

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1986

3

У
Театральной
АФИШИ



Сцена из спектакля Ленинградского театра
оперы и балета имени С. М. Кирова
«Броненосец «Потемкин».

Фото В. Барановского

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

3 | 28

1986

МАЙ —
ИЮНЬ



На первой странице обложки:
народная артистка РСФСР,
лауреат Государственной
премии СССР
Людмила СЕМБНЯКА

Фото В. Пчелкина

На четвертой странице обложки:
Г. МОСЕЕВ. Цыганская пляска
(Н. Анисимова и С. Корень).

Публикуется впервые

Сдано в набор 11.03.86.
Подписано в печать 24.04.86.
А07307.

Формат 60×90¹/₈.
Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Уч.-изд. л. 13,33.

Тираж 40 000 экз.
Заказ 2976

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

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

М. Годенко. Ответственность перед временем . . . 2
О. Виноградов. Только о проблемах 5

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

К. Асенова. Быть летописцем эпохи 9
Н. Садовская. «...Начало для новой жизни» 10

СОВЕТСКИЕ АРТИСТЫ — ПОСЛАНЦЫ МИРА И ДРУЖБЫ 12

МАСТЕРА БАЛЕТА

Н. Эльяш. Этюды к портрету 19

У ТЕАТРАЛЬНОЙ АФИШИ 26

ГАЛЕРЕЯ МОЛОДЫХ

Е. Белова. Светлана Смирнова 28
В. Прохорова. Алтынай Асылмуратова 30
Н. Бордюг. Сергей Цветков 33

ГАСТРОЛИ

П. Гусев. Ансамбль виртуозов 35
Л. Трёмбовельская. Так танцуют в Испании 37
И. Варшавская. Открывая кладовые народно-
го творчества 39
Н. Гусева. Любовь к древним традициям 41

ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

В. Перц. Содружество: Дмитриев — Анисимо-
ва — Мосеев 44
Н. Янов-Яновская. Верность жанру 47
В. Никонов. Выдающийся мастер и педагог 50

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ 54

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ

М. Путтке. Оружие артиста 59

МЕДИЦИНА — БАЛЕТУ

М. Цыкунов. Как избежать болей в спине 61

ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА 63

Главный редактор

Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

Редакционная коллегия:

Г. В. БЕЛЯЕВА (ЧЕЛОМБИТЬКО)

В. В. ВАНСЛОВ

В. В. ВАСИЛЬЕВ

О. М. ВИНОГРАДОВ

С. Н. ГОЛОВКИНА

В. М. ГОРДЕЕВ

Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ

П. А. ГУСЕВ

Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
(ответственный секретарь)

В. М. КУРЖИЯМСКИЙ

М. М. КУРИЛКО-РЮМИН

И. А. МОИСЕЕВ

К. М. СЕРГЕЕВ

Г. С. УЛАНОВА

В. И. УРАЛЬСКАЯ

В. Н. ФИЛИППОВ
(заместитель главного
редактора)

Н. И. ЭЛЬЯШ

А. Я. ЭШПАЙ

Номер оформлен
Д. Д. ПЕТРОВЫМ
и 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»

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ПЕРЕД ВРЕМЕНЕМ

МИХАИЛ
ГОДЕНКО,

народный артист СССР,
Герой Социалистического Труда,
лауреат Государственной премии СССР

Мы живем в особое время — боевое, активное, созидательное. Наша страна выходит на новые рубежи строительства коммунистического общества, и ответственность перед временем прежде всего предполагает углубленное понимание явлений, происходящих вокруг нас в области экономической, политической, духовной жизни. Сегодня творчество художника, в какой бы сфере искусства он ни трудился, вплотную сопрягается с теми задачами, которые ставит перед нами Коммунистическая партия. Особенно остро мы ощущаем это сейчас, когда с волнением вчитываемся в строки документов XXVII съезда КПСС. Партия обращается и к нам, деятелям искусства, призывая нас активнее использовать преобразующую силу нашего художественного творчества. Именно с таких позиций нам следует сегодня оценивать свой собственный вклад в осуществление главной задачи времени — увеличение темпов ускорения социально-экономического развития страны.

«КПСС придает большое значение более полному и глубокому освоению трудящимися массами богатств духовной и материальной культуры, активному приобщению их к художественному творчеству», — эти слова, начертанные в принятой съездом новой редакции Программы нашей партии, наполняют нас, деятелей советского искусства, чувством огромной гордости и, вместе с тем, напоминают и о нашей великой ответственности перед народом, Родиной, партией.

Да, влияние нашей деятельности на духовную жизнь общества важно и значительно. Природа искусства танца такова, что, обращаясь к сердцу зрителя через художественный образ, через пластику, движение, оно формирует его эстетический идеал. Но наша столь богатая событиями реальность породила и более обостренную взаимосвязь между творческими и социальными явлениями. Если говорить о хореографической практике, то это уже не танец ради забавы, ради самого танца. Даже в форме ансамблевых сюит, в программах отдельных номеров фольклорного плана все более ошутимо стремление авторов создать целостные полотна социально-художественной значимости, поднимающие важные идейно-нравственные проблемы, философски осмысливающие актуальные явления сегодняшней действительности.

В этом меня убеждает и мой собственный опыт работы в Красноярском ансамбле танца Сибири. Коллективу исполнилось четверть века. А начинался он с малого, когда в 1960 году на базе Красноярского областного ансамбля песни и пляски создавался новый творческий организм. Людей мы брали из художественной самодеятельности: приглашали из разных мест страны. Так у нас образовалась своего рода хореографическая «сборная СССР», правда, она насчитывала всего тридцать танцовщиков да трех баянистов. Репетировать, заниматься тренажом большей частью приходилось в дороге — гастрольные поездки начались сразу.

Постепенно коллектив стал обретать свое творческое лицо. В его формировании мы во многом шли от истории, традиций края. Сибирь — могучая, суровая земля. Когда-то она была (в прямом и переносном смысле) «медвежьим углом» России, местом политических ссылок. Однако и сюда длинным сибирским трактом проникала передовая мысль. Разве не интересно вспомнить об этом сегодня, рассказать языком хореографии, которому, по моему глубокому убеждению, доступно очень многое? А колоссальный пласт народной культуры! Ведь танец возникает как составная часть какого-то обряда, народного игрища. И потому, прежде чем приступить к постановке номера, мы тщательно изучали танец в подлинном исполнении. Но ансамбль танца Сибири — не этнографический коллектив. То, что мы показываем сегодня на сцене, естественно, весьма отличается от танцевальных первоисточников, которые бытуют в каком-нибудь отдаленном сибирском селе. Ведь Сибирь сегодня — это задорный, молодой край, Сибирь — это комсомольские стройки, это нефть, газ, уголь, это хлеб. И их дают Родине руки моих молодых современников. Привлекая такого зрителя на свои концерты, нам хотелось показать юношам и девушкам их самих, их сверстников во всей многозначности и богатстве их переживаний, надежд, трудовых свершений... Отсюда — наши красочные костюмы современного покроя, стремительный вихревой темп исполнения.

Народная пляска, увиденная глазами сегодняшнего человека, отображающая его место в современном мире, его мысли, его эмоции, — такова наша позиция в отношении к фольклору, определившая современные ритмы и ракурсы наших танцев. Сюжеты нам предлагает сама жизнь, достаточно оглянуться вокруг. Как-то, в Кемерово, мы пришли на танцплощадку. Там парни ухаживали за девушками, стараясь покорить их решительным видом, шеголяли лихостью, удалством, независимостью. Во всем чувствовался какой-то неуловимый национальный колорит. Так появился наш номер «Сибирские форсуны». В другой раз мы побывали в одной новой деревне. Там еще не успели построить клуб, но уже возвели широкий деревянный мост через реку, где происходили гулянья. Вскоре мы включили в программу танец «На мосточке». Посетители тепло принимают эти наши постановки — они словно видят в их героях себя, своих друзей и близких.

Популярны у зрителей «Сибирские хороводы», «Красноярские переборы», «Сибирская потеха», «Мужской перепляс» со стремительным каскадом виртуозных движений, полные жизнерадостности, веселья. Мы стремимся средствами хореографии раскрыть духовную красоту сибиряков, героико их будней, рассказать об удивительной природе нашего края.

На берегах Енисея издавна расположены поселения тех народов и народностей, которые лишь после Великого Октября обрели возможность и условия для развития своей националь-



Танцы народов Севера
обретают в исполнении
красноярских артистов
современные
пластические интонации.



М. С. ГОДЕНКО на
концерте.

ной культуры. Хореография ненцев, коряков, тувинцев удивительно интересна и разнообразна. И в каждую свою программу мы включаем их пляски, которые восторженно принимаются любой аудиторией — и у нас в стране, и за рубежом.

Да, Сибирь — это мощная индустрия, развитое сельское хозяйство, это передовая наука. Но теперь мы имеем все основания говорить о том, что Сибирь — это и замечательные достижения в области искусства, в том числе и хореографического. Возьмем столицу нашего края — город Красноярск. У нас работает театр оперы и балета, чьи солисты, Н. Чеховская и В. Полушин, успешно представляли красноярскую сцену на международных и всесоюзных конкурсах. Семь лет назад у нас в Красноярске открылось свое хореографическое училище, готовящее кадры для театра, концертный зал на 1700 мест... Да и наш коллектив вырос в высокопрофессиональный творческий организм. У нас немало талантливых солистов. Среди них — музыкант Александр Вагнер, танцовщики Лидия Дзюбак, Людмила Мовчан, Юрий Буянов, Андрей Леонов, Иван Черемисин... Добавлю к этому, что ныне в труппе работают артисты, получившие хореографическое образование в балетных школах.

Мы сейчас — ансамбль единомышленников. Меня и моих коллег — руководителя оркестра Владимира Рябцева, композитора Владимира Корнева, балетмейстера-репетитора Аркадия Кондакова — артистов связывают узы большой дружбы, понимания важных творческих задач, общности идейно-художественных устремлений. Без духа коллективизма, взаимной поддержки, царящего в труппе, не было бы ни нашего ансамбля, ни всего того, что он за эти годы достиг.

Мы не ограничиваемся только концертной деятельностью. Лозунг «Превратим Сибирь в край высокой культуры!» взят нами на вооружение во всей нашей повседневной практике. Расширяется договорное сотрудничество с производственными коллективами края и методическое шефство над коллективами художественной самодеятельности. В частности, наш солист Геннадий Петухов организовал в Красноярске самостоятельный танцевальный ансамбль и создал, на мой взгляд, интересную программу. Еще несколько артистов перешли на преподавательскую работу. В этом я вижу зримое воплощение народной мудрости: «Учитель, воспитай ученика!»

Идти в ногу со временем ансамбль старается всегда. Хочу привести несколько цифр: мною поставлено для коллектива свыше 80 танцев, не считая пяти развернутых сюит. И четвертая часть этой работы напрямую связана с образами современности. «БАМ», «Регулировщицы», «Строительная сюита» — вот лишь некоторые названия номеров, тематика и пластический рисунок которых вдохновлены событиями действительности. К 40-летию Великой Победы мы создали хореографическую композицию «Сибиряки — победители», где воспеваются подвиги наших земляков... Обширна гастрольная карта ансамбля. Нас тепло встречали рыбаки Камчатки и Прибалтики, лесорубы Севера и Закарпатья, нефтяники Тюмени, Башкирии, Азербайджана, шахтеры Кузбасса и Донецка, хлеборобы Украины и Сибири, строители БАМа. Кстати говоря, артисты ансамбля — постоянные гости строек страны. Вот я, например, до сих пор не могу забыть встречи со строителями Красноярской и Саяно-Шушенской ГЭС. Тесные связи со строителями укрепил Договор о шефстве и сотрудничестве над работниками Канско-Ачинского топливно-энергетического комплекса (КАТЭК). Казалось бы, сделано немало, но сейчас, когда партия в решениях своего XXVII съезда ставит вопрос об ускорении социально-экономического развития, об интенсификации труда каждого из нас на своем рабочем месте, о его высокой качественной самоотдаче, мы понимаем, что и нам следует выявлять резервы, перестраивая характер своей деятельности так, чтобы добиваться еще большей ее результативности, плодотворности, еще большей взаимосвязанности со зрительскими запросами и интересами. Девиз «Время, вперед!» предполагает и новый качественный скачок в нашем творчестве, в наших замыслах.

Величие планов, принятых партийным форумом, наполняет всю нашу жизнь новым глубоким содержанием, открывает перед всеми нами новые необъятные горизонты. Однако XXVII съезд КПСС в своих документах предупреждает народы планеты и об опасности новой военной катастрофы,

призывает к борьбе за мир и дружбу. И здесь, мне думается, наше искусство, искусство танца, призвано и может сыграть весьма действенную роль.

Мы посетили семьдесят стран мира, пути ансамбля прошли по многим материкам земли. События, встречи, впечатления... Но больше всего запечатлелись в памяти люди. Их лица — в зрительном зале и после концерта у нас за кулисами: хорошие, добрые лица граждан разных стран с разным общественным строем, разной культурой, разной историей, которые хотят жить в мире и дружбе с нами. Мне довелось бывать и на международных молодежных спортивных форумах, фестивалях искусств, и я всегда с гордостью убеждался, что здесь танец становится поистине интернациональным языком дружбы, мира, солидарности — он не требует перевода и понятен всем.

Мне посчастливилось быть главным балетмейстером церемонии открытия и закрытия XXII Олимпийских игр в Москве, а через пять лет — главным балетмейстером церемонии открытия и закрытия XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Я не говорю о том, какое невиданно огромное количество танцовщиков участвовало в организованном нами представлении. Наверное, в истории хореографии нет аналогичных примеров, когда одновременно в коллективном танцевальном действе выступало три тысячи пятисот человек: фестиваль собрал представителей профессиональных и самодеятельных коллективов со всех концов нашей страны. Но потрясали людей не масштабы и цифры, а само содержание этого хореографического зрелища — его призыв к интернациональному единению всех людей доброй воли. Сыны и дочери наших пятнадцати союзных республик в танцевальной сюите народов СССР создавали красочный, убедительный, многогранный образ советского народа, могучего в своем единстве. И этот пластический хор перерастал в подлинное полноводье танцев, вобравшего в себя и пляски гостей со всех континентов, увлекшего их призывом к миру, дружбе, к антиимпериалистической солидарности.

В те минуты я ощущал себя поистине «гражданином Земли», ответственным за ее судьбу, за счастье будущих поколений. Такую работу, наверное, не следует воспринимать лишь в рамках балетмейстерского творчества. Необходимо глубоко осознавать ее гражданское, общественное, политическое значение. Действительно, когда трудиться над постановкой такого масштаба, то ты уже не только балетмейстер массовых танцевальных ансамблей — ты прежде всего идеолог танца, организатор танцевальных потоков, которые сливаются, раскрывая большую и высокую гуманистическую идею. Ради нее, этой идеи, мы месяцами репетируем с многочисленными исполнителями, ищем наилучшего воплощения их искусства, чтобы громко и убедительно звучало обращение к людям навечно сохранить солнце, молодость и торжество жизни. Всем памятны дни последнего Московского фестиваля. Я же хочу привести несколько цифр: в нашем спортивно-хореографическом празднике было занято двадцать тысяч участников, а зрителей, собравшихся только на стадионе в Лужниках, оказалось сто тысяч. А благодаря средствам массовой информации за событиями фестиваля следила многомиллионная аудитория планеты.

Искусство русского балета прекрасно вписалось в общую картину мероприятий: 1600 артисток творили великолепный и слаженный ансамбль лебедей из второго акта балета П. Чайковского «Лебединое озеро» во главе с известными балеринами Большого театра Союза ССР Н. Бессмертной, Л. Семенякой, Н. Семизоровой, Н. Ананиашивили, А. Артюшкиной...

«Лебединый балет» и русский хоровод, в котором выступало 900 танцоров, — они, мне кажется, были сродни друг другу. В них ярко проявились гостеприимство, широта души нашего народа, и зрители всех континентов с волнением, со слезами восторга на глазах встречали такой своеобразный хореографический спектакль, который я бы назвал «современной мистерией», посвященной миру, дружбе, антиимпериалистической солидарности. Жизнь, ее события показали, что великая созидательная сила нашего искусства может стать еще более действенным средством борьбы людей планеты против военной катастрофы, средством пропаганды идей мира и дружбы, которые еще раз провозгласила на своем XXVII съезде Коммунистическая партия Советского Союза.

К

ак и все советские люди, мы снова и снова вчитываемся в важнейшие документы XXVII съезда КПСС о качественно новом этапе жизни нашего общества. Читаем и, естественно, еще раз задумываемся и о своих балетных проблемах. Безусловно, у советского балета — достойного преемника и продолжателя лучших традиций отечественного балета — имеются немалые достижения. Велик его авторитет во всем мире. Но разве это означает, что нам нечего совершенствовать и обновлять? Не должно ли и нам более энергично, решительно заняться критикой и самокритикой, направленной на ликвидацию имеющихся недостатков? Предлагая вниманию своих коллег эту статью, посвященную некоторым из волнующих меня (думаю, что не меня одного) проблем, я хотел бы услышать критические мысли и друзей деятелей советской хореографии.

О НАШЕМ РЕПЕРТУАРЕ

Репертуар — лицо каждого музыкального театра. Так, скажем, балет нашего Кировского театра — единственный в мире коллектив, обладающий уникальным традиционным репертуаром. Мы исполняем сегодня лучшие шедевры, созданные на нашей сцене М. Петипа, Л. Ивановым и М. Фокиным, мы имеем в своем репертуаре целые балеты или фрагменты из них Ж. Перро и А. Бурнонвиля. Все это прекрасно, хотя я мог бы назвать еще немалый список классических балетов, которые должны бы быть в нашем репертуаре (например, «Тщетная предосторожность», «Ундина», «Коппелия», «Дева Дунай»). Мы считаем своим гражданским долгом сохранять такие образцы советской хореографии (также рожденные в нашем театре), как «Бахчисарайский фонтан» и «Медный всадник» Р. Захарова, «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского, «Шурале» и «Спартак» Л. Якобсона, «Каменный цветок» и «Легенда о любви» Ю. Григоровича, «Ленинградская симфония» И. Бельского. И здесь, увы, список не полон. Так, я считаю, что у нас должна идти «Лауренсия» В. Чабукиани, тем более, что у нас имеется уникальная исполнительница заглавной партии Т. Терехова.

Однако мы должны понимать, что решает не столько количество названий, сколько качество их сегодняшней сценической жизни. Понимаю под этим высочайший стандарт исполнения сольных партий и массовых сцен и в то же время современный уровень сценического оформления, костюмов, машинерии и т. п. Скажем так: всегда ли нам удастся представить зрителю нашу классику на премьерном уровне? Увы...

От многолетней амортизации страдает прежде всего традиционный репертуар, ветшают декорации, выцветают костюмы. Мне порой стыдно смотреть на сцену, когда я вижу уровень со-



ТОЛЬКО О ПРОБЛЕМАХ

ОЛЕГ
ВИНОГРАДОВ,

народный артист СССР,
главный балетмейстер
Ленинградского театра оперы и балета
имени С. М. Кирова

Сцена из балета «Коппелия»
(Ленинградский Малый театр оперы и
балета).

Фото В. Перельмутера

стояния сценографии «Бахчисарайского фонтана», «Шурале», «Спящей красавицы», «Раймонды», «Дон Кихота». Кое-что требуется решительно обновить, кое-что (например, уникальное оформление «Дон Кихота» К. Коровиным и А. Головиным) бережно продублировать. Где взять на все это средства и средства немалые — об этом чуть позднее.

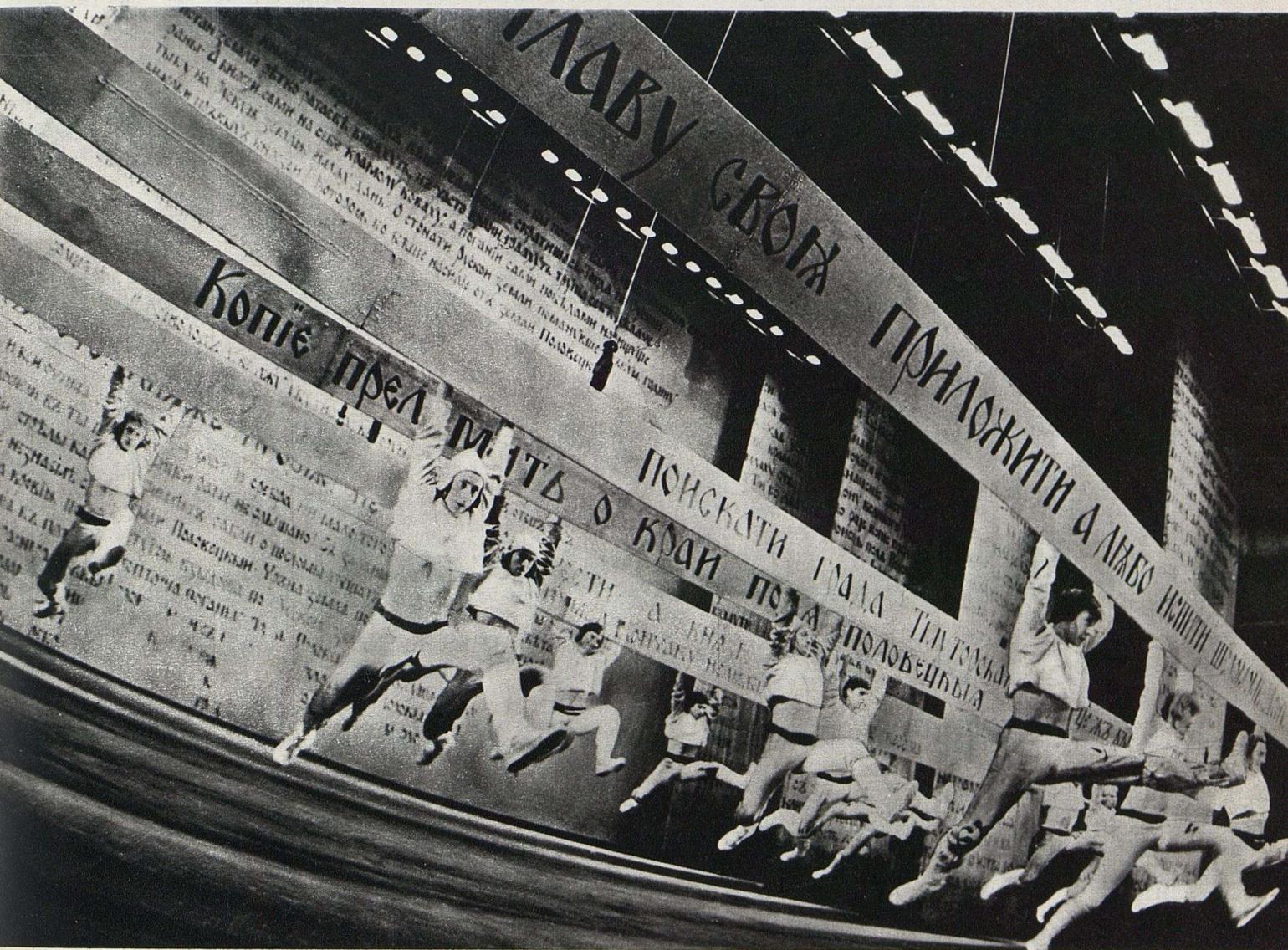
Не все в порядке и по части исполнения. Почему? Причины здесь разные, но вот одна из них, возможно, самая основная. Для того, чтобы, скажем, «Спящая красавица» исполнялась на уровне, достойном своей великой хореографии, ее необходимо показывать зрителю десять-двенадцать раз в сезон, а не два-три, как это практикуется у нас ныне. Только тогда мы сможем подготовить не менее трех полноценных составов исполнителей множества столь важных для этого спектакля сольных партий, добиться слаженных действий кордебалета. Говоря о последнем, не следует забывать, что каждый год меняется от 5 до 10% состава

Сцена из спектакля
Ленинградского театра оперы и балета
имени С. М. Кирова

«Ревизор».
В роли Хлестакова — В. ГУЛЯЕВ,
Городничего — Н. КОВМИР,
Полицейстера — А. ИВАНЕНКО.



Сцена из балета «Ярославна», осуществленного в Ленинградском Малом театре оперы и балета.



исполнителей, прежде всего кордебалетных, а новичков надо учить и порядку движений и, главное, стилю интерпретации данного спектакля.

Только при таком количестве спектаклей классического балета в него можно планомерно вводить молодежь, отбирая и закрепляя за солистскими партиями лучших. А ведь без такого процесса будущее нашего балета поистине тревожно. Нельзя допускать, чтобы балерина впервые танцевала Аврору в тридцать лет, да еще по одному разу в сезон. Каково же тогда будет качество той артистической эстафеты, которой и держится наш отечественный балет? Могут спросить: что же мешает мне, главному балетмейстеру театра, добиваться в нем полноценного проката традиционного репертуара? Мешает объективная реальность. Чтобы пояснить суть дела, обратимся к цифрам.

Наш сезон длится около десяти месяцев. Это означает не более ста семидесяти балетных спектаклей в сезон. Даже элементарная арифметика подсказывает, что тогда в репертуаре должно быть не более пятнадцати-семнадцати названий. Но жизнь сложнее арифметики, ибо два-три месяца основная часть нашей труппы проводит в зарубежных гастролях, а оставшиеся могут исполнять в это время лишь пять-шесть наименований. Необходимо учитывать и периоды зимних и весенних школьных каникул, когда спектакли в театре идут два раза в день, и постановочная часть не может справиться с обеспечением больших тради-

ционных балетов. А еще есть предвыпускные периоды новых музыкальных спектаклей... Все это резко сокращает возможное время показа «больших» балетов. Между тем в нашем репертуаре около 25 названий, две трети из которых — балеты русского и советского классического наследия. Как же в этих условиях «раздать всем сестрам по серьгам?»

Первая приходящая в голову мысль — решительно сократить репертуар. Но за счет чего? Ведь большая часть его — не только наше, но, не боясь громких слов, общенародное достояние. За счет новых спектаклей? Но они и так проходят в нашем театре жесточайший естественный отбор, не часто выдерживая конкуренцию с традиционным репертуаром. Впрочем, пора задуматься, как бороться с расширением репертуара, но об этом позже. Раз нельзя сократить репертуар, то, может быть, можно увеличить общее число спектаклей в сезоне? Например, резко увеличив состав труппы, открыв постоянный филиал театра и перенеся туда часть репертуара (о пагубном для качества сохранения спектаклей исполнении их на случайных площадках, я думаю, говорить не приходится). Однако, где взять столько достойных артистов нужного нам профиля, столько опытных репетиторов, педагогов? Как руководить таким коллективом, не распадется ли он практически на два почти независимых, но не полноценных театра? Вопросов здесь значительно больше, чем ответов. Думаю, что это возможный, но сложный и длительный процесс.

Между тем вынужденный и столь необходимый уже сегодня выход из положения существует. Он состоит в следовании принципу: «Лучше реже, да чаще». Поясню. Уже сегодня на практике многие «крупномасштабные» балеты исполняются «блочно» или «серийно». Так, скажем, «Раймонда» идет у нас «свои» два-три раза не в течение всего сезона, а в течение двух-трех недель, а затем исчезает практически на год. Исчезает потому, что в следующем месяце необходимо подготовить и показать «Баядерку» или «Спартака». Так может быть разумнее, подготовив как следует «Раймонду», исполнить ее десять раз в течение этого сезона (с разными составами исполнителей, вводом и закреплением молодежи и т. п.), зато в следующем сезоне также широко показать «Баядерку», не показывая «Раймонды» ни разу. К альтернативной паре «Раймонда» — «Баядерка» можно добавить и другие: «Ромео и Джульетта» — «Медный всадник», «Шурале» — «Спартак» и т. д. От полноценного показа многих традиционных балетов «через сезон» выиграет качество их исполнения, а это, на наш взгляд, сегодня главное в вопросе активного сохранения классического наследия отечественной и мировой хореографии.

ПРОСЧЕТЫ ПЛАНИРОВАНИЯ?

В нашей стране более пятидесяти музыкальных театров. Следует понять, что они должны отличаться друг от друга не только по названию, но и по задачам, стоящим перед ними, отличаться организационной структурой, а планирование их деятельности должно быть предельно гибким. Всегда ли это наличествует сегодня? Приведу пример нашего театра: о перегруженности нашего репертуара я уже говорил. Так ведь нам планируют его постоянное расширение! Нам, как и другим театрам, предписано выпускать по два новых балетных спектакля в сезон — за пятилетие это составит десять названий. Это и есть бездумное, по сути, фиктивное планирование. Зачем тратить значительные государственные средства на подготовку спектаклей, 70% которых обречены, так как они не могут войти в постоянный репертуар театра? Не лучше ли дать возможность каждому театру самому решать эту проблему? Мы бы, например, выпуская одну премьеру в два сезона, могли бы оставшиеся средства тратить на обновление традиционных спектаклей, составляющих лицо нашего театра. Вот это и должно быть главным в реальном планировании: каждый театр должен иметь и совершенствовать свое лицо, свои достижения, а не пытаться дублировать друг друга. Будет ли от такого подхода страдать зритель? Вряд ли. У нас в Ленинграде есть признанная «лаборатория советской оперы и балета» — Малый театр, есть две хореографические труппы — «Театр современного балета» и «Хореографические миниатюры». Их следует всячески ориентировать, поощрять в создании прежде всего новых балетных спектаклей.

СОЗДАВАЯ НОВЫЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ...

Мне бы не хотелось, чтобы кто-нибудь решил, что я призываю всех балетмейстеров сократить число собственных постановок и заняться качественным улучшением существующего репертуара. Отнюдь. Каждому — свое, и талантливые хореографы должны дерзать, сочинять и ставить новые спектакли, переплавляя в них прежде всего жизнь и историю нашего общества. Мне кажется, что здесь мы еще очень робки, боимся нестандартных, «небалетных» тем. Так, даже у многих моих коллег вызывает явное недоумение то, что я ставлю (думаю, что премьеры опередит публикацию этой статьи) спектакль о восстании на броненосце «Потемкин». А между тем, разве борьба с несправедливостью, жесточайшим гнетом, порыв людей к свободе — не тема для балета? Разве этот легендарный корабль не является для нас, как и для своих современников, символом всего этого? Другой вопрос — как воплотить это в хореографии спектакля? Для меня в центре — образ коллектива матросов в стадии развития и формирования, от забитости и разобщенности к появлению мысли и анализу ситуации. Этот процесс выявляет своих лидеров, вокруг которых коллектив концентрируется. Тема жизни коллектива, решаемая в развитой ансамблевой хореографии, волнует меня давно, практически с первых балетмейстерских опытов: от народного танца в новосибирских «Семи красавицах» через «Асель», «Педагогическую поэму» к нынешнему балету. Попутно коснусь одного аспекта. Иногда балетмейстеры жалуются, что

отсутствие талантливых солистов сковывает их замыслы. По-моему, нам пора перестать «прятаться за солистов». Вот ведь может же создавать по-своему интересные спектакли хореограф Б. Эйфман с труппой, не блещущей обилием ярких индивидуальностей. Другой, более важный аспект — как нелегко разучить, отрепетировать с артистами непривычную для них хореографию, но об этом позже.

Возвращаясь к своему новому спектаклю, хочу отметить, что хотя мы выпустили его к XXVII съезду нашей партии, для нас этот балет — не спектакль «к дате», а реализация давно замысленного и продуманного. Мы отдаем себе отчет в необычности наших решений и надеемся, что зритель оценит наши замыслы и их воплощение.

УЧИТЬСЯ РАБОТАТЬ НА РЕЗУЛЬТАТ

Мы имеем прекрасное классическое наследие, создаем новые интересные балеты. Но часто ли мы видим эти сочинения исполненными в наших театрах достойно? Вопрос реализации наших замыслов — важнейший вопрос. Он связан, на мой взгляд, с проблемой номер один нашего балета — проблемой репетиторства. Именно репетиторы своей практической деятельностью в значительной мере определяют качественный уровень исполнения наших балетов. Пора нам всем понять, что репетитор — не просто любой опытный профессионал, в меру своих возможностей передающий свои знания молодежи. Репетитор — это профессия, причем не менее важная, чем педагог или балетмейстер. Отраднo, что первые шаги в подготовке специалистов этого профиля делают наши высшие учебные заведения, хотя пока там готовят в основном репетиторов традиционных балетов. Впрочем, как во всякой творческой профессии, решает не диплом об образовании, а способность, даже талант к своему делу.

Чтобы подчеркнуть сложность, даже уникальность этой профессии, приведу такую аналогию. Как можно оценить работу дирижера, который разучивает с большим симфоническим оркестром новое современное музыкальное сочинение, полагаясь лишь на свою память (то есть, не имея перед собой музыкальной партитуры) и на профессиональную активность музыкантов, у которых также нет оркестровых партий? Если добавить, что наш «дирижер» во время публичного исполнения не стоит на видном месте, организуя и корректируя выученное, а мечется от одной кулисы к другой, то иначе как фантастической такую работу не назовешь. А между тем в балете это наша обычная, повседневная деятельность... Неудивительно, что в иных театрах плохо репетируют и традиционный репертуар. А что уж говорить о качестве реализации новой хореографии.

Почему так растянуты сроки выпуска наших новых спектаклей? Прежде всего потому, что их сложные сольные и массовые сцены, решенные средствами непривычной пластики, мы пытаемся разучивать с артистами по старинке, тратя на это огромное количество репетиций. Пора нам всем научиться работать не на время, а на результат! В насущной проблеме повышения качества репетиционной работы у меня нет готовых рецептов. Замечу к тому же, что хореограф-сочинитель и репетитор — две психологически противоположные профессии. Если первый старается все время что-то изменить, улучшить, то усилия второго направлены на закрепление, усвоение материала. Это поистине диалектическое противоречие между новаторской мыслью хореографа и здравым консерватизмом репетитора и должно разрешаться в процессе создания нового спектакля. Именно поэтому неразумно поручать только самому хореографу репетировать свою хореографию.

Чем же сегодня можно помочь репетиторам? Надо форсировать оснащение репетиционной работы хотя бы техническими средствами: не только магнитофонная, но и видеомагнитофонная техника в театре сегодня не роскошь, а насущная необходимость. Может быть, надо осваивать средства записи хореографического текста, вырабатывать современную методику работы репетитора? Безусловно, необходимо решительнее отбирать в репетиторы людей, наиболее способных к этому роду деятельности, повысить материальное стимулирование и всячески поднимать престиж этой нужнейшей профессии. Главное сегодня — понять, что проблема качества труда репетиторов — тот рычаг, который может и должен поднять наш балет на новый, современный уровень.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ГАСТРОЛИ — ПЛЮСЫ И МИНУСЫ

Наши лучшие хореографические коллективы много гастролируют за рубежом. Думаю, что это правильно. Выступления советского балета формируют у зарубежного зрителя личное представление об успехах нашего искусства, внося свой вклад в укрепление взаимопонимания между людьми разных национальностей. Отсюда и ответственность в организации таких гастролей. Именно мы, а не зарубежные импресарио должны продумывать «драматургию» наших выступлений. Надо понимать, что и как нужно показывать данному конкретному зрителю, ибо ясно, что летний зритель-турист на греческих фестивалях отличается по своим культурным запросам от, скажем, парижского зрителя, да еще в разгар театрального сезона. Вопросов, связанных с этим, великое множество; коснусь лишь двух из них.

Считается нормальным, что ведущие советские спортсмены (горнолыжники, конькобежцы, хоккеисты и другие) нередко используют зарубежный спортивный инвентарь. Действительно, если нет соответствующего качества отечественной продукции, то без этого результаты наших спортсменов могут ухудшиться. Почему же этот разумный принцип не распространяется на советских танцовщиков, так же защищающих честь нашей страны за рубежом? Надо ли скрывать, что сегодня уровень нашей балетной обуви, тренировочных костюмов, а также материалов для сценографии наших балетов еще далек от уровня мировых стандартов? О необходимости видеоманитофонов в современной репетиционной работе я уже говорил. Вероятно, пора предусмотреть форму стимулирования советских трупп, гастролирующих за рубежом, процентным отчислением от их прибыли в валюте для целевого приобретения соответствующей продукции.

Другая проблема состоит в том, что успешное планирование зарубежных гастролей в конкретных условиях связано со знанием этих условий. Мы обязаны быть знакомыми с репертуаром и уровнем мирового балета. Необходимо централизованно закупать столь распространенные на Западе видеокассеты с записью лучших зарубежных спектаклей и снабжать ими наши ведущие музыкальные театры. Пора подумать и об организации специальных поездок (они могут носить обменный характер) наших хореографов для ознакомления на месте с репертуаром ведущих зарубежных балетных трупп. К сожалению, во время наших гастролей это знакомство бывает эпизодическим и случайным. Трудно представить советского кинорежиссера, не знакомого с сегодняшними достижениями мирового кино. Почему же это возможно в советском балете?

В заключение кратко скажу еще о нескольких проблемах. Будущее нашего балета тесно связано с воспитанием молодых хореографов. Все ли здесь в порядке? Всегда ли мы заботимся о творческой судьбе действительно талантливых людей в этой области? Нам самим пришлось пройти нелегкий путь к общественному признанию. Так стоит ли повторять эту ситуацию со следующим поколением балетмейстеров? Впрочем, по-моему, еще более остро в моральном плане стоит проблема смены поколений у балетных танцовщиц и танцовщиков.

И, наконец, отнюдь не последняя по значению проблема — наш зритель. Если московские и ленинградские залы на балетных спектаклях переполнены, то этого не скажешь о многих периферийных театрах. Не похожа ли тогда их работа на выпуск «неходовой», не пользующейся спросом населения продукции иных наших фабрик, которые справедливо критикуются партийной печатью? Не следует ли здесь сделать какие-либо выводы?

Но меня не успокаивает и всегда переполненный зал нашего Кировского театра. Правильно говорят, что любому театру нужен не всякий случайный, а свой зритель. Некогда для балета это было самоочевидно. А сейчас? Престижность (не поборимся этого слова) посещения наших спектаклей, неразумно заниженная цена билетов, обилие зрителей-туристов и многое другое не дает возможности ленинградцам, истинным любителям балета, регулярно посещать наш театр. А ведь забота о них — не альтруизм для нас. От качества зрителя зависит качество наших спектаклей сегодня и их будущее завтра.

Меня могут спросить: стоит ли говорить так пространно о многих проблемах, не лучше ли их решать? Думаю, что нужно и говорить о наблевшем, и делать все зависящее от каждого из нас для его преодоления.

Любовь Снегман

БЫТЬ ЛЕГКО И СЛЕГКО ЭПОХИ

КАРИНЭ АСЕНОВА

● Балет «Вечный огонь»
С. Еркимбекова
в Казахском театре оперы
и балета имени Абая



Р. БАЙСЕЙТОВА (Мать) и Е. АСЫЛГАЗИНОВ (Солдат) в спектакле «Вечный огонь».

Фото В. Харченко

Появление нового балета, родившегося в результате содружества молодых авторов, для казахской современной музыкальной культуры — явление нередкое. Такая форма работы выросла в своего рода традицию, стала для композиторов республики своеобразной творческой мастерской, которые ведут смелый художественный поиск на основе постижения и развития богатств национальной музыки, преемственности опыта, накопленного мастерами предшествующих поколений. Плодотворен интерес казахских авторов к современной тематике, к важнейшим проблемам сегодняшнего дня и прежде всего к проблеме сохранения мира на земле, радуется их стремление воспеть гуманистические идеалы, что показали такие балетные спектакли Казахского театра оперы и балета имени Абая, как «Алия» М. Сагатова, рассказывающий о подвиге Героя Советского Союза Алии Молдагуловой, «Фрески» Т. Мынбаева, созданный на основе романа О. Сулейменова «Глиняная книга», как рок-опера-балет «Брат мой, Маугли» А. Серкебаева (по мотивам Р. Киплинга).

Либретто балета «Вечный огонь» написано ведущим танцовщиком Театра имени Абая Д. Накиповым. Он уже выступал в качестве автора балетного сценария — его работа над либретто рок-оперы-балета «Брат мой, Маугли» получила признания и критики, и зрителей. Думается, что Накипов и на этот раз успешно справился с нелегкой задачей.

В ходе совместной работы над балетом композитор С. Еркимбеков и балетмейстер М. Глеубаев, опираясь на литературную первооснову, сумели убедительно выстроить сценическое действие таким образом, что постановка обрела черты моноспектакля, где все события сюжета, укрупнившись, оказались соотношенными с образом главного героя. Это позволило авторам художественно убедительно раскрыть свой замысел — показать духовное становление героя, его внутреннюю жизнь, обретение им тех нравственно-этических начал, что сформировали его характер и привели защитника Родины к подвигу. Создатели спектакля, показав его как бы в разных ракурсах — перед мысленным взором женщины-матери, жен-

щины-возлюбленной словно проходит жизнь солдата, которая и становится основой сюжета.

Последний бой война и его гибель мать чувствует сердцем, но руки, кажется, недавно качавшие сына и привычно складывающиеся в кольцо материнской заботы, не хотят верить в его смерть. Вот он, юный, полный надежд и устремлений. Его мучающая душа словно обретает силы, соприкасаясь с вольной атмосферой родной степи. Е. Асылгазинов стремится к эмоционально-экспрессивному прочтению роли солдата. Его трактовке свойственны упругая энергия, внутренняя напряженность.

Ярко-колоритные сцены, воссоздающие быт казахского аула, широко раскрываются в танцевальной стихии народной думбровой музыки, которая органично сочетается с искрометностью и напористостью современной звукозаписи, с красками и приемами, которыми обладает сегодня симфонический оркестр. В частности, в партитуре весьма самобытно имитируется прием игры «шерте»-кюя в пиццикато струнных. Фанфарным трубным призывом венчается лейтмотив Неизвестного солдата — в хореографии она получает образное воплощение в имитации народных игрищ, состязаний мужчин в силе и в ловкости. На кульминационной волне появляется мотив известной песни «Жас-казак» композитора-фронтовика Рамазана Елебаева, героически погибшего на фронте. Именно с ней, с этой песней, в нашем сознании связаны понятия о войне, подвиге, доблести и мужестве воинов-казахов. Песня-символ, песня-знамя, песня-призыв звучит в партитуре балета как завещание живущим ныне, как письмо с фронта.

Героико-эпическая направленность балета предопределяет введение в его образную сферу аллегорических персонажей — хореографический хор Черной и Светлой скорби, что придает действию особую глубину и обобщенность. Так, в прологе спектакля, мать, окруженная хором Черной скорби, выражает безмерную глубину народного горя. В кульминационный момент звучания реквиема композитор вводит в оркестр голос женского хора без сопровождения и соло сопрано. Этот ставший уже привычным драматургический прием многих известных балетов продолжает не только традицию советской музыки. Голос певицы Р. Жубатуровой, который легко узнаваем благодаря своей красоте и своеобразному драматическому тембру, звучит в балете как квазичтата из национального обряда «жоктау» — плача, издревле бытовавшего в казахском народе.

Характер солдата у Е. Асылгазинова не имеет широкой амплитуды психологических оттенков. Главное для него — чувство любви. Но воплощается оно весьма многогранно: рисуя любовь своего героя к матери, к возлюбленной, к земле, Родине, артист предлагает нам гамму разнообразных эмоциональных нюансов. По-сыновьи почтителен и нежен солдат с матерью, восторженно-трепетен с любимой, силен и мужествен в любви к Родине, беспощаден с врагами.

Судьба матери в балете «Вечный огонь» словно сфокусировала трагические судьбы матери военной поры. «В поисках хореографического решения мы с балетмейстером Минтаем Тлеубаевым стремились «проживать» ситуацию «через себя», — говорит исполнительница этой роли Р. Байсеитова. — Самое сложное, пожалуй, было по-человечески выдерживать тот накал эмоций, который буквально захлестывал меня и моих коллег, репетирующих сцену прощания. Для меня лично этот балет стал этапным не только в творческой биографии — он превратился в своеобразный эталон отношения к жизни».

Танец Р. Байсеитовой в балете отличает поэтическая одухотворенность, мягкость, тон-

кая музыкальность, женственность. Впечатляет дуэт матери и солдата, где отношения любви и нежности переданы через поэтику сокровенных движений души, выдержаны в стиле психологического диалога. Надо сказать, что балетмейстеру удалась эта сцена, подказанная традицией казахской национальной этики воспитания, своеобразной атмосферой отношений и такта, щадящих хрупкий мир детства, пробуждающееся человеческое достоинство, которое впоследствии не потеряет ни насилия над собой, ни надругательства над достоинством других. Особую выразительность сообщают фигуре матери руки танцовщицы, как бы передающие живую графику ее эмоций. Поистине жест Р. Байсеитовой, словно «стекляная» с кончиков пальцев, источая тепло искренних человеческих переживаний, вовлекает зрителя в процесс сопереживания. Законченность образу придает костюм (художник Н. Рымжанов), выдержанный в стиле национальной женской одежды. Белый цвет платья матери, несущий в себе мотивы скорби и чистоты, в сочетании с укрупненностью пластики становится важным драматургическим приемом.

Во втором акте балета мы видим солдата таким, каким он остался в памяти возлюбленной. Эти лирико-поэтические эпизоды больше всего удалась композитору, написавшему для них яркую по эмоциональному воздействию и красоте музыку. Именно здесь он выходит на более высокий уровень тематической контрастности, а значит и театральной характерности, здесь наиболее полно раскрывается его стремление сосредоточить свое внимание на внутренней динамике образа. Адекватное пластическое решение для этих сцен создает и хореограф, своеобразного эффекта он достигает, используя тут прием с газовыми шарфами, которые передают то очертания спящих верблюдиц, то ниспадающую фату невесты, то полог траура, покрывающий женщину, которая получила весть о гибели любимого. М. Кадырова в роли возлюбленной лирична, внутренне экспрессивна. Балерина как бы на одном дыхании проживает в спектакле жизнь своей героини. Ее партия — словно ветром пролистанная книга.

С особой обожженностью сердца воспринимаются образы невест-вдов и ровесников Неизвестного солдата как некий обобщенный портрет довоенного поколения, полного дерзновенных мечтаний и созидательного порыва, поколения, сторевшего в горниле войны. Думается, что эта сцена — несомненная удача хореографа, нарисовавшего портрет той крылатой юности, что защищала Родину в грозную пору войны. Балет «Вечный огонь» заканчивается реквиемом, который воспринимается как завещание павших ныне живущим.

Несмотря на то, что спектакль стал заметным явлением в театральной жизни республики, он, к сожалению, не лишен некоторых просчетов. Они касаются прежде всего сценографии (художник Н. Рымжанов). Традиционно решенные объемные декорации спектакля, однообразие светового оформления почти никак «не поддерживают» сценического действия, которому свойственна смена настроений, динамика психологического климата.

Несколько соображений о музыке произведения (дирижер Т. Абдрашев). Помнится, на обсуждении балета художественным советом театра была высказана мысль о том, что музыка обладает импрессионистической направленностью, романтической приподнятостью высказывания. О качествах либретто в этом плане уже писалось, отметим лишь, что подобный ракурс темы стал наиболее близким композитору и хореографу. Эти черты творчества сформировались еще в ранних работах Еркимбекова, окончившего в 1981 году Алма-Атинскую консерваторию по классу композиции

Е. Рахмадиева, и имеют более глубокие и смысловые истоки. Прежде всего — это преемственная черта, пришедшая к С. Еркимбекову от учителя и продолжившая его творческий опыт. Вместе с тем, при всей мелодический щедрости музыки балета, композитору не всегда удается создание яркой, персонифицированной темы. Нейтральность некоторых тематических образований порождает, на наш взгляд, вялость и их инструментального воплощения. Слабость музыкальной драматургии в некоторой степени передается и хореографии.

С решением авторов «Вечного огня» обойтись без развернутых батальных сцен можно и соглашаться, и спорить. Однако такой подход требовал каких-то иных приемов воплощения сил нашествия — наверное, их следовало экспонировать в оркестровой интерлюдии, во вступлении ко второму акту или в каком-либо другом контексте. Без этого ослабляется конфликт противодействующих сил, разрушается драматургическая цельность повествования.

Хореографическая лексика балета основана прежде всего на технике классического танца, однако не лишена и собственного творчества. М. Тлеубаева поиска новых пластических средств. Стремление выйти за устоявшиеся рамки наметилось уже в его первой работе — в балете «Аксак кулан» А. Серкебаева. Мы знаем его многослойный танцевальный язык притчи о Маугли. И вот теперь новый виток в исканиях форм воплощения тем современности. Как пойдет в будущем процесс творческого становления художника — покажет время. А пока, завершая заметки о балете «Вечный огонь» и его создателях, хотелось бы пожелать молодым авторам не останавливаться на достигнутом и в дальнейшем разрабатывать в своем искусстве проблемы сегодняшнего дня, передавать думы и чаяния его героев. Ибо нет выше миссии для творца, чем миссия летописца своего времени.

«...НАЧАЛО ДЛЯ НОВОЙ ЖИЗНИ»

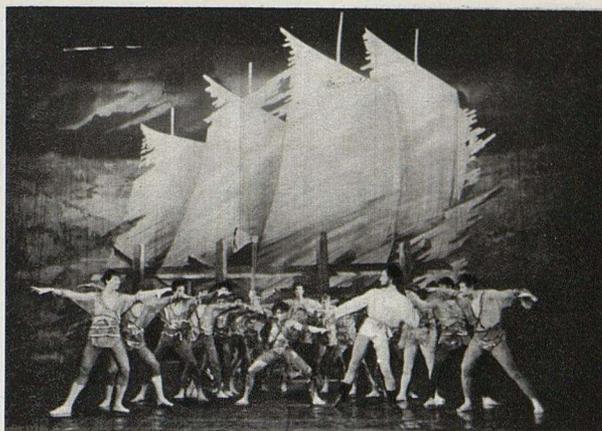
НАТАЛИЯ САДОВСКАЯ

● Балет «Степан Разин»
Н. Сидельникова
В Новосибирском театре
оперы и балета

*«Волга... Не ведомо ей, что славный герой ее, которого она качала на волне своей, слушает сейчас в Москве последние в жизни слова себе»
(В. Шукшин).*

Отражая беспокойно мятежные краски неба, в неведомую даль уходит река. Не Волга, не Дон — просто река. А может быть это дорога, по которой пройдет свой жизненный путь маленький мальчик — олицетворение будущего России, несломленного вольнолюбия ее народа. Этот символический образ возникает и в прологе спектакля, предвывая появление Разина, и в эпилоге после его казни. Как писал один из историков крестьянского восстания: «И был конец для Разина и великой войны. И было то начало для новой его жизни среди народа...»

Притча о далеких тяжких временах, сказ о буйном Разине, новелла о героическом романтизме — в сложном, своеобразном жанровом синтезе видится новая театральная версия талантливой партитуры Н. Сидельникова, которая обрела сценическое решение на новосибирской сцене. Балетмейстер В. Бударин (солист Кировского театра ныне руководит балетной труппой Новосибирского театра оперы и балета) создал свое оригинальное решение темы и как либреттист, и как хореограф, что стало стимулом появления новой музыкальной редакции сочинения. Над партитурой вместе с композитором работал и дирижер спектакля Б. Грузин. Возглавляемый им оркестр с большим темпераментом передал воплощенные в музыке нюансы и особенности драматургической концепции произведения, красочность его оркестровки, современный динамизм ритмов, трагизм событий.



Сцена
из спектакля.

Фото А. Галкина

В. Бударин не старался достоверно воспроизвести исторические события, не стремился к точности географических обозначений. В книгах В. Шукшина, А. Чапыгина, А. Сахарова он выбирал то, что, с его точки зрения, станет главным в балете, окажется близким его жанровой образности. Подчеркнуто условен стиль постановки. Обобщенность в трактовке избранной темы определила и логику режиссерского прочтения спектакля, что сообщило свои особенности интерпретации характеров героев, образуемо истолкованию событий, созданию танца-метафоры.

Казалось бы, трехактная композиция могла быть сведена к непрерывности сценического бытия, к постепенности его развития. Но в новосибирском спектакле конфликт возгорается мгновенно. Итак, время — XVII век, место — Русь, действие — восстание крестьян, руководимое Степаном Разиным.

...Безысходно мечется юноша-крестьянин, пытаясь вырваться из рук царских сатрапов. Звиздается хлыст... Отчаянные «крики» девушки не могут предотвратить неизбежного: ее нареченного волокут на плаху. Истерзанный, он навзничь падает с помоста. Затемнение. Луч света выхватывает из мрака суровую, величественную фигуру Степана Разина.

Столь экспрессивное начало балета сразу вводит зрителя в обстановку острого драматического столкновения представителей двух социальных пластов, которая в дальнейшем выявляется в вольном стихийном духе эпизодов разинских набегов, в тревожно-трагичной сдержанности финального боя. Лирические раздумья воплощаются в «персидских» сценах, которые при всем колорите их воплощения несколько затягивают действие.

Достоинство балета — в атмосфере действия, в его истинно русском духе. Не прибегая к фольклорным цитатам, хореограф стремится выявить суть характера русского человека, его поэтическое родство с природой иными средствами — он согласно композиторскому замыслу придает пластике исполнителей, их движениям условно-ассоциативный ракурс, органично используя прием, навеянный русской песенной образностью. Вот руки артисток вскидываются знакомым движением, называемым в народном танце «коромыслом», украшая орнамент женского хоровода, этого олицетворения чистоты, благородства, достоинства русской женщины. Столь же пластически выразительны руки исполнителей-мужчин. Например, как много говорят о героях гордый, по-орлиному раскинутый виширь взмах рук Разина и хищный цепкий контур движений рук Истца, шпиона и предателя. Истец — производное от слова «искать», которое, по одному из определений Вл. Даля, означает: «угождать с корыстной целью», «промышлять силою и коварством». То подобострастно прыгая, то, как собака-ищейка, суетно скользая лапами, барахтаясь на земле на четвереньках,

Истец в актерской трактовке С. Владимирова выглядит как воплощение человеческой подлости.

Иную, романтическую интонацию привносит в спектакль дуэт-ноктюрн княжны и Разина. Протяжно льется он, естественно вписываясь в живописную картину распахнутого синевы моря. Едва намеченный ориентализм поз продолжается в подержках, напоминающих то рисунок волн, то изгиб ветвей, то причудливую пластику статуэтки восточного божка. Единственный эпизод в балете, где хореограф использует пальцевую технику, воспринимается как экзотическая краска в портрете пленницы с моря дальнего, на редкость гармонично воссозданном Л. Гершуновой.

Эмоционально-контрастен живой, человеческий диалог-прощание Юноши (А. Шелемов) и Девушки (Л. Кондрашова). Не дуэт, именно диалог. В нем — жгучее предчувствие беды, гибели любимого. Здесь партию «первой скрипки» ведет Л. Кондрашова. В этом волнующем фрагменте танцовщица страстно выражает замысел хореографа, истово раскрывая всю глубину и многозначность чувств своей героини — от безмерного счастья до безграничного страдания.

Особая фигура в спектакле — Юродивый, образ которого в сценической партитуре трактуется весьма разнoliko. Он — своего рода олицетворение Руси страждущей, непокорной, карающей. Вещун, сказитель, пророк, расстрига, скоморох, воин-бунтарь, сподвижник и вдохновитель Степана Разина, Юродивый порой выглядит как его двойник. В момент казни Разина Юродивый, сжавшись в комок, катится по планшету сцены. Что это, тело, голова легендарного героя? А затем в оцепеневшем пустынном пространстве он медленно поднимается и начинает играть на свирели — ее голос словно возрождает жизнь: появляется мальчик как символ начала новой жизни Разина «среди народа». Образ Юродивого — наиболее завершенный, выразительный по решению. Характер замысла определила психологическая содержательность, серьезность актерского духовного вживания в роль, без чего находки хореографа возможно утратили бы художественную правду. По-разному, но равно талантливо эту мысль выразили опытный актер С. Крупко и юный Д. Сизкин¹.

Личность Степана Разина давно тревожила умы балетмейстеров. Воссозданию на балетной сцене этого героя русской истории отдали дань корифеи прошлого и мастера современного театра. Эстетические веяния времени, особенности композиторского письма, характер индивидуального видения хореографов способствовали тому, что образ народного героя находил свое отражение в различных идей-

но-художественных и социально-нравственных ракурсах, выявляя сложность, многогранность, противоречивость яркой натуры вождя.

Первое появление Степана Разина в данном спектакле сразу несет в себе черты несгибаемого мужества, трагизма, жертвенности: герой силой своего мученического примера, яркой убежденностью, принятой на себя осознанием своей моральной ответственности перед народом, зовет к будущему. Подобная концепция, быть может, потому и не рождает сцен масштабных боев, не передает стихии казачьей вольницы. В движении спектакля постановщик, вероятно, в чем-то даже сдерживает развитие действенной силы образа Разина, выводя героя «на орбиту» повстанческих событий лишь к финалу второго и к третьему акту. Конечно, такая концепция требует тщательной отработки. Я видела А. Бердышева. Его герой — своевольный, жесткий человек. Но внезапно затеплится нежность в черных, глубоких глазах — и словно откроется его душа навстречу униженным и оскорбленным или вдруг озорно широко разгуляется его казачья натура.

Образ Разина пока что не обрел целостного драматургического решения. Танцевальная ткань порой рвется, возникают краткие пассажи, импульсивность которых подчеркивается чрезмерной, на мой взгляд, «декламацией» жестов, картинной статикой поз.

Самая большая удача балетмейстера и актера — финальный монолог. В нем воля, протест, боль. Однако предшествующая ему сцена «Муки совести» вызывает сомнения. В воображении Разина проходят ушедшие из жизни Юноша, Княжна, Боярин, Истец... Эпизод представляется растянутым. К тому же он превратно выделяет и подчеркивает в образе Разина черты мученичества, что еще более усугубляется весьма ныне популярным символом на театре — панно-алтарем с ликами святых. Эта декоративная деталь кажется лишней. В целом же декорации художника И. Гриневича органично сочетают живописные традиции русского музыкального театра прошлых эпох и образную условность современной сценографии. Мотив уходящей реки-дороги, будто развеянные ветром колокола и тревожно-величественный парус разинского челна, вспыхивающий багрянцем в победный час и обрушивающийся траурным обрамлением в миг падения рати Разина, — все это убеждает, способствует созданию решения убедительного, сильного, эмоционального.

Театр. Зрелище. Спектакль. Сколь парадоксальной бывает судьба иных театральных произведений. Одни имеют шумные отзывы, зрительский успех и в то же время не всегда соответствуют рангу художественности. У других жизнь скромней, творчески сосредоточенней, сложней. Эти спектакли вызывают желание с чем-то полемизировать, заставляют вновь возвращаться мыслями к увиденному. Таким представляется «Степан Разин» в Новосибирске.

¹ Остальные партии второго состава находятся в процессе подготовки.

На сценах разных континентов



Борис АКИМОВ дает показательный урок в балетной школе Мельбурна.

Австралия

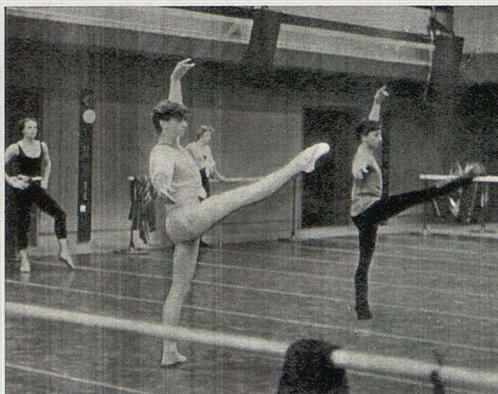
Артисты Большого театра СССР отвечают на приветствия зрителей.



Репетиционный момент.

СССР

Театр в Братиславе, в котором выступали московские артисты.



ВНР

Здание Венгерского оперного театра в городе Будапеште.



Фото И. Захаркина и К. Уральского

В Австралии балетная труппа Большого театра СССР в таком значительном количественном составе и с полнометражными спектаклями выступала впервые. И потому естествен тот огромный интерес, с каким здесь ожидался наш приезд. Билеты были раскуплены задолго до начала гастролей. Газеты и журналы напечатали специальные статьи, где знакомили читателей с историей русского балета, рассказывали о тех, кто украшает прославленную сцену сегодня.

Гастроли мы начали балетом «Лебединое озеро» П. Чайковского. В роли Одетты-Одиллии поочередно выступили Н. Бессмертнова, Л. Семеняка, Н. Семизорова. И каждая пользовалась у зрителя неизменным успехом. Подлинным праздником советской хореографии стала «Шопениана», жемчужина фокинской хореографии, где Н. Бессмертнова исполняла «Прелюд», Л. Семеняка — «Мазурку», Н. Семизорова — «Вальс». Буквально с первых тактов музыки действие шло под аплодисменты.

В большую концертную программу мы включили второй акт из балета «Спартак», который принимался с энтузиазмом. Бурные аплодисменты встречали каждое появление И. Мухомедова, выступавшего в роли Спартака. Особенно впечатляюще выглядел этот фрагмент из «Спартака» в Сиднейском театре, где трансформирующаяся сцена позволяет показывать коллективы любых составов.

Среди сопутствовавших гастролям пресс-конференций, встреч, обмена мнениями, экскурсий мне хотелось бы выделить одно, на мой взгляд, принципиальное мероприятие. Я имею в виду посещение группой солистов театра балетной школы Мельбурна. По просьбе ее руководителей ведущий солист театра Б. Акимов дал показательный урок. Интересно построенный, тщательно продуманный методически, он наглядно продемонстрировал достоинства русской школы классического танца. Урок прошел успешно и получил высокую оценку на страницах газет и в телевизионных передачах. Встреча в школе имела важный общественный резонанс, способствовала развитию взаимопонимания и дружбы между коллегами наших стран.

После Австралии часть балетной труппы отправилась в турне по Новой Зеландии, где выступлениям артистов также сопутствовал успех, который был устойчивым, громким и каким-то особенно открыто приветливым.

В поездке по Австралии и Новой Зеландии вместе с представителями старшего и среднего поколений участвовало немало молодых танцовщиков, и все они достойно проявили себя в

Важное культурное событие

сложных гастрольных условиях работы. Наши спектакли и концерты оставили, судя по откликам в прессе, добрый след в сердцах жителей этих двух стран.

А через несколько дней после возвращения в Москву исполнители балетной труппы Большого театра уже участвовали в большом празднике, посвященном 40-летию Великой Победы и 40-летию освобождения Венгрии от фашизма. Будапешт и Дьер — города, жители которых балетное искусство знают и любят. Формируя репертуар венгерских выступлений, театр решил показать и свои последние работы — шедевр классического наследия «Раймонду» и современный спектакль «Золотой век». На ведущие партии здесь было подготовлено по два состава исполнителей. Они успешно демонстрировали свое мастерство. Многих молодых артистов венгерские зрители видели впервые и оценили их как достойную смену известным артистам.

Большой интерес у специалистов привлекло построение рабочего процесса в нашем коллективе. Уроки, которые ежедневно проводили педагоги Р. Карельская и В. Никонов, активно посещались венгерскими танцовщиками, хореографами, критиками. Немало гостей побывало на наших репетициях — в залах и на сценических прогонах. Как сказала на открытии гастролей заместитель Председателя Совета Министров Венгрии Юдит Чехак, нашего приезда в Венгрии ждали долго и безмерно ему рады.

Многолюдной была и пресс-конференция, на которой выступал директор Большого театра СССР С. Лушин. Он рассказал о сегодняшнем репертуаре коллектива, о работе над новыми постановками, познакомил собравшихся с составом исполнителей гастрольных спектаклей, поделился планами на будущее.

От посещения города Дьера осталось ощущение тепла и уюта. Зритель здесь очень чуткий. Он любит свой балетный театр — театр, руководимый Иваном Марко, но умеет оценить и искусство гостей. Здесь мы показали концертную программу, составленную из третьего акта балета «Раймонда» и также третьего акта балета «Золотой век».

По возвращении в Москву все участники турне активно включились в работу над спектаклями текущего репертуара, в подготовку к последовавшим вскоре гастролям в Чехословакию, где артисты встречались с жителями Праги, Брно, Братиславы, Кошице.

Э. ВОЛОДИН,
заведующий балетной труппой
Большого театра Союза ССР



Тепло принимали греческие зрители Ирину КОЛПАКОВУ.

Звездой номер один называла пресса кордебалет прославленной труппы.



«Крупнейшим событием культурной жизни являются выступления прекрасной балетной труппы Кировского театра из Ленинграда, которая по праву считается Храмом классического балета и одной из известнейших трупп классического балета в мире», — так писала газета «Эксормисс», подводя

итога гастролям коллектива в Греции и выражая единодушное мнение пятидесяти тысяч зрителей, побывавших на его спектаклях. Гастроли кировцев, проходившие в августе и сентябре прошедшего года, вызвали небывалый интерес. За двадцать шесть дней труппа показала четырнадцать представле-

ний. В программу афинского турне были включены балеты «Баядерка» Л. Минкуса, «Шопениана», третий акт из «Спящей красавицы» П. Чайковского, divertissement из «Пахиты» Л. Минкуса, фрагменты из современных постановок и концертные номера. Успех превзошел все ожидания. «Балет Кировского театра, — констатировала «Месимврини», — подарил публике в Ирозио волнующий спектакль, одно из самых блестящих танцевальных зрелищ, которые мы видели за последние годы в Афинах».

Выступления в Афинах проходили под открытым небом в амфитеатре «Иродион» у подножия легендарного Акрополя. Устроители гастролей отметили, что спектакли ленинградцев побили все рекорды посещаемости. На спектаклях присутствовали Президент Греческой республики Христос Сардзетакис, видные деятели культуры, представители общественности и, конечно же, многочисленные туристы со всего мира. Зрительская аудитория была многократно расширена с помощью телевизионной трансляции.

Специально для гастрольной поездки главный художник театра И. Иванов создал новое оригинальное оформление спектаклей, где естественной декорацией служили древние камни амфитеатра, пышные кроны южных деревьев, бездонное звездное небо (представления начинались в девять часов вечера), да и сам воздух Эллады. Лишь тщательно и со вкусом отобранные детали — скульптуры индийских божеств в проемах стены, канделябры, а также тонкая световая партитура дополняли «природную декорацию», позволяя «античному театру внезапно превратиться в индийский пейзаж», в котором «декорации и костюмы также оправдали ту высокую репутацию, которая отличает Кировский театр», как писала газета «Касимерини».

«Какими словами описать «Баядерку»? — задавал вопрос рецензент газеты «Ризоспастис». — Высочайшая техника чувствуется в каждом движении танцовщиков, и сама хореография становится музыкой, поэзией, театром». Для ленинградского балета стало уже привычным, когда звездой номер один называют его несравненный кордебалет, подчеркивая его удивительную пластичность, благородство линий, высокое мастерство исполнения, музыкальность. Так случилось и на этот раз. Длительными овациями, возгласами «браво» заканчивался каждый его танец, эпизод, сцена... «Незабываемым, волшебным, совершенным и мечтательным зрелищем» называли критики

искусство кордебалета.

Самых высоких оценок были удостоены и солисты театра Т. Терехова, К. Заклинский, А. Асылмуратова. «Все они — танцовщики отточенной техники и выдающегося таланта... Трое солистов буквально зажгли публику театра Ирозио, которая провожала их двадцать минут восторженными рукоплесканиями, не считая несмолкаемых аплодисментов, которыми сопровождался их каждый выход на сцену», — отмечала газета «Месимврини».

Особым успехом были отмечены выступления И. Колпаковой — «несравненной балерины с ее волшебными движениями и легкими прыжками», Г. Мезенцевой, О. Ченчиковой, Г. Комлевой, Л. Кунаковой, Е. Неффа, С. Бережного, М. Даукаева, А. Мирзояна.

Анализируя концертные программы, рецензенты буквально соревновались в подборе эпитетов самых превосходных степеней для того, чтобы выразить свое восхищение чарующим искусством советских артистов балета.

Выступления Кировского театра, помимо Афин, проходили также в Пирее — городе-побратиме Ленинграда. Чтобы удовлетворить желание тех, кто не смог приобрести билеты на спектакли, главный балетмейстер театра О. Виноградов пригласил на генеральную репетицию любителей балета, учащихся и педагогов хореографических школ, активистов общества греческо-советской дружбы.

В Пирее было дано бесплатное представление, на котором благодарная публика стоя скандировала лозунги мира и дружбы. Мэр города Пирея выразил сердечную благодарность директору театра М. Крастину и О. Виноградову за большой вклад в развитие культурных связей между Ленинградом и Пиреем. Четыре представления состоялись в Салониках, на островах Крит и Корфу были показаны вечера балета.

Вместе с артистами театра на гастролы выезжал и его симфонический оркестр во главе с дирижером В. Федотовым. По признанию газеты «Эстия», «игра оркестра поражала четкостью и слаженностью, вызвала всеобщее восхищение».

«Рассказывая о гастролях в Греции, — говорит руководитель поездки директор театра М. Крастин, — хотелось бы отметить всех без исключе-

ния участников: солистов, артистов балета и оркестра, работников художественно-постановочной части. Чрезвычайно жаркая погода (в связи с чем репетиции проводились рано утром, а спектакли поздно вечером), казалось, не только не мешала исполнителям, но, наоборот, еще более «подогревала» и вдохновляла их. Внимание организаторов помогло нам познакомиться с древней культурой страны. Достаточно сказать, что мы видели сокровища гробницы царя Филиппа, отца Александра Македонского, дивные памятники древнейшей Критской цивилизации, насчитывающей несколько тысяч лет, знакомились с жизнью современного Пирея. Все это расширило наши представления об этой стране».

Международный фестиваль искусств «Бемус» состоялся в октябре в столице Югославии Белграде. Здесь, а также в Нови-Саде и побратиме Ленинграда Загребе в течение двух недель артисты балета Театра оперы и балета имени С. М. Кирова показывали «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Жизель» А. Адана и концертную программу.

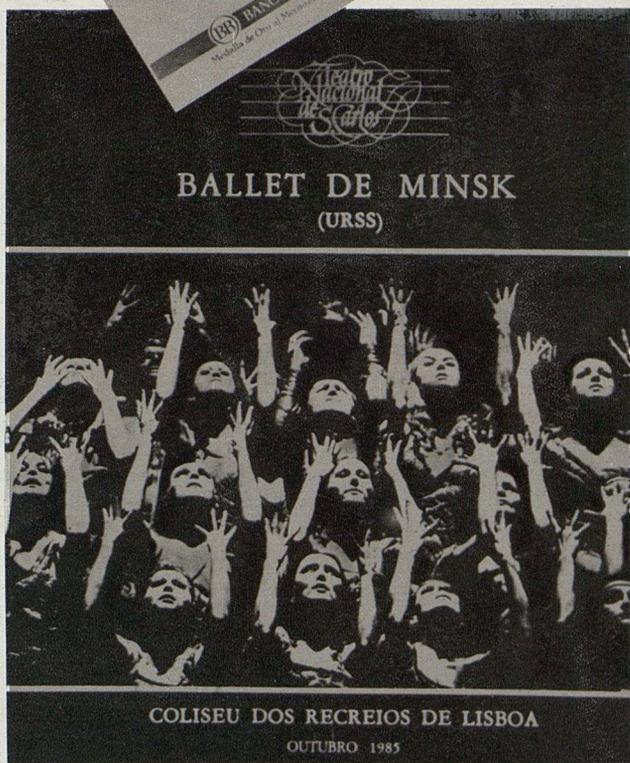
«Интерпретация «Жизели» в исполнении балета театра имени С. М. Кирова характеризуется высоким артистизмом... Танцовщики покоряют прежде всего сдержанностью и точностью исполнения. В их «Жизели» нет браваурной демонстрации техники, с помощью которой обычно хотят показать, кто, что и сколько может, виртуозность солистов подчинена функциям образного содержания», — писала югославская пресса. Газета «Борба» отмечала: «По всем компонентам очень хороша постановка спектакля «Лебединое озеро», которую нам с берегов Невы привезли артисты театра, показала, что молодое поколение уверенно сохраняет традиции в интерпретации самого известного произведения Чайковского». Публика и рецензенты высоко оценили мастерство И. Колпаковой, Г. Мезенцевой, Т. Тереховой, Л. Кунаковой, О. Ченчиковой, О. Лиховской и их достойных партнеров С. Бережного, К. Заклинского, Е. Неффа и других, а также артистов оркестра во главе с дирижерами Е. Колотовым и В. Федотовым, прекрасное оформление спектаклей, созданное И. Ивановым.

«Настоящий фейерверк технических достижений», «выдающиеся исполнители» — таких высоких оценок были удостоены ленинградцы в Югославии.

Валерий ГЛОТОВ



В атмосфере дружелюбия



Театр «Монументаль» в Мадриде, где проходили гастроль белорусских артистов.

Фото Н. Земченковой

В атмосфере искреннего и щедрого дружелюбия проходили выступления артистов Большого театра оперы и балета Белорусской ССР на Пиренейском полуострове.

Поездка длилась почти два месяца. Началась она в испанском курортном городе Малага, расположенном на побережье Средиземного моря. Советские гости показали зрителям балеты «Шопениана» и «Кармен-сюита». Спектакли были встречены публикой восторженно. В той же тональности писала о

них пресса. Например, рецензент «Ла Гасеты» отмечал: «Со времен Сергея Дягилева «Шопениана» для русского балета, и не только для русского, была блестящей балетной школой. Здесь самая чистая и сложная техника классического танца, которую прошли поколения за поколениями. И на протяжении всего этого времени спектакль вызывал восхищение и горячие овации... Балерины Минского театра продемонстрировали удивительную грацию и элегантность». А критик из газеты «АВС» сообщил своим читателям: «Все три части «Кармен-сюиты» были встречены с большим интересом... В течение нескольких минут зал апло-

дировал стоя... Новая версия и хореография «Кармен» в исполнении труппы Белорусского балета доставили большое удовольствие... Публика устроила настоящую овацию блестящим исполнителям Татьяне Ершовой, Владимиру Комкову, Александру Куркову...»

Выступления в Мадриде открылись спектаклем «Спартак». В статье «Балет Минска очаровал «Спартак»» газета «Диариу» отмечала: «Балет «Спартак», помимо своего зрительного совершенства, является восторженным посланцем дружбы, солидарности и благородства...» «Спартак» в постановке В. Елизарьева «напоминает великое творение Эйзенштейна «Иван Гроз-

Буклеты и программки, выпущенные к гастролям Большого театра оперы и балета Белорусской ССР в Испании

ный»... Особенно важен лиризм, который делает спектакль величественным: дуэты Спартака и Фригии являются грандиозными кульминациями спектакля... После окончания — аплодисменты публики и откровенные, горячие, живые восторги от исполнения Владимира Комкова (Спартак), Инессы Душкевич (Фригия) и Александра Куркова (Красс).

Большой успех, который критик газеты «Эль паис» объяснял «самозабвенной отдачей танцу всей труппы», выпал на долю «Лебединого озера». Одно из представлений посетила королева Испании донья София. Самые возвышенные чувства в зале вызвало и другое творение Чайковского «Щелкунчик». «Щелкунчик», поставленный почти сто лет назад, и сегодня не теряет своей свежести и жизнерадостности, — писала «Ла Гасета». — Так было и в прошлый четверг, когда в переполненном театре Колисео, чего мы давно не наблюдали, балетная труппа Минска продемонстрировала высокое искусство... Постановка Елизарьева — прелестная фантазия, она развлекает и одновременно восхищает, уводя нас вслед за музыкой в мир мечты и делает это великолепно...»

Крупным событием гастролей стал шефский концерт, который провели гости. Его посетили представители широких политических и общественных кругов страны, члены руководства прогрессивных партий, испанцы — участники Великой Отечественной войны, видные деятели испанской культуры, а также наши соотечественники, проживающие в этой стране, сотрудники Посольства СССР в Испании, работники других советских учреждений в Мадриде.

«Гастроли были, безусловно, очень ответственными, — рассказывает главный балетмейстер Большого театра оперы и балета Белорусской ССР В. Елизарьев. — Везде — а мы посетили двенадцать городов в Испании и Португалии — мы чувствовали себя представителями нашей великой Родины. Это требовало от нас предельной собранности и самоотдачи. Из художественных впечатлений следует прежде всего назвать радужную, теплую встречу с труппой Национального Королевского балета Испании, которая готовилась к поездке в Советский Союз. Высокий профессионализм, невероятной силы эмоциональный накал, скрытый за внешней сдержанностью, отли-

чает искусство этого прекрасного коллектива. Помните, у Гоголя: «Народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность». Присутствие на репетиции труппы Марии де Авилы, безусловно, было любопытным и полезным, особенно в смысле познания национального испанского фольклора, ведь танец любого народа соответствует его культуре, его историческим традициям».

Завершались гастроли посланцев Советской Белоруссии в столице Португалии Лиссабоне. Здесь выступления танцовщиков также вызвали большой интерес, стали значительным событием культурной жизни страны. Пунцовые розы, преподносимые исполнителям в огромном столичном театре «Колизеум» зрителями, стали свидетельством восхищения португальцев мастерством труппы. Во время представления таких спектаклей, как «Лебединое озеро», «Спартак», темпераментные зрители страстно выражали свой восторг. На одном из спектаклей министр культуры Португалии поблагодарил артистов за прекрасное зрелище, отметив, что подобные гастроли помогают делу мира.

Н. ЗЕМЧЕНКОВА

СОВЕТСКИЕ АРТИСТЫ — ПОСЛАНЦЫ МИРА И ДРУЖБЫ

Цветок балета с берегов Москвы-реки



«В пору золотой осени на китайской сцене распустился цветок балета с берегов Москвы-реки», — так писала газета «Жэньминь Жибао» в статье, посвященной гастролям в Китайской Народной Республике концертного ансамбля «Московский классический балет». Вот что рассказали об этой поездке художественные руководители коллектива Наталия Касаткина и Владимир Василев: «В наш гастрольный репертуар вошли две постановки: «Проделки Терпсихоры» и «Сотворение мира». Сюжетная канва «Проделок Терпсихоры» позволяет произвольно вводить новые игровые и танцевальные эпизоды, поэтому мы пригласили участвовать в наших представлениях знакомых советскому зрителю по Пятому международному конкурсу арти-

Труппа Московского театра балета во главе со своими художественными руководителями Н. КАСАТКИНОЙ и В. ВАСИЛЕВЫМ после одного из выступлений в Китайской Народной Республике.

стов балета в Москве солистов Шанхайской балетной труппы Ван Цифэн и Ян Синьхуа и солистов Центральной балетной труппы из Пекина Тао Мин и Чжан Вэйцзяна.

Перед началом выступления нас предупредили, что в этой стране зритель сдержанный, аплодирует мало, и по традиции не зал благодарит артистов, а наоборот — артисты после спектакля благодарят зрителей за внимание. И вот наша премьера в Шанхае, идет балет «Проделки Терпсихоры». Практически каждый номер сопровождался продолжительными аплодисментами, а закончился спектакль под оглушительную, скандирующую овацию.

Условия гастролей ансамбля были весьма напряженными. Театральные помещения, где мы давали свои представления, не имели ни кулис, ни задников, ни в достаточном количестве осветительной аппаратуры. В Пекине, например, наши постановки шли в «Театре на выставке», построенном когда-то советскими специалистами. Его зрительный зал вмещает около трех тысяч зрителей, но на наших спектаклях его заполняла значительно большая по количеству аудитория.

А в Шанхае зал оказался вообще на десять тысяч мест. Сценическая площадка соответствовала размерам зрительного зала, однако ее техническое оснащение не отвечало требованиям показа балетного спектакля. И тем не менее за двое суток непрерывной работы мы вместе с китайскими коллегами сумели поставить необходимое освещение и полностью смонтировать спектакли. Надо сказать, что организаторы гастролей проявляли к нам максимум внимания, окружили артистов заботой, точно и быстро выполняли любые наши просьбы. Общение между нами и китайскими коллегами переросло в настоящую и крепкую дружбу.

Во время пребывания ансамбля в Китайской Народной Республике мы постоянно слышали слова признательности в адрес советских мастеров хореографии, заложивших здесь три десятилетия тому назад основы классического балета. О помощи П. Гусева, В. Цаплина, О. Ильиной в этой стране всегда вспоминают с благодарностью. Продолжая ту давнюю традицию, наш педагог-репетитор Т. Попко провела в Шанхае и Пекине уроки для местных артистов с участием наших солистов

Галины Шляпиной и Станислава Исаева. Большой успех имели показательные занятия, участвовать в которых мы приглашали китайских танцовщиков.

После наших спектаклей всегда устраивались импровизационные обсуждения. Мы беседовали с коллегами о современных тенденциях развития классического балета, о проблемах и успехах китайской школы танца, которая сегодня, находясь на хорошем техническом уровне, особенно нуждается в стилистической проработке и актерской нюансировке исполнения.

Несмотря на чрезвычайно насыщенную программу поездки, в короткие часы передышек мы посещали театры, побывали на пяти балетных спектаклях, посмотрели представление так называемой пекинской оперы (пекинская опера — это не название театра в столице, а синтетический жанр, сочетающий драму, пение, танец и даже цирковые номера). Так через десятилетия мы вновь открыли для себя китайское искусство, вспомнили старых друзей, приобрели новых».

Материал подготовила
Светлана
НОВИКОВА

СОВЕТСКИЕ АРТИСТЫ — ПОСЛАНЦЫ МИРА И ДРУЖБЫ

Полное взаимопонимание

Голос Хора русской песни Центрального телевидения и Всесоюзного радио (художественный руководитель Н. Кутузов) известен советскому слушателю, нередко его выступления транслируются из концертных залов и по телевидению. А недавно артисты побывали на гастролях в Чехословакии. Об этой поездке корреспонденту журнала рассказывает балетмейстер-постановщик коллектива, народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР, профессор Андрей Климов.

— Мы проехали всю республику с востока на запад и с юга на север. И за 26 дней дали 22 концерта в двадцати двух городах страны, — говорит Андрей Андреевич. — Режим выступлений был, как видите, весьма

Выступает хор русской песни
Центрального телевидения и
Всесоюзного
радио.

Фото В. Евстигнеева



напряженным. Но та искренняя теплота, с какой принимали хор зрители, то взаимопонимание, которое устанавливалось с ними буквально на первых минутах концерта, приносили нам большое творческое и человеческое удовлетворение. Радовало, что посмотреть наши выступления люди приезжали издалека, на специальных автобусах. Среди зрителей было много молодежи, детей, на концерты нередко приходили целыми семьями. И когда, например, лилась по залу песня «Степь, да степь кругом» или звучало «Славное море, священный Байкал», артистов слушали с таким напряженным вниманием, так тонко реагировали на любые нюансы исполнения, что мы еще раз убеждались — да, народное искусство не знает языковых барьеров, оно способно объединить, сплотить и породить «души прекрасные порывы» в человеке любой национальности.

— Ваша поездка проходила в рамках месячника чехословацко-советской дружбы. Это, наверное, придавало особую окраску всем вашим выступлениям и встречам?

— Несомненно. Во время всей поездки хора нас окружала теплая дружеская атмосфера, независимо от того, где мы находились — в столице или рабочем поселке. Например, в небольшом городке Кромпахи, где почти половина жителей — члены Союза чехословацко-советской дружбы, нас встречали по русскому обычаю хлебом-солью. В Кошице мы посетили крупнейший в стране металлургический завод, осмотрели его музей и училище, где воспитываются будущие труженики предприятия. В маленьком городке Кежмарок, расположенном в Высоких Татрах, мы встретились с исполнителями одного из самых известных любительских фольклорных ансамблей Словакии «Магура», созданном в 1954 году. Коллектив имеет детский вокально-хореографический ансамбль-спутник «Магурачек». Его юные участники показали нам народные песни и пляски. А в городе Нове Место нас ожидал сюрприз: мы увидели самую крупную в Европе и единственную в Чехословакии коллекцию картин Тропинина, Брюллова, Айвазовского, Поленова, Репина и других русских художников.

Насыщенными событиями и содержательным было наше пребывание в стране. Мы возлагали цветы на могилах советских солдат и офицеров на Ольшанском кладбище в Праге, поднимались на Славин, гору, где покоится прах наших воинов, павших в боях за Братиславу. Святые, волнующие мину-

ты... Посетили Пражский Кремль — «Граждань».

— Хор готовил для поездки специальную программу?

— Специальной, пожалуй, нашу программу не назовешь, потому что опирались мы все-таки на постоянные номера нашего репертуара, в котором, кстати, более четырех тысяч песен. Но в качестве подарка, как дань уважения братскому народу, мы включили в гастрольную программу несколько чешских и словацких народных песен и танцев. Их принимали прекрасно. Но наибольшим успехом все же пользовались наши русские хороводы, песни, игры. Тепло встречали слушатели песни гражданской войны «По морям, по волнам», «Яблочко». Кстати, «Яблочко», которое раньше у нас звучало только в виде частушек, теперь идет как небольшая вокально-хореографическая новелла.

Нашу программу завершала вокально-хореографическая композиция «Гулянье». Обычно по просьбе слушателей хор повторял ее дважды. Но этим наши «бисы» не ограничивались. Под крики «браво» артисты запевали знаменитую «Калинку», которую подхватывал весь зал... Вот что, например, писала о нашем концерте вечерняя газета города Брно: «Самые прекрасные песни мы услышали вчера в исполнении солисток и солистов, выступавших в замечательных красочных народных костюмах... Танцовщики не жалели энергии, показывая «казачка», демонстрируя удивительные прыжки. Девушки-артистки вторили им, а потом мягко плыли своей особой поступью в красивых сарафанах... Все это наполняло зал театра атмосферой чуда...»

— Андрей Андреевич, танцевальной группы в хоре, как нам известно, нет. А неповторимость представлений, даваемых Вашим коллективом, именно в их яркой зрелищности, создаваемой органичным единством песни и танца.

— Действительно, в нашем хоре нет постоянной танцевальной группы. Но в русском народном искусстве танец и песня всегда, как говорится, идут рука об руку, дополняют и обогащают друг друга. Вспомните народные празднества, гуляния, различные торжества, обряды, вечеринки, посиделки, игрища — там нет четкого деления на плясунулов, певцов, музыкантов-инструменталистов. Конечно, всегда у кого-то лучше получались замысловатые плясовые коленца, а кто-то другой,

обладая звонким голосом, лучше пел. Но строгого разграничения — кто-то поет, а кто-то водит хоровод — не существовало. Об этом я всегда думаю, когда готовлю хореографическое решение исполняемых хором номеров. В течение десяти лет работы в коллективе мне хотелось осуществить задачу: каждый его участник должен и петь, и танцевать. К этой цели и стремлюсь постоянно. Рассказываю хористам о народном творчестве, показываю кинофильмы. Готовя по заказу Министерства культуры СССР фильм об основных элементах и видах русского народного танца, я в течение 1969—1980 годов побывал в Архангельской, Костромской, Рязанской, Калининской, Брянской, Курской, Белгородской, Куйбышевской, Астраханской областях, на Урале, в Сибири... И та фольклорная основа, та манера исполнения, тот дух искренности и поэзии, которые мне довелось там постичь и осознать, служат источником наших совместных поисков с певцами. В классе мы работаем над движением, добиваясь его выразительности, вырабатывая умение профессионально двигаться по сцене. Но самое главное, что преследуют эти занятия, — помочь исполнителям донести до зрителя подлинно русскую эмоциональную окраску песен, обрядов, хороводов, передав ее в той первоначальной манере, что свойственна народным умельцам, научить чувствовать стиль, пластическую интонацию эпизода. И хочу отметить — хористы тонко ощущают эти особенности хореографического истолкования номера. Например, в северном хороводе, сопровождаемом песней «Как на нашей, на сторонке» превалируют задушевные лирика и ощущение красоты, полноты жизни, которое передается в плавности поступи плясуней, величавом благородстве их стати... В Рязанском же хороводе текст песни, ее задорное веселое настроение обыгрываются живыми сценками, свободным раскованным поведением участниц действия. Неуемная радость жизни наполняет и искрометную «Барыню», которая так понравилась чехословацким зрителям. Пришла им по душе и курская пляска «Челядин». Все эти номера исполняют артисты хора. Но хочу сказать, что перед поездкой в Чехословакию у нас встал вопрос о большем насыщении программы танцевальными эпизодами. И потому мы пригласили восемь танцовщиков из самодельного народного танцевального коллектива московского Дворца культуры имени Горького. Они справились со всем предложенным им хореографическим материалом и выступали во время гастролей достойно.

Беседу вела
Т. КОВАЛЕВА

Искусство к портрету



НИКОЛАЙ ЭЛЬЯШ

Людмила Семеняка пришла в балетную труппу Большого театра СССР, немного поработав в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Числясь официально корифейкой, но еще не солисткой, она исполняла сольные партии в па де де и па де труа, но не ведущие партии. «Жаль, что Вы уезжаете, — сказали ей на прощание. — Мы как раз решили готовить Вас на роль Одетты в «Лебедином озере»...»

В Москве она начала с высокой «ноты»: ей доверили танцевать Одетту-Одиллию...

Я впервые увидел Людмилу Семеняку еще ученицей Ленинградского хореографического училища на первом в ее жизни Международном конкурсе

Л. СЕМЕНЯКА —
Катерина
(«Каменный цветок»).

Фото
Г. Соловьева

артистов балета. Она танцевала дуэт из второго акта «Жизели» и современный номер «Мы» с игривыми синкопированными ритмами. В одном не было сомнения, и я тогда же написал, что юная Семеняка «сразу же стала любимицей московской публики». Другое наводило на раздумья. Что победит в ее еще не окрепшем, но ярком даровании? Гравюрный облик героини классического балета с такими удлиненными пропорциями, легкостью парения и блистательной выучкой или же остроугольная и взрывчатая современная девчонка с задорно торчащей хвостом-косичкой? Задело душу и то, и другое.

Она и себе задавала тот же вопрос. В дошкольные годы любила читать

детские стихи, выступала с ними и имела успех. Немного занималась во Дворце пионеров. Позже, с первого класса хореографической школы, любила общеобразовательные предметы, особенно гордилась тем, что хорошо, лучше всех, решала математические задачи. Круг интересов был широк, увлекателен. Ничто не проходило бесследно. Формировался своеобразный, поэтически-философский склад ума.

Людмила выростала в человека тонкого интеллекта. Ей ближе были проблемы философии каждой роли, чем заботы о том, как ее сыграть. Складывался облик танцовщицы лирико-драматического плана, которой всегда, почти в каждой роли, близок элемент трагизма. Чего в ней больше — качеств

актрисы психологического театра или балерины? На этот вопрос она никогда не могла ответить...

Она любила воздух школы. Могла работать бесконечно. Па де трау, вальс снежинок, вальс цветов, Маша в «Щелкунчике», Амур в «Дон Кихоте», Лиза в «Тщетной предосторожности», Никия в «Баядерке»... Самозабвенно учила партию Джульетты, но партнеру не удался Ромео, и работа не завершилась. Выпускалась с па де де из «Дон Кихота», с Седьмым вальсом Шопена. А главное — с ощущением радостного наследования Лидии Тунтиной, Леониду Якобсону, Татьяне Вечесловой, Ирине Колпаковой, которые приобщали ее к балетной сцене. Окончательное формирование свое как

Л. СЕМЕЛЯКА и
А. БОГАТЫРЕВ
исполняют дуэт из
балета «Легенда о
любви».

Фото В. Пчелкина



балерины Людмила Семеняка связывает с педагогом Ниной Беликовой — строгой и страстной последовательницей Вагановой. Проходя школу классического танца, Беликова щедро давала ученице пробовать себя в отрывках из многих прославленных балетов. Людмила с детства не боялась сцены — это ей помогало всегда. Она даже была постоянной ведущей школьных концертов. Да и в спектаклях театра имени Кирова она, корифейка, смело и убедительно исполнила партию Коломбины в «Медном всаднике» и Флорины в «Спящей красавице».

К моменту встречи с балетмейстерским творчеством Юрия Григоровича и педагогическим талантом Галины Улановой молодая актриса уже владела завидным культурным и профессиональным багажом. К этому прибавлялись умение благодарно учиться и редкостное актерское счастье. Семеняка считает, что судьба у нее счастливая, и в этом не ошибается. Ее заметил и пригласил в труппу Большого театра «сам Григорович». В течение двенадцати лет все свои роли она готовила с «самой Улановой», от нее научившись всестороннему подходу к образу, психологическому анализу партии, самодисциплине и самоотдаче не просто в профессиональной работе — а служению Искусству. Во многом стихийная натура Семеняки была талантливо отгранена тонким и умным «резцом» Улановой. Позже, под руководством Марины Семеновой, Людмила пришла к озарению в образах классического репертуара, требующих глубокого понимания и танцевальной широты.

Учеба у больших художников никогда не бывает узкоспециальной. Сила их примера — лучший урок. Понимая это, Семеняка любит повторять: «Жить рядом с такими людьми, как Уланова и Семенова, — само по себе большое счастье...»

Одетта-Одиллия в исполнении Людмилы Семеняки пережила две сценические редакции: Петипа и Григоровича. Новая оказалась ближе мировоззрению балерины. Ее Одетта молодая, жаждет любви, целомудренно замкнута, не сразу открывает себя даже Зигфриду, хотя его появление встречает как нечто обещанное, как долгожданную любовь. Незнакомого принца-охотника Одетта — Семеняка встречает без тени страха. В ней живет тревога, но это от другого. Всегда, постоянно сопровождает Одетту предчувствие печального конца. Вспомним, что Чайковский задумал «Лебединое озеро» как трагедию, с гибелью двух любящих героев.

Центром творческого сосредоточия для Семеняки становится второй акт: встречи, исповеди, вера, присутствие трагического в каждом событии. Четко определяет актриса образы Одетты и Одиллии как две противоположающиеся стороны одной души: первая — самоотверженная, верная,

вторая — inferнальная, способная на коварство и жестокость. Нет сомнения в том, что для Одетты, такой как она воплощена Семенякой, трагический финал, задуманный великим автором «Лебединого озера», стал бы закономерным...

А Григорович словно подсмотрел детские сны Людмилы — он дарил ей встречи с горячо любимыми образами Чайковского. На этот раз — с персонажами «Щелкунчика». Семеняка радостно помчалась навстречу Маше. Она с упоением танцует и проживает в танце все, что связано с образом Маши-ребенка. Но и становясь принцессой, ее Маша по-детски радуется новым открытиям в мире, принимает и благословляет все — даже его жестокость. Из памяти не уходят стро-

ки Ольги Берггольц: «Благодарю тебя, благословляю, жестокий мир, короткий мой рассвет!»

Людмила любит природу, ощущает ее, умеет выразить на сцене с большой точностью и определенностью. Особенно это сказывается в «Каменном цветке», в роли Катерины. Но и в юной Маше по-своему растворены тепло и свет ее ощущения природы.

Балерина творит страстно. Ее редкостная трудоспособность не остается незамеченной Ю. Григоровичем — он и сам труженик гигантского масштаба. Актриса и балетмейстер вновь встречаются в работе над образом принцессы Ширин, сестры царственной Мехменэ Бану из «Легенды о любви». Все здесь было вновь для Семе-

Л. СЕМЕНЬКА — Валентина («Ангара»).

Фото Г. Соловьева



няки. Балерина она изящная — спору нет. Ее любят сравнивать с фарфоровой статуэткой, а вот с этим следует поспорить. Ни в немецких, ни во французских коллекциях нет статуэтки с таким внутренним горением и столь подвижным обаянием. Это обаяние в каждой роли — новое, и новые его свойства рождаются от ощущения образа, изнутри роли.

Изысканно-восточна Ширин в исполнении Л. Семеняки. Особенно повосточному изящны ее руки. Но стоит ли говорить о внешних атрибутах танца, когда актрисе удалось воссоздать восточную пластику как бы изнутри, что гораздо дороже? Семеняка впервые дает нам разгадку стремительной, с первого взгляда, любви,

вспыхнувшей между Ширин и Ферхадом.

Ферхад глазами художника поглядел на девушку и увидел удивительное создание природы. Наверное, это — единственное объяснение любви с первого взгляда. Семеняка дает все основания отнести к своей Ширин как к произведению искусства.

Вместе с тем ее любовь мужественна, способна переступить через родственный долг и любые другие препятствия. Так Ширин не устает в сцене погони, не требует подбадривания — ее любовь вровень с любовью Ферхада и с его самоотверженностью.

Национально-своеобразен танец Ширин в дуэте с Ферхадом. Сама актриса понимает его как пластиче-

ское выражение рубай Омара Хайяма. И в этом ее активно поддерживает балетмейстер.

Очевидно, пожить в иной музыкальной и пластической стихии особенно важно для артиста с четко выраженной темой в творчестве. Возвращение к Чайковскому, на этот раз в роли Авроры в балете «Спящая красавица», для Семеняки было обогащено контрастами. И она по-новому осмыслила давно знакомый хореографический текст Петипа. Ее Аврора — образ, развивающийся от эпизода к эпизоду. Мы встречаемся с юным существом, лучезарным в своей обрадованности миром и освещающим всех и вся. Характер девочки складывается из того, чем одарили ее при рождении участливые феи.

Л. СЕМЕНЬКА
(Джюльетта) и
А. БОГАТЫРЕВ (Ромео)
в балете «Ромео и
Джюльетта».

Фото Г. Соловьева



Привычные для исполнения других балерин «звонкие» краски Семеняка дает как бы в пастельном преломлении. И это помогает ей быть органичной в сцене nereид — в видении принца Дезире, в отрешенности танца Авроры.

Выдающиеся исполнительницы роли Авроры — Уланова, Семенова, Лепешинская, Стручкова, Дудинская — ни в чем не повторили друг друга. Столь же индивидуальный образ создает в «Спящей красавице» Людмила Семеняка.

Она любит контрасты как всякий по-настоящему одаренный художник. Судьба и здесь идет ей навстречу. Рядом с Одеттой-Одиллией, Машей, Ширин, Авророй появилась Фригия — подруга мятежного Спартака в балете А. Хачатуряна.

В первом акте, среди поруганных и бесправных рабов, Фригия предстает перед нами человеком с задатками чувства собственного достоинства, умением терпеть, но не сломиться. Эти качества достигают большой трагической силы в монологах, адажио, реквиеме-плаче последнего акта. Прекрасна и величава Фригия в своей трагической печали. Достойная спутница и подвижница Спартака, она не только оплакивает его гибель, но и несет факел его бессмертия.

В постановках Ю. Григоровича, в каждом его спектакле — свой танцевальный стиль. И Семеняка его чувствует органически, не осваивая, а присваивая, как хороший драматический актер. В «Спартаке» особенно важно сохранять античную скульптурность монолога и адажио, не омертвляя при этом танец, его внутреннюю и внешнюю подвижность. Семеняка это хорошо поняла.

Мы часто видим ее на сцене Большого театра, но это лишь возбуждает желание видеть еще чаще. Постоянно неудовлетворенная уже достигнутым, балерина не прекращает работы над партиями, в которых уже прочно признана.

Особое место, на мой взгляд, занимает в творчестве Семеняки «Жизель» — партия, требующая строгого стиля, умения находить свои краски, не только хореографические, но и актерские. Мы уже говорили о том, как овладела балерина двумя вариантами образа Одетты. В «Жизели» это повторилось. Первоначальное представление об образе было связано у Семеняки с девушкой, подверженной недугу, жадно познающей наслаждения природой, чувством любви в короткий отрезок жизни, отведенный ей судьбой. Но слабость, а тем более обреченность чужды здоровому поэтическому мировосприятию актрисы. И она отказалась от прежнего решения образа Жизели. Теперь ее героиня, внешне хрупкая, наделена тонкой деликатностью, тем любованием миром и людьми, что свойственно душевно и духовно богатым натурам. С природной грациоз-



Л. СЕМЕНЯКА —
Раймонда («Раймонда»);
Фото Г. Соловьева

ностью, без тени деревенской грубоватости, любит ее, например, платьем Матильды. И любит так же: с тихой грустью, с чуткостью, с поэтическим чувством.

Актриса своеобразно строит отношения Жизели с Гансом. Она боится его, испуганно отстраняясь, как бы предчувствуя, что этот человек принесет ей боль и беду. Сама Семеняка так размышляет над «предлагаемыми обстоятельствами» роли: «С Гансом, наверное, Жизель была дружна, но не рассчитывала на его любовь и теперь испугалась ее как силы, которая может принести несчастье».

Актерски труден для всех исполнительниц партии Жизели финал первого акта, когда сломленная, обманутая девушка теряет рассудок. Иные балерины облегчали задачу, пользуясь проверенными внешними атрибутами сумасшествия: распущенными волосами, безумным взглядом. Эти театральные приемы не могли устроить Людмилу Семеняку. Она находит иные, внутренние признаки безумия Жизели: угасание личности, когда «печаль светла», а человек, что называется, «тает на глазах». Всю пантомиму финала балерина решает танцевально, стремясь сохранить поэтический облик Жизели во всем, нигде не позволяя себе нарушить эту поэзию приемами, призванными, якобы, придать поведению ее героини «жизненную правду».

За нежностью и хрупкостью Семеняки трудно угадать ту могучесть чувства, сгущенность психологических красок и драматизм, которые она выявляет во многих своих ролях. Но именно эти качества ее дарования помогают привычные образы балетной классики воссоздать по-новому. Так, в сцене на кладбище, сохраняя легкость хореографической речи, полетность и прозрачность пластики, двигаясь почти без прикосновения к полу, ее Жизель оказывается сильнее Альберта. Она с улыбкой, почти счастливая, прислушивается к ударам церковного колокола, возвещающего о наступлении утра и спасении Альберта. Она помогает ему подняться — помогает выжить. Всепрощающая любовь дает ей силу в каждом поступке. Такая любовь близка женской природе и всегда пленительна.

Внимание к предлагаемым обстоятельствам роли — отличительная черта балерины, наделенной дарованием драматической актрисы. Это очень помогло Семеняке в «Ангаре» — балетном изложении знаменитой пьесы А. Арбузова «Иркутская история». Валентина в ее исполнении — сорви-голова, в ней трудно предположить серьезность чувств, и тем более, возможность глубоко трагически пережить горе. Но как преображается этот мирок Валентины после объяснения с Сергеем! Как много вкладывает актриса в сцену мечты о счастье — о свадебной фате, о будущем ребенке! И с

каким подлинным трагизмом она принимает весть о безвременной гибели любимого человека!..

Семеняка любит всех своих героинь. В свое время в очерке о Святославе Рихтере я процитировал его высказывание: «Мой самый любимый композитор — тот, которого сейчас играю». Семеняке свойственна такая же преданность роли, автору, балетмейстеру.

Мало довелось ей танцевать Китри в «Дон Кихоте». Контуры образа были лишь намечены, но еще не «обжиты». Но и в том, что она успела сделать, было, безусловно, свое видение. Ее Китри не была похожа на страстную в любви испанку. Она, девчонка, вступила в соревнование с Базилем, стремясь не проиграть в самоутверждении личности. И это обаятельное состязание особенно проявлялось в дуэте последнего акта.

Способность к внутреннему перевоплощению Семеняки явственно ощущаешь при сравнении, например, ее Китри с царицей Анастасией в балете «Иван Грозный». Она более всего ценит отзыв Ю. Григоровича после одного из недавних спектаклей: он похвалил балерину за «иконописно-спокойное» лицо в самых значительных сценах. Она и хотела создать облик византийского письма. Ее художественная идея покоилась на исторической логике: Анастасия была для царя Ивана мечтой, утешением, временным убежищем от дьявольщины, в которую его окунула реальная жизнь, борьба, полная психических срывов, сломов, жестокости. Не потому ли монолог Анастасии в первом акте так непосредственно ассоциируется с ведущими женскими образами русской литературы и живописи: с Ярославной и ее тревогой о судьбах мужа и войска, с тургеневской Еленой из «Рудина»? Величавое, «византийское» спокойствие Анастасии — живительный бальзам для Ивана. В соборе, оплакивая ее гибель, он мысленно несет на руках хрупкую, как мечта, Анастасию, а она — видение — вся обращена к нему величественно-спокойная, какой была при жизни.

Партия Анастасии во многом строится на русском танце. Семеняка с благодарностью ощутила его благородство и щедро растворила его в образе русской женщины-подвижницы.

Трагические высоты Семеняка берет легко — они близки ей. Войдя в спектакль «Ромео и Джульетта» поздно, через три года после премьеры и уже устоявшегося признания зрителей, она нашла, наконец, удовлетворение своей давней тяге к Шекспиру. Вместе с А. Богатыревым в роли Ромео Семеняка — Джульетта танцует как бы поэзию шекспировского сонета. Но в сцене в спальне, в эпизоде самоубийства появляются краски высокой трагедии.

Любопытно рядом с образами



Л. СЕМЕНЯКА в первом и втором действиях балета «Жизель».

Фото В. Пчелкина

такой очевидной силы и внятности рассматривать танец Семеняки в «Шопениане». Она танцует «Мазурку», «Седьмой вальс», «Прелюд» — партии как бы бестелесные. Пластика ее струящаяся, отмеченная безукоризненностью линий, воздушностью полетов, легкостью приземлений — всего, что так свойственно хореографии Фокина и музыке Шопена. Но вместе с тем балерина дает нам почувствовать атмосферу, настроение, стиль, точно становясь соавтором самого тонкого музыкального нюанса.

Переход от артистической юности к зрелости сценического мастера для Семеняки произошел в «Раймонде». Труднейший из экзаменов в жизни актрисы она выдержала с честью.

С радостью окунулась в полноводье мелодики А. Глазунова, ощутив весь строй спектакля — не только своей партии. И здесь сумела увидеть что-то свое, ранее никем не открытое. Ее Раймонду, например, на какое-то время притягивает своей необычностью Абдрахман: он ее озадачивает, вызывает недолгий, но интерес. Но чем дальше, тем яснее побеждают в характере Раймонды черты романтической героини. Танец с шарфом настолько невесом, что оставляет впечатление о полете двух легких тканей, вторая — сама балерина. Вся партия насыщена новыми красками — ничто не напоминает уже сделанного артисткой в прежних ролях.

Еще более решительный уход от ранних героинь Семеняки — леди Макбет. На балетной сцене в этой роли царица величавая, с импозантным контуром Нина Тимофеева. Семеняка — балерина совсем иных



данных. Надо было искать свою, неповторимую леди Макбет. Она не исключила и властность, и императивный настрой самого мужественного и жестокого женского существа в галерее образов Шекспира, но наделила свою героиню несокрушимой женственностью, перед которой мгновенно слабеет Макбет. В сцене с кинжалом эта женственность сменяется жестокой, сухой одержимостью, и контраст действует завораживающе.

Мир Людмилы Семеняки сложен и прекрасен, как ее искусство: Пушкин и Толстой, Достоевский и Булгаков, Лесков и Тургенев, музыка Чайковского, Дебюсси, Равеля. И рядом с этим, лично, потаенно, — поэзия Анны Ахматовой...

Есть у нее еще одно важное качество, необычайно привлекательное: она умеет быть благодарной. Не просто по-доброму, а с искренней любовью говорит Людмила Ивановна о Григоровиче, Улановой, Семеновой, Беликовой, своих педагогах по общеобразовательным предметам, гардеробщицах и уборщицах училища — всех, кто не только приобщил ее к искусству танца, но и одарил добрым словом, вниманием, личным примером.

Поиски не завершены. Актриса — в расцвете таланта. А в понятии «портрет» есть некая законченность. У Семеняки же впереди — много открытий, которые когда-нибудь войдут в окончательный портрет талантливой балерины.

Л. СЕМЕНЯКА
(Анастасия) и
М. ЛАВРОВСКИЙ
(Иван Грозный)
в балете «Иван Грозный».

Фото
Г. Соловьева





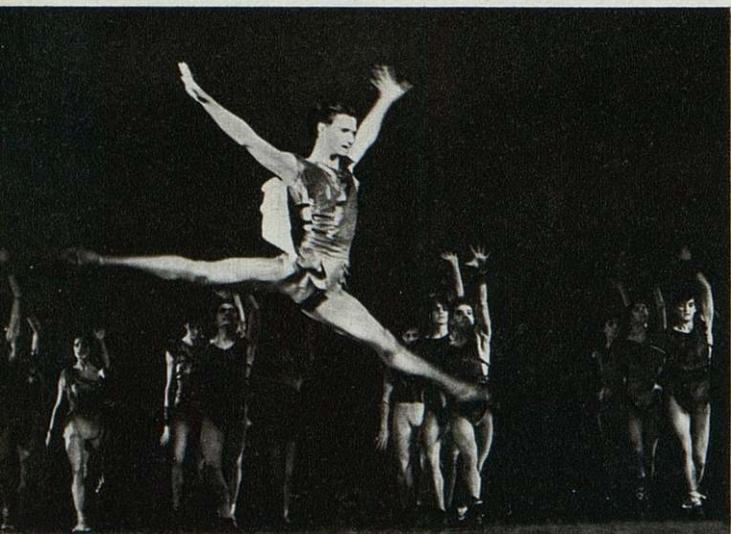
Фрагмент композиции «Камаринская» из концертной программы «Вечер балета».

МОСКВА ▲

Произведения Чайковского, Рахманинова, Шопена, Сен-Санса, Гертеля легли в основу концертной программы Московского детского музыкального театра «Вечер балета», куда наряду с отрывками из известных произведений классического балетного репертуара вошли и оригинальные постановки главного балетмейстера театра Б. Ляпаева. Среди показанных композиций — сочинения, осуществленные на музыку советских авторов В. Соловьева-Седого, М. Блантера, Ю. Саульского. Постановка Б. Ляпаева, художник Г. Белов. В представлении заняты М. Носова, В. Симонаев, Э. Карташова, С. Козлов, Д. Кондрашкин, Е. Копылова, Т. Комар, В. Белых, И. Чирков, О. Котова, В. Дорохова, И. Водопьянов и другие.

ЛЕНИНГРАД ►

Событиям, происшедшим восемьдесят лет назад на броненосце «Потемкин», посвящен новый балет А. Чайковского «Броненосец «Потемкин», который осуществлен в честь XXVII съезда КПСС на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Либретто, композиция и постановка О. Виноградова. Дирижер В. Гергиев. Художник-постановщик Т. Мурванидзе. Роли исполняют П. Рузанов, В. Бондаренко, Э. Камалова, А. Босов, А. Лунев, Г. Бабанин, Ю. Гумба.



Сцена из балета «Спартак».

ТБИЛИСИ ►

Две премьеры подготовил Тбилисский театр оперы и балета имени З. Палиашвили. Одна из них — балет «Лебединое озеро» (хореография М. Петипа и Л. Иванова в редакции К. Сергеева). Дирижер-постановщик Т. Джапаридзе, художник Ю. Гегешидзе. Роли исполняют М. Алексидзе, Н. Аробелидзе, Н. Папинашвили, З. Амонашвили, О. Беридзе, В. Джулухадзе, Т. Вашакидзе, М. Геловани, Д. Цхведиани.

Вторая — одноактный балет «Павана мавра» на музыку Г. Перселла (в хореографии Хосе Лимона). Постановка Н. Рыженко, дирижер А. Мамацашвили. В спектакле выступают: М. Алексидзе, М. Махарадзе, Т. Вашакидзе, В. Джулухадзе, Н. Магалашвили.

У Театральной Афиши



Сцена из спектакля «Героическая баллада».

ЕРЕВАН ►

40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне Армянский театр оперы и балета имени А. Спендиарова посвятил премьеру одноактного балета на музыку А. Бабаджаняна «Героическая баллада» (либретто А. Асатрян). Дирижер А. Восканян, солист-пианист В. Арутюнян, художник А. Барсесян, художник по костюмам С. Алавердян, балетмейстер-постановщик А. Асатрян.

Среди исполнителей — О. Диванян, А. Григорян, Э. Мнацаканян, Т. Айдинян, Р. Авникян, С. Абрамян.

Сцена из балета «Броненосец «Потемкин».

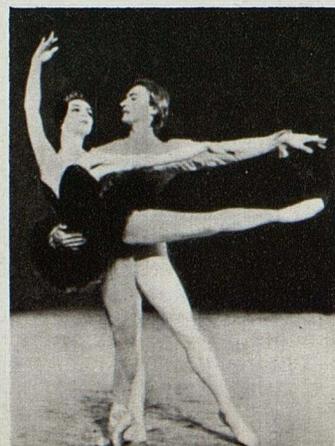


◀ ПЕРМЬ

Сценическая «биография» балета А. Хачатуряна «Спартак» пополнилась еще одним событием — произведение увидело свет рампы на сцене Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского. Постановка посвящена XXVII съезду КПСС. Либретто Н. Волкова в редакции В. Салимбаева. Музыкальный руководитель и дирижер А. Анисимов, хореография и постановка В. Салимбаева, художник В. Герасименко, дирижер В. Платонов, хормейстер В. Васильев. Среди исполнителей — А. Гуляев (Спартак), Е. Кулагина (Фригия), Д. Асауляк (Юноша), Л. Шипулина (Эгина), В. Дик (Красс), В. Марков (Ланиста).

Н. АРОБЕЛИДЗЕ
и В. ДЖУЛУХАДЗЕ в балете
«Лебединое озеро».

М. МАХАРАДЗЕ и Т. ВАШАКИДЗЕ
в сцене из балета «Павана мавра».



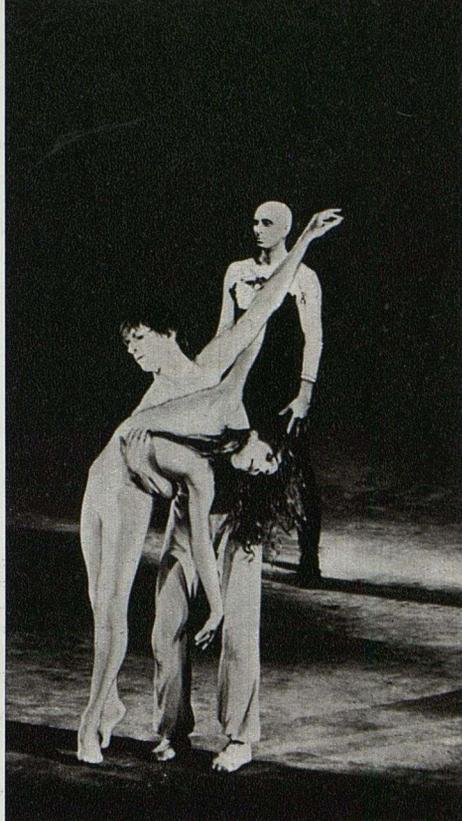
ТАЛЛИН ►

Известный роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» лег в основу сценария одноименного балета Э. Лазарева, осуществленного на сцене Театра оперы и балета «Эстония». Хореография и постановка М. Мурдмаа. Музыкальный руководитель и дирижер Э. Клаас. Художник К.-А. Пюйман. В спектакле заняты Ю. Екимов, К. Кырб, С. Краниг, Л. Синцова, Я. Гаранцис, М. Кивилаан, В. Федорченко, О. Баранов, Э. Бречко, А. Гусев, Е. Киреев, В. Кузьмин, М. Нечаев, Ю. Михеев. Вместе с таллинскими артистами выступают исполнители, приглашенные из других городов: Г. Горбанев из Риги, а также И. Кирсанова, Ю. Петухов, Ю. Гумба из Ленинграда.

КИЕВ ▼

Жемчужина русского классического репертуара — балет Л. Минкуса «Баядерка» увидел свет рампы в Киевском театре оперы и балета имени Т. Г. Шевченко. Либретто и хореография М. Петипа. Балетмейстер-постановщик В. Ковтун, консультант Н. Кургапкина, дирижер-постановщик А. Власенко, художник В. Окунев, художник по костюмам И. Пресс. Партии исполняют Т. Таякина, Л. Сморгачева, Р. Хилько, В. Ковтун, М. Прядченко, С. Лукин, Т. Боровик, А. Кушнерева.

Другой киевский коллектив — Детский музыкальный театр — познакомил своих зрителей со своей постановкой балета «Комедианты». Либретто О. Игнатъева, он же — балетмейстер-постановщик, музыкальный руководитель и дирижер Е. Дущенко, дирижер А. Бойченко, художник В. Севрюкова. В представлении участвуют А. Кучерук, А. Левушкин, А. Львов (Дрессировщик), С. Бондур (Пьеро — шпехшталмейстер), В. Лебедь (Факир), В. Соболев, О. Семенова, М. Краснова (Клоуны). Молодая труппа представила на суд своих юных зрителей также балет Р. Щедрина «Конек-Горбун» (либретто по сказке П. Ершова написано В. Вайноненом и П. Маляревским). Балетмейстер-постановщик В. Литвинов, дирижер А. Бойченко, художник А. Бурлин, художник по костюмам В. Севрюкова. Ведущие партии исполняли Е. Костылева, А. Годулян, А. Кучерук, С. Бондур, М. Краснова, С. Луценко, М. Павлова, Л. Сальцева, А. Левушкин, В. Соболев и другие.

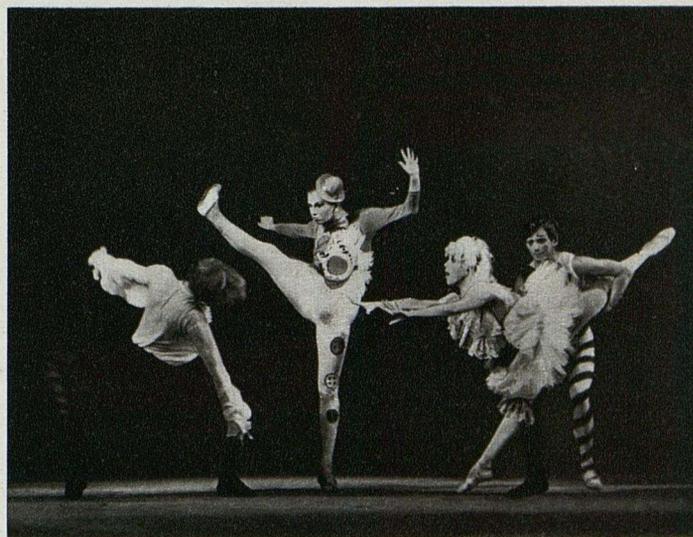


Сцена из спектакля «Мастер и Маргарита». В роли Маргариты К. КЫРБ, Мастера — Г. ГОРБАНЕВ, Воланда — Ю. ГУМБА.



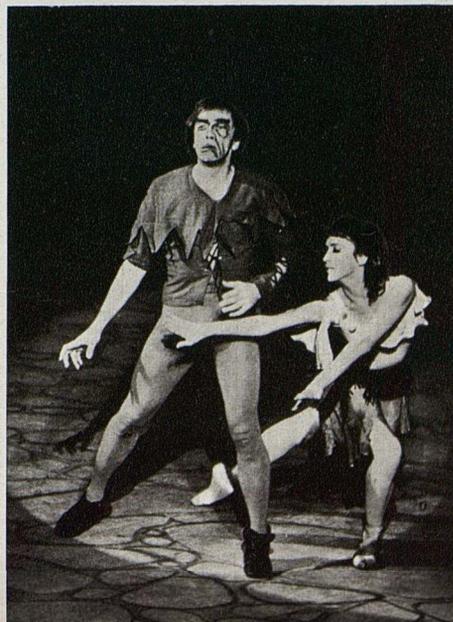
Сцена из спектакля «Комедианты».

Р. ХИЛЬКО и С. ЛУКИН в балете «Баядерка».



ХАРЬКОВ ►

Герои знаменитого произведения В. Гюго «Собор Парижской богоматери» ожили на сцене Харьковского театра оперы и балета имени Н. В. Лысенко, где В. Шкирко осуществил под тем же названием постановку балета Ц. Пуни. Музыкальная редакция С. Арбита. Либретто С. Дречина и Е. Лысика, дирижер-постановщик В. Мутин, художник Л. Братченко. В ролях: И. Кузьмина, Л. Ярайкина (Эсмеральда), Л. Марков (Квазимодо), А. Козлов (Клод Фролло), Л. Вострова, Л. Киселева (Гудула), С. Черкасов (Феб де Шатопер).



Л. ЯРАЙКИНА (Эсмеральда) и Л. МАРКОВ (Квазимодо) в балете «Собор Парижской богоматери».

Фото В. Барановского, С. Абрамяна, Ю. Мурадова, В. Лещинского, В. Шатца, В. Засуляева, В. Гордина

С. СМЕРНОВА и В. ПЕТРУНИН
в балете «Лебединое озеро».

Фото Е. Фетисовой



мы увидели выпускницу Пермского хореографического училища, ученицу Л. Сахаровой Светлану Смирнову на первом туре Четвертого международного московского конкурса артистов балета, когда она исполняла па де де из «Дон Кихота». И затем во всех показанных на состязании фрагментах (из «Жизели», «Легенды о любви», «Спящей красавицы») она уверенно демонстрировала широкий диапазон своего дарования, свою способность органично постигать стилистику произведений хореографов разных эпох и направлений. Уверенно владеющая техникой, стройная, идеально сложенная, с красивы-

дно ее появление на сцене в нарядной, ослепительно-белой пачке уже приковывало к себе внимание зрителей. Она казалась гордой королевой, в праздничной торжественности танца которой словно слышался победный звук фанфар. Такой



ми, удлиненными линиями танца, наделенная выигрышной сценической внешностью, обладающая высоким шагом, легким прыжком, музыкальностью, выразительной мягкостью рук, Светлана Смирнова, награжденная серебряной медалью, с достоинством несла на конкурсе высокое звание Балерины.

После пяти сезонов работы в Пермском театре оперы и балета имени П. И. Чайковского, на сцене которого Смирнова исполняла главные роли в спектаклях классического и современного репертуара, она стала солисткой Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Партию Одетты-Одиллии для дебюта на московской сцене со Смирновой подготовила первая исполнительница этой роли в спектакле В. Бурмейстера В. Т. Бовт. Молодая артистка обнаружила прежде всего тонкое понимание поэтического мира музыки Чайковского. Ее юная, хрупкая Одетта могла показать-

ся сначала несколько холодноватой, сдержанной, слишком погруженной в себя. Но постепенно танец Одетты, согреваемый зарождающимся чувством, обретает элегически проникновенную тональность. Героиня Смирновой «рассказывала» Принцу свою историю, преодолевая робость и смутнение. Протяжно-левучие, чистые линии ее танца пленяли просветленным лиризмом и трепетной одухотворенностью.

В Одиллии — Смирновой не было ни жестокости, ни холодности, ни злости, ни власти колдовских чар. Здесь побеждала ликующая женственность, почти наивное желание еще раз испытать силу своего поистине безграничного обаяния. Внешне необычайно эффектная, стремительно-грациозная, Одиллия вдруг делалась вкрадчиво-осторожной, вглядываясь в глаза Принца, вызывающего у нее живое любопытство и неподдельный интерес. Сцена бала становилась подлинным торжеством героини Смирновой.

После успешного дебюта в «Лебедином озере» балерина за два сезона работы в труппе показала нам и свою Китри в «Дон Кихоте», и трогательную Золушку, и героиню спектакля «Вечерние танцы», и Франческу да Римини из одноименной хореографической фантазии, и легендарного фокинского «Умирающего лебедя». Смирнова стала и одной из исполнительниц партии Ассоль в новом балете «Алые паруса», поставленном Г. Майоровым, создав характер, созвучный своему литературному прообразу, овеянный чисто гриновской романтикой и поэзией.

В 1985 году в театр приходит новый главный балетмейстер Дмитрий Брянцев. С первых же месяцев работы он организует экспериментальную молодежную студию балетной труппы, дающую возможность не только создавать самостоятельные внеплановые спектакли, обогащающие репертуар, но и по-новому раскрывать дарование танцовщиков, предоставляя им самые

С. СМЕРНОВА и С. БАРАНОВ
в балете «Девять танго и... Бах».

Фото Е. Фетисовой

различные, подчас неожиданные роли. Смирнова стала участницей обоих одноактных спектаклей, осуществленных Брянцевым со студийцами в свободное от основных репетиций время и показываемых в один вечер.

В комедийном балете «Браво, Фигаро!» она исполняет роль Розины. Во многом смягчая характер героини, балерина показывает ее капризы, упрямство и своенравие лишь легким намеком, едва уловимым штрихом. Изысканная, похожая на прелестную «фарфоровую» маркизу в пудреном парике, Розина Смирновой существует здесь в безоблачно-лучезарном мире, а потому ее грусть — мимолетная, досада — незначительная, а гнев — несерьезен.

В другом спектакле Брянцева «Девять танго и...Бах» (ставшем ее первой премьерой

Светлана Смирнова



С. СМЕРНОВА
в балете «Жизель».

Фото В. Казуто

в первом составе) Смирнова станцевала свою современницу — балерину сегодняшнего театра, внешне ничем не выделяющуюся среди своих коллег, собравшихся на необычную репетицию. В этом балете каждый участник словно импровизирует некую будущую «роль», раскрывая в танце то, что тщательно скрывает в жизни: ревность, отчаяние, страсть, гнев, любовь. В череде таких импровизаций, в танго «Чужой» ее героиня

предстает в образе утонченно-загадочной Незнакомки, одинаково равнодушной и к своим поклонникам, и к похитившему ее Чужому. В длинных черных перчатках, с блестящей лентой, обручем, обхватившем боа, накинута поверх «рабочего» жемчужно-серого трико, холодновато-надменная красавица ведет снисходительно-небрежный диалог с безнадежно влюбленными в нее юношами на ломком, колком и непривычно резком пластическом языке. Графически острому танцу Смирнова придает тут особую элегантность и шик, чутко от-

кликаясь поворотами корпуса и жестами рук на экспрессивные ритмы танго. Балерина показывает здесь почти детскую увлеченность игры «во взрослую», в прекрасную даму, какой видит себя ее героиня, лишенная в жизни такого восторженного внимания к себе. Но вот расходятся участники этой репетиции, и на погруженной в полумрак, опустевшей сцене случайно остаются двое — Танцовщик и Балерина. Сняв пуанты, она на секунду задерживается у огромного, невидимого нам зеркала. Когда в тишине вдруг возникает «неземная» ре-минорная ария Баха, Балерина инстинктивно, почти машинально начинает выполнять отдельные движения классического экзерсиса, постепенно переходящего в дуэтный танец с партнером — в импровизацию на темы Баха, фантазию на тему любви. Власть музыки берет их в свой магический плен: околдовывает, гипнотизирует, преображает. Классическая лексика в сочетании со свободной пластикой одухотворена расцветающим на наших глазах чувством — движения, устремленные ввысь, плавно перетекают одно в другое. Смирнова исполняет это адажио словно в волшебном забытии, внимательно прислушиваясь к себе, к тому, что рождает в ее душе музыка. Но когда герой, подобно принцу Дезире, пробуждает Балерину своим «земным» поцелуем от «небесного» сна, адажио вдруг обрывается. Героиня Смирновой осторожно отстраняется от партнера и отрицательно покачивая головой, словно шепотом говорит ему свое задумчиво-печальное «зачем?».

Балерина тонко вносит в финал «Девяти танго» пронзительно драматичную ноту, в которой звучит и боль по несостоявшейся, а только пригрезившейся любви, и ностальгия современного человека по большим, возвышенным чувствам, и горечь возвращения в реальный, будничнейший мир, лишенный сказочных иллюзий.

До недавнего времени мы знали Светлану Смирнову прежде всего как классическую балерину. В «Девяти танго» она неожиданно заявила о себе как об интересной исполнительнице современной хореографии, способной находить в ней собственную интонацию. Новые партии, которые она сейчас готовит с репетитором Т. Легат, надо надеяться, раскроют еще не выявленные стороны творческой индивидуальности балерины, расширят диапазон ее дарования. И мы вправе ждать от Смирновой этих открытий. Одна из наиболее одаренных молодых балерин театра, она органично вплетает звучание своего хрустально-чистого и взволнованно-вдохновенного пластического «голоса» в исполнительское «многоголосие» его балетной труппы.

Екатерина БЕЛОВА

Танцевая магия

Алтынай Асылмуратова



А. АСЫЛМУРАТОВА-Ширин («Легенда о любви»).

А. АСЫЛМУРАТОВА-Асият («Асият»).

Фото В. Барановского



Алтынай Асылмуратова родилась и выросла в балетной семье. Ее бабушка и дедушка танцевали на сцене театра музыкальной комедии, мать и отец выступали в Театре оперы и балета Казахской ССР. И потому о выборе профессии она не задумывалась: конечно, пойдет по стопам родителей. Но они мечтали о том, чтобы Алтынай стала пианисткой, и девочку отдали в музыкальную школу. Училась она хорошо, но любовь к танцу оказалась сильнее, и через три года будущая артистка все же перешла в хореографическое училище, которое тогда работало при консерватории. Летом, после окончания первого учебного года в балетной школе, Алтынай поехала погостить к родственникам в Ленинград. Улица Зодчего Росси произвела на девочку такое сильное впечатление, что она буквально «заболела» Ленинградским училищем. И ее туда приняли. Училась она самозабвенно. Самые светлые

воспоминания оставили три последние года, когда Асылмуратова занималась в классе И. Зубковской. На выпускном спектакле Алтынай показала в разнообразном репертуаре — его составили па-де-де из «Корсара», роли Злюки во фрагменте из «Золушки» и Рока в «Аппассионате». Юная танцовщица сразу

же завоевала симпатии зрителей.

Асылмуратова пришла в Театр оперы и балета имени С. М. Кирова в 1978 году. Здесь ее репетитором и педагогом стала Ольга Николаевна Моисеева. Первой их совместной работой была партия Фанни Черрито в



А. АСЫЛМУРАТОВА-Одетта («Лебединое озеро»).



А. АСЫЛМУРАТОВА
в сцене из балета
«Эсмеральда»
(«Вечер старинной
хореографии»).

Фото Д. Куликова

романтическом па де катре. Алтынай удалось ощутить и передать пластикой своего танца особый, чуть рафинированный стиль старинной хореографии, аромат той эпохи и воссоздать игривый характер очаровательной юной танцовщицы.

Затем мы увидели ее в партиях Персидки в опере «Жованщина», феи Сирени в «Спящей красавице», Эсмеральды во фрагменте из одноименного балета, которая включена в программу «Вечера старинной хореографии».

Работая над этими сольными фрагментами, артистка словно бы готовила себя к своей первой большой роли — к партии Одетты-Одиллии в «Лебедином озере». «Эта роль — большая удача балерины, — говорит ее наставник Ольга Моисеева. — У нее правильная интуитивная линия поведения на сцене, она естественна, чувствует логику развития характера. Сначала

у нас были трудности технического характера, немало хлопот доставляло фуэте. Со временем Алтынай окрепла технически. Теперь ей необходима только практика. Надо чаще танцевать этот спектакль, остальное у нее есть. Интересная, эмоциональная, много думающая артистка, красивая, одаренная внутренне. У нее хорошая устойчивость позы, она чувствует позу, у нее — высокие легкие прыжки, стремительные вращения. Она вдумчиво работает в классе, всегда внимательна, старается не пропускать замечаний как на уроках, так и на репетициях. В этом, при ее данных, залог успеха». Кстати, в Париже, где во время гастролей Кировского театра Асылмуратова выступала в «Лебедином озере» (это был ее второй спектакль, первый состоялся в Ленинграде), французские газеты посвятили «самой молодой звезде ленинградского балета» восторженные рецензии.

Интересной и неоднозначной получилась у Асылмуратовой Ширин в «Легенде о любви». Шаловливая девочка-принцесса выглядит здесь экзотическим цветком с изысканно-прихотливыми по рисунку лепестками-движениями. Жертвенный под-

виг сестры постоянно, как вечный укор, преследует ее, висит над ней как рок, напоминая о себе даже в радостные минуты свидания с любимым. И лишь отказываясь от личного счастья, обрекая себя на вечную разлуку с Ферхадом, разделяя с сестрой горечь одиночества, обретает она душевный покой. Асылмуратова органично почувствовала поэтическую и образную сущность партии, затейливую восточную грацию ее танцевальных пассажей, застенчивую трепетность и певучую кантилену адажио. Хороши ее руки — то капризно изогнутые, то трепещущие, то мягкие, ласковые, то скорбно-покорные...

«О Жизели мечтала с детства, — рассказывает Алтынай. — Увидела спектакль еще в Алма-Ате, и он произвел на меня огромное впечатление. Но лирика считалась не моим делом. В школе, на уроках актерского мастерства я постигала драматически насыщенные партии Никии, Заремы, Мехменз Бану, но тайне продолжала мечтать о Жизели. И Ольга Николаевна Моисеева взяла на себя смелость сделать из меня Жизель. «Раз хочется, надо попробовать», — решила она. Работа захватила меня, но я очень боя-

лась, что не получится». Но и Жизель получилась, правда, пока больше удается первый акт, но главное, она сумела доказать, что этот старинный романтический балет — доступная для нее сфера. Героиня Асылмуратовой в первом действии всем своим обликом напоминает девушек, изображенных на старинных гравюрах. Все в ней естественно, мило, просто, ни инфантильности, ни надлома — прелестная юная крестьянка, чуть задумчивая, сдержанная, мечтательная и доверчивая. Во втором акте балерина танцует легко, пластически красиво, академически строго, с чуть певучей замедленностью, отрешившись от всего земного, суетного, прозаичного. «Но танцу ее пока не хватает воздушности, — говорит Моисеева, — над этим надо поработать, как и над сценической сумасшествием».

Первой премьерой Асылмуратовой стала партия Асият. О. Виноградов создал новую редакцию своего известного балета «Горянка», назвав его «Асият». Заглавная партия спектакля кажется созданной для юной исполнительницы: все, начиная от внешнего облика, «ложится» на ее данные, отвечает ее индивидуальности. Никакой фальши, никакого наигрыша, все органично и естественно. Героиня Алтынай — настоящая горянка, родившаяся в одном из дагестанских аулов. Тоненькая, длинноногая, порывистая девушка-подросток с большими, немного раскосыми по-восточному глазами, разлетающимися черными бровями и длинными косами по-детски резвится и прыгает, точно дикий олененок. Но отец сообщает о предстоящей свадьбе. Так для нее кончилось детство, наступила пора самой определять свою судьбу. Потрясенная, растерянная, смятенная, мечется она, точно птица в клетке, пытаясь заставить себя подчиниться... Но чувство собственного достоинства, непреклонность характера,вольный нрав зовут ее к бунту, к протесту. И она, бросив к ногам жениха свадебный наряд, уходит, гордо разрывая оковы тысячелетних обычаев, «осквернив» завещанный предками обычай.

Асылмуратова одинаково выразительна во всех сценах, ей все здесь близко. «Видимо, восточная пластика и графика «сидят» во мне, — говорит она, — оттого здесь все удается и нравится. Танцую так, как чувствую».

Среди самых недавних партий Алтынай Асылмуратовой — баядерка Никия и Китри, партии, поднимающие молодую артистку на новую ступень мастерства.

Валентина
ПРОХОРОВА,
кандидат искусствоведения



**Светлана
СМИРНОВА**
исполняет
вариацию
из балета
«Спящая
красавица».

Фото
Д. Куликова



**Алтынай
АСЫЛМУРАТОВА**
и Константин
ЗАКЛИНСКИЙ
в балете
«Витязь в
тигровой
шкуре».

Фото
В. Барановского

ГАСТРОЛИ

Балетная группа Ганьсу
(КИТАЙСКАЯ
НАРОДНАЯ
РЕСПУБЛИКА)

Фото Д. Куликова

Сцена из спектакля
Китайской балетной группы провинции Ганьсу
«Цветами осыпан Шелковый путь».



ГАСТРОЛИ

Королевский
национальный
балет
ИСПАНИИ

Фрагменты из спектаклей
Королевского национального балета
Испании.



Новые спектакли



Сцена из балета Казахского театра
оперы и балета имени Абая «Вечный огонь».

Фото В. Харченко



Е. УРЮПИНА (Маша)
и С. ЦВЕТКОВ (Владимир)
в балете
«Дубровский».

Сергей Цветков

не думал, что станет артистом, да еще артистом балета. Но мама (по профессии она — врач) очень любила музыку и балет. Именно она определила сына в балетную студию при доме культуры, а девяти лет (по совету преподавателей студии) отвезла в Пермь. Так Сережа стал учеником известного хореографического училища, попав в класс В. Толстухина, в прош-

лом танцовщика Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина. Под его руководством ученик старательно постигал основы классического танца.

Но учился Сергей не только в школе. Участвуя в оперных и балетных спектаклях Пермского театра, он приобрелся к культуре одного из лучших коллективов страны. Цветков и его

друзья — С. Куракин и Е. Урюпина (все они потом приехали работать в Горький) — постоянно пропадали в театре, и если не были заняты на сцене, то превращались в заинтересованных и чутких зрителей.

И вот Горький. Сергей начинает работать в труппе театра имени А. С. Пушкина во время гастролей. Его занимают поначалу только в кордебалете. Пер-

ак ни странно, но маленький Сережа Цветков, который рос в городе Березники под Пермью, и



С. ЦВЕТКОВА
в балете
«Шелкунчик».

Фото В. Шохина

вой пробой сил артиста стало выступление в па де трау из первого акта «Лебединого озера».

Вскоре театр приступает к репетициям балета Ф. Амирова «Тысяча и одна ночь». Молодому танцовщику поручают партию Аладдина. Впервые он сталкивается со спецификой восточного танца, несколько трансформированного на классической основе: здесь особые движения рук, головы... Вначале «восточная» лексика давалась артисту с трудом. Однако он упорно учился, смотрел, впитывал впечатления. Помогал ему педагог-репетитор театра А. Попов, ставший наставником Сергея в работе и над последующими партиями. И ныне зритель видит на сцене высокого, стройного юношу, чья пластика затейлива и изысканна. Первая большая сольная партия — партия Летчика в балете Е. Глебова «Маленький принц» (по А. Сент-Экзюпери) — не принесла С. Цветкову творческого удов-

летворения, хотя и помогла ему обрести уверенность в дуэтах. Так шло время, но однажды в судьбу молодого артиста вмешался случай. Цветкову предложили срочно заменить исполнителя партии Щелкунчика в балете Чайковского, и на сцену вышел пока еще мало известный зрителям молодой танцовщик. Незапланированный дебют оказался удачным. После него Сергей танцевал партию Зигфрида в «Лебедином озере», исполнял роль Клаудио в балете «Любовью за любовь».

Но этапным для Цветкова стал балет В. Кикты «Дубровский», который на горьковской сцене осуществил А. Бадрак. В этом спектакле Сергей Цветков был первым и долгое время единственным исполнителем заглавной партии.

«История отечественного балета хранит замечательные примеры, когда молодым артистам поручались новые ответственные роли, — сказал композитор В. Кикта. — Артистическая

судьба девятнадцатилетнего Сергея Цветкова отмечена трудным и радостным жребием — стать первым исполнителем партии Владимира Дубровского... Он сумел создать образ, который до глубины души тронул сегодняшнего зрителя. Своей романтической чистотой, искренностью, непосредственностью он заставляет зрителя страдать, сопереживать и любить героя за благородство, за большую любовь к Маше. Кажется, что именно таким и был пушкинский Дубровский! О таком Дубровском я мечтал!»

Балет «Дубровский» был включен в гастрольную афишу выступлений театра в Москве. И Цветков на себе испытал всю меру ответственности за дальнейшую судьбу спектакля. Потому что все здесь было впервые: первая постановка, первое исполнение и первое появление на московской сцене перед требовательным московским зрителем, перед ведущими музыкантами и мастерами балетной сцены, взыскательными журналистами... Сергей с честью выдержал испытание.

Характер Владимира Дубровского неоднозначен: нежный сын, борец за справедливость, светский человек (учитель Дефорж), страдалец, сам испытавший иго социальной несправедливости и, наконец, юноша, способный на большую любовь и верность. Для выявления всех граней образа танцовщик вместе с балетмейстером А. Бадраком находит убедительные краски.

Разноплановость сценических задач, которые актеру приходилось решать, подготовили его к исполнению партии Альберта в «Жизели» А. Адана. Опыт предшествовавших трактовок образа мог бы подсказать исполнителю готовую линию сценического поведения. Но он ищет собственное прочтение роли, подчеркивая юную непосредственность героя и глугуче чувство вины перед Жизелью.

Выступление в партии Альберта демонстрирует рост мастерства Сергея Цветкова, что особенно ощущается в дуэтах. Именно в «Жизели» необходимо тонкое ощущение каждого жеста, умение вести эмоционально наполненный диалог (особенно во втором действии). И, думается, что Цветков вплотную подошел к подобному пониманию роли.

Артист пока еще в начале своего сценического пути, но сделал уже немало, что свидетельствует о незаурядных возможностях танцовщика, которые, надо надеяться, помогут ему в достижении новых творческих высот.

Нина БОРДЮГ,
кандидат искусствоведения

Ансамбль Виртуозов

Балетная труппа провинции Ганьсу — один из ведущих хореографических коллективов Китайской Народной Республики. Показанная артистами советскому зрителю танцевальная драма «Цветами осыпан Шелковый путь» уже снискала признание в Кореической Народно-Демократической Республике, Таиланде, Японии, Италии, Франции... В Москве и Ленинграде, где демонстрировал свое искусство ансамбль, она также была встречена с большим интересом.

«Сегодня, имея честь побывать в Советском Союзе с дружественно-гастрольным визитом, весь, без исключения, персонал нашего ансамбля глубоко проникнут чувством восторга и радости.

Мы полны желания, пользуясь этим случаем, поучиться у советского народа и советских коллег, и с помощью художественного искусства распространить благоприятный дождь из цветов и мелодичную музыку и пение для дальнейшего укрепления дружбы между народами наших двух стран», — сказано в буклете, специально выпущенном к гастролям.

Корреспондент журнала попросил профессора П. Гусева поделиться своими впечатлениями о встрече с представителями китайской хореографии. Известный мастер был среди тех деятелей советского балета, кто активно пропагандировал его достижения в Китайской Народной Республике, кто активно содействовал становлению национальной профессиональной школы балета в этой стране. Вот что он рассказал:

«Китайский национальный театр многолик и разнообразен. И в свое время мы имели возможность наглядно в этом убедиться, когда смотрели «Седую девушку», «Пять красных облаков», «Волшебный фонарь». Что же касается традиционного китайского классического театра, то это вообще уникальная область творчества, с которой я впервые познакомился, когда в Советский Союз приехал выдающийся

Главная героиня спектакля Иннян посвятила свою жизнь изучению великого искусства танца.

Фото А. Дубнова

Сцена из спектакля «Цветами осыпан Шелковый путь».

Фото Д. Куликова



ГАСТРОЛИ

ся китайский артист Мэй Ланьфан. Он до тонкостей владел сложнейшей техникой своего искусства. Нас тогда восхитило его виртуозное мастерство, поразила его удивительная способность органично передавать условными приемами традиционного театра правдивость поведения человека, достоверность его переживаний. Его движения, доведенные до почти акробатического совершенства, выглядели у Мэй Ланьфана естественной и убедительной формой сценической речи. Ритмичность и музыкальность проявлялись у великого художника во всем. Не верилось, что перед нами — шестидесятилетний мужчина, а не та юная красавица, роль которой он столь блистательно исполнял.

Китайская классическая драма и опера — театр сугубо условный, построенный на строго канонизированных приемах актерской игры, декоративного оформления, музыкального сопровождения. Китайский театр поражает красотой, изяществом, неожиданностью форм, будучи при том всегда правдивым и целомудренным. Театр реализма, но на свой национальный лад. Ведь только с недавних пор введен занавес. Обычно играли на почти пустой сцене — лишь стол да два стула, которые в зависимости от расположения обозначали то домашний очаг, то трон, то гору и стену. Точно определен здесь и костюм актера, зритель всегда четко знает, кто перед ним — военачальник или молодой аристократ, знатная госпожа или ее служанка... А грим, вернее его цвет, говорит об основных человеческих чертах характера персонажа: у честного — лицо красное, у обманщика — белое, у храброго — желтое, а у богов и духов — золотое. Если в руке героя хлыст с четырьмя кистями, значит он верхом на лошади, если отдал хлыст слуге, значит, спешил. Особая манера речи — говор фальцетом, нараспев, акробатика — все условно, но такая подчеркнутая условность «не вопиет» против правды, ибо китайские артисты играют с глубочайшей верой в то, что они делают, как бы ни невероятны были обстоятельства. Большое значение в любом виде жанра национального сценического искусства имеет пластика, насыщенная элементами акробатики, сложнейшими комбинациями движений, неожиданными их ракурсами. И зритель, с детства знакомый с языком и символикой традиционного театра, отлично понимает исполнителей.

Народное хореографическое искусство Китайской Народной Республики также богато и разнообразно. Как одну из главных его черт я бы назвал жизнерадостность, оптимистический настрой, что проявляется всегда в самых полярных по стилю произведениях. Танец — одно из самых любимых и близких китайцам видов творчества, где люди отображали свои взаимоотношения с окружающим миром, образно воплощали свое понимание явлений природы, свое видение нравов и повадок животных, свое восхищение красотой экзотических растений. И сейчас очень любимы у жителей этой страны танцы ласточек, дракона, лотоса, облаков... Значительную группу танцев составляют также воинские и трудовые пляски.

На недавнем V Международном конкурсе артистов балета в Москве мне довелось встречаться и беседовать с коллегами из Китайской Народной Республики, среди которых было немало старых знакомых, а также учеников тех педагогов, что учились у советских деятелей хореографии. И в дни состязания, и сейчас, после его окончания, обсуждаются и анализируются истоки успехов китайской школы классического танца, которые показал нам московский форум. Я полагаю, что они кроются в той тесной связи, которая существует между проводимой в стране исследовательской работой и современной практикой: изучение национального

хореографического наследия, постижение его завоеваний, а теперь — и освоение богатств европейского и прежде всего русского классического балета ведется здесь на серьезной научно-теоретической основе.

Китайская хореография, сохраняя все накопленное тысячелетиями, стремится к расширению выразительных средств, к их обогащению за счет европейского классического танца. Об этом свидетельствуют такие национальные балеты, как «Белая змейка», «Волшебный фонарь», «Красавица рыбка». В одних спектаклях больше традиционного, в других меньше, но везде органичен синтез двух систем — китайского и европейского классического танца. Как мне представляется, в их выразительных средствах немало общего, особенно в тренаже. Однако подчеркну: «экзерсис» китайского танцовщика представляется более универсальным, чем наш. К примеру, в равной степени тренируется выворотность и «антивыворотность», вытянутые пальцы и подъем — и не вытянутые, большой шаг как у женщин, так и у мужчин, приемы вращения в воздухе и «присядки» у женщин, идеальная устойчивость, большая гибкость, сила, выносливость. В технике рук — одновременно и дисциплина линии, и свобода, простота естественного жеста. Но и это еще не все. Китайские артисты балета обязаны знать в совершенстве искусство схватки, жонглирования мечами, копиями, веерами, тремя барабанами, двумя лентами, палками, тарелочками, гонгом, гирляндами, шарфами, фонариками... И даже бегать и танцевать на ходулях. Все эти качества, необходимые для деятеля китайской хореографической сцены, продемонстрировали исполнители танцевальной драмы в шести картинах с прологом и эпилогом «Цветами осыпан Шелковый путь», с которой познакомила нас балетная труппа провинции Ганьсу. Произведение в полной мере национальное, но впитавшее в себя новейшие достижения в сфере современных выразительных средств и техники танца.

Действие происходит в Танскую эпоху (618—907 г. г.) и рассказывает о так называемом Великом шелковом пути, по которому из Китая в западные страны шли товары и шелк. Этот Великий шелковый путь стал в спектакле олицетворением идеи всеобщего человеческого единения, которая с самых давних времен связывала народы разных стран и континентов. В основе сюжета произведения — история художника Чжана, его дочери Иннян, попавшей к разбойникам и ставшей плясуньей на базаре. Тяжела и драматична судьба Иннян, которая посвятила жизнь постижению великого мастерства танца. В финале она выступает на ярмарке большого торгового города Даньхуана, и своим искусством разоблачает злодеев, задумавших разрушить Шелковый путь, разрушить узы дружбы и доверия, которые объединяют народы. Но справедливость, разум, добрая воля побеждают...

Умело, логично, увлекательно выстроено либретто. Профессиональной культурой отмечены режиссура и хореография спектакля, где все понятно, оправдано, драматургически целесообразно. Руководитель постановки Лю Шаосюн, опытный балетмейстер, вместе со своими соавторами Чжан Цян, Чжу Цзян, Сюй Ци, Янь Цзяньчжун создали зрелище глубоко содержательное, красочное, эмоциональное, чему способствовало его художественное оформление (руководители И Янь, Чэнь Хунь), объединившие в целостный комплекс все его слабые — декорации, свет, костюмы, грим...

Музыка балета (авторы Хань Чжунцай, Ху Янь, Цзяо Кай) увлекла своим ярко национальным колоритом, мелодичностью, трогательной искренностью. Но на меня как на хореографа в этой постановке наибольшее впечатление произвели танцы. Особен-

ТАСТРОМ

но понравились женские танцевальные композиции — прелестные, очаровательные, как и их молодые исполнительницы. Интересным по хореографическому решению выглядели индусский танец, танец разбойников, сцена схватки в пустыне. Из артистов выделить кого-либо трудно, поскольку, на мой взгляд, отличительная черта этого высокопрофессионального коллектива — ансамблевость танцевальной манеры. Мы увидели именно ансамбль, каждый участник которого виртуозно ведет свою партию.

И все же я позволил бы себе посоветовать постановщику несколько усилить партию главной героини, чтобы ее исполнительница могла еще боль-

ше «блеснуть» своей техникой. В ее партии содержится много сольных вариаций, разных и по содержанию и по настроению, но хотелось бы видеть их более разнообразными именно в самом танцевальном развитии.

Знакомство с коллективом, представлявшем национальное хореографическое искусство Китайской Народной Республики, художественно обогатило, заставило задуматься о резервах в практике, о еще неиспользованных потенциальных возможностях мирового балетного театра».

Беседу вела
Сусанна Звягина, заслуженная
артистка РСФСР



Так танцуют в Испании

Яркая самобытная культура Испании не только привлекает интерес наших современников, но издавна была предметом внимания и изучения русских художников. Интерес этот в равной степени относится и к испанской живописи, литературе, архитектуре и, конечно же, к испанскому танцу. «На театре здесь труппа плохая, но зато как чудесно

Исполняется
знаменитый
испанский танец
«Фламенко».

Фото Д. Куликова

танцуют на нем андалузские танцы: обаятельные танцы страсти и раздражающих форм, единственные танцы в мире, вдохновляющие обожание к красоте человеческого тела». Так описывал свои впечатления от испанских танцев В. Боткин, знаменитый путешественник, писатель, журналист, в своей книге «Письма об Испании», выпущенной в середине прошлого века в России.

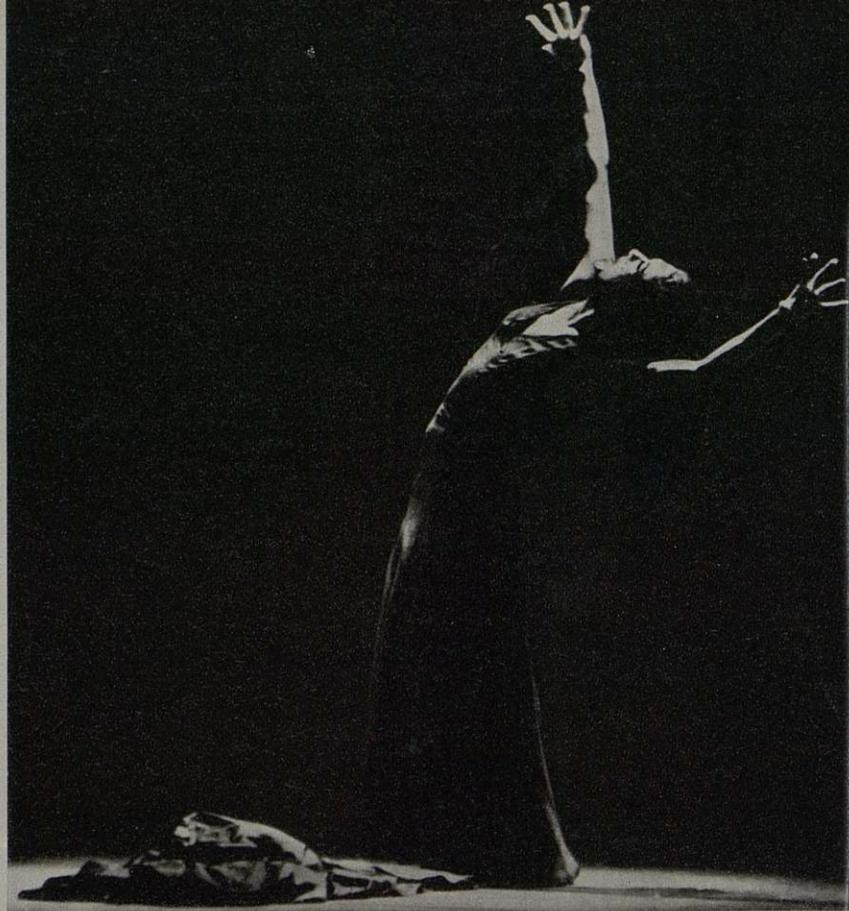
Деятели русского искусства — и художники, и музыканты, и хореографы — с любовью и вдохновением обращались к испанским мотивам в своих произведениях, что даже породило понятие «русская Испания». Нет нужды напоминать о том, что танцевальная стихия Испании издавна «живет» на нашей отечественной хореографической сцене, преломляясь в творениях разных балетмейстеров и исполнителей как прошлого, так и современности.

Поэтому выступления мастеров танца этой страны всегда воспринимаются у нас с большим интересом. И они никогда не обманывали наших ожиданий. Встречи с такими маститыми художниками, как Антонио, Мария Роса, Антонио Гадес и другими, всегда были содержательными, обогащали нас новыми эстетическими впечатлениями, новыми знаниями, помогали открыть новое. И труппа Королевского национального балета Испании, впервые побывавшая на гастролях в Советском Союзе, не оказалась в этом плане исключением. Коллектив очень молод — ему немногим более двух лет. Но, несмотря на это, он смело и убедительно заявил о себе как о творческом организме, истоки искусства которого уходят своими корнями в глубинные слои национальной хореографии. Но бережно относясь к традициям испанской танцевальной культуры, он в то же время создает новые формы, переосмысливает наследие в соответствии с современной жизнью народа.

Репертуар коллектива отображает два направления испанской хореографии: классический танец школы «Болеро» и национальный — в стиле «Фламенко». Художественный руководитель труппы Мария де Авила, в прошлом известная танцовщица, считает необходимым не только сохранять основы классической и национальной танцевальной культуры, но творчески развивать оба эти направления.

Первая программа Королевского испанского балета состояла из нескольких фрагментов. Один из них — «Танец в Мадриде XVIII века» (хореография Мариэммы, музыка Антонио Солера, Луиджи Боккерини и Антона Гарсия Абриля) представляла собой сюиту разножанровых зарисовок. «Танец в верхнем доме» и «Халео с тремя предметами» построены на основе классического танца школы «Болеро». Их хореографическое решение основано на мелких прыжках с заносками, *pas de bourré*, *renversé*, *soutenu* с прогибом корпуса. Все эти элементы искусно обыгрываются исполнителями — они мастерски украшают танцевальный орнамент, используя здесь детали костюма, тамбуринов, веер... Танцевальное действие сопровождается игрой артистов на кастаньятах — их голос поражает богатством и разнообразием оттенков, штрихов, ритмических нюансов. Солисты и кордебалет мастерски воссоздают эмоциональную атмосферу этих картин. Причем, как объяснил мне балетмейстер и педагог труппы Фелиппе Санчес, раньше классический танец исполнялся в туфлях на каблучках, но усложнение техники заставило заменить их мягкой обувью, что, естественно, облегчило выполнение сложных элементов и комбинаций.

В следующей миниатюре «Проход принца Габриэля», где вдохновенному танцу Аны Гонсалес и Хуана Маты аккомпанировал ансамбль из четырех пар, нас познакомили с хореографией времен Гойи, я бы даже сказала — мы увидели почти подлинный придворный танец. Чем-то он мне напомнил испанский из балета «Лебединое озеро» в постановке А. Горского: та же рафинированность поз, та же сдержанная элегантность движений. Такое сценическое родство еще раз подтверждает, что русские балетмейстеры в интерпретации испанской хореографии — на правильном пути. В композиции «Веселье на улице Святого Антона» перед зрителями развернулась уличная картинка, окрашенная сочным, народным юмором. Солисты — Кончита Сересо и Антонио Алонсо органично выявляют особенности характеров своих героев, которые и определяют суть их взаимоотношений, используя стремительные ритмы сапатеадо. В сцене в таверне мне очень понравилось соло цыганки с шалью, в котором пластично и красиво показались Марибель Гальярдо. Темпераментное соревнование представи-



Медея —
Ана
ГОНСАЛЕС.
Фото
А. Дубнова

телей двух танцевальных стихий — цыганской и болеро — венчало сюиту Мариэммы.

Еще один фрагмент программы — миниатюра «Пробуждение» (хореография Хосе Гранеро, музыка Мориса Равеля) — современный монобалет, решенный с помощью средств народной пляски и так называемой свободной пластики. Хосе Антонио мастерски доносит до зрителей тончайшие переживания человеческой души, от пастельных тонов до ярких всплесков, от мягких переливов движений до четких, графических ракурсов, от простейших сапатеадо до почти «оркестрового звучания» каблучных трелей.

Композиция «Ритмы» (хореография Альберто Лорки, музыка Хосе Ньюто) представляет собой танцевальный дивертисмент. В основе его — тоже ритмы национальной хореографии. Скульптурность рисунка, строгость линий и поз у артистов кордебалета, слитность, целостность движений — поистине мы стали свидетелями торжественного и красочного парада танца, что подчеркивается цветовой гаммой костюмов (художники Пин Моралес и Роман Аранго), которые создали на сцене подлинную симфонию красок. В «Ритмах» особенно интересно выглядел пластический диалог Лолы Греко и Хуана Маты, одухотворенный светлым, радостным чувством.

Первое отделение стало впечатляющей увертюрой к значительному и глубокому представлению Королевского балета Испании, какой мы увидели во второй части программы. Я говорю о хореографическом спектакле Хосе Гранеро «Медея» (по одноименной трагедии Еврипида), где многогранно и органично раскрылись богатейшие выразительные возможности стиля «Фламенко» (музыка Маноло Санлукарта). Античный сюжет, перенесенный на иную национальную почву, в иное время, в иные сценические условия, не только не утратил своего эмоционального воздействия, но даже обрел новые аспекты восприятия, помог увидеть душевную катастрофу Медеи в ином преломлении: у испанского народного театра свои сценические законы, своя

Открывая кладовые народного творчества

самобытная манера вести диалоги и монологи, свои оригинальные принципы построения действия. Но, наверное, корни того потрясения, которое мы пережили от испанской «Медеи», надо искать еще глубже — в национальном характере народа, в его представлениях о морали, о совести, о долге. Экспрессивность душевных переживаний героев естественно «выливалась» в ритмах «каблучной техники» сапатеадо в сочетании с выразительной пластикой корпуса, рук, то говорящих, то шепчущих, то кричащих и плачущих... Мастерски используя приемы балетной режиссуры, обогащая партитуру спектакля приемами танцевальной образности, находками, заимствованными из сфер кинематографа и драматического театра, Хосе Гранеро создал поистине современный национальный спектакль — впечатляющую хореографическую транскрипцию трагедии Еврипида, прочитанную «на испанский лад». В работе над постановкой «Медеи» сложился великолепный актерский ансамбль во главе с исполнителями центральных партий Аны Гонсалес (Медеи) и Антонио Алонсо (Язона). Подлинными художниками танца, они оживили образы древнего античного сюжета с помощью испанских танцевальных ритмов.

Вторая программа Королевского балета носила, на мой взгляд, более концертный характер. Открылся вечер балетом «Донья Франсискита» (хореография Альберто Лорки, музыка Амадео Вивеса и Антона Гарсия Абриля), в котором постановщик стремится воссоздать и сцены народных гуляний, и жанровые, «бытовые» зарисовки, и эпизоды лирического характера. Пластические характеристики героев этого спектакля строго соответствуют задуманной балетмейстером трактовке их образов: классический испанский танец «отдан» донья Франсиските (Аида Гомес), народный танец — Бельтране (Кончита Сересо), в решении массовых эпизодов используются элементы народной хореографии и пластической пантомимы. В общей атмосфере спектакля чувствуется современное дыхание.

Современным балетным спектаклем с полным правом можно назвать «Лабиринт» в постановке Хосе Антонио (музыка Монсальвахе), где сделана попытка в хореографических образах философски осмыслить жизненный путь человека.

Более традиционными по хореографическому замыслу были две миниатюры — «Сапатеадо» (хореография Фелиппе Санчеса, музыка Пабло Сарасате) и «Фламенко» (хореография Хуана Кинтеро, музыка народная). Блестяще поставленная «Сапатеадо» требует от исполнителя филигранной техники. Именно такой искрометный и совершенный танец показал солист труппы Хуан Мата.

«Фламенко» — это танец с пением, исполняемый под гитару в Андалузии. Они неотделимы друг от друга и естественно дополняют друг друга. Как правило, танцовщик, вдохновленный пением «канто хондо» (так называются мелодии «Фламенко»), импровизирует, создавая новые комбинации движений. Это древнейшее народное искусство Андалузии бережно сохраняется как своеобразное национальное достояние. Вот такой сюитой народного национального танца символически и завершила свои гастроли труппа Марии де Авила.

В последние годы упрочились наши дружеские отношения с Испанией. Свою немалую лепту в развитие связей между советским и испанским народами вносит обмен культурными достижениями. И гастроли Королевского национального балета Испании в СССР стали не только событием в хореографической жизни, но и важным свидетельством стремления наших народов к миру, взаимопониманию и дружбе.

Лариса ТРЕМБОВЕЛЬСКАЯ,
заслуженная артистка РСФСР

ГАСТРОЛИ

Государственный ансамбль народного танца Турции, с которым нам довелось недавно познакомиться, был создан в 1975 году. Его художественный руководитель Мустафа Туран поставил перед коллективом задачу — знакомить зрителя с особенностями национальной культуры Турции, показать на сцене богатство традиционных танцев. «За относительно короткий срок, — говорит он, — мы значительно продвинулись в открытии неисчерпаемых кладовых народного творчества. Постоянной нашей заботой остается поиск новых источников вдохновения для создания сценических вариантов».

Среди турецких художественных ремесел наиболее распространенным является производство керамики. В сотворенных руками умельцев образцах нашли свое выражение и декоративно-образный строй и определенные эстетические принципы народного искусства. Художественные композиции на керамических изделиях, равно как и построения танцев ансамбля, довольно четко делятся в зависимости от характера на орнаментальные и сюжетные.

К орнаментальным танцам можно отнести построения с рисунком, составленным из многократно повторяющихся пластических элементов. В структуре каждого из таких танцев встречается один и тот же рефрен, состоящий из присущих только данному типу танцев рисунка движений. Наиболее типичным образцом-примером здесь может служить показанный ансамблем танец «Артин». Движения женщин в нем грациозны, мужчин — энергичны, быстры. В сложном узоре движений ног, пульсирующей вибрации плеч, всего корпуса, в причудливом сплетении рук — переключки с приемами, которые используют в своем искусстве художники-керамисты.

В танце «Селифке» роль декоративного ритмического элемента играют ложки. Их переборы согласуются со сложными ритмическими движениями-узорами танцующих, которые накладываются на мелодию напевной зурны. Периодически в этой ритмо-гармонической ткани возникает новая краска — человеческий голос. Такая полифония выразительных средств сценического действия сродни описанию фрагмента изразцового покрытия чаши. «На упругих стеблях рдеют махровые шапочки шиповника, сопровождаемые стройными и усатыми бутонами. В энергичном порыве рвутся ввысь пылающие тюльпаны, торжествуют пламенеющие гвоздики, и вдруг откуда-то вырывается степной гиацинт, торопливо пересекая эту живую сетку из листьев и стеблей».

Как художник, расписывая блюдо, гармонично строит композицию целиком, равномерно, без неоправданных пустот, или, напротив, скученности, разместив сложный рисунок на ограниченной площади, так и балетмейстер-постановщик стремится к уравновешенности и законченности рисунка, к гармоничному сочетанию отдельных пластических мотивов в танце.

Среди композиций орнаментальных узоров, которые свойственны «сработанным» турецкими мастерами тканям и коврам, существуют особенно распространенные традиционные построения. И балетмейстер в своих пластических решениях будто «застилает» коврами и тканями сценическое пространство. В танцевальных рисунках часто встречаются такие мотивы, как тройки и четверки, три круга, восьмиугольные и шестиугольные звезды. Воздействие подобной «геометризации» композиций усиливается цветовым решением костюмов исполнителей с преобладанием «ковровых» красных, желтых и синих красок.

Другую грань репертуара ансамбля образуют сюжетные постановки, причем в программе концерта они равномерно чередовались с орнаментальными танцами: орнаментальный номер подготавливает настроение для сюжетной композиции, а та, в свою очередь, создает образ, дающий пищу для размышления во время знакомства со следующим за ней орнаментальным танцем.

Откуда черпает ансамбль сюжеты? Ответ на этот вопрос следует искать в искусстве традиционной турецкой миниатюры. Старинные миниатюры — ключ к пониманию сюжетных композиций из репертуара Государственного ансамбля народного танца Турции, которые воспринимаются как ожившие красочные зарисовки эпизодов повседневной жизни народа с тонко подмеченными деталями: женщины, занятые хозяйством возле шатров, сидящие в традиционной позе под деревьями бородатые мужчины в тюрбанах, спешивший всадник, наливающий воду в бурдюки, паломник, достающий из колодца драгоценную в пустыне воду, музыканты в богатом доме, народные празднества, популярные состязания из лука.. Взаимоотношения людей передаются преимущественно через пластику — поворот корпуса, головы, движения рук, через позу. Мустафа Туран подобно восточному магу как бы «расставляет» на сцене героев запечатленной в миниатюре сценки, взмахивает дирижерской палочкой — звучит зурна, статичные мизансцены наполняются жизнью.

В стилистике танца «Бидлис» показана торжественная церемония традиционного шествия стамбульских ткачей, которые несут на длинных шестах образцы своего труда. В этом танце-шествии чередуются величественные поклоны и переходы — перестроения. Танец «Адыяман» символизирует единство мужчины и женщины в труде, в семейной жизни. Здесь повествование состоит из отдельных эпизодов, которые естественно складываются в целостное живое действие.

Среди сюжетных композиций художественной миниатюры встречаются весьма реалистически трактованные фрагменты жизни зверей и птиц. Танец-пантомима «Бингель», которую мы увидели в исполнении турецких артистов, изображает бой орла, защищающего свою добычу от стаи хищников. Экспрессивно и выразительно показана полная напряжения и динамики борьба. Балетмейстеру удалось передать быстроту движения, пластичность позы, необычный ракурс, свойственные миниатюрной живописи.

На одной из старинных миниатюр изображены флейтист и барабанщик. Под звуки их музыки ряженые танцуют на площади гротесковый танец. Показанный на концерте «Чифтетелли» исполняется в свободной импровизационной манере. Он словно воскрешает площадные народные представления, бытующие в Турции с давних времен: ведь еще в эпоху средневековья тут существовал орден танцующих дервишей, положивший начало ежегодным танцевальным праздникам, проводимым и поныне.

Мустафа Туран добавляет: «Ансамбль побывал в тридцати пяти странах, принимал участие во многих фестивалях и конкурсах. Для нас гастроли в Советском Союзе очень важны. Мы получаем большую пользу от знакомства с творчеством различных хореографических коллективов Вашей страны».

Фрагменты
концерта мастеров
танца из Турции.

Фото
А. Степанова

Ирина ВАРШАВСКАЯ



Любовь к древним традициям

В нашей стране с успехом выступали индийские артисты труппы из Тривени Кала Сангам. Тривени Кала Сангам — название практической академии музыки, танца, песни и других видов искусства, расположенной в Дели. Она начала свое существование в 1951 году, объединив небольшую группу энтузиастов, посвятивших свою жизнь возрождению индийской национальной культуры. В результате неутомимой деятельности этих молодых людей, пылко влюбленных в национальное искусство, к нему было привлечено внимание широких кругов общественности, возросли добровольные взносы в фонд организации и, главное, стал более активным приток новых творческих сил. В 1962 году создана Компания балета Тривени, а к семидесятым-восьмидесятым годам вся эта организация выросла настолько, что сейчас имеет в Дели свои здания, где размещаются классы (здесь обучается около трехсот студентов), театр, картинные галереи, библиотека и т. п. Здесь же имеется и свой зеленый театр. Обучают студентов не только разным видам народного и классического танца Индии, но и пению, музыке, рисованию, лепке, керамическому делу, фотографированию, киноискусству.

Особое внимание в Тривени уделяется танцам стиля манипури. Руководитель хореографического отделения Сингхаджит Сингх родился и вырос в штате Манипур на далеком северо-востоке Индии. В его семье традиционно сохранялось искусство древнего национального танца, сложившееся в глубине веков и ранее связанное только с храмовыми службами. В этих краях танцы носили жреческо-ритуальный характер и исполнялись в храмах или возле них в дни праздников, посвященных тому или иному местному божеству. Поклонение индийскому богу Вишну, обретшему, согласно легенде, на земле облик прекрасного пастуха Кришны, пришло из Северной Индии в эти далекие пограничные области гораздо позднее, чем в другие районы страны — оно стало распространяться здесь лишь в XVI—XVIII веках. Семья правителей Манипура не только приняла эту форму религии, но один из предков Сингхаджита Сингха ввел так называемые раслилы — изображения игр Кришны с девушками-пастушками — в танцы манипури и сам участвовал в этих мистериальных представлениях. Сингхаджит с детства учился не только танцевать, но и играть на барабанах — главном музыкальном инструменте, сопровождающем танцы манипури, — достигнув в этом виртуозного мастерства. Глубокие познания помогли ему стать ведущим хореографом-постановщиком и добиться широкого признания в Индии — он является лауреатом многих премий, как местного, так и общендийского значения, включая премию Всеиндийской Академии музыки и танца («Сангит Натак Академи»), которая была ему присуждена в 1984 году.

Начав в шестидесятых годах сочинять балеты, он создал около двадцати танцевальных спектаклей на исторические и мифологические темы и поставил много сольных и групповых танцев стиля манипури.

В чем особенности этого стиля, который сейчас стал столь популярным в Индии, а также завоевывает интерес и одобрение самых широких слоев зри-

телей за ее пределами? В чем его непохожесть на другие, более знакомые формы индийского классического танца? Прежде всего в том, что он очень скупо пользуется «языком жестов и поз» — рассказ ведется исполнителями только за счет нераспределенной выразительности их собственных движений. В этой школе есть два резко различающихся направления — женские и мужские танцы. Женские восходят к танцам жриц-шаманок довишнудитской эпохи. Такие танцы, называемые майби, еще исполняются при храмах местных божеств и вместе с тем уже вынесены на сцену профессиональными танцовщицами. Наши зрители тоже увидели майби в исполнении трех артисток, одетых во все белое, — на них были кофты с длинными рукавами и узкие длинные юбки, а прически их были украшены белыми цветами. Под звук барабанов они ритмически кружились по сцене, воспроизводя древние движения жриц — как бы струясь всем телом, переливаясь — иначе и не скажешь — по нему и особенно по рукам гибкие извилистые движения, то начинающиеся от стоп и колен и текущие до кончиков пальцев, то струящиеся от пальцев рук по всему телу и завершающиеся у стоп. Эта мягкая змеевидная работа тела (и главное — рук) крайне характерна для пластики женских танцев манипури. Она напоминает школу хореографии Бирмы — культурные и исторические связи населения северо-восточной Индии с этой страной уходят в глубину веков.

Чудесный сольный танец мы увидели в исполнении Чару Матхур, ведущей танцовщицы манипурской группы Тривени. Он был посвящен Кришне и передавал один из тысячи сюжетов легенд и преданий, связанных с этим лукавым и любвеобильным юным богом-пастухом. Чару изобразила, как тоскует о Кришне его возлюбленная Радха, как одна из ее подружек упрасивает ее пойти к нему и рассказывает ей о красоте весеннего леса, где пчелы вьются над цветущими лианами, как Кришна один качается там на качелях, качая свою любимую. Но Радха стыдливо отказывается идти к нему. Выразительность движений и мимики танцовщицы позволяла следить за сюжетом даже тем зрителям, кто совсем не знал содержания легенды.

Она же станцевала и в «Даша аватара», построенной на мифологическом сюжете о десяти появлениях бога Вишну на земле в образе десяти различных существ — сначала трех животных, рыбы, черепахи и вепря, затем полузверя-получеловека — человеко-льва, а затем людей, прославившихся навсегда своим героизмом, справедливостью и мудростью, например, таких, как Рама, Кришна, и Будда — об этом танце, но исполнявшемся в стиле бхарат натьям, журнал уже писал¹.

Мужские танцы манипури резко отличны от женских и носят, как правило, воинственный характер. Таков, например, танец с мечами, в котором артисты с неуловимой для глаз быстротой бьют мечами о мечи, взмахивают ими, «нападая и обороняясь».

Столь же темпераментен и танец с длинными барабанами, висящими у артистов на косой перевязи через плечо. Отбивая на них ритм, танцовщики то кружатся, то прыгают, переворачиваясь в воздухе и продолжая бить в барабаны, то садятся попарно друг против друга и каждый играет попеременно то на своем барабане, то на барабане партнера. Это был показ виртуозного владения этим музыкальным инструментом, звучание которого лежит в основе всех видов аккомпанемента, сопровождающего танцы манипури.

Из своих балетных спектаклей группа манипури из Тривени показала в Москве два — «Шакунталу» и «Савитри». Оба они основаны на легендах,

ТАСТРОПЫ

¹ См. журнал «Советский балет», 1984, № 2, с. 62.

содержащихся в «Махабхарате». Сюжет «Шакунталы» был использован прославленным поэтом древней Индии Калидасой, который создал одноименную драму, переведенную на многие европейские языки и в том числе на русский. Ее сюжет романтичен, в его событиях раскрываются представления древнеиндийского общества о любви и благородстве, красоте, гордости, о безнравственности вероломства.

В «Махабхарате» повествуется о том, как великий мудрец древности Вишвамित्रа достиг в своей аскезе такого совершенства и силы духа, что даже боги стали бояться обретенной им внутренней мощи и решили соблазнить его на какой-нибудь грех. Для этого они направили на землю Менаку, лучшую из небесных танцовщиц, и она своими поразительными по красоте танцами пленила мудреца. По прошествии срока она родила дочь. Действие спектакля начинается с того момента, когда Менака оставляет новорожденную вблизи хижины лесного отшельника Капвы. Он находит девочку и растит ее в своей обители, назвав своей дочерью. В дальнейшем она появляется на сцене уже в образе юной красавицы Шакунталы (ее роль исполняет Чару Матхур), которая в своих танцах чрезвычайно выразительно показывает свою органическую связь с природой, в лоне которой она выросла.

Это чистое и целомудренное дитя природы встречает заблудившегося в лесу во время охоты юного царя Душьянту (его партию танцует Сингхаджит Сингх), и они оба останавливаются, пораженные, как молнией, любовью с первого взгляда. Царь, не открывая своего имени, вступает с ней в «брак воинов» — без свадебной церемонии и без участия жрецов. Танец их любви и брака поставлен в лучшей манере индийской традиционной хореографии — каждое движение обоих исполнителей выражает безудержное взаимное влечение, и нет ни одного грубо-натуралистического штриха, ни одного примитивно сексуального жеста.

Вскоре Душьянта покидает Шакунталу. Актриса, пользуясь выразительным языком гибких и нежных движений танца стиля манипури, повествует зрителю о своей тоске, о своем одиночестве. Она так погружена в свои думы о любимом, что не замечает прихода гневного отшельника Дурвасы и не оказывает ему должных знаков гостеприимства. Рассерженный Дурваса проклинает ее, говоря, что тот, о ком она мечтает, ее забудет. Танец его, насыщенный «мужскими» элементами манипури, резок, остродинамичен, агрессивен. Подруги Шакунталы окружают его и, как бы завораживая мягким ритмом своих легких «струящихся» движений, молят его простить ее, и он смягчает проклятие, обещая помочь ей в дальнейшей ее жизни.

Ожидающую ребенка Шакунталу приемный отец посылает к царю, ибо не должно супруге жить отдельно от мужа. Но она по дороге в столицу теряет подаренное царем кольцо, и он не узнает ее и отказывается принять как жену и царицу. В танце, исполненном скорби и отчаяния, она мечется, взывая к богам о помощи, и, услышав с небес ее мольбы, Менака переносит свою дочь в обитель другого отшельника, где в мире и покое Шакунтала дает жизнь сыну, и он вырастает юным богатырем.

Гневный Дурваса волшебным путем подбрасывает рыбакам потерянное Шакунталой кольцо. Танец рыбаков, показывающий их удивление, смятение и, наконец, решение отнестись кольцу царю, поставлен С. Сингхом очень выразительно. Исполнители одеты только в маленькие набедренные повязки, и поэтому хорошо проследживается каждое движение их мускулистых тел.

С глаз царя, увидевшего кольцо, спадает пелена забвения, и он отправляется на розыски своей

супруги, по пути сражаясь с демонами зла и насилия. Встретив у лесной обители своего сына, играющего со львами, он понимает, что это мальчик царской крови, а увидев Шакунталу, сразу узнает ее. Балет завершается танцем героев — танцем счастья и любви.

Другой балет, «Савитри», тоже поставлен С. Сингхом. Он и Чара Матхур исполняют здесь главные роли.

Легенда о Савитри построена на более тонких психологических нюансах, чем легенда о Шакунтале, поэтому перед постановщиком стояли более сложные задачи, которые он разрешил с присущим ему блеском, объединив весь спектакль нарастающим до предела ощущением внутренней напряженности чувств героини. Эта напряженность разрешается лишь в самом конце, в миг ее победы в нечеловеческой борьбе с самим богом смерти.

У царя Ашвапати и его супруги не было детей. В их горе им помог мудрец — музыкант Нарада, посоветовав им принести жертву богине Савитри. Для жертвоприношения соорудили квадратный алтарь, что было решено постановщиком таким образом: четыре танцовщика исполнили короткий танец с развешивающимися шарфами, а затем, быстро собрав их в сборки по ширине, сели по углам квадрата и растянули эти шарфы между собой над самым полом так, что они образовали как бы неровно сложенные невысокие стенки алтаря. Другие, волнообразно двигая над алтарем шарфами, изображающими дым, создавали иллюзию жертвоприношения на огне — самой древней формы этого ритуального действия. Из этого «дыма» после возлияний в огонь, совершенных царем и царицей, возникла прекрасная богиня, благословившая их. Это был как бы пролог, хотя, как и в «Шакунтале», балет «Савитри» — одноактный.

Родившуюся у царственной четы дочь назвали именем Савитри в честь богини. Она выросла такой красивой, что женихи боялись просить ее руки, и тогда отец предложил ей самой найти мужа. И Савитри отправляется на поиски. Снова при помощи двух длинных шарфов, собранных в жгуты, изображены линии носилок-паланкина, где якобы сидит (а на деле — между которыми идет) Савитри — ее «несут» в сопровождении танцующих придворных девушек по всей стране.

В лесу, куда они приходят, живет слепой отшельник с женой и сыном, красавцем Сатьяваном. Отец юноши был царем, но придворные лишили его трона, и он удалился в изгнание.

Встретив Сатьявана, Савитри избрала его своим мужем, но, вернувшись, узнала, что над ним тяготет проклятие и через год он должен умереть. Это не заставило ее изменить свое решение, и она, поселившись после свадьбы в лесу, ухаживает за родителями мужа и ведет жизнь праведной жены, не показав никому ни словом, ни намеком, что знает об ужасном проклятии.

Очень тонко ведет Чару Матхур эту роль, выказывая лишь зрителям свою нарастающую тревогу, отсчитывая дни по восходам и закатам, умоляя в танце отчаяния солнце задержаться на небе.

Но наступает назначенный срок. Сатьяван собирается в лес за дровами. Савитри идет с ним и, взяв у него топор, уходит за хворостом. И в это время к Сатьявану, отдыхающему под деревом (дерево — единственный элемент декорации в этом спектакле, идущем, по индийской традиции, на пустой сцене), являются посланцы Ямы — бога смерти. Они хищны, наступательны, беспощадны. Савитри видит их молча садится возле спящего мужа, сложив ладони перед грудью, и погружается в молитву. Посланцы Ямы кружат возле них, пытаются похитить душу Сатьявана, но отступают, как бы наткаясь на неви-

ТАСТРОМ

димую стену... Силой своей любви Савитри не подпускает посланцев Ямы к мужу. Появляется сам бог смерти Всемогущий, он забирает душу Сатьявана и уходит в свое царство. Но Савитри устремляется за ним. Выразительно поставлены сцены погони — героиня кружит и мечется между посланцами бога, которые взмахами шарфов скрывают его, пытаясь сбить ее с пути, но она упорно следует за ним. Яма, видя ее настойчивость, соглашается исполнить три ее желания, кроме одного — отдать душу Сатьявана. Она просит его сделать зрячим царя-изгнанника и вернуть ему царство, подарить тысячу сыновей ее отцу и, наконец, сто сыновей ей самой. Яма обещает все выполнить и жестом отсылает ее. Но Савитри в радостном и гордом танце рассказывает ему о себе, о своей любви... Пораженный силой ее чувства и ее умом, Яма возвращает ей душу Сатьявана.

Музыка к обоим балетам написана композитором Парто Дасом и построена на народных мелодиях манипура, на свадебных и игровых песнях и, конечно же, на разных вариантах игры на барабанах, отвечающей любым душевным состояниям танцовщиков.

Костюмы исполнителей, выполненные по эскизам Чары Матхур, подвергшись лишь незначительной театральной стилизации, достоверно воспроизводят одежду манипурцев во всей ее самобытности.

Мы увидели также и известную танцовщицу Кришнавени Лакшманан, представляющую в Тривени группу танца бхарат натьям. Она вела все второе отделение программы. Воспитанница, а затем преподавательница южноиндийской академии этого танца Кала Кшетра, К. Лакшманан принесла с собой в Тривени лучшие его традиции. Она занималась под руководством основательницы, а затем главы Кала Кшетры, всемирно известной танцовщицы Рукмини Деви и, став выдающейся исполнительницей бхарат натьям, гастролировала во многих странах, включая СССР, Польшу, Венгрию, Францию, Англию, США.

На этот раз советским зрителям был показан широкий комплекс, состоящий из разных частей этого танца, в том числе его вводная часть — танцевальная молитва богу Шиве, богу-покровителю этого танца, царю танцев Натарадже, именуемая Натараджа-анджали, то есть «обращение к Натарадже со сложенными ладонями». Вслед за этим последовала вторая часть «алариппу» — показ техники танца, не несущей какого-либо смыслового содержания, после чего мы увидели «аштапади-рагамалику», уже насыщенную до предела знаменитым языком жестов, — здесь исполнительница, играя сама всех персонажей своего повествования, рассказала предание о том, как Радха стремится к Кришне, который играет на флейте, созывая ее волшебными звуками юных пастушек для хороводных танцев в ночи полнолуния. Завершился танец частью, называемой «тиллана», в которой танцовщица демонстрирует владение сложными и переменчивыми ритмами, задаваемыми ей оркестром.

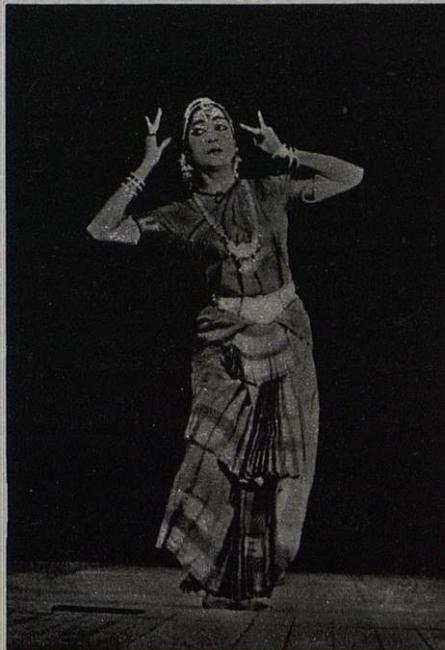
И если балеты манипури сопровождалась музыкой, записанной на пленку, то выступление К. Лакшманан проходило под аккомпанемент присутствующей на сцене группы музыкантов, в состав которой входили известные солисты. Лакшмайя играл на флейте, Данапам — на скрипке, Бала Чандар — на барабанах, а Налини Рампрасад сопровождала весь танец песней и речитативным повествованием.

Глубоко содержательные и разнообразные выступления в нашей стране артистов из Тривени продемонстрировали нам не только щедрость и богатство своего таланта, но и свою глубокую любовь к древним традициям национальной культуры Индии.

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

Танцует
Кришнавени
ЛАКШМАНАН.

Фото А. Дубнова



*История:
публикации, документы,
воспоминания*

СОДРУЖЕСТВО:

Владимир Дмитриев –

Нина Анисимова –

Георгий Мосеев

ВЛАДИМИР ПЕРЦ

Есть у театра жизнь, скрытая от глаз тех, кто заполняет его зрительный зал. Я имею в виду тот период творческой работы труппы, когда намечаются контакты представителей разных театральных служб, когда рождается содружество режиссеров, художников, музыкантов, артистов. Иногда возникающий между ними диалог приводит к появлению произведений в смежных сферах искусства, которые обогащают современную культуру.

Владимир Дмитриев, Нина Анисимова, Георгий Мосеев — люди разных профессий, разных поколений, но их встреча в балетном театре, общность идеалов, возникающая между ними большая челове-

ческая дружба, глубокий интерес к творчеству друг друга стали почвой для самого плодотворного общения.

Когда в 1927 году юная Нина Анисимова, недавняя выпускница Ленинградского хореографического училища, начала работать в Ленинградском академическом театре оперы и балета, Владимир Дмитриев был уже не только известным мастером театрально-декорационного искусства, привлекшим к себе внимание новаторскими работами в области оформления музыкальных спектаклей, но и признанным деятелем театра в самом широком смысле этого слова, обладал репутацией человека широких интересов, глубокой эрудиции, большого знания балетной сцены. Талантливая танцовщица заинтересовала художника. Немалую роль здесь, видимо, сыграло и увлечение



Н. АНИСИМОВА
Тереза в
балете
«Пламя
Парижа».

Портрет работы
Г. Мосеева.
Публикуется
впервые.

балерины изобразительным искусством. Анисимова вспоминала, что еще в детстве рисовала эскизы костюмов и декораций, а позже, работая в театре, артистка тщательно отделывала все детали своего сценического костюма, что способствовало ее постоянным контактам с художниками. Она с увлечением писала натюрморты, раскрашивала керамику. Страсть к краске, кисти, стремление постичь все тонкости труда театрального художника влекли ее в производственные мастерские, где вместе с художниками-исполнителями Анисимова участвовала в создании декораций. Там она и познакомилась с молодым помощником Дмитриева Георгием Мосеевым, который после окончания художественно-промышленного техникума был принят в театр и делал свои первые шаги в сценографии, создавая макеты декораций.

...Начало тридцатых годов. В театре готовится премьера балета «Пламя Парижа» Б. Асафьева. В этой этапной для нашей хореографической культуры постановке В. Вайнонена В. Дмитриев, Н. Анисимова и Г. Мосеев впервые встретились как участники единого творческого процесса рождения спектакля.

В. Дмитриев и здесь, в работе над «Пламенем Парижа», проявил себя человеком, которому его неумный талант, художническая неуспокоенность не позволяли ограничиться лишь решением сценографических задач. Н. Волков, написавший вместе с В. Дмитриевым сценарий знаменитого балета, вспоминал, какое горячее участие принимал художник в поисках пластического языка балета. Он, «слушая музыку, легко представлял, как ее можно превратить в танец. Потом на репетициях, отвергая или принимая тот или иной танцевальный рисунок, он делал это, исходя из требований музыки. Он часто говорил, что в музыке Асафьева, кроме других достоинств, его особенно привлекает... мускульность ритма. А эта мускульность прежде всего необходима танцу, являющемуся физическим действием. Эти споры с композитором и балетмейстером всегда носили профессиональный характер, а в высказываниях чувствовалось наличие тонкого художественного вкуса»¹.

Образ Терезы, отсутствовавший в первоначальном варианте либретто и ставший затем благодаря великолепному исполнению этой роли Анисимовой одним из центральных в спектакле, рождался в напряженных творческих поисках. Значителен, конечно, вклад в создание роли самой балерины. Со свойственным ей тонким режиссерским ощущением партии и ее места в драматургии произведения, она «вывела» свою Терезу за рамки привычного соло в ансамблевом танце, значительно укрупнила характер героини, наделив его убеждающей силой. Эта работа открыла перед танцовщицей новые творческие горизонты: окрепший в работе над «Пламенем Парижа» талант Анисимовой требовал новых партий подобной эмоциональной силы. Ее обуревала жажда воплощения на сцене трагедийного женского образа. Нередко, как вспоминают очевидцы, в беседах с Дмитриевым она сетовала на отсутствие в театре спектаклей, где центральное место занимал бы образ героини, погруженной в водоворот страстей, равных по силе, скажем, переживаниям Кармен или Катерины Измайловой...

И как неожиданно интересно проявился отголосок этих бесед! Когда Дмитриев в 1934 году работал над оформлением оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», именно Анисимова послужила ему тогда прототипом для создания образа Катерины в нескольких станковых эскизах, в которых автор предстает как художник-режиссер, для которого эскиз — не задание исполнителю, но конечный результат, воплощение итога задуманного и сделанного. Эти эскизы

(«Катерина на диване» и «Катерина перед убийством свекра»), демонстрирующие неограниченные возможности Дмитриева как живописца, проанализированы искусствоведом В. Березкиным: «Платье не только не скрывает ее тела, но, напротив, своей прозрачностью как бы подчеркивает ее сильную фигуру. Белоснежные пуховые подушки, на которых она раскинулась в ленивом и тревожном томлении, платок с изящно-чувственными кустодиевскими розами раскрывают женственность героини, с чем резко контрастируют поза, властный залом рук, черты жестокости в лице, крепко сжатые губы — словом, вся ее пластика, говорящая о силе характера... Лицо героини... передает атмосферу ее внутренней жизни. Художник специально обрезает слева и часть дивана, и даже изображение ноги героини — ей тесно, она даже физически не умещается в рамки этой жизни»². И, может быть, впервые зафиксированные здесь кистью черты лица Анисимовой натолкнули Владимира Владимировича на мысль о создании портрета Нины Александровны, который ни разу не экспонировался и таким образом оказался вне поля зрения исследователей.

Портрет Анисимовой с трудом вписывается в сложившиеся традиции «театрального портрета», блестящие образцы которого дали мастера русской и советской живописи. Монументальная и строгая композиционная структура портрета сочетается с тончайшей разработкой свето-воздушной среды. Оттенки красных, охристо-желтых тонов с вкраплениями синих создают беспокойную, пронизанную светом плотную поверхность, соответствующую эмоциональному состоянию артистки. Ее огромные глаза с их глубоко затаенным сиянием на какой-то миг словно гипнотизируют — создается впечатление, что сила творческого горения, страстность анисимовской природы, поистине вихревая жизненная энергия сконцентрированы в ее взгляде. Дмитриеву удалось почувствовать и передать момент зарождения идеи, которая воспламеняет художнический темперамент артистки. «В редкие только мгновения, — отмечал Ф. Достоевский, — человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице». Дмитриев, воспринимая творческую натуру Анисимовой целостно, во всей ее сложности и противоречивости, донес до нас «главную мысль лица» — энергию вдохновения танцовщицы, ту внутреннюю наполненность и эмоциональную глубину ее чувств, ту мысль, которые лежали в основе ее хореографических монологов. Несомненно, портрет Анисимовой, относящийся к лучшим станковым работам художника Владимира Дмитриева, в полной мере подтверждает его автохарактеристику: «Я художник психологического плана!»

И вот — новый поворот в проявлении глубоких творческих контактов между этими выдающимися мастерами. В 1936 году Анисимова осуществляет для выпускного спектакля хореографического училища одноактный балет «Андалузская свадьба» (на музыку А. Шебрие, И. Альбениса и Э. Гранадоса). Идея использовать как сценарную основу для сценического произведения «Испанские письма» П. Мериме была подсказана авторам либретто В. Соловьеву и Н. Анисимовой В. Дмитриевым. Успешному дебюту хореографа, по достоинству оцененного критикой, способствовало декорационное оформление балета Г. Мосеева. Сцена в андалузской деревенской таверне была решена им объемно, на фоне живописного пейзажа. В повествовательных по своему характеру декорациях Мосеев старался отобразить стиливые и жанровые особенности спектакля.



Эскиз декораций к балету «Ивушка».

Последней совместной работой Владимира Дмитриева и Нины Анисимовой стал балет Б. Асафьева «Партизанские дни», осуществленный В. Вайноненом в 1937 году. Дмитриев выступал здесь и как автор либретто и как художник, а Анисимова исполняла партию казачки Насти. После этого их пути разошлись навсегда: творческие интересы увлекли Владимира Владимировича в Москву, где он оформлял спектакли Большого и Московского Художественного театров. В 1948 году, в зените славы, он ушел из жизни.

По-иному сложились отношения Н. Анисимовой с Г. Мосеевым. В предвоенные годы театральная природа дарования художника найдет свое яркое преломление в спектаклях драматических театров. Начавшаяся война заставит их обоих покинуть родной город. Однако лейтенант Георгий Мосеев после тяжелого ранения в боях за Ригу снова вернется в Ленинград, приедет в родной город из эвакуации и Нина Анисимова. И когда в 1947 году она начнет работу над постановкой в Малом оперном театре балета С. Заранек «Чудесная фата», то пригласит Мосеева, чье индивидуальное видение мира ей было хорошо знакомо, создавать оформление будущего спектакля.

«Даже сейчас, по прошествии почти сорока лет, — вспоминает Г. Мосеев, — передо мной возникают хореографические образы, созданные Анисимовой, образы огромной пластической силы — массовые танцы обитателей болотного мира: леших, кикимор, нечисти. По своей выразительности они напоминали образы Гойи. Тяжелая, злобная пластика, созданная фантазией постановщика, гипнотизировала. Острым динамизмом была отмечена партия Бабы-Яги, исполненная актером в неистово-мечущемся полете на крайнем пределе человеческих возможностей в преодолении земного притяжения. Обилие персонажей и эпизодов сказочного балета разжигало творческую фантазию Анисимовой, делало ее изобретательность неистощимой».³ Основой для либретто будущего балетного спектакля послужили русские народные сказки из собрания Афанасьева. Художник строил оформление спектакля на живописных картинах с привнесением элементов орнаментики и фрескового письма XVI—XVII веков. Сценическая техника с ее системой колосников, кулис, живописных завес давала возможность для чистых перемен девяти картин, в которых поочередно возникали то эпизоды мрачного царства злых сил, то лирически светлые поэтичные сцены, где торжествуют добро, верность, любовь.

Иначе выглядела сценография Г. Мосеева в балете О. Евлахова «Ивушка», поставленного Н. Анисимовой там же в 1957 году. Со времени постановки «Чудесной фаты» прошло десять лет. В советском балетном театре шел процесс активного обновления выразительных средств. Не осталась в стороне от этих поисков и Нина Александровна. Мосеев тонко почувствовал стилистику пластического языка нового балета. Стараясь создать органичный для него сценикографический эквивалент, он обратился к национальному лубку, к русской народной картинке и обнаружил глубокое понимание принципов этого искусства — лаконизма, декоративности, простоты, точности образных решений, ощутил театральность его природы. «Мы, — писал Г. Мосеев, — разрабатываем режиссерский план из 20 эпизодов. Уже не иллюзорность живописи «Фаты» интересует нас, а фрагменты народных картинок как таковые, выполненные в притикаб-

лях. Если предыдущая работа требовала эскизов декораций, то работа над «Ивушкой» могла быть осуществлена только в макете и только в сотрудничестве с балетмейстером, энергия которой была беспредельна... В какой-то мере условность изобразительного языка моих декораций определила работу постановщика».⁴ Действительно, детали декораций активно «участвовали» в развитии действия: по планшету сцены двигались облака, избушка, празднично украшенный слон, солнце, которое нес на плечах скоморох, выступавший в качестве слуги просцениума. В картине «Дворец Чудища» был поставлен большой аттракцион чудесных превращений. Завершался балет эффектной сценической встречи героев сказки на палубе волшебного корабля, двигавшегося среди фантастических цветов.

Работа над оформлением «Ивушки» стала важным этапом в творчестве Г. Мосеева. Постигая закономерности народного искусства, следуя им в своей работе, художник сумел создать драматургически действенное декорационное решение, освободив, вместе с тем, сцену для танца, раскрепостил свое цветное мышление. Для Г. Мосеева открылся новый путь и в области сценографии и в области станковой картины, являющейся для него связующим звеном между миром театра и миром образных возможностей живописи, которой он начинает уделять все больше и больше внимания. Свидетельством тому — написанное мастером в 1960 году монументальное полотно, на котором изображены Нина Анисимова и ее постоянный партнер Сергей Корень. Они запечатлены во время исполнения цыганской пляски. Автор монографии об Анисимовой М. Франгопуло так описывает этот номер артистов: «Степь, простор, дымный костер, тишина... Цыган и цыганка. Медленно и лениво поднимается она с земли и как бы нехотя начинает пляс. Но постепенно, поддавшись музыкальному ритму, вся ее фигура оживает: тонкие руки играют, воспроизводя колыхание бубна... Широким кругом охватила все пространство сцены и помчалась, увлекая за собою любимого. Трепещут руки, вздрагивающие плечи подбрасывают кверху золоченые мониста, и все ее тело, ускоряя ритм, извивается в бесчисленных движениях настолько быстро, что их еле улавливает глаз зрителя...»⁵.

Низкий горизонт в полотне Мосеева дает ощущение взгляда на сцену как бы из зрительного зала и одновременно придает черты монументальности образам несущихся в вихре танца Анисимовой и Кореня. Сочетание горящих красных и охристых тонов с холодной гаммой театрального задника сообщает холсту праздничную зрелищность. Его цветовая насыщенность, резкий контурный абрис связаны со столь близкой Анисимовой фольклорной стихией, во власти которой находится художник.

Эта картина стала своеобразным памятником содружеству В. Дмитриева, Н. Анисимовой и Г. Мосеева, оставившему яркий след в истории советского балетного театра.

¹ Волков Н. Театральные вечера. М., 1966, с. 384.

² Березкин В. В. В. Дмитриев. Л., 1981, с. 172.

³ Мосеев Г. Воспоминания. Рукопись. Архив автора статьи.

⁴ Там же.

⁵ Франгопуло М. Нина Александровна Анисимова. Л., 1951, с. 25.

Сцена из балета
«Чудесная фата».



ВЕРНОСТЬ ЖАНРУ

НАТАЛИЯ
ЯНОВ-ЯНОВСКАЯ,
доктор
искусствоведения

Узбекский советский балетный театр возник и развивается на основе взаимодействия классической традиции и традиции местной, национальной, где особенно существенна неразрывность музыки и танца, содержащаяся в самой природе узбекского хореографического искусства: песня в Узбекистане не только поется, но и танцует. Не менее важной предпосылкой рождения балетного театра республики послужила также и высоко развитая культура традиционного ритма, богатство и функциональное разнообразие ритмических композиций.

Как известно, после Великой Октябрьской социалистической революции в Советском Узбекистане, как и в других среднеазиатских республиках, стали создаваться новые нетрадиционные для коренных музыкальных культур формы и жанры. И роль музыкального театра в этом процессе переоценить невозможно. Такие его свойства, как яркая зрелищность, обусловленная синтетичностью сценического искусства; «множественностью» воздействующих на зрителя средств, доступность и наглядность содержания, ориентация на широкую демократическую аудиторию, помогали восприятию новой эстетики, облегчали освоение незнакомой художественной традиции. Этому же способствовал и репертуар коллективов: он поначалу целиком формировался из произведений, построенных на основе хорошо известных и любимых в народе сюжетов и образов, а музыкальное оформление — на обработках популярных фольклорных мелодий. Таким образом, музыкальный театр в те годы выступал как посредник между двумя типами культуры, как пропагандист нового, о чем свидетельствуют ранние узбекские балеты — «Шахида» Ф. Таля (1939), «Гуляндом» Е. Брусилковского (1940), «Ак-Биляк» С. Василенко (1943).

Первый узбекский балет, «музы-

ка которого сочинялась, а не монтировалась из обычных гармонизаций народных мелодий»¹, это балет «Балерина» (1952). Его автор Георгий Александрович Мушель — один из тех русских музыкантов, для которого участие в строительстве музыкальной профессиональной культуры этой республики стало делом всей его жизни, а Узбекистан стал его второй родиной. Можно с уверенностью сказать, что, обратившись к узбекской музыке, композитор обрел собственную творческую индивидуальность. Изучая и художественно переосмысливая ладо-интонационные и ритмические особенности национального мелоса, он выработал свой стилистически устойчивый музыкальный язык, основанный на оригинальном сплаве узбекской и русской интонационности. И что особенно важно, постижение закономерностей национальной музыкальной культуры определило его путь как композитора-первооткрывателя, композитора-новатора. Жизнь поставила Георгия Александровича перед необходимостью решать сложнейшие задачи — участвовать в формировании жанров многоголосия там, где прежде царил монологическая традиция и где в силу этого каждый шаг требовал творческой смелости, заставлял искать, учил экспериментировать. Так, Мушелю принадлежит заслуга создания в узбекской советской музыке жанра инструментального концерта, органной музыки. Композитор — автор первой симфонии, написанной на узбекском материале, первых камерно-инструментальных сочинений. Он содействовал рождению жанра узбекской музыкальной драмы. С его именем связано и становление узбекского балета.

Однако вернемся к «Балерине», премьера которой состоялась 30 апреля 1952 года в Театре оперы и балета имени Алишера Навои. Сюжет балета (либретто Е. Барановского) прост и бесхитроен. Юная Гюльнара трудится на хлопковом поле родного колхоза, но мечтает стать профессиональной танцовщицей. Ее мечта осуществляется — девушка поступает в хореографическое училище и благодаря таланту и прилежанию становится участницей международного фестиваля молодежи. Но незатейливый сюжет этот примечателен с двух точек зрения. Во-первых, танец мотивирован здесь самой фабулой («Балерина!»), он — как бы главный персонаж в спектакле, органично слитый со смысловым содержанием². Во-вторых, в данном сценарии заложен ход, позволяющий сюжетно «обиграть» идею сопоставления

(взаимодействия) старого и нового типов танцевального искусства (с одной стороны, узбекский бытовой танец, с другой — классическая хореография). Иными словами, общая ситуация, сложившаяся в узбекской советской культуре, как бы проецируется здесь на искусство балетное.

Любопытно, что эта художественно-стилевая антитеза выступает в качестве основной пружины действия, заменяя привычные формы конфликтной драматургии. В силу данной особенности «Балерина» лишена драматизма, мотива противоборства героев. Здесь, по сути, отсутствуют отрицательные персонажи — ведь нельзя же всерьез причислить к злодеям отца Гюльнары Шакир-ата, который поначалу сопротивлялся решению дочери стать балериной. Общий колорит балета светлый, молодежный, радостный, определяемый обаятельным образом главной героини — Гюльнары. Музыкальная характеристика ее основана на двух узбекских лирических народных мелодиях («Калабанди», «Буль-маса»), выразительность которых подчеркивается мягкими, чистыми гармониями. Существенно, что в отличие от музыки предшествующих узбекских балетов, «цитируемые» напевы творчески переосмыслены в контексте целостной драматургии — на них возложена функция лейтмотивного развития.

И все же основной принцип организации музыкального материала здесь сюитный, что опять-таки обусловлено и оправдано характером сюжета. В первом акте (сцена приезда в колхоз учащихся хореографического училища) серия узбекских народных танцев сменяется номерами балетной классики. Второй акт (сцена в хореографическом училище), естественно, целиком посвящен демонстрации балетных композиций. Наконец, третий акт (сцена международного фестиваля) — красочный дивертисмент, в котором участники форума представляют танцы своих стран (символическое значение здесь приобретают интонации «Гимна демократической молодежи» А. Новикова, на которых строится начало и кода финала).

«Балерина» Мушеля проясняла пути узбекского балета и убедительно доказывала, что перспектива его развития — в опоре на традиции европейской классики, обогащаемые своеобразием национального искусства. Причем это в равной степени относилось и к музыке (введение узбекской интонационности в традиционно-балетные музыкальные формы), и к хореографии (обигрывание узбекской танцевальной лексики в контексте балетного спектакля).

Свежий по музыкальному и хореографическому языку, современный по духу и материалу балет Мушеля много лет не сходил со сцены. «Вы спрашиваете, что для меня «Балерина»? — говорит первая исполнительница партии Гюльнары народная артистка

¹ Шапкунова В. Музыкальная драматургия узбекского балета. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 1980, с. 7.

² Верно замечено, что фабула, «весь ход событий, развертывающихся на протяжении трех актов балета, дают композитору и балетмейстеру богатый материал для создания разнообразных танцев» (И. Карелова. Балет. В кн.: «История узбекской советской музыки». Ташкент, 1973, с. 199).



Сцена из балета
«Балерина».

СССР Галия Измайлова. — Это не просто балет, где я солировала. Это повторение моей собственной судьбы. Ведь я, как и моя героиня Гюльнара, прошла путь от девочки-танцовщицы из школьной самодеятельности до профессиональной балерины, удостоенной чести выступить на международных фестивалях молодежи (1947, Прага; 1949, Будапешт). Даже лирическая линия сюжета (дружба с юношей из хореографического училища) словно отражала факты моей биографии. Все было узнаваемо, подлинно. Отсюда — и особое отношение к роли, к спектаклю в целом. Хотелось насытить его какими-то собственными наблюдениями, конкретными деталями — благо наш балетмейстер Е. Барановский это всячески приветствовал. Помню, я придумала эпизод, когда Гюльнара впервые одевает пальцевые туфли и тут же падает, что вносило в эпизод теплую юмористическую нотку и вместе с тем подчеркивало новизну и непривычность техники, которой требовалось овладеть. Если же говорить об объективном значении «Балерины», то это был первый пальцевый балет — балет на пуантах. В этом плане именно с него начинается история классического балетного театра в республике».

Следующий балет Г. Мушеля «Цветок счастья» («Алый тюльпан») основан на мотивах китайских народных сказок.¹ В нем — традиционная для балета сказочная тематика с извечной борьбой добра и зла. Кузнецу Джао, его сестре танцовщице Дин, ее воз-

любленному Таю, народу противостоят «темные силы», носителями которых являются мандарин и богатеи.

Новизна творческой задачи, вставшей перед композитором, заключалась в том, что избранный сюжет потребовал национальной характерности и от музыки. Мушель использует подлинные китайские народные мелодии, заимствуя их из книги Г. Шнеерсона «Музыкальная культура Китая» (Москва, Госмузиздат, 1952).

К главным музыкальным достоинствам произведения нужно, несомненно, отнести выразительность основных музыкальных характеристик. Опираясь на пентатонные ладовые структуры, композитор создает контрастные образы, привлекающие метко схваченными отличительными чертами персонажей. Так, для обрисовки юной Дин используется пластично развитая песенно-танцевальная мелодия. Ее изменчивый прихотливый ритмический рисунок соответствует образу грациозной легкой плясуньи. Любопытно, что целотонная тема заключена в классически-уравновешенный квадратный период. Не случаен и выбор инструментов: проведение темы у струнных, фигуративная орнаментика у деревянных духовых. Совершенно иные средства автор применяет, создавая образ Мандарина. Низкий темный регистр (унисон бас-кларнета, фагота, тубы), отрывистые двухтактовые фразы, начальные звуки которых подчеркнуты форшлагами, а окончания утяжелены короткими восходящими глисс-

сандо, элементы трехдольной маршевости, массивное фортиссимо — все это в совокупности нацелено на окарикатуривание образа жадного неуклюжего толстяка.

Балет «Кашмирская легенда»¹ во многом продолжает, а главное — развивает линию «Цветка счастья»: снова сказочная тематика, обращение к интонациональному материалу (на этот раз индийскому).

Однако сходные тенденции реализуются здесь на гораздо более высоком профессиональном уровне: ярче, сильнее выражено симфонизирующее начало, достигнут более глубокий драматургический конфликт (при сохранении интонационного единства каждой образной сферы). Цельнее становится интонационно-стилистический облик музыки, что объясняется, возможно, естественной близостью индийской и узбекской музыкальных традиций.

Балет пронизан лиризмом, что обусловливается поэтичностью легенды, положенной в его основу. Образы весеннего цветка Наргис и повелителя пчел Бамбура в музыке не персонафицированы, они принадлежат к единому миру Жизни, Любви, Справедливости, Труда. Их интонационная сфера противопоставлена сфере Разрушения, Зла, олицетворяемой беспощадным Ураганом, сметающим все живое, и чудовищем Хорудом. Если для характеристики положительных персонажей используется интонационно-выразительный, развитый мелодический тематизм, то при воплощении негативных образов на первый план выступают ритмические, тембральные средства, приемы усиленной динамики звучания. В этом столкновении стихийных сил природы, их соиздании и разрушении легко усматривается аллегория — смысл отраженного в балете конфликта более глубок, общезначим.

«Нам казалось, — вспоминает Галия Измайлова, постановщик «Кашмирской легенды» и исполнительница партии Наргис, — что идейная направленность балета будет лучше воспринята, если символику ее содержания (одухотворение сил природы) соединить с реальным, национально-достоверным фоном. Мы с увлечением работали над воссозданием облика индийской деревни, ее быта. Помогали собственные наблюдения, неизгладимые впечатления от посещения Индии. Так возникла, например, сцена заклинания змей».

«Самаркандская легенда»² по праву считается лучшим из балетов Г. Мушеля (он отмечен премией Всесоюзного конкурса музыкальных спектаклей в ознаменование 100-летия со дня

¹ Либретто И. Анчарова и М. Тропининой по пьесе С. Зельцера и С. Димонта «Туделька Дин». Премьера состоялась в Челябинском театре оперы и балета 6 ноября 1961 года.

¹ Либретто Г. Мушеля. Премьера состоялась в Театре оперы и балета имени Алишера Навои 25 ноября 1961 года.

² Либретто О. Узакова. Премьера состоялась в Самаркандском театре оперы и балета в октябре 1970 года.

рождения В. И. Ленина). В названии можно усмотреть двойной смысл. В нем воспроизводится поэтичное предание, родившееся на Самаркандской земле, о жене грозного Тимура (Карахана) прекрасной Биби-Ханум и ее трагической любви к зодчему, соорудившему грандиозную мечеть в честь победоносного правителя.

«Как возникла идея балета? В те годы (1965—1970) я работал в Самаркандском оперном театре, — говорит автор либретто Олег Узаков. — Этот город — сама живая легенда. А предание о Биби-Ханум — поистине неумирающее, оно передается из поколения в поколение. Тем более, что мечеть Биби-Ханум, возвышаясь над Самаркандом, постоянно напоминает о своей истории. Мне показалось, что легенда — прекрасный материал для балетного спектакля. В выборе композитора у меня не было сомнений. Георгий Александрович Мушель, «Кашмирская легенда» которого успешно шла на сцене ташкентского театра, давно зарекомендовал себя как истинно творческий, эрудированный музыкант, влюбленный в Восток. Работа над созданием балета велась очень кропотливая, длительная. Я собрал огромный материал об империи Тимура. Стремясь как можно глубже проникнуть в историю, вступил в контакты с учеными, присутствовал на международных симпозиумах в Самарканде (по проблемам эпохи тимуридов), в Душанбе (по искусству кушанского периода). С огромным интересом изучал дневник испанского посла Рюи Гонзалеса де Клавихо, который жил при дворе Тимура. Оттуда я почерпнул много ценных сведений о героине нашего балета Биби-Ханум, ее уме, образованности, знании европейского этикета (поэтому и родилась в балете сцена, когда Биби-Ханум принимает иностранных послов). Спектакль решено было посвятить 2500-летию Самарканда. Весь коллектив театра работал горячо, увлеченно. Хочется с благодарностью вспомнить балетмейстера-постановщика Акбара Муминова — прекрасного знатока и национальной, и классической хореографии. Он стремился насытить танцевальное действие приёмами локально-самаркандского стиля, пластическими элементами, заимствованными из фресковой живописи. С удовлетворением могу сказать, что «Самаркандская легенда» стала своего рода эмблемой театра и вот уже около пятнадцати лет не сходит с его сцены».

Действительно, романтическое предание о Биби-Ханум словно просилось в балет. Драматичный сюжет,

сильные глубокие характеры, исторически реальные и в то же время овеянные поэзией минувших веков, трагедийный пафос, элемент символически (в конце у зодчего согласно легенде вырастают крылья, спасающие его от казни) — все это созвучно балетной поэтике и требовало адекватного воплощения в музыке. Георгий Александрович Мушель оказался на высоте столь ответственной задачи. Музыкальные образы выписаны им мощно, крупно, ярко. Впечатляет торжественность и горделивость музыки в сценах встречи и проводов полководца (имеющих многочисленные прообразы в европейской музыкально-театральной литературе), пышность и разнообразие музыкальных красок в эпизодах дворцовых приемов (сюита «шествие послов» из второго акта, в которой каждый из послов — французский, испанский, мавританский, английский, арабский предстает характерным для данной национальности танцевальным жанром¹).

Однако соотношение дивертисментного и действенного начал решается в этом балете в пользу последнего. Основное внимание композитора сосредоточено здесь на личной драме героев. Классический треугольник Карахан—Биби-Ханум—зодчий Бахрам «дополнен» фигурой лукавого царедворца Мастопа, «злого гения» влюбленных. Каждый из образов наделен рельефной темой. Можно сказать, что в «Самаркандской легенде», как ни в одном из предшествующих балетов Мушеля, достигнута «скульптурная» выразительность музыкальных характеристик. Наибольшее развитие получает в драматургии тематизм, связанный с Биби-Ханум. Ее основная тема, нежно-лирическая в плавном трехдольном ритме, гибко трансформируется по мере разворачивания сюжета, в зависимости от того, с кем Биби-Ханум вступает в диалог — Караханом, Бахрамом или Мастопом. Налицо, таким образом, драматургия интонаций — важнейшее качество театральной музыки, вскрывающее характер драматургических связей персонажей.

При всем эмоциональном разнообразии музыки партитура отмечена цельностью и единством интонационного строя. Почти во всем, кроме, естественно, дивертисмента послов, ощущим узбекский колорит, воссозданный в типично мушелевском стилевом синтезе. Прав критик, замечая, что спектакль этот «привлекает внутренней соразмерностью слагаемых: драмы, музыки, танца»².

Георгий Александрович Мушель — несомненно единственный из компо-

зиторов Узбекистана, последовательно и убежденно работающий в жанре балета. Четыре балетных партитуры, вкратце нами охарактеризованные, расположены словно по восходящей — они демонстрируют естественную творческую эволюцию автора как театрального композитора, музыка которого и драматургически выразительна, и дансатна (это последнее качество подчеркивают многие исполнители). Вместе с тем мушелевские балеты отражают путь «взросления» узбекской советской музыкальной культуры в целом: этап цитирования, отталкивания от бытового локального элемента («Балерина»), этап обостренного интереса к инонациональной традиции, к нормам классического искусства («Цветок счастья», «Кашмирская легенда») и, наконец, этап возвращения к национальному элементу на иных принципиальных основах — более свободном и обобщенном претворении национального начала в собственном авторском музыкальном языке («Самаркандская легенда»).

При всем различии балетов в них много общего: тяготение к сказочности, романтической обобщенности, стремление автора опозитивировать материал. Отметим также ведущую роль лирической образной сферы, насыщенность лирических партий, пластичность и развитость именно лирического тематизма. В связи с этим хочется сказать об удивительном «совпадении» исконно балетных тяготений со специфическим качеством восточного художественного мышления — ведь значение лиризма в искусстве Востока, в том числе искусстве узбекском, общеизвестно. В центре всех четырех балетов — женские образы. Характерно, что первоначальное название «китайского» балета было «Туфелька Дин», а «Самаркандской легенды» — «Биби-Ханум». Наконец, все мушелевские балеты обнаруживают устойчивый интерес композитора к восточной тематике, что в контексте тенденций советского балета представляется очень знаменательным.

Перешагнувший свой семидесятипятилетний рубеж Георгий Александрович Мушель вправе с удовлетворением окинуть взглядом все, сделанное им для узбекской музыкальной культуры, в том числе для узбекского балета. Но отнюдь не для того, чтобы подводить творческие итоги (это было бы преждевременно), а, напротив, чтобы вдохнуть в себя новые живительные силы, продлить нить собственного творчества на сегодняшнем этапе — этапе зрелости и подлинного мастерства.

¹ Справедливо замечено, что уровень подобных музыкальных «переволщений» раскрывает «такие свойства художественной индивидуальности Г. А. Мушеля, как тонкая наблюдательность, яркое ощущение стиля и отточенное мастерство имитации» (Кузнецова Г. «Самаркандская легенда» Г. А. Мушеля». В кн.: «Проблемы музыкальной науки Узбекистана», Ташкент, 1973, с. 232).

² Шапкунова В. Музыкальная драматургия узбекского балета, с. 14.

ВЛАДИМИР
НИКОНОВ,
народный артист
РСФСР

*История:
публикации, документы,
воспоминания*

Педагогика — наука творческая. Асаф Мессерер в книге «Уроки классического танца» писал, что «к сожалению, деятельность наших педагогов, способствующих утверждению славы русской школы классического танца, до сих пор недостаточно исследована, и вся сложная система взаимосвязей творческих процессов, какими являются учебно-тренировочные классы, остается еще малоизученной областью». Об одном из таких подвижников — замечательном московском артисте и педагоге Александре Максимовиче Руденко я и хочу рассказать.

Премьер Большого театра, он встречался в творчестве с такими балеринами труппы, как Е. Гельцер, М. Семенова, В. Кригер, М. Кандаурова, А. Абрамова, Л. Банк, В. Кудрявцева, Н. Подгорецкая, О. Лепешинская, Т. Бессмертнова, С. Головкина, И. Тихомирнова, Г. Петрова и многими другими, партнером которых он был. Александр Максимович был человеком



А. М. РУДЕНКО

ВЫДАЮЩИЙСЯ МАСТЕР И ПЕДАГОГ

широких знаний, разнообразных интересов, высокой культуры: артист серьезно увлекался живописью, прекрасно играл на рояле, отлично пел, занимаясь у итальянского педагога, хорошо играл в шахматы. Руденко внимательно наблюдал за своими именитыми коллегами, изучал их исполнительскую манеру, стремился анализировать свои впечатления. Изучаемый им опыт обобщался и преломлялся на основе глубокой и многогранной образованности Александра Максимовича, что в сочетании с собственной сценической и педагогической практикой помогало артисту выработать свой принцип воспитания танцовщика. О плодотворности его деятельности говорят имена тех, кто в разные годы обучался у Александра Максимовича: Н. Фадеечев, Ю. Кондратов, Г. Фарманянц, В. Васильев, Ю. Владимиров, М. Цивин, В. Лагунов, А. Лавренюк, Р. Бапов, А. Михалаки и многие другие. Упомянуть здесь всех воспитанников мастера, кем по праву гордится наше хореографическое искусство, просто нет возможности.

Начав педагогическую деятельность в 1931 году, Александр Максимович

не оставлял ее буквально до последних дней жизни. А. Руденко работал в Большом театре, в Московском хореографическом училище, в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, в Ансамбле народного танца Союза ССР, ансамбле «Березка», вместе с Л. Лавровским принял участие в создании коллектива «Балет на льду», в ансамбле «Молодой балет», работал в Музыкальном детском театре.

Имя Александра Максимовича Руденко пользовалось заслуженным авторитетом среди учеников. Говорили, что он берет «самые плохие» классы, которые через год нельзя узнать, отмечали, что при строжайшей дисциплине у него на занятиях всегда удивительная дружелюбная атмосфера.

Я познакомился с Александром Максимовичем в поликлинике Большого театра в 1955 году. В то время я учился в восьмом классе московской школы (тогда мы учились девять лет).

После первого полугодия педагог, у которого мы занимались, уехал в командировку за границу, и наш класс стал вести «мой знакомый» Александр Максимович Руденко. Он сразу же запретил одевать во время занятий теп-

лые гетры, предохраняющие эластичные бинты, наколенники, объяснив, что гетры, одетые на ноги во время занятий, создают у занимающихся ложное ощущение разогретых мышц, так как внешние мышцы искусственно согреваются быстрее, чем внутренние, и от чрезмерного тепла становятся не сильными, а вялыми, как после бани. Тело, приученное к искусственному теплу, после снятия гетр резко охлаждается и при переходе к исполнению технически сложных движений неминуемо приводит к травмам. Предохраняющие эластичные бинты и наколенники во время занятий ограничивают амплитуду работы двигательного аппарата и не позволяют давать полную нагрузку на мышцы, что само по себе мешает их правильному развитию. Только после урока Александр Максимович разрешал надевать гетры для того, чтобы не допустить быстрого переохлаждения мышц. К концу учебного года, то есть за четыре месяца занятий, я не только забыл о травме колена, от которой не мог избываться несколько лет, но на школьных вечерах танцевал партию Океана из балета «Конек-Горбунок», адажио из балета «Охридская легенда» и начал готовить роль Принца в балете В. Вайнонена «Шелкунчик». В дальнейшем, помня наказы учителя, его советы, применяя их на практике, я на про-

тяжении всей своей дальнейшей творческой жизни подобных травм больше не получал.

Александр Максимович умел так построить занятия, что в результате при больших нагрузках в сильно «натянутых» мышцах не ощущалось скованности, «забитости». После тяжелого экзерсиса у станка нам удивительно легко давались упражнения на середине, особенно прыжки. Требуя от учеников сильной и четкой работы ног и корпуса, наш педагог помогал нам обрести естественность в движениях рук, особенно их кистей. При методико-академической педантичности в изучении классических движений Руденко добивался от нас не формального, а индивидуально эмоционального отношения к раз, широкой амплитуды их выполнения, сочетания легкого, упругого прыжка с мягкими, неслышными, «кошачьими» приземлениями — plié.

В чем же заключаются секреты метода Руденко?

В первую очередь, в подходе к воспитанию, развитию мышечно-двигательного аппарата человека, во внимании к физиологии и психике ученика, основанном на глубоком зна-

нии анатомии и психологии человека, осмыслении методов и опыта преподавания многих других педагогов.

Наш воспитатель всей своей педагогической деятельностью доказывал, что занятия в классе могут и «разрушить» мышечно-двигательный аппарат танцовщика, его нервную систему, и, наоборот, организовать, настроить их на нужную творческую волну. «Класс должен строиться как хороший массаж, с чередованием мягких, эластичных движений и резких, силовых, — говорил он. — И давать их следует, исходя из состояния учеников, их физической и профессиональной подготовленности, из той нагрузки, которая определена школьной программой. Надо учитывать все, что касается



занимающихся, вплоть до такой «мелочи», насколько хорошо они спали накануне». Его уроки всегда были разными, отвечающими состоянию его учеников в данный момент, не придуманными заранее, а необходимыми им именно сейчас. Конечно, такую импровизацию мог позволить себе только опытный мастер.

Некоторые педагоги в течение длительного периода предлагают своим ученикам один и тот же класс-урок, по принципу репетиций вариаций к спектаклю. Александр Максимович считал, что это далеко не одно и то же: заниматься воспитанием будущего танцовщика или готовить его к спектаклю. От ежедневного повторения одного и того же урока притупляется внимание ученика и выключается творческое мышление, вольно или невольно воспитывается безразличие и равнодушие, от которых в дальнейшем трудно избавиться.

После летних и зимних каникул только через две недели мы начинали делать полный классический урок. После выходного дня у Руденко урок был легче, чем в середине недели. Александр Максимович не приступал к разучиванию новых движений до тех

пор, пока не подготавливал к ним весь мышечно-двигательный аппарат ученика.

«Танцовщик живет не одним днем и уроком, — говорил Александр Максимович, — поэтому педагогу необходимо разумно распределить силы ученика во время класса, репетиции спектакля в течение всего сезона, оберегая его от перегрузки, переутомления, а следовательно, и от травм». Я не помню, чтобы у него в классе дети когда-либо получали травмы. Занятия проходили в хорошем темпоритме. Предлагаемые для выполнения комбинации отличались простотой и логичностью. Руденко считал, что на правильно построенных занятиях травм не случается, что и подтверждал на практике.

Александра Максимовича приглашали в качестве консультанта в различные хореографические училища нашей страны. Привожу несколько выдержек из его отчетов,* позволяющих судить о некоторых методических принципах мастера.

«Работа педагогов в первых классах очень ответственная. Она является той основой-фундаментом хореогра-

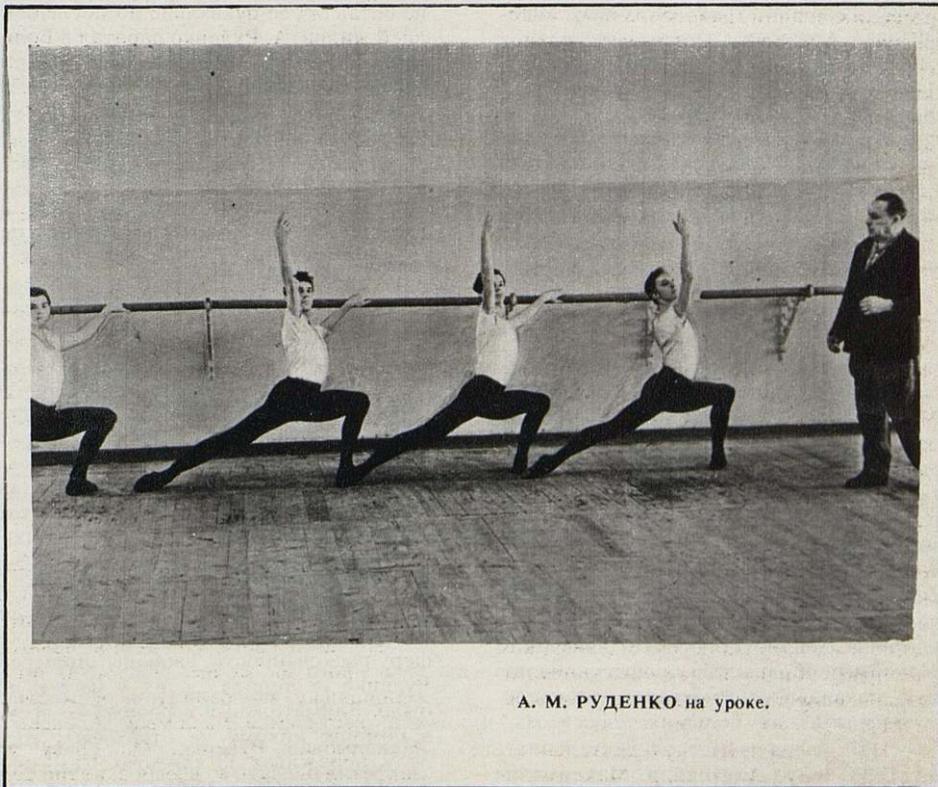
* Архив А. Руденко.

А. М. РУДЕНКО —
солист
Большого театра
СССР.

фии, на которую опираются педагоги в старших классах для того, чтобы подготовить к выпуску из училища высокопрофессиональных артистов».

Большое значение в работе имеет опыт самого педагога, отсутствие которого даже при наличии в классе неплохого материала (т. е. учеников) создает впечатление недостаточной профессиональной выучки: корпус плохо поставлен, ребята висят на «палке», либо «заваливаются» на нее, большой батман «бросают» с недотянутым подъемом и т. д. Это только в экзерсисе у палки. Поэтому, естественно, у ребят плохая устойчивость на середине, не стоят на опорной ноге, опираются на рабочую, шея напряжена, руки скованны, а в прыжках вообще беспомощны. Все эти недостатки у учеников, с которыми педагоги не справляются, и порождают тот большой отсев, имеющийся в училищах, который, как всегда, оправдывают, ссылаясь на плохой материал.

«Канвой для работы педагога на уроке должна быть программа. Но нельзя слепо руководствоваться ею, не учитывая особенностей данных и способностей учащихся. Я наблюдал, как часто педагоги, увлекаясь программой, не видят, что ученики неточно и некачественно усваивают ее, и стараются показать, что в предложенной программе ими все выполнено. Такое понимание программы ошибочно и хороших результатов не дает. Хочется предостеречь педагогов, которые в погоне за выполнением программы насыщают свои комбинации таким количеством элементов, что ученикам не только трудно их выполнить, но да-



А. М. РУДЕНКО на уроке.

же запомнить; и все это исполняется в самых невероятных поворотах и темпах. Поэтому хотелось бы рекомендовать педагогам подойти к выполнению программы творчески, с учетом данных и одаренности учеников, с которыми им приходится работать в классе*.

А. Руденко никогда не соглашался с теми, кто говорил, что учиться хореографическому искусству приходит мало талантливых детей. «Такая великая страна, как наша Родина, богата талантами, — утверждал он. — Выявление и воспитание их начинается в детском возрасте с первых шагов приобщения — обучения профессии. Из каждого, кто прошел отборочный турнир для поступления в хореографическое училище, можно и нужно воспитать танцовщика или танцовщицу».

В школе Александра Максимовича нередко просили взять учеников, которые числились «претендентами на отчисление», — от них обычно отказываются педагоги. Приведу пример из записок Николая Фадеечева: «Александр Максимович Руденко пришел к нам в класс педагогом классического танца за два года до выпуска. До этого у нас каждый год, а то и по два раза в год, менялись педагоги, и в результате всему классу мальчиков пришлось распрощаться с хореографией. Почему оставили в школе и перевели в следующий класс меня — загадка. К седьмому классу мы не могли ни прыгать, ни вращаться, а уж о владении телом в воздухе и о баллоне и не помышляли. Мы просто были слабы во всем. В наш класс собрали мальчиков из разных республик, оставленных на второй год. И вот начались занятия с новым педагогом. Казалось, урок Александр Максимович давал нам такой, как и другие педагоги, но отношение к движениям было иным. К примеру, он говорил, что не надо жать на мышцы, во время *plié*, они сами напрягутся столько, сколько нужно, и вместе с тем у станка мы подолгу сидели в *plié* во второй или первой позиции, пока он обходил каждого, исправляя руки, спину, голову, сидели, не смея подняться или углубить *plié*. Дисциплина в классе была строгая, и если один ученик ошибался в начале или в конце движения, то весь класс повторял (и не один раз) упражнение сначала. Александр Максимович (между собой ребята просто называли его «Максимыч») задавал новые движения у станка и на середине, которых мы раньше не делали и которые развивали и укрепляли мышечный аппарат. Большое внимание Александр Максимович уделял правильности движения рук и посылки их во время прыжка — в отрыве, в полете и приземлении. И особое внимание Максимыч обращал на профессиональную правильность, четкость, точность и мягкость как больших, так и ма-

леньких движений в разных ракурсах. Это была очень тяжелая работа, доводящая до изнеможения и полубомбочного состояния. Но примерно через полгода мы начали привыкать к этой системе, организм становился крепче, выносливее, и это стало сказываться на прыжках, стопы лучше чувствовали пол, ноги сильнее толкали и увереннее принимали тело на пол после прыжка.

На экзамене, после года обучения в классе у Руденко, все мальчики получили очень хорошие оценки, а за год до этого я получил оценку «2», как и все мои бывшие однокашники.

Благодаря Александру Максимовичу за это время я приобрел силу и выносливость, дающую возможность продолжать осваивать профессиональное мастерство классического танца.

Во второй год обучения у Максимыча я уже смог начать репетировать и готовить к выпуску роль Принца в школьном спектакле «Шелкунчик», второй акт «Жизели» и адажио из «Раймонды».

Александр Максимович видел, чувствовал способности и возможности учеников, безошибочно определял их индивидуальность, знал, как надо ее развить, и всегда добивался замечательных результатов, удивляя не только веривших в него учеников, но и всех специалистов хореографического искусства.

Он был страстным противником той усредненности класса, когда все «приглажены» на один манер, ничто не выделяется, когда мы сталкиваемся с полной обезличкой будущих артистов. Он утверждал, что нет и не может быть двух одинаковых, похожих друг на друга по манере исполнения людей, как непохожи отпечатки пальцев. Каждого человека природа наградила своими особыми, не только профессиональными, данными, на основании которых и производится прием в хореографическое училище, — шаг, гибкость, подъем, прыжок, пропорции тела и т. д., но и индивидуальной, эмоциональной исполнительской манерой, что и требуется выявлять, развивать, формировать. На протяжении всей своей педагогической деятельности Александр Максимович блестяще доказывал, как это надо делать.

Атмосфера в классе Руденко была творческая. Его любили, но побаивались. Требовательный, строгий, иногда резкий, он всегда точно знал, кого похвалить, подбодрить или, наоборот, так задеть самолюбие ученика, чтобы тот старался «из кожи» лезть. Был доброжелателен к каждому, находя те слова, которые вселили надежду и уверенность, создавая на занятиях удивительный психологический настрой: атмосферу раскованности, свободы. Лодырей Руденко не терпел, да их у него и не было. Внимательный и ровный ко всем, в помощи никому не отказывал, «болел», переживал за каждого. Сам движения показывал редко, говоря: «Я

толстый, старый, встану в позу, сделаю комбинацию — буду выглядеть хорошо. Вы молодые, стройные, повторите — будет плохая моя копия. Вы делайте, а я, исходя из вашей индивидуальности, помогу вам построить себя». Педагогу с показом надо быть очень осторожным — дети, как обезьянки, точно копируют увиденное, часто являясь плохой копией своего учителя.

Серьезное значение придавал Александр Максимович музыкальному сопровождению. У него в классе всегда играли лучшие концертмейстеры училища. Он требовал от пианиста не только грамотного профессионального сопровождения, но и интересного музыкального материала, говорил, что музыка должна помогать ученику не только в темпоритмическом исполнении движений, но главное — воспитывать его эмоционально. Музыка — душа артиста, она подсказывает и создает ему определенное настроение.

Когда заходит речь о педагоге Руденко, все его ученики в один голос говорят прежде всего об удивительно легких, бесшумных, мягких, воздушных, «кошачьих» прыжках и свободном, без напряжения, эластичном и упругом *plié*. Он считал, что человек рождается с нежными, мягкими, послушными мышцами, свободным дыханием, и от педагога зависит, сумеет ли его ученик сохранить эту мышечную свободу, необходимую танцовщику, или не сумеет. Александр Максимович учил нас при исполнении любых технических элементов заставлять свои мышцы работать так, чтобы затрачивать на заданное движение или прыжок минимальные усилия. Все, что сверх, — вредно. Когда мы садимся на ковер или на траву, то не задумываемся над этим — все происходит естественно — легко и свободно, без труда и напряжения. Так надо приседать и в танце. Он часто повторял, что «большинство педагогов учат выполнять *demi plié* на зажатых мышцах ног. Это абсолютно неверно, так как зажатые, то есть сильно напряженные мышцы ног не позволят сделать хорошее эластичное *demi plié*. Приседайте свободно, легко и следите только за выворотностью стоп и коленей. Нужно минимальное усилие для сохранения выворотности. Все остальные мышцы должны быть свободными. Если вы это поймете, то у вас постепенно выработается правильный прием исполнения, а отсюда и правильное приземление после прыжка, так называемое «утопающее» *plié*. Зжатые ноги никогда не смогут сделать мягкого, слитного и глубокого *plié*, в силу своей зажатости они будут постоянно перетружены, что ведет к травмам»*.

Большое внимание он уделял развиту стопы, добиваясь цепкости пальцев в соприкосновении с полом, просил

* Архив А. Руденко.

* Из воспоминаний А. Романова-Володина. Архив А. Руденко.

все движения делать «от себя», а не «к себе», утверждая, что вся сила должна быть только в натянутом подъеме и кончиках пальцев ног, как у каратистов во время удара. Если стопа вытянута с устремлением «от себя», то анатомически вытягивается колено.

Ежедневно в классе он давал всевозможные заноски, считая, что они необходимы в занятиях, потому что сообщают движениям подвижность и собранность, воспитывают мышечную силу ног. Заноски учил делать стопой, как когда-то учили приверженцы итальянской и русской педагогической методики, а не бедрами. В движении стопой заноски получают глубокие и быстрые, придающие остроту, блеск и легкость прыжку, сверкают, как бы играя. В движении же бедрами создается некоторая грубость и тяжесть.

В прыжках главное значение Александр Максимович придавал не взлету и высоте (для этого, как он говорил, «большого ума не надо»), а приземлению, то есть завершающей фазе прыжка, четкости, эластичности остановок. Следил за чистотой поз, *epaulement*, естественностью и мягкостью рук и умению сочетать их с прыжком, добиваясь легкости броска («маха») ноги, непринужденности исполнения.

Руденко специально создавал отдельные комбинации для развития мышечного аппарата. Такие, как всевозможные *soutenu*, глубокие растяжки, *tombé*, *developpé* и т. д. *Tour en l'air* учил делать по принципу *grand changement de pied*: не сразу менять ноги на взлете, а только в момент приземления. Если менять ноги сразу, то много сил уходит на их сдерживание, на то, чтобы они не разлетелись, если же ноги не расходятся, то почти всегда чуть согнуты колени, и никогда актер не сдает этот элемент на свой полный прыжок. Особые требования предъявлял к разучиванию связующих движений, внимательно следил за *pas chassé*, *pas balance*, *pas glissade*, *pas de bourrée*, *pas tombé*, за аккуратностью и строгостью их выполнения.

Воспитанию эстетически гармоничного тела будущего классического танцовщика Александр Максимович придавал большое значение: тело исполнителя должно так же радовать и восхищать пропорционально развитыми мышцами, как изумительные скульптурные творения мастеров итальянского Возрождения. Отмечал, что нарушение гармоничного мышечного развития тела танцовщика, особенно мышц бедра происходит от неправильной дозировки упражнений, злоупотребления, перегрузки тренажа отдельными движениями, от чересчур замедленного темпа ведения урока.

Много раз повторяя слова «главное, большое, особо серьезное значение он придавал тому-то», я, наверное, не совсем точен. У Александра Максимовича в классе не существовало деления на «главное и второстепенное» — у него все было главным, основным, особо серьезным.

«Чтобы профессиональный классический танец находился в театре на высочайшем уровне, педагогический состав, как правило, подбирается из премьеров или ведущих солистов театра, имевших большую сценическую практику. Такими у нас в труппе были Василий Тихомиров, Иван и Виктор Смольцовы, Асаф Мессерер, Михаил Габович, Николай Тарасов, Александр Царман», — говорил он.

Работая над данной статьей, я попытался выяснить: продолжателем какой же школы является Руденко, под влиянием каких мастеров был осмыслен, разработан и создан им собственный педагогический метод воспитания?

А. Руденко прекрасно знал и изучал методы преподавания классического танца педагогами Москвы и Ленинграда. В беседах с деятелями хореографии он выделял педагогический метод В. Тихомирова, В. Семенова, особо подчеркивал большое влияние Е. Вазем и М. Горшенковой на формирование его взглядов о воспитании будущих артистов.

Александр Максимович начинал учиться классическому танцу у Ивана Смольцова, ученика Василия Дмитриевича Тихомирова, а заканчивал по классу Асафа Мессерера, ученика Александра Алексеевича Горского и Василия Дмитриевича Тихомирова (последнего Мессерер считает своим высоким наставником в педагогике). Так осуществляется преемственность традиций, и видимо поэтому так много общего в методике преподавания и культуре воспитания представителей русской классической школы у В. Тихомирова, И. Смольцова, А. Мессерера и А. Руденко. Другим замечательным мастером, у которого Александр Максимович занимался, с которым готовил свой сценический репертуар, был Виктор Александрович Семенов. Он в 1931 году и привлек Руденко к педагогической деятельности в Московское хореографическое училище. Семенов окончил Петербургское театральное училище у танцовщика и педагога Михаила Обухова, который был учеником Энрико Чекетти, а также изучал французскую методику.

Классы В. Семенова, как говорил Александр Максимович, сложные и трудные, воспитывали силу в ногах, выносливость и высоту в прыжках, и далеко не все артисты любили его изнурительные занятия. Но когда Александру Максимовичу попадали слабые, плохо подготовленные воспитанники, принципы методики Семенова «выходили» на его уроках на передний план.

С Екатериной Оттовной Вазем и Марией Николаевной Горшенковой Александр Максимович познакомился, когда они были уже в преклонном возрасте. Обе учились у такого яркого представителя старой классической школы, как Лев Иванов. Е. Вазем основу своей методики объясняла так: «Главным достоинством всякого танца является его мягкость». И продолжала: «...Мягкость же может образо-

ваться только от частых и постоянных упражнений в приседании, т. е. *plié*». Этот принцип ее системы Александр Максимович принял полностью, проверил на себе и учениках, развил и с успехом применял на практике.

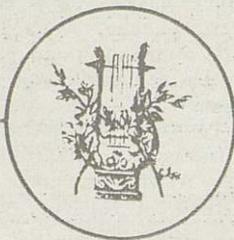
А. Руденко много размышлял над тем, как помочь ученику освоить технику прыжка, обрести здесь красоту и воздушность. Искания привели его к М. Горшенковой, которую называли «отличной танцовщицей *a grand ballon*», обладающей «редкостной эластичностью». Она рассказала Руденко, как следует этого качества добиваться: необходимо быстрое, свободное, глубокое *plié*, сильный толчок стопой, цепкость, чувствительность пальцев ног в соединении с полом, как при прыжке, так и при приземлении, синхронность рук при легком броске — «забросе» ног в прыжке.

А. Руденко также пришел к убеждению, что многое зависит от психологического состояния учеников и большое внимание уделял воспитанию у них положительных эмоций. Не в страхе перед тем, что что-то не получится, не в перетянутости мышц тела, не в скованности исполнения, а в радости, увлеченности, уверенности, в неудовлетворенности артиста собою и в его стремлении к ежедневному самоусовершенствованию видел он залог успеха.

Мастера, которые оставили глубокий след в творческой деятельности А. Руденко, являлись представителями русской академической школы. Сам он «обладал мощной фигурой, на сцене не производил впечатления спортивного атлета. Наоборот, его танцы впечатляли своей легкостью и воздушностью... Он старался, чтобы его танец был изысканным, праздничным и в то же время мужественным и сильным. Став педагогом, он ...требовал от своих благодарных учеников овладения высшими достижениями современного классического танца, которому посвятил всего себя», — вспоминает товарищ Александра Максимовича по театру Александр Царман.

Слав знаний, полученный от выдающихся мастеров хореографического искусства, собственный сценический и педагогический опыт помогли Александру Максимовичу Руденко создать свой метод воспитания будущих артистов балета. Он мечтал написать об этом книгу, но смерть не позволила ему осуществить свой замысел.

Мы всегда благодарны матери, даровавшей нам жизнь, и учителю, который помог нам найти на ее больших широких просторах свою дорогу. От учителя во многом зависит, каким вырастет человек и с каким багажом вступит он на свою дорогу. Александр Максимович Руденко — один из тех замечательных, талантливых мастеров-педагогов, школу которого с благодарностью вспоминают представители многочисленной и многонациональной армии его учеников. К ней причисляет себя и автор данной статьи.



В

есной 1934

года ведущий солист Кировского театра Л. Лавровский поставил для выпускного спектакля Ленинградского хореографического училища свой первый балет по повести Жорж Санд «Маленькая Фадетта» на музыку «Сильвии» Делиба. В ходе репетиций он выбрал ассистентом восемнадцатилетнего ученика Бориса Фенстера. Выбор себя оправдал. Через год уже никого не удивляло, что Фенстер помогает Лавровскому на репетициях нового выпускного балета «Катерина». Связь не порвалась и дальше, хотя переменялась расстановка сил. В 1936 году выпускник Фенстер уже сам поставил для школьной сцены балет А. Гладковского «Том Соьер», а признанный мастер Лавровский поддерживал советами своего «негласного» ученика.

Однако Фенстер прошел полный курс классического танца у Л. Леонтьева и В. Пономарева, и на него прежде всего смотрели как на исполнителя, притом одаренного. Пусть он не мог похвалиться стройностью сложения и правильными чертами лица, а значит, не годился на роли прекрасных принцев. Но его взяли в Малый оперный театр, а в ту пору прекрасные принцы туда и не заглядывали. Там процветал демократичный герой, и Фенстеру скоро поручили три репертуарные роли: Колена и Рене в балетах Л. Лавровского «Тщетная предосторожность» и «Фадетта», Арлекина в «Арлекинаде» Ф. Лопухова. Судьба все же благоволила юноше, упорно мечтавшему стать хореографом. Он встретил другого мудрого руководителя. В 1937 году Лопухов возглавил балетмейстерские курсы, основанные при Хореографическом училище. Студент первого набора, Фенстер окончил эти курсы в 1940 году. Он все еще сочинял только для школы, она ока-

Семьдесят лет со дня рождения выдающегося балетмейстера Бориса Александровича Фенстера

Сто лет со дня рождения известной артистки Иды Львовны Рубинштейн

Шестьдесят лет со дня рождения замечательной балерины Бибисары Бейшеналиевой



Б. А. ФЕНСТЕР

залась взлетной полосой хореографа. Но уже тогда определилась его личность художника.

Согласно эстетическому спросу времени, он видел балет пластическим аналогом драмы. Логике драмы подчинялась условность музыки, танца и пантомимы. Этими исконными средствами балетного действия он распоряжался скуповато: так живописец осторожно отбирает краски, чтобы перенести на полотно литературный сюжет. Его славный учитель Федор Лопухов свободно и дерзко переходил от лирики к эпосу, от комедии к драме. Фенстер трезво понимал: ему не дано сравняться с учителем в стихийной мощи таланта, в способности широко и отважно симфонизировать танец. Зато он и не повторял пройденного у Лавровского, удивляя незаемными находками в балетной режиссуре. Одной из самобытных особенностей его природы художника, природы, по невольной сути — глубоко лирической, была склонность к неожиданной игре мысли, к остроумной и доброй шутке. Лиризм подспудно, остроумие полно и броско отразились в его опыте хореографа.

Фенстер любил Лермонтова и любовь эту пронес через всю жизнь. В юности, еще сохраняя контакты с училищем, он поставил там два лермонтовских балета: «Ашик-Кериб» Б. Асафьева и в самый канун войны — «Бэлу» В. Дешевова. А его последней постановкой, трагически подведшей черту жизни, стал «Маскарад» Л. Лапутина на сцене Кировского театра.

В 1941 году все было готово к воплощению на сцене Малого «Мнимого жениха» М. Чулаки — Фенстера, балетной версии «Слуги двух господ» Гольдони. Война прервала работу, погибли на фронте братья Павел и Анатолий Коломоицевы — сценарист и предполагавшийся художник «Мнимого жени-

ха». Премьера состоялась в 1946 году, оформила ее Т. Бруни.

«Мнимый жених» не сохранил прямых переключек с современностью. Он увозил нас в Италию XVIII века и, вслед за Гольдони, воскрешал искусство народной комедии масок. Изысканный, стройный сюжет развивался в череде отточенных эпизодов, забавных положений, вне-

ной позы, бог морей благосклонно созерцал веселую путаницу финала и счастливую развязку интриги. И обнаруживалось, что несовременный с виду «Мнимый жених» был своевременен по самой сути: его бывшая ключом жизнерадостность отражала подъем духа послевоенной действительности.

«Мнимый жених» — начало счастливой поры в творческой жизни хорео-

графических деятелей. В. Мейерхольд задумал создать по нему спектакль «Одна жизнь» и готовил его к двадцатилетию Октября. С. Радов, сохранив название романа, выпустил свою премьеру еще весной 1937 года.

Послевоенная хореографическая версия Фенстера, отражая лишь отдельные мотивы романа, а попутно напоминающая и о других книгах того же ра-

сонажей. Условность выразительного танца, вращаясь в пластическую речь героев, то и дело расцветалась оттенками намеренно «безусловной» бытовой изобразительности. «Прозаизмы», сознательно вводимые в ткань лирического объяснения, не должны были позволить лирике разгуляться. Именно так проходили дуэты гимназистки и простого мальчишки — сына рабо-

реограф выводил плясунью к рампе, чтобы крупным планом показать как на детском еще лице появлялось выражение упрямого бесстрашия, ненависти. И словно бы тени падали на ее мучителей. Поэтически проступала мысль: победит этот мир, что пока еще на первый взгляд слаб и беспомощен...

За время руководства Фенстера репертуар Малейгога обогатился многими



занных актерских реплик, похожих на импровизацию. Фенстер сыпал новинками пластической режиссуры с находчивостью своего героя Труффальдино. Он раздвигал изобразительные возможности своего пантомимы, рисуя поступки и переживания персонажей. Он требовал от актеров высокой техники танца, но оправдывал конкретную задачу даже самый виртуозный трюк. Пример являло fougette: героиня-гравести, застигнутая врасплох, вертелась, как положено, на опорной ноге, обутой в балетную туфлю, тогда как на рабочей ноге сверкал лаком мужской сапог. Полет фантазии метил весь балет, открывая простор стихии смеха. В последнем акте Татьяна Бруни поместила на фоне морского пейзажа посреди сцены статую Нептуна. Стоя в кокетливой балет-

рафа. В 1945 году Фенстера назначили художественным руководителем балетной группы Малейгога, и пост закрепился за ним на одиннадцать лет. Впрочем, с 1953 года его называли главным балетмейстером, но это ничего не меняло. В любом случае можно было искать, сочинять, пробовать. Последним он особенно дорожил. Азарт эксперимента проступал в двух вовсе не похожих балетах — «Докторе Айболите» И. Морозова (1948) и «Юности» М. Чулаки (1949). Сказка о добром докторе, его друзьях — детях и его пациентах — зверюшках поныне держится в репертуаре театра. «Юность» давно из него выпала и забыта. Между тем она была событием в истории советского театра. Роман Николая Островского «Как закалялась сталь» привлекал его крупней-

да, обернулась героической комедией, озаренной весенним светом: тут была влюбленность в жизнь, бытие и мужественное приятие ее испытаний. Герои заметно помолодели и легче, если не легкомысленнее, чем в романе, воспринимали действительность, втянувшую их в водоворот событий. Но под воздействием действительности закалялись характеры, крепла воля: подростки-немысленный вступительных сцен балета взрослели, делались людьми, готовыми мужественно сражаться за твердо усвоенный идеал. Законы хореодрамы утвердились в плотной вязи хореографического действия, подымавшие его от пантомимы зарисовок быта к танцу — поэтической кульминации, открывающей внутренний мир и положительные и отрицательные пер-

Сцена из спектакля «Мнимый жених».

чих окраин. Блистательным примером «танца в характере» был эпизод издевательства белогвардейцев над девочкой, нечаянно очутившейся в саду в минуту их пьяного разгула. Хореограф поворачивал разными гранями, постепенно накалял, выстраивал образ схватки двух миров. Пьяные офицеры, ища любой забавы, заставляли плясать девочку в стоптанных башмаках, посконной юбчонке и со смешно торчащими косичками. Та плясала, испуганно озираясь, «поощряемая» разнужданными жестами, грубыми толчками, хищными ухмылками. Плясала, начиная задыхаться от страха и усталости, готовая вот-вот упасть. Тогда хо-

названиями. Дверь театра была открыта и начинающим хореографам, и опытным мастерам. Неустанно работала сам главный балетмейстер, ставя танцы в операх и опереттах, сочиняя балеты на темы отечественной литературы и народных сказок. Кроме того, в декабре 1956 года он показал там свой «Голубой Дунай»: в светелках музыки Иоганна Штрауса протекала история романтической любви, окрашенной юмором и печалью.

А шестью месяцами раньше Фенстер дебютировал на сцене Кировского театра. Он поставил балет В. Соловьева-Седого «Тарас Бульба». До войны балет этот ставили Ф. Лопухов — на той же сцене (1940) и Р. Захаров — в Большом театре (1941).

Постановка Фенстера значительно отличалась

от первых редакций, прежде всего потому, что композитор, сохранив, даже развив лирическую стихию партитуры, вывел на первый план эпос с его темой народной силы — великой и в разудалом веселье, и в гнев, и в скорби о павших героях. Новый музыкальный образ балета открыл перед хореографом большие возможности. Фенстер впервые имел дело со столь грандиозной по объему и размаху фреской. До сих пор за ним все же держалась репутация большого мастера на малые дела. Предстояло эту репутацию опровергнуть, воплотив монументальный масштаб гоголевской повести. Балетмейстер сделал это в русле избранного направления и развернул свежие художественные возможности хореодрамы.

В его спектакле богатырский образ Сечи сложился из многих звеньев. Центром был сам Тарас, кражистый, могучий, прорисованный нарочито густыми мазками пластической пантомимы. Танцевальные партии двух его сыновей контрастно одна другой противостояли. Но и каждый в толпе запорожцев получал емкую живописную тему. Как правило, вырастая из пантомимной мизансцены, характеры развивались в танце. Неумную почвенную мощь массового пляса прерывали отдельные выходы: иные окрашивал добродушный юмор, другие полнились отвагой. Образ всенародной силы не исчерпывал себя в картине Сечи. Вершиной его развития стало появление пленных запорожцев во дворце польского магната. Стреложные одной цепью, медленно колыхаясь, они начинали пляс на месте — дерзкий, насмешливый. Постепенно расступались гости, и горстка окровавленных казаков приближалась к хозяину. Танец непокорных звучал как акт высокого героизма и так воспринимался зрителями.

Применение открытых контрастов пронизывало лирические сцены балета. Кульминациями лирики. Когда силы чувства уже не выразит прозаичная пантомима, возникали в «Тарасе Бульбе» танцевальные монологи и диалоги Остапа и его невесты Оксаны, Андрия и паночки. Их роли исполняли ведущие танцовщицы и талантливая молодежь Ки-

ровского театра. В биографии каждого достигнутое тогда оставило заметный след.

Для самого хореографа «Тарас Бульба» оказался вершиной творчества. В судьбах советского балета наступал крутой перелом. Все настоятельнее заявляли о себе преимущества спектакля, воплощенного средствами развитого выразительного танца. Фенстер возглавлял балетную труппу Кировского театра, когда два хореографа вступили там на открывшийся путь: в 1957 году Ю. Григоревич поставил «Каменный цветок» С. Прокофьева, в 1959 году И. Бельский — «Берег надежды» А. Петрова. То были вестники новой поры. А сам Фенстер был уже серьезно болен и работал через силу над трехактным балетом «Маскарад», задуманным еще в начале 1950-х годов. Спокойную, непоказную доброту и мужество, острый ум и чувство собственного достоинства он сохранил до конца дней, не изменив себе ни как художник, ни как человек.

29 декабря 1960 года состоялась премьера «Маскарада». После второго акта Борис Александрович Фенстер вышел на шумные вызовы зрителей, а когда опустили занавес, сердце художника отказало.

Вера КРАСОВСКАЯ,
доктор искусствоведения,
профессор

Б

ибисару Бейшеналиеву (1926—1973) киргизской Терпсихорой можно называть с полным правом: ее творческая деятельность неразрывно связана с многогранным и богатым событиями процессом зарождения и развития профессионального искусства хореографии в Киргизии, становления национального балетного театра. В той огромной работе по воссозданию народного танцевального искусства и одновременно освоению школы классического балета, которая проводилась в республике, невозможно переоценить то, что сделали здесь первопроходцы, среди которых Бибисара Бейшеналиева занимает одно из самых значительных мест.

В середине тридцатых годов будущая артистка вместе с группой сверстниц уезжает учиться в Ленин-

градское хореографическое училище. Но началась война, и Бибисара вернулась во Фрунзе и стала работать в Киргизском музыкальном театре. С этого времени (а ей тогда было пятнадцать лет) ее жизнь, ее судьба неотделимы от жизни и судьбы коллектива.

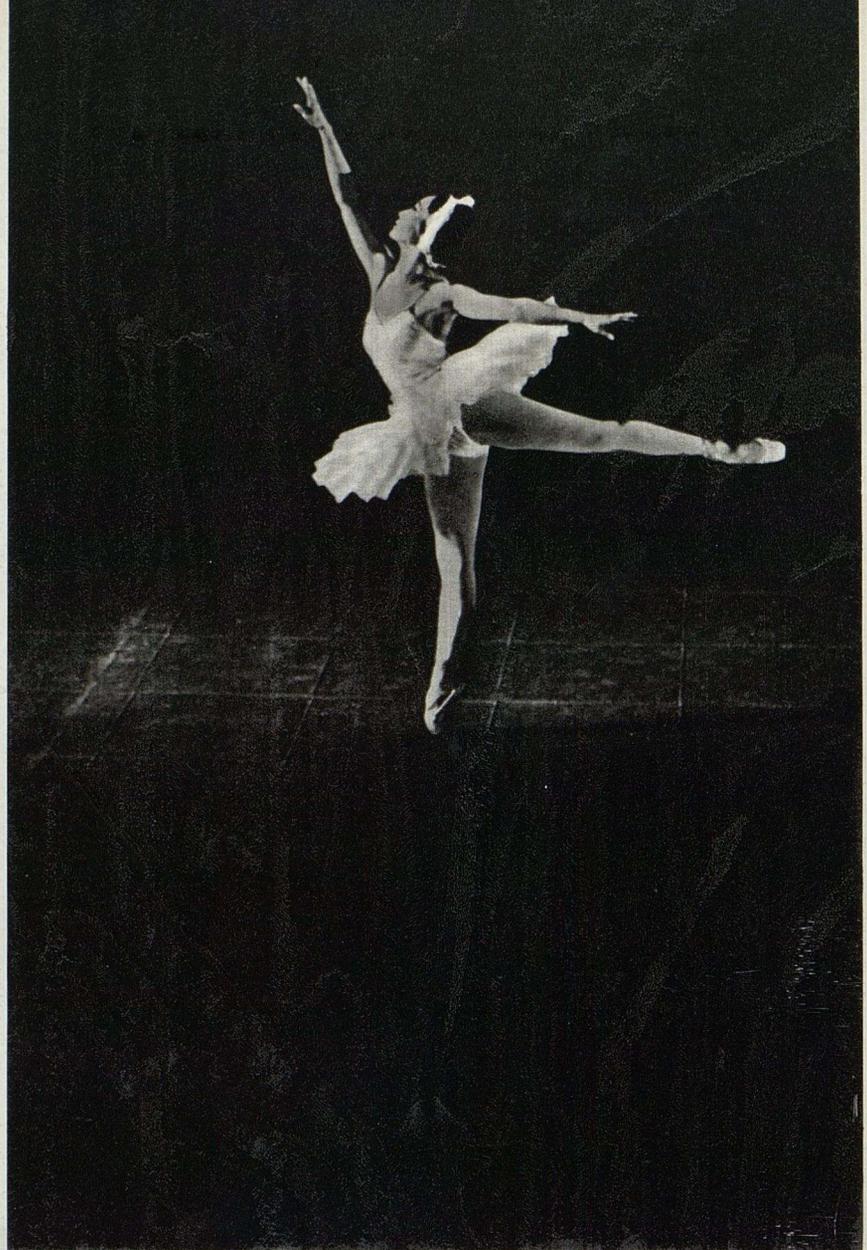
Балет «Чолпон» («Утренняя звезда») М. Раухвергера, в заглавной партии которого на премьере 30 декабря 1944 года выступила юная Бейшеналиева, стал поистине путеводной звездой и для национальной сценической хореографии, и для самой Бибисары. Искренность танцовщицы, правдиво раскрывшей глубину чувств своей героини, ее готовность пожертвовать собой ради спасения любимого, способствовали рождению на национальной хореографической сцене цельного, действенного

женского характера, который привлекал многозначностью переживаний и помыслов. Обширная галерея образов, созданных в Киргизском балетном театре Бибисарой Бейшеналиевой. Среди них — Раймонда, Одетта-Одиллия, Зарема, Тао Хоа, Эсмеральда, Анар из одноименного балета, Аврора, Джульетта, Сильфида, Китри. Выступление артистки в каждой из этих партий становилось событием большого культурного значения. Спектакли с ее участием вырастали в подлинный праздник театра. Бибисара творила на сцене с такой искренней эмоциональной силой, что заражала своим душевным подъемом и тех, кто танцевал рядом с ней, и тех, кто находился в зрительном зале.

Почти пятнадцать сезонов исполняла Бибисара одну из своих лучших ро-

Б. БЕЙШЕНАЛИЕВА
в роли Одетты
(«Лебединое озеро»).

Б. БЕЙШЕНАЛИЕВА в
балете «Болеро».

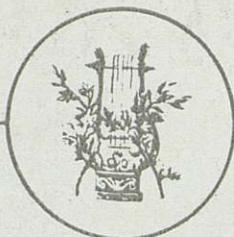




лей — роль волшебницы Айдай из того же балета «Чолпон». Сценическая жизнь этой ее героини — цепь убедительных пластических перевоплощений: Айдай постоянно меняет свое обличье, появляясь перед нами то эффектной красавицей, то уродливой старухой-колдуньей. С поразительной психологической достоверностью передавала артистка всю глубину своих исполненных муки переживаний, сжигающих женскую душу, любящую и ненавидящую одновременно. Артистка, выявляя всю противоречивость характера Айдай, показывала трагическую обреченность любви, которая возвращена на обмане и потому терпит крушение. Этому великолепному сценическому творению Бейшеналиевой посвящены многочисленные статьи исследователей, высказывания зрителей. Фильм-балет «Чолпон» с участием балерины обошел экраны более ста стран мира.

Актриса, педагог, общественный деятель — жизнь Бейшеналиевой была многообразной и творчески насыщенной. Еще в начале сороковых годов она вместе со своими товарищами — артистами начала регулярно выезжать с концертами и спектаклями в самые отдаленные уголки своей республики. И позже, став знаменитой балериной, Бибисара не изменяла этой традиции. Возвращаясь после ответственных гастролей по стране или за рубежом, Бейшеналиева считала своим долгом встретиться с земляками, выслушать их мнение, пожелания. Трудящиеся республики неоднократно оказывали ей высокое доверие, избирая Бейшеналиеву депутатом Верховного Совета СССР и Киргизской ССР.

Педагогическая работа в хореографическом училище, первые балетмейстерские опыты говорили о том, что потенциальные возможности Бейшеналиевой и в этих сферах творческой деятельности весьма значительны. И все-таки главным делом жизни для нее всегда оставался театр, сцена, спектакль, каждодневный урок, репетиция. Ее глубоко волновали поиски наиболее плодотворного пути развития национального киргизского балетного театра, его заботы и нужды, его успехи в обогащении афиши произведениями национального и классического



репертуара, одна из самых важных задач, стоящих перед труппой, — постановка спектаклей, посвященных современности. Бибисара Бейшеналиева принимала самое активное участие в работе над балетом «Асель» В. Власова, в основу которого легла повесть Ч. Айтматова «Топлек мой в красной козынке». Сочинение поднимало важные вопросы моральной чистоты человека, его ответственности за свои поступки. Спектакль привлекал тех, кто находился в зрительном зале, к серьезным раздумьям о долге, честности, душевной смелости, прямоте. И нравственным камертоном произведения стал образ Асель, вылепленный Бибисарой Бейшеналиевой. Ее героиня страстно утверждала мужество и бескомпромиссность чувств, стойкость, несгибаемость в жизненных испытаниях — новые черты, появившиеся в характере киргизской женщины, воспитанной социалистическим обществом. В 1970 году Бибисара Бейшеналиева была удостоена Государственной премии Киргизской ССР в области литературы и искусства имени Токтогула за исполнение роли Асели в одноименном балете.

Эта постановка стала этапной для киргизского балетного театра, для ее автора — постоянно партнера Бибисары Бейшеналиевой на сцене Урана Сарбагизова, который дебютировал в «Асели» в новой роли — роли балетмейстера.

Асель оказалась последним сценическим творением замечательной артистки. Тяжелая болезнь рано оборвала ее жизнь. Но память о выдающейся балерине современности живет в народе. Ее именем названы улица города Фрунзе и Киргизский государственный институт искусства, а традиции ее глубоко психологического искусства находят свое продолжение в деятельности ведущих мастеров национального балета и представительниц артистической молодежи.

Роберт УРАЗГИЛЬДЕЕВ,
кандидат
искусствоведения



Ида Львовна Рубинштейн и актриса Ида Рубинштейн была примечательной фигурой театральной жизни начала века — участвовала в спектаклях Михаила Фокина, с успехом выступала в представлениях первых «Русских сезонов», предпринятых С. Дягилевым. Не обладая профессионализмом классической балерины, она обрела известность благодаря своей выразительной пластике, красоте, сценическому шарму. Знаменитый портрет Валентина Серова помогает нам сегодня понять, в чем заключается тайна обаяния Иды Рубинштейн, этой одаренной дилетантки, как ее называли современники.

Ида Львовна Рубинштейн (1885—1960) с детских лет мечтала о сцене. Встреча с выдающимся русским хореографом Михаилом Фокиным во многом определила ее дальнейшую судьбу. Тогда Ида Рубинштейн готовилась сыграть роль Саломеи в пьесе О. Уайльда, но цензура запретила постановку. И артистка начала брать уроки танца у балетмейстера, чтобы показать публике фрагмент спектакля — «Танец семи покрывал». Михаил Фокин

В. Серов.
Портрет
Иды Рубинштейн.
Фрагмент.



вспоминает: «Работа над Саломеей была совершенно необычная и единственная в моей жизни. Надо было одновременно и научить Иду Львовну танцевальному искусству, и создать с нею танец Саломеи... Помогала энергия молодой артистки и необычайная ее внешность. Мне казалось, что из нее можно сделать что-то необычное в стиле Бирдслея. Тонкая, высокая, красивая, она представляла интересный материал, из которого я надеялся «слепить» особенный сценический образ».

Премьера состоялась в 1908 году. Успех Рубинштейн имела огромный. Критик Валерий Светлов отмечал в ней гибкость змеи и пластичность женщины, а в ее танцах — сладострастно-окаменелую грацию Востока, полную неги и страсти.

В первом дягилевском «Русском сезоне» 1909 года она — исполнительница центральной партии в балете «Клеопатра», сочиненном Фокиным специально для артистки с учетом ее данных и возможностей, — пользуется большим успехом, вызывая самые противоречивые оценки и суждения.

«Русский сезон» 1910 года начался балетом «Ше-

херезада», где роль неверной ханской жены Зобеиды поручена Иде Рубинштейн. Создатель спектакля М. Фокин, считая, что роль Зобеиды была одной из лучших в ее репертуаре, отмечал: «...Это удивительное достижение: большой силы впечатления (она добивалась) самими экономными, минимальными средствами. Все выражается одной позой, одним жестом, одним поворотом головы. Зато все было точно выражено, нарисовано. Каждая линия продумана и прочувствована. ...Особенно значительным мне кажется момент, когда она сидит недвижно в то время, как кругом идет кровавое побоище. Смерть приближается к ней, но ни ужаса, ни страха. Величаво ждет в недвижной позе. Какая сила выражения без всякого движения!»

В 1910 году И. Рубинштейн уходит от Дягилева и создает свою собственную труппу, с которой выступает вплоть до начала второй мировой войны. К работе в коллективе она привлекает выдающихся композиторов и художников. По ее заказу, в частности, были созданы произведения, ставшие гордостью музыкальной культуры XX века: «Мученичество Святого Себастьяна» К. Дебюсси, «Болеро» М. Равеля, «Антоний и Клеопатра» Ф. Шмитта, «Персефона» и «Поцелуй феи» И. Стравинского, «Императрица на скалах», «Федра», «Свадебное торжество Амура и Психеи», «Жанна Д'Арк на костре» А. Онеггера. Однако труппа работает нестабильно: сказывается отсутствие общего квалифицированного профессионального руководства. В труппе И. Рубинштейн начинали свою деятельность ставшие впоследствии известными танцовщицы и балетмейстеры.

Во время второй мировой войны Ида Рубинштейн переезжает в Лондон, где работает в лазарете для раненых французских и английских солдат. Последние годы жизни проводит в полном уединении, всеми забытая, поселившись на юге Франции.

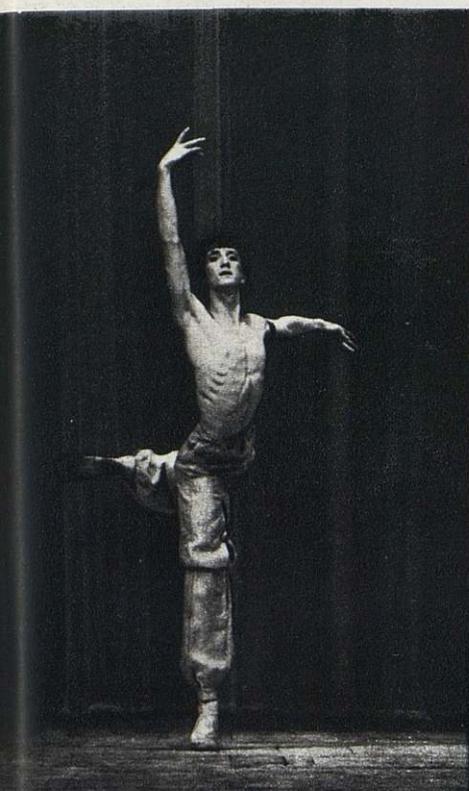
Владимир КОТЫХОВ

Ученик Берлинской балетной школы
Грегор ЗЕЙФЕРТ исполняет вариацию
из балета «Корсар».

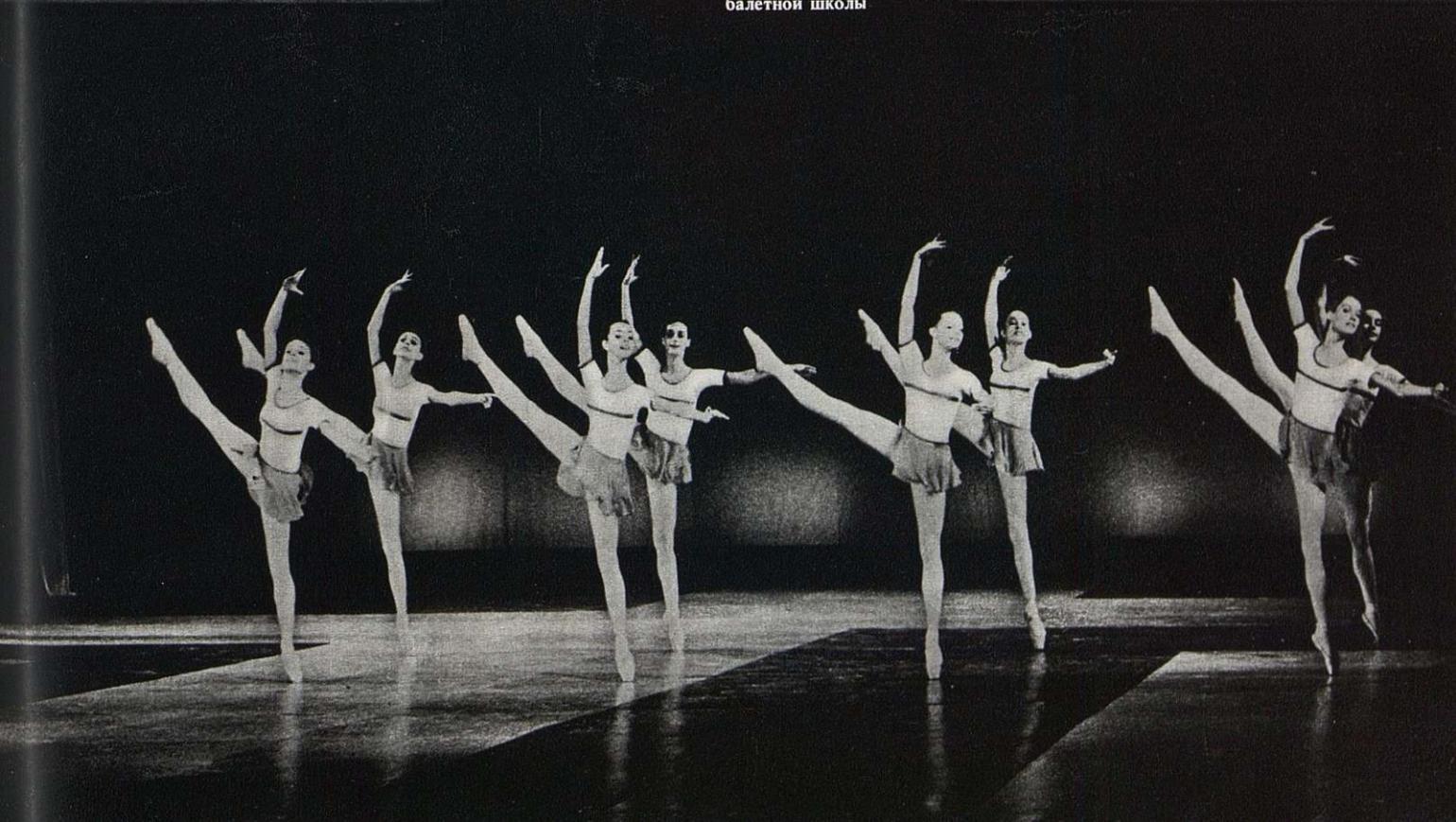
МАРТИН ПУТТКЕ,
директор
Берлинской балетной школы

Солист балета Берлинской государственной
оперы, победитель Международного
конкурса артистов балета в Хельсинки
Оливер МАТЦ — выпускник Берлинской
балетной школы.

«Культура внимания — это сильнейшее оружие современного актера-танцовщика. Она окрыляет мысль, побуждает к творчеству, совершенствует и облагораживает исполнительскую технику», — так написал однажды выдающийся советский педагог Н. Тарасов. В своей замечательной книге «Классический танец» он стремится раскрыть суть понятия «внимание танцовщика», называет его признаки, размышляет о его слагаемых. Вместе с тем Николай Иванович, уточняя свою мысль, подчеркивает, что танцовщик должен «сосредоточивать свое внимание больше на актерской выразительности, чем на технике движения». Однако, считая технику средством, а не целью творчества, Тарасов предъявляет к профессионализму артиста балета высокие требования, подчеркивает, что необходимо овладеть им и осознанно применять на практике. Но как воспи-



Выступают воспитанники Берлинской
балетной школы



тать это наиважнейшее качество у юного артиста? Исходя из собственной педагогической практики, считаю, что и в период обучения танцовщика, и даже позже — в театральной практике часто приходится отдельные составные части профессионального мастерства отрабатывать отдельно друг от друга с тем, чтобы позже, на следующем этапе занятий, начать шлифовать их уже в комплексе. Результат подобного построения уроков классического танца и репетиций подтверждают плодотворность такого метода.

Танцовщик, чье дарование гармонично соединяет в себе необходимые психологические и физические факторы, имеет безусловно большее преимущество перед теми, кто этим качеством не обладает. Но практика балетного образования, к сожалению, показывает, что такие уникальные индивидуальности встречаются крайне редко и находить их нелегко. Об общественных, социальных или антропологических причинах здесь не следует говорить — суть, по-моему, неоспорима. Я лично в своей педагогической деятельности постоянно сталкиваюсь с тем, что сплошь и рядом приходится обучать искусству балетного артиста детей с недостаточными физическими данными. Эта объективная реальность в значительной степени и определяет направленность ежедневной преподавательской практики. Возможные болезни или негативное физическое развитие учащихся еще более осложняют положение. Как раз при таких обстоятельствах тезис Н. Тарасова о культуре внимания получает особое значение.

Я хотел бы поделиться некоторым опытом в области танцевально-функциональной работы с учащимися. Но прежде несколько слов о проблеме в целом. Каждый танцевальный, то есть соматический¹, учебный процесс включает в себе развитие обратной связи. Это значит, что о достигнутом результате информирует нервная деятельность. Дальнейшая корректировка может изменить соматический учебный процесс и преградить путь к достижению поставленных целей, так как развитие моторных навыков, их стабилизация и совершенствование происходят на основе изменения умственной структуры. Таким образом, при целенаправленном развитии духовного мира будущего танцовщика весь учебный процесс может протекать намного эффективнее и, что немало важно, экономнее. Значение этого обстоятельства еще более возрастает в том случае, если учащийся балетной школы травмирован или по какой-то другой причине не в состоянии выполнять те физические нагрузки, которые необходимы на данном этапе учебного процесса. Здесь полезна идеомоторная тренировка², которая дает возможность учащемуся мысленно подготовить себя к выполнению

отдельного движения или комбинации движений в целом. В результате условия действия подготавливаются внутренне еще до его непосредственного физического исполнения. Тем самым, внешний процесс, то есть само активное танцевальное движение сначала уточняется и стабилизируется в сознании. Таким образом, нагрузка танцовщика снижается, он допускает меньше ошибок, так как может сконцентрировать свое внимание на отработке существенных деталей движения. Танцовщик до тех пор не тренируется активно, пока не найдет, подобно своим ощущениям, правильный ход выполнения движения, направляя себя к этому совершенно сознательно.

Мой собственный педагогический опыт убедил меня в том, что применение идеомоторной тренировки весьма эффективно в следующих случаях (до сих пор занятия проводились только для солистов и групп учащихся до трех человек):

при обучении сложным координационным навыкам;

при разучивании новых движений путем умственного отрабатывания какого-либо точного их образца;

в работе по исправлению ошибок; в борьбе с судорогами, которые нередко случаются у танцовщика и не только отрицательно влияют на технику исполнения движений, но и значительно снижают художественное впечатление;

во время умственно-эмоциональной подготовки артиста к определенному порядку движений: прежде всего в отношении возможно более полного слияния музыкального, соматического и идейно-драматургического компонентов танца.

Подводя итоги, можно констатировать, что идеомоторная тренировка вполне применима на таких этапах учебного процесса, как программирование (разучивание новых движений), регулирование (исправление ошибок, снятие напряжения), тренировка (отработка определенных двигательных рефлексов).

Основанием для создания идеомоторных программ-тренировок является умение балетного педагога различать первостепенные и второстепенные ошибки своего воспитанника, то есть способность отделить существенное от несущественного. Работать целесообразно в тесном содружестве с психологами, так как именно от знания характера психической организации юного или уже сложившегося артиста балета, от его эмоционального состояния в данный момент в решающей степени зависит результат обучения.

В ходе идеомоторной тренировки я выделяю следующие стадии:

1. а) Подготовительная фаза: короткий 30-45-минутный экзерсис, сразу же после него покой в положении лежа, эвентуальная ауто-

генная тренировка, максимум пять минут.

б) Внутренний настрой на исполнение движений или, иначе говоря, на источники ошибок. Педагог тихим, спокойным голосом задает движение, используя вспомогательный показ.

в) Ученик сам повторяет мысленно прослушанное задание, сразу же после этого рассказывает о ходе его выполнения или возникших помехах в порядке движений.

2. Фаза движения идеомоторно «отанцовывается» с музыкальным сопровождением, ученик снова рассказывает о порядке движений, теперь прежде всего о точном его соответствии с музыкой. Фаза движения многократно повторяется. На этой стадии должна быть достигнута безошибочность исполнения. Расслабленное состояние сохраняется.

3. а) Ученик поднимается и под музыку очень точно, особенно в пространственном отношении, обрисовывает «в полности» порядок движений. Это повторяется много раз для того, чтобы ученик согрелся и одновременно подготовил себя к активному исполнению.

б) Активное исполнение порядка движений, непосредственно вслед за ним контроль с помощью видеозаписи и обсуждение достигнутых результатов.

Здесь очень важно понимать, что только при правильном применении метода идеомоторной тренировки можно рассчитывать на полноценный результат. Одновременно возникает большая опасность: если педагог, скажем, на основе ложного диагноза ошибки задает ученику неверную программу, то подлежащие исправлению погрешности будут лишь укореняться. Поэтому этот метод занятий требует от воспитателя высокой моральной и профессиональной ответственности. Незнание или невнимательность могут причинить ученику большой вред.

Из всего сказанного вытекает четыре очень важных тезиса, которые необходимо учитывать, обращаясь к идеомоторной тренировке:

1. Вырабатываемые с помощью идеомоторной тренировки навыки ни в коем случае не могут заменить адекватных познаний в области школы академического классического танца. Глубокие знания эстетических и функциональных закономерностей системы балетного театра, а также основ анатомии и физиологии тела человека должны стать основой для идеомоторной тренировки.

2. Идеомоторная тренировка может значительно повысить интенсивность общего развития учащихся. Регулируемое освоение нового материала происходит исключительно на основе умственного и физическо-



КАК ИЗБЕЖАТЬ БОЛЕЙ В СПИНЕ



МИХАИЛ
ЦЫКУНОВ,

научный сотрудник
Центрального научно-
исследовательского
института травматологии
и ортопедии
имени Н. Н. Приорова

го расслабления, ученик не приобретает того множества комплексов, которые в обычной практике совершенно естественно вырабатываются в ходе неправильного, несвободного от ошибок, повторения как в техническом, так и в художественном отношениях.

3. Применение метода идеомоторной тренировки не только повышает эффективность и экономичность процесса обучения, но и одновременно создает очень благоприятную рабочую обстановку, которая особенно хорошо влияет на взаимоотношения между учеником и учителем. Этот метод стимулирует духовное сотрудничество учителя и ученика. Более результативно идет процесс художественного осмысления движений, у будущего артиста активнее формируется способность анализировать свою технику исполнения.

4. Идеомоторная тренировка очень полезна на стадии выздоровления после травмы, когда ученик или артист заново «входит» в физическую форму, а также во время длительного перерыва в тренировочном процессе, вызванном травмами или болезнью, особенно, если такого рода «простой» затягивается на несколько месяцев. Как раз в эти промежуток времени, перед началом активной тренировки или же перед уроком, танцовщик или учащийся подвержен сильным мотивационным колебаниям. Умственная активизация представляет собой прекрасное психологическое средство для того, чтобы приглушить сомнения выздоравливающего относительно дальнейших профессиональных возможностей и устойчиво стабилизировать его мотивацию.

Мой личный опыт работы с учащимися подтвердил большую пользу идеомоторной тренировки. Результаты этой работы получили положительный отклик и на международном уровне. Но одновременно я все больше убеждаюсь в том, что это — только лишь одно из вспомогательных средств обучения будущего танцовщика. Для введения в дальнейшем новых методов преподавания потребуется знающий, обладающий абсолютным вкусом и понимающий свою ответственность перед учеником балетный педагог. Изложенный здесь опыт ни в коей мере не предполагает заменить методику преподавания классического танца — наоборот, он прежде всего призван способствовать еще более глубокому проникновению в золотой фонд школы русского и советского балета, еще более вдумчивому постижению наследия мастеров прошлого.

¹ Соматический процесс — процесс, влияющий на ту группу нервных волокон, которые осуществляют взаимодействие мышц, кожи, суставов.

² Идеомоторная тренировка вызывает появление нервных импульсов, обеспечивающих выполнение какого-либо движения в момент мысленного представления о нем.

Современный балетный театр все чаще стал обращаться к технике джаз-танца, свободной пластике и другим видам современной хореографии, которые предъявляют к связочному аппарату позвоночника артиста свои специфические требования.

Практика показала, что при увеличении функциональных требований к связкам возникает необходимость укреплять мышцы, которые обеспечивают их натяжение. Иначе возможно хроническое перенапряжение связок, что сопровождается болевыми ощущениями.

Известно, что позвоночник является частью твердой опоры человека. Он состоит из тридцати трех или тридцати четырех позвонков и имеет отделы: шейный, грудной, поясничный, крестцовый и копчиковый. Каждый позвонок имеет тело (передний отдел) и дугу с отходящими от нее отростками (задний отдел). В центре расположено позвоночное отверстие, называемое позвоночным каналом, содержащим в себе спинной мозг. С обеих сторон между позвонками есть отверстия, через которые проходят корешки спинного мозга. Между собой позвонки соединены связками, а между телами позвонков расположены межпозвоночные хрящи, или диски, благодаря эластичности которых позвоночный столб выполняет амортизационную и рессорную функции. Подвижность между двумя смежными позвонками зависит от высоты межпозвоночных дисков и длины связок. В норме позвоночник имеет изгибы в передне-заднем направлении: лордозы (шейный и поясничный), кифозы (грудной и крестцовый). Они формируются в процессе роста и занятий хореографией. Для выработки правильной осанки, в особенности балетной, то есть для формирования у человека способности согласовывать движения частей тела, большое значение имеет координация мышечной деятельности. Она достигается строго взаимосвязанной и последовательной сменой напряжений мышц тела. Позвоночный столб может сгибаться и разгибаться, наклоняться вправо и влево, а также скручиваться. Наиболее подвижными являются шейный и поясничный отделы. В процессе многолетних занятий хореографией развивается значительная подвижность и в нижнегрудном отделе позвоночника. У артистов балета он несколько изогнут вперед, что характеризует хорошую балетную осанку классического танцовщика.

В результате изменения техники балетных движений, не подготовленной специальными тренировками, происходит перенапряжение мышц, обеспечивающих движения туловища. Нарушается функция связок и хрящей позвоночного столба. Если пренебречь профилактическими мерами, то может развиваться хроническое заболевание с периодически возникающими болями в спине. Про-

исходит раннее старение межпозвоночных хрящей, проявляющееся в снижении их высоты, уменьшении эластичности, что выражается в нарушении рессорной функции и в ограничении их подвижности. Одна из причин боли — это раздражение нервных окончаний, расположенных в связках позвоночника. В дальнейшем она появляется, когда артист находится в неудобной позе, при предприняемом им физическом усилии (поддержках и т. п.), переохлаждении, резких движениях корпуса (особенно при скручивании). Другой причиной болей может быть выпячивание (грыжа) межпозвоночных дисков, которые раздражают или даже сдавливают корешки спинного мозга. Боли могут вызывать и смещения, происходящие в межпозвоночных суставах (подвывихе). Боль приводит к резкому ограничению движений в соответствующем отделе позвоночного столба, рефлекторному напряжению мышц спины. Вследствие этого на длительный срок прерывается сценическая деятельность артиста балета и возникает необходимость длительного восстановительного лечения.

В отделении восстановительного лечения совместно с отделением спортивной и балетной травмы Центрального научно-исследовательского института травматологии и ортопедии имени Н. Н. Приорова разработан комплекс лечебных мероприятий по устранению болевых ощущений и предупреждению их повторения.

Лечебный процесс при данном заболевании условно делится на три этапа: устранение боли (расслабление мышц), увеличение подвижности и вытяжение позвоночного столба, укрепление мышц туловища (стабилизация позвоночника). Для артистов балета выделяется дополнительный этап — восстановление балетной формы.

На первом этапе используют средства, способствующие устранению боли и расслаблению мышц спины. Назначается постельный режим, легкий массаж спины, теплые ванны, медикаментозные средства (аналгетики, витамины группы В, стекловидное тело и т. п.), физиотерапия. Проводится курс блокад корешков спинного мозга раствором новокаина.

На втором этапе продолжается массаж мышц спины, сохраняется постельный режим. Назначаются физические упражнения в воде (в бассейне с теплой водой 35—37°), лечебная гимнастика. При необходимости проводится курс вытяжения позвоночника для устранения его блокирования. В последние годы в нашей стране стала применяться мануальная терапия — приемы ручного воздействия на позвоноч-

ник (элементы массажа и пассивные движения). Наш опыт манипулирования на позвоночнике показывает, что этот метод устранения блокирования у артистов балета дает положительные результаты. Однако он показан не всем: при наличии грубых изменений в позвонках (костные разрастания, сдавление корешков спинного мозга и т. п.) может нанести вред. Процедура мануальной терапии должна выполняться осторожно, нежно, с учетом особенностей развития и функциональных возможностей (подвижности) позвоночника у танцовщиков. Не следует увлекаться чрезмерной мобилизацией позвоночного столба. Мануальная терапия противопоказана при сильно увеличенной подвижности — нестабильности позвоночника, которая нередко встречается у артистов балета.

На третьем этапе приступают к укреплению мышц туловища — спины и живота. Продолжается массаж мышц спины средней интенсивности. В ходе занятий лечебной гимнастикой выполняется комплекс упражнений: статические напряжения мышц спины, брюшной стенки, активные движения руками и ногами в медленном темпе. Для предупреждения перегрузок связок и хрящей позвоночного столба лечебная гимнастика проводится в положении лежа на спине, на животе, на боку. По мере укрепления мышц можно перейти к восстановлению профессиональных двигательных навыков (также в положении лежа). Рекомендуется лежать на спине выполнять движения обычного экзерсиса у палки, затем повторить их в положении лежа на боку и на животе. Разрешаются движения ног вперед и в сторону без форсированных бросков прямой ноги назад, так как при этом происходит резкое разгибание и скручивание позвоночника, что может послужить причиной обострения болей. В дальнейшем начинают выполнять экзерсис стоя у палки, постепенно включая в него прогибы корпуса назад, повороты, а также движения ногой, поднятой на 45° и 90°. Болей в спине при этом не должно быть.

При увеличении силовых возможностей мышц для профилактики болей в спине следует большое внимание уделять четкости выполнения профессиональных движений, с учетом индивидуальных физических особенностей танцовщика. К сожалению, артисты балета редко включают в свой ежедневный экзерсис упражнения, способствующие укреплению мышц спины и брюшной стенки, которые необходимы для исполнения элементов как современного танца, так и дуэтно-классического танца (поддержки). Отсутствие же отечественной школы и методики преподавания в хореографических училищах свободной пластики (танца мо-

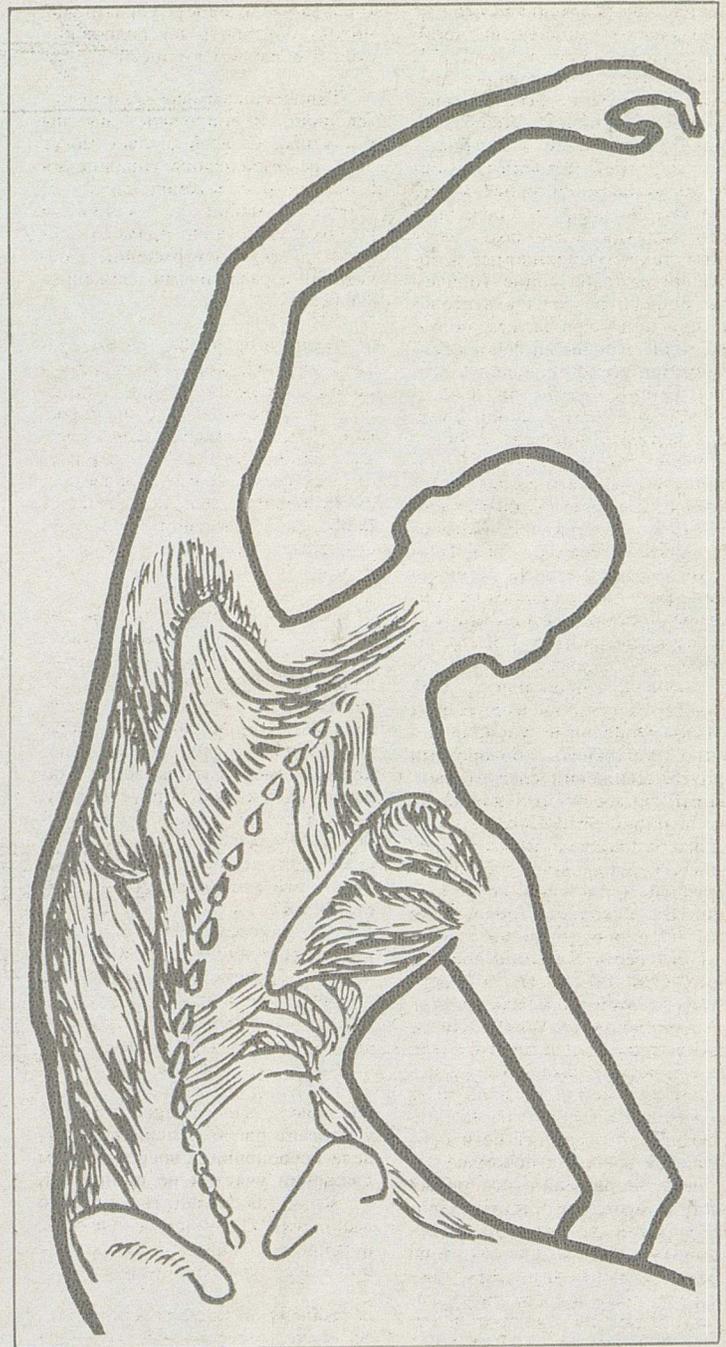


Схема мышц спины.

дерн, джаз-танца) ведет к перегрузкам поясничного отдела позвоночника во время работы в театре, где постановки балетных спектаклей содержат много новых движений, не знакомых пришедшим из училища выпускникам. Необходимо пересмотреть программу подготовки будущих танцовщиков, внести в нее коррективы с учетом рекомендаций балетной медицины. Следует признать целесообразным также включение в программу хореографических училищ и балетмейстерских факультетов творческих институтов страны курса основ балетной медицины.

После проведения курса восстановительного лечения и восстановления балетной формы действенным средством предупреждения повторения болей в спине является специальная гимнастика, направленная на тренировку мышц спины и брюшной стенки. Подобный тренаж следует проводить утром, до экзерсиса и репетиций. Продолжительность занятий должна быть не менее тридцати-сорока минут. Сначала в положении лежа на спине выполняются упражнения, подготавливающие организм к основной нагрузке. Глубокое, ровное дыхание, затем напряженное

сгибание и разгибание стоп с максимальной амплитудой, после чего делается *demi* и *grand pié*. Производятся вращательные движения в лучезапястных и плечевых суставах, напряженное сгибание и разгибание в локтевых. Темп движений медленный, каждое движение повторяется четыре-восемь раз. В основную часть занятия включаются элементы, также выполняемые в положении лежа на спине (причем руки широко разведены в стороны, поясница прижата к полу): *demi rond de jambe en dehor* обеими ногами, *grand battement* в стороны, *petit battement sur le soude-pied* со слегка приподнятыми вверх ногами, заноски. Необходимо следить за тем, чтобы поясница не прогибалась, не задерживалось дыхание. Темп медленный. Каждое движение повторяется восемь-двенадцать раз. После этого опять же лежа на спине переходят к упражнениям на спине, ноги согнуты, стопы фиксированы грузом около 5 кг: «присаживание» с прямой спиной, руки в первой, второй или третьей позициях могут производить *port de bras*. Описанные упражнения можно усложнить поворотами корпуса. Движения следует выполнять по восемь раз для каждой позиции рук. После усвоения этих упражнений можно приступить к движениям с большей нагрузкой и сложной координацией. Из исходного положения лежа на спине (руки во второй позиции) сесть с прямой спиной, приподнять обе ноги и удержаться в этой позе как можно дольше (до усталости). После отдыха упражнение повторяется еще три-четыре раза. Затем в исходном положении сидя на полу (прямые ноги подняты на 45°, руки во второй позиции) ноги продвигаются вперед, а потом назад, за счет напряжения ягодичных мышц и брюшной стенки. Данное упражнение можно усложнить выполнением заносок, *rond de jambe* и *port de bras*. Для мужчин рекомендуется увеличить нагрузку, надев на щиколотки ног манжеты с песком (0,25—0,5 кг) и взяв в руки гантели (до 2 кг).

Для укрепления мышц спины используются упражнения в исходном положении лежа на животе — напряженное прогибание корпуса назад в сочетании с различными движениями рук и ног. В исходном положении лежа на животе поперек скамейки с фиксированными ногами — удержание корпуса на весу со сменной позиций рук. Сидя в продольном или поперечном шпагате — наклоны и повороты прямого корпуса вперед и в стороны. Стоя, низко наклонив корпус вперед, опираясь ладонями в пол — приподнять голову, соединить лопатки, перевести руки в третью позицию, прогнуться в грудном, затем в поясничном отделе позвоночника, выпрямить-ся до вертикального положения

корпуса. Последнее упражнение можно повторить из положения стоя в обратном порядке.

Танцовщикам необходимо интенсивно тренировать мышцы туловища. С этой целью могут быть рекомендованы упражнения в исходном положении лежа поперек скамейки на спине и на боку: удержание прямого корпуса на весу до утомления в сочетании с различными движениями рук.

Для того, чтобы разнообразить занятие, можно в исходном положении лежа на спине, положив под затылок и под пятки валики или поставив стулья, слегка приподнять таз и удержать его на весу. Затем производить смену позиций рук, *demi rond de jambe*, *petit battement sur le soude-pied* поочередно каждой ногой и т. п.

При необходимости быстро укрепить мышцы спины и живота используется оригинальный методический прием из практики артистов цирка — пассивное растягивание напряженной мышцы: для спины — нужно лечь поперек скамейки на живот и стараться удерживать корпус на весу, а партнер должен пытаться быстрыми толчками рук опустить его вниз; для мышц брюшной стенки — это упражнение выполняется лежа на спине и на боку (ноги фиксируются). Наибольшее тренирующее воздействие на мышцы брюшной стенки оказывается в положении лежа на спине с согнутыми ногами (стопы фиксированы). При попытке присесть напрягаются только мышцы живота, а расположенная глубоко поясничная мышца, которая усиливает изгиб поясничного отдела позвоночника вперед, в этом движении участия не принимает.

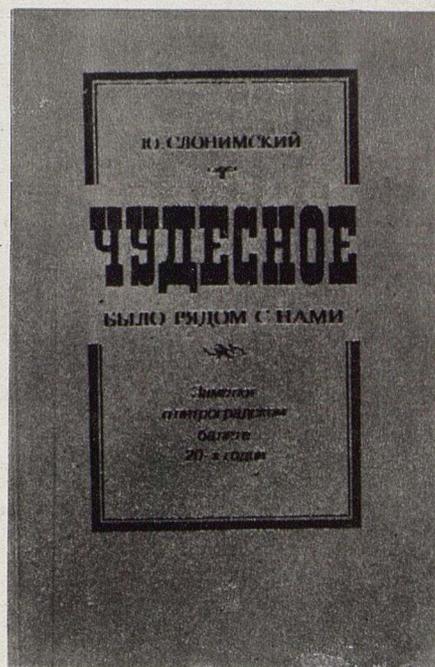
До и после занятия полезно выполнить самомассаж спины с помощью роликового массажера или массажного полотенца.

Надежной профилактикой перегрузок опорно-двигательного аппарата у артистов балета являются регулярные занятия физкультурой и спортом. Для укрепления мышц туловища особенно полезна ходьба на лыжах и плавание. Не следует чрезмерно увлекаться каким-то одним видом спорта, так как это может привести к развитию гипертрофии отдельных мышц, что нежелательно для такого вида искусства, как балет.

Для самоконтроля функционального состояния мышц туловища рекомендуется периодически проводить пробы на выносливость к длительной статической работе. Если танцовщик удерживает корпус на весу в горизонтальном положении пять-семь минут, то можно считать его достаточно подготовленным к танцу с любой нагрузкой на позвоночник.

*Перед вами -
новая книга*

ВСПОМИНАЯ О ДАЛЕКИХ ДВАДЦАТЫХ...



«Мои работы всегда были посвящены войне со временем — задаче отобрать из его рук людей, годы, факты, канувшие в безвестность, возратить их к жизни и сделать им смотр», — так определил задачу своих исследований выдающийся критик, историк, теоретик и драматург балетного театра Юрий Иосифович Слонимский. Фраза, взятая из его пятнадцатой (выпущенной Ленинградским отделением издательства «Советский композитор» уже после смерти автора) книги «Чудесное было рядом с нами. Заметки о петроградском балете 20-х годов», выражает суть ее содержания. В калейдоскопе событий общественно-политической и культурной жизни страны тех лет возникают многочисленные образы людей, чьи судьбы переплелись с хореографическим искусством. Материалы книги охватывают многие аспекты жизни балета «великой эпохи переоценки ценностей»: школу, театр, творчество, критику, науку, обогащая

историю балета многочисленными бесценными фактами.

В автобиографическое повествование органично вошли рассказы о юности прославившихся впоследствии учеников хореографического училища Георгия Баланчивадзе, Петра Гусева, Марины Семеновы и воспоминания о тех, полузабытых, кто «каждый по своему отдавали жар души балетной молодежи» — директоре А. Облакове, инспекторе Г. Исаенко и других.

Немало страниц посвящено жизни бывшего Мариинского театра. Слонимский знакомит нас с утраченными балетами М. Фокина, с обликом классических спектаклей тех лет, с новаторскими поисками балетмейстера Ф. Лопухова. В поле зрения балетоведа оказываются композитор А. Глазунов и дирижер Р. Дриго. Но главное место в книге отведено исполнителям. Слонимский описывает непревзойденные актерские работы А. Черыгина, вспоминает об искусстве характерной танцовщицы О. Федоровой. Немного словно, но образно точно говорит автор о главных приметах творческих индивидуальностей Е. Люком, которая, по словам автора, никогда не грешила против правды танца, «стремилась к его поэтической образности и достигала в этом завидных высот», полюбила зрителям «богатством бесхитростных эмоций», и Е. Гердт, чье «искусство было неповторимо прекрасно душевным равновесием, величавым покоем, редкостной гармонией и соразмерностью частей танца в целом и каждого движения».

Легендарным танцовщицам двадцатых годов Ольге Спесивцевой и Лидии Ивановой Слонимский посвящает отдельные главы. Их портреты — итог научного исследования. Привлечены многие материалы, в том числе воспоминания Е. Гердт и В. Костровицкой, написанные по просьбе автора специально для этой книги. Убеденный, что «личность художника, его духовный мир, его видение жизни имеет необыкновенную, решающую ценность», Слонимский стремится выявить интересы балерин, круг их общения, люби-

мые книги, произведения искусства. Особенное значение он придает их высказываниям, размышлениям. Чего стоят только приводимые в книге отрывки из дневников Спесивцевой, где каждая фраза, как напряженный нерв! Рассматривая репертуар артисток, описывая их исполнение той или иной роли, Слонимский показывает, в чем и как проявились индивидуальности замечательных танцовщиц. В творчестве Спесивцевой, по его мнению, главным была красота, которая «становилась в ее трактовке предметом драматического размышления, осмыслялась как одна из высших проблем этики». Лидия Иваново воспевала своим искусством «радость бытия», «гордый, радостный пафос свободного человека», «ликующий порыв в неведомое будущее». Она заявила о себе как о балерине новой формации, о которой можно говорить как о предшественнице Марины Семеновы.

Необыкновенной теплотой и уважением проникнуты страницы, посвященные ближайшим друзьям юности Слонимского — художникам В. Дмитриеву и Б. Эрбштейну. Они занимались в Академии художеств в классе К. Петрова-Водкина и впоследствии оформили много балетов. Эрбштейну принадлежали декорации и костюмы ленинградского «Красного мака», а позже «Фадетты» и «Катерины». Дмитриев был художником «Пулчинеллы», «Байки», «Щелкунчика», а в тридцатые годы одним из авторов сценария и художником «Пламени Парижа», «Партизанских дней», «Утраченных иллюзий». В воспоминаниях Слонимского, даже на фоне повседневной жизни, ощущается незаурядность окрыленных талантом юношей, одержимых любовью к искусству.

Значительная часть книги посвящена ученым, оказавшим влияние на профессиональное становление будущего балетоведа. Среди них А. Вольнский, И. Соллертинский, А. Гвоздев, Б. Асафьев. Блистательные эрудиты, поражающие глубиной и разносторонностью своих знаний в области литературы, живописи, музыки, театра, они в двадцатые годы часто выступали в прессе по вопросам

хореографического искусства. Гвоздев и Асафьев руководили работами начинающего балетоведа в Институте истории искусств. Обзор деятельности каждого из них сопровождается определением значения творческого вклада в советское балетоведение, анализом наиболее плодотворных идей.

Несмотря на свой исторический характер, книга очень современна. Как отметил Ю. Григоревич, автор статьи, предваряющей книгу, — «прошлое интересовало его применительно к настоящему». Опыт, почерпнутый в истории, позволяет Слонимскому обоснованно и убедительно высказываться по ряду полемических вопросов. Его утверждения изложены с афористической ясностью. «Текст» классиков хореографии нельзя ни «улучшать», ни «совершенствовать», ни «исправлять». Или: «Только объединение музыки с хореографией на основе признания решающего значения хореографической драматургии может обеспечить ей полноценную жизнь на балетной сцене». Можно сказать, что Слонимский предлагает современным балетоведам программу действий. Говоря об А. Ширяеве, он пишет: «Книжечка его воспоминаний не вышла из-за обстоятельств военного времени. Пора бы ее издать. Для потомства она представляет бесспорную ценность». Тревожась о судьбе перспективных идей, он сетует: «Почему музыковеды и балетоведы еще не развернули в систему мысли Асафьева о «танцевальной формуле, усложненных и углубленных через преобразование их в симфоническом развитии», о «пластической интонации» — не понимаю». В таких высказываниях выражена забота о будущем хореографического искусства, которому была посвящена его жизнь.

Значение новой книги Слонимского (общая редакция И. Ступникова) трудно переоценить. Ее научная значимость неоспорима. Но помимо профессиональных достоинств она обладает редким качеством: учит трудному искусству любить и ценить людей.

Людмила ЛИНЬКОВА

*Перед вами -
новая книга*



ХОРЕОГРАФИЯ ВЬЕТНАМА

Книга «Вьетнамская народная хореография» органично вписывается в серию учебников, методических пособий, исследований по народному танцу, созданных профессором Т. Ткаченко. Огромный исполнительский, педагогический, балетмейстерский опыт помог ей найти стиль повествования, доходчивую и образную систему описания танцев, которая облегчает работу постановщика, исполнителей, вооружает их точным методом.

В кратком вступлении автор говорит о том, что народная хореография Вьетнама разнообразна и многолика. Но есть в ее образцах и общие родственные черты. Вьетнамские танцы лишены технически сложных (в европейском понимании) движений, виртуозных пассажей. Но образное начало композиций постичь довольно трудно. Удастся оно тем, кто, восстанавливая танцы, умеет «передать

их красоту, певучесть, мягкость, нежность...», кто поможет исполнителям постичь искусство владения аксессуарами — барабанчиками, широкополыми шляпами, веерами, палочками, шестами. В структуре всех вьетнамских танцев огромное значение имеет рисунок движений рук, кистей, которые зачастую имеют значение символа, определяя суть танца, его образный смысл.

В книге представлено четыре композиции: «Танец с барабанчиками», «Танец с веерами», «Танец со шляпами» и «Ронч-Тьенг».

Все танцы даны с потактовой раскладкой, с пояснением манеры исполнения, обращением к аксессуарам. Схемы и рисунки, удачно выполненные художником И. Госсом, облегчат работу постановщиков. В конце книги дается музыкальный материал.

Изящество, целомудрие, яркая театральность вьетнамских танцев всегда вызывает восторженный прием. Думается, что книга Ткаченко поможет профессиональным и самодеятельным ансамблям ввести вьетнамские танцы в свой репертуар.

Н. ВИТВИЦКИЙ

Сыны и дочери
наших пятнадцати
союзных республик
в танцевальной сюите
народов СССР
создавали



красочный,
убедительный,
многогранный образ
советского народа,
могучего
в своем единстве.

*(Из статьи М. Годенко
«Ответственность
перед временем»)*

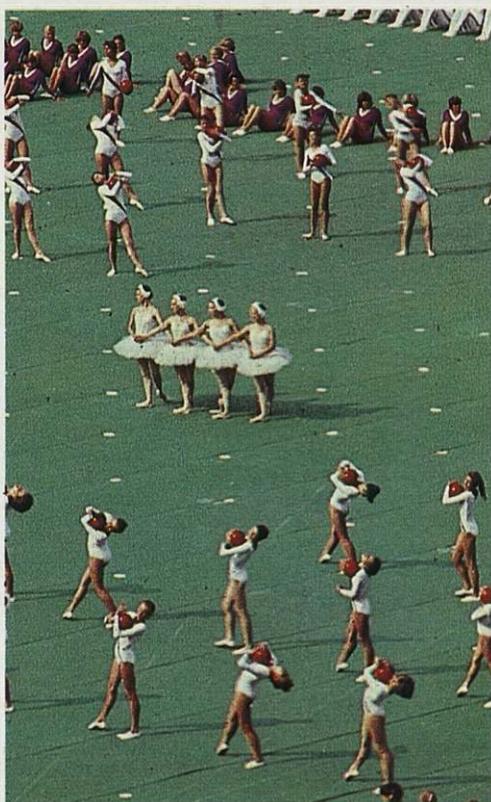
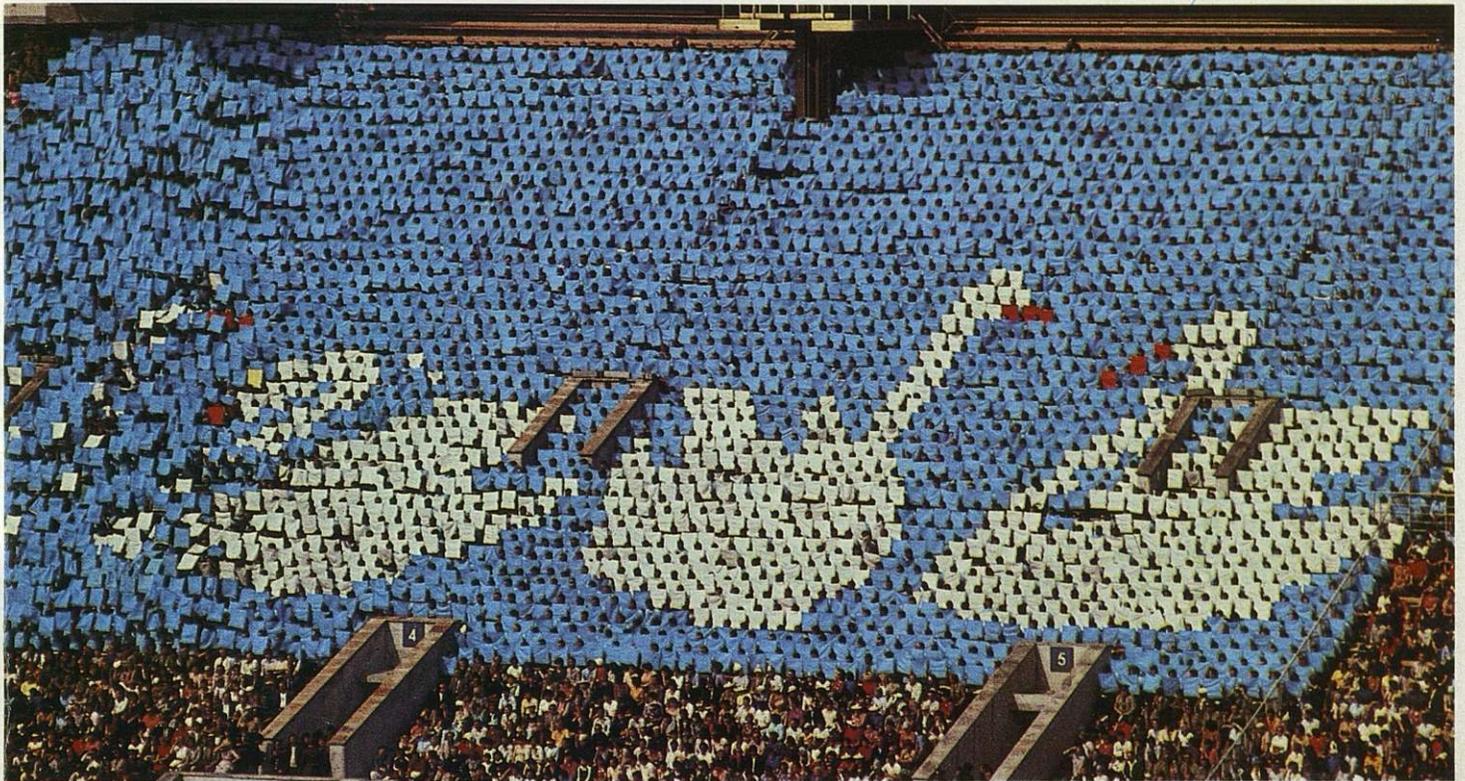


Фото А. Черных

Половье танцев XII
Всемирного фестиваля
молодежи и студентов
переросло в грандиозную
манifestацию в защиту
мира.

