспринимает музыку и особенности хореографического текста художник Кустав-Агу Пойман. Его световая партитура помогает воссоздать атмосферу действия, оттеняет пластические рисунки, созданные Чернышевым. Строя в основном свои композиции на основе лексики классического танца, он отыскивает тонкие подтексты, создает запоминающиеся танцевальные комбинации. Действие его балета обладает притягательной кантиленностью, отдельные эпизоды сюжета взаимосвязаны, до предела напряжен внутренний пульс событий.

Актерский ансамбль театра «Эстония» прекрасно понимает Чернышева, задачи, которые он решает в своей постановке, тонко ощущает особенности его хореографического стиля. Пусть это не «Ромео и Джульетта» в привычном понимании, а лишь пересказ трагедии, но пересказ поэтический, осмысленный, впечатляющий трагическим лаконизмом воспроизведения шекспировского творения. И мы его целиком принимаем, нисколько не обижаясь за великого драматурга. В подходе к шекспировской теме Чернышев чем-то близок Хосе Лимону, создателю знаменитой «Паваны мавра».

В начале статьи мы говорили о том, что поиски эстонского балета принципиальны, что в летопись советского хореографического театра им вписано немало выдающихся произведений. Он вошел в советскую культуру как ее неотъемлемая часть. Корни этого почетного места — в связи с народной тематикой, с национальным плясовым фольклором.

Хореографическая культура народа извечно питает истоки национального театра, и не только в начале его развития. Сколько суждено жить балетному театру, столько он будет взаимодействовать с народным творчеством. Рост одного неразрывно обуславливает рост другого. Всякие попытки нарушить эти связи, хотя бы в малой степени, тотчас же приводят к печальным последствиям. Вот почему и Май Мурдмаа, и композитор Вельо Тормис часто обращаются к народной теме, нераскрытым и неинсценированным пластам народной музыки и танца.

Сопоставляя «Жар-птицу» и «Эстонские баллады», невольно думаешь о том, что большой и щедрый талант не создает средних спектаклей. Ему свойственны большие победы и большие поражения. Такой большой победой и для самой М. Мурдмаа, и для всего эстонского хореографического искусства, не порывающего связи с народным творчеством, являются «Эстонские баллады» — кантата-балет в двух частях Вельо Тормиса. Это поистине синтетический спектакль, где музыка, хоровое и сольное пение, танец живут в органическом единстве. Они раскрывают притчевой характер произведения, не чередуясь между собой, а взаимопроникая друг в друга в равной степени.

Как-то Вельо Тормис сказал: «Мой родной музыкальный язык — народная песня». В спектакле оживает самый древний пласт эстонского народно-песенного творчества — лирико-эпические руны, записанные исследователями в северных районах Советской Эстонии. Руны эти очень древние, большинство из них родились еще в X веке. Передавались они изустно. Источники многих из них неизвестны, но, собранные воедино, объединенные тематическими циклами, они рисуют картины жизни народа, рассказывают о положении эстонской женщины в далеком прошлом. Создатели балета не сомневались, что современный зритель проявит интерес к рунам, сердцем почувствует заложенную в них народную мудрость. Да, музыка (дирижер Тыну Кальюсте) подверглась известной обработке, ей приданы сценические темпы, в частности, оркестрованы песни, но все они без исключения волнуют нас. Каждый эпизод «Баллад» рассказывает о трудной судьбе женщины, раскрывает ее трагическую биографию. А людей какого времени, представителей какого народа не волновала бы женская судьба! Спектакль «Эстонские баллады» состоит из шести эпизодов, которые объединяются в целостное полотно образом матери. Ее вокальные эпизоды предвзвешивают или заключают танцевальные композиции, внося в произведение эпическое начало.

Народное искусство потому и бессмертно, что в основе

История

его — извечно волнующие человека проблемы. Здесь и его восприятие природы как заступника, защитника, как судьи человеческих поступков. Здесь в поразительно простой и доходчивой форме говорится о суровой каре, которой подвергались те, кто нарушает естественные законы жизни. А когда человек уходил от мысли об ответственности за свои поступки? Об умении мужественно смотреть правде в глаза, признавать даже самую тяжкую вину повествуют древние руны, что и трогает современного зрителя, делает их близкими ему.

Композиции Май Мурдмаа внутренне эмоциональны, каждый из дуэтов или ансамблей несет в себе глубоко драматичный смысл. И пластическая речь М. Мурдмаа понятна, она образна и органично вскрывает смысл рун. Вероятно, того, кто не видел этот талантливый спектакль, интересует вопрос: а к каким пластическим приемам прибегает хореограф? Древний танец — ровесник рун утрачен, а был он, наверное, очень строг, суров и, думается, не жил в соседстве с такими драматически напряженными песнями. Вернее, эти песни бытовали обособленно, не соприкасаясь с плясками. Сегодня руны пластически истолковываются артистами — приверженцами классической школы. И Мурдмаа успешно использует драматический дар исполнителей, их эмоциональную заразительность, владение пластической нюансировкой. Это помогает и ей и интерпретаторам естественно соединять преображенные элементы классической

лексики с бытовыми движениями, со свободной пластикой. Заметим, что на протяжении всего спектакля танец у Мурдмаа не иллюстрирует песню и не продолжает начатое хорowymi партиями. В каждой балладе мы ощущаем глубокую этическую мысль, каждой найдено убедительное сюжетное воплощение. Хореографический стиль в них естествен и максимально приближен к музыке. Более того именно танец раскрывает философскую и этическую проблематику народных песнопений, помогает современному зрителю найти пути к сопереживанию. Танцевальную партитуру Май Мурдмаа составляют соло, дуэты, малые ансамбли, почти все они идут на фоне полукругом расположившегося на сцене хора. На его артистах — широкие одежды, которые трансформируются, создавая то серо-голубое, то коричневое обрамление балетным эпизодам (сценограф Мари-Лий Кюла).

Мы не выделяем отдельных артистов, все они дороги зрителю проникновенным исполнением, чувством ансамбля, единым танцевальным стилем.

В Москве, во время гастролей труппы, состоялось сорок пятое представление «Эстонских баллад», но зритель воспринимал их как премьеру спектакля, в котором талантливый коллектив поведал о народной мудрости, о нетленной красоте народного искусства.

Николай ЭЛЬЯШ

Классика — ЭТО ОТВЕТСТВЕННО!

Предоставлять сцену Центрального концертного зала различным балетным группам страны стало уже традицией. С творческими отчетами здесь выступили и посланцы Украины — артисты Одесского и Киевского театров оперы и балета. Основой репертуара обоих коллективов стала классика. Это и традиционно включаемые в программы балетных вечеров фрагменты из второго акта «Лебединого озера», Гран па из «Дон Кихота» и «Пахиты», а также номера классического наследия, реже появляющиеся в репертуаре, — «Океан и жемчужины» из «Конька-Горбунка», Классическое па де де (на музыку Д. Обера)... Были исполнены и некоторые произведения современной хореографии. Но хотелось бы сосредоточить внимание именно на классических сочинениях в трактовке украинских артистов.

Нельзя не приветствовать активного стремления двух ведущих балетных трупп республики обогащать свою афишу малоизвестными произведениями классического репертуара, а также продолжать пропагандировать и наиболее популярные его образцы. Тем более, что работа над сокровищами мировой классической хореографии — испытанный путь воспитания профессионализма. Гости из Одессы и Киева еще раз продемонстрировали свою верность тем ориентирам в искусстве, что утверждаются прежде всего классикой.

Ведущие солисты Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко хорошо знакомы зрителям нашей страны, завоевали признание за рубежом. Имена Т. Таякиной, В. Ковтуна, Л. Сморгачевой, Р. Хилько, Т. Боровик, В. Яременко, Н. Прядченко обещают зрителю яркое и уверенное исполнение. Победители всесоюзных и международных конкурсов, лидеры киевской труппы знают цену и кропотливому труду, и вдохновенному успеху, позволяя надеяться на встречу с Балетом с большой буквы.

Художественное кредо коллектива и его руководителя Валерия Ковтуна всегда определяла классика. И на сей раз киевляне открыли первое отделение сценой из второго акта балета «Лебединое озеро» в хореографии Л. Иванова. Р. Хилько, обладающая прекрасными линиями, чув-



Артисты Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко исполняют Гран па из балета «Пахита». Солисты — Людмила СМОРГАЧЕВА и Николай ПРЯДЧЕНКО

Фото А. Дубнова

ством позы, словно создана для роли Одетты. Танцевальный текст партии в ее исполнении читался чисто, внятно, в должной стилистической манере. Но хотелось бы пожелать артистке большей теплоты и проникновенности. Возможно, некоторая «абстрактная отстраненность» ее Одетты возникает именно на концертной эстраде. Однако и тогда шедевр классической хореографии не должен ничего утрачивать от глубины и значительности своего замысла.

Замечание иного характера вызывает сама композиция «лебединых» сцен. Думается, что и здесь не может быть скидок на «адаптированное» концертное исполнение. Например, нам представляется непропорциональным купирование ансамбля трех лебедей. Такое построение эпизода, когда вслед за адажио Одетты и Зигфрида сразу идет танец маленьких лебедей, разрушает логику драматургического развития сцены, обедняет ее эмоциональное содержание.

Праздничный парадный дуэт Дианы и Актеона из балета Ц. Пуни «Эсмеральда» в постановке А. Вагановой танцевали Т. Боровик и А. Козлов. Молодая киевская артистка запомнилась москвичам еще по Всеосоюзному конкурсу 1984 года. Она заявила себя танцовщицей балеринского размаха и, можно сказать, типично киевской манеры исполнения с ее сочностью красок, волевым импульсом, полновзвучием переживаний. И сейчас высокий динамичный по рисунку арабеск ее Дианы, словно стрела, стремительно пронзал сценическое пространство. Впечатляюще законченно и красиво выглядели так называемые большие позы. Т. Боровик — одаренная танцовщица и, думается, в будущем ее творческая индивидуальность может раскрыться еще ярче, еще многограннее, конечно, при условии, если артистка будет неустанно совершенствоваться, добиваясь безусловной стабильности техники танца.

Гран па из балета «Пахита» Л. Минкуса завершал первое отделение. Сцену заполнили стройные ряды танцовщиц в ярко-красных чуть удлиненных пачках, покрытых сверкающими блестками. Л. Сморгачева и Н. Прядченко явили внутреннее спокойствие и ясность манеры, великую приподнятость танца. Гран па — один из самых театральных и «зрелищных» фрагментов классической хореографии. В нем есть место и строгим графическим диагоналям кордебалета, четкому синхронному рисунку движений танца, и россыпи разнообразно затейливых вариаций, где исполнительницы могут интересно показать свои исполнительские возможности. Все солисты (кроме названных, нельзя не упомянуть имена талантливых и хорошо обученных Т. Белецкой, С. Приходько, Н. Косенко, В. Недоступ), выступая в этом шедевре Петипа, продемонстрировали понимание своих задач, чувство ответственности перед классикой.

Техническую оснащенность, стилистическую чуткость обнаружили киевские мастера в па де де из «Корсара» и в Классическом па де де (на музыку Д. Обера). Последнее в немалой степени приобрело у нас популярность благодаря исполнению Т. Таякиной и В. Ковтуна. Па де де из «Дон Кихота» в уверенном и точном исполнении Л. Сморгачевой и В. Яременко завершило первую часть концерта киевских артистов.

Второе отделение открывалось дуэтом из «Жизели», где выступали Р. Хилько и В. Яременко. При технически точном прочтении нашему восприятию мешали некоторые стилистические неточности в редакции партии Жизели, особенно изменения в рисунке движений рук балерины, подмена одних элементов танца другими, что, нам кажется, у представителей труппы такого ранга и положения не должно быть.

В целом концерты киевского коллектива в Москве показали, что уровень мастерства его представителей растет, что он имеет группу интересных солистов, готовых к решению самых разных творческих задач. Как весьма перспективную особенность труппы следует назвать постоянное пополнение ее состава одаренной молодежью. Из участников московских вечеров отметим В. Яременко, лауреата У Международного московского конкурса артистов балета, темпераментного танцовщика, что при его разнообразных технических возможностях приобретает особое значение и дает основание надеяться на его большие перспективы в дальнейшем, и Т. Белецкую, обладающую хорошей школой, живую, эмоциональную артистку. Порадовал и женский кордебалет театра. Думается, руководство труппы

делает полезное дело, когда приглашает для консультации ведущих специалистов, что подтвердила работа в Киеве Н. Беликовой, известного педагога ленинградской школы, которая несколько месяцев совершенствовала мастерство украинских артистов. Результаты такой практики уже оправдали себя.

Театр имеет богатые резервы, которые использует, может быть, не всегда с должной и тщательной выверенностью. Легко устранимы неточности в редакциях классических шедевров, погрешности в гриме и прическах, костюмах. Упущения в мелочах не должны иметь места.

Концерт одесских артистов лишь отчасти отразил классический репертуар коллектива, где, как отмечал главный балетмейстер этого театра В. Смирнов-Голованов, представлены практически все известные сегодня полотна русского классического наследия, кроме, разве, «Раймонды». «Меня как хореографа, естественно, не может не волновать проблема сохранения классики, — сказал он в беседе с корреспондентами журнала «Советский балет». — И одним из залогов жизнеспособности этих спектаклей, на мой взгляд, является самобытная актерская интерпретация хорошо известных хореографических образцов. Особенно это относится к молодым исполнителям. Поэтому возрастает ответственность педагогов-репетиторов».

Действительно, вечера балета Киевского и Одесского театров еще раз подтвердили актуальность вопроса именно актерской трактовки партий классического репертуара. Создать образ Одетты или Китри, Зигфрида или Базиля — задача для сегодняшнего танцовщика нелегкая. Техническая сторона партий осваивается ими, как правило, точно и, в основном, грамотно. Постигание же внутреннего мира героя — наиболее уязвимая сторона творческого процесса. Артистам, к сожалению, не всегда удается найти и выявить свое личностное видение и понимание характера того или иного персонажа классического спектакля. И тогда танцевальный текст, сочиненный даже гениальным хореографом, «читается» исполнителем блекло и маловыразительно.

Так же, как и концерт киевлян, программу одесского театра открыла сцена из второго акта «Лебединого озера». Чувствовалась рука взыскательного и опытного педагога-репетитора Ю. Плахта, досконально отшлифованного танцевальный рисунок исполнителей. Но молодая балерина Н. Трокай все же, на наш взгляд, не нашла органичной эмоциональной тональности для образа королевы лебедей, что привело к несколько формальному «звучанию» танцевального текста в ее изложении. Зато актерски убедительно выглядел диалог Китри и Базиля у живой и кокетливой Н. Рогозиной и сдержанно-мужественного М. Петухова.

В известном фрагменте «Океан и жемчужины» из балета «Конек-Горбунок» в постановке А. Горского обратили на себя внимание А. Мангушева и Н. Яковлева — стройные, гибкие, чарующие нежной красотой своей пластики. Они сумели наполнить танец и милым лукавством, и обаянием женственности, и он заиграл, то переливаясь мелким бисерным па де бурре, то сверкая легкими прыжками, сплетаясь в изысканное ожерелье движений.

«В планах театра — создание программы из номеров Александра Алексеевича Горского, — сообщила нам балетмейстер труппы Н. Рыженко. — Нам хотелось бы не просто составить ее из различных отрывков, но выстроить своеобразный спектакль, который хотя бы в какой-то мере представлял богатейшее, но, увы, почти утраченное наследие этого мастера».

Да, границы классического репертуара необходимо расширять. И одесская труппа на верном пути. Если ей удастся осуществить свой замысел в отношении вечера замечательного художника, это будет огромный и важный шаг на пути освоения и пропаганды классического наследия.

В одесском коллективе работают многие известные артисты. И на нынешнем его творческом отчете в Москве зрители аплодировали экспрессивной игре Н. Барышевой в эпизоде из «Анны Карениной», Н. Стоян, наполнившей драматизмом сцену из «Маскарада», вдумчивому и оригинальному прочтению Т. Степановой фрагмента из «Ромео и Джульетты»: созданный ею образ Джульетты отличался свежестью красок, новизной сценической интерпретации, где приметы эпохи словно окрашивались отблеском сегодняшнего дня.

На концерте мы увидели также «Павану мавра» Хосе Лимона, воссозданную на одесской сцене Н. Рыженко.

Вечера Киевского и Одесского театров показали, что интерпретация классического наследия требует ответственного и вдумчивого отношения.

Е. ТКАЧ, И. ДЕШКОВА

ШЕКСПИР В СМЕНЕ БАЛЕТНЫХ ЭПОХ *



Теория и практика

ВЕРА
КРАСОВСКАЯ,

доктор искусствоведения,
профессор

Все же монолог, система монологов — не единственный ключ к балетным воплощениям Шекспира. Комедия — другое дело. В балете она требует не просто танцевального дуэта, а именно диалога, обмена репликами. Попытки обыграть в приемах балетного водевиля (или даже фарса) интригу шекспировских комедий встречаются чаще, чем подлинное проникновение в их насмешливую, грубовато-жизнерадостную, ренессансную стихию.

«Укрощение строптивой» Джона Кранко и «Сон в летнюю ночь» Джона Ноймайера свидетельствуют, опять-таки совсем по-разному, о том, что комедии Шекспира содержат богатейший материал для многоактных балетных спектаклей.

Премьера Кранко состоялась в балетном театре Штутгарта в 1969 году. В «Укрощении строптивой» хореограф соблазнили острота интриги, комизм положений, сочность характеров. Композитор К. Шгольце выстроил по мотивам Д. Скарлатти партитуру, несущую через пороги мизансцен и стремнины танцев веселую историю Петруччио и Катарини. Погрузив героев в этот поток, Кранко сохранил реалистический пафос их перепалок. Противопоставляя безоглядным порывам Катарини насмешливую рассудительность Петруччио, он разжигал спор темпераментов в остроумном сплеме характерности и гротеска. Стилизация бытового жеста смещалась в условность акробатических поддержек. Петруччио раззадоривал упрямую женщину и озадачивал ее, на лету подхватывая сварливые реплики, придавая им неожиданный поворот и обескураживающий смысл. Диалог протекал в обрамлении жанровых сцен, рисующих быт дома и нравы семьи Катарини. Зарождающееся чувство исподволь влетало в диалог лирические ноты, смягчало резкие контуры пластики и выводило к гармониям классического танца. Кранко был признанным мастером классического танца: танец у него двигал и увенчивал действие, выстроенное в принципах хореодрамы.

Ноймайер поставил «Сон в летнюю ночь» в 1977 году для балетной труппы Театра оперы в Гамбурге. Соединив музыку Ф. Мендельсона и Д. Лигети, он развернул действие в свободных композиционных фор-

* Окончание. Начало см. в № 1 журнала «Советский балет» за 1986 год.

В. ВАСИЛЬЕВ и С. РАДЧЕНКО
в спектакле Большого театра СССР
«Макбет»

Фото Д. Куликова

мах музыки и танца. Праздничная нарядность «реального» мира беззаботно смешивала комедию и лирику, словно бы пародируя наивность балетных представлений XIX века. Фантастика же вела в XX век, к звучаниям современной музыки Лигети, к эльфам, с головами до ног затыкнутым в трико и послушным приказам новейших пластических откровений. Талант хореографа привел в органическое единство эту прихотливую смесь. И если образы Шекспира у Кранко представляли в обычаях и одеждах своего времени, то образы Шекспира у Ноймайера меняли и обличья, и сферы бытия. Жители таинственного мира вступали в общение с людьми, и, строя им уморительные козни, сами попадали в комические переделки. Академическая классика «реальных» персонажей и изощренная пластика персонажей фантастических, словно два разных языка, обладали каждая своей поэтической условностью и, сталкиваясь, вступали в причудливые сочетания. А между ними то и дело вклинивалась третья группа стилизованных персонажей: бурлеск ремесленников, затесавшихся со своим «театром» между благородными горожанами и свитой Титании и Оберона.

Заметным событием в балетной шекспириане была постановка «Антония и Клеопатры» Э. Лазарева. Премьера состоялась в 1968 году на сцене Малого театра оперы и балета в Ленинграде. Хореограф Игорь Чернышев исследовал в этом спектакле капризы страсти, любовь не созидательную, а разрушающую, губительную. Два уклада жизни — парадная военщина Рима, обезличивающая и подчиняющая себе человека, и утонченная, стоящая на грани вырождения цивилизация Египта, — сталкивались, предвещая трагедию, еще до встречи Антония и Клеопатры. Встреча же сразу оборачивалась противостоянием двух волей; атмосфера азартной игры была смертельной для обоих игроков. Пластическая характеристика Антония выдерживалась в жестких линиях маршевого шага, в позировках на крепко поставленных ногах с победоносно воздетой рукой, в прыжках, при которых голова рассекает воздух. Навстречу горизонталям и вертикалям этого лейтмотива устремлялась гибкая, извилистая, но сильная, как кольца змеи, пластическая тема Клеопатры. В тяготении двух тем, в попытках слиться и в невозможности идеальной раскраски идея трагедии, переведенная на язык балета. Смена картин Египта и Рима, неумолимая логика разлук и встреч делали неизбежной смерть героя и финальную позу героини: сфинкс созерцал в веках минувшее величие Египта.

Среди глав еще не написанной книги о балетной шекспириане последней пока что должна быть глава «Макбет», а разговор в ней пошел бы о двух спектаклях. Первый появился в 1980 году на сцене Большого театра в Москве, второй — в 1984-м на сцене Малого театра оперы и балета в Ленинграде.¹ Начиная новое десятилетие, оба спектакля показали, что балетный театр конца века глубоко понимает свои возможности и права. Оставаясь поэтическим театром по преимуществу, он посягает на реализм характеров и, проникая в глубины духовной жизни человека, исследует ее зависимость от окружающей среды. В основу

двух очень разных балетов легла трагедия, где отсутствует лирическая тема, где в центре образ честолюбца, принесшего совесть в жертву кровавой славе.

Авторы первого балета — композитор К. Молчанов, художник В. Левенталь, хореограф Владимир Васильев.

Музыка Молчанова театральна и профессиональна. Композитору знакомы традиции балета, требующего четких опорных точек для игровых мизансцен, для танцев солистов и кордебалета. Живописуя сцены битв, поединков, пиришеств, он с беспристрастностью летописца повествовал о странном и трагичном стечении событий. Сочувствуя судьбе героев, он все же не столько переживал ее, сколько эпически созерцал.

Оформление Левенталья перебросило мост от эпоса к трагедии. По ходу действия художник постепенно разрушал воздвигнутую им конструкцию — обобщенный образ жизни, держащей Макбета в плену представлений о величии и славе. В конце балета сцена превращалась в пустынную равнину с одиноким, исхлестанным ветрами деревом.

Васильев-хореограф неотделим от Васильева-исполнителя, в искусстве которого равны танцовщик и актер, а в репертуаре главенствуют герои — борцы за справедливость и свободу. Свет, излучаемый его Спартаксом и Икаром, бросил отблески на образ Макбета. У Васильева благородный по натуре воитель запутался в силках жестокой действительности. Об этом Макбете можно сказать словами Беллинского, видевшего в нем «человека, в котором заключалась такая же возможность победы, как и падения, и который при другом направлении мог бы быть другим человеком». Возможность победы снималась, когда Макбет встречал ведьм. Хореограф воспользовался репликой Банко о ведьмах: «Они так отличаются от прочих жильцов земли, и все ж они на ней». Поручив партии трем танцовщикам, хореограф заставил их гарцевать на пальцах. Это внесло интонации гротеска в приемы мужского классического танца: ведьмы превратились в странные, хотя плотски реальные существа. В буйстве движений-заклинаний они внушали Макбету мысль о неизбежности грядущих перемен и, как бы помимо его воли, давали резкий поворот судьбе, направляли к падению.

Голоса уродливых ведьм подхватывала красавица-ведьма — леди Макбет. Простодушный воин поддавался на ее увещания в ходе драматично развернутого пластического диалога. Но победа леди Макбет оборачивалась ее поражением. Ведьмы-искусительницы превращались в мстительниц, подобных эринниям античных трагедий. Балет, начатый как эпическое полотно, сужал сферу действия. На сцене, освобожденной от примет времени и быта, оставались герой и героиня, терзаемые угрызениями совести. Расплату за преступление они находили в себе самих. И погибали, сознавая непоправимость содеянного, не в силах выдержать ими же созданного мучительного одиночества.

Авторы второго балета — композитор Ш. Каллош, художник Р. Иванов, хореограф Николай Боярчиков.

Шандор Каллош понимает тему «Макбета» как философ и поэт. Он сочиняет музыку с творческим размахом и ценит

ее образную силу. Композиция его партитуры не традиционна. В ней свободно сливаются реальные мотивы исторической эпохи и остросовременная, ритмически взвинченная дисгармоничность. Отчетливо проведены грани между изобразительными зарисовками быта и гармониями, выражающими вневременные, вечные начала жизни. От намеренно туповатых повторов торжественного марша или развеселой пляски музыка то разливается мерцающей пеленой в танцах волшебного мира, то взлетает к пронзительному трагизму, как в дуэте Макбета и леди Макбет. Так о страстях, раздирающих героев, о вихрях, бушующих в их душах, композитор говорит голосом художника XX века, равнодушного к поединкам этих страстей. Музыка помогает хореографу создать судорожно перевитую пластику партнеров, позволяет вскрыть кошмар, сплотивший две души.

Оформительские реалии Р. Иванова сродни музыке, ибо открывают простор фантазии. В суровой гамме декораций, в лаконичной смене картин отступают подробности, не мешая, не отвлекая от действия. Здесь свои обобщения, своя поэтика метафор. Сеть, окутывающая сцену, намечает то контуры замка, то внутренность пиришествальной залы, то оборачивается тенетами обстоятельств, в которых запутались герои. Темная глубина сцены может поглощать иных персонажей, может загорасть созвездиями — обиталищами волшебниц. В многозначных деталях найдена мера условности, необходимая хореографу. Условны белые, как скелеты, деревья, которые то вырастают из люков, то выносятся актерами из кулис. Они напоминают о Бирнамском лесе, наступающем на преступного короля. Но они — и останки загубленных жертв. Деревья, как призраки, обступают леди Макбет. И безумная леди, срывая с рубашки белые ленты, пробует перевязать кровоточащие раны, ею когда-то кому-то нанесенные... В финале спектакля кордебалет волшебниц уносит деревья, словно разбирает декорации исчерпавшей себя трагедии.

Музыка и оформление спектакля подсказаны замыслом хореографа и поддерживают его. Замысел же, как всегда у Боярчикова, воплощен средствами высокой условности. Хореограф проникает к философской сути трагедии, пользуясь инсценировкой своего искусства. Так было и в 1972 году, когда Боярчиков, впервые обращаясь к Шекспиру, поставил в Пермском театре оперы и балета «Ромео и Джульетту» Прокофьева. Там, как своеобразный танцевальный аккомпанемент, на периферии действия выступали пары характерного и классического кордебалета. Первые сопровождали ход и развитие жанровых сцен. Вторые возникали в минуты лирического самораскрытия героев, выражая и внутренний строй их чувств, и атмосферу сгущающейся трагедии. В противостоянии этих чередующихся пар содержалась символика чисто балетного порядка.

Изобразительное и выразительное контрастно сочетаются и в «Макбете» Боярчикова. Потому в музыке ему важна острота мысли, смелая игра планов, экспансия низкого в область возвышенного — то самое, что найдено Каллошем в партитуре «Макбета». Нужны декорации Иванова с их блеклыми, подавленными красками, нужна приглушенность цвета в костюмах художницы И. Сафроновой.

Хореограф-режиссер идет не гладким путем, а через пересеченную местность

¹ Первая постановка балета «Макбет» (композитор К. Молчанов) осуществлена на сцене Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева в 1980 году хореографом У. Сарбагисевым (Прим. ред.)

мысли и чувства. Режиссура его сложна, ибо рассчитана на понимающего зрителя. Чтобы проникнуться поэзией и драмой его «Макбета», мало прочесть пьесу Шекспира. Надо знать хроники Шекспира, другие его трагедии (хотя бы «Ричарда III») и комедии, например, вольную фантастику «Сна в летнюю ночь». Боярчиков независимо и прочно обитает в системе образов великого драматурга. А кроме того, знает современный уровень подхода к Шекспиру. Это и позволяет ему быть самим собой. Притом из двух понятий «хореограф-режиссер» для него важнее первое. Прежде всего хореограф, он и мыслит режиссуру балетов

А. ТОКОМБАЕВА
и Б. КУТТУБАЕВ в спектакле
Киргизского театра оперы
и балета имени А. Малдыбаева
«Макбет»

соприкоснувшись, вспыхивают огнем, который их же испепелит. И сразу же, как у Шекспира, возникает борьба равновеликих личностей, где пересиливает то одна, то другая. Дуэт второго акта — кульминация их отношений, а вместе и кульминация всего балета — платит «приличествующую дань» гению Шекспира, если воспользоваться словами Дидло. Будто разверзлась бездна, и на краю ее, то цепляясь друг за друга, то пытаясь разорвать путы, отчаянно и беспомощно бьются два обезумевших существа. Но плотно срослись тела, нерасторжимы узы. С последними нотами музыки Макбет распостерт на земле, а леди Макбет, осед-



как взаимодействие образов, подчиненное музыкальной природе танца.

Для Боярчикова важна ситуация грандиозной ошибки, важен образ человека, избравшего путь вверх по лестнице, ведущей вниз, в глубокий ров, откуда вытасчат за волосы его окровавленную голову. И более широко: образ истории, идущей кругами, то и дело выбрасывающей на поверхность повторы своих сюжетов и актеров, играющих в них роли. Он не сочувствует Макбету, не видит для него иной судьбы и наблюдает героя с вниманием глубоким и пристрастным. Его Макбет — порождение грозного века, личность могучая и властная — изначально одинок. Он замкнут на самом себе и предстает таким в первой же напряженно изогнутой позе, словно глядясь во враждебный мир из-под прикрывшей голову руки. Ему известна цена мира предательства и убийств, мира казенных празднеств, где сегодня славят одного хозяина, завтра другого, и каждого не видят, каждого предадут.

Образ создан для виртуозного танцов-

щика-актера. Уже статичная поза экспозиции перекручена, как тугая пружина, готовая вот-вот развернуться. Направление определит судьба. Поначалу сосредоточенность и напор проступают в скупых танцевальных фразах. Предсказания волшебниц бросают Макбета в поток танца, где укорочены минуты раздумий и ускорен бред вождельней.

Леди Макбет под стать мужу. Ее пластика часто груба. Эта женщина — вся страсть, вся железная воля. Притом она хозяйка, умеющая достойно соблюсти ритуал гостеприимства. Для нее соблазн исключает сомнения и уводит в такой накал чувств, из которых выход один — в безумие. Тогда стремительность движений, резкость пластических акцентов смещаются в расслабленный, прерывистый лепет, в запинаящийся пунктир танцевального рисунка.

Макбет вернулся домой. Мощный порыв бросает супругов в объятия друг друга. Два властных характера, две не знающие моральных запретов натуры, две воли,

заставляет взглянуться и сама глядится в кошмар грядущего.

Макбет презирает мир и жаждет власти над ним. Власть предсказывают ведьмы, непохожие на бородатых старух Шекспира и в то же время вполне шекспировские. Скорей обитательницы воздуха, чем пузыри земли, они начинают и завершают каждый акт обрядом-танцем. Направляя действие, нагнетая его атмосферу, они заполняют сцену клубящейся белизной в традициях романтического кордебалета. Но танец несет свой неповторимый смысл, свою незаимствованную экспрессию. Его композиция подобна ночному небу с таинственным расположением созвездий и планет. Свернула звезда, за ней другая, третья: темное пространство заполнилось россыпью расчисленных светил и сгустками туманностей. В будто бы случайных, мерцающих, гаснущих, снова зажигающихся хороводах свой порядок, своя особая гармония. Среди линий и групп этого танца снуют волшебница Геката и три ее спутницы. Они проказливы и насмешливы. Быть может, они — порожд-

дение человеческой фантазии. А скорее, они сама природа, то любопытствующая, то равнодушная к человеку. С безлобным любопытством они придумывают козни и ведут к гибели человека, чтобы, оборвав нить его судьбы, завязать другую, новую...

«Реалистический» кордебалет «Макбета» — также видный участник действия. Войска сражаются и маршируют в честь побед независимо от того, кто во главе — Дункан, Макбет или Малькольм. А на пирах танцевальные реплики придворных в интонациях шекспировских прототипов передают грубоватый строй льстивых приветствий и соленых шуток.

Быт «Макбета» дан в намеках и скользких подробностях, ибо реальные мотивы обоснованы в условном танце. Характеристики персонажей разнообразны. Строевая выправка дает себя знать в прыжках короля Дункана, грузно опирающегося на придворных. Юный и гибкий наследник, вступая на престол, повторит потом ухватки отца.

В ходе балета утверждается мысль: предсказания-загадки волшебниц можно понимать по-всякому. Люди сами повинны в том, что среди них поселилось убийство. Образ убийства, образ-оборотень появляется рядом с Макбетом то как не знающая жалости часть его души, то как стонущая, изнемогающая совесть. Такого персонажа нет у Шекспира, хотя в афише ему даны сразу три имени: Кавдор, Наемный убийца, Врач. По сути же, это образ-метафора, грандиозное обобщение, возможное только в балете: исполнитель приказов Макбета и в то же время его второе «я», его темная тень — страшный и жалкий, холодный и беспомощный. Он послушен, и от него не сбежать. Он олицетворяет зло, порождаемое Макбетом и постепенно забирающее власть над своим хозяином. Чем дальше разворачивается список преступлений, тем развязнее «материализуется», тем независимей становится этот персонаж. В последнем акте пластический голос убийства сплетается с голосами леди Макдуф и ее сына. Перекрывая женственные, полные достоинства интонации матери и трогательно-рыцарственные реплики мальчика, он уже не признателен, он почти голос реального насильника, глумящегося над жертвами. Усмехаясь, плача и торжествуя, он стелет за Макбетом до конца.

Действие устремляется к финалу, все плотнее сплавляя реальность и фантастику. Кончилась трагедия о Макбете. Но кордебалет волшебниц покрывает сцену рядами лежащих на спине фигур: в мерном вращении — покачивании рук и ног, устремленных в воздушную стихию, снова плывут, клубятся туманы. Геката и три ее подружки, собравшись кружком в глубине, обсуждают то, что минуло, и то, что еще сбудется. А на авансцену выходит убийство и вонзает в пол кинжал. История человечества продолжается.

«Макбет» — последняя вершина в балетной шекспириане. Путь дальше открыт. Идти по нему трудно, быть может, опасно. Впрочем, те, кто ищет завлекательных сюжетов, поводов для эффектных зрелищ, могут и тут преуспеть. Но подлинно художественной ценности балета «по Шекспиру» добиваются (и будут добиваться) те, кто пробует проникнуть к сути образного мира, передать сложное движение мысли и достойно воплотить многомерную стихию творчества в музыкально-хореографическом действии.

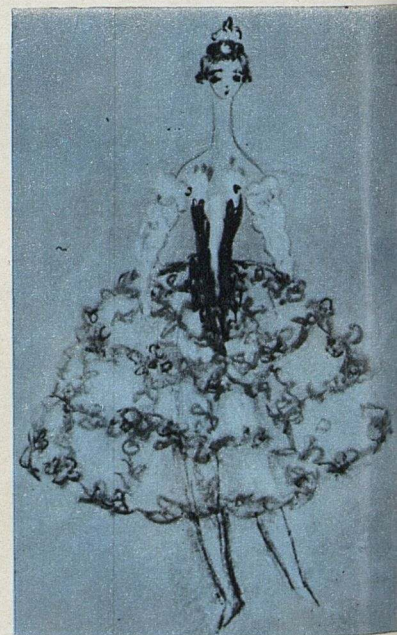


Софья Юнович
в мастерской

Новосибирский театр оперы и балета готовил к постановке «Спящую красавицу» П. Чайковского. Спектакль из Ленинграда «переносил» К. Сергеев, создавший на Кировской сцене свою редакцию шедевра, где автором оформления спектакля был выдающийся мастер С. Вирсаладзе. Надолго, как все, что впечатляет в детстве, я запомнил его сказочные декорации.

Экспозицию новосибирского спектакля представляла Софья Марковна Юнович, изящная, элегантная женщина, одна из тех, кому судьбой предназначалось ломать устоявшиеся для многих

понятия о традиционном оформлении классического балетного спектакля. До того теперь уже далекого 1967 года я знал Юнович по ее работам в Ленинграде — в опере («Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже») и драматическом театре («Добрый человек из Сезуана», «Три сестры»).



Эскизы костюмов к хореографическим миниатюрам Л. Якобсона

Теория и практика

Несмотря на то, что половину моей информированности составляли спектакли музыкального театра, я причислял тогда Юнович к художникам театра драматического. Поставленная в Новосибирске «Спящая», помимо эстетического совершенства, поражала пониманием специфических задач хореографического театра. Можно было не сомневаться в высоком профессионализме художницы, но доскональное знание сценических нужд балетного театра восхищало.

Свою блистательную карьеру театрального художника С. Юнович начала в 1939 году комедией Э. Лабиша «Соломенная шляпка». Тогда, после премьеры в Вахтанговском театре, ее наперебой приглашали многие сцены. Она выбрала Пушкинскую в Ленинграде. И все последующие годы своей жизни (даже годы эвакуации) отмечала премьерами. Скольких и каких спектаклей у нее только ни было — драмы, трагедии, водевили, оперы, балеты, мюзиклы, оперетты — всех существующих на театре жанров!

Какому же театру отдавала предпочтение Юнович? Она пред-

почитала тот театр, где можно было творить тот спектакль, который задумывала. Каждому театру казалось, что Юнович принадлежит только ему. А происходило это оттого, что она всю свою жизнь отдавала спектаклю, который заставлял страдать и радоваться, который создавала вместе с театром.

Юнович — художник такой редкой работоспособности, настоящий человек-труженик, не чурющийся никакого черного дела, всегда отмеченного у нее духовным и профессиональным совершенством. Но все это я узнал и увидел позже. А тогда, в Новосибирске, мог только восхищаться, а не анализировать и объяснять, почему так прекрасны светлое марево струящейся музыки цвета, прихотливость образных иносказаний ее декораций.

Советский балетный театр шестидесятых годов радовал сценическими открытиями, которые рождались благодаря творчеству

художников-новаторов С. Вирсаладзе, В. Доррера, В. Левенталя.

Софья Юнович на новом витке развития сценографического искусства по-своему оригинально решила проблему «существования» художника в балетной среде, что ярко продемонстрировала ее новосибирская «Спящая».

Спектакль Юнович делился, подобно симфонии, на части. Каждый из четырех актов имел свою тему, «рассыпаясь» на периоды и сочетаясь единством «ключа», в роли которого выступали сирень и свечи. Представьте себе корзину, вознесенную в фортиссимо сиреневыми кустами, а в корзине... замок принцессы, представьте загнанных охотой ланей с рогами-канделябрами, дам, на кринолинах и париках которых вместо брошей и перьев — оплывшие свечи. Представьте себе костюм короля, один только рукав которого — фонтанирующий каскад, или прорастающую нежными листиками скри-

почку слуги-музыканта, напоминающую о предстоящем повороте сюжета сказки. Представьте, наконец, кружевное преображающееся пышноцветье сирени — и вы увидите «Спящую» такой, какой ее видела Юнович.

В каком бы театре Софья Марковна ни работала, творчество ее по сути своей всегда имело музыкальное звучание. Она вслушивается в автора, в драматургию его творения, как в музыку. И музыка эта, написанная ли композитором или возникшая в глубине ее души как эмоциональный отклик художницы на режиссерский замысел, становится толчком к воплощению образа. Поэтому режиссерам и балетмейстерам с ней интересно сотрудничать. Процесс рождения постановки не всегда гладок. Чудо результата слагается из жара полемических споров, бессонных ночей, множества вариантов эскизов. Спектакли, оформленные Юнович, властно заявляют о ее авторстве. Декорации и костюмы художницы — действительны: они создают на сцене эмоциональную атмосферу и часто, являясь камертоном режиссерской концеп-



Эскизы костюмов
жителей
Эльсинора
(балет «Гамлет»)

НИКИТА ДОЛГУШИН, народный артист РСФСР

ХУДОЖНИК ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОГО

ции, кажутся просто незаменимыми.

Новаторство конструктивного и живописного мышления художницы основывается на чуткости и эрудиции особого порядка, позволяющих ей непредсказуемо смело, ярко, всегда талантливо и художественно убедительно решать проблемы оформления как спектаклей наследия, так и современных. Так, создавая «музыку» «своих» «Трех сестер» в ленинградском Большом драматическом театре имени Горького, Юнович прочитывала Чехова по-новому и «проигрывала» его с режиссером и актерами по-своему неожиданно, трагедийно, емко. Вся монтажная — зыбкая, прозрачная, позволяющая смотреть сквозь комнаты, связывала быт с природой, вся палитра, словно розданная «сестрам по серьгам» от мажорной солнечности через синеву к пламенеющему багрянцу, с той одинокой ампирной колонной и знаменитыми юновичскими толями — все становилось классически завершенной музыкой для глаз и (да простят мне деятели прекрасного драматического театра) во всем ощущалось чисто балетное иносказание. Вспоминаю сейчас тот спектакль, я думаю, что в его декорациях можно было бы станцевать «Трех сестер» и не без успеха.

А вот на балетной сцене Юнович встречали и огорченья.

«Корсар». Адан, Перро, Петипа, Сергеев — имена, среди которых должно было бы находиться и имя поэта. Но Байрон, к которому бросилась за поддержкой художница, ничем не помог. Его в балете как бы забыли, а может быть, со временем затеряли, как Гюго в «Эсмеральде», Ершова в «Коньке»... Юнович работала над «Корсаром» до изнеможения, пытаясь породнить романтизм и салонность, высокую эмоцию и привычную дансантизм, острую театральность и заданную иллюзорность. Сказать, что в «Корсаре» Юнович постигла неудачу, нельзя. То была неудача театра, который предлагал спектакль, не определив стилистического строя постановки старого балета в сегодняшнем времени. Что бы тогда ни предлагала Юнович, она упиралась в готовые формулировки, чуждые широте ее диапазона. Рисовала ли персонаж, костюм которого был рассчитан на фронтальное преимущество, — его ставили в профиль, создавала ли увеличенную «старинную» пачку — ее обрезали.

И все-таки она «прорвалась» в победу в картине «Оживленный сад». Шедевр Петипа, добавленный им в 1868 году при возобновлении «Корсара» в пластическую партитуру спектакля, поистине оживил «сад» «консервированного» Мариинского балета. Прекрасно сознававший силу женской части петербургской труппы конца XIX века, маэстро при реконструкции балетов сочинял вставные картины, чтобы продлить

жизнь дряхлеющим колоссам. А они, эти «вставки», оставались на все времена, погребая останки незначительного, сверкая танцевальной образностью, увековечивая имя великого реставратора... и спектакли, побудившие его к творчеству. Вот именно эту «историю в театре» и воссоздала Юнович в своем «Корсаре». Она нарисовала спектакль в спектакле, расцветив пыльным розовым цветом прелесть «балеринок Мариинки». Ирония не исключала высокого вкуса: пена нежных и акцентированно-пунцовых пачек не сбивалась в кислую патоку, а финальная пирамида, усиленная точками шоколадных арапчат, напоминала не взбитый торт, как обычно, но огромную корзину садовых цветов.

Можно было бы подробно рассказать о работах Юнович во всех музыкальных театрах. Ограничусь лишь некоторыми оперными. «Садко» (здесь осуществлен был первый крупный балетмейстерский опус Ю. Григоровича) с контрастом эпической старины и феерией морского царства, со звонким, многоголосным торжумом и стихией моря, где переливы ультрамарина, фиолета, зеленого постоянно меняли направление, словно вибрирующие звуки. Здесь переходы от картины к картине, осуществленные в декорациях и органически включенные хореографом в действие, менялись по цвету и композиции. Они переставали быть «красивой или некрасивой» живописью, становясь неотъемлемой частью сценического действия.

Вспоминаются пронзительные цветовые лейтмотивы в «Сказании о невидимом граде Китеже» с захватывающей образностью толей «Отраженного Китежа», где движение цвета лилось по вертикалям, повторялось, мягко колеблясь в серебристо-голубых тонах, с мотивами золотых куполов сказочного града, что резко разрушала черная масса татарских костюмов. Столкновение противостоящих сил, подчеркнутое цветовым контрастом, укрупняло музыкальную и идейную драматургию спектакля, выявляло страстный гражданский темперамент художницы.

Не могу не упомянуть решенную метафорично, со сложным языком зрительских ассоциаций «Царскую невесту», в работе над которой Юнович смело нарушила традицию оформления оперы как бытовой драмы, привнеся острую драматическую напряженность, выраженную контрафортами укрупненной асимметрии. Поставленная вслед за тремя наиболее значительными спектаклями Римского-Корсакова опера Берлиоза «Бенвенуто Челлини» решалась как драма непокорной личности художника, зависимого от общества. Глубокие мерцающие золотом складки реальных костюмов, достаточно отдален-

ных от олеографической точности, смешивались с фантазматическими масками карнавала, обнаруживая тщетность обретения истины в мире лицедейства. Работа художника влекла за собой режиссерское и исполнительское решения. Именно в оперных спектаклях Юнович чувство истории и чувство правды проявляются в необычных театральные формы.

И все же доминанта моего рассказа — балетный театр Юнович.

О двух балетах уже сказано. Два других не увидели света рампы. Это — полная свежей пейзажной живописи «Юность» Чулаки и захлебывающийся от смеха «Левша» Александрова. В том и другом случае художница не нашла общего языка с постановщиками, спектакли вышли не в ее оформлении. Работа с Л. Якобсоном в его ансамбле «Хореографические миниатюры» не дала возможности для художницы проявиться полноценно, так как создаваемые ею очень острые, конструктивно и колористически смелые костюмы не обогащались здесь декорациями (миниатюры шли в сукнах).

«Театральный художник начинается с понимания драматургии, зрительно-образное выражение сути которой есть основная его задача», — говорит Софья Марковна. Работая с постановщиком, она порой раскрывает драматургию ярче, смелее, художественно выразительнее, нежели балетмейстер, и тогда пластика художника становится сильнее, значительнее пластики телесной. Так случилось в «Гамлете». Так было со «Снегурочкой».

О «Гамлете» Червинского-Сергеева-Юнович писали и спорили много. Сейчас, не подвергая анализу те статьи, тем более качество хореографии, лишь вывожу сумму восторженных возгласов о художнике, который поднял спектакль на уровень шекспировских проблем неожиданностью сценического решения. Именно художник сделал так, что, помимо зрительского сознания, мир динамичных страстей, опутанных паутиной каких-то галактических росчерков, являл историю хрестоматийной загадочности в романтическом наклоне. Отвлеченность декораций и абстрагированность костюмов не отменяли правду. Прозрачная каменная кладка (Дания-тюрьма) холодила серой прозрачностью более, чем тень отца. Алые и лиловые перекресты костюмов сами разрывали гармонию королевских нежностей, «мертвые» траурные плащи придворных невольню вступали в конфликт с радужно-взрывными лохмотьями странствующих актеров, красные перчатки воинов полыхали огнем больше, чем бутафорские факелы. Визуальные образы, действующие с неотразимой силой, вена-

ла поистине апокалиптическая сцена гибели Офелии. Сцена называлась «Озеро» и представляла «ничто», сотканное в пространстве из вибрирующего света и нервно написанных мазков. Вихрь непреодолимо завлекал в омут непостижимости.

Юнович не может не сочинять. Она не оформитель спектакля, а композитор сцены. Когда я предложил Софье Марковне совместную работу над «Снегурочкой», то удивился, не получив отказа. Юнович не искушалась работы в самостоятельном коллективе (Народный театр балета ленинградского Дворца культуры имени А. М. Горького), с рискованным положением музыки оперы на балетную версию. (Может быть потому, что то был ее любимый Римский-Корсаков?). Неумная фантазия художницы рождала множество вариантов оформления. «Отработанной» Руси не было и в помине ни в одном эскизе. То решение, что «вышло» на сцену, являло собой отражение страстной любви художника к родине, национальным истокам народа, прекрасной музыке. Слово «следующая» замечанию композитора о «Снегурочке» — «безначальная и бесконечная летопись берендеева царства», — монтаж была простой и рядной: золотистая холстина обнимала сцену, сверху нависал, вырезанный из мешковины, небосвод, снизу горбился горизонт, с края которого поднималось солнце-Ярило с лучиками из драмки. Лишенная этнографических границ природная изначальность давала простор действу-игре: скоморихи с рукавами-снопами прятались в «Масленце», девки в красных (невиданного множества тонов) власяницах кружили дудуха с проросшей березкой дудкой, придворные (не то старички, не то пеньки) кряхтели около Берендея, весна с целым лесом ядерных пасхальных цветов в головных уборах наряжала хрустальную Снегурочку, трепетно принимающую ритуал облачения в красные одежды человеческого тепла, Снегурочку, обретающую любовь, но теряющую жизнь. Первоизданность реальных и причудливость фантастических персонажей — два мира сказки в музыкальном отношении почти неразличимые — также неделимыми были предложены художницей. Постановка спектакля возникла из форм народных игр, подсказанных Софьей Марковной, созданных ее таинственным даром.

Дарование Юнович масштабное, романтично, исполнено глубокой веры в силу человека. Уходя с ее спектаклей, зритель сохраняет в памяти не только смысл и эмоцию актерской игры, но и пластический образ, такое же впечатление от него, какое уносит после знакомства с произведениями изобразительного искусства.

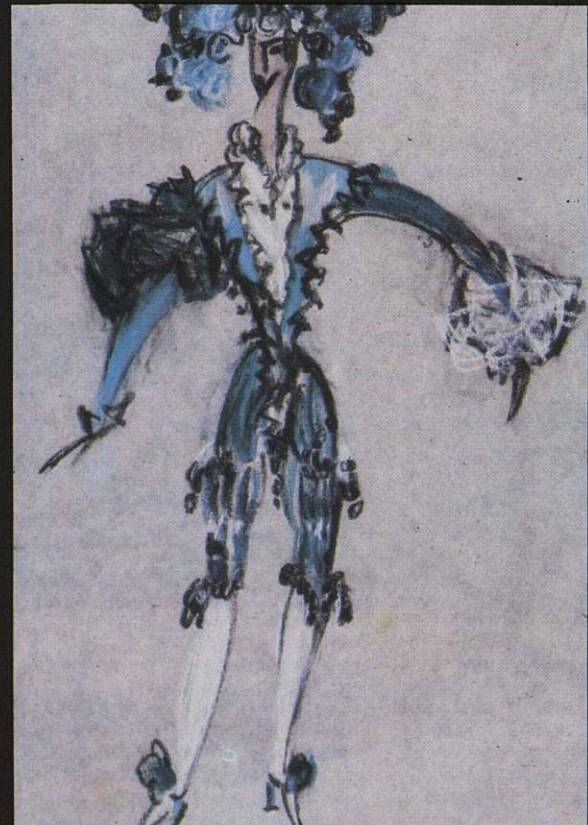


Сцена из балета
М. Броннера
«Оптимистическая трагедия»
(Московский
музыкальный театр
имени К. С. Станиславского
и Вл. И. Немировича-Данченко)

Фото Д. Куликова



Эскиз
костюма
одалиски
из спектакля
«Корсар»



Эскиз
костюма к
хореографической
миниатюре
Леонида
Якобсона

ХУДОЖНИК
ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОГО



Эскизы костюмов к спектаклю «Спящая красавица»

Эскизы костюмов скоморохов (балет «Снегурочка»)



Эскиз к сцене «Прощай, масленица» (балет «Снегурочка»)

Художник
С. ЮНОВИЧ



ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

Юные барабанщицы — участницы праздника песни и танца, который состоялся в Вильнюсе в честь 40-летия Великой Победы и 45-летия восстановления Советской власти в Литве

Фото В. Вильпишаускаса

НЕЛЛИ ШУРГАЯ

Тамаз Вашакидзе

Т. ВАШАКИДЗЕ,
Н. АРОБЕЛИДЗЕ и
С. ГОЧИАШВИЛИ в балете
«Серенада»



Шелет прогнозы на будущее. Для Тамаза Вашакидзе, солиста балета Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили, эти годы стали годами становления мастера, обретения собственного интересного «я». Его появление на сцене было замечено сразу и стало объектом пристального внимания как зрителя, так и коллег по труппе — незаурядная актерская индивидуальность молодого танцовщика ярко проявлялась даже во вставных па де де и па де трау.

Он закончил Тбилисское хореографическое училище, где в последнем классе занимался у прославленного Вахтанга Чабукиани. На выпускном концерте станцевал партию Юноши в «Шопениане». Сказать, что именно она в тот период могла раскрыть его возможности, наверное, нельзя. И все же романтизм так созвучен переживаниям

юности. Небрежно повязанный белый бант, строгость черного костюма, нежная сила, свойственная отношениям с партнершей, помогли созданию на сцене настроения, способствовали органичному ощущению эмоциональной атмосферы балета.

С 1979 года Тамаз Вашакидзе — артист тбилисской труппы. Первой крупной партией, где выявилась незаурядность его артистического дарования, стала партия Тибальда в балете С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», осуществленном М. Лавровским по мотивам известного спектакля Л. Лавровского.

Встреча с человеком такого значительного таланта, каким является Михаил Лавровский, его советы, поддержка для молодого артиста — щедрый подарок судьбы. А партия Тибальда в балете, где в роли Ромео выступал

Шелет прогнозы на будущее. Для Тамаза Вашакидзе, солиста балета Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили, эти годы стали годами становления мастера, обретения собственного интересного «я». Его появление на сцене было замечено сразу и стало объектом пристального внимания как зрителя, так и коллег по труппе — незаурядная актерская индивидуальность молодого танцовщика ярко проявлялась даже во вставных па де де и па де трау.

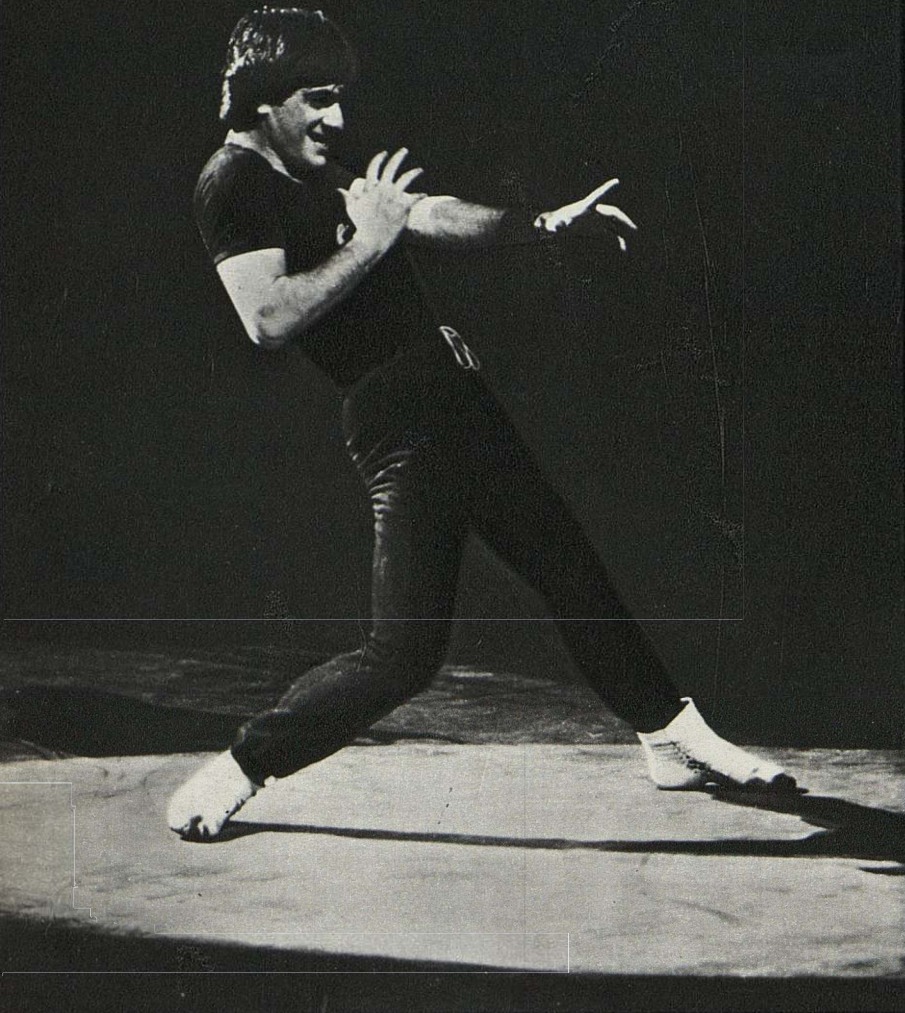
Он закончил Тбилисское хореографическое училище, где в последнем классе занимался у прославленного Вахтанга Чабукиани. На выпускном концерте станцевал партию Юноши в «Шопениане». Сказать, что именно она в тот период могла раскрыть его возможности, наверное, нельзя. И все же романтизм так созвучен переживаниям

юности. Небрежно повязанный белый бант, строгость черного костюма, нежная сила, свойственная отношениям с партнершей, помогли созданию на сцене настроения, способствовали органичному ощущению эмоциональной атмосферы балета.

С 1979 года Тамаз Вашакидзе — артист тбилисской труппы. Первой крупной партией, где выявилась незаурядность его артистического дарования, стала партия Тибальда в балете С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», осуществленном М. Лавровским по мотивам известного спектакля Л. Лавровского.

Встреча с человеком такого значительного таланта, каким является Михаил Лавровский, его советы, поддержка для молодого артиста — щедрый подарок судьбы. А партия Тибальда в балете, где в роли Ромео выступал

Т. ВАШАКИДЗЕ — Краун («Блюз»)



Лавровский, — это, пожалуй, где-то на грани яви и мечты. К реальности возвращали репетиции — интересные, насыщенные, требующие полной самоотдачи.

И вот, наконец, спектакль. Тибальд — Т. Вашакидзе в кроваво-красном костюме, мрачный и величественный одновременно, уверенный в неизблемости своего права вершить суд, — фигура достаточно зловещая и вместе с тем весьма впечатляющая. Каждый жест танцовщика предельно точен и выразителен, каждый поворот головы, каждая пауза, поза поданы им весомо и «полнозвучно». Сцены поединков Меркуцио и Тибальда, Тибальда и Ромео проводятся Вашакидзе на таком высоком накале чувств, когда забываешь об условности сценического пространства.

До высот подлинной типизации поднял Т. Вашакидзе образ своего нового героя Крауна в балете М. Лавровского на музыку Дж. Гершвина «Порги и Бесс». Первое появление его героя на сцене необычно и эффектно: с шумом откидывается крышка люка, и мы ви-

дим только черные цепкие руки — они роковой символ будущей драмы героев. Затем из тесного подполья тяжело и лениво покажется широкоплечая фигура Крауна. И он небрежной походкой-танцем медленно обойдет сцену. Наглая, презрительная улыбка на красивом лице и равнодушный взгляд делают его облик притягательным и отталкивающим одновременно. Артист создает здесь образ зла настолько же узнаваемо конкретный, насколько и фантазмагорический. Все танцевальные эпизоды партии Крауна исполнены танцовщиком чисто и грамотно, но важно прежде всего не это — здесь Вашакидзе продемонстрировал свой богатый драматический дар, выступив как танцующий актер.

Убедительна трактовка партии Тореро в балете Бизе-Щедрина «Карменсюита» (хореография А. Алонсо). Тореро — Т. Вашакидзе самодовольный, сильный человек, привыкший побеждать, первенствовать. Артист подчеркивает это в пластике героя — в изысканных позах, в вычурной эlegantности жестов — Тореро у Вашакидзе словно

постоянно любит себя. Ему нравится Кармен, но любит он, в первую очередь, только себя.

В ином ключе решена партия Эспады в балете Минкуса «Дон Кихот». В этом старом балете, где огненный темперамент исполнения входит в «правила игры», что прекрасно ощущают грузинские артисты, трудно выделиться зажигательной манерой танца. Но когда в вихре огненных сполохов плаща, наращивая темп, свою знаменитую диагональ проходит Эспада Тамаза Вашакидзе, зал каждый раз взрывается аплодисментами. Мужественная красота, стремительный ритм, заданный танцовщиком, покоряют.

Молодому артисту доступно многое. Своеобразие и самобытность его дарования подлинно национального характера проявились в партии Мамии в балете Д. Торадзе «Горда» (постановка В. Чабукиани). В старинном «Привале кавалерии» И. Армсгеймера он предстал лихим красавцем-гусаром. Его герой так весело отплясывал мазурку, таким фантом прохаживался по сцене, так азартно звенел шпорами, что словно бы настраивал нас, зрителей, на звонкую жизнерадостную тональность.

Недавно Тамаз Вашакидзе станцевал Ромео в балете «Ромео и Джульетта». Все это свидетельствует о том, что Тамаз Вашакидзе — исполнитель богатых и разнообразных артистических возможностей.

П

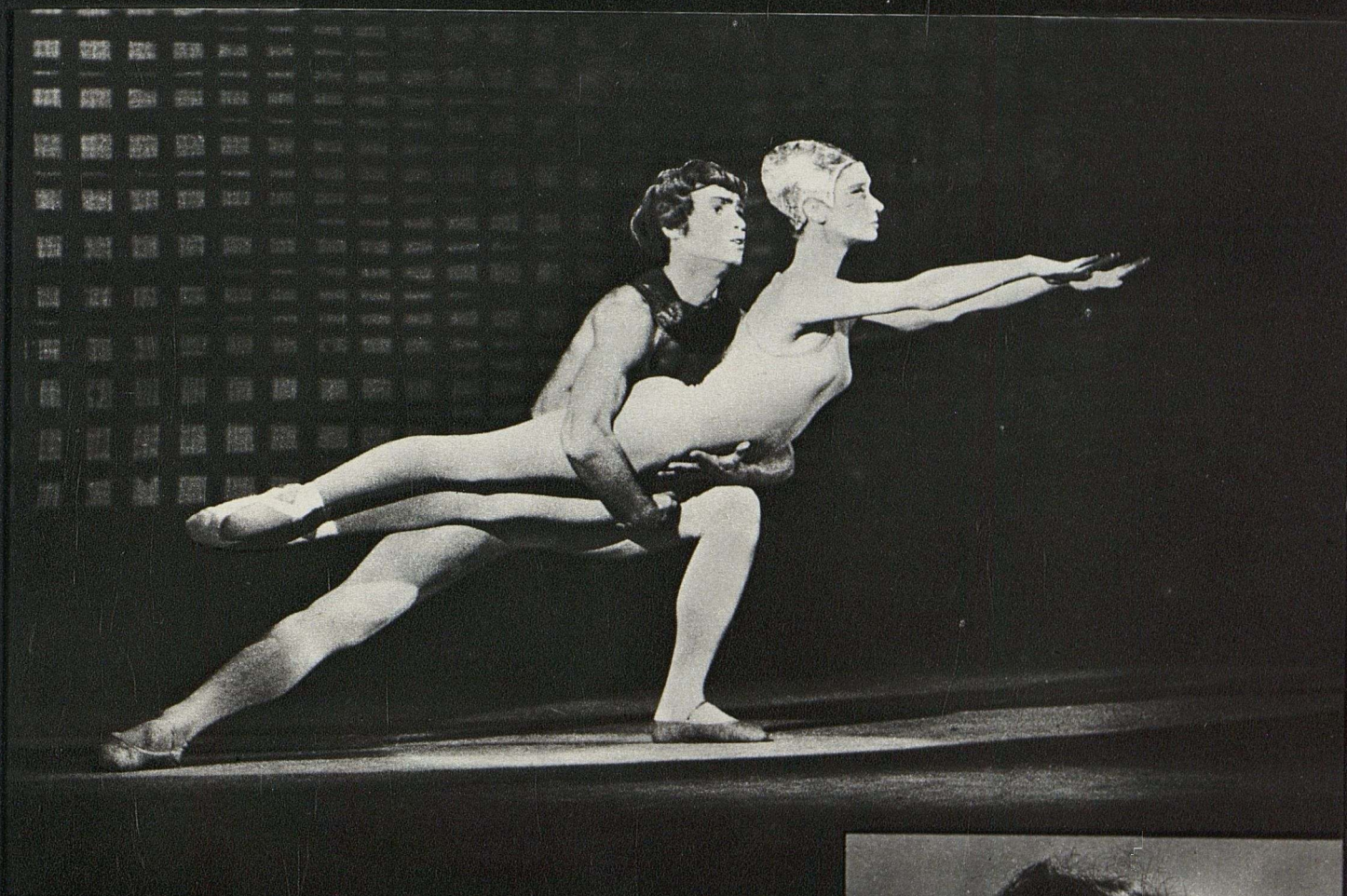
ервоклассным танцовщиком назвал Тихон Николаевич Хренников солиста Куйбышевского театра оперы и балета Наиль Гимадева, исполнявшего в его балете «Любовью за любовь» партию Бенедикта. И действительно, молодой артист покорила зрителей темпераментом, образностью, отточенностью линий танца, виртуозностью. В результате в спектакле родился яркий, запоминающийся характер.

Наиль Гимадеев появился в куйбышевской труппе после окончания Пермского хореографического училища в 1975 году и сразу занял здесь положение ведущего солиста. И уже в самом начале творческой деятельности станцевал партию Альберта в «Жизели», а также представлял советское хореографическое искусство за рубежом — в Австрии, Италии, Польше, Югославии... Столь удачный «старт» тем более удивителен, что в училище Гимадеев пришел достаточно «взрослым». Но, видимо, одаренность пятнадцатилетнего мальчика из Свердловска видна была столь явственно, что строгая прием-

Галерея молодых мастеров

Наиль Гимадеев

Л. ПЛАНДОВСКАЯ



ная комиссия пермского училища не смогла не оценить ее. Гимадеева зачислили на первый курс балетной школы.

«В первые годы обучения моим хореографическим воспитанием, не жалея сил, руководила М. Мальцева, — вспоминает Н. Гимадеев. — Затем преданность танцу, веру в его выразительные возможности прививал Ю. Плахт. Необычайно строгий и требовательный, он не раз заставлял меня заниматься дополнительно по вечерам, оттачивая, выверяя и шлифуя каждое движение, каждую позу. Эти напряженные «сверхурочные» занятия потом сторицей окупались».

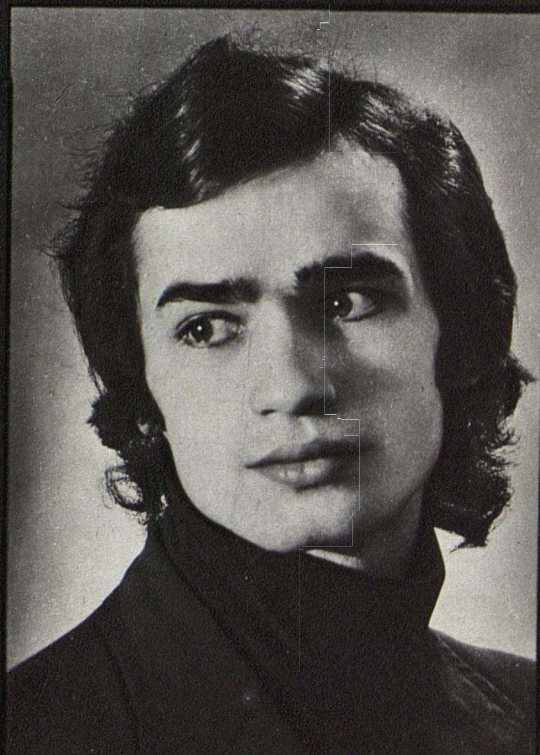
Приехав в Куйбышев, я попал в дружный коллектив. В ту пору первых самостоятельных шагов в искусстве многие мои товарищи помогли мне своими добрыми советами, особенно действенными они были в устах В. Сергеева. А затем — встреча с балетмейстером И. Чернышевым, который раскрыл передо мной огромные и неожиданные возможности балетного искусства. Не скрою, сначала все было не-

**О. ГИМАДЕЕВА
и Н. ГИМАДЕЕВ**
в балете
«Антоний
и Клеопатра»

Н. ГИМАДЕЕВ
Фото Б. Ананьева

привычно и трудно, но вскоре я понял: творческая индивидуальность Чернышева, оригинальность его хореографически образного видения формируют у артиста и новый почерк, и своеобразие его манеры пластического высказывания».

Первая встреча танцовщика с И. Чернышевым состоялась в работе над ролью Антония в балете Э. Лазарева «Антоний и Клеопатра». Не сразу постиг Гимадеев психологический масштаб шекспировского образа. Поначалу много сил пришлось отдать освоению сложного экспрессивного текста партии. Но когда эта проблема оказалась решенной, постепенно стало склады-



ваться и убедительное образное решение роли.

Исполнительской манере артиста свойственно благородство, изящество, мужественность. Герои Гимадеева несут в себе чувства добрые и искренние. Они по природе своей мечтатели, рыцари, романтики. Этими качествами отмечены и его Дроссельмейер в «Шелкунчике», и Ромео в спектакле, осуществленном на музыку Г. Берлиоза, и наш современник Сергей в «Ангаре» А. Эшпая, и Модан из «Поэмы двух сердец» — образы, созданные в спектаклях И. Чернышева.

Романтическая тональность преобладает в пластическом портрете цирюльника Базиля из балета «Дон Кихот». «Новая работа в балете Л. Минкуса «Дон Кихот» принесла мне большое творческое удовлетворение, — отмечает Н. Гимадеев. — Я давно мечтал станцевать эту партию, но как-то не решался, думая, что она лежит вне моего артистического амплуа. Однако работа над Базилом с И. Чернышевым открыла мне его характер с неожиданной стороны. Мой герой — не просто весельчак и любимец толпы, а человек, наделенный неутомимой фантазией, пылко влюбленный в свою подругу Китри. И это большое чувство толкает его на самые отчаянные, дерзкие поступки».

Характеры героев Н. Гимадеева многозначны — он постоянно ищет пути наиболее верного и точного воплощения на сцене самых разных, порой противоположных по психологическому настрою образов. Вспомним хотя бы его Антония и Бенедикта. И это не случайно. Танцовщик справедливо считает, что замкнутость в рамках какого-то одного амплуа делает артиста менее выразительным, способствует появлению в его художественном мышлении стереотипа. «Напряженный труд и ежедневный, бесконечный поиск — вот залог успеха и творческого развития в нашем искусстве», — с убежденностью говорит Н. Гимадеев.

«Мне приходится репетировать со многими ведущими солистами труппы практически весь репертуар, — рассказывает балетмейстер-репетитор Г. Касаткин. — Но особенно я люблю работать с Гимадеевым. Прежде всего меня привлекает его трудоспособность, полная самоотдача на репетициях. Он внимателен к замечаниям и стремится не допускать повторения ошибок. Наиль — скромный человек, отличающийся добротой и отзывчивостью. Мне кажется, именно эти качества и помогают ему быть внимательным и чутким партнером».

Зрители любят этого артиста, ходят в театр специально на его спектакли. Наиль Гимадеев часто выступает в концертах, участвует в творческих встречах с рабочими, колхозниками, студентами... Рабочие металлургического завода имени В. И. Ленина по итогам анкетирования назвали его одним из лучших исполнителей сезона 1981—1982 года, его портрет был помещен на Доске Почета завода. Такое зрительское уважение и есть высшая награда для артиста, высокое оправдание правильности его пути в искусстве, его творческих ориентиров.

СПОСОБНОСТЬ ВИДЕТЬ ПРЕКРАСНОЕ

Когда мы говорим о Галине Улановой, Ольге Лепешинской, Елене Чикваидзе, Раисе Стручковой, Марине Кондратьевой, других ведущих солистках Большого театра СССР, об их большом мастерстве, то не можем не вспомнить их педагога-репетитора Тамару Петровну Никитину, которая посвятила самоотверженному служению искусству балета почти шестьдесят лет своей жизни. Из них сорок отдано репетиторской деятельности. В течение этих четырех десятилетий изо дня в день она работала с балетмейстерами-постановщиками над новыми спектаклями, внимательно следила за качественным исполнением произведений текущего репертуара, свято хранила в памяти жемчужины классического наследия, умела и любила репетировать танцы характерного плана, была одной из тех, благодаря неустанным заботам которых кордебалет Большого театра обрел мировое признание. Тамара Петровна бережно растила молодых «звезд» советского балета. Любовно и тактично трудилась вместе с признанными мастерами, совершенствуя их исполнительское искусство.

Тамара Петровна поступила в Московское хореографическое училище в 1914 году, а выпускалась из школы в 1920-м, одним из тяжелых в жизни молодого Советского государства. «Мы учились, — вспоминает о последних годах занятий в школе Т. Никитина, — в неотапливаемых помещениях, Николай Густавович Легат, наш педагог, приходил в класс и сидел весь урок в валенках и шапке».

За годы работы в Большом театре Тамара Петровна станцевала многие сольные партии в его спектаклях. Интерес к репетиторской деятельности проявился благодаря Александру Михайловичу Монахову. Он первым обратил внимание на удивительную память, незаурядный вкус, на музыкальность Тамары Петровны и предложил ей попробовать силы на поприще балетмейстера-репетитора. Так, еще продолжая выступать на сцене, Никитина вошла в репетиционный зал в новом качестве.

Рассказывает Ольга Лепешинская: «Да позволено мне будет сказать, перефразируя классика: «Как много прожито, как много пережито». Я не имею в виду жизненные перипетии, тяжелые годы войны, трудное послевоенное время. Я говорю о долгом творческом пути Тамары Петровны Никитиной, продолжавшемся в стенах дорогого всем нам Большого театра около шестидесяти лет! Немало было волнений и переживаний. Но это славный творческий путь.

Начав как артистка балета выступать на сцене театра, которая, как известно, всегда требовала и требует полного напряжения всех физических и духовных сил человека, Тамара Петровна стала затем балетмейстером-репетитором. Она готовила к спектаклям балерин, которым не только «передавала» текст, сочиненный балетмейстером, но раскрывала замысел постановщика, его видение роли — будь то Джульетта, созданная Л. Лавровским, или Золушка Р. Захарова, будь то романтическая Жизель или Аврора... И что удивляло и восхищало: образ, созданный одной актрисой, готовившей с Тамарой Петровной ту или иную роль, никак не походил на тот, которому давала сценическую жизнь другая исполнительница той же партии. Для каждой из нас, работавшей с Тамарой Петровной, она была действительно верным наставником: умным, чутким, внимательным.

Обладая безукоризненным вкусом, глубокой внутренней интеллигентностью, Тамара Петровна отличалась способностью видеть твои ошибки или просчеты, естественно тобою незамеченные, и тактично исправлять их. Работая с двумя балеринами над одной и той же ролью, она для каждой умела найти краску, нужную именно для данной актерской индивидуальности. Тамара Петровна всегда была верным помощником балетмейстеру-постановщику.

Вспоминаю 1949 год. Леонид Михайлович Лавровский возобновляет, вернее, ставит заново балет Р. Глиэра «Красный мак». Хореограф был истинно творческим человеком. Оставив в неприкосновенности сюжетную канву спектакля, увидевшего свет ramпы в 1927 году в постановке В. Тихомирова и Л. Лащина, он понимал, что время требует более ясной трактовки революционной темы спектакля. Помню, Леонид Михайлович собрал в своем кабинете участников будущего балета: артистов, репетиторов, режиссеров и рассказал о понравившемся ему предложении Михаила Марковича Габовича ввести в спектакль новую фигуру — руководителя борющихся китайских рабочих, и объяснил, как он мыслит осуществить эту задачу. К премьере готовили два состава: Тао Хоа — Уланова, Лепешинская, Ма Личен — Кондратов, Габович, Ли Шанфу — Корень, Ермолаев. Работа шла быстро. Время требовало коротких сроков. Лавровский творил вдохновенно и как бы ни были напряжены его нервы, как бы ни был он

*Вспомнил:
публичкация, документ
воспоминания*

чем-то раздражен, рассержен, никогда не кричал, не повышал голоса; во всех неполадках, если они появлялись, винил только себя. Ему помогали репетиторы, и особенно Тамара Петровна. Часто бывало так: утром Леонид Михайлович ставит, скажем, с одним составом, конечно, в присутствии балетмейстера-репетитора, предположим, адажио Тао Хоа и Ли Шанфу, или намечает движения вариации. А уже вечером Никитина репетирует с другим составом, точно передавая все то, что утром было показано Лавровским.

На сцену мы выходили всегда подготовленными. Если, например, в ходе работы у меня что-то не получалось, требовались репетиции еще и еще, и я мучалась, с отчаянием «хватаясь» за сердце, «улетучивался» сон, то об этом знала только Тамара Петровна. Спуску в работе никому не давалось. Были поиски, а иногда и находки, и не только в процессе подготовки нового спектакля, но и в репетициях старых балетов. Менять, усложнять что-либо Тамара Петровна не ...рекомендовала. (Хотела написать «не разрешала», но в сочетании со всем обликом Тамары Петровны и ее манерой работать это слово было бы неверным). Но, допустим, если вместо двух туров в аттитюд, к примеру, в вариации в картине «Сон Дон Кихота» в балете «Дон Кихот» балерина, не меняя темпа, делала три, возражений у педагога не возникало. Не было их и тогда, когда в вариации в «Вальпургиевой ночи» предлагался тур пикé по кругу с прыжком. И вместе с тем, помню, когда у меня в «Фадетте» не выходили в очень медленном темпе два тура на правой ноге с переходом (не спускаясь с пальцев) в два тура на левой, и я хотела сделать другое па, Тамара Петровна настояла на варианте, предложенном автором. Мольбы не помогали. Это стоило многих слез в подушку и труда, но в итоге получалось то, что мне казалось сначала неосуществимым.

Очень ценной с моей точки зрения чертой характера Тамары Петровны было умение видеть прекрасное, отличное от обыденности, в жизни, в природе, в искусстве. Мне хочется вспомнить, как после суровых лет войны, после тяжких утрат и горя, когда победа над фашизмом принесла людям такое необыкновенное чувство великой радости, постановщики балета «Золушка» — композитор С. Прокофьев, балетмейстер Р. Захаров, художник П. Вильямс задумали свой спектакль как праздник, как торжество добра, вновь обретенного права на счастье. Именно такое зрелище нужно было тогда людям. Фейерверки, фонтаны, сияние огней, волшебные феи, любовь, победившая все преграды, — кому как не юному существу, лишь недавно окончившему балетное училище, а именно — Раисе Стручковой, тоненькой девочке, смотревшей на мир широко открытыми глазами, надо было танцевать Золушку. И Тамара Петровна увидела в недавней ученице чуткую, талантливую актрису, как бы созданную для этой роли. Работали серьезно, кропотливо. Балерина и ее наставница страстно хотели успеха, и успех пришел. Музыка Прокофьева, по-видимому, оказалась близкой и понятной Стручковой. Вспомню ее необычайно «музыкальную» Джульетту — очень удачную роль балерины. Она готовила ее тоже с Тамарой Петровной. И Золушка у Стручковой получилась удивительно теплой, хрупкой, излучающей добро. Этот первый для нее большой балет, также, как и для Тамары Петровны, стал подлинным праздником. В театре, в зрительном зале, за кулисами, на сцене царил истинно праздничное настроение. Хорошо помню взволнованное, счастливое лицо Тамары Петровны, когда после окончания спектакля артистическую комнату Стручковой заполнили поздравлявшие героиню вечера с большим радостным успехом. У Никити-

ной, человека далеко не сентиментального, сияли глаза.

И еще вот о чем хотелось бы сказать: Т. Никитина всегда жила интересами дела, интересами коллектива. Сегодня, когда мы говорим о плодотворности творческого пути этого художника театра, мы не можем не упомянуть о работе Тамары Петровны с кордебалетом. Работа, которую я лично считаю наитруднейшей и очень ответственной. Ведь спектакль хорошо пройти не может, если плохо отрепетированы танцы кордебалета, нет точности линий, синхронности движений, если не выверены позиции рук и самое важное — нет чувства стиля спектакля... «Вы же артисты, друзья, — говорила Тамара Петровна, обращаясь к кордебалету, — вы не можете быть равнодушными!»

У меня дома почти нет сценических фотографий, на стенах не висит ни одной. Я не собирала и не собираю их, но одну храню. Ту, где А. Царман сфигуровал меня в прыжке — выход Китри в первом акте балета «Дон Кихот». Храню это фото совсем не из-за своего па де ша, а потому, что на ней прекрасны артисты кордебалета. Позы, глаза, улыбки. Кажется, сейчас взметнутся ввысь бубны, затрепещут веера, и все пустятся в пляс. Как это помогало балерине, ведущей спектакль, и как это хорошо понимала Тамара Петровна. Потому, наверное, я и запомнила эти ее слова: «Вы же артисты, друзья».

Как-то по возвращении из гастролей позвонила я Тамаре Петровне. Как всегда, спросила о том, как она себя чувствует, что нового в театре, и услышала от нее, что мне непременно следует посмотреть Наташу Бессмертнову в «Жизели». «Это прекрасно», — сказала она. В этом эпизоде раскрылась заинтересованность Никитиной всем, что служит развитию искусства, умение видеть творческие достижения и тех балерин, с которыми она не занималась (с Бессмертновой педагог постоянно не работала), объективно оценить мастерство каждой артистки в отдельности и всего коллектива в целом. Этим качеством Тамара Петровна обладала в полной мере.

Сейчас Тамара Петровна оставила театр. Пришло время, когда здоровье потребовало отдыха. Пришла, не хочется употреблять это слово, старость. Поэт Михаил Светлов правильно сказал, что старость — это усталость молодых людей. К тому же, ведь старость не возраст, а состояние души. И руководствуясь этим утверждением, мы желаем Вам, дорогая Тамара Петровна, души, полной радости, света, постоянного интереса ко всему прекрасному. Как писал другой замечательный советский поэт Николай Заболоцкий: «Душа обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь».

«Тамара Петровна Никитина — замечательный воспитатель молодой артистической смены, пришедшей в Большой театр в пятидесятые и шестидесятые годы, — говорит Ярослав Сех. — Должен сказать, что на ее долю выпала работа с профессионально подготовленной молодежью, которая любила театр и мечтала танцевать. Мы вкладывали в работу все силы, знания, способности. Можно сказать, что происходило взаимное и полезное обогащение — как для Тамары Петровны, так и для нас. Мы никогда не боялись обратиться к ней за помощью, значение которой сейчас трудно переоценить, не боялись получить отказ. Я встречался с Тамарой Петровной в работе над партей Даниила в «Каменном цветке» и Паганини в одноименном балете. Она была великолепным репетитором — требовательным, настойчивым, всегда стремилась найти новые, созвучные времени краски. Все ее замечания проходили в корректной форме, и я не помню случая, чтобы Тамара Петровна не довела до конца решение поставленной перед исполнителем задачи. Она обладала исключительной памятью.



Тамара
НИКИТИНА —
ученица
балетной школы

Помню, в театре решили возобновить «Золушку» С. Прокофьева, и тут выяснилось, что текст спектакля Р. Захарова забыт. Обратились к Тамаре Петровне. Она помнила весь балет от первого до последнего такта и восстановила его хореографическую партитуру буквально за три недели.

Тамара Петровна Никитина — человек высокой культуры, носи-

Т. НИКИТИНА
на репетициях
с **В. Васильевым**
и **О. Лепешинской**



тель лучших традиций балетного искусства — умеет привить молодым артистам настоящую любовь к театру».

«В конце пятидесятых годов Екатерина Николаевна Гейденрейх «перенесла» на сцену Большого театра спектакль Кировского театра «Шопениана» М. Фокина, и после завершения постановки репетиционная работа была передана Тамаре Петровне Никитиной, — отмечает Евгений Валукин. — Тамара Петровна отработывала хореографический текст с кордебалетом до полной филигранной отделанности всех деталей, достигая полной синхронности исполнения, единого «дыхания» в танце. Она обладала особенным «дисциплинирующим» тембром голоса: с одной стороны спокойным, но звучным, а с другой — строгим и конкретно деловым. На репетициях она говорила мало, выбирая и акцентируя самое необходимое, но в этом лаконизме ее выражений таилась особая убеждающая сила.

Каждую новую работу Тамара Петровна начинала с ввода исполнителей в атмосферу действия спектакля, с разъяснения актерских задач, и лишь затем начинался сам процесс репетиций. Обычно Тамара Петровна следила за точностью прочтения текстов небольших отрывков, одновременно добиваясь одухотворенного и стилистически верного исполнения. Тщательно отработав несколько отрывков, она лишь тогда соединяла их в единое целое.

Никитина умеет видеть и ценить прекрасное в искусстве. Ее музыкальность гармонично сочетается с поисками в области пластики движения, что рождает плавность, певучесть переходов, законченность позировок. «Распущенных», расплывчатых поз она не терпит и всегда требует правильного выполнения музыкальных акцентов, заданных балетмейстером. Можно сказать, что Тамара Петровна стремилась к графичности исполнения, но, добиваясь ее, она требовала от нас полной осмысленности танца. «На сцене все должно быть подчинено логике развития действия», — любила повторять она, и в этом всегда оставалась союзником и помощником балетмейстера.

Внешне всегда подтянутая, величественная, удивительно бескомпромиссная, Тамара Петровна своим темпераментом и силой характера увлекала всех присутствовавших в репетиционном зале. На нее полностью можно было положиться в вопросах вкуса. Любая деталь классического наследия была для нее важна и значительна. «Лучший в мире кордебалет Большого театра», — так писали газеты многих стран мира, где побывала наша труппа, и в этом — немалая заслуга и Тамары Петровны Никитиной».

«Тамара Петровна Никитина была желанным репетитором для многих солистов и ведущих артистов балета Большого театра, — вспоминает Раиса Стручкова. — Ее преданное отношение к искусству всегда вызывало восхищение и преклонение. Кто бы с ней ни работал (а ведь ей приходилось одни и те же партии готовить с актерами, обладавшими совершенно разными индивидуальностями), она каждо-



му исполнителю помогала найти свой рисунок роли, свою интерпретацию образа.

Тамара Петровна умела работать творчески каждый день и, на мой взгляд, главное, что ее отличало — это удивительное умение создать в классе рабочую атмосферу. Не секрет, что у каждого актера свой характер, своя степень подготовленности. И всех нас, необычайно разных, она по-своему вовлекала в творческий процесс.

Работа Тамары Петровны в репетиционном зале отличалась скрупулезностью. Свято оберегая хореографический текст автора от искажений, она умела детально разобрать каждую роль, довести ее исполнение артисткой до блеска, как с технической, так и с актерской стороны. В школе меня воспитывала Елизавета Павловна Гердт, и Тамара Петровна, работая со мной как с солисткой театра, никогда не упускала возможности пригласить педагога на наши репетиции, спросить ее совета, помощи. Никитина учила нас классическому стилю танца, который в совершенстве усвоила, уча у представителей старой плеяды педагогов московской и петроградской школы.

Тамара Петровна обладала редкостным вкусом, безупречным пониманием стиля, и, будучи репетитором двух белотюниковых балетов «Жизель» и «Шопениана», тонко ощущала стилистику этих балетов и всеми силами старалась помочь нам, своим ученицам, постичь ее.

Всегда очень собранная, как внешне, так и внутренне, она несла с собой в репетиционный зал рабочий заряд, творческую обстановку, и это невольно «заражало» исполнителей. Хорошо помню наши репетиции балета С. Прокофьева «Золушка». Разучивая со мной танцевальный текст, Тамара Петровна одновременно вела большую работу и над актерской стороной партии. «Каждое движение, — говорила она, — должно нести мысль». И учила меня открывать и соединять в исполнении два важнейших качества — красоту формы и глубину содержания. Для нее никогда не существовало мелочей, которые можно было бы оставить без внимания. Когда работа над «Золушкой» подходила к концу, мы решили, что моя героиня должна иметь золотистый цвет волос. За дело взялись танцовщицы старшего поколения Е. Ильющенко, Л. Черкасова и Т. Никитина. Они тут же в театре выкрасили меня в нужный цвет.

Тамара Петровна всегда вела меня по пути поисков к предельной правдивости и выразительности, и я всегда безоговорочно доверяла ее вкусу и большому творческому опыту.

Иногда наши встречи в репетиционном зале доходили до такого состояния, что я чувствовала себя как действующее лицо спектакля — так органично помогала мне Тамара Петровна «вжиться» в его атмосферу, и я счастлива, вспоминая эти радостные мгновения. Не могу сказать, что у нас всегда и все проходило гладко. Мне от нее часто попадало. Но теперь я понимаю, что и она провела не одну бессонную ночь, готовясь к репетициям и спектаклям с моим участием.

Я училась у Тамары Петровны не только как танцовщица, но и набираясь опыта для будущей педагогической деятельности. И сегодня испытываю глубокое удовлетворение от возможности передать свои знания, которые накапливались под влиянием Тамары Петровны, представителям следующих поколений артистов. И еще одним удивительным качеством обладает Тамара Петровна — терпением. Иногда трудно бывало сразу понять задачу данной репетиции или справиться с техническими трудностями роли, и тогда на помощь приходило удивительное терпение педагога. Тамара Петровна старалась уйти от сложного отрывка роли, но к концу репетиции обязательно незаметно к нему возвращалась. К тому времени сложный материал становился доступным, и мы уже сообща начинали искать нужные краски и детали образа.

Тамара Петровна Никитина работала с разными балетмейстерами — Л. Лавровским, В. Вайноненом, Р. Захаровым, Ю. Григоровичем... Почему же они считались с ее мнением, опирались на ее знания, вкус, опыт? Думаю, что этому есть свои причины. Сейчас многие педагогические репетиторы любят «помочь» балетмейстеру, добавить что-то от себя к сочиненному им хореографическому тексту, и это не кажется им нескромным. Что же касается Тамары Петровны, то она никогда не меняла авторский хореографический текст. Единственное, что она себе позволяла, так это вводить в интерпретации роли небольшие коррективы, необходимые для выявления индивидуальности исполнителя, но делала это, обязательно получив согласие постановщика.

Вся творческая жизнь Тамары Петровны Никитиной прошла в стенах Большого театра, и его интересы, его требования всегда у нее стояли на первом месте. Сегодня из различных городов Советского Союза к ней продолжают приходиться предложения с просьбой помочь в восстановлении того или иного спектакля. И когда в Москву с творческими отчетами приезжают коллективы из других городов и республик, мы по его художественному почерку сразу видим: здесь работала Тамара Петровна Никитина. И я убеждена, что и сегодня, когда советы Тамары Петровны, ее мастерство и знания понадобятся тому или иному театру или артисту, — творческим огнем загорятся ее глаза, и она с радостью откликнется на просьбу. Так было всегда. Так есть и будет! И хочется пожелать нашему доброму другу — педагогу и наставнику доброго здоровья. А задор у нее есть! Мы и сейчас ощущаем его постоянно».

Материал подготовила
Н. ВОСКРЕСЕНСКАЯ

*История:
публикации, документы,
воспоминания*

ОЛЬГА ГЕРДТ

ЭНТУЗИАСТ И РОМАНТИК



А. Л. ВОЛЫНСКИЙ (С рисунка Ю. Анненкова)

Вокруг этого человека всю жизнь кипели страсти: его обожали и ненавидели, хвалили и ругали, о его книгах спорили, обещая им жизнь вечную или отвергая их совершенно. Но не замечать Аким Львович Волынский (1865—1926) было невозможно. Философ, литературный критик, искусствовед, писатель, балетовед — он обладал колоссальной эрудицией, образованность его была настолько велика, что, по единодушному признанию современников, во всем написанном им она отразилась лишь в малой, незначительной части.

Но страстность, темперамент, какая-то фанатическая безоглядность, с которыми он отдавался в своих трудах захватывавшей его идее, поражали современников в Волынском еще больше, чем его безграничная образованность. Он же называл это просто энтузиазмом, который был для него неотъемлемой чертой настоящего творчества. В «Книге ликований» («Азбука классического танца») Волынский писал: «При разработке новых наук возникают неизбежно подъемы эмоционального свойства... мне должен быть прощен не покидавший меня энтузиазм в изложении любимого предмета, одновременно отвлеченного и практически конкретного». А «любимым предметом» для него становилось все, к чему бы он ни прикасался. «Он умел трудиться с такой самоотверженностью, с какой молились древнехристианские отшельники»¹, — писал о нем Константин Федин. Для Волынского не существовало ничего малого.

¹ Конст. Федин. «Аким Львович Волынский». В сб.: Памяти Аким Львович Волынского. Л., 1928, с. 30.

«Нужно уметь мыслить целыми верстами», — говорил он. Мозг его отыскивал в «любимом предмете» идею, поглощавшую его полностью. И тогда энтузиазм делал его фанатиком: увлеченный, Волынский вооружался копьем, облачался в доспехи и спешил на защиту идей и теорий, существовавших подчас только для него одного. Энтузиазм уводил его в сторону и создавал парадоксы Волынского: множество ценных мыслей, заложенных в его книгах, бывших новыми и обещавших дальнейшую разработку, оставались нетронутыми, в то время как автор, увлеченный «громоздкой абстракцией», делался необъективным и неисторичным, впадая в какую-нибудь одну крайность.

Точный портрет Волынского был нарисован музыковедом и композитором В. Богдановым-Березовским: «Он производил впечатление добродушного человека, не то большого ребенка, не то «напускающего на себя» доброго волшебника»². Так оно и было на самом деле: неудачи, поражения, непризнание заставляли «напускать на себя» холод непроницаемости, он становился излишне патетичным, стиль его книг, возвышенный и самоуверенный, на самом деле скрывал почти детскую восторженность, способность к новому взгляду на вещи, что порождало подчас смелые открытия, ценные мысли и неожиданные сравнения.

Раннее увлечение математикой, совершенное овладение языками — латинским и греческим — становятся фундаментом широкой образованности Волынского: развивается и организуется мышление, языки приучают к дисциплине и системе — позже Волынского будут называть «сплошным мозгом». Экзамены в гимназии он выдержал экстерном. И настолько блестяще, что при поступлении на юридический факультет Петербургского университета его сразу зачисляют на стипендию. С 18 лет (то есть с 1883 года) он уже сотрудничает в различных газетах, увлекается философией и, будучи студентом третьего курса, публикует в журнале «Восход» свою первую самостоятельную работу — «Теолого-политическое учение Спинозы». С этих пор Аким Флексер и подписывается псевдонимом Волынский. По окончании университета профессор Градовский предложит талантливому студенту остаться при кафедре государственного права, не требуя даже диссертации и обещая зачет в качестве таковой его работу о Спинозе. Но Волынский отказался. Выбор был уже сделан: «Я хочу быть не профессором, а литератором».

Его деятельность литературного критика связана с журналом «Северный Вестник», в котором он сотрудничал, а в последние годы существования издания был его фактическим редактором. Волынский пишет статьи о творчестве Толстого, Гончарова, Лескова, Чехова, делает обзоры литературных новинок. Большой интерес вызывают его работы о Достоевском.

Огромную известность приносит Аким Львовичу его книга о Леонардо да Винчи (1902). Историю развития искусств Волынский знал великолепно. Все эпохи были обжиты и изучены им до мельчайших подробностей. В. Богданов-Березовский вспоминает, как Волынский часами мог рассказывать об итальянской живописи и скульптуре. Что касается эпохи Возрождения, то «здесь он был совсем как дома». Ведь недаром написание книги предваряли поездки Волынского по Италии и Греции, где он занимается археологией и иконографией. А перед вторым изданием книги он снова путешествует по Европе, изучает рисунки и манускрипты Леонардо в Виндзоре и британском музее — и все это, «чтобы восполнить дефекты моей прежней работы». «Чтобы понять такого человека, как Леонардо да Винчи, нужно видеть собственными глазами Италию... чтобы ощутить атмосферу, которой дышал этот итальянский гений»³. За книгу о Леонардо Волынского удостоили звания «Почетный гражданин города Милана».

Есть в этой книге персонаж, выражающий духовные ис-

кания самого Волынского и являющийся своеобразным ключом к пониманию его личности. Ценитель и знаток искусства, главный рассказчик и «гид» читателя в лабиринте живописи — «он не писатель, не литературный критик — всего справедливее было бы назвать его мечтателем на старинно-вдохновенный лад»⁴. Его монологи проникнуты пафосом поиска «новой красоты» в искусстве, которая «еще только нарождается».

Поиски «новой красоты» в искусстве приводят Волынского в театр. С его влиянием связан целый период в жизни Драматического театра Комиссаржевской, в котором он работал одно время заведующим репертуарным отделом. В 1905—1906 годах влияние А. Волынского на В. Комиссаржевскую отразилось на постановке таких пьес, как «Строитель Сольнес» и «Гедда Габлер» Г. Ибсена, «Чайка» А. Чехова и других. Волынский призывал сделать театр «театром высших идеологических поучений, вышедших из жизни и ведущих эту жизнь, куда следует». К тому же стремилась и Комиссаржевская. Но, уходя от ненавистных ей «бытовизма» и развлекательности в театре в мир «отвлеченных идей», «вечных ценностей», актриса, в сущности, оставалась без перспектив. «Длинное копье мысли» Волынского способно было побудить к поискам выхода, но выхода не давало...

Значительное влияние А. Волынского на Веру Комиссаржевскую было неудивительным, если вспомнить о его уникальной способности воздействовать на окружающих людей. Красноречие в действительности составляло особый дар Акима Львовича. По признанию современников, он умел говорить так, что «слушатель, даже не соглашаясь с оратором, верил ему». Для многих Волынский становился педагогом. Он помогал В. Комиссаржевской в подготовке шекспировских ролей, Р. Аполлонскому, артисту Александринского театра, — в работе над ролью Гамлета. Не без влияния Волынского главные партии в «Жизели», «Эсмеральде», «Дочери фараона», «Дон Кихоте» стали лучшими партиями Ольги Спесивцевой. «Он, конечно, рассказывал балерине о Гюго и его романе, об эпохе французского средневековья, о балете романтической поры, о Гейне и Теофиле Готье...», — вспоминает в своей книге «Встречи» В. Богданов-Березовский. По рекомендации Волынского, Спесивцева занимается у А. Вагановой, а во время лондонских гастролей, по его же совету, — у прославленного Энрико Чекетти...

Но было в «рыцарской» судьбе Волынского и самое главное... Во время своих «скитаний» по Греции и Италии Волынский, как пишет его биограф Э. Голлербах, «убедился, между прочим, в том, что античный театр есть по существу — балетный театр. Это привлекло его к изучению балета, которому он посвятил 15 лет и который, по словам А. Л., спас его как литератора»⁵. Увлечение Волынского классическим балетом после его солидных научных изысканий в области живописи, философии, литературы многим казалось очень странным, почти нелепым. Но для Акима Львовича оно было закономерным, подготовленным всем ходом его жизни. В статье «Чем будет жить балет» Волынский называет классический балет «наиболее человеческим искусством — искусством сознательного духа, в его высших морально-волевых парениях»⁶. И тут начинает казаться, что не случайно все началось с математики: как в сложной задаче, все в жизни Волынского вдруг сошлось. Все, о чем думал, к чему стремился, поиски «вечных ценностей», борьба за связь философии с искусством, стремление уйти от бытописательства и натурализма в театре и литературе, поиски «новой, классической» красоты в живописи — все его идеи и разработки теперь, как лучики, сходились в одном, самом возвышенном и одухотворенном из искусств. «Классические танцы, — писал Волынский в «Книге ликований», — ...можно бы назвать и античными», так как они, «не передавая ничего случайного и местного, применимы повсюду... —

² В. Богданов-Березовский. Спесивцева. В кн.: Встречи. М., Искусство, 1967, с. 255-256.

³ А. Волынский. Леонардо-да-Винчи. Киев, 1909, с. 8.

⁴ Там же, с. 78.

⁵ Э. Голлербах. Жизнь А. Л. Волынского (краткий биографич. очерк). В сб.: Памяти Акима Львовича Волынского. Л., 1928, с. 26.

⁶ Журнал «Жизнь искусства», 1924, № 3, с. 11.

всем понятны и имеют общечеловеческий характер»⁷. «Общечеловеческий» — это было очень важно для Волынского. Отныне он, со свойственной ему одержимостью, возлагает на себя миссию защитника и хранителя классических традиций.

В 1911 году Волынского приглашают в газету «Биржевые ведомости» в качестве критика, специалиста по балету. А с 1920 по 1925 год он печатается на страницах «Жизни искусства». Его статьи, по словам Богданова-Березовского, «несколько выпренные по тону, но всегда живые по мыслям, острые по наблюдениям и с первой же строчки обнаруживающие тонкого знатока, пользовались в те годы большим успехом у всех интересующихся искусством...». И действительно, многое Волынский умел подмечать первым: касалось ли то новых постановок, новых имен, общих тенденций развития балета. Его наблюдениями до сих пор пользуются специалисты как свидетельствами, верными и оправдавшими себя. Но крайностью позиций Акима Волынского, как результат чрезмерного энтузиазма, делала его «несправедливейшим» из критиков. Реформаторская деятельность М. Фокина стала для Волынского главным объектом его полемических выступлений. Отстаивая неприкосновенность классического танца, отступление от которого он называл «падением и разрушением» русского балета, Волынский не хотел признавать положительных сторон реформы Фокина, называя его «ликвидатором». Но борьба Волынского за сохранение классического наследия сыграла свою положительную роль. Волынский мечтал о реформе собственно классического танца. В книге «Проблема русского балета» он пишет о необходимости влить в классический танец «струю гражданского героизма», расширить возможности мужского танца, мечтает о гармонии солиста и кордебалета, главным же для него в этом направлении становится необходимость сохранения классической школы. «Если будет допущена хотя бы временная приостановка школьного дела, то все немедленно погаснет безвозвратно». И там же отмечает: «Если в темах классического балета развертывается своеобразный язык человеческой души, то... обучение этому языку, понимание его должно явиться первой задачей балетной школы»⁸. В 1920 году Аким Львович организует Школу русского балета (или иначе Хореографический техникум). Это начинание Волынского становится предметом его гордости, можно подивиться той основательности, с которой он берется за дело, чувствуя себя при этом исполнителем какой-то особой исторически важной миссии. Если культура классического танца «зародится впервые в России, — пишет он в статье «Чем будет жить балет», — то это послужит к большей славе и гордости нашей страны. Для этой именно культуры мы строим сейчас школы балетного искусства...». Сколько гордости и ответственности в этих словах! В 1923 году в журнале «Жизнь искусства» Волынский на запрос наркома просвещения А. Луначарского относительно проектируемого хореографического факультета при высшем институте сценических искусств печатает свой «Проект возрождения балета». Высокопарно, но иначе Волынский не умел, хотя эта «повышенная» интонация и раздражала подчас современников. «Хореография... подлежит эмансипации от бытовых кошмаров прошлого и должна быть морализована и героизована во всех направлениях и до конца»⁹. Волынский подробно излагает основные направления постановки школьного дела, а в «Книге ликований», изданной в 1925 году, публикует разработанную им программу обучения в Хореографическом техникуме и подводит первые итоги его работы. Главной задачей педагога Волынский считает умение истолковать каждое рас «в пределах диссертации», каждое движение должно быть осмыслено. Восьмилетнее образование предполагает подготовку артистов балета, балетмейстеров и педагогов. Кроме хореографических наук, вводятся история балета и греческого танца, эстетика теат-

ральных костюмов, художественная анатомия и биомеханика, теория классического танца, предметы музыкального образования, курс классической поддержки и другие. Особым пунктом становится необходимость сценической практики учащихся. В двадцатые годы появилось немало хореографических студий, но школа под руководством Волынского выделялась высоким уровнем преподавания основ классического танца. Здесь работали Н. Легат, Е. Обухова, М. Романова, авторы книги «Основы характерного танца» А. Бочаров и А. Ширяев, ставил танцы балетмейстер А. Чекрыгин, начинала преподавать А. Ваганова. «Хореографическое искусство, как никакое другое искусство в мире, требует длительных годов обучения», — писал Аким Львович, и его хореографический техникум — попытка нового дела, возникшего «в больших реформационных целях и не имеющего никакого опыта в прошлом балетной сцены», а в сноске помечал: «Обращение техникума в высшее учебное заведение, в Академию танца, как в Париже, дело ближайшего будущего»¹⁰. «На полтона ниже» Волынский действительно не умел... «Книга ликований», где автор стремился обосновать определенный критический метод — «вскрывать содержание танца из самой его формы», получала самые различные отзывы. Но безусловно одно — основана она на глубоком знании хореографии и содержит точные наблюдения о природе классического танца. В. Богданов-Березовский приводит мнение Ф. Лопухова о книге Волынского: «В одну из наших «производственных» встреч... Лопухов обратился ко мне и к Юрию Иосифовичу Слонимскому, сценаристу балета, со словами: «Вчера перечитал «Книгу ликований» Волынского. Как все-таки он чертовски тонко понимал и ощущал специфику нашего искусства»¹¹. Для Волынского, который в молодом уже возрасте, под руководством Н. Легата встал к балетному станку, чтобы изучить основы основ классического танца, — это признание было бы высшей похвалой.

После революции Аким Львович работает в совете Дома Искусств, председательствует в коллегии Всемирной литературы, с 1920 по 1924 годы он — председатель правления Всероссийского Союза писателей, печатает в журнале «Жизнь искусства» литературные заметки, воспоминания, театральные рецензии. В своей многогранной деятельности Волынский пропагандировал приход нового искусства, развивающего классические традиции, со всей страстностью русского интеллигента начала века.

Когда в 1926 году Волынский умер, оставив неизданными книгу о Рембрандте и воспоминания о хореографическом техникуме, этого смешного старика с его напыщенными фразами и излишними умствованиями стало как-то не хватать. А может это только сейчас так кажется... Но так много теплых слов и поэтических образов вызвал этот человек в воображении знавших его, что как-то сразу прояснилось его истинное значение. «Крылатый вол», — сказал о нем критик и литературовед П. Медведев словами Н. В. Гоголя. А мемуарист А. Гизетти назвал все начинания Волынского введением, вечной присказкой, «за которой ждешь еще главной сказки». Он — «начинатель», все сделанное им — пролог. Его книги содержат «зерна таких идей», которые не могут быть забыты и не оценены. Много в этой жизни было похоже на жизнь героя Сервантеса... Над Дон Кихотом смеялись, называли сумасшедшим, фанатиком, крутили пальцем у виска, когда он бросался на ветряные мельницы, а потом вдруг останавливались, пораженные, когда этот «ненормальный» начинал говорить такие вещи, которые обыкновенному человеку даже в голову не пришли бы. Вспомните «разумные» монологи Дон Кихота — как много в них мыслей, опережающих его собственное время... Когда Волынского не стало, точнее всего сказал о нем Константин Федин: «Этот человек жил для того, чтобы сделать жизнь, у него... нет биографии, у него — житие...»

⁷ А. Волынский. Книга ликований, Л., 1925, с. 14.

⁸ А. Волынский. Проблема русского балета. Петроград, «Жизнь искусства», 1925, с. 14-22.

⁹ «Жизнь искусства», 1923, № 24, с. 7.

¹⁰ А. Волынский. Книга ликований, Л., 1925, с. 231—233.

¹¹ В. Богданов-Березовский. Спесивцева. В кн.: Встречи. М., Искусство, 1967, с. 259.



Мари САЛЛЕ. Гравюра Н. Лармессена (1732)

Гравюры XVIII века с изображением знаменитых французских танцовщиц Мари Камарго и Мари Салле принадлежат собранию, подаренному советскому народу Э. Курнанд¹. Московские любители танца познакомились с ними, когда посещали выставки Центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина — «Москва — Стокгольм, два века театральных связей» и «Новые поступления».

Выполненные с известных живописных полотен Никола Ланкре, произведения относятся к высшим достижениям французского искусства эпохи рококо, стиль которого достиг вершин своего развития к середине XVIII столетия. Советский искусствовед А. Чегодаев отмечал, что «это искусство, проникнутое подлинной и прекрасной человечностью, и в силу реализма, лежащего в его основе, отличающееся высоким национальным своеобразием, получило в своих лучших творениях не только настоящую идейную силу, но и ясную простоту и совершенство художественной формы. Очень разнообразное и сложное, оно достигло своих наиболее высоких успехов в реалистическом раскрытии образа человека, в частности, в искусстве портрета».

Французские театральные портреты выдерживают сравнение с шедеврами Антуана Ватто, Жана Батиста Шардена, Оноре Фрагонара. На развитие этого вида искусства живописи повлиял возникший тог-

да в стране огромный интерес к театру и особенно к балету. Именно с того времени театральные портреты вошли в творчество французских художников органично и навсегда.

Любимый ученик Антуана Ватто Никола Ланкре, как и его учитель, был увлечен миром сцены и кулис. Созданные им портреты Камарго и Салле — лучшие в его наследии — тотчас стали особенно популярными среди театралов в связи с тем, что соперничество балерин весьма занимало в те годы их современников. Не потому ли почти сразу за появлением портретов Никола Лармессен и Лоран Карс, прославившиеся как непревзойденные мастера книжной иллюстрации, создают гравюры с них? Очарование и несомненная художественная ценность этих листов заключается в том, что они удивительно стильно и тонко «вторили» подлинникам Ланкре, передавая ощущение колорита полотен художника, и почти документально зафиксировали особенности исполнительского искусства танцовщиц.

Гравюры не скрывают своего восхищения балеринами: Карс — грацией и изяществом Камарго, символизировавшей сам дух Парижа и его театров, Лармессен — гармонией и драматической насыщенностью образов, творимых Салле. В их произведениях подкупает и сам визуальный эффект резцовой гравюры: благодаря использованному художниками классическому приему гравирования по металлу усиливается ощущение мизансцены, кажется, будто смотришь на подмостки из зрительного зала... Именно мастерство гравировки и компоновки

¹ Более подробно об этой коллекции рассказывал В. Володарский в статье «Дар искренней души», «Советский балет» № 5 за 1983 г.

ГРАВЮРЫ РАССКАЗЫВАЮТ...

Наталья Шлаустас



Мари КАМАРГО. Гравюра Л. Карса (после 1730 г.)

листа усиливает момент сопричастности, столь высоко ценимый в изобразительном искусстве и в театральной гравюре особенно. И если картины Ланкре воспринимаются как остановленные мгновения балетного спектакля, то и гравюры в своей технике искусно передают это же впечатление. Естественно, авторы работали каждый в своей манере. Так, Лармессен, скрупулезно и точно следуя оригиналу Ланкре, строго и педантично прорабатывает светотени в портрете Салле. Карс, напротив, приближается к свободной, колористически зыбкой и трепетной моделировке портрета Камарго.

Великий Жан Жорж Новерр в своем знаменитом труде «Письма о танце и балетах» вспоминал: «Я видел танцующую Камарго... Ее танец был живым, радостным, блестящим и легким. *Jettés battus, royale, entrechat coürée* без мелких ударов об опорную ногу... она исполняла с непревзойденной легкостью. Она танцевала лишь на веселые, живые мотивы». И анонимный автор в обязательной под гравюрой надписи как бы развивает эту мысль:

«Верная законам ритма.
Я творю по воле искусства самые трудные па.
Оригинальная в танцах,
могу оспорить Балона и Блонди».

Мари Камарго много сделала для совершенствования техники женского танца, отсюда и произведенные ею изменения в платье балери-

ны, которое стало короче и облегающее.

Мари Салле стремилась к внутренней содержательности танца, к актерской выразительности своего искусства. Ее искания в известной степени подготовили реформу Новерра, который сказал о ней так: «В ее лице не было никакой аффектации, оно было благородно, одухотворенно и выразительно. Ее танец, полный страсти, представлял собою тонкий и легкий рисунок...» Ею восхищался сам Вольтер.

Никола Лармессен окружает Салле группой детей, музицирующих на кларнетах и флейте, и хороводом девушек, а в правой кулисе помещает под сводами беседки скульптуру отдыхающей богини охоты Дианы. И фигура Салле на этом фоне выглядит как бы поданной крупным планом, давая зрителю возможность насладиться изысканной и чарующей грацией артистки. Подпись подтверждает намерения гравера:

«Владею искусством, подчиненном гармонии.
Изображаю страсти, выражаю радость,
Соединяю блестящие па одержимого дара
С грацией, точностью, легкостью».

Обогащенные собрания музея имени А. А. Бахрушина две старинные французские гравюры — еще одно свидетельство того, сколь велико было влияние искусства Камарго и Салле на формирование новых художественных идей в хореографическом театре, с каким живым интересом относились к их творческим открытиям современники.

*История:
публикации, документы,
воспоминания*

L'ENLEVEMENT D'ADONIS.

ACTE I.^{ER}

Le Théâtre Represente une Vaste Forêt.

Scene I.^{re}

Ritournelle.

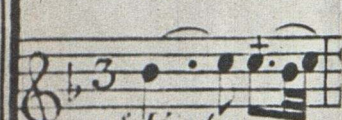
1.^{re} Flute.



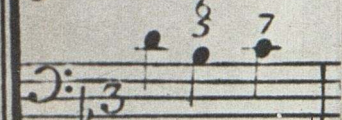
2.^e Flute Doux.



1.^{re} Violon.



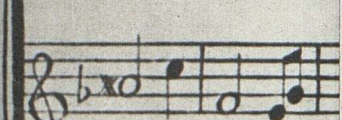
2.^e Violon.



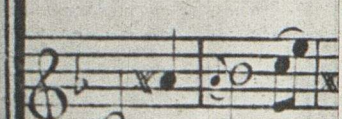
Basses Doux.



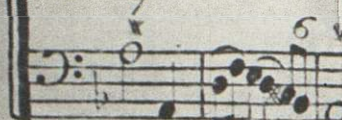
Flutes.



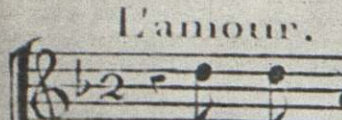
Violons.



Vio.



Basses.



L'Amour.



Pour surprendre Adonis j'abandonne les vœux, C'est L'Amour qui le



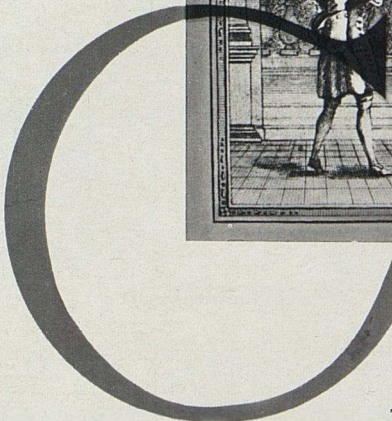
B.C.



Жан Филипп РАМО

БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА РАМО

Галина Алфеевская



тановление балета как самостоятельного жанра музыкального театра связано с творчеством Жана Филиппа Рамо. Этапным его произведением в этом плане стали «Галантные Индии», которые предопределили последний шаг балетного театра к «независимости», к воплощению содержания исключительно музыкально-хореографическими средствами.

Жан Филипп Рамо (1683—1764) — величайший французский композитор XVIII века — проявил себя в разных сферах музыкальной деятельности. Прославившись как первый органист Франции, он также великолепно владел искусством игры на клавесине и скрипке, руководил оркестром, открыл в Париже (1737) школу композиции. Рамо — выдающийся теоретик музыки создал свое учение о гармонии, опираясь на рационализм Р. Декарта (1596—1650) и акустическую теорию Ж. Совера (1653—1716)¹.

Судьба композитора оказалась нелегкой. Выходец из семьи дижонского органиста, он всю жизнь боролся за признание своей музыки. Серьезность, сосредоточенность великого музыканта, суровость его нрава отнюдь не способствовали успеху. По словам К. Дебюсси, «внешне он был долговязым и худым, характера одновременно тяжелого и остроруженного».

Творческий путь музыканта можно разделить на два этапа. До пятидесятилетнего возраста (1733) Рамо работал в хоровых, камерно-вокальных и камерно-инструментальных жанрах, кроме того писал музыкальные номера к ярмарочным комедиям. Последние же тридцать лет своей жизни он посвятил чревычайно интенсивному сочинению произведений для Королевской академии музыки и танца. Известный исследователь Т. Ливанова отмечает, что Рамо за все предшествующее до 1737 года время написал меньше, чем за три года после. Не говорит ли это о том, что именно театр был настоящей страстью Рамо?

Главное же и по сей день активно живущее в практике музицирования наследие первого периода творчества композитора — пять сюит для клавесина, а также пьесы для концертирующего клавесина со скрипкой или флейтой и с виолой или второй скрипкой (по существу, это трио-концерты). Клавесинные пьесы Рамо — это либо прикладные танцевальные жанры, либо программные миниатюры. Первых большинство: в сущности, им написана поистине целая энциклопедия бытового танца той эпохи. Ее составляют аллеманда и куранта, сарабанда и жига, гавот и менуэт, ригодон и мюзетт, наконец, тамбурин — тот самый, который стал символом танцевальной музыки XVIII века.

Танцевальность присуща и программным миниатюрам Рамо. Среди них часто встречаются пьесы-портреты, преимущественно женские. «Портретность» эта восходит к классицистскому театру второй половины XVII века — она фиксирует лишь доминирующие свойства «модели»: «Игривая», «Назойливая», «Застенчивая», «Болтливая», «Радостная», «Ликующая», «Равнодушная». Портреты могут быть и коллек-

тивными («Солонские простачки», «Вязальщицы»), и ориентальными («Дикари», «Цыганка»). И в каждом из них характер или эмоциональное состояние передается в движении, в танце. Выражение через «высказывание» (музыкальную риторику) встречается редко, главным образом, в лирических миниатюрах ламентозного характера. Танцевальность, пластичность, характерность, портретность клавесинных пьес Рамо может дать им новую жизнь сегодня не только в практике пианистов, но и на сцене в хореографических миниатюрах.

Как истинно национальный гений, Рамо всегда тяготел к театру. По его словам, он «следил за театром с двенадцатилетнего возраста». Но только будучи пятидесятилетним, обретая известность, он получил доступ на сцену Королевской академии музыки и танца. Тогда (в тридцатые годы XVIII века) балет еще не стал самостоятельным жанром музыкального театра, а существовал, как уже говорилось, в качестве интермедийных эпизодов и отдельных номеров внутри оперных спектаклей. Поэтому, чтобы уяснить значение театральной музыки Рамо в становлении собственно балета, следует специально остановиться на опере.

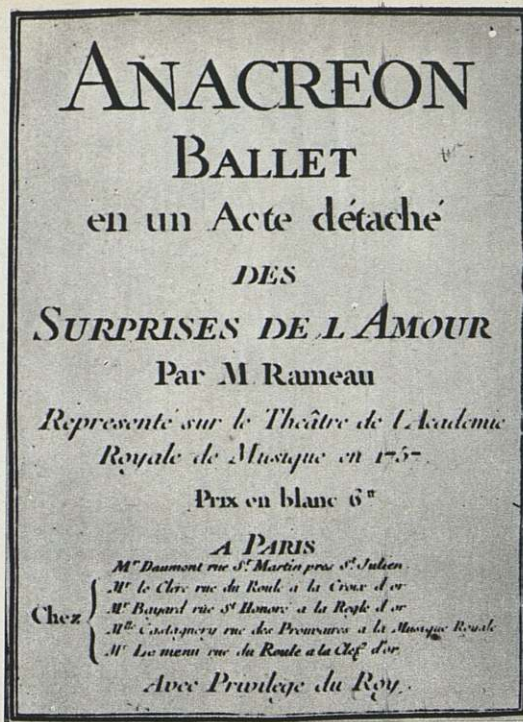
Опера сформировалась в начале XVII века. В этом же столетии определилось ее национальное лицо. Общей основой национальных школ стала античная сюжетика, выдвинутая еще в эпоху Возрождения. Но если в итальянской опере неуклонно утверждалось единовластие бельканто, то во французском музыкальном театре при наличии пения господствовало танцевально-дивертисментное начало. Не случайно создатель французской оперы Жан Батист Люлли (1632—1687) обратился к балету, разновидности которого, начиная с последнего десятилетия XVI века, создали во Франции устойчивую национальную традицию (вспомним «Комедийный балет королевы» Бальтазара де Бельджозо, балет-маскарад, мелодраматический балет, наконец, балет с выходами)².

Как балет во Франции предшествовал опере, так и в творчестве самого Люлли созданию им лирической трагедии — национального жанра французской оперы — предшествовала его работа в области балета, включая комедии-балеты, сочиненные в содружестве с Жаном Батистом Мольером (1622—1673). В совершенстве постигнув французскую культуру танца, Люлли не только сделал танцевальные дивертисменты обязательной принадлежностью оперы, но и воспользовался танцевальными мелодиями для вокальных номеров. Другим национальным источником французской оперы стали вершины трагической поэзии театра Пьера Корнеля (1606—1684) и Жана Расина (1639—1699): в ораторской риторике великих актеров, играющих их трагедии, Люлли услышал интонационный строй оперной вокальной декламации, а также перенял для оперной сцены их патетическую естествоукуляцию.

Разумеется, древнегреческая трагедия, которая мыслилась как прототип оперы, не реконструировалась. В эпоху феодально-аристократического абсолютизма из античного искусства брались прежде всего цезаристские идеалы. Спектакли театра Люлли — ритуал славения Людовика XIV, а самая частая аллегория в этом ритуале — уподобление короля Юпитеру. Боги Олимпа, мифические герои, древние полководцы и философы, Слава, Добродетель, Религия, части света, горы, реки — все эти персонажи и связанные с ними сюжетные перипетии прославляли героические и галантные подвиги Короля-Солнца. Ритуал этот был необыкновенно пышным, расточительно роскошным, с поражающими воображение декорациями, архитектурными со-

¹ Среди основных теоретических сочинений Рамо — «Трактат о гармонии, сведенной к естественным принципам» (1722), «Новая система теории музыки» (1726), «Происхождение гармонии» (1737), «Доказательства принципа гармонии» (1750).

² Подчеркнем, что почти все разновидности балета не обходились без пения или декламации на музыку, которые держали его сюжетный стержень.



Титульный лист и страница партитуры прижизненного издания сочинения Рамо «Анакреон».



оружиями, с воспроизведением природных стихий (бури, наводнений, извержений вулканов), с эффектами «волшебных» полетов, исчезновений и появлений, с массовыми шествиями, танцами, хорами.

Главный, основополагающий жанр французской оперы — «лирическая трагедия», то есть музыкальная трагедия или точнее трагедия на музыке (лира отождествляется с музыкой).

Структура лирической трагедии традиционна. Она состоит из пролога, которому предшествует увертюра, и пяти актов. Аналог лирической трагедии, но с благополучным исходом — лирическая комедия. Другие жанры — пастораль, опера-балет, комедия-балет — обычно состоят из трех актов с прологом. Все эти жанры представляют собой сложное взаимодействие разных компонентов, все включают пение и декламацию (обычно мелодизированную) и всюду, особенно в трех последних из названных жанров, танцу отводится первенствующая роль. Эта хореографическая тенденция и отличала французский музыкальный театр от театра любой другой страны.

В эпоху Просвещения социальная функция традиционных спектаклей Королевской оперы стала приобретать реакционный смысл. Этим объясняется активная критическая позиция, которую заняли по отношению к ее спектаклям энциклопедисты (в первую очередь, Дени Дидро и Жан Лерон Д'Аламбер), Жан Жак Руссо. Несоответствие французской Королевской оперы своему историческому времени воспринималось современниками настолько остро, что многие из них были готовы отказаться от национальных традиций и раскрыть двери театра итальянской опере.

Как же оценивал эту ситуацию проницательный аналитический ум Рамо? Он работал во всех созданных в предыдущем столетии и доставшихся новому веку жанрах французского оперного театра. Им написано семь лирических трагедий, шесть опер-балетов, две лирические комедии и одна комедия-балет, пять пасторалей (из них четыре героических, то есть серьезных), девять балетных актов³. Прежде всего композитор обратился к лирической трагедии. В тридцатые годы он сочиняет большое количество произведений этого жанра и среди них лучшее — «Кастор и Поллукс» (1737). В тот же период родился и его лучшее сочинение в жанре оперы-балета — «Галантные Индии» (1735). В сороковые годы жанр оперы-балета становится преобладающим, высшее достижение этого периода — лирическая комедия «Платея» (1745). К пятидесятым годам относятся все балетные акты (кроме созданного ранее «Пигмалиона»).

Таким образом, линия творчества Рамо направлена от лирической трагедии через оперу-балет к балетным актам, то есть в сторону танцевально-инструментальной музыки. Собственный опыт убедил художника в исторической несостоятельности лирической трагедии, и он почув-

ствовал русло, которое вело к рождению балета как самостоятельного, отдельного от оперы жанра музыкального театра.

Первое сочинение Рамо для Парижской оперы — лирическая трагедия «Ипполит и Арисия» (1733) по мотивам трагедии Расина «Федра». В ней танцевальные эпизоды столь значительны, что отдельные исследователи определяют жанр этого произведения как трагедию-балет. Здесь важную роль играют не только сами танцевальные эпизоды — танцевальные и маршеобразные ритмы свойственны также хорам и ариям, которые чередовались с декламационно-напевными монологами и диалогами. Как и обычно для театральных спектаклей того времени, большинство танцев в этом произведении — придворно-бытовые, но в них постепенно усложняется танцевальная техника и хореографический рисунок. Так в прологе, где соперничают стоящие за судьбой Федры Диана и Амур, нимфы из свиты богини исполняют обычные гавот и менуэт. Однако во втором акте трагедии, где представлены картины царства Аида, есть две особенные «адские» пляски. Это прототипы характерных танцев. Они нередко возникают там, где фигурируют inferнальные или экзотические персонажи.

В «Касторе и Поллуксе» балетные дивертисменты еще более значительны, чем в «Ипполите и Арисии». Здесь и обряд оплакивания героя, и идиллическая пастораль теней в царстве Аида, и ликующий «космический» дивертисмент финала: братья Кастор и Поллукс приняты в сонм звезд (созвездие Близнецы), по поводу чего разыгрывается «Галантное празднество» небесных светил. Известно, что танцы в спектакле поставила и исполняла Мари Салле (1707—1756).

Дарование Рамо неожиданно проявилось и в жанре лирической комедии, о чем свидетельствует постановка в 1745 году в Версале спектакля «Платея». По древнегреческому мифу Платея — деревянная статуя. У Рамо это — безобразная болотная нимфа, повелительница тростников, лягушек, кукушек и прочей живности. Она жаждет любви царя Киферона, по наущению которого Меркурий приносит ей весть о том, что в нее якобы влюблен Юпитер. Платея спешит в объятия бога, но игра в брачную церемонию нарочито затягивается. Далее, как и в мифе, появляется разъяренная Юнона. Увидав, кто ее соперница, она смеясь, излечивается от ревности.

Прелестный античный анекдот, его смелая обработка в либретто (Ж. Отро и А. Ле Валуа д'Орвиль) — и гений мрачно-серьезного и необщительного Рамо вдруг засверкал галльским юмором. Любовные призывы похожей на жабу Платеи (ее партия написана для контртенора!), помпезные действия ее состоящей из лягушек и кукушек свиты, которая славит царя Киферона и самого Юпитера, появление перед ним фой царя богов то в образе осла, то совы — все это позволило композитору создать пародию на изживший себя и ставший ложно-героическим жанр лирической трагедии, и в конечном счете получила социальная сатира на деградирующий двор с его царствующим «Юпитером», занимающимся сомнительными похождениями, и славословящей челядью.

Комедийно-сатирическое начало получило отражение и в танцах. Вот когда наверное композитор вспомнил свою работу для ярмарочно-го театра! Под веселую и грустную танцевальные арии младенцы и гре-

³ Балетные акты могли исполняться и как составная часть оперы-балета, и самостоятельно.



Танцовщики
эпохи Рамо

ческие философы из свит бога Мома — бога насмешки и вздорности — разыгрывают балетную пантомиму в традициях балаганных представлений. Замечателен и дивертисмент, который исполняется в честь жабобразной невесты; его грандиозная чаконна пародирует напыщенную торжественность финалов оперных спектаклей.

Это сочинение восторженно приветствовали энциклопедисты и Руссо. По словам последнего, «Платея» — «шедевр господина Рамо и самое превосходное музыкальное произведение, какое когда-либо можно было услышать в нашем театре».

Среди пасторалей Рамо выделяется «Заис» (1748). Либреттистом этого произведения выступил Луи де Каюзак (1700—1759), автор книги «Танец старинный и современный, или Исторический трактат по истории танца» (1754). В содружестве с этим знатоком балета композитор создал по меньшей мере семь произведений разных жанров. Пастораль — идиллия на лоне природы. «Заис» — героическая пастораль, то есть серьезная. В ней рассказывается о всепреодолевающей любви пастушки Зелиди и бессмертного духа воздуха Заиса.

Партитура «Заиса» отличается богатством оркестровых эпизодов, рисующих образы природных стихий. Особенный интерес представляет программная увертюра, в которой композитор пытается воссоздать процесс рождения вселенной из хаоса и столкновение разьединившихся стихий. Конечно, музыкальные средства, которыми располагал Рамо, были слишком скромны для реализации такого замысла, однако, эта увертюра дала начало французскому программному симфонизму.

В жанре пасторали, как и во многих других жанрах французского музыкального театра, движение сюжета осуществляется в исполнении вокалистами «рассказе». Однако в этой пасторали между танцевальными и пантомимными сценами намечаются самостоятельные смысловые связи. Это во многом объясняется тем, что фигуры самих действующих лиц и прежде всего главного героя — Заиса, духа воздуха — балетны по своей сути.

Пожалуй, наибольшего внимания среди многочисленных театральных жанров заслуживает опера-балет, тесно связанная с французской национальной традицией и в период царствования Людовика XV занявшая то главенствующее положение, которое до этого принадлежало лирической трагедии. В отличие от последней опера-балет характеризуется тем, что сюжеты каждого акта, хотя и самостоятельны, но вместе с тем подчинены основной идее произведения. В оперный акт обязательно включается балетная сцена, которая называется «антре» — выход с танцем. В каждом акте не менее одного такого балетного дивертисмента. Жанр оперы-балета характеризуется не только доминирующим значением хореографии и пантомимы, но и тем, что почти все арии и хоры исполняются вместе с танцем. Так построил Рамо свою оперу-балет «Галантные Индия». Произведение повествует о своеобразии проявления галантности у представителей различных народов.

«Галантные Индия» отличались обилием постановочных эффектов, связанных с изображением бури и кораблекрушений, землетрясений и извержения вулкана. Сценические эффекты и экспрессивная пантомима сочетались с красочной звукописью в картинах, изображающих бушующие стихии и катастрофы. Ни в одном другом произведении Рамо нет такого количества экзотических обрядов и праздников. Каждый из них — дивертисмент, в котором пышные шествия сменяются различными танцами. Ошеломляющее впечатление на современников производила возникающая в заключительном дивертисменте последнего акта пляска «Большая трубка мира». Ее музыка — оркестровое переложение Рамо своей известной клавишной пьесы «Дикари». Есть основания предполагать, что и по хореографии «Дикари» были одним из самых ярких образцов характерного танца того времени.

В «Галантных Индиях» почти отсутствуют те вокальные эпизоды, назначение которых выходит за пределы пояснения происходящего и которые не «отанцовываются». Не случайно это произведение фигурирует в некоторых энциклопедиях и в книгах отдельных исследователей просто как балет. «Галантные Индия» — одно из немногих сочинений Рамо, которое при воспроизведении на сцене Парижской оперы в 1952 году (в редакции Поля Дюка) имело прочный успех (спектакль держался в репертуаре до середины шестидесятих годов).

Сегодня реставрация театральных произведений Рамо на нефранцузской сцене вряд ли возможна. Скорее речь может идти о балетных дивертисментах, в которых реконструкция хореографии будет сочетаться с ее стилизацией. Свободная стилизация танцев XVIII века обычна для современных хореографических композиций на музыку Рамо. Такую и композиция В. Васильева «Прогулки» в балете «Эти царующие звуки» (правда, не на театральную музыку композитора, а на различные фрагменты трио-конcertов).

Но еще более заманчивым представляется воссоздание на основе музыки Рамо танцевальной стихии того времени. В музыке Рамо запечатлена пластика всех жанровых разновидностей танца, возникших в результате его трехвекового развития: церемонность (не без оттенка скерцозности) сдержанного мюезта и изысканное изящество быстрого паспье, величаявая и тяжелая поступь сарабанды и возвышенная сосредоточенность чаконны, живость и торжественность гавота и радостная энергия тамбурина, пасторальность игривого мюезта и плавного лура, задорность ригодона и веселый азарт жиги. По подсчетам, сделанным Г. Зеффридом, в партитурах Рамо встречается 450 танцев семнадцати разновидностей (не считая клавишных аллеманд и курант). Это огромный пласт музыкально-хореографического наследия, который может быть реконструирован и введен в актив современного творчества. Стремление максимально вобрать в себя исторический опыт искусства — одна из самых значительных тенденций современной художественной культуры. Историзм сознания, характеризующий культуру XX века, породил в искусстве мощное течение неоклассицизма, который открыл могучий источник жанрово-стилистического обогащения современного творчества. Возможно, возрождение лексики старинных танцев сыграет свою роль и в развитии хореографии.

Почетное звание

Указом Президиума Верховного Совета СССР за заслуги в развитии советского хореографического искусства, большой вклад в создание культурной программы XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов солисту Пермского государственного академического театра оперы и балета имени П. И. Чайковского Шаповалову Игорю Алексеевичу присвоено звание народного артиста СССР.

Премьера в заводском клубе

Еще закрыт занавес, еще темен зал, не озаренный светом рампы, но буквально с первых тактов увертюры П. Чайковского к балету «Щелкунчик» вас не покидает ожидание чуда... Так бывает всегда, так было и на этот раз, когда музыка великого композитора зазвучала во Дворце культуры Автомобильного завода имени Лихачева в спектакле детского балетного театра-студии.

Именно «Щелкунчиком», спектаклем о мечте и доброте, решил заявить о своем рождении новый коллектив под руководством Г. Ледея, в недавнем прошлом известного солиста Большого театра СССР.

Три года назад Геннадий Васильевич пришел во Дворец культуры ЗИЛа, имея за плечами не только солидный опыт артистической деятельности (он танцевал на прославленной сцене центральных партий в балетах «Пламя Парижа», «Лауренсия», «Дон Кихот», «Лейли и Меджнун» и многие другие), но и различные оригинальные постановки в других театрах страны, несколько лет работы в Варшавском хореографическом училище. Ледея увлекла мысль о создании детского театра-студии, где можно было бы не только обучать юных классическому танцу, но и создать коллектив единомышленников-энтузиастов, способных решать сложные творческие задачи.

Геннадий Васильевич убежден, что работа с детьми может принести большое удовлетворение: «Я сам вышел из художественной самодеятельности и прекрасно знаю, что работа здесь требует отдачи всех сил и энтузиазма, но какой великий энтузиазм она порождает в ответ!»

Свой первый набор Г. Ледея и педагог студии Л. Самадова проводили в пионерском лагере ЗИЛа, и осенью на занятия пришли сто восемьдесят человек. Буквально с первых дней работы Геннадий Васильевич ориентировал и ребят,

и педагогов на самую, казалось бы, неразрешимую и грандиозную задачу — постановку балета П. Чайковского «Щелкунчик». Масштабность цели сплотила всех участников создания постановки, дала им возможность ощутить на деле, что театр, спектакль — дело коллективное, и общий результат зависит от труда всех и каждого. И надо сказать, что он оказался удивительным не только для зрителей, которые заполнили зал Дворца культуры ЗИЛа, но даже для самих его руководителей, которые поначалу с известной долей скептицизма относились к энтузиастам студии.

«Музыка «Щелкунчика» на протяжении всей моей жизни не только не теряла для меня своего очарования — она постоянно влекла своей загадочностью. Я пытался постичь ее, ставя «Щелкунчика» в Польше, в столичной балетной школе. Зиловская премьера — тоже один из этапов пути проникновения в ее тайну, но он — не финал нашей работы, а скорее ее продолжение. Думаю, что с ростом возможностей юных исполнителей, будет расти и наш балет. Мы будем и дальше стараться прикоснуться к тайне светлой и трагичной музыки композитора. Для меня лучшим ее интерпретатором является дири-



Репетицию балета «Щелкунчик» ведет Г. Ледея

Фото Д. Куликова

С любовью к индийскому танцу

Летом минувшего года в нашей стране проходил месячник советско-индийской дружбы, посвященный 38-й годовщине Дня независимости Индии. Эта дата, 15 августа 1947 года, была знаменательной не только для Индии — она послужила стимулом для нового поворота истории всех колониальных и зависимых стран. С этого дня Индия начала обретать международный авторитет и ныне возглавляет Движение неприсоединения. У нас в стране традиционный интерес к Индии, к ее политике, экономике, истории, культуре также стал расти после исторического 1947 года по мере того, как начали развиваться самые тесные и разносторонние контакты между нашими странами.

Древняя, богатая и бесконечно разнообразная культура Индии привлекает к себе каждого, кто с ней соприкоснется, будь то знакомство с индийскими фильмами, литературой, музыкой или танцами. Все — ярко, необычно, неожиданно. Индийская культура привлекла к себе внимание людей, которые серьезно и глубоко стали заниматься изучением разных ее форм (я не говорю о специалистах-индологах, так как мы по роду своих

занятий должны профессионально разрабатывать эти вопросы). Любительский интерес стал у многих перерастать в специализацию, в накопление настоящих глубоких знаний. Не буду на этих страницах говорить о людях, самостоятельно изучивших язык хинди или даже санскрит — «язык древнеиндийской культуры», или о тех, кто не с налета и наскока, а глубоко знакомится с философией Индии, собирая целые библиотеки книг на русском и европейских языках, или о любителях-певцах, подобных Тофику Алиеву из Баку, в репертуаре которого свыше двухсот индийских песен. Я остановлюсь здесь только на изучении и исполнении индийских танцев нашими профессионалами и любителями и даже более конкретно — на их вечерне-концерте, который был проведен в дни упомянутого месячника в Музее искусства народов Востока в Москве. Коллективный член Общества советско-индийской дружбы, этот музей ведет большую пропагандистскую работу, собирая и экспонируя произведения индийского искусства и художественного ремесла. На этот раз в большом лекционном зале музея собрался и его сотрудники, и приглашенные гости — члены Общества, журналисты, представители посольства и землячества Индии. Гостей и исполнителей приветствовал гость Общества, главный министр штата Химачал Прадеш Вирбахра Сингх.

Концертную программу открыла Рина Даял, профессиональная танцовщица, обучавшаяся в Индии в течение многих лет. Она сейчас живет в Москве и работает в областной филармонии. Из числа многих видов танцев Северной Индии, которые она изучает, она выбрала народный танец штата Раджастан — «танец урожая». Молодая крестьянка в радостной пляске выражает свое ликование после сбора богатого урожая — оправдался долгий и тяжелый труд по обработке неподатливой земли. Танец повествует о том, как женщины жали и обмолачивали злаки, как в их сердцах расцвела надежда на благополучную жизнь всей семьи, а в сердцах юных девушек — надежда на скорую свадьбу: вот он идет по краю поля, ее суженый, а она, по обычаю, не может даже подойти к нему открыто, но зато может бросать на него быстрые лукавые взгляды, отводя от лица край покрывала. Стремительное кружение, от которого пестрая «цыганская» юбка, типичная для женского костюма штата Раджастан, вздувается колоколом, сменяется плавными «иллюстративными» движениями, столь характерными для народного танца в отличие от условных жестов («мудра») классических танцевальных стилей.

Артист Ярославской филармонии Владислав Федин — танцовщик, имеющий профессиональное образование, но изучавший индийскую хореографическую культуру са-

мостоятельно и в контактах с индийскими исполнителями, выступил сначала с пластически-жестико-иллюстративными иллустрациями небольшого рассказа о жизни любимого героя индийцев Рамы, а затем, когда закончилась эта маленькая лекция, исполнил танец в классической манере. Свою композицию Федин назвал «танцем бога Солнца». Артист познакомил присутствующих и с народным танцем, близким южноиндийскому стилю «кучипуди».

Артистка Москонцерта Марианна Смирнова показала танец южноиндийского классического стиля «бхарат-натьям». Его основой и является тот «язык жестов», при помощи которого ведется со сцены любое повествование, читаемое жителями Индии без труда, поскольку каждый знает хотя бы основные «мудра»: они еще в детстве знакомятся с ними, видя их в исполнении танцовщиков, и в позах каменных фигур, украшающих индийские храмы (танец «бхарат-натьям» досконально прорисован в этих фигурах, как объемно скульптурных, так и рельефах).

В своем полном виде этот танец состоит из нескольких частей, исполнение которых может длиться, в зависимости от искусства танцовщицы, по четыре-пять часов. М. Смирнова показала зрителям один небольшой раздел танца, называемый «тиллана», где почти

жер Геннадий Рождественский. И я использовал в качестве фонограммы к нашему спектаклю запись музыки балета, исполненную оркестром Большого театра под его руководством», — говорит Г. Ледях.

Хореография спектакля рассчитана на возможность его юных участников. Но, кроме работы над техникой, педагоги большое внимание на уроках уделяли развитию у детей выразительности танца, пониманию задач своего пребывания на сцене. Непременным условием для каждого участника стало хорошее знание сказки Э. Т. А. Гофмана. В зилковском «Щелкунчике» много от литературного первоисточника. Здесь, быть может, нет той глубокой философичности, что свойственна «взрослому» спектаклю. Но в то же время он — не просто безоблачная новогодняя сказка: главная тема его — рождение доброты, сострадания, нежности, еще не любви, но уже душевного трепета.

В прологе заявлены главные силы, противоборствующие на протяжении всего действия, — Щелкунчик и Мышиный король, но душой всего спектакля, его камертоном стал образ Маши. В этой роли выступает однадцатилетняя Наташа Котлярова.

...Мудрый и лукавый Дроссельмейер показывает детям, собравшимся на новогодний праздник, представление кукольного театра, в котором рассказывается о судьбе Щелкунчика, спасшего красавицу, но злую принцессу Пир-

липат от уродства ценой собственной красоты. Но внешняя красота не главное — утверждает спектакль. И Маша, отказавшись от красивых кукол, выбирает себе в качестве новогоднего подарка несчастного Щелкунчика. Проснувшись в ее душе сострадание уже не позволяет ей быть равнодушной к судьбе других кукол, оживающих под ее добрым взглядом и просящих у нее защиты. И девочка, переступив через свой страх, приходит на помощь маленькому благодарному Щелкунчику, помогая ему совершить подвиг и победить Мышиного короля.

Г. Ледях видит залог успеха своей работы в тесных контактах с профессионалами: для детей сама возможность танцевать рядом с настоящими артистами — серьезная школа. На роли Маши-принцессы и Щелкунчика-принца он пригласил солистов ансамбля «Московский балет» Марию и Александра Филиппенко. Уверенно и четко исполнили они классические комбинации В. Вайнонена. Органично, естественно, искренне «жили» в поэтичной атмосфере балетной сказки юные артисты Наташа Котлярова (Маша маленькая), Лола Морозова (Щелкунчик), Света Бабочкина (Мышиный король), Катя Аскерова (принцесса Пирлипат). В этом, конечно, большая заслуга педагогов студии, людей одержимых и неутомимых, — Г. Ледяха, Л. Самодовой, Т. Самойловой, М. Седовой, концертмейстеров Е. Нешатаевой, Е. Афанасьевой. Невозможно не сказать и о самоотверженном

труде родителей, которые, не считаясь с собственным временем, шили для спектакля 250 (и каких!) костюмов. Думаю, что здесь сказался результат того тесного контакта, который руководство студии постоянно поддерживает с родителями своих воспитанников, что могло взрослым активно включиться в деятельность коллектива.

Путь к премьере всегда труден. Она ознаменовала собой определенный этап в жизни юных зилковских артистов. Но, как считает Геннадий Васильевич Ледях, — это лишь их первый шаг на пути творчества.

Е. ДЕРЕВЩИКОВА

Праздник в Литве

40-летию Великой Победы и 45-летию восстановления Советской власти в Литве был посвящен праздник песни и танца, который состоялся в Вильнюсе минувшим летом. В трехдневном форуме участвовали 36 тысяч участников художественной самодеятельности, съехавшиеся в столицу со всех концов республики.

Программа предлагала любителям танца немало интересного. В уютном Нагорном парке состоялся вечер ансамблей, в основу которого легла программа Ансамб-

ля песни и танца Литовской ССР «Летува» «Поем человеку». Главным режиссер П. Будрюс и главный балетмейстер Б. Бартусявичюс создали представление, отобразившее самые главные события в жизни человека. Мы увидели старинные литовские традиционные пляски, обряды, игры. Через весь концерт красной нитью прошли вечные темы любви к родине, дружбы народов... Песни в спектакле органично сплавлялись с танцами, чему в немалой степени способствовали свобода и естественность сценического поведения участников хоровых эпизодов.

Первый раз в таком празднике не участвовал замечательный художник Юозас Лингис. Но его бывшие ученики П. Бутерлявичюс, Ф. Татарюнас и В. Узнис осуществили из танцев своего учителя впечатляющие массовые композиции. Среди постановок Ю. Лингиса выделится танец «Молотьба», где танцовщики своей деревянной обувью «клумпас» создавали своеобразную ритмическую полифонию, напоминая о том времени, когда люди вручную молотили хлеб. Вечер закончился жизнерадостной «Праздничной полькой» (тоже в постановке Ю. Лингиса). На вечер выступили и популярные в Литве самодеятельные ансамбли песни и пляски. Порадовал высокий художественный уровень их выступлений. Художник А. Шважас изобретательно оформил программу — на фоне живых деревьев кружились увеличенные изображения соломенных птиц, искусством делать которые

Выступает «Менака из Минска» — М. КОСТЮКЕВИЧ
Фото А. Черных



Солист Ярославской филармонии В. ФЕДИН

отсутствует язык жестов и основой является только ритм, а точнее — сдвиги, перемены ритмов в музыкальном сопровождении, которые мгновенно должна улавливать исполнительница и отражать в своих движениях.

Традиционный костюм «бхаратна́тьям» представляет собой на первый взгляд комбинацию шаровар с кофточкой и шарфом, косо натянутым через одно плечо и выходящим из-под пояса в форме заложенного складками конца. На деле же это — сари, задранированное вокруг ног и торса поверх кофточки, и М. Смирнова освоила не только этот трудный стиль надевать сари, но и точное соответствие каждого своего движения именно такому внешнему оформлению, что тоже является частью исполнительского мастерства. Добавим к сказанному, что начальные знания артистка получила в кружке индийских танцев «Белый лотос» под руководством Галины Дас Гупта, которая много лет ведет в Москве этот кружок, а затем начала выступать и совершенствовать свое искусство самостоятельно.

Завершился вечер танцем Менаки из Минска — Марины Костюкевич, о которой в нашем журнале

уже рассказывалось. Изучив североиндийский стиль классического танца «катхак» практически без всякого руководства, она довела свое исполнительское мастерство до такого совершенства, что о ней постоянно пишут в индийских газетах, и многие индийцы приезжают в столицу Белоруссии посмотреть, как она танцует. Сейчас она помогает постигнуть стиль «катхак» другим девушкам. С одной из них, Татьяной Михалевич, Мариной исполнила в нашем концерте парный «катхак». Самодельные их костюмы, в которых точно воспроизведены индийские образцы, отличались гармоничной цветовой гаммой сиренево-голубых тонов и еще больше украсили танец. Все движения Марины и в сольном и в парном танце четко выверены, точно отражают содержание песенного аккомпанемента (она самостоятельно изучает хинди) и сейчас уже оцениваются всеми как профессиональные.

Этот концерт в Музее искусства народов Востока, проведенный силами только советских исполнительниц и вызвавший горячий интерес и одобрение всех присутствовавших, показал как широко и серьезно занимаются у нас изучением индийской культуры.

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

славятся литовские народные мастера.

На следующий день состоялся массовый праздник песни в парке Вингис. А до этого его гости прошли по улицам города. Это красочное жизнерадостное шествие длилось почти три часа.

Два концерта танца были проведены на стадионе «Жальгирис».

Художественный руководитель и главный балетмейстер Ю. Гудавичюс объединил произведения различных танцевальных жанров в драматургически целостное зрелище. Он так тщательно продумал все действия исполнителей, их появления и уходы, так отрепетировал их, что все представление прошло как бы «на одном дыха-

нии» — без пауз. В его программу вошли новые танцы и композиции, созданные специально для этого праздника, — «В прокосах» М. Вайтулевичюте, «Канклес мира» Ю. Гудавичюса. Обычно национальные танцы отражают жизнь литовской деревни. А на этот раз Б. Навицкайте показала танец «Гудят станки», где попыталась передать ритм работы заводских станков.

В той части концерта, которая называлась «Мы вырастем большими», участвовали детские и юношеские коллективы. На основе музыки композитора А. Раудоникиса Д. Радвилавичене и Л. Вайчуленене сочинили красивые и вместе с тем простые танцевальные композиции.

Своим лиризмом, теплотой выделялась другая часть программы — «Звените, канклес мира». Здесь исполнителями выступили коллективы девочек, девушек, женщин. Они продемонстрировали танец Ю. Гудавичюса «Канклес мира», где образно, пластическими средствами говорили о том, о чем мечтают люди на земле, — о мире. Радость детства отразила постановка «Солнечные дочурки» Л. Киселене, грезы невест — «Левандра» Р. Тамутиса. Особенно трогательно выглядел танец «Яблонька-матушка» Р. Тамутиса, где рассказывалось о сердечных отношениях представительниц трех поколений.

Симпатии присутствующих вызвали четыреста воспитанников детских садов, которые то образывали на зеленом ковре стадио-

на веселый поезд, то весело исполняли «Танец утят», сочиненный Я. Гудавичене. Среди участников представления были и ансамбли пожилых людей, чей неувердаемый темперамент, старинные национальные костюмы вызвали на трибунах живой отклик.

Элегантно выглядели выступления любителей балльных танцев (балетмейстер С. Идзелевичене). Интересно смотрелся в их прочтении новый литовский балльный танец «Лето красное», созданный Л. Тауткевичене.

Музыкально-хореографическая композиция К. Мотуза, исполненная духовыми оркестрами и барабандуками, отличалась оригинальными красками, динамикой.

Украшением состоявшегося в Вильнюсе праздника песни и танца стали костюмы его участников, их своеобразная цветовая гамма. Их авторы — художники Ю. и Р. Бальчиконий, О. и В. Винцявичай.

А. РУЗГАЙТЕ



Выступают участники праздника в Вильнюсе.

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

Девяносто и шестьдесят пять

Эльзе Теодоровне Сильнь — девяносто лет. Этот юбилей — важная дата в жизни всей хореографической культуры Советской Латвии. Ведь Эльза Сильнь по праву считается создателем школы балетной критики в республике, высок и ее авторитет как первого латвийского советского балетоведа и историка танца. Она была среди зрителей и первого полнометражного балетного спектакля национальной сцены (им стала показанная в Риге 2 декабря 1922 года «Тщетная предосторожность»), и с тех пор не пропустила ни одной из ее премьер, вплоть до последней («Тысяча и одна ночь»), осуществленной в 1985 году. Эльза Теодоровна рецензировала эти полотна, регулярно писала очерки о мастерах национального балета, исследовала направления и этапы его развития. Она — автор почти тысячи статей, ею издан капитальный труд «Латвийский танец» (1939), другие книги по вопросам народного танца. На Всемирной выставке в Париже в 1937 году Эльза Теодоровна пропагандировала искусство латышского народного танца и народного

костюма, за что была удостоена медали.

В 1981 году Э. Сильнь отметила шестидесятилетие своей работы в качестве балетного критика. Конечно же, за эти годы ее память накопила огромное количество ярких и разнообразных впечатлений, но самый глубокий след в ее душе оставили выдающиеся артисты Тамара Карсавина, Ольга Спесивцева, Вахтанг Чабукиани, Асаф Мессерер.

...Рабочий день Сильнь предельно насыщен: Эльза Теодоровна много работает — в ее занятиях, опыте, в ее советах постоянно нуждаются и те, кто работает в области народного танца, и те, кто изучает историю балета.

Эрик ТИВУМС

Театр в сердце России

Спектаклем «Русалка» Даргомыжского начал свой юбилейный пятидесятый сезон Горьковский театр оперы и балета имени А. С. Пушкина. А первый открылся в 1935 году. Тогда в передовой статье газеты «Горьковская коммуна» писалось: «Создание оперного театра поможет покончить с бессезоньем в концертно-эстрадной работе, создаст все данные для

Э. Т. СИЛЬНЬ

Фото Э. Фреймане



Артисты ансамбля
«Хореографические
миниатюры»
в гостях у моряков-
дальневосточников



Т. БАГИРОВА
и А. СЕМЕНЧУКОВ
в балете А. Сойникова
«Во имя жизни»

Фото В. Барановского

дерации, Украины, Эстонии, Латвии. Успешно выступали также гости из Москвы и Ленинграда.

Представительной выглядела не только география праздника, но и

его состав — шестнадцать коллективов, двести сорок исполнителей. Они дали более 360 концертов в городах и районах края, на которых побывало около двухсот тысяч приморцев, провели восемь массовых театрализованных представлений во Владивостоке, Уссурийске, Находке, выезжали в отдаленные районы края (Яковлевский, Ханкайский, Пограничный, Кировский, Дальнегорский, Кавалеровский, Ольгинский), выступили в селах, встречались с моряками и воинами-тихоокеанцами.

Среди тех, кому горячо аплодировали дальневосточники, мы видим солистов Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Сергея Викулова, Любовь Кунакову, солистку Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Валентину Собцеву. В постановке массовых представлений на стадионах принял участие балетмейстер Ефим Осмоловский.

Как яркий праздник танца воспринимались во Владивостоке выступления Ленинградской балетной труппы «Хореографические миниатюры» (художественный руководитель А. Макаров), которая также была участницей фестиваля «Тихоокеанская волна». Гости показали в нашем городе четыре программы, которые позволили зрителям достаточно полно постичь художнический облик коллектива, ощутить те изменения, которые произошли в его творчестве со вре-

Солистка Горьковского театра
оперы и балета имени
А. С. Пушкина Т. Карпова
в балете «Жизель»

превращения гор. Горького в центр насаждения музыки, пения и балета в широких рабчих массах. Создаются условия для пропаганды большой классической музыки, и вполне возможно создание своего высококультурного симфонического оркестра».

Среди поздравлений, полученных новым коллективом, была телеграмма от Вл. И. Немировича-Данченко, который писал: «Отдав театру всю жизнь, я не могу остаться равнодушным к такому событию, как открытие в Горьком нового оперного театра. С радостным волнением наблюдаю рост театров в нашем Союзе благодаря бурно растущим потребностям его народов. То, что прежде давалось нам с болезненными усилиями в условиях зверского режима реакционной цензуры, — теперь так свободно и широко развивается во всей стране. Шлю привет строителям театра, дирекции, артистам. Привет и пожелание больших творческих достижений».

Первый сезон театра был ознаменован, в частности, постановками балетов «Дон Кихот» и «Лебединое озеро». В одной из первых рецензий на хореографические спектакли горьковчан говорилось, что их танцевальное мастерство отличает «свежесть пластических приемов, смелость в разрешении танцевальных замыслов, ритмическая точность».



Вскоре в репертуаре театра появились первые советские балеты «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Цыганы» С. Василенко, «Красный мак» Р. Глиэра, «Светлана» Д. Клебанова.

В числе балетмейстеров, работавших в стенах горьковского театра, были В. Кононович, П. Иоркин, М. Цейтлин, С. Инсарский, Г. Язвинский, Л. Серебровская, М. Газиев. За последние годы в театре осуществили постановки Л. Флегматов, А. Дементьев, В. Салимбаев. Яркая и интересная страница истории театра связана с его нынешним главным режиссером Отаром Дадишкилиани. Его дебют в качестве балетмейстера состоялся в 1956 году, когда он вместе с Г. Язвинским осуществил постановку балета на музыку горьковского композитора А. Нестерова «Тимур и его команда». Широкую известность получил затем другой спектакль О. Дадишкилиани — «Шурале» Ф. Яруллина.

Недавно, после долгого перерыва, балетмейстер вновь возвращается в горьковский театр. С его именем связана сегодняшняя репертуарная политика балетной труппы театра, ее нацеленность на поиск в области современной советской музыки. Впервые в стране Дадишкилиани показал на горьковской сцене «Маленького принца» Е. Глебова. Дадишкилиани создал и свою редакцию «Спартак» А. Хачатуряна, которая украсила

мен предыдущих гастролей, состоявшихся девять лет назад. «Триптих Моцарта», «Роден», «Спартак» — эти полотна основателя коллектива Леонида Якобсона, которыми наши гости открывали и закрывали свои гастроли, вошли в золотой фонд советского хореографического искусства. Многие владивостокцы открыли для себя эти произведения впервые, а те, кому довелось видеть их ранее, вновь пережили радость от встречи с прекрасным.

В числе других постановок Л. Якобсона мы познакомились с его композицией «Хирисима». Сочиненная еще в начале шестидесятых годов на музыку К. Гурецкого, она и сейчас не утратила силы своего воздействия на зрителя. Первые мы увидели также постановку, называемую ныне «Обезумевший диктатор», осуществленную Якобсоном в годы войны. В ней мастерски использованы приемы «хореографической сатиры», дающей возможность для прямых аналогий с известными карикатурами Кукрыниксов. Здесь тот же прием, что и в «Родене» — ожившие картинки, но, разумеется, иной смысл, иная окраска.

Гастрольный репертуар «Хореографических миниатюр» содержал также постановки современных советских и зарубежных балетмейстеров. Среди первых композиций назovem «Воспоминание» Сергея Грица и «Во имя жизни» Натальи Волковой, посвященные 40-летию Великой Победы, а также работы

Александра Полубенцева, в числе которых особенно запомнился лирико-драматический «Дуэт» на музыку Альбинони.

Показанные ансамблем постановки зарубежных деятелей хореографии — «Дуэт» (на музыку Баха) Ласло Шереги из Венгрии и одноактный балет «Шехерезада» (на музыку Римского-Корсакова), подготовленный Павлом Шмоком из Чехословакии, разные по масштабу и пластическому языку. Они позволили владивостокцам в определенной мере ощутить характер поисков, которые ныне ведутся в балетном искусстве этих стран.

Приморское телевидение подготовило передачу с участием ведущих артистов и творческим руководством коллектива.

В концертах Аллы Пугачевой мы также увидели представителей советской танцевальной эстрады — балетную группу «Рецитал» и танцевальное трио «Экспрессия». Балетная группа «Рецитал» родилась вместе с данной программой артистки. Но ее роль шире, чем роль только аккомпаниатора, сопровождающего выступления певицы. Как показала состоявшаяся во Владивостоке премьера сольного номера «Показ» в постановке руководителя балетной группы «Рецитал» и солиста трио «Экспрессия» Б. Моисеева, коллектив стремится обрести самостоятельное творческое лицо.

А. ДРОБОТ

Автопортрет оживает...

Харьковский композитор М. Карминский, автор опер «Буковинцы», «Десять дней, которые потрясли мир», «Иркутская история», многих вокально-симфонических произведений и популярных песен, написал балет «Рембрандт».

— Замысел этот возник давно, — рассказал Марк Вениаминович, — он был вызван не только интересом к живописи вообще и к творениям великого художника. Меня всегда волновала личность самого Рембрандта, его судьба, в которой сфокусировались проблемы человеческого бытия, взаимоотношений художника и общества.

Для композиторов привычнее решать биографическую тему крупных личностей в опере, несмотря на некоторый опыт в этом жанре, я решил поступить иначе. Хотелось создать не просто биографию, где слово, само развитие сюжета наталкивало бы на уже готовые схемы. В балете, как мне представляется, больше возможностей для обобщения, эмоциональных открытий, целостного взгляда на судьбу героя.

Ни один художник не оставил нам такого огромного количества автопортретов, как Рембрандт, — более шестидесяти. Рембрандт писал их на протяжении всей жизни — первый семнадцати лет от роду, последний — за год до смерти.

Автопортреты великого художника и — своеобразный взгляд на мир вокруг себя. За ними, таким образом, стоит духовный мир человека во всех его ипостасях.

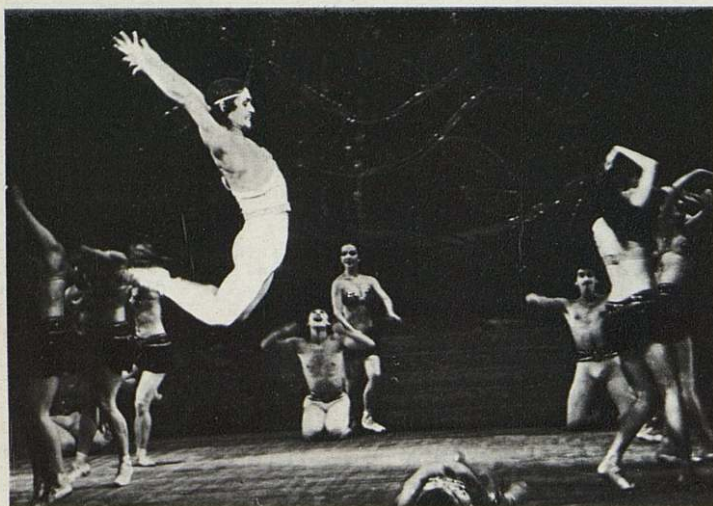
Так появился замысел найти художественный аналог автопортретам в ключевых хореографических монологах героя. Определится и форма балетного спектакля, где каждая исповедь венчает этап жизни и творчества Рембрандта (балет разделен на восемь картин).

Определяющим в музыкальной стилистике для меня всегда остается мелодическое начало, — продолжал рассказ М. Карминский. — Это касается и музыки к балету «Рембрандт». Пролог был задуман как увертюра в классическом понимании, конденсат музыкальных мыслей, авторское предисловие к предстоящей драме. Уже здесь могут возникнуть в хореографии одновременно все автопортреты Рембрандта, выбранные для показа в балете, две женщины его судьбы — «возвышенная» Саския и «земная» Хендрике. Здесь прозвучат и другие, определяющие для драматургии темы, чтобы впоследствии получить симфоническое развитие.

О приемах и способах решения отдельных балетных сцен я советовался с известным критиком Б. Львовым-Анохиным, которому весьма признателен. Но окончательное слово в создании полноценного хореографического спектакля — за будущим постановщиком спектакля.

А. ЧЕПАЛОВ

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА



Сцена из спектакля Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина «Тысяча и одна ночь»

В роли раба — В. ВАСИЛЬЕВ

Фото Д. Куликова

потом сцены театров Хельсинки и Братиславы.

С первых лет жизни театра и по сей день его балетными спектаклями дирижирует Павел Михайлович Резников. Коллектив побывал на гастролях во многих городах страны. С искусством горьковчан познакомились жители Владимира и Вологды, Тулы и Ярославля, Оренбурга и Сочи... Вехой в истории театра стали его успешные выступления в Москве в 1984 году.

Многим поколениям горьковчан

хорошо известны имена актеров, вписавших славные страницы в развитие советского балетного искусства, — Г. Покровской, Н. Золотовой, Л. Семеновой, А. Гуськовой, Л. Федорушко, Б. Рахманина. Сегодня на сцене театра интересно работают Т. Карлова, Т. Лебедева, Н. Пугачева, А. Гроностацкий. В канун юбилея театра почетное звание народного артиста РСФСР было присвоено ведущему танцовщику балетной труппы Валерию Миклину. Среди молодых интересно заявили о себе С. Цветков, Е. Урюпина, Е. Козлова, С. Куракин. Почти все воспитанники горьковского балета — воспитанники Пермского хореографического училища.

Особое место в творческой работе театра занимают постановки спектаклей по пушкинским произведениям. В 1937 году балетмейстером П. Иоркиным был поставлен балет Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан». За ним последовали «Цыганы» С. Василенко. Одна из последних «пушкинских» премьер — балет В. Кикты «Дубровский», осуществленный нынешним главным балетмейстером театра А. Бадраком.

Сегодня в репертуаре театра — «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» П. Чайковского, «Жизель» А. Адана, «Спартак» А. Хачатуряна, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова, «Любовью за любовь» Т. Хренникова, «Письма с фронта» на музыку В. Гаврилина, а также вечер балет-

ных миниатюр классической хореографии.

Именно этот репертуарный поиск определяет своеобразие творческого лица балетной труппы театра, которая обладает хорошим профессионализмом и большими потенциальными возможностями.

В юбилейном сезоне интенсивно проходят творческие встречи артистов со зрителями — с рабочими Горьковского автомобильного завода и завода «Красное Сормово», сельскими труженниками Дальнеконстантиновского района Горьковской области, студентами институтов, учащимися профессионально-технических училищ и общеобразовательных школ... Коллектив своей деятельностью оправдывает напутствие Горьковского краевого исполнительного комитета, оглашенное в день открытия театра пятьдесят лет назад: «Сегодня, — говорилось в нем, — сделан еще один крупный шаг к завоеванию высот культуры. В день открытия театра оперы и балета Краевой исполнительный комитет выражает уверенность в том, что коллектив театра сделает его мощным рычагом художественного воспитания трудящихся масс».

Указом Президиума Верховного Совета СССР за заслуги в развитии советского музыкального искусства Горьковский театр оперы и балета имени А. С. Пушкина награжден орденом Трудового Красного Знамени.

С. ЧУЯНОВ

Безвременно и очень неожиданно ушел из жизни Александр Янович Лемберг, народный артист СССР, главный балетмейстер Академического театра оперы и балета Латвийской ССР. Это и большая потеря для всего латвийского балета, это и личная потеря для каждого из нас, который знал его и трудился с ним рядом.

Считаю, что мне повезло больше многих других. Я ведь прошла путь от горячей почитательницы молодого и обаятельного премьерера Александра Лемберга до его партнерши, исполнительницы главных ролей в лучших его балетах, до, если так можно выразиться, его соратника, коллеги в повседневных делах латвийского балета последних десятилетий.

Я была еще ученицей младших классов балетного училища, когда впервые увидела его на сцене в «Дон Кихоте». Выступала блестящая пара: великолепная Эдит Пфайфер — Китри и неотразимый своей молодостью, красотой, виртуозностью танца Александр Лемберг — Базиль. Он только что вернулся из Парижа, где полтора года занимался у Любови Егоровой и работал в созданной ею труппе «Ballet de la Jeunesse», вместе с которой исколесил пол-Европы, танцуя отдельные миниатюры и номера, а также исполняя партии Тибальда и Ромео в балете «Ромео и Джульетта» на музыку Чайковского. Сразу после возвращения он занял ведущее положение в Рижской труппе. Лемберг выступал в ролях Базиля, принца Зигфрида, Фрондосо, создал поэтичный и вместе с тем мужественный образ Аустриса в первом латышском советском балете «Лайма» А. Лепиня, который был показан москвичам во время декады латышской литературы и искусства в 1955 году.

Танцуя партии классического репертуара, для исполнения которых обладал всеми необходимыми данными — гармоничным сложением, силой, музыкальностью, сценическим обаянием, отточенной техникой, артист все же тяготел к драматически выразительному прочтению своих партий, к образам сильным, противоречивым, страстным. И поэтому рядом с Ромео в его репертуаре был Тибальд (опять!), рядом с Альбертом — ревнивец, лесничий Илларион, рядом с наивным сыном природы Ако в «Ригонде» Р. Гринблата — Плантатор, рядом с Зигфридом — злой гений Ротбарт. Антиподом солнечного Аустриса из «Лаймы» стал Барон в другом национальном балете «Сакта свободы» А. Скултэ. Одно время, когда решался вопрос, как продолжить ему творческую жизнь после завершения активной сценической деятельности, Александр Янович даже подумывал о карьере киноартиста.

Я не была постоянной парт-



А. Я. ЛЕМБЕРГ

Фото Э. Фреймане

РЫЦАРЬ БАЛЛЕТА

нершей Александра Яновича Лемберга. Самый вдохновенный дуэт сложился у него на сцене, по-моему, с Яниной Дмитриевной Панкрат — они остались в моей памяти как незабываемые Аустрис и Лайма, Ромео и Джульетта. Великолепно выступали Лемберг и Панкрат в «Болеро»

Равеля, создав из своих ролей истинные шедевры исполнительского искусства. Но Лемберг был и моим Альбертом в «Жизели», и моим Жаном де Бриеном в «Раймонде», и моим Принцем в «Золушке», и моим Лукашом в «Лесной песне»... О таком чутком и внимательном партнере, как Алек-

сандр Янович, балерина может только мечтать.

Позже я имела счастье танцевать в его балетах «Пер Гюнт», «Собор Парижской богоматери», «Кармен». Очень разные характеры: Сольвейг, Эсмеральда, Кармен. Кармен — роль, которую я ждала всю жизнь, мечтала о ней и которую он поставил так интересно, что именно ее я выбрала для своего прощального спектакля.

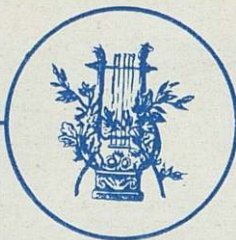
Семнадцать лет — дольше чем кто-либо другой за всю историю нашего балета — Александр Янович возглавлял балетную труппу Театра оперы и балета Латвийской ССР, осуществив здесь около двадцати спектаклей. Кроме упомянутых уже мною произведений, среди лучших следует также назвать балеты «Скарамуш» Я. Сибелиуса, «Антоний и Клеопатра» Э. Лазарева, «Спридитис» («Мальчик-с-пальчик») и «Волшебная птица Лолиты» А. Жилинского, «Читая Блауманиса» Ю. Карлсона, «Золото инков» О. Барскова (вместе с Т. Витынь), «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова и другие. Возобновленное им «Лебединое озеро» прошло с подлинным триумфом во время последних гастролей нашего балета в Италии и Франции. Александра Яновича часто приглашали ставить спектакли в ЧССР. Он был одним из художественных руководителей традиционных вселатвийских праздников танца, создавал хореографические композиции для народных ансамблей танца, работал педагогом Рижского хореографического училища, занимал пост его директора.

Около двенадцати лет я трудилась рядом с ним в качестве репетитора. Александр Янович становился очень требовательным, даже суровым, когда это требовалось для дела. Он всегда гордился юностью и привлекательностью своей труппы, стремился к все более слаженной ее работе. Руководимый им балетный коллектив нашего театра обрел международный авторитет, который неоднократно подтверждался во время гастрольных поездок по Западной Европе, Азии, Африке, Латинской Америке.

Почти пятьдесят лет Александр Янович Лемберг отдал латвийскому балету, став известным и авторитетным деятелем советской хореографической культуры. Но я не забуду простого, остроумного Сашу, от которого когда-то были без ума все наши девушки, который умел так искренне любить жизнь, любить свое дело.

Александр Янович Лемберг останется в нашей памяти как преданный рыцарь балетного искусства.

Велта ВИЛЦИНЬ,
народная артистка СССР,
лауреат Государственной
премии Латвийской ССР



В

старом Тифлисе, в семье военного офицера, росли две дочери. Беззаветно влюбленная в искусство танца мать мечтала, чтобы неосуществленная ее мечта сбылась в судьбах дочерей. И одна из них — младшая — надежды матери оправдала: ее определили в знаменитую студию Марии Иосифовны Перини, где учились В. Чабукиани и В. Вронский, Е. Гварамдзе и И. Арбагов, Н. Рамишвили и И. Сухишвили. В этой плеяде имя Елены Георгиевны Чикваидзе занимает достойное место.

Занятия у Перини во многом определили дальнейшую судьбу будущей балерины. По рекомендации педагога Чикваидзе уезжает в Ленинград, где уже учится воспитанник Марии Иосифовны — Вахтанг Чабукиани. Елена Чикваидзе занимается у замечательных учителей — у Марии Федоровны Романовой и Агриппины Яковлевны Вагановой. На выпускном концерте она танцует партию Аспиччи в па д'аксьоне из спектакля «Дочь фараона» и партию Эсмеральды в сцене из одноименного балета (вместе с Вахтангом Чабукиани). «Это была ответственная пора принятия жизненно важных

решений, — вспоминает Елена Георгиевна. — Я очень любила родной город, мечтала туда вернуться, но предложение танцевать в прославленной труппе Мариинского театра, сцена которого еще помнила выступления Анны Павловой и Тамары Карсавиной, Михаила Фокина и Вацлава Нижинского, представлялось истинным чудом». Тогда, по окончании училища, Чикваидзе показывалась в основном в народно-характерном репертуаре. И. Соллертинский, высоко ценивший молодую артистку, писал, что на сцене театра оперы и балета имени С. М. Кирова балерина проявила себя по преимуществу как способная характерная танцовщица, владеющая искусством одухотворить танец.

В 1937 году Леонид Михайлович Лавровский начал работать над постановкой балета Б. Асафьева «Кавказский пленник». Спектакль осуществлялся в Ленинградском Малом оперном театре, но участвовали в нем и солисты Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Партию Черкешенки репетировала Елена Чикваидзе. «Работа с Леонидом Михайловичем над образом Черкешенки — самый интересный период моей творческой биографии, — рассказывает артистка. — Именно в процессе подготовки этой роли я научилась понимать задачи своей профессии. У меня появилось желание не прос-

Семьдесят
пять лет
со дня рождения
заслуженной
артистки РСФСР
Елены
Георгиевны
Чикваидзе

Семьдесят
пять лет
со дня рождения
композитора,
заслуженного
деятеля
искусств
Таджикской ССР
Александра
Степановича
Ленского

Сто пятьдесят лет
со дня рождения
композитора
Лео Делиба



Е. ЧИКВАИДЗЕ-Джюльетта
(«Ромео и Джульетта»)

то танцевать, но создавать образ живых людей. Мне захотелось глубже проникнуть в те тонкости мастерства, которые необходимы для серьезного творчества». Стремление к реалистическому воплощению балетных образов роднило хореографа и исполнительницу. И это не прошло незамеченным. И. Соллертинский отмечал, что в «Кавказском пленнике» Чикваидзе «первые раскрылась как выдающаяся артистка трагического плана, владеющая богатейшей мимикой... Ее пляска в первом акте, ее пантомима во время рассказа пленника, ее трогательное и героическое самопожертвование в последнем акте — во всех этих моментах Чикваидзе раскрывает образ Черкешенки с настоящим драматическим темпераментом». Эта способность Елены Георгиевны к созданию характера проявилась и в таких ее ролях, как Уличная танцовщица («Дон Ки-

хот»), как Белая кошечка («Спящая красавица»), Жемчужина («Конек-Горбунук»). Позже в репертуар балерины войдут центральные женские партии балетов «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта», «Сердце гор», «Лауренсия».

Особенно ярко проявился талант Чикваидзе как актрисы-танцовщицы в балете «Ромео и Джульетта», поставленном Л. Лавровским в 1940 году на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова. И тогда в Ленинграде, и позже в Москве, роль Джульетты принесет ей большую радость творческого постижения духовного мира этой шекспировской героини. О созданном ею образе Джульетты Константин Георгиевич Паустовский писал: «Очень свежо дана в спектакле... девочка-Джульетта (Е. Г. Чикваидзе). Ее веселье и робость, сила ее девичьей любви и отчаяние — все это выражено тонко и просто — сердечно, все это включено в рисунок сдержанных и легких движений».

С 1944 года Елена Чик-

Е. ЧИКВАИДЗЕ-Тао Хоа
(«Красный мак»)

ваидзе — солистка Большого театра Союза ССР. Премьерной работой балерины на его сцене стала роль Заремы в балете Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан». В книге «Пушкин на балетной сцене» А. Ильин пишет: «Убедительный образ Заремы Е. Г. Чикваидзе — страдания ее беспредельные, и убийство ею Марии есть следствие отчаяния, а не мстительности».

Из множества партий, исполненных Чикваидзе в Большом театре (а она выступала в «Лебедином озере», «Шопениане», «Пламени Парижа», «Красном маке», «Дон Кихоте», участвовала также в танцевальных сценах во многих операх), следует выделить ее Фадетту в одноименном балете Л. Лавровского. В этой роли выступали сначала две балерины: О. Лепешинская и Е. Чикваидзе. Каждая предлагала свою индивидуальную трактовку образа. И если Лепешинская под-

черкивала по-мальчишески задиристый характер своей героини, то Чикваидзе-Фадетта была трогательно нежна, лирична, беззащитна, женственна. Здесь интересно проявлялись лирические грани дарования актрисы.

Елена Георгиевна имела обширный концертный репертуар, причем ее творчество в этой сфере исполнительства отличалось высокой профессиональной культурой, ответственным, вдумчивым отношением. Она танцевала на эстраде грузинские, азербайджанские, иранские, персидские, таджикские миниатюры. Но любимым номером балерины навсегда остался исполнявшийся ею с Юрием Гюфманом «Этюд» на музыку Листа в постановке Л. Лавровского. А в памяти современников свежи и другие номера — «Хорезмский танец», который она показывала с Сергеем Коренем, «Вальс» А. Хачатуряна — здесь ее партнером был Владимир Преображенский.

Надо сказать, что критики, анализировавшие творчество Е. Чикваидзе, единодушно признавали соединение в ее даровании двух начал: лирико-романтического и острохарактерного. Но во всех без исключения партиях, будь то Черкешенка или Одетта, Хасинта и Тао Хоа, Джульетта или Манжик, всегда присутствовал подлинный драматизм, порой поднимающийся до высот истинной трагедии.

Особая страница в биографии Е. Чикваидзе — педагогическая и репетиционная деятельность в Московском хореографическом училище и в Большом театре, где полно раскрылась душевная щедрость и доброта артистки.

Е. ФЕДОРЕНКО

Умя известного советского композитора Александра Степановича Ленского (1910—1978) неразрывно связано с историей становления и развития профессиональной музыкальной культуры Советского Таджикистана, где он работал, окончив Московскую консерваторию по классу композиции у Г. Листинского в 1937 году, в течение девятнадцати лет.

Диапазон деятельности А. Ленского в Таджикистане был огромным: он брался за самые разные дела, каждое из которых требовало полной отдачи времени и сил. Но его поистине неисчерпаемая энергия помогла ему отлично справляться с самыми трудными начинаниями. Именно к таким принадлежала тогда работа по освоению богатейшего музыкального наследия таджикского народа, которую возглавил Александр Степанович. При его непосредственном участии под эги-

дой управления по делам искусств республики был создан научно-исследовательский кабинет по собиранию и изучению образцов народного творчества. В результате деятельности этого фольклорного центра удалось выпустить в свет два ценных сборника — «Музыка таджиков» и «Мелодии Памира», составленных композитором совместно с Н. Зубковым. А. Ленский сразу включился и в такое важное дело, как создание первых музыкальных коллективов республики. Понимая, какую основополагающую роль призвано сыграть воспитание национальных кадров, он развернул широкую педагогическую деятельность, с его помощью формировалось мастерство дирижеров А. Камолова, Ш. Бобокалонова, композиторов Ф. Салиева, З. Шахиди, Я. Сабзанова, Ш. Сайфиддинова. После открытия Таджикской филармонии (1938) он стал во главе организованного им коллектива первого национального симфонического оркестра, долгое время был председателем правления Союза композиторов Таджикской ССР (1944—1956).

Однако наиболее значительным оказался вклад А. Ленского в становление и развитие профессионального музыкального творчества. Он стал автором первой таджикской симфонии, первой кантаты, первого национального квартета. Им написаны оперы «Арус», «Тахир и Зухра», «Хосият», три симфонии, ряд симфонических сюит, сочинения для оркестра национальных народных инструментов, а также хоры, романсы, музыка к театральным постановкам...

Одно из важных мест в его творчестве занимают балеты «Ду гуль» («Две розы») и «Дильбар». Композитор обратился к жанру балета не случайно: его всегда привлекал театр, а специфика балета соответствовала лирической природе дарования музыканта, которая сказалась еще в ранних его опусах — романсах, виолончельном концерте, струнном квартете, «Таджикской» симфонии...

Премьера «Ду гуль» состоялась 17 апреля 1941 года. Этот день считается по праву днем рождения национального балетного театра. В основу сюжета «Ду гуль» легли весьма актуальные для тех лет эпизоды борьбы таджикского народа с басмачами (либретто М. Рабиева). Романтическая история двух девушек Нозгуль и Заррагуль, прозванных за свою красоту двумя розами, увлекла участников постановки. Балетмейстер К. Голейзовский, художник В. Рындин и композитор А. Ленский вдумчиво изучали обычаи, традиции народа. В балете «Ду гуль» широко использована вся богатейшая палитра танцевального искусства таджикского народа (здесь постановщикам

много помогли исполнители главных ролей А. Азимова, О. Исламова, Г. Валаматзаде, а также знатоки старинного танца Михали Каркиги, Гиссари Пассаров, Сангали Ходжаев). Вместе с тем «Ду гуль» стал и первым национальным балетом на современную тему, определив, таким образом, характер и направление поисков деятелей таджикской балетной сцены в дальнейшем.

Второй балет А. Ленского «Дильбар» родился через тринадцать лет после «Ду

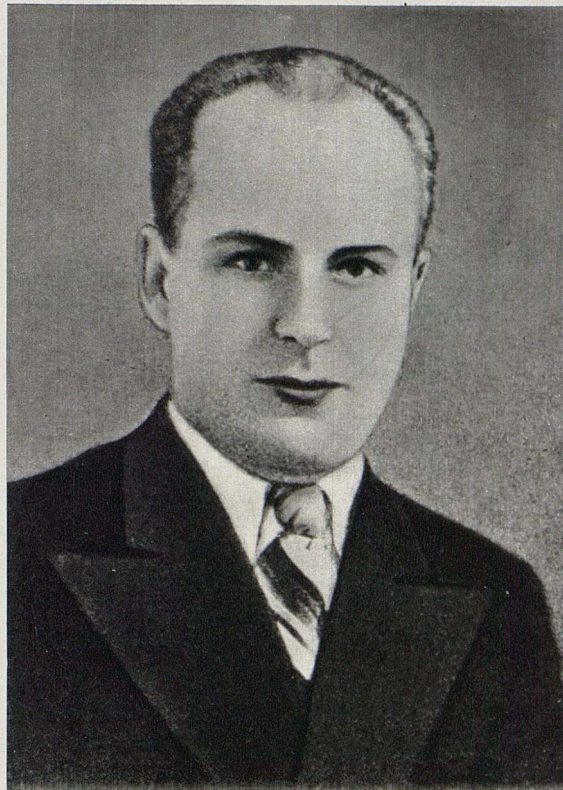
публики.

Балет «Дильбар» рассказывает о девушке-таджичке, мечтающей стать балериной. Выбор темы обусловливался тем, что в судьбе героини в какой-то степени нашла свое отражение борьба за свое право в выборе профессии многих таджикских женщин, которые стремились к самостоятельности, к личной независимости в поисках своего пути в жизни.

Премьера «Дильбар» состоялась в дни празднова-

ской ССР», награжден орденами и медалями. Его именем названа также одна из музыкальных школ города Душанбе. Произведения композитора исполняют на своих концертах симфонический оркестр и оркестр национальных инструментов Государственной филармонии Таджикской ССР. Его балеты вошли в золотой фонд национального музыкально-хореографического искусства.

Д. РАХИМОВА



А. С. ЛЕНСКИЙ

гуль». За прошедшее время таджикская музыкальная культура прошла значительный путь в своем развитии — ее представители плодотворно осваивают жанры и формы профессионального композиторского творчества, смело заявляют о себе и первоходцы таджикского музыкального театра, в том числе и деятели хореографии. Балетная труппа постигает ценности классического наследия, активно трудится над созданием собственного национального репертуара, изучает достижения коллективов других республик. Такая творческая активность способствовала росту интересных солистов, таких, как Л. Захидова, М. Кабилов и другие, формированию ансамбля кордебалета. И композитор работал над новым своим сочинением, имея в виду все эти глубокие изменения в хореографическом искусстве рес-

публики (1954) и имела большой успех у зрителей. В 1957 году автор создает вторую редакцию балета, с которой во время второй декады таджикской литературы и искусства знакомят москвичи.

Время создания «Дильбар», особенно его второй редакции, относится к поре творческой зрелости композитора. В этой партитуре он опирался на богатейший интонационный материал, жанры и формы таджикской народной музыки, не отказываясь и от традиционных форм классического балета — дуэтов-адажио, сольных вариаций, вальсов, массовых кордебалетных танцев, насыщая их новым, своеобразным интонационным материалом.

Советский Таджикистан высоко оценил подвижническую работу Александра Степановича Ленского. За высокие заслуги в области развития музыкального искусства он удостоен почетного звания «Заслуженный деятель искусств Таджик-

Лео Делибу было тридцать четыре года, когда он написал «Коппелию», ставшую жемчужиной мировой балетной сцены. К тому времени свои творческие пристрастия композитор достаточно ровно делил между оперой и балетом, обращаясь также и к оперетте, и к музыке для драматических спектаклей. И едва ли кто-либо из его современников мог тогда предположить, что этому балету будет суждено «перигреть» в популярности знаменитую «Жизель» Адольфа Адана — наставника Делиба по классу композиции в Парижской консерватории.

В балетном творчестве Делиба нас привлекает сегодня тонкое понимание им специфики этого жанра, стремление к драматургической целостности в развитии музыки, логической последовательности в выстраивании партитуры, к насыщению танца драматическим началом. Ему было суждено подвести итоги полувековой истории развития романтического балета и наметить те отправные точки, отталкиваясь от которых композиторы следующих поколений смогли осуществить одну из значительнейших реформ на музыкальном театре, которая утвердила музыку в качестве равноправного участника балетного представления, первоосновы его драматургии, его образной формы, его структуры.

Профессор Парижской консерватории, а затем член Академии изящных искусств Лео Делиб (1836—1891) имел довольно стабильный успех у публики. Отдавая в своих произведениях дань многим эстетическим направлениям, он остается верным природе своей творческой индивидуальности. Лирика активно притягивает на лидерство в искусстве композитора, а те немногие драматические образы, что встречаются в его музыке, воспринимаются исключительными, подтверждающими правило.

«Коппелия», коей суждено было сказать новое слово в балете, создается Делибом в 1870 году. Во французском музыковедении существует определение этого



Лео ДЕЛИБ

года как «демаркационной» линии в развитии национальной композиторской школы. С одной стороны — аккумуляция идей, возведенных в ранг канонической традиции, композиторами новой школы, с другой — прозрения грядущих открытий, связанных в первую очередь с реалистическими тенденциями. В этой эстетической ситуации Делиб со своим идиллическим, изящно инструментированным и прописанным акварельными красками балетом явно теряется, становится неприметным. Хотя, возможно, и вызывает определенный интерес в связи с обращением к Э. Т. А. Гофману, ставшему кумиром еще в тридцатые годы и, спустя время, вновь привлечшему к себе внимание.

Но в «Коппелии» Делиба мало того загадочного и таинственного, что особенно ценилось тогда в Гофмане, и что могло бы составить новому балету «модную» славу. Фабула рассказа «Песочный человек», положенного в основу либретто Ш. Нюиттером, кардинально переработана: краски смягчены, конфликт упрощен и из сферы фантастической переведен в лирико-бытовую, комедийную. Александр Бенуа, один из лидеров «Мира искусства», глубоко почитавший творчество Делиба, заметил, что гримасу гофмановского оригинала композитор «заменил улыбкой добродушной чисто французской иронии».

В тщательной реконструкции «Коппелии», созданной Л. Делибом,

Ш. Нюиттером и А. Сен-Леоном для Парижской оперы, Ю. Слонимский пытается, насколько это возможно, выделить этические черты замысла, ставящие балет в контекст того времени. Так, исследователь указывает на то, что в двух разнохарактерных сюитах третьей картины («Праздник колокола» и «Сельская свадьба») активное место занимали аллегорические фигуры, воплощавшие в себе основные ипостаси бытия. В сюите «Сельская свадьба» был введен эпизод «Распря, или Война», в котором наряду с массовыми образами воинов и крестьян значительная роль отводилась аллегорическим фигурам Распри, Войны и Мира. Вслед за выходом Мира — персонажа с оливковой ветвью в руках — на сцене появлялись Часы с «кортежем удовольствий» как символ воцарившейся гармонии и вечно прекрасного, непреходящего движения самой жизни. В оригинальном замысле постановщиков финал балета воспринимался не традиционным дивертисментом (эту окраску он получит в позднейших редакциях «Коппелии»), но самой гармонией бытия, развернутой в пространстве с помощью собственно хореографических и мимическо-изобразительных средств театра.

Уваживая эту образную композицию с конкретной общественно-политической ситуацией того времени (насиленный раздел Польши и Украины, отданных по частям Германии, России и Австро-Венгрии)

и объясняя тем самым активное использование в партии балета расподийного фольклора (польские мазурка и краковяк, венгерский чардаш), исследователь писал: «Много ли нужно для счастья?» — словно спрашивают авторы у зрителя о том, что волновало их современников, отражаясь в литературе и искусстве. И хотя совместное празднество обитателей городка прерывается на время раздором и войной, торжество одерживают мир, труд, любовь, дружба, спокойная жизнь с ее неуклонным счетом времени — рассвета, полдня, вечера, ночи.

«Коппелия» действительно была мастерски выстроена в композиционно-драматургическом плане. Это сказалось и в последовательности сюжетного развития, в котором нас по сей день привлекает причудливая игра контрастов, и в соотношении классического и характерного танца, и в целенаправленной разработке лейтмотивов, что наконец-то позволило музыке взять на себя активное драматургическое начало. В «Коппелии» Делиб практически подошел к решению в партии принципа «сквозного действия» и симфонической разработке хореографического образа (особенно сильно это проявится в его следующем балете «Сильвия», о котором Чайковский писал: «Я слышал балет «Сильвия» Лео Делиба, именно слышал, потому что это первый балет, в котором музыка составляет не только главный, но и единственный интерес»).

Академик Б. Асафьев так писал о музыке Лео Делиба: «Как человек, одаренный вкусом, чутьем и богатством мелодического, гармонического и инструментального изобретения, он создал совершенно изумительные по изяществу и элегантности стиля, блеску и в то же время ясности выражения балеты, в которых законченное совершенство точного и строгого рисунка тематического сочетается с гибко разработанной танцевальной ритмикой и богатством выдумки в сфере инструментального колорита». Высоко ценит творчество композитора А. Глазунов: «Уже после постановки «Раймонды» я стал проигрывать «Коппелию» Делиба и восхищаться полным соответствием изящной музыки к сцене и к танцам».

Да, в мире бесконечно малое равно бесконечно великому, все живет, все одинаково важно... Серебристый звон французской музыки так же подлинно божествен, как и грандиозный оркестр других музыкальных школ. Это знали и чувствовали многие большие музыканты. Недаром Вагнер так высоко ставил Обера, а Чайковский — Делиба.

С. КОРОБКОВ



Приглашает Варна

С 12 по 28 июля 1986 года в Варне (Народная Республика Болгария) состоится XII Международный балетный конкурс. Его предполагаемые участники разделяются на две возрастные категории (группы): в категорию «А» (старший возраст) входят артисты балета в возрасте до 27 лет, категория «Б» (младший возраст) включает исполнителей от четырнадцати до девятнадцати лет.

Конкурсные испытания проводятся в три тура. На первом молодые артисты исполняют фрагмент из произведения классического наследия. В программу второго тура входит современный номер, поставленный не ранее 1 января 1976 года, а также отрывок из балета классического репертуара. Танцовщикам, которые будут демонстрировать свое мастерство на третьем туре, предлагается показать опять классическую вариацию или па де де, а также современный номер, осуществленный не ранее 1945 года.

В состав жюри Варненского международного балетного конкурса войдут ведущие мастера балетного искусства из шестнадцати стран мира.

За информацией следует обращаться в секретариат XII Международного балетного конкурса по адресу: ул. Алабина, 56, 1090 София, Болгария. Телефон: 871-772. Адрес для телеграмм: Интконкурс София.

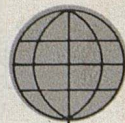
Венгрия

На форуме европейских стран

В Будапеште осенью 1985 года состоялся культурный форум европейских стран, созданный по решению мадридского Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе. В столицу Венгрии съехались представительные делегации тридцати пяти стран, включая Соединенные Штаты Америки и Канаду. Советская делегация состояла из шестидесяти человек и возглавлял ее кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС, Министр культуры СССР П. Демичев.

Данный форум явился одним из этапов хельсинкского процесса по безопасности и сотрудничеству в Европе и был приурочен к десятилетию со дня подписания соответствующего Заключительного акта в Хельсинки в 1975 году. Впервые после принятия этого Заключительного акта встретились в таком масштабе деятели культуры разных стран, чтобы обсудить насущные вопросы развития культуры и ее участия в борьбе за мир. Основной темой форума было творчество, распространение и сотрудничество в сфере духовной культуры и прежде всего искусства.

В соответствии с решением экспертов всех тридцати пяти стран-участниц форум состоял из пленарных заседаний (15—



17 октября, а также заключительного заседания 25 ноября) и заседаний вспомогательных рабочих органов (секций) по различным видам художественного творчества. Таких секций было шесть: изобразительные искусства (включая художественную фотографию), исполнительские искусства (театр, музыка, балет, фольклор), архитектура и дизайн, литература и переводы, кино и телевидение, исследование и образование в области искусства.

На пленарном заседании с большой речью выступил П. Демичев. Он подчеркнул, что высокий долг деятелей культуры ныне состоит в том, чтобы поднять свой голос в защиту мира, жизни на земле. П. Демичев подробно рассказал, как настойчиво борются за укрепление мира и безопасности народов Советский Союз и братские страны социализма. Социалистическое общество с момента своего возникновения всегда придавало проблемам развития культуры огромное значение. Демократические принципы руководства развитием культуры обеспечили в СССР быструю ликвидацию культурной отсталости, открыли широкий простор для расцвета всех национальных культур народов нашей страны. Социализм поднял к культурному творчеству массы, сделал для них доступными высшие духовные ценности. СССР выступает за широкое развитие международных культурных связей со всеми странами при строгом соблюдении положений и принципов Заключительного акта. Советская культура не замыкается в узкие национальные рамки. Интернациональная по своему духу и по своей социальной природе, она широко открыта для международного культурного сотрудничества.

П. Демичев подчеркнул, что социалистическая культура успешно развивается и впитывает в себя все, что есть лучшего в мировой культуре. Она — преемница традиций передовой демократической культуры. Ее теоретическая основа — марксистско-ленинское учение. И в этом ее огромная идейная сила. Советский Союз готов активно участвовать в выработке рекомендаций, направленных на повышение ответственности деятелей культуры за судьбы мира и прогресса, увеличение их вклада в дело улучшения взаимопонимания между народами, обеспечение культурных прав человека, ликвидацию всех форм дискриминации в области культуры.

Идея, высказанная Генеральным секретарем ЦК КПСС М. С. Горбачевым, о необходимости утверждения цивилизованных отношений на мировой арене, отметил П. Демичев, имеет непосредственное отношение к сфере культуры. Деятели культуры Европы и всего мира, политические деятели, которые отвечают в своих правительствах за вопросы культурной политики, могут немало сделать для того, чтобы найти эффективные пути решения этих проблем. Глава советской делегации выразил надежду, что участники культурного форума сделают все необходимое в интересах поощрения подлинного творчества, развития культуры и культурного сотрудничества на благо мира и укрепления взаимопонимания между народами.

На пленарном заседании выступили также главы делегаций других государств — участники общеевропейского совещания по безопасности и сотрудничеству.

Далее началась работа вспомогательных рабочих органов (секций). В целом она имела положительный итог, ибо в результате были выработаны конкретные рекомендации по расширению и развитию культурных обменов, по проведению ряда международных мероприятий, которые будут способствовать сближению деятелей культуры разных стран и повышению роли искусства в борьбе за мир.

Необходимо отметить, что в работе форума не все и не всегда было гладко. Здесь наглядно проявила себя борьба социалистической и буржуазной идеологии, не обошлось без столкновения представителей разных стран, без взаимной полемики. Так, со стороны ряда капиталистических государств были попытки подменить

установленный на форуме порядок ведения заседаний стихийной спонтанной дискуссией без определенной конструктивной направленности. Были также попытки перенести центр тяжести на вопросы о правах человека и о свободе творчества, чтобы возвести ряд ложных обвинений на Советский Союз. Но все эти дестабилизирующие тенденции парировались представителями социалистических стран, и в первую очередь Советского Союза, выступившими с ясной конструктивной программой, с широким раскрытием достижений и проблем социалистической культуры, а также с добронаправленным стремлением к действительному сотрудничеству и расширению реальных культурных обменов.

В связи с этим следует особенно подчеркнуть роль заместителя Министра культуры СССР Г. Иванова, в выступлении которого содержался большой материал, показывающий, как лишены свободы творчества, а порою и элементарных человеческих прав прогрессивные деятели капиталистических стран Запада. Г. Иванов также обобщил и суммировал положительные итоги деятельности вспомогательных рабочих органов, сформулировал конструктивные предложения Советского Союза.

Среди всего многообразия проблем различных видов искусства вопросы балета не занимали на форуме большого места. Но уже сам факт, что вопросы балета были включены в столь масштабное обществено-политическое совещание, говорит о том, как возросла роль этого искусства в современном мире, какое большое значение он имеет, находясь в одном ряду с другими видами художественного творчества и помогая сближению и взаимопониманию народов. В области хореографического искусства на форуме также были интересные выступления и предложения. В советскую делегацию по балету входили Ю. Григорович, (который не смог прибыть на форум из-за болезни), Г. Уланова, И. Моисеев и автор данной статьи. Главную роль в раскрытии значения и проблем хореографического искусства сыграли именно представители советской делегации.

Г. Уланова говорила в своем выступлении о том, что мир и сотрудничество необходимы во имя будущего нашего искусства. Но будущее — не отвлеченное понятие, это наша молодежь. Уланова рассказала о своих учениках и работе с ними. Она подчеркнула также значение гастрольных обменов, поделившись своими воспоминаниями о том, как воспринимались гастроль артистов балета сразу после войны в разрушенном Будапеште, как были приняты советские артисты — посланцы мира и гуманизма во время первых гастролей Большого театра в Лондоне (1956).

И. Моисеев посвятил свое выступление вопросу о народном танце и его соотношении с профессиональным искусством. Он указал на необходимость различать научный подход к фольклору, состоящий в его собирании, фиксации, сохранении и изучении, и творческий подход, состоящий в том, что народный танец обогащается достижениями профессионального искусства, но при этом не искажается, а выявляет все свои внутренние возможности, развивается и превращается в сценический художественный образ. Так поступали композиторы-классики с народными мелодиями и так поступают хореографы с танцевальным фольклором. И. Моисеев рассказал о деятельности ансамблей народного танца в нашей стране, в том числе руководимого им Государственного академического ансамбля народного танца СССР. Он подчеркнул, что балет, как искусство, не знающее языковых барьеров, призван сыграть особенно большую роль в сближении и взаимопонимании народов.

Выступление автора данной статьи было посвящено вопросам о взаимовлиянии советского и зарубежного балета. Здесь было рассказано о давних исторических традициях творческих взаимообменов русских и зарубежных хореографов, о ра-

боте советских хореографов за рубежом, об обучении в нашей стране зарубежных деятелей балета, о достижениях прогрессивной хореографии зарубежных стран и их воздействии на советское искусство, об обмене гастрольными балетными театрами, трупп и отдельных артистов, о различных международных мероприятиях по хореографии, в которых участвовал Советский Союз. Автор ответил также на некоторые ошибочные положения, содержащиеся в выступлениях делегатов других стран, показав, в частности, что материальная поддержка деятелей культуры Советским государством не препятствует свободе их творчества, а наоборот, является условием для ее осуществления, и что интернационализм не подавляет культуры малых народов, как утверждали некоторые деятели, а помогает их расцвету, обогащению достижениями других народов и усилению общечеловеческого содержания их культуры.

По вопросам хореографии на форуме выступило также несколько представительниц зарубежных стран.

Бэсс Хоус (США), руководитель балетной труппы современного танца, получившей, по ее утверждению, признание в 1983 году, говорила о необходимости умелого сочетания в малых балетных коллективах гастрольной и творческой работы, ибо нередко одно мешает другому, и гастроль отвлекает от создания новых произведений. Она указала также на трудности материальных условий существования балетных трупп в США и говорила о необходимости для них материальных дотаций. Бэсс Хоус считает, что в ее стране есть постановки, показывающие высший уровень хореографического искусства, но перспективы дальнейшего развития для нее не вполне ясны.

Хогни Моор (Дания, остров Фарос) рассказала о народной танцевальной культуре своего маленького острова и говорил о необходимости сбережения танцевального фольклора, являющегося источником для профессионального искусства.

Бернд Келлингер (Германская Демократическая Республика) в своем выступлении акцентировал социальную роль балетного театра. Он считает, что, например, балет «Зеленый стол» К. Йосса в год его создания (1932) был предостережением против фашизма и грядущей войны. Такая социальная активность в борьбе за мир должна быть присуща балету наряду со всеми другими искусствами. Ведь балет, как и другие искусства, способен вырабатывать и воплощать большие общечеловеческие идеи, объединяющие деятелей искусства всего мира. Келлингер отметил, что из-за отсутствия языковых барьеров роль балета в сближении народов особенно велика. Танец непосредственно раскрывает характер и внутренний мир человека. Но через него он проникает дальше, характеризует общество, помогая понять страну, в которой он создан. Поэтому, в частности, так важен национальный стиль танца, который должен, однако, не консервироваться, а сочетаться с современными выразительными средствами. Мощный стимул должен получать современный балет от творчества композиторов, которое толкает на новаторство и в хореографическом искусстве. Балет — не только выражение художника, но и отражение реальности, страны, народа в целом. Поэтому он может и должен участвовать в международном диалоге. Оратор подробно остановился в этой связи на значении гастролей и их дальнейшем развитии.

В рамках форума происходили не только заседания, но и многие встречи деятелей искусства. 25 октября в Доме советско-венгерского общества дружбы состоялась встреча деятелей советской хореографии, принимавших участие в форуме, с деятелями хореографии Венгрии. На ней члены советской делегации ответили на многочисленные вопросы, состоялся дружественный обмен мнениями.

Из выступлений как советских, так и зарубежных участников форума было видно, сколь важно для сближения и большего

взаимопонимания народов продолжить и расширить обмен гастролями отдельных коллективов и артистов, а также всем странам с развитой хореографической культурой систематически взаимно приглашать зарубежных хореографов на постановки в своей стране. Огромное значение имеет также практика обучения представителей многих стран мира в хореографических училищах и вузах Советского Союза, как и работа педагогов из Советского Союза в других странах. Необходимо всемерно использовать международные конкурсы и фестивали для усиления обмена творческим опытом представителей разных стран. Было также внесено предложение организовать в рамках Международного института театра в одной из стран международную теоретическую конференцию на тему «Балет и современность» с приглашением крупнейших хореографов мира и широким показом современных спектаклей разных стран. Очень много говорилось о необходимости создания международного фонда видеозаписей театральных и балетных спектаклей для последующего их использования в научных и творческих целях.

Культурный форум европейских стран — большое общественно-политическое событие, направленное на сближение культур разных народов и усиление их влияния в борьбе за мир. Претворение в жизнь его рекомендаций является стимулом и для дальнейшего прогрессивного развития хореографического искусства.

В. ВАНСЛОВ,
доктор искусствоведения, профессор

Канада

Дружба и сотрудничество

Летом прошлого года Монреаль и Торонто стали в некотором роде международными столицами театрального искусства: здесь встречались представители более шестидесяти стран мира, принимав-

ших участие в работе XXI конгресса Международного института театра, проходившего по теме: «Театр — видение нового мира».

В течение восьми дней ведущие деятели мирового театрального искусства обсуждали вопросы, связанные с темой конгресса, принимали участие в четырех творческих семинарах («Театр и новая технология», «Театральное пространство», «От теории к практике: преодоление барьеров», «Развитие театра Северной и Южной Америки») и в работе семи постоянных комитетов МИТ, во встречах и дискуссиях, имели возможность познакомиться с театральной жизнью страны.

В рамках XXI конгресса МИТ его Комитет танца имел три официальных заседания, которые проходили под председательством президента Комитета танца Юрия Григоровича (Советский Союз), сопresidenta Роберта Джоффри (Соединенные Штаты Америки) и секретаря Дорис Лайне (Финляндия). Восемнадцать стран — членов МИТ прислали своих делегатов на эти встречи, три страны были представлены официальными обозревателями.

Участники заседания единодушно одобрили отчет правления, в котором нашли свое отражение широкий размах деятельности комитета за период 1983—1985 годов, динамика развития искусства танца в мире, насущная необходимость в более активном обмене информацией, в расширении и углублении творческих контактов. За отчетный период одиннадцать рабочих групп комитета (по авторскому праву в хореографии, координации международных балетных конкурсов, празднованию Международного Дня танца, терминологии и другие) продолжали успешное выполнение своих программ, привлекая к работе все большее и большее число специалистов.

Комитет танца МИТ выступил с инициативой создания Всемирной организации танца — консультативного и объединяющего органа, который будет служить связующим центром всех организаций в области танца, существующих в мире, без нарушения сложившихся структур этих организаций. Первую консультативную встречу по данному вопросу намечено провести в Париже в этом году.

Восемнадцать стран через посредство своих делегатов приняли участие в выборах нового правления Комитета танца. Президентом Комитета танца МИТ стал Ю. Григорович (Советский Союз). Пленарное заседание избрало двух вице-президентов — Четну Джалан (Индия) и Роберта Джоффри (Соединенные Штаты Америки). Обязанности секретаря комитета снова возложены на Дорис Лайне (Финляндия). В состав нового правления вошли — Патриция Аулестия де Альба (Мексика), Кит Бейн (Австралия), Рольф Гарске (Федеративная Республика Германии), Дитмар Зейферт (Германская Демократическая Республика), Кирстен Ралов (Дания), Барри Свэрски (Израиль), Робин Ховард (Великобритания).

Обширна и разнообразна выработанная во время канадских встреч программа мероприятий Комитета танца МИТ. Среди них — семинар по современному танцу в Будапеште (Венгрия), международные балетные конкурсы в Джексоне (США), Варне (Болгария), Хельсинки (Финляндия), семинар по теме: «Хореография и сценография» в Авиньоне (Франция), семинар, посвященный творческому наследию Бурнонвилля в Коленаггене (Дания), международная встреча (в сотрудничестве с Международным советом по танцу и Международным советом фольклорных фестивалей) на тему: «Традиционный и фольклорный танец на современной сцене» в Москве (СССР), фестиваль и семинар на тему: «Искусство воинских плясок в Азии» в Нью-Дели (Индия), международный се-

минар по проблеме «Танец и медицина» (Израиль), международный фестиваль и семинар, содержание которых составит обсуждение роли и значения танца в древних культурах (Австралия).

XXII конгресс МИТ намечено провести в Гаване (Куба) в июне 1987 года.

Международный институт театра, объединяя в своих рядах многих прогрессивных театральных деятелей, вносит свой положительный вклад в дело взаимопонимания и взаимного уважения между народами и культурами, способствует укреплению мира и дружбы на нашей планете.

Наталья ЛЕВКОЕВА

Китайская Народная Республика

В творческой обстановке

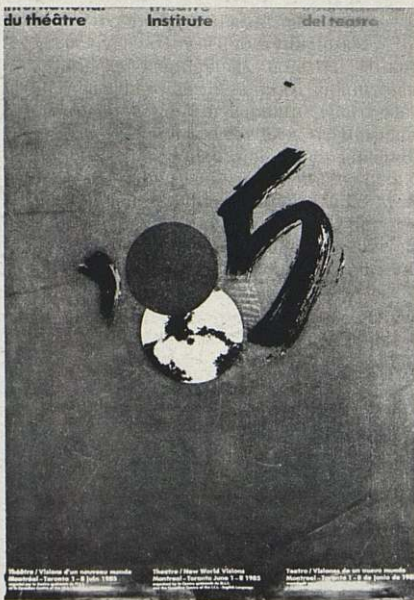
В составе делегации деятелей советской культуры мне довелось осенью минувшего года побывать в Китайской Народной Республике. Мы посетили два крупнейших города страны — Пекин и Шанхай, где сосредоточены основные коллективы и учебные заведения, определяющие общий художественный уровень национальной хореографии, направления ее развития, характер творческих поисков.

Успешные выступления китайских танцовщиков на Пятом Международном конкурсе артистов балета в Москве свидетельствовали о том, что наши коллеги в этой стране работают целенаправленно и серьезно. То, что я увидела, находясь в Китайской Народной Республике, еще больше укрепило меня в этом мнении. Китайские мастера балета, активно перенимавшие советский опыт в пятидесятые годы, усвоившие уроки нашей балетной школы, сумели не только сохранить этот запас, но и развить и обогатить его.

С уважением и благодарностью говорили китайские специалисты о советских педагогах — П. Гусеве, О. Ильиной, В. Румянцевой, В. Цапелине и других. С большим интересом они относятся к деятельности Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, где получили образование многие китайские художники танца. Во время пребывания в КНР мне постоянно приходилось слышать слова благодарности в адрес советских мастеров. Нынешнее поколение китайских педагогов — это уже второе и третье поколение специалистов, осуществляющих преемственность традиций советской школы танца. И китайские коллеги не забывают об этом, с гордостью подчеркивая свою принадлежность к нашей балетной педагогике.

Хорошее впечатление оставило посещение Пекинского хореографического училища, где жизнь учеников и учебный процесс тесно взаимосвязаны. Все воспитанники, независимо от места жительства своих родителей, поселены в интернат при школе. Они полностью отдают себя занятиям, самозабвенно постигая основы профессии. Их дисциплина и желание учиться просто поразительны: в этих детях не чувствуется никакой расхлябанности, никакой инфантильности.

В училище изучаются такие специальные дисциплины, как классический танец, характерный, дуэтный, исторический. Большое значение придается курсу акробатики, преподавание которого начинается уже в первом и во втором классах. Наблюдая учащихся на уроке, я постоянно отмечала такие качества будущих артистов, как чувство координации, широкую амплитуду движений, гибкость корпуса, диапазон шага. Думается, что все это достигнуто



Плакат XXI конгресса Международного института театра

благодаря курсу акробатики, который чрезвычайно полезен для воспитания тела танцовщика. С самого раннего детства юный исполнитель максимально развивает свои физические данные, поэтому впоследствии, когда он переходит к постижению высших уроков мастерства, для него в технике практически нет ничего невозможного, и он устремляет все свое внимание на художественные задачи в интерпретации танца. Достойна внимания и специфика учебного процесса: поскольку дети живут в интернате, все их время максимально используется для учебы — как по специальным, так и по общеобразовательным дисциплинам.

Наблюдая занятия в классе, я пыталась выявить отстающих или лидеров — лучших учеников. Этого сделать не удалось. Все занимаются одинаково ровно, тщательно выполняя задания педагога. Состав учеников по их физическим данным также оставляет отрадное впечатление. Учащиеся обладают красивыми линиями и пропорциями, выразительными лицами, выносливостью, силой и эластичностью мускулов.

Порадовал урок характерного танца у мальчиков. Темпераментно, в хорошей манере они показали элементы венгерского, польского, итальянского, испанского характерного экзерсиса, закончив урок элегантно польским полонезом.

Огромной отдачей работают в училище и педагоги, заражая своих учеников творческим порывом и любовью к профессии. Эта атмосфера подлинного творческого горения пронизывает всю жизнь школы. Продуманность и дисциплина — вот, пожалуй, главные условия достигнутых успехов. Все педагоги и директор — воспитанники советских мастеров О. Ильиной, П. Гусева и других. Развитие традиций китайской балетной школы они не мыслят без дальнейших творческих контактов с советскими коллегами, о чем и говорили во время наших бесед.

Кроме уроков, мне удалось посмотреть концертную программу национальных танцев, которую исполняли ученики второго и третьего классов. Восхитила грациозность, полная раскрепощенность, артистическая наполненность исполнения китайских детей, мягкость, певучесть их рук, искусство переходов от одного ритма к другому, музыкальность пауз-остановок. Все дети решали свою танцевальную задачу одинаково ровно, с тщательной филигранной отделкой каждого движения и в абсолютной синхронности, если того требовала постановка.

В Пекинской опере по просьбе китайских коллег мне пришлось дать показательный урок для балетной труппы театра. На этом уроке я встретила с недавними участниками московского конкурса, его лауреатами. Встреча была очень теплой. Общий профессиональный язык с китайскими деятелями танца помогли нам понять друг друга. Руководитель труппы Цзян Цзууи — выпускница ГИТИСа имени Луначарского. Заместитель директора — первая профессиональная балерина Китайской Народной Республики, первая исполнительница роли Одетты Бай Шусян училась у советских педагогов. В коллективе царит дух глубокого уважения к советской школе танца, ее авторитет непререкаем.

Также, как в училище, я отметила на уроке в театре превосходную форму артистов балета, полное и совершенное владение ими своим телом, отсутствие какой-либо «затянутости» в движении, гибкий корпус, сильный упругий прыжок и другие профессиональные качества, выгодно характеризующие китайских танцовщиков и танцовщиц. На уроке я ощущала внимание и творческое взаимопонимание и получила большое удовлетворение от профессиональной встречи с коллегами. Конечно, в их знаниях основ классической школы еще имеются проблемы, нет навыков в выявлении отдельных штрихов и нюансов танцевальной методики, в освоении стиля того или иного произведения. Потому китайские специалисты заинтере-

ресованы в продолжении сотрудничества с советскими мастерами.

Балетный спектакль-концерт Пекинской оперы, который мне случилось посмотреть, оставил хорошее впечатление своим академическим уровнем. Программа включала отрывки из «Лебединого озера», «Дон Кихота», «Жизели», которые в свое время китайская сцена освоила с помощью советских мастеров. Из национальных произведений исполнялись фрагменты известного спектакля «Красавица рыба» (постановка П. Гусева, возобновленная его учениками), «Красный женский батальон» и другие. Интересно прозвучали «Прелюдия» С. Рахманинова в хореографии Бена Стивенсона и па де катр (постановка Антона Долина). Китайские артисты продемонстрировали в их интерпретации тонкость, изысканность манеры, хотя в па де катре и ощущался некоторый недостаток стилистических навыков.

В Шанхае я смогла посетить театр хореографического фольклора и работающую при нем школу. Эта школа функционирует в том же режиме, как и пекинская, но здесь большое внимание уделяется преподаванию фольклорных танцевальных дисциплин, поскольку данное учебное заведение готовит кадры для художественных коллективов восточных провинций Китайской Народной Республики и для самого города Шанхая. Наряду с профессиональными дисциплинами (такими, как классический, характерный, исторический танец) в шанхайской школе ведутся также курсы акробатики, китайского национального балета и фольклора.

Академическая шанхайская труппа насчитывает семьдесят человек. В ее репертуаре — «Спящая красавица», другие классические балеты. Значительное место занимают и национальные спектакли — балеты, осуществленные по мотивам произведений Лу Синя, Цао Юя и другие. Как и пекинская, шанхайская труппа живет и работает в специальном доме при театре. Это единый, сплоченный коллектив, где каждый самозабвенно участвует в творческом процессе в интересах общего дела. Здесь нет отпусков (в нашем понятии) — артисты отдыхают лишь в перерывах между участием в спектаклях и репетициях. Поразительная работоспособность, собранность и дисциплина — таковы главные слагаемые успеха, достигнутого китайскими мастерами балета.

Встречаясь с китайскими товарищами, получая от них обширную информацию об их искусстве, я стремилась как можно больше рассказать им о жизни советского балета, о его достижениях и проблемах дальнейшего развития. Я постоянно убеждалась во время этих бесед, какой интерес вызывает у китайской хореографической общественности журнал «Советский балет». Некоторые материалы переводятся на китайский язык и используются в изданиях по вопросам хореографии, которые выходят в Китайской Народной Республике.

Раиса СТРУЧКОВА
народная артистка СССР,
профессор

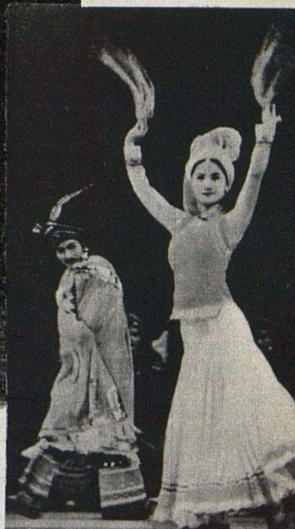
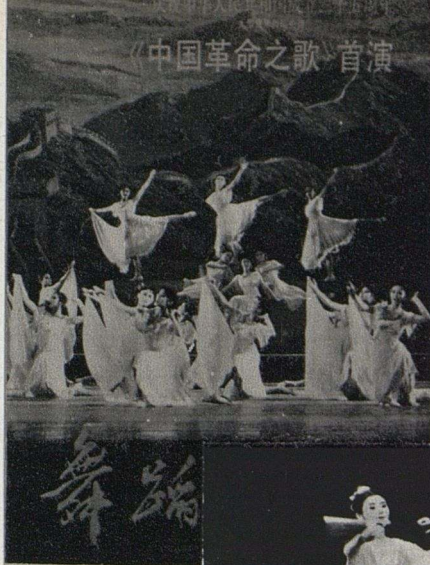
Польша

Лодзинские балетные встречи

Восьмой фестиваль балета в Лодзи был посвящен двухсотлетию балетного театра в Польше. Этот ставший традиционным праздник явил собой счастливую возможность и для жителей Лодзи и для его гостей — представителей разных стран познакомиться с современными достижениями европейского балетного театра. Де-

《中国革命之歌》首演

Сцены из спектаклей балетных трупп Китайской Народной Республики



монстрация фильмов, видеозаписей, выступления хореографических трупп из Польши, Советского Союза, Англии, Бельгии, Португалии, Венгрии создали впечатляющую панораму, на фоне которой каждый отдельный спектакль оценивался в соотношении с контекстом всей этой широкой картины жизни современного балета.

Несколько слов о самом фестивале. Впервые он состоялся в 1968 году по инициативе известного деятеля польского балета В. Борковского, в ту пору возглавлявшего балетную труппу Лодзинского театра. На нынешнем фестивале В. Борковский был почетным гостем. Его, М. Лапинскую-Парнелья, Я. Несобскую, К. Вжосека тепло чувствовали. В день открытия фестивальных торжеств в фойе местного театра была развернута специальная выставка, посвященная творчеству двух выдающихся деятелей польской хореографии Ф. Парнелья и В. Борковского, которые немало сделали для становления балета на лодзинской сцене.

Фестиваль носит название «Лодзинские балетные встречи», что подчеркивает его изначальные цели. Их определил В. Борковский: «Задумывая его, мы стремились прежде всего к общению и контактам. Чтобы сегодня развивать искусство танца, необходимо быть знакомым и с творчеством коллег». И в рамках «лодзинских встреч» разных лет проводились и показы спектаклей на музыку И. Стравинского, Ф. Шопена, К. Шимановского, и вечера хореографов-дебютантов... Директор фестиваля С. Петрас (он же директор Большого театра Лодзи) считает, что каждый праздник должен иметь свою тему, и потому уже сейчас обсуждается тема девятого, который состоится в 1987 году. К сожалению, я приехала на фестиваль уже после его открытия, мне не удалось посмотреть спектакли, которые показывала местная труппа. Лодзинская газета «Глос работниччи», подробно освещавшая события праздника, сообщала, что первый вечер, составленный из балетов «Тени», «Мириам» и «Рах ет бонум», выглядел как своеобразный авторский вечер молодого хореографа лодзинского театра Е. Вычховской.

Спектакль второго дня фестиваля «Карлович-интерпретации», созданный А. Ханушкевичем в сотрудничестве с хореографом Е. Вычховской, вызвал значительный интерес публики и прессы. Как писала «Глос работниччи», его отличало соединение «живой музыки» оркестра, вокала (песни М. Карловича исполняла Д. Амброзьяк), импровизации на ролях и синтезаторе, с магнитофонными записями, размах хореографических сцен, о масштабе которых можно судить по тому, что для их исполнения помимо танцовщиков театра были привлечены еще ученики Лодзинской балетной школы.

Артисты Лодзинского балета показали зрителям и многоактный балет Л. Ружицкого «Пан Твардовский». Новую постановку осуществила Я. Несобская, участница создания первой сценической редакции сочинения — ее подготовил В. Борковский в 1967 году. Неповторимую национальную окраску произведение обрело благодаря включению в его музыкально-пластическую ткань многих народно-сценических танцев. Краковяк, чардаш, казачок, траурный полонез, а также ориентальные танцы, красивое звучание женского и детского хоров сделали облик постановки яркой и красочно разнообразной.

Из гостей фестиваля первым продемонстрировал свое искусство балетный коллектив Ленинградского Малого оперного театра, показавший одну из своих последних работ — балет Ш. Каллоша «Макбет». Выступление советской труппы было успешным, о чем свидетельствовала и зрительская реакция, и отзывы на спектакль, которые появлялись в прессе. В газете «Экспресс иллюстрированы» появилась статья под названием «Аплодисменты для ленинградцев», где говорилось: «Долгими аплодисментами награждала лодзинская публика показанный Ленинградским

Малым театром оперы и балета спектакль «Макбет» Ш. Каллоша в постановке и хореографии Н. Боярчикова и Н. Тагунова... Это... живой, горячий балет, результат еще незаконченных творческих поисков нового языка и новых средств выражения...» А в уже упоминавшейся «Глос работниччи» читаем следующие слова: «Н. Боярчиков с самого начала работы над «Макбетом» тесно сотрудничал с композитором Ш. Каллошем — автором яркой, захватывающей и экспрессивной музыки, в которой он намеренно соединил стили всех эпох с соответствующим им инструментариумом... Мы слышим богатый оркестр в современном звучании, наконец электронную музыку, поданную со вкусом и всегда акцентирующую настроение или значимые сценические события. Этот раскованный, трудный и смелый замысел Каллоша, соответствующий идее хореографа о вневременном значении трагедии Шекспира, осуществлен прекрасно...»

И еще там же: «Нас очень порадовала встреча с балетом, сочетающим совершенство классического танца с современным мышлением, поиском новых выразительных средств и небанальных форм высказывания...» Признание обрело и исполнительское мастерство ленинградцев — и всего ансамбля в целом, и солистов Ю. Петухова (Макбет), М. Куршаковой (леди Макбет), А. Линник (Геката), Ю. Василькова (Кавдор).

Значительным событием фестиваля стали спектакли труппы «Балет XX века» под руководством М. Бежара. Два вечера подряд показывался балет «Эрос Танатос», где хореограф обратился к тому, что было сделано им ранее. Как бы подводя итоги четвертьвековой жизни своего коллектива, он создал постановку из семнадцати фрагментов, взятых из прежних композиций. Эти эпизоды обращены к молодежи, которая не могла видеть тех произведений, к новому поколению артистов труппы, которые не могли их исполнять ранее. По словам самого Бежара, этот спектакль — «песнь любви и смерти, которые проходят через все существование «Балета XX века». Работа впитала в себя миниатюры, объединенные посвящением трагической гибели талантливого танцовщику Бертрану Пье.

Спектакль начинается фрагментом из балета И. Стравинского «Весна священная», из которого естественно возникает дуэт (на музыку И. Баха) в исполнении Г. Галанте и Р. Перри и следующий за ним скульптурный диалог Я. Ле Гак и К. Харкевич (на музыку Г. Малера). Завершает первый акт монолог Х. Донна, повествующий об одиночестве и смысле жизни (на музыку Г. Малера) — безусловный актерский шедевр по силе воздействия и глубине убежденного самораскрытия.

Столь же целостное впечатление произвела и вторая часть спектакля, где нашел свое выражение интерес Бежара к философии и культуре разных народов, стремление проникнуть в те глубинные импульсы, что порождают их искусство. Ш. Мирк и П. Турон предстали в композиции, построенной на «почти первобытной» африканской пластике. Дуэт двух танцовщиков — Ж. Романа и Р. Перри танцевально органично выглядел в «Иллюминациях», построенных на вокальных песенных мелизмах индийцев. Пентатонике индонезийской музыки зримо воссоздали массовые воинские пляски. Старинная японская музыка легла в основу глубоко философской миниатюры «Жизнь и смерть человеческой марионетки». В тонком прочтении П. Турона она оставила ощущение фантастичности и одновременно — обнажающей простоты жизненного водоворота. М. Гаскар в миниатюре «Влюбленный солдат» естественно живет в атмосфере неаполитанских песен, буквально завораживая своим обаянием и темпераментом.

Во втором отделении мы увидели также знаменитый дуэт из балета «Ромео и Джульетта» (на музыку Берлиоза), «Адажио» (на музыку Бетховена), композицию «Птицы» (на музыку Хадийдакиса), кото-

рая как бы подготовила сольную миниатюру «Стрекоза» (на музыку Крейслера), раскрыв гротесково-пародийные черты таланта хореографа. Большое впечатление произвел финал спектакля «Болеро» Равеля, где солистом выступал Х. Донн.

«Если бы я нашел, я бы перестал творить. Если я продолжаю работать, значит я еще не нашел», — говорит о себе Бежар. И пресмотренный спектакль, дающий определенную ретроспективу его творчества, не увел в прошлое — он раскрывает многообразие и самобытность поисков художника, его устремленность к новому.

Знакомство с английской труппой «Балет Рамбер», состоящей из шестнадцати танцовщиков и небольшой группы музыкантов, владеющих также искусством вокала, началось с репетиционной работы. Было приятно видеть высочайший профессионализм и отдачу каждого артиста, как во время урока (в условиях гастрольи), так и на продуктивных прогонах всей программы, которую нам предстояло увидеть вечером.

В труппе три постоянных хореографа: Р. Элстон, К. Брюс и Р. Норд — художественный руководитель. Кроме того, каждый артист труппы может осуществить одну постановку в год с любым составом исполнителей. Семь балетов, показанных в течение двух вечеров, выявили общие индивидуальные черты творческого поиска постановщиков. Две работы Элстона познакомили нас с интеллектуально-рациональным стилем его хореографии. Его пристрастие к электронной музыке, послужившей основой целого балета «Опасные связи», или к звуко-текстовым комбинациям, заменившим музыку в балете «Полоса спектра», обнаруживают его близость к авангардистским направлениям современной танцевальной культуры. Хореография его спектаклей выверена буквально с компьютерской точностью, достаточно аскетична, внутренне напряжена, но не эмоциональна.

Значительно теплее, эмоциональнее и ближе танцевальной природе творчество К. Брюса. Оба его балета «Танцы духов» и «Сон сержанта Ерли» сопровождала «живая» инструментальная и вокальная музыка. Музыканты использовали инструменты разных народов (укулеле, кобза, простая мексиканская флейта), что придало первому спектаклю эмоциональную достоверность. А воссоздавая картину жизни старой Англии во втором балете, Брюс располагает музыкантов на сцене. И исполняемые ими старинные песни способствуют передаче ностальгической атмосферы балета, где чередуются сцены, полные юмора и нежной лирики, шумного веселья и гротеска. Брюс владеет яркой, овеянной фольклорным колоритом лексикой, структурно четко соединяет отдельные фрагменты в единое образное повествование.

Также глубоко ощущает стихию танца и Р. Норд. Первый его балет «Свет и тень» — последняя ко времени фестиваля премьера труппы. Он поставлен на музыку Стравинского, ее исполняли скрипач и пианист. Пять участников спектакля создали живую ткань этого оптимистического произведения: игры тонов, оттенков, света и тени.

Хореографический язык Норда технически насыщен, в нем много сложных прыжковых элементов, поддержки. Но все это подчинено динамике танца, танца естественного, живого, благородного. Второй балет «Смерть и девушка» Р. Норд создал на музыку Шуберта. Он музыкально безошибочно «двигает» действие не в его конкретно-фабульном развитии, а в постоянной смене эмоциональных состояний, ведущей к неизбежному драматическому исходу событий. Строгая по суровости хореография этого балета передает сложные и глубоко эмоциональные переживания героини (Д. Уолкер). Тонкая психологическая нюансировка отличает отдельные партии и развитие каждой пластической темы.

Привлекает в творчестве Норда ощущение танцевальной природы сценического



Труппа
«Балет
XX века»
показывает
спектакль
«Весна
священная»

Оригинальна
пластика
исполнителей
коллектива
«Балет
Рамбер»

Сцена
из
спектакля
«Пан
Твардовский»
в исполнении
балетной
труппы
Лодзинского
театра



действия, что особенно ярко проявилось в спектакле «Между двумя водами». От фламенко до джаза — такой подзаголовок можно было бы дать этому жизнерадостному спектаклю. Радость движения, беспредельные возможности танца, который словно является одновременно и сюжетом и героем действия, — таково содержание этого произведения. В «прочтении» одиннадцати артистов — блестящих виртуозов оно звучало как гимн творческому чуду жизни танцу, «спетый» его верными служителями. Финал этого балета дважды бисировался, вызвав необыкновенно оптимистичный энтузиазм зрительного зала. Труппа, которую некогда основала участница «русских сезонов» Мария Рамбер, состоящая ныне из воспитанников, подготовленных ею в балетной школе Лондона, с достоинством носит имя своего создателя, находится на высоком взлете мастерства.

Один из вечеров лодзинских встреч был посвящен творчеству познаньского «Театра танца», руководимого К. Джевецким. В программу вошли четыре балета. Все они, как объяснил на пресс-конференции автор, объединены общим посвящением женщине и рассказывают о женщине. Первый из них — «Псалом» (музыка Г. Гурецкого) — посвящен матери. Это развернутое поэтическое представление с интересной хореографией, метафорически богатое, свидетельствует о своеобразном и тонком философском видении художника. Вслед за «Псалмом» мы увидели «Последнее воскресенье», «День», «Липучка для мух».

Фестивальная афиша включала еще выступления трех польских трупп. Одна из них знаменита во всей Европе — Вроцлавский театр пантомимы под руководством Г. Томашевского. Театр показал большой пантомимный спектакль «Блудный сын». Нельзя не сказать об оставленном им целостном и образном впечатлении, о наличии в составе коллектива глубоких, одаренных артистов, о единстве стиля, об их чувстве ансамбля.

Шумный успех имели у лодзинских зрителей Дьерский балет из Венгрии, руководимый И. Марко, и впервые выступившая здесь труппа из Лиссабона.

На пресс-конференции И. Марко сказал: «Человек рождается с танцем в себе. Танец это воздух, это жизнь. Я стараюсь искать, что человек забыл, и хочу ему об этом напомнить. Потому мы ищем форму единения зрительного зала и того, что происходит на сцене. Тогда мы достигаем сердца зрителей». Показанные гостями балеты «Тотем», «Табу и фетиши» получили признание и прессы, и зрителей.

Португальская труппа порадовала зрителей балетами И. Кидиана, а также балетами «Слеза» О. Рориц и «Танцы для гитары» В. Велленкампа.

Было бы интересно более подробно рассказать об участвовавшем в фестивале Гданьском театре «Балтийская опера». Но показанный им балет «Спартак» Ю. Сабовчика мы, к сожалению, не видели, как не видели и спектакля Большого театра Варшавы — «Любовь и боль, и мир, и мечта» (на музыку Малера), поставленного Д. Ноймайером.

Восьмой лодзинский международный фестиваль в течение трех недель собирал ежевечерне полный зал огромного современного здания местного театра. Этот серьезный рабочий город после трудового дня расцветал ожиданием встреч с балетным искусством. Параллельно со спектаклями мы получили возможность посмотреть фильмы-балеты стран-участниц фестиваля, присутствовать на научной сессии, посвященной истории польского балета.

Флаги стран-участниц фестиваля на фасаде здания Большого театра Лодзи определили дружескую атмосферу этого форума. Он еще раз показал, как велико значение творческих контактов для дальнейшего роста достижений современных балетных театров мира.

Валерия УРАЛЬСКАЯ,
кандидат философских наук

Эмма ЛИППА

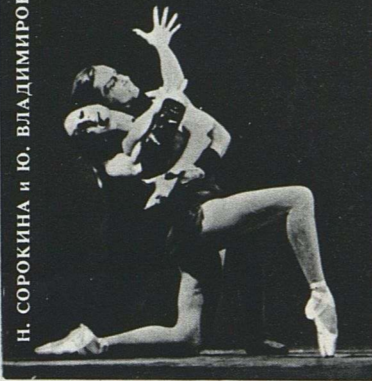


Л. СЕМЕНЯКА и
А. БОГАТЫРЕВ



Е. ИВАНОВА

Н. СОРОКИНА и Ю. ВЛАДИМИРОВ



Н. ПАВЛОВА



Н. АНАНИШВИЛИ и А. ЛИЕПА



И. ЛИЕПА и М. ПЕРЕТОКИН



Первый устный выпуск журнала «Советский балет» вышел в свет в сверкающем огнями конференц-зале издательства «Известия».

Главный редактор журнала, народная артистка СССР, профессор Р. Стручкова познакомила присутствующих с его задачами и планами. Члены редакционной коллегии — доктор искусствоведения В. Ванслов, профессор Н. Эльш, народные артисты СССР В. Васильев и В. Гордеев рассказали о роли и месте журнала в разных областях хореографической науки, критики, практики.

Страницы журнала оживали на сцене конференц-зала в строгом соответствии с уже знакомыми читателю рубриками, что помогли сделать редакции артисты балета различных хореографических коллективов столицы. Все виды сценического танца предстали в тот вечер перед зрителями: классический, народно-сценический, балльный, эстрадный... Собравшиеся тепло аплодировали мастерам балета из Большого театра СССР, Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Московского государственного театра балета СССР — народной артистке СССР Н. Павловой, народным артистам РСФСР Н. Сорокиной, Л. Семеняке, М. Дроздовой, Ю. Владимирову, А. Богатыреву, заслуженным артистам РСФСР В. Кириллову, А. Горбачевичу, В. Тимашовой, а также представителям артистической молодежи этих известных трупп — Н. Ананишвили, И. Лиёпа, А. Лиёпе, М. Перетокину, С. Смирновой, Е. Ивановой, С. Баранову. С интересом были встречены исполнители ансамбля «Московский балет» М. Филиппенко, И. Михайлов, А. Филиппенко, А. Духовской, артисты Москонцерта М. Олейникова, А. Григоренко, недавние выпускники Московского хореографического училища, ныне артисты различных театров О. Рева, Г. Клевенко, Т. Козлова, В. Гончаров, которые продемонстрировали фрагмент урока джаз-танца. Рядом с ними выступали сегодняшние ученики студий Хора имени М. Е. Пятницкого и Ансамбля народного танца СССР, участники художественной самодеятельности столицы — члены ансамбля балльного танца «Эврика» Измайловского парка культуры и отдыха.

М. ОЛЕЙНИКОВА и А. ГРИГОРЕНКО



Участники ансамбля балльного танца «Эврика»

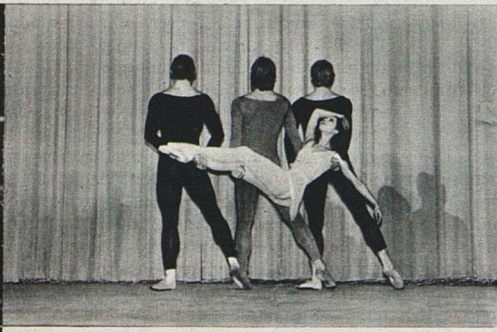
М. ДРОЗДОВА и В. КИРИЛЛОВ



С. СМИРНОВА и С. БАРАНОВ



М. ФИЛИППЕНКО, И. МИХАЙЛОВ, А. ФИЛИППЕНКО, А. ДУХОВСКОЙ



Юные исполнители студии Ансамбля народного танца СССР



Юные танцовщики из студии Хора имени М. Е. Пятницкого

Фрагмент урока джаз-танца



В зрительном зале



УСТНЫЙ ВЫПУСК ЖУРНАЛА СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

Концертмейстер Большого театра Союза ССР Эмма Липпа с успехом выступала как солистка, безупречен был и ее аккомпанемент участникам «устного выпуска».

В фойе конференц-зала экспонировалась выставка работ фотокорреспондентов, которые сотрудничают с журналом, — Д. Куликова, В. Пчелкина, Л. Жданова, В. Барановского, А. Дубнова, С. Андреещева, Ю. Зинченко, В. Щербакова, И. Бутеева, Е. Фетисовой, В. Плотникова, художников Е. Хршановской, А. Окуневой.

Редакция журнала благодарит всех участников устного выпуска и публикует фоторепортаж, рассказывающий об этом вечере.

О ТАНЦЕ И О ЖИЗНИ

Издательство Всероссийского театрального общества выпустило сборник «Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество». Эту книгу, насущно необходимую всем, кто интересуется хореографическим театром, его прошлым и настоящим, мы ждали давно. Без нее невозможно воссоздать начальный период существования советского балетного театра, у истоков которого в Москве стоял Касьян Ярославич Голейзовский. Без нее нельзя изучать танец на советской эстраде, где Голейзовский ставил на протяжении пятидесяти лет свои любимые хореографические миниатюры. Только ознакомившись с наследием Голейзовского, можно осознать закономерности развития балетного театра во многих республиках: ведь Голейзовский работал в тридцатых годах на Украине и в Белоруссии, в Узбекистане и Таджикистане. И, наконец, говоря о мощном взлете, пережитом советским балетом на протяжении шестидесяти лет, надо помнить, какое воздействие оказало искусство Голейзовского на молодых новаторов от хореографии.

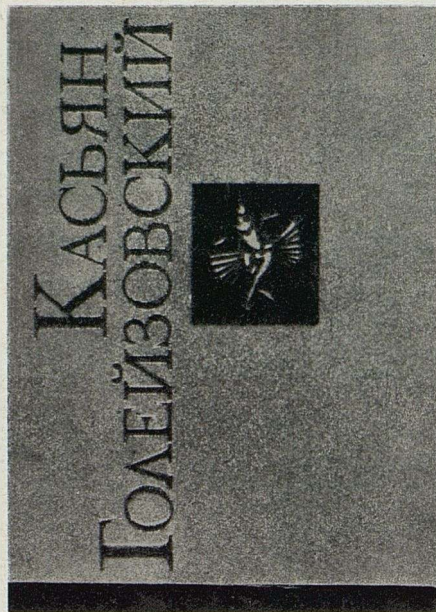
Между тем, до сих пор о Голейзовском было написано явно недостаточно, а собственных сочинений мастера издано и того меньше: всего одна книга о русской народной хореографии и редкие статьи в прессе. Посвященный Голейзовскому сборник позволит любящему балет читателю ближе узнать Голейзовского как художника и человека, даст представление о его постановках, к сожалению, в большинстве не сохранившихся.

Сборник несомненно удался, несмотря на сложности, которые встали перед составителями — В. Васильевой и Н. Черновой. Одна из основных обусловлена исключительным богатством наследия Голейзовского и, следовательно, необходимостью отобрать самое главное. Прямо скажем, не часто составители подобных книг сталкиваются с такой проблемой, скорее с обратной — нехваткой материала.

Архив Голейзовского содержит сценарии, проекты будущих постановок, наброски, дневниковые записи, обширную переписку, программы и афиши, отзывы прессы. Все это — ценнейший материал для историка театра. Сохранились и литературные труды Голейзовского. Помимо частично опубликованного исследования русского танца, это работы о фольклоре народов Средней Азии, многочисленные статьи, посвященные проблемам современного балета. И, наконец, изобразительный материал: фотографии, эскизы, зарисовки, в том числе сделанные и самим хореографом, чей поэтический дар проявлялся во всем — в танце и в стихах, в рисунках и в диковинных деревянных скульптурах, населявших его дом.

Вместить даже наиболее интересные документы в одну книгу не представлялось возможным. Поэтому особенно важно было найти композицию, позволяющую наиболее компактно представить материал. Составители обрели ее. В отличие от многих сборников, посвященных театральным

деятелям, здесь нет деления «по жанрам»: отдельно документы, отдельно переписка и воспоминания, отдельно статьи. Избран принцип хронологический. Материал расположен по годам; публикации дополняются письмами, подтверждаются воспоминаниями, все вместе обобщается в статьях исследователей. Преимущество такой структуры в том, что она позволяет раскрыть процесс развития творчества Голейзовского, проследить этапы биографии, и одновременно на каждом этапе показывает, что отличало переживаемую эпоху. Жизнь художника открывается в неразрывной связи с жизнью страны. Его радости и горести, успехи и разочарования неизменно зависят от общественного климата. «Новые формы, мысли и идеи всегда диктуют время и жизнь», — писал Голейзовский в одной из последних статей, опубликованных в сборнике. Если же говорить об издержках такого построения книги, то необходимость более или менее равномерно распределить материал по главам заставила пожертвовать ценными документами, если



их, относящихся к одному и тому же периоду, оказывалось слишком много. Это особенно заметно в первой половине книги.

Большой интерес представляют документы, позволяющие проникнуть в творческую «кухню» художника, например, режиссерские экспликации балетов. Такие планы с более или менее подробными пояснениями сохранились по большому числу осуществленных в ряду задуманных Голейзовским спектаклей, иногда в нескольких редакциях. Многие из них включены в сборник. Опубликованные письма позволяют немало узнать о взаимоотношениях

художника с композиторами (С. Василенко, И. Дунаевским, С. Баласаняном и другими), художниками (А. Петрицким, Т. Бруни), режиссерами (В. Мейерхольдом, А. Таировым), о его страстной непримиримости при защите своих идеалов (переписка, касающаяся, например, балета «Иосиф Прекрасный»). И о том, как тянулись к его искусству люди (письма М. Бабановой, М. Юдиной, М. Плисецкой, В. Васильева). В дневниковых записях, как и в переписке, встает также Голейзовский-художник, живущий в тесном единении с природой, умевший узреть душу в пейзаже, в изгибе ветвей и корней, узоре листьев, повадках зверя, чтобы потом силой своей неумной фантазии претворить жизненное впечатление в искусство.

Воспоминания, рассыпанные по сборнику, хороши тем, что всегда конкретны, характеризуя какой-то один период жизни Голейзовского, один спектакль. Это тоже во многом заслуга составителей, сумевших направить усилия мемуаристов или выбрать из написанного ими самое ценное. В. Васильева, С. Юткевич, О. Мартынова вспоминают о двадцатых годах, А. Редель, М. Хрусталева, Е. Константинова — о постановках на эстраде, Б. Скворцов — о работе в Средней Азии, Б. Плетнев — в Харькове, К. Муллер — в Минске, Е. Максимова и В. Васильев — в Московском хореографическом училище и Большом театре СССР.

В сборник включены статьи театроведов. Главы содержательного исследования М. Юсим метят этапы творчества Голейзовского, возникая рядом с другими материалами, подытоживая рассказанное очевидцами. Эссе Б. Львова-Анохина вобрало в себя впечатления разных лет. Статья Н. Шереметьевской помогает оценить вклад Голейзовского в развитие эстрадного танца. А. Богуславская изучила постановки, осуществленные Голейзовским для учеников балетной школы. Большая удача — вступительная статья Н. Черновой, посвященная главной теме — «Голейзовский и время». Нам открывается личность хореографа, ее цельность и неповторимость, соотношение со стремительно меняющимся миром.

С глубоким удовлетворением обнаруживаешь, что книга снабжена солидным научным аппаратом: комментарии, список статей Голейзовского и его постановок, библиография, аннотированный именной указатель подготовлены Г. Андреевской. Еще одним достоинством издания является подбор иллюстраций. Сами по себе они являются ценнейшим и редким (большинство публикуется впервые) материалом. Особое внимание привлекают рисунки, эскизы декораций и костюмов самого Голейзовского (их, кстати, могло быть и больше). Красивы работы Н. Мусатова, В. Рындина, Ф. Федоровского, Т. Бруни и других, хотя качество цветных репродукций оставляет желать лучшего, как, впрочем, и качество бумаги. Вообще интересно задуманный макет книги (художник Н. Костина) реализован не на должном полиграфическом уровне. Это наряду с печатками особенно в иностранных словах, пожалуй, главное, что огорчает, когда берешь книгу в руки.

Откладывая в сторону прочитанный сборник «Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество», начинаешь мечтать и верить, что это только удачное начало. Что впереди новые публикации наследия Голейзовского, новые исследования, посвященные ему, фотоальбомы, выставки изобразительных материалов, связанных с его постановками.

Е. СУРИЦ,
кандидат искусствоведения