

СОБЕТСКИЙ БАЛЕТ

1986

4



Сцена из балета
«Прометей». В роли
Искры —
Л. СМОРГАЧЕВА.

Фотография
В. Шатца

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

4 | 29

1986

ИЮЛЬ —
АВГУСТ

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

Выходит шесть раз в год

Издается с 1981 года



На первой странице обложки:
солист балета Большого театра
СССР, народный артист РСФСР
Александр БОГАТЫРЕВ.

Фотография В. Пчелкина

На четвертой странице обложки:
фотоэтиюд В. Барановского
«Прозрачный сумрак, блеск
безлунный...» (Солисты
Ленинградского театра оперы
и балета имени С. М. Кирова
В. ГАНИБАЛОВА и С. ВИКУЛОВ).

Сдано в набор 05.05.86.
Подписано в печать 20.06.86.

A07379.
Формат 60×90¹/₈.
Усл. печ. л. 8,5.
Уч.-изд. л. 11,85.
Тираж 40 000 экз.
Заказ 113.

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

В НОМЕРЕ

РЕШЕНИЯ XXVII СЪЕЗДА КПСС — В ЖИЗНЬ

А. Головань. ...Планов наших громадьё . . . 2
Т. Хренников. Главное — творческий поиск . . . 4

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

А. Деген. Это — символ революции 6
М. Загайкевич. Прометеи XX века 8
М. Дотлибов. Гротеск и лирика 11

СОВРЕМЕННОЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ НА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ

Н. Боярчиков. Эпоха ставит проблемы . . . 13
Д. Брянцев. Каждый раз — искать заново . . . 16

МАСТЕРА БАЛЕТА

Е. Федоренко. Романтик танца 18
Э. Тивумс. Вера в чудо 22

ПРОБЛЕМЫ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

Е. Фокина. Давайте учиться двигаться . . . 25
А. Андреев. Не только лубок... 27
С. Тулубьева. Терпсихоры из Смоленска . . . 28

ГАЛЕРЕЯ МОЛОДЫХ

И. Дешкова. Наталия Торопова 30
Р. Уразгильдеев. Анварбек Рыскулов 31

ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

В. Вайнонен: Мысли о танце 33
О. Всеволодская-Голушкевич. Балеты Алек-
сандра Сумарокова 37

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА 40

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ 50

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА 54

АЗБУКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА 62

ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА 64

Главный редактор

Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

Редакционная коллегия:

Г. В. БЕЛЯЕВА (ЧЕЛОМБИТЬКО)

В. В. ВАНСЛОВ

В. В. ВАСИЛЬЕВ

О. М. ВИНОГРАДОВ

С. Н. ГОЛОВКИНА

В. М. ГОРДЕЕВ

Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ

П. А. ГУСЕВ

Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
(ответственный секретарь)

В. М. КУРЖИЯМСКИЙ

М. М. КУРИЛКО-РЮМИН

И. А. МОИСЕЕВ

К. М. СЕРГЕЕВ

Г. С. УЛАНОВА

В. И. УРАЛЬСКАЯ

В. Н. ФИЛИППОВ
(заместитель главного
редактора)

Н. И. ЭЛЯШ

А. Я. ЭШПАЙ

Художник А. Г. ЛУЦКИЙ

Художественный редактор
С. А. ВИНОГРАДОВА

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»

АНАТОЛИЙ ГОЛОВАНЬ,

народный артист РСФСР,
солист Воронежского театра оперы и балета
имени С. М. Кирова,
делегат XXVII съезда КПСС

Эти десять — таких счастливых и одновременно таких насыщенных событиями и впечатлениями — дней станут самыми знаменательными и яркими в моей жизни. Ведь они приходятся на время работы XXVII съезда КПСС, ставшего одним из самых значительных событий последней четверти XX столетия. Поистине это были десять дней, которые приковали к себе внимание всего мира.

речи на съезде первый секретарь правления Союза писателей СССР Г. Марков. «Скажу откровенно, — продолжал он, — нас беспокоит, и мы об этом часто говорим с тревогой, что в последние годы возросло количество таких произведений, в которых вместо образа человека, отличающегося определенностью жизненной позиции, богатством духовного мира, сложной диалектикой характера, к читателю приходит лишь отдаленное подобие нашего современника...

Осложняется дело и тем, что эти нетерпимые недостатки литературы усугубляют просчеты кино и театра, поскольку писатели питают их первичными идеями и образами». И главный режиссер Ленинградского театра имени А. С. Пушкина И. Горбачев подчеркивал: «Высокая задача искусства состоит в том, чтобы не просто отвечать на уже сложившиеся запросы зрителя, но — и это главное — формировать эти запросы, воспитывать подлинное понимание настоящих ценностей...

Мы почему-то — вольно или невольно — утратили широту взгляда на жизнь, скатились на позиции абстрактного гуманизма, пацифизма, на позиции внеклассовых понятий добра и зла».

Слушая выступления делегатов XXVII съезда, их горячее обсуждение насущных проблем современности, я невольно думал о тех вопросах, которые стоят и перед нашим Воронежским театром оперы и балета. И мы порой обращаемся к произведениям заведомо невысокого художественного уровня. Причины, толкающие нас на это, разные — и актуальность темы, и желание обогатить афишу оригинальным названием, а то и просто кассовые соображения... Но результат один — «серенький» спектакль, который не получает признания зрителя, не приносит удовлетворения нам, артистам. Такой балет держится на сцене от силы один-два сезона и уходит в небытие, не оставив по себе ни доброй памяти, ни ярких впечатлений. А сколько усилий, материальных затрат порой вкладывается лишь во имя того, чтобы только отрапортовать —

... ПЛАНОВ НАШИХ

...Кремлевский Дворец съездов (столь знакомый мне, артисту балета Воронежского оперного театра, по неоднократным выступлениям на его сцене) встретил участников партийного форума особой атмосферой праздничной торжественности и деловитости. Все уже знают, какой принципиальный и острый разговор шел на съезде, а тон ему задал Политический доклад Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза, с которым выступил Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ М. С. Горбачев.

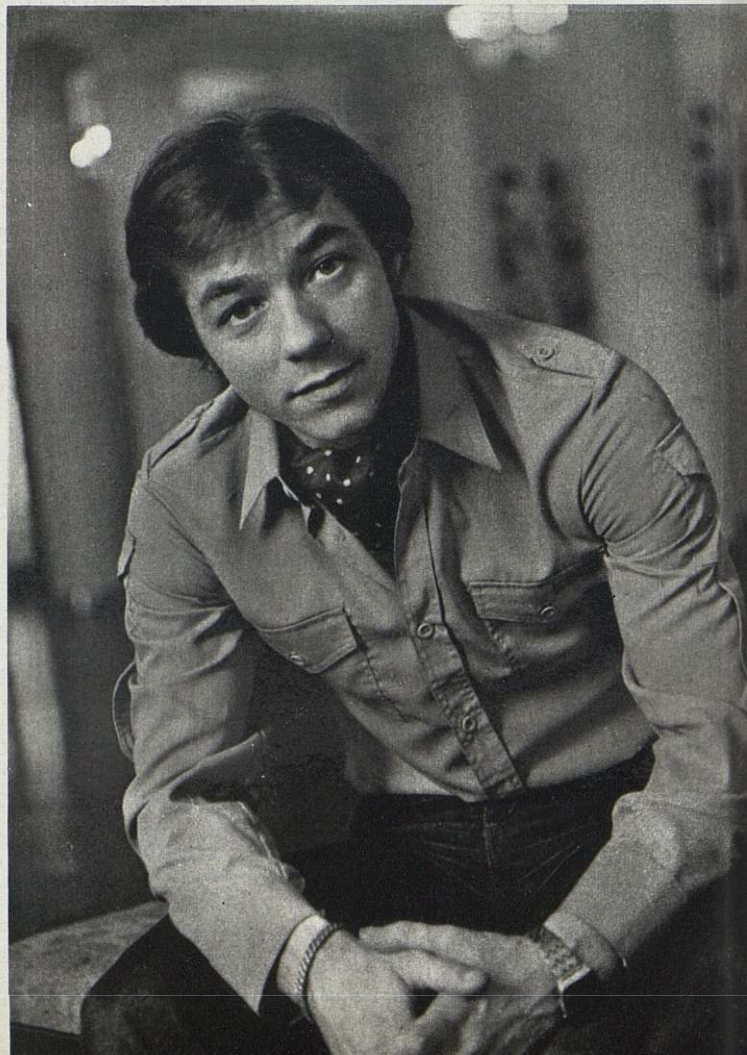
«XXVII съезд КПСС собрался на крутом переломе в жизни страны, современного мира в целом, — сказал он. — Мы начинаем работу с чувством глубокого понимания своей ответственности перед партией и советским народом. Наша задача — широко, по-ленински осмыслить переживаемое время, выработать реалистическую, всесторонне взвешенную программу действий...»

С особым волнением я услышал, что в этой разработанной программе действий важное место занимает деятельность представителей советского многонационального искусства. «Нравственное здоровье общества, духовный климат, в котором живут люди, в немалой степени определяются состоянием литературы и искусства», — отмечено в Политическом докладе ЦК КПСС. Такая оценка партией нашей роли в жизни социалистического общества, безусловно, накладывает на всех нас и огромные обязательства, ставит перед нами задачи высокого идеологического и духовного содержания.

Отмечая большие достижения в экономике и производстве, в сельском хозяйстве и культуре, в области внешней и внутренней политики на пути строительства социализма, партия открыто заявила о тех недостатках, упущениях, которые тормозят наше дальнейшее продвижение вперед: «Нельзя уклоняться от решения назревших проблем. Подобная позиция слишком дорого обходится стране, государству, партии».

Указывая на огромные успехи, достигнутые страной во всех областях политической, социально-экономической и культурной жизни, делегаты в полный голос, самокритично, открыто и взволнованно говорили с трибуны съезда о всех ошибках, недочетах, некоторых негативных тенденциях, как в области нашей экономики, так и социально-духовной сфере, вскрывая причины этих явлений.

«Естественно, каждый советский человек задает сегодня себе вопрос: а где, на каком пункте он должен приложить свою энергию с особым усердием, чтоб получить наибольшую отдачу? Задают такой вопрос и писатели, все работники культуры», — говорил в своей



«нами поставлен спектакль на современную тему». А что за этим? Каков творческий итог такой работы? Нередко ее полезный коэффициент весьма низок.

Или вопрос о классическом наследии. Недаром ведь говорят: чтобы судить верно о профессиональном уровне труппы, нужно посмотреть исполнение ею классических балетов. Действительно, классика — наша школа мастерства, та бесценная сокровищница духовного опыта многих поколений, на которой мы должны воспитывать художественный вкус современника. А что на деле? «Жизель» и «Дон Кихот» в нашем театре идут в обветшалых декорациях и костюмах двадцатилетней давности. О какой взыскательности вкуса тут может идти речь?! Другой пример: постановка спектакля, на которую труппа, по сути дела, не имеет права. Ею стала «Спящая красавица» Чайковского-Петипа в нашем театре. Да, это балет удивительной гармонии и красоты, но это и спектакль, требующий огромного количества исполнителей, большого и хорошо выученного кордебалета. А у нас — всего 55 (!) человек в труппе, которых на один-то состав «Спящей» развести трудно. И случись, что кто-то из солистов заболел, — уже катастрофа. Здесь не помогут ни срочные вводы, ни энтузиазм танцовщиков, ибо совершенство формы такого балета предполагает и совершенство мастерства исполнителей. Так не лучше ли оставить привилегию постановки «Спящей красавицы» тем театрам, в чьих возможностях и силах ее полноценное существование, а освободившиеся денежные средства использовать на новое оформление, скажем, «Жизели» или «Дон Кихота», на создание спектаклей наследия менее масштабных по составу, но не менее значимых по своим идейно-художественным достоинствам.

Конечно, нельзя рассматривать работу нашего театра только с негативных позиций. Есть у нас и отличные спектакли, на которых зрительный зал заполнен до отказа. Есть и молодые исполнители, с которыми мы связываем будущие достижения воронежской сцены.

ГРОМАДЬЕ

Однако огорчительно, что пока мы не имеем в театре должно-го медицинского обслуживания. И совсем непонятен тот факт, что, формально считаясь театром первой категории, мы не получаем практически тому никакого реального подтверждения. Думается, что все перечисленные проблемы, стоящие перед нашим коллективом, не чужды и многим другим периферийным труппам нашей страны. Добавим, что принципиальный разговор о судьбах литературы и искусства, об их значении в формировании духовного мира современного человека, поднятый на заседаниях съезда, имел свое плодотворное продолжение на встрече ведущих деятелей советского искусства в Министерстве культуры СССР. Здесь состоялся оживленный обмен мнениями, в котором участвовали выдающиеся мастера советской культуры.

Да, XXVII съезд поставил перед нами поистине великое «громადье» планов, осуществлять которые призваны сегодня все мы, люди, живущие в восьмидесятых годах XX столетия. И нам надо быть готовыми к их выполнению, надо перестраивать себя, свою психологию, свой труд уже сейчас, не откладывая на завтра. Нынешнее время всем своим ходом диктует это сделать как можно быстрее, если мы не хотим отстать от его стремительного бега.

Но грандиозные планы развития нашей страны, принятые XXVII съездом, могут быть осуществлены лишь в условиях мира на планете. И поэтому наша Программа мира обращена ко всем людям земли и к каждому человеку в отдельности — она призывает их сделать все возможное для предотвращения термоядерной катастрофы, для сохранения жизни на земле. Наш долг — долг советских артистов отдать борьбе за мир все свои силы, свой опыт, знания, мастерство. Нет нужды повторять, что подлинное искусство сближает народы, делает дорогу к их сердцам прямой и короче. Я не раз убеждался в этом во время своих гастролей. Вот об этой, «не запланированной», миссии артиста, посланца страны Советов, о социальной содержательности нашего искусства нам следует помнить всегда.

Претворение в жизнь стратегической линии партии сегодня требует от нас максимальной собранности и концентрации сил. Руководствуясь положением, сформулированным в новой редакции Программы КПСС, принятой XXVII съездом, о том, что «партия будет всемерно способствовать повышению роли литературы и искусства», которые «призваны служить интересам народа, делу коммунизма, источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, активно помогать их идейному обогащению и нравственному воспитанию», деятели советской культуры с особой силой ощущают свою причастность к великим свершениям нашей страны, смело устремляющей свои шаги в грядущее.

В Москве состоялся VII съезд композиторов СССР, на котором было избрано новое правление Союза композиторов СССР. Его первым секретарем вновь стал Т. Н. Хренников.

С отчетным докладом правления Союза композиторов СССР на съезде выступил первый секретарь правления Т. Н. Хренников. Он подчеркнул, что деятели советской музыки собрались на свой форум в знаменательное время: только что завершил свою работу XXVII съезд Коммунистической партии Советского Союза.

«Можно с уверенностью сказать, — отметил Т. Н. Хренников, — что партийный съезд придал могучие импульсы развитию нашего социалистического общества. Говоря музыкантским языком, съезд поставил ту тактовую черту, за которой начинается новый темп и ритм нашего движения вперед. То, насколько неуклонным и непрерывным будет это движение, зависит от каждого из нас, от нашей способности соответствовать требованиям времени».

Нарисовав широкую, впечатляющую панораму развития многонациональной советской музыки, докладчик остановился на основных тенденциях и перспективах ее развития.

Т. Хренников проанализировал такие важнейшие разделы музыкального творчества советских композиторов, как симфоническая, камерная, кантатно-ораториальная, хоровая музыка, песенные жанры. Большое внимание в своем докладе Тихон Николаевич уделил разбору деятельности советских музыковедов. Отметив достижения огромного отряда историков, теоретиков, критиков, лекторов, публицистов, комментаторов, фольклористов, он подчеркнул, что не все еще в этой области обстоит у нас благополучно.

«Порой создается впечатление, будто авторы забывают, что музыковедение — наука гуманитарная и требует четких идейных позиций, подлинного историзма, глубоких обобщений, широкого эстетического кругозора... Еще очень часты рецидивы комплиментарности, отбечаемости и уравниловки в оценках, следования моде и конъюнктурным соображениям... Наконец, нашей критике не хватает просто-напросто боевистости!» — сказал Т. Хренников. Значительное место в докладе занял разговор о плодотворной деятельности советских композиторов в области музыкального театра, в том числе и балетного. В этом номере на страницах журнала публикуется раздел доклада Т. Хренникова, посвященный проблемам музыкального театра.

ТИХОН ХРЕННИКОВ,

Герой Социалистического Труда,
народный артист СССР,
лауреат Ленинской
и Государственных премий СССР

Один из центральных разделов нашего творчества, всей нашей художественной культуры — музыкальный театр. Роль его в жизни советских людей трудно переоценить. Она особенно отчетливо выступает сейчас, когда на Западе в силу экономических и социальных потрясений, идейных метаний, музыкальный театр переживает период глубокого и затянувшегося кризиса. Помпезные постановки с участием мировых звезд, рассчитанные на элитарную публику, — и наряду с этим

ГЛАВНОЕ — ТВОРЧЕСКОЕ

финансовые трудности старейших трупп, приводящие нередко к их распаду. Вот и сейчас в Англии идет трудная борьба за сохранение национальной оперной труппы второго театра страны. А в это же время у нас, как и в братских странах социализма, открываются новые театры, реставрируются уникальные старинные здания, из года в год ставятся десятки классических и современных произведений. Так что в условиях социализма театр вообще, и музыкальный в частности, остается подлинно демократической трибуной для мастеров искусства в их обращении к народу. Поэтому особенно важен вопрос, как мы используем возможности, предоставленные нам государством.

Остановлюсь лишь на некоторых, как мне представляется, наиболее острых аспектах музыкально-театральной темы. Замечу, что в ней многие явления и проблемы, характерные для нашего музыкального искусства, очерчиваются, быть может, особенно рельефно, хотя существует и своя специфика. Процесс взаимопроникновения, более того — синтеза различных жанров здесь выступает чрезвычайно отчетливо. И поэтому уместно говорить прежде всего об общих закономерностях, свойственных разным сценическим жанрам. Конечно, продолжают существовать, так сказать, в чистом виде, оперы, балеты, оперетты и другие виды музыкального спектакля. Но стоит ли проводить строгие демаркационные линии между жанровыми разновидностями, когда композиторы смело используют элементы хореографии в опере, оратории в балете, строят сценические произведения на основе традиций народного музыкального действия, вводят в оперно-балетный контекст приемы и старинной балладности, и новейшей рокмузыки, широко прибегают и к разговорным диалогам, и к речитативам...

Все это, конечно, в разумных пропорциях, в органическом единстве, продиктованном стремлением установить более прочные контакты со зрителями, отчасти, надо признать, современ-

ной оперой утерянные. Вряд ли уместно давать на этот счет какие-то однозначные рецепты. Любое смелое и художественно оправданное решение, на которое отзовется аудитория, можно только приветствовать, пусть даже оно не сразу вызовет одобрение строгих ревнителей традиций.

Давно ли, например, критики ломали копыя, искусственно противопоставляя традиционную оперу и так называемую песенную. Сегодня видно, что такое противопоставление не имеет под собой никакой почвы. Напротив, песенная стихия органично претворилась в оперных формах, интонационный мир окружающей действительности неудержимо вторгается в академические жанры. Все это напоминает о том, что интонационная правдивость вообще является одним из сокровищ нашей русской реалистической традиции. Еще Чайковский, по меткому наблюдению Асафьева, никогда не чуждался строя песне-романсовых интонаций фабрично-заводского поселка, русского посада, пригородов и застав городских. Ясно, что и современные композиторы, подобно классикам, не могут быть глухими к окружающему интонационному миру, будь то песня или даже бытовая танцевальная музыка. Вопрос лишь в органичности и содержательности их претворения. Вместе с тем, в сценической музыке необычайно важны образная конкретность, характерность, интонационная свежесть, основанные, что нелишне подчеркнуть, на рельефном тематизме. Только в этом случае на сцене будут действовать живые люди, только тогда музыка найдет отклик у зрителей.

Сказанное в равной мере относится к воплощению на сцене и событий истории, и литературной классики, и современной тематики. Думается, достижения в музыкально-сценическом претворении русской и шире — мировой литературы предстают достаточно весомыми не только в количественном, но порой и в качественном отношениях. Немало создано произведений,

которые уже по достоинству оценены общественностью. Нельзя не радоваться тому, что на музыкальной сцене зажили полноценной жизнью многие герои Пушкина и Шекспира, Гоголя и Шиллера, Грибоедова и Тургенева, Достоевского и Чехова, Есенина и Алексея Толстого... В крупных оперных и балетных партитурах запечатлелись также важнейшие события исторического прошлого — далекого и близкого — переломные моменты в судьбах народов нашей страны. И важно, что лучшие из появившихся в разных республиках произведений роднит высокая гражданственность, современность в трактовке исторических событий, в интерпретации классических сюжетов.

На многих наших форумах стало привычным сетовать на недостаточное внимание композиторов к современной теме. Пожалуй, сейчас наметился существенный и отрадный поворот. Появилось много произведений, связанных с современностью в широком смысле слова — и с революционными событиями, и с подвигами защитников Родины, с нашей сегодняшней жизнью, борьбой за мир, тревогой за будущее человечества. Современной теме отдают свое вдохновение такие наши крупные мастера, как А. Петров, А. Эшпай, А. Холминов, Г. Канчели, Е. Рахмадиев, Г. Жубанова, М. Таривердиев и другие.

В преддверии XXVII съезда партии нас особенно порадовало появление нескольких ярких современных балетов, вызвавших заметный интерес аудитории. Я имею в виду «Коммуниста» В. Губаренко, «Оптимистическую трагедию» М. Броннера, «Брошеносца «Потемкина» А. Чайковского. Полноправное место уже давно занимает современная тема в оперетте, музыкальной комедии, мюзикле.

Все это, конечно, признаки отрадные. Но говорить о том, что современные герои решительно завоевывают театральные подмостки, рано. Немало в этом направлении предстоит еще

сделать. Ведь, что и говорить, серьезный театральный замысел не терпит упрощенчества, мелкотемья, драматургической рыхлости, он требует рельефных человеческих характеров, высокой степени обобщения. Только в этом случае зритель поверит в происходящее на сцене. А такое, что греха таить, происходит не часто.

Любой спектакль — это плод коллективных усилий и прежде всего совместного труда композитора и либреттиста. Дефицит на либретто сейчас особенно велик в опере. В балете помощниками композитора, по сложившейся традиции, часто и вполне удачно выступают хореографы — как носители замысла будущего спектакля. Но вот настоящих оперных либреттистов, по существу, почти нет. Амплуа это стало как-то не престижным среди профессиональных драматургов. А я помню недалекие, сравнительно, времена, когда оперные либретто заинтересованно обсуждались на заседаниях в Союзе писателей. Теперь сложилась ситуация, когда композитору приходится либо самому испытывать свои литературные возможности, либо полагаться на откровенных ремесленников. Первое — трудно и удается немногим, второе приводит к слабым художественным результатам. Думаю, пришла пора вновь протянуть руку нашим братьям-писателям для возрождения творческого союза, который пойдет на благо советскому музыкальному искусству.

Возникает и важный вопрос о взаимоотношениях композитора с театром. Театры нередко предъявляют справедливые претензии к новым партитурам, которые приносят им авторы. Зачастую им виднее те авторские просчеты — и драматургические, и чисто музыкальные, которые могут помешать зрительскому восприятию. Работа над масштабным полотном без заказа театра, без его активной заинтересованности — чаще всего слишком большой и требующий огромной затраты времени риск, чтобы на него могли решиться композиторы, особен-



ИЙ ПОИСК

но молодые. Конечно, автор отвечает за партитуру, которую он предлагает труппе. Но столь же важно, чтобы и театр был готов с ним работать. Ибо конечный результат полностью зависит от взаимодействия творческих сил, их встречного движения.

У нас есть примеры плодотворного сотрудничества композиторов с такими коллективами, как Кировский и Малый оперный в Ленинграде, оперные театры Харькова, Тбилиси, Фрунзе, Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Я уже не говорю о Московском камерном музыкальном театре, возглавляемом Б. Покровским, ставшим подлинным другом советских композиторов. Но не секрет, что есть коллективы, для которых современный спектакль — лишь обязательная нагрузка к стандартному репертуару.

Далеко не в полной мере используется богатый арсенал, уже накопленный в этой области советской музыки. До сих пор, как ни горько, не стал достоянием широких кругов слушателей многогранный музыкальный театр Сергея Прокофьева. Чрезвычайно редко проникают на сцену балеты Р. Глиэра, К. Караева, А. Хачатуряна, оперы Д. Кабалевского, Ю. Шапорина, В. Шебалина, В. Трамбичко, К. Молчанова, оперетты И. Дунаевского, В. Мурадели, Ю. Милютинина... Это лишь отдельные примеры, которые могут быть дополнены именами композиторов почти всех республик.

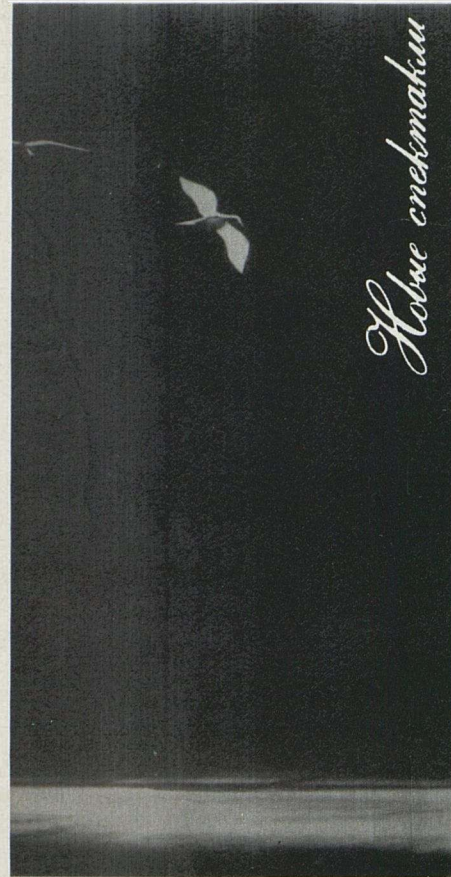
Время от времени в театральных кулуарах можно услышать мнение, что современная опера, балет, оперетта мало привлекательны для публики. Практика опровергает это. Статистические данные, приводившиеся недавно в прессе, свидетельствуют, что многие советские спектакли отлично посещаются — если, конечно, они тщательно и любовно поставлены, если театр не пускает дело музыкальной пропаганды на самотек, а ведет систематическую работу со слушателями. Так происходит в по-

следние годы в Свердловске, Перми, Тарту и в ряде других городов. Совершенно ясно одно — без современного репертуара развитие музыкального театра немислимо.

Впрочем, проблема посещаемости касается не только современного репертуара. В жизни нашего музыкального театра накопилось много нерешенных вопросов, обнаружилось тревожные застойные явления. Сама система функционирования театрального организма, по существу, не требует от него борьбы за зрителя, позволяет идти по накатанной колее, не стимулирует смелый поиск, а иногда и творческий риск.

Об этом немало писалось за последнее время в печати применительно к театру драматическому. И многое из высказанного вполне может быть отнесено и к театру музыкальному. Не секрет, что во многих театрах царят рутинная, серость, провинциализм. И как результат — пустующие из вечера в вечер залы. Конечно, есть отрадные исключения. Скажем, в Перми оперные и балетные спектакли пользуются всеобщей любовью. Но разве не обидно, что в Горьком, имеющем не менее славные традиции, в зале зачастую бывает лишь по несколько десятков человек. Совершенно очевидно, что интерес зрителей всегда и везде предопределяется качеством спектаклей, их общественной значимостью и художественными достоинствами. И тут в работе театрального коллектива, как и везде, вступает в дело человеческий фактор. Надо поощрять и стимулировать подлинных энтузиастов, принять серьезные организационные меры для решительного поворота наших музыкальных театров лицом к зрителю. Быть может, в некоторых случаях, чтобы театры не работали вхолостую, стоит вспомнить о старой русской традиции поочередных выступлений одной и той же труппы не на одном стационаре, а в нескольких крупных городах региона. Но главное — творческий поиск во всех направлениях: в репертуаре, в постановочных решениях, в работе со зрителем.

Новые спектакли



ЭТО — СИМВОЛ РЕВОЛЮЦИИ

● Балет
«Броненосец «Потемкин»
А. Чайковского
в Ленинградском
театре оперы и балета
имени
С. М. Кирова

Сцена из балета «Броненосец
«Потемкин».

Фото В. Барановского

с его динамикой, драматизмом и лирикой.

Итак, этот спектакль посвящен событиям первой русской революции, это спектакль — размышление о жизни и смерти, смерти во имя жизни. «Потемкин» сегодня — это не только восстание на одном из кораблей царского флота, это символ революции».

АРСЕН ДЕГЕН

Жанр своего нового спектакля его авторы — сценарист и хореограф О. Виноградов, композитор А. Чайковский и художник Т. Мурванидзе — обозначили как «балет-аллегию». Ясно понимая его необычность, они не стеснялись комментировать свой замысел. Думается, что и наш рассказ следует начать со слов постановщика: «Сама мысль создать балет о восстании на броненосце «Потемкин» может показаться странной. Вроде бы не балетный, сложный исторический сюжет, нет главных женских ролей, нет привычной любовной линии... Да, все это так. Но это на первый взгляд. Для меня этот сюжет — прекрасная и редкая возможность использовать в полную силу современный балет

Однако, трактуя свой балет как некую аллерию, авторы не утратили чувства исторической правды. Вот что написал композитор: «Все события, что вы видите сегодня на сцене, имели место на русском флоте в 1904—1905 годах. Не все из них происходили конкретно на «Потемкине» — они могли быть и на других кораблях и Черноморского, и Балтийского флотов. Именно в этом смысле для нас «Потемкин» — аллегория, символ». Такому подходу способствовало участие в подготовке спектакля его консультанта Ю. Кардашева — историка, посвятившего изучению событий на «Потемкине» более двух десятилетий. Таковы были предпосылки замысла. Но его правду надо было доказать художественно.

Одной из сложнейших задач, которую приходится решать балету при воплоще-

нии событий истории, является общек меры соотношения конкретности и обобщенности. Такое соотношение принципиально различно для повести, кинофильма или пьесы. Думается, что это в первую очередь и исключило возможность сочинения сценария нового балета по мотивам каких-либо художественных произведений, включая и знаменитый фильм С. Эйзенштейна. Задумывая свой спектакль (а замыслу не менее десяти лет), О. Виноградов в основе его видел образ пластический, танцевальный. В «Броненосце «Потемкине» главным и по существу единственным героем балета стали матросы легендарного корабля. Средствами современной пластики показано, как из забытых, непрерывно унижаемых разобщенных людей, объединенных поначалу лишь местом в общем строю экипажа корабля, рождается революционный коллектив, выдвинувший своих лидеров и обретший огромную силу. Отметим, что тема коллектива — типично виноградовская тема. Вспомним его спектакли «Асель», «Ярославна», «Педагогическая поэма».

Реализуя свой замысел, авторы балета искали такие средства выразительности, которые помогли бы сегодняшнему зрителю воспринимать этот спектакль активно. И следует честно сказать, что создатели «Потемкина» рассчитывали на зрителей, готовых отрешиться от привычных балетных канонов. Они обращались к тем из них, кто согласен отойти от традиционных норм восприятия, кто хочет и может размышлять по поводу увиденного. Такой человек в спектакле найдет для себя немало интересного, хотя, порой, сознательно непривычного.

...Еще звучит увертюра, когда раскрывается занавес, и возникает гигантский силуэт бронированного корабля-чудовища — символ зловещей силы и мощи. Перемена, и перед нами — огромное открытое пространство, опоясанное уходящими ввысь свинцово-серыми стенами какого-то громадного стального механизма. Это образ корабля-машины, корабля-тюрьмы, куда без вины и без цели заключены люди. Она должна их вымуштровывать, преобразовать по своему образу и подобию, не считаясь с затратами и потерями. А потери возникают почти сразу. Лишь только машина муштры набирает обороты, как из строя выпадает первый «винтик» — молодой Юнга (Э. Камалова). Это первая страшная цена — человеческая жизнь. На сцене появляется один из центральных персонажей спектакля — Смерть (Г. Бабанин) со своей вечной косой. Появляется не как редкий и неожиданный гость, а как постоянный, даже почетный, «член экипажа». Начинается первый из дуэтов Смерти с жертвами. Здесь нет страданий или борьбы — ведь Смерти уже не с кем бороться. «Старуха с косой» ласкает «неживое» тело, наслаждаясь его гибкой послушностью. Чуть устало, но явственно упиваясь своим могуществом, Смерть дает очередной урок еще живым. Только вот заканчиваются эти последние почести не вечным успокоением, а танцем-полетом, танцем-освобождением. И мы понимаем мысль хореографа: для матросов «Потемкина» смерть — избавление от проклятой судьбы.

Так и движется «жизнь» матросов — от смерти к смерти. После каждой, как печальный рефрен, звучит прощание матросов с товарищем. Именно в эти мгнов-

ения, из бесправной тоски и отчаяния постепенно рождаются ростки протеста, возникают робкие фразы об иной участи, высказанные наиболее смелыми и решительными (П. Русанов, В. Бондаренко). Кроме себя, надеяться этим людям не на кого. О том свидетельствуют образно выделенные постановщиком «слои» власти. Вот Командир корабля (Ю. Гумба) — столь же страшная, сколь и жалкая фигура, с судорожно зловещими движениями марионетки, которой дана абсолютная власть над живыми людьми. А в начале второго акта мы видим «высочайшее присутствие» броненосца делегацией придворных чиновников и сопровождающих их дам-патронесс. Внезапно в серую матросскую жизнь врывается иной мир. Вместо стали и свинца — золото! Обилие золота слепит: аляповато роскошные костюмы высшего света на фоне гипертрофированно-гигантской золотой ладьи. Резкие сатирические эпизоды показного братания «элиты» с народом заканчиваются трагедией. На банкете, устроенном в честь высоких гостей, подвыпившие дамы соизволят пошалить с миловидным вестовым (А. Лунев), пожелав поиграть с ним в жмурки, а он не слишком изящно, попытался отклонить такую «честь». За это молодцы-офицеры, в угоду «прелестницам», наказывают провинившегося, забивая его как бешеную собаку.

И даже это страшное событие еще не переполняет чашу отчаяния и гнева матросов. Лишь участие в расстреле мирной демонстрации, убийство женщин и детей приводит к взрыву. Со страшной силой «маховик» крутится в обратную сторону. Смерть за смерть — и гибнут ненавидные командиры. Свобода пьянит! Долой постылые казенные роботы — и они летят ввысь, «зажигаясь» красными всполохами восстания. Пластика матросской массы меняется, становится раскрепощенной и свободной. Перед нами — молодежь, красивые юноши, чей удел мог быть прекрасным. Напрасно прivityчными, почти ритуальными жестами Смерть пытается смирить, «успокоить» их — в неудержимом движении они сметают ее. Финал спектакля неожиданен и в то же время логичен. Для истинно свободных людей нет преград, и вот уже победившие матросы мчатся с криками ликования через оркестр, сквозь зрительный зал... И уходят в легенду.

«Броненосец «Потемкин» задуман и осуществлен не просто соавторами, но единомышленниками. Поэтому, скажем, композитор охотно идет на то, чтобы запись «конкретной музыки» (шум моря, резкие крики чаек) начинала и заканчивала спектакль, органично сочетаясь с оркестровым звучанием. В свою очередь художник готов перенести уже написанное декоративное панно в другую сцену или даже пожертвовать им. Главное для всех — наибольшая выразительность спектакля как единого целого. При таком подходе и вклад каждого крупнее и значительнее.

Для А. Чайковского «Потемкин» — второй (после «Ревизора») балет, поставленный в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Замысел композитора также необычен для балетной партитуры: наверное, по музыкальной структуре балет ближе всего к «Страстям» — такие своеобразные «Страсти по «Потемкину», — считает он. Интересно, что именно в музыке создается

образ, прутьюстоящий гнетущей атмосфере муштры и унижения. Уже в увертюре слышна тема моря как символ иной, свободной жизни. В дальнейшем она трансформируется, и в сценах смерти матросов звучит как печальный реквием по загубленным человеческим жизням, освобождение которым приносит, увы, лишь смерть. В том, что весь музыкальный материал донесен до зрителя ярко и выпукло, немалая заслуга дирижера В. Гергиева.

Мы уже говорили о выразительности декораций. После ослепительной роскоши сценографии Т. Мурванидзе в «Витязе в тигровой шкуре» было интересно познакомиться с его работой на совсем ином материале. Суровость декоративных панно, то угрожающе нависающих над группой матросов, то как бы рассекающих, разединяющих их, удачно сочетается художником с реальной фактурой стекла и металла софитов, прожекторов и другой осветительной аппаратуры, на этот раз нарочито открытой для глаз зрителя. Контрастен этому зловещему миру живописный образ моря — не умиротворенно-спокойного, а напряженного, потенциально грозного в своих стихийных проявлениях.

В «Броненосце «Потемкине» танец (принимаемый в самом широком смысле) является в спектакле хотя и весьма важным, но одним из многих выразительных средств. Так, скажем, Виноградов-хореограф сочинил интереснейшую сюиту из пластических композиций для тридцати двух исполнителей — уникальный и полифоничный групповой портрет коллектива в развитии. Однако в спектакле Виноградов-постановщик с целью максимального воздействия на зрителя может светом, движением декораций сознательно переключать наше внимание с танца на иные компоненты выразительности. Для Виноградова спектакль в целом важнее любого конкретного танца!

О танцевальной лексике «Потемкина» хореограф говорит: «Хореографический язык спектакля основан на свободной пластике современного танца, сплавленного с классикой, фольклорными элементами, акробатикой, пантомимой. Это присущий мне язык балета, мое представление о современном танце, в этом направлении я экспериментирую более двадцати лет». Ярким примером такого «сплава» явились глубокие по мысли и изобретательные по пластическому рисунку дуэты Смерти со своими жертвами.

Говоря об исполнителях, скажем прежде всего об участниках массовых сцен. Перед ними была поставлена сложнейшая и непривычная задача, я имею в виду объем и сложность хореографических ансамблей, характер пластики и стиль исполнения. То, что артисты мужской группы кордебалета справились с ней, делает им честь. Заметим, кстати, что еще одной «сверхзадачей» при создании нового хореографического спектакля стало для главного балетмейстера желание иметь в репертуаре «мужской» спектакль, отменяющий «женскую» классику («Сильфиды»), «Жизели», «Шопенианы».

Из общей массы матросов лишь в эпизодах выделяются своеобразные «корифеи хора». Отметим здесь успех А. Лунева, блеснувшего не только своим воздушным прыжком (как великолепно он

работает на образ и в небольшой героической вариации-призыве и в танце-вознесении в финале третьего дуета со Смертью). Убедительны и трагические краски поведения его героя в предсмертных эпизодах. Ю. Гумбе в роли Капитана удается показать не патологический тип садиста-надсмотрщика, а почти обычного царского службиста, волнующегося перед приходом высочайших гостей, угодливо аккомпанирующего на белом рояле их танцам. Вот только служба ему досталась нелегкая и неблагодарная. Может быть, это его даже слегка мучает перед сном... От такой многокрасочности реальная «деятельность» такого персонажа выглядит еще более чудовищной. Убедителен и Г. Бабанин в роли Смерти. Почти не выпуская из рук зловещей косы, с закрытым густым гримом лицом он пластически точно показывает и беспощадную силу смерти, и ее неожиданное бессилие перед теми, кому она менее страшна, чем реальная «антижизнь».

«Броненосец «Потемкин» — спектакль необычный, во многом — новаторский. Думаю, что именно это обусловило популярность его оценок. К сожалению, даже история нашего балета мало чему учит нас. Почему с такими «сложностями» были восприняты, скажем, «Каменный цветок», «Двенадцать» или «Ярославна»? Это произошло в первую очередь из-за нежелания или неумения на практике руководствоваться классическими принципами: художника следует судить по его законам. Опираясь на привычное, иные легко находили «недостатки» в этих подлинно новаторских (прежде всего по мысли!) сочинениях, не задумываясь, что истинно новые темы и способы их решения невозможны без «нарушения» привычных канонов. Так, возвращаясь к «Потемкину», попытаемся понять, почему опытный постановщик столь неторопливо разворачивает действие спектакля, нарочито повторяя некоторые его элементы: смерть матроса, дуэт жертвы со Смертью, реквием по погибшим, переходящий в очередное размышление о своей жизни? Некоторые по привычке говорят: один раз — превосходно, два раза — неплохо, но зачем трижды? Да затем, что показывается процесс созревания мысли (а не чувства, которое может возникнуть спонтанно), причем мысли коллективной. Привычная поспешность здесь прямо вела бы к фальши. Высказывалось и такое замечание: правильно ли, что дамы высшего общества обрисованы такими резкими красками? Не будем напоминать о том, кто принимал участие в оргиях Распутина. Какой социальный и классовый гнев должны вызывать эти, казалось бы, просвещенные люди, которые своим бездействием, а порой (как это показано в спектакле) и прямым участием, способствовали несправедливости и угнетению народа! Надо ли здесь что-то смягчать? Думаю, нет.

Все это отнюдь не означает, что «Броненосцу «Потемкину» уготована жизнь безоблачная. Известно, что обширный репертуар нашего прославленного Кировского балета состоит в основном из лучших образцов отечественной и мировой хореографии. Не затеряться среди них, не стать пусть праздничным, но редким гостем в репертуарной афише — вот главная трудность для нового спектакля. Зависит это от многих причин, но прежде всего от зрительского внимания и интереса.

ПРОМЕТЕЙ XX ВЕКА

МАРИЯ ЗАГАЙКЕВИЧ,
доктор искусствоведения



Новые спектакли

Н. ПРЯДЧЕНКО
(Поэт в белом)
в сцене из балета
«Прометей».

● Балет «Прометей»
Е. Станковича
в Киевском театре
оперы и балета
имени
Т. Г. Шевченко

В искусстве всегда привлекает смелость творческих замыслов, постановка неординарных художественных задач. А именно этим и отличается идея создания балета «Прометей» — масштабного музыкально-хореографического повествования о бурном времени жестоких классовых битв, о борьбе народа за свершения Великой Октябрьской социалистической революции.

Авторы балета — либреттист Ю. Ильенко, композитор Е. Станкович и балетмейстер А. Шекера уже второй раз выступают в роли создателей монументальных историко-драматических полотен для хореографического театра. Впервые этот творческий «триумvirат» заявил о себе

в 1982 году, во время празднования 1500-летия со дня основания Киева. Тогда на сцене театра имени Т. Г. Шевченко была с большим успехом осуществлена постановка балета «Ольга» — красочной музыкально-хореографической фрески, воссоздающей образ насыщенной драматизмом страстей и духом творческого созидания переломной эпохи в жизни древней Руси — периода утверждения ее государственного могущества.

Новое произведение этого авторского содружества — балет «Прометей», получивший сценическое воплощение в Киевском театре оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, повествует о XX веке. Он задуман как рассказ о столкновении двух антагонистических миров, противоборствующих социальных сил — трудового народа и его эксплуататоров. Содержание балета охватывает и морально-этическую проблематику, конфликт разных нравственных начал, представленный разными жизненными позициями Поэта в красном и Поэта в белом. Связующим звеном в развертывании сюжетной канвы является метафорический образ Искры — персонажированного олицетворения идеи прорывающего огня, зажигающего в душах людей желание бороться за счастье человечества.

Задача воплощения столь значительной идеи, стремление к большому художественным обобщениям привели к созданию хореографического полотна, написанного крупными, рельефными штрихами. Трудно однозначно определить жанровую категорию этого балета. Характер его образного строя определяет сочетание пафоса героики, острых драматических акцентов с выразительными сатирическими штрихами. Но бесспорно одно: «Прометей» вплотную затрагивает важную проблему эпохи в современном музыкально-хореографическом творчестве. Эпичность как жанровое и стилевое качество проявляется в смысловой емкости произведения, в широкой панорамности изображения, в утверждении художественными средствами общественно-значимых идей.

Эпическое начало проступает также в соединении метафорического стиля художественного высказывания с конкретной узнаваемостью исторических ситуаций. Так, в символически-обобщенное повествование о тяжести эксплуататорского гнета, о нарастающей революционных настроений органически вписывается картина, которая достоверно воспроизводит события «кровавого воскресенья» 1905 года — шествие народа с прошением к «доброму царю-батюшке», слуги которого встретили людей смертельными залпами. В воссоздании затхлой, упаднической атмосферы императорского двора, в фигуре Бродяги, вознесенного царедворцами в ранг мессии-спасителя, легко угадывается Гришка Распутин и его окружение. Есть в балете эпизоды, отражающие конкретные события гражданской войны, вражеские действия Антанты, вылазки анархистов и т. п.

Масштабность замысла нашла яркое отражение в музыкальной концепции балета. Партитура Е. Станковича написана по законам современного симфонизма. Резкое столкновение интонационно-конфликтных начал, сквозное развитие музыкальных образов, удивительно цепкое образно-логическое сочетание тематических звеньев, мощные кульминации и динамическое на-

гнетание звучности определили тот тип музыкального мышления, который свойственен одному из наиболее философских, емких по содержанию и охвату явлений действительности видов композиторского творчества — симфонии.

Но представляется очень важным и другое — неоспоримая принадлежность музыки Е. Станковича к балетному жанру, ориентация композитора на исторически сложившиеся, «исконные» принципы музыкального письма, вытекающие из предназначения партитуры для хореографического театра. Так, например, непосредственно увязываются с традиционными требованиями танцевального действия упругая импульсивность ритмики произведения, энергия образного движения. Естественно, хореографические черты музыки «Прометей» особенные: в сравнении с каноническими закономерностями жанра они значительно модифицированы и обогащены, пропущенные сквозь призму художественного восприятия композитора-симфониста, мастерами владеющего современными средствами оркестровой выразительности.

Театральная природа музыкального мышления Е. Станковича проявляется главным образом через рельефную, интонационно-конкретную лексику, введение в музыкальную ткань мотивов-символов, предельно выразительных по своей образно-смысловой сущности. В первую очередь это касается разработки интонационной сферы народных песен революции и борьбы, с их приподнятым, призывным мелодическим строем, упругими маршевыми ритмами. Как яркий кульминационный штрих в развитии героических образов звучит введенная в сцену народного восстания цитата из бессмертной «Аппасионаты» Л. Бетховена.

Важную драматургическую функцию в обрисовке сил «контрдействия» — вчерашнего отживающего мира несет проведение мелодии царского гимна: его попевки приобретают то елебно-подобострастную, нарочито мягкую окраску, то пронизывают музыкальную ткань резко диссонантными, «угрожающими» звучаниями.

Гибко претворяет композитор жанрово-танцевальные формы. Таков, например, романтический вальс, оттеняющий стремление к чистой красоте, душевной гармонии, свойственной, в частности, иллюзорным мечтам Поэта в белом. В танцах, изображающих быт императорского двора, проступают контуры чопорного полонеза, стремительной польки-галопы. Характеристика Бродяги опирается на мотивы залихватской городской «гармошечной» песни, а его дуэт с царицей представляет удивительно выразительное пародийной тембровой окраской (соло глоссандирующего тромбона) томное танго.

Использование танцевально-жанровых форм для характеристики персонажей и сценических ситуаций — прием, довольно распространенный как в классической, так и в современной балетной музыке. Особенности применения его Е. Станковичем состоят в исключительно органическом введении жанровых элементов в сквозное развитие музыкально-драматического полотна, в соединении эмоциональной полноты, удивительно цепкое образно-логическое сочетание тематических звеньев, мощные кульминации и динамическое на-

Силу эмоционального воздействия музыки Е. Станковича значительно углубляет широкая лирическая струя, пронизывающая образный строй партитуры. В этом сказалась и своя, глубоко личностная трактовка композитором гражданской тематики, и точность направленности его музыкальных высказываний на слушателя. Взволнованные, мелодически насыщенные лирические эпизоды (преимущественно это удивительно тонкие по полифоническому рисунку дуэты духовых инструментов) оттеняют важную смысловую линию произведения — сопряженность революционной борьбы со стремлением человечества к духовному раскрепощению, к «звездному небу» высокой мечты. Проведение этой линии достигает апогея в исключительно чистой, приподнятой, поистине «звездной музыке» оркестрового антракта в третьем действии — одном из кульминационных эпизодов балета.

Масштабность содержания, обобщенный, эпико-героический характер повествования направили творческие поиски балетмейстера-постановщика А. Шекеры в сторону объемных пластических решений и многоплановой фресковой драматургии.

Основное место в хореографической палитре произведения занимают условно-метафорические образы, правда, тесно связанные с исторической реальностью. Кстати, такой же стиль решения спектакля предлагает и художник А. Бурлин, основывая декорационное оформление сцен на символических образах-эмблемах: Прометей, терзаемый орлом, императорского герба, разламываемого трещинами, звездного неба и космических просторов.

В образно-пластической концепции спектакля с его приподнятой революционной патетикой и открытой публицистичностью высказывания заметны точки соприкосновения с эстетикой театра массового действия двадцатых годов, но значительно «отредактированной» требованиями современного балетного театра. Отсюда доминирующее место в танцевальной лексике выразительного маршевого шага и призывных жестов, идущая от массовых шествий, наступательная динамика групповых движений, введение плакатно-изобразительных штрихов.

Образ Искры, воспламеняющей сердца людей жадной революционного подвига, зовущей к звездным вершинам светлой мечты, воплощен романтически открытым языком классического танца, органически дополненным пластическими интонациями призыва, энергии действия. Эти особенности хореографического рисунка нашли мастерское воплощение в воздушном танце Л. Сморгачевой. В аналогичном стилевом ключе, только с акцентированием волевого, героического начала развертывается партия Поэта в красном, темпераментно исполненная С. Лукиным.

Сложный, противоречивый образ Поэта в белом, созданный с истинным вдохновением Н. Прядченко, нарисован разными пластическими красками, соответственно эволюции характера персонажа: полетний, словно стремящийся высь танец, после измены Поэта в белом гуманистическим идеалам и переходом в лагерь контрреволюции, сменяется жесткими, приземленными и агрессивными движениями.

Тесно соприкасается с принципами театральной публицистики использование

сатиры и гротеска как средства зарисовки увязшего в паутине интриг и лицемерия царского двора — мира жестокости и лжи, ненависти к трудовому народу и страха перед будущим. Наряду с пародийным характером жанровых танцев, введением сатирически окрашенных пантомимных мизансцен, балетмейстер использует и открыто публицистический «прием масок»: появление придворных с одетыми на лица изображениями животных прямо указывает их истинный лик палачей и прожорливых эксплуататоров. Рельефными штрихами в общую сатирическую картину вписываются партии смешного в своих притязаниях на «величие» Царя и грубого разухабистого Бродяги (их характерные фигуры «вылеплены» И. Погореловым и Д. Клявиным). С юмористическим оттенком очерчены сцены разгула анархистов во главе с Вожаком (его образ выразительно воплощен Г. Граценко).

Важным элементом драматургии спектакля являются приемы, аналогичные «стоп-кадру» — акцентирование посредством застывших «барельефных» композиций узловых моментов развертывания действия. Таким емким метафорическим изображением открывается первая картина спектакля: неподвижная группа рабочих, изнывая от непомерной тяжести, как мифологические Атланты, поддерживает поднятыми руками качающийся «столп империи». Барельефные эпизоды определяют драматические вершины массовых сцен-шестьев, развернутая скульптурная композиция — апофеоз возгоревшегося пламени революции — завершает образную линию борьбы и победы народа. Моменты внезапного «оцепенения»

введены и в сцены суматошного разгула придворных.

Как видно, применяемые балетмейстером средства построения пластической ткани щедрой и разнообразны, они восходят к различным стилистическим источникам. И это, пожалуй, вполне оправдано масштабностью замысла, сплетением многих драматических мотивов. Правда, встречаются в пластической палитре отдельные детали, кажущиеся своей прозаичностью инородным телом в условном, метафорически-обобщенном образном строе спектакля. То мы видим на сцене действующего, как в драматической пьесе, Жандарма в его реальной ипостаси, то появляются артисты миманса, одетые в форму солдат времен первой мировой войны с «настоящими» винтовками, то Поэт в белом направляет на Искру обыкновенный пистолет... Слишком назойливо вклинивается в действие утрированно-лубочный образ Смерти.

В процессе работы над спектаклем возникла еще одна сложная проблема — его размеры. Ведь бывает же так, что бесспорные достоинства творческого замысла —

желание разносторонне осветить тему произведения, наличие у композитора и хореографа большого количества интересных художественных идей — оборачиваются своей противоположной стороной и мешают целенаправленному развертыванию драматической канвы. В «Прометее» это сказалось на определенной перегрузке действия смысловыми аспектами, растянутыми эпизодами, что привело к нарушению драматургического баланса. Это вызвало необходимость пересмотра балета, возникновения его более сжатого и лаконичного двухактного варианта.

Постановка «Прометей» выявила большие потенциальные возможности балетной труппы Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, ее готовность к решению значительных художественных задач, созвучных требованиям современного советского искусства. Спектакль «Прометей», посвященный XXVII съезду КПСС, — результат большого творческого труда всего коллектива. Весомый вклад в ее осуществление внесли не только солисты, но и артисты кордебалета — исполнители сложных по композиции массовых сцен, активный помощник хореографа-постановщика балетмейстер-репетитор Э. Стебляк, работники различных сценических служб. Но особенно следует отметить, пожалуй, одного из главных «виновников торжества» — оркестр под руководством С. Турчака. Отлично обеспечивая союз музыки и танца, дирижер сумел вместе с тем раскрыть симфоническую насыщенность партитуры Е. Станковича, подчеркнуть яркую рельефность ее образного строя, богатые нюансы тембровой палитры.

Сцена
из спектакля «Прометей»
Фото В. Шатца



Лобое спектакли

Сцена из спектакля
«Конек-Горбунок».
В роли Жар-птицы —
Л. ДОБРОЖАН.

Фото Л. Загайновой



● Балет «Конек-Горбунок»
Р. Щедрина
в Красноярском театре
оперы и балета

Балетная труппа Красноярского театра оперы и балета очень молода: она существует менее десяти лет. Поэтому появление нового названия в афише, которое помогло бы коллективу найти свой самобытный почерк, творческую неповторимость, важно не только для его сегодняшней жизни, но и для будущего.

Именно таким событием и для города, и для труппы театра стала премьера балета «Конек-Горбунок» на музыку Р. Щедрина в хореографии В. Федянина (дирижер Н. Сильвестров, художник Г. Арутюнов). Среди сценических версий балета Р. Щедрина наиболее известны три: первая редакция Большого театра СССР (постановка А. Радунского), хореографическое решение И. Бельского, осуществленное в Ленинградском Малом театре оперы и балета, и спектакль Д. Брянцева, который после успеха в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова и Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко был повторен и на некоторых зарубежных сценах.

Конечно, молодой балетмейстер, недавний выпускник Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского В. Федянин располагал в Красноярске арсеналом творческих возможностей куда более скромным, чем столичные коллективы. Ни количественный состав балетной труппы сибирского театра,

ни его постановочные возможности несравнимы с тем, что имеют московские или ленинградские коллективы. Тем отраднее отметить, что В. Федянин сумел в предлагаемых условиях убедительно воплотить самостоятельное, художественно-цельное прочтение партитуры Р. Щедрина. Его спектакль самобытен и по хореографическому языку, и по эмоциональной атмосфере, и по образному строю...

В балете Р. Щедрина мы привыкли видеть прежде всего ярко зрелищную народно-балаганную сферу, столь звонко и многокрасочно выпитую композитором. Колоритно и темпераментно представлена она и в красноярском спектакле. Но в то же время очень сильно и насыщенно звучит в хореографии В. Федянина и высокий чистый лиризм, который, как доказал спектакль сибиряков, таится в музыке, составляя ее драгоценный глубинный пласт, но за ослепительной щедростью острокомедийных красок часто остающийся в тени.

Гротеск и лирика. Они сосуществуют в красноярском «Коньке-Горбунке» не просто как две параллельные линии, а как сплав, выражение творческого почерка хореографа, что подтвердилось и при знакомстве с его другими работами: В. Федянин подготовил ряд хореографических миниатюр к 40-летию Великой Победы (о них мы расскажем ниже).

Подобное своеобразие проявилось и в творчестве В. Федянина-танцовщика, который был отличным лирическим героем в классике, работая в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, а затем успешно воплощал гротесково-современную, эксцентрическую хореогра-

ГРОТЕСК И ЛИРИКА

МИХАИЛ ДОТЛИБОВ,
заслуженный
деятель искусств
РСФСР

фию Тома Шиллинга на сцене берлинской «Комише Опер».

...Итак, уже в прологе спектакля, в эпизоде «Ярмарка», где озорные скоморохи затевают показ «небыльщины» о коньке-горбунке, всячески выхвачаясь перед красными девицами, задается тон спектакля, исполненного едкой иронии и, вместе с тем, проникновенного лиризма. Мягкая сердечность, душевная распахнутость, способность бескорыстно восхищаться красотой противопоставляются здесь эгоизму, своекорыстию, сердечной глухоте, заземленности помыслов. Такова идея сочинения Федянина. Выявить и показать несовместимость, непримиримость конфликта этих двух точек зрения на то, как жить, чувствовать, воспринимать мир, направлены воля, эмоция, фантазия хореографа, заразившего своим замыслом всех участников постановки, ставших увлеченными единомышленниками молодого балетмейстера.

В новом свете предстает перед нами и центральный персонаж сказки — Иванушка. Это отнюдь не только умный обаятельный «простак». Важнейшей чертой образа стала художественная одаренность Ивана, пожалуй, главная черта его натуры, а простота его — вовсе не простота, а доверчивость от бескорыстия и доброты. Поэтому-то и незачищен поначалу Иван. Но в его житейской открытости и таитесь его сила. Он располагает к себе саму природу, которая и приходит к нему на помощь в своих прекрасных и бесконечно разных проявлениях.

Деликатность, уважительность к природе и всему существу — одна из доминирующих черт характера Ивана, которому присущи также и размах, и смелый порыв. Таким мы увидели Ивана в исполнении Г. Будько. (С двумя другими исполнителями роли Ивана мне познакомиться не привелось). Средствами действенного танца в спектакле раскрываются не только характеры, но и взаимоотношения персонажей, их связи с окружающим миром. В полном соответствии с духом сказки в спектакле, решенном как скоморошье действо-игра, оживает и танцует хлебное поле. В сныпы превращаются красные девицы из пролога. И мы сразу воспринимаем это одушевление природы как условия игры, предлагаемые театром, как образную метафору. Хочется подчеркнуть, что Федянин как постановщик мыслит танцевально-образно, полностью избегает бытоподобной пантомимы.

Подвыпившим грубиянам Гавриле и Даниле — братьям Ивана природа «не поддается»: они не в силах совладать с непослушными снопами — красными девицами. В этой сцене запоминается хороводный танец девиц-снопов с платками, монолог «плачущего снопа», обиженного грубостью Гаврилы и Данилы. Снопы активно «мешают» Даниле (С. Гонгадзе) и Гавриле (В. Михайлов) завла-

деть златогривой кобылицей. И совсем иное отношение девиц-снопов к доброму и уважительному Ивану, которому они, как и вся природа, становятся верными друзьями-помощниками. И Жар-птицу — ей встреча с Иваном возвращает человеческий облик Царь-девицы — герой покорают не хитростью и силой, а прежде всего нежной бережностью, свойственной очень сильному и очень доброму человеку.

Хореографическая тема красных девиц проходит через весь спектакль. Вот они превращаются в изображения райских птиц, украшающих стены царской опочивальни. А при звуках ивановой дуды оживают и улетают прочь из дворца. Видим мы красных девиц и в подводном царстве, где они — волшебные обитательницы «морья-окияна». Причем все перевоплощения красных девиц постановщик решает путем постоянного обогащения и видоизменения хореографического языка. Этот массовый женский танец в спектакле — в постоянном движении, в постоянном драматургическом развитии от пролога до финала. Он воспринимается в причудливой полифонии пластического ансамбля, а в кульминационных моментах вырастает до развернутого хореографического симфонизма. Как и в оркестровой партитуре, он то выходит на первый план, то «звучит» затаенно, словно подготавливая появление в мире комедийной стихии возвышенного поэтического, национального по танцевальной лексике образа Царь-девицы. Этот образ как бы вырастает из массового девичьего танца, как бы концентрируя в себе пронзительную лирическую интонацию, дотоле в спектакле лишь предугадываемую.

Для Царь-девицы (я видел в этой партии молодую способную балерину Л. Сычеву) Иван появляется как реальное олицетворение ее мечты о любви. Для Ивана же прекрасная Царь-девица — его музыка, вдруг ожившая, ставшая земной явью...

Тщательная разработка лирической сферы оттеняет комедийно-танцевальную стихию спектакля, которую прекрасно чувствует хореограф и исполнители. Даже немногочисленность труппы, особенно мужского ее состава, остроумно использована в постановке как принцип сценического решения. Скоморошья братия, разыгрывающая историю о коньке-горбунке, перевоплощается прямо на глазах у зрителя — мы видим то колоритных персонажей, прибывших на ярмарку, то чванливых придворных, то снова озорных скоморохов.

Фактически у Царя в спектакле — один единственный «штатный придворный» — Конюший, в роли которого убедительно выглядит К. Захаров. Характеристика Конюшего задается уже первым появлением его: Царь гордо выезжает на нем верхом, как на взнузданном коне. Эта деталь неожиданна и забавна, как, впрочем,

сцена колыбельной, когда скоморохи-придворные укладывают почивать своего властителя, баюкая его, как малое дитя. В образе Царя черты наивной детскости сочетаются с жестоким самодурством. Образ Царя — большая удача молодого артиста С. Качаева.

Разумеется, в интересном спектакле не все равноценно. В постановочной концепции балетмейстера недостаточно разработан драматургический образ самого Конька-Горбунка, герой фактически оказался отодвинутым на второй план. Замыслу балетмейстера не всегда отвечают декорации и костюмы. Конечно, это во многом порождено тем, что первоначально «Конек-Горбунку» должен был ставить другой балетмейстер. В. Федянин включился в работу над спектаклем, когда декорации и большая часть костюмов уже были готовы. В сравнении с поэтической образностью и звонким озорством хореографии — оформлением выглядит несколько однообразным. Слишком сусальной предстает и декорация подводного царства. Эта сцена в спектакле не очень удалась и хореографу: здесь недостает той изящной ироничности, которая живет в музыке. Много выиграл бы спектакль, если бы многокрасочней, ярче, полнее была бы раскрыта партитура Щедрина оркестром театра.

Все эти замечания никак не умаляют значения плодотворной встречи В. Федянина с красноярской труппой. В этом убеждают и другие работы хореографа, созданные в сотрудничестве с коллективом. «Нашествие» — самостоятельное, весьма отличное от известного балета И. Бельского хореографическое прочтение Седьмой (Ленинградской) симфонии Д. Шостаковича, исполненное балетной труппой театра и учащимися Красноярского хореографического училища. Большое впечатление оставляет хореографическая новелла «Сильнее смерти» на музыку И. Шварца. Действующие лица — защитники Севастополя герои-матросы. Они как бы оживают из памятника и вновь в финале становятся им, уходя в вечность. С большой эмоциональностью исполнили героическую сцену солисты балеты С. Гонгадзе, С. Качаев, А. Липатников, Ю. Чуланов. Совсем иная по лирической атмосфере, покоряющая хореографической свежестью миниатюра «В лесу прифронтовом» на музыку М. Блантера. Она идет под фонограмму, напетую И. С. Козловским. В сцене участвуют двое: Юноша-солдат и Девушка (В. Полушин и Н. Чеховская). Хореография номера проникнута настроением мимолетности счастья, осветившего жизнь молодых людей во время случайной короткой фронтальной встречи. Юноша и Девушка — современные Ромео и Джульетта.

Работы В. Федянина в Красноярском театре принесли радость встречи с творчеством оригинального персептивного хореографа.

В редакцию продолжают поступать отклики на анкету «Современное и современность на хореографической сцене». На страницах этого номера журнала своими размышлениями о важных проблемах делятся народный артист РСФСР, главный балетмейстер Ленинградского Малого театра оперы и балета Н. Боярчиков и заслуженный деятель искусств РСФСР, главный балетмейстер Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Д. Брянцев. В этом номере журнала участниками дискуссии выступают также зрители

1

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

2

Каков герой современного балета в Вашем представлении?

3

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

4

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

СОВРЕМЕННОЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ НА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ

ЭПОХА СТАВИТ ПРОБЛЕМЫ

НИКОЛАЙ БОЯРЧИКОВ,

народный артист РСФСР,
главный балетмейстер Ленинградского
Малого театра оперы и балета

М

не кажется, что важно не время действия спектакля, а те проблемы, которые ставит эпоха и которые мы, художники, в своем творчестве решаем. Именно этим всегда и отличалось искусство. Вспомним, как современно звучали на определенном этапе те ассоциации, которые порождал балет «Петрушка» М. Фокина. Можно проследить явную закономерность появления на сцене — оперной, балетной, драматической — определенных шекспировских произведений в определенные периоды. Был, например, период, когда необычайно росла популярность «Гамлета», и все театры, не только балетные, ставили своего «Гамлета». Почему? Случай? Совпадение? Нет. Просто очень современно звучала тема трагедии — она волновала художников сцены, театра вообще и хореографического в частности. Однако целая серия балетных «Гамлетов» не стала тиражированием одного и того же спектакля. Каждый театр создавал свою, самостоятельную постановку, музыку к которой писали разные композиторы, а хореографию сочиняли разные балетмейстеры. В Ленинграде Никита Долгушин показал на сцене нашего театра одноактный балет «Размышления» («Гамлет») на музыку увертюры-фантазии П. Чайковского, а К. Сергеев на сцене Кировского театра — многоактное полотно «Гамлет» на музыку Н. Червинского. Вахтанг Чабукиани в Тбилиси осуществил свой вариант шекспировской трагедии, совершенно самостоятельный — на музыку Р. Габичвадзе, Булат Аюханов в Алма-Ате также подготовил собственное прочтение «Гамлета» — на музыку А. Исаковой. Очевидно, эта тема возникла не случайно, как не случайно, вдруг, возникла тяга к другой шекспировской трагедии — «Ромео и Джульетте». Никто не прогнозировал массового «увлечения» именно этим сочинением, а оно возникло в разных театрах — и в драме, и в балете. Появилась масса версий балетных «Ромео», а ведь до этого долгие годы существовала только постановка Л. Лавровского... Они параллельно рождались в разных городах, в разных театрах. О. Виноградов поставил своего «Ромео» в Новосибирске, Н. Касаткина и В. Василев создали здесь же чуть позже свой спектакль, М. Мурдмаа в Таллине — свой, я поставил в Перми, возникли свои постановки в Киеве, Донецке, Львове, Минске, Воронеже — все это где-то в семидесятых годах. Тема жертвенной любви, чистоты была очень современна, и каждый художник воплощал ее по-своему. Помнится, хотели организовать даже конференцию, посвященную разбору всех этих спектаклей, но она почему-то сорвалась, а было бы интересно посмотреть разные постановки, сопоставить разные решения. Сейчас репертуарным стал «Макбет». В. Васильев поставил свой спектакль на музыку К. Молчанова в Москве, в Большом театре; Уран Сарбагишев — на ту же музыку во Фрунзе, я тоже осуществил в Ленинградском Малом оперном постановку «Макбета», но уже на другую музыку — Ш. Каллоша. Тема, заложенная в «Макбете», тоже

СОВЕТСКИЙ
БАЛЕТ

современна, и все произведения предлагали свою ее интерпретацию.

Часто путают два понятия — современность и злободневность. Современность может и должна отражаться в балете, злободневность же — вопрос сомнительный. У каждого искусства есть своя дистанция, точка отсчета от времени. Балетный театр по своей конструкции, художественным принципам, на мой взгляд, вряд ли может откликаться на события, приближенные к сегодняшнему дню. Спектакли созревают долго, как и их слагаемые. Если такие спектакли возникают, то они совпадают со временем разве лишь только по одежде. У каждого художника свои соотношения со временем и своя дистанция. Ближе всех к своему времени стоит Игорь Бельский, у него — самая короткая дистанция. Этот, в полном смысле слова, современный балетмейстер нашел в своем творчестве ту грань, тот поворот трактовок, благодаря чему у него получались подлинные произведения искусства. Тему, событие, содержание «Берега надежды» он вычитал из газетной статьи и сумел найти тот ключ к ее решению в балете, который обернулся принципиальной победой не только самого хореографа, но всего балетного искусства. Это был колоссальный шаг вперед, у нас тогда вновь возродился образный пластический эквивалент понятию «симфонический балет».

Я понимаю, сколь огромна сложность для балетного театра в подходе к сегодняшнему дню. Часто рождаются произведения, которые не имеют четкой мысли, большой проблемы, одна атрибутика. Я не ставил ни одного балета, который по событийности относился бы к восьмидесятым годам нынешнего века, но во всех спектаклях, во всех осуществленных мною постановках главное для меня — современность темы. Во всех, начиная с «Царя Бориса», с его темой власти.

Да, произведения на современную тему создавать нужно, но это упирается, мне кажется, прежде всего в проблему балетного драматурга. Балетмейстер сейчас и драматург, и либреттист, а ведь это — очень разные вещи. Необходимо возродить профессию балетного драматурга. Его участие в создании спектакля — хорошая традиция советского балетного театра. К сожалению, она утрачена, а сейчас проблема ее возрождения назрела. Может быть, я высказываю спорные вещи, но, мне кажется, драматург и режиссер — разные профессии. Отсутствие балетных драматургов — большая потеря для балета. Определить круг идейно-нравственных проблем будущего балета, выстроить определенную сюжетную линию, выявить ее драматургическое развитие, идею сочинения как раз и поможет драматург. Был у нас Николай Дмитриевич Волков — уникальный мастер, а после равноценной ему личности в нашей области не появилось. Я пробовал «прорваться» к драматургам, но дальше обещаний дело у нас не пошло.

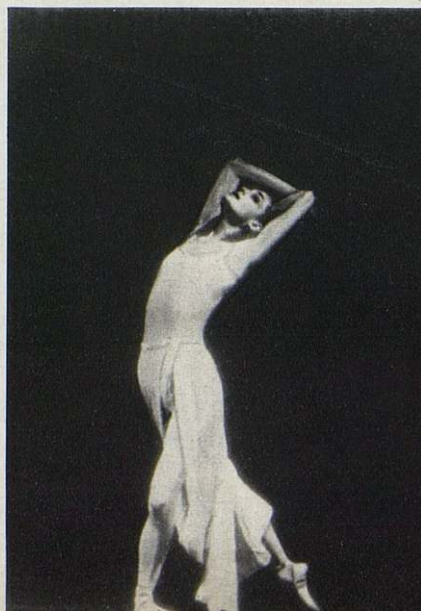
Драматурги должны много знать, уметь чувствовать пульс развития жизненных процессов, им легче выискывать, вычитывать в сегодняшнем калейдоскопе событий то, что принципиально важно, необходимо, что может волновать людей и что балет с его спецификой в состоянии отобразить. Чем бли-

же ко времени, тем сложнее выявить главное, основное, самое существенное. Обобщение требует отдаления, на информации балетный спектакль построить трудно. Тема очень сложна, о ней можно много говорить. У нас в конце сезона молодой еще балетмейстер Ю. Петухов поставил балет на музыку В. Успенского «Летят журавли». В чем была его сложность? В том, как сегодня решать тему войны. И. Бельский как-то подсчитал, что на тему войны в балете создано всего несколько полноценных в художественном отношении спектаклей, их можно по пальцам пересчитать. Главная задача — найти неповторимый поэтический образ, который недоступен другому жанру, найти новый неожиданный поворот темы. В «Журавлях» это тема смерти и войны. Погибшие солдаты превращаются в белых журавлей. Ход найден точно в жанре балета. Это самое ценное в спектакле — и найти этот ход, этот образ было очень трудно. Основой для «Журавлей», исходной позицией послужили пьеса В. Розова и знаменитая песня Я. Френкеля на слова Р. Гамзатова. Спектакль создавали люди сегодняшнего поколения, трактовавшие события согласно своему видению, для того, чтобы его смотрели сегодняшние зрители. И это тоже существенно, как и то, что сделан он с чистыми помыслами.

Думаю, что не все подходит балету. Весьма непростое, но необходимое дело — анализировать из чего «делается» искусство. Есть замкнутые темы, которые волнуют одно государство, одну страну. Есть, например, наши внутренние проблемы, которые работают сугубо на нас, а французов, например, они не трогают, а есть темы более широкие, интересные для любого государства. И так, повторяю, в искусстве важны идеи, которые рождает время и которые призвано отобразить создаваемое нами произведение.

Каким я представляю героя современного балета? В каждом отдельном произведении он — разный. Всех волнует, и меня в том числе, проблема положительного героя, вне зависимости от того, какую тему решает спектакль — историческую или современную. Положительный герой — носитель положительной идеи, волнующей общество. Существует вечная проблема — добра и зла. Добро пассивно, зло активно. Всегда интересно исследовать истоки зла, порока. Труднее — с положительными героями, олицетворяющими силы добра, света. В «Разбойниках» я попытался решить образ положительного героя — Карла. Оказалось, очень сложно с ним. Проблема положительного героя долго будет нас волновать.

Конструкция сегодняшнего театра расширила понятие актера балетного театра. Нет театра балерины или театра танцовщика — танцовщик и танцовщица выступают на равных. И дело не в том, что роль мужчины-танцовщика в балете все возрастает — все исполнители призваны своим искусством способствовать раскрытию основной идеи сочинения. Поменялся круг тем балетной сцены, что вызвало процесс активизации роли танцовщика в современных спектаклях. Сейчас важна тема борьбы, она волнует всех, борьбы за свободу, за прогресс, тема борьбы со злом, отсюда и балеты «Спартак», «Иван



Сцена из спектакля Ленинградского Малого оперного театра «Разбойники» (хореограф Н. Боярчиков).

Сцена из спектакля «Летят журавли», постановку которого на сцене Ленинградского Малого оперного театра осуществил Ю. Петухов. В роли Вероники — И. КИРСАНОВА.

Фото М. ШУШКИНОЙ

Грозный», «Макбет». Тематика изменилась, круг проблем, идейное содержание. А идеи выбирают героя. Мужчина и женщина на балетной сцене сейчас «уравнены в своих правах», суть в материале, от него все и идет.

У наших трупп большие потенциальные возможности, но они реализуются далеко не полностью. Актеры растут, работая над новыми ролями в новых произведениях. Меня прежде всего волнуют в репертуаре нашего театра новые спектакли, их большее разнообразие.

Что же касается вопроса о тенденции постепенной замены многоактных балетов произведениями более камерной формы — для меня такого вопроса не существует. Тема диктует форму выражения. На Западе очень развитая система одноактных балетов, но с этой системой ушел театр — с режиссурой, декорациями, с его образностью и прочими компонентами. Тематика сузилась, преобладают абстрактные идеи. У нас же есть театр. Дж. Баланчин умел, например, создавать одноактные балеты с одним задником, и все они были разные. Для меня его произведения представляли творческий интерес, хотя сам я тяготею к многоактным полотнам. Но для меня не существует проблемы — камерный балет или нет. Дело не в том, сколько занято в нем актеров, важно его содержание, тема, последовательность ее развития, интересно ли по форме. Мы хотим, например, делать спектакль по Гоголю, по Достоевскому, сотрудничаем с чешскими авторами. Думаем о «Пьетро», «Тихом Доне». Может быть, что-то будем делать не на классическом танце, а на фольклоре. Эти проблемы меня волнуют. На сцене нашего театра идут и шли одноактные балеты. Мне нравилось, что они объединялись в одну программу по определенным принципам, темам. Я считаю, это свидетельствует об определенной культуре труппы. Сейчас у нас есть вечера одноактных балетов Шостаковича, Петипа, Стравинского, объединенных по определенному принципу — произведения одного композитора или одного балетмейстера.

Сейчас и на Западе наметился возврат к многоактным, полнометражным спектаклям. Ощущение потери театра как художественного явления существует, и художники, видимо, это начинают понимать. Я не против одноактных балетов, но у нас всегда главенствуют полные, многоактные спектакли, хотя они и очень трудоемки. Успех, удача здесь во многом зависит от союза хореографа и композитора. У нас мало хороших современных балетов. Большие композиторы ныне редко обращаются к балету. Р. Щедрин, А. Петров — вот, пожалуй, и все. Активность композиторов оставляет желать лучшего. Ну, а о драматургах я уже говорил.

Что я думаю о путях развития современных выразительных средств в балетном искусстве? Мы всегда стремились к тому, чтобы развитие выразительных средств шло разными путями. Каждая тема, каждый жанр требуют своего образного хореографического воплощения. К сожалению, многие теперешние спектакли грешат однообразием выразительных средств, они нередко похожи один на другой именно по своему пластическому языку.

Сегодняшний танец должен развиваться по пути приближения к наибольшей выразительности. Меня всегда волнует проблема подтекста, без нее не может обойтись ни один театр.

Современные актеры должны идеально владеть техникой классического танца, ибо на ней все строится. У тех, кто хорошо владеет классическим танцем, широкий диапазон возможностей. Для меня важно, например, чтобы техника была высокой, но не самодовлеющей, она должна раствориться в образной структуре. За это боролись М. Фокин, К. Голейзовский, Л. Якобсон. Сегодняшний актер балетного театра должен быть универсальным, одинаково хорошо владеть танцем, пантомимой, мимикой, но универсальность не должна оборачиваться выхолощенным техницизмом — вот что важно. У современных актеров не хватает знаний, театрального образования в широком смысле слова, общей художественной культуры. Балетный актер должен выражать свои эмоции всем телом, он должен быть выносливым, должен постоянно что-то преодолевать в себе. Если каждый спектакль будет иметь свои выразительные средства и ставить перед актером разные задачи, то актер станет активнее подниматься вверх по лестнице совершенствования, а это значит — расти.

Беседу записала В. ПРОХОРОВА

Строки из писем

По сей день с огромным интересом мы смотрим «Жизель», «Дон Кихота», «Раймонду», балеты Чайковского и называем их шедеврами классического наследия. Причем не только потому, что спектакли совершенны по форме, но и потому, что их создатели воплощают здесь вечные темы любви и ненависти, добра и зла, созидания красоты и разрушения ее. А они всегда современны. Такая глубокая идейно-нравственная проблематика рождает и столь же глубокие и человеческие чувства. Наверное поэтому нас так трогают переживания Одетты, Жизели, Раймонды...

Думаю, что и на современной балетной сцене зритель должен видеть разных, непохожих друг на друга героев, наделенных богатством духовным миром. Необходимо, чтобы балетный герой был многогранной и интересной личностью, чтобы он звал людей за собой, будоражил их, убеждал.

Сейчас и на советской сцене, и на зарубежных можно увидеть неожиданные лексические решения — в мировой хореографии идет поиск принципиально новых основ в пластике, и путь этот нескончаем. Классический танец на современной сцене также становится многограннее, поскольку включает в свою орбиту новые для балета темы, новые образы... Вполне можно сказать и о расширении жанровой палитры хореографической сцены: если раньше преобладал балет-рассказ, балет-повествование, то сейчас балет стремится показать такие тончайшие движения человеческой души, которые произведения этих привычных жанров отобразить не могут. Например, балет «Идиот» в постановке Б. Эйфмана, «Вечерние танцы» Т. Шиллинга — это, скорее, исследование человеческой души.

Хочется сказать о применении технических средств выразительности. Сейчас, например, в световом оформлении можно более широко использовать лазерные устройства, находить смелые решения, применяя в спектакле проекционную аппаратуру, делая фоном действия слайды, диафильмы, даже кинокадры.

А. ВОРОНЦОВ,
студент Московского института культуры

Герой современного балета может быть весьма и весьма разным,

ясно одно — ему ни в коей мере не свойственна та инфантильность, которой подвержены герои иных балетных спектаклей.

Прежде чем ответить на вопрос о том, являются ли одноактные балеты главной репертуарной линией нашего балета, хотелось бы уточнить, о каких коллективах идет речь. Мне кажется, что для трупп типа ленинградского ансамбля «Хореографические миниатюры» главными являются именно небольшие камерные балеты. Основной же афиши больших театров оперы и балета должен стать многоактный балетный спектакль, что, однако, не исключает постановок на этих сценах одноактных спектаклей и концертных программ.

Екатерина КЕНИГСБЕРГ,
студентка

Герои современного балета — люди, чем-то завоевавшие к себе уважение, авторитет в различные эпохи, века, столетия. Это — Спартак, Икар, Паганини.

Ангела БАБИЙ,
студентка Макеевского
педагогического училища

Техническое совершенство хореографии, искренность участника спектакля, блестящая музыка и сценография всегда волнуют и восхищают очевидца, но отсутствие на сцене животрепещущих, дышащих плотью и кровью современной поэзии, современной романтики, современной героики образов превращает балет в конфетку в золотой обертке. А мы ведь мечтаем и страдаем, любим и умираем, и счастье находим в борьбе, достойной спектакля о современности. Считаю, что созрело понятие «современный спектакль о современности».

Давно известно, что архитектура — мать пластических искусств. Может ли развиваться современный балетный язык на сцене старых театров, с малой сценической плоскостью и допотопной техникой трансформации в пределах сценической коробки, то есть по вертикали? Не знаю, но считаю, что новая архитектурная идея балетной сцены и вглубь и ввысь будет способствовать более динамичному становлению современных средств выразительности.

В наши дни, когда ведущее зна-

чение в изобразительном искусстве приобретают пространственные виды творчества: это и архитектура, и скульптура, и дизайн, заставшие задники балетных спектаклей — явный анахронизм. Разумеется, в спектаклях о современности. Сейчас, когда мы научились выносить многотонные грузы за пределы земного тяготения, сделать мобильными декорации в балете — не техническая проблема, а моральная.

Нужно «ломать» сознание театральных художников и перестраивать техническую базу бутафорских цехов, обогатить ее новинками инженерной и конструкторской мысли. Достойное место могла бы занять и кинопроекция, а в дальнейшем — и голография. Современному балету — современную технологию!

Путь развития хореографической техники — это синтез всех современных выразительных возможностей человеческого тела. Сюда необходимо включить элементы акробатики, гимнастики, приемы спортивной борьбы, мотивы этнографической пластики, сменяющиеся варианты «модных» бытовых танцев... И многое другое хотелось бы видеть в любимом искусстве балета, неумиравшем и выходящем на самые передовые позиции в духовной жизни нашей Родины!

В. ГРОЗА,

художник, сценарист и теоретик

Зрительская аудитория у балетного спектакля постоянно растет не только в количественном отношении. Среди тех, кто ее составляет, немало тонких знатоков, истинных ценителей прекрасного. И ныне при формировании афиши балетному коллективу следует данный фактор учитывать. Исходя из этого, полагая, что одноактные спектакли не должны быть основой репертуарной политики театра. Многоактные балеты дают время зрителю на самостоятельный анализ увиденного, на размышления о героях, их поступках, о выявляемых в ходе действия идейно-нравственных проблемах, на эмоциональную подготовку к восприятию «нового витка» событий... Да и с точки зрения психологической разрядки — это больше плюс. В стенах театра сама обстановка предопределяет такое движение мысли. А одноактная постановка, как мне кажется, слишком быстротечна, она не позволяет глубоко постичь атмосферу, содержание, дух пьесы.

Виталий ЛИТВИНОВ,
студент

Современный спектакль — это спектакль, идея которого жива и сегодня. Например, балет Ю. Григоревича «Спартак». В этом антич-

ном герое узнаваемы черты героев прошедшей войны 1941—1945 годов, в поступи Красса, его легионеров — тяжелая фашистская поступь. Более современного балета не знаю.

Спектакль о современности — это спектакль о сегодняшнем дне, о наших современниках, такие, как «Ангара», «Асель».

Современный герой — это герой, чей образ мыслей, действия, поступки могли бы служить примером для нашей молодежи. Он отвечает нашим социалистическим, советским понятиям о морали, нравственности, патриотизме, об отношении к друзьям и т. д. Я не за ходячую, заштампованную добродетель. Ведь и Виктор из «Ангары» вызывает симпатию зрителю.

Любовь ХАЛДЕЙ

Такие балетные шедевры, как «Лебединое озеро», «Жизель», «Спартак» и другие, есть и будут современными, и они должны быть неприкосновенны. Тема любви и мира всегда остается современной. Но одним неверным движением можно разрушить красоту, воссозданную долгими годами жизни балетного искусства. Поэтому исполнитель современного балета не должен забывать о том, что он преподносит зрителю произведение высокого искусства, а не акробатическое представление.

Т. КРОПИВНИЦКАЯ,
учащаяся

Современный спектакль — это художественно полноценное хореографическое произведение, прошедшее испытание временем и, несмотря на это, сохранившее актуальность своего идейного содержания, силу эмоционального воздействия, целостность художественного воплощения, способность заражать, интересоваться, воспитывать, независимо от места и времени действия.

Спектакль о современности — это особая разновидность современных спектаклей, которые в полный голос отражают сегодняшнюю действительность, рисуют пути и перспективы завтрашнего дня, служат делу мира и международного взаимопонимания народов, способствуют воспитанию гармонически развитой личности и выводят на сцену героя нашего времени, героя-труженика, творца собственной истории. Главная задача, которая стоит перед спектаклями о современности, — это заразительность и доступность, благодаря которым балет расширит свою зрительскую аудиторию, станет любимым и почитаемым жанром для каждого человека.

Геннадий Дыбовский,
военнослужащий

КАЖДЫЙ РАЗ — ИСКАТЬ ЗАНОВО

ДМИТРИЙ БРЯНЦЕВ,

заслуженный деятель искусств РСФСР,
главный балетмейстер Московского
музыкального театра имени К. С. Станиславского
и Вл. И. Немировича-Данченко

Современно все то, что вызывает в зрительских сердцах ответный отклик. И здесь неважно, когда происходили события, о которых рассказывается в балете, — сейчас или очень давно, кем написано литературное произведение, послужившее первоосновой спектакля, — советским писателем Алексеем Арбузовым, англичанином Вильямом Шекспиром или французским комедиографом Пьером Бомарше, какую форму и пластические средства избрал хореограф... Говорят: «Все искусства хороши, кроме скучного». То, что сегодня нужно людям, пришедшим в театр, то, что их волнует, и есть, на мой взгляд, современное.

Другое дело — современность. Это совсем иное понятие. Думаю, что для того, чтобы о современности рассказать художественно убедительно, нужно решать современную тему современными средствами. И когда это получается, когда эти два слагаемых счастливо соединяются, то возникает то, о чем мечтают все и каждый деятель балетного театра, — возникает подлинное произведение искусства.

2. Герой спектакля, герой балета — это всегда загадка. Ясно одно: если зритель сопереживает герою, он взволнован, а значит — безразличен. В наш век сверхзвуковой техники, электроники, дизайна и синтетики мы же тем не менее любим природу, стремимся к естественности. Это необходимо и в искусстве. Прежде всего важна позиция автора: куда он ведет героя. По моему глубокому убеждению герой должен быть носителем добра, любви, делать жизнь мягче и лучше. Но при этом быть не однозначным «ходячим плакатом», не односторонним и примитивным, а сложной многозначной личностью. В ходе действия спектакля его характер должен развиваться, переживать процесс становления, и прежде всего в борьбе с самим собой. Здесь я вижу тот же принцип, о котором говорил, отвечая на первый вопрос: если герой, его поступки, мысли, чувства волнуют зрителя, если он говорит с ним на языке времени — тогда он современен.

3. Я считаю, что тенденция к преимуществу той или иной формы не существует. Был период, когда хореографы увлеклись малой формой, потом, наоборот, вновь вернулись к полнометражному балету. Режиссерски целостно выстроить двух-трехактное хореографическое произведение сложно — будущие балетмейстеры, занимаясь в высших учебных заведениях, осваивают лишь основы режиссуры, основы драматургических закономерностей сценического зрелища. Постигать все слагаемые театрального профессионализма приходится эмпирически, на собственном опыте.

Создать номер — это как бы написать стихотворение. Малая форма — хорошая школа. Все должно быть сконцентрировано внутри себя, предельно точно выстроено драматургически, доводиться до кульминации и быть понятно зрителю. Если этим искусством владеешь, то возможно создать и произведение большой формы.

Одноактный балет — это среднее, я бы сказал, переходное

между номером и полнометражным балетом. Для хореографа он дает много вариантов воплощения. Нередко видишь одноактные балеты, где, по существу, просто «отанцовывается» музыка. Они фактически не имеют сюжета, а их содержание ясно, пожалуй, только самому балетмейстеру. Можно посмотреть такое зрелище двадцать минут, и даже оценить его пластические находки. Но два-три акта «держать» на этом внимание зрителя хореограф не сможет. С другой стороны, найти сюжет «размером» на один акт тоже легче, чем на два-три: большой полнометражный балет требует ситуаций, которые позволяют героям действовать и развиваться на протяжении всего длительного сценического времени. Это очень серьезная задача, связанная с известным творческим риском: решить ее способны не все, потому, например, в репертуаре западных трупп преобладают одноактные балеты.

Как я уже говорил, для того, чтобы драматургически выстроить действие и убедительно раскрыть жизненные характеры героев в течение двух-трех актов балета, подчинить их единой образности, хореограф должен профессионально владеть искусством режиссуры. Чаще всего встречаешься с тем, что в балетном спектакле происходит крен в одну или другую сторону: или яркая хореография, но не ясно, что происходит на сцене, или четко выстроенное действие, все понятно, но скучно, так как не выявлена хореографическая мысль. К сожалению, очень редко встречается, чтобы талант хореографа был отточен глубокими профессиональными знаниями в области хореографической культуры и мастерством режиссера. А это должно стать условием профессии. И тогда каждый хореограф сумеет сочинить номер, создать одноактный балет, осуществить полнометражный спектакль. Ведь, в сущности, партитура большой постановки складывается из тех же номеров, но взаимосвязанных, существующих в целостной системе. Потому принцип решения разный, а суть одинакова: в номере как бы в сжатой форме «проигрывается» балет, в нем заключено все: завязка, кульминация, развязка. В балете же в каждой сцене есть завязка, кульминация и развязка. А из разных сцен и их драматургической взаимосвязи создается целое.

Хореограф, готовя номер, может идти от содержания. Но я чаще всего отталкиваюсь от музыки: если она мне нравится, я наполняю четыре-пять минут ее звучания своими замыслом, содержанием, сюжетом, выражаю это пластическим действием.

По-другому происходит в больших формах. Решение гротесковых и комедийных, к примеру, балетов всегда следует за сюжетными ходами. Обращаясь же к темам сложных литературных произведений, приходится искать пути персонифицирования сюжета, абстрагироваться от конкретных фабул, уходить от событий и таким образом идти к выявлению содержания и замысла автора. Сценаристу следует продумать все действие спектакля с точки зрения создания во всех актах и картинах «балетных» ситуаций, которые можно было бы танцевать. И таким либреттистом должен быть, с моей точки зрения, только сам хореограф, постановщик балета. Когда сце-

нарий пишет другой человек, его, как правило, приходится переделывать. Подобное содружество является лишь импульсом к началу работы, соавторством на уровне идеи, замысла, образа.

Возможно содружество хореографа с режиссером, но только с тем, кто видит пластический ряд, умеет давать предпосылки хореографическому действию, выстраивать внутренний ряд так, чтобы он находил проявление во внешнем действии, то есть средствами нашего искусства. В балете нельзя сказать движением гамлетовское «Быть или не быть», но можно выразить состояние героя, одержимого этой мыслью. И потому хореографическое действие создать не мог бы ни сам Шекспир, ни самый талантливейший режиссер. Это — удел хореографа.

4. Ответ на четвертый вопрос анкеты мне представляется непосредственно связанным с первым, ибо от того, как понимает и как владеет хореограф современными выразительными средствами, зависит во многом современное звучание спектакля. Очень важен такой момент. С одной стороны, все тонкие нюансы и событийные подробности жизни современных героев средствами только одного классического танца не передать. Значит, необходимо знание и использование всех современных движеческих средств — свободной пластики, пантомимы, элементов, взятых из цирка, спорта. Эти краски обогащают образ героя, помогают ему обрести многозначность, человеческую неповторимость. С другой стороны, чтобы ни придумал, какие бы средства выразительности ни привлек, работаю я в единственной системе — системе классического танца, то есть в той, которую мне посчастливилось осваивать в Ленинградском хореографическом училище. И я стараюсь все современные пластические средства осмысливать в ракурсе классического танца, преломлять их на его основе, короче — причисляю себя к тем хореографам, которые ищут в различных танцевальных сферах, при условии, что то новое, что они создают, не является механической смесью, эклектикой, которая возникает, как правило, в результате отсутствия у хореографа точных эстетических критериев, понимания закономерностей стилистического единства, вкуса. И все-таки главным, определяющим компонентом я считаю здесь уровень культуры художника, запас накопленных им знаний. Убежден: чем больше мастер знает, тем смелее он экспериментирует, опираясь на крепкую основу классического танца.

Добавляю к этому: каждый раз хореограф должен обладать своей собственной лексикой, той, что позволит ему убедительно раскрыть данную тему, воссоздать необходимый стиль спектакля, рассказать о героях, времени, событиях. Талантливый хореограф имеет свой язык, и он узнаваем, как узнаваем язык Пушкина и Лермонтова, Прокофьева или Шостаковича.

Как практику, мне трудно рассуждать. Скажу лишь в заключение: работая над постановкой, я каждый раз стараюсь искать то новое, что сделает мои балеты нужными, понятными современному зрителю, интересными ему, волнующими его.

Соллисты Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Г. КОМЛЕВА и Е. НЕФФ исполняют композицию Д. Брянцева «Романс» (на музыку Г. Свиридова).



М. Левина и Е. Голикова в балете «Оптимистическая трагедия», осуществленном Д. Брянцевым в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.



Мастера балета

ЕЛЕНА ФЕДОРЕНКО

Исполнительская судьба Александра Богатырева началась ярко. Во время гастролей Московского хореографического училища в Париже его удостоили премии имени Вацлава Нижин-

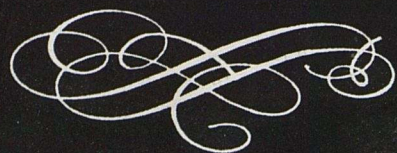
ского. Впервые этот почетный приз Парижской Академии танца присуждался не взрослому артисту, а ученику балетной школы. К тому времени его репертуар был невелик — он включал несколько па де де из балетов классического наследия и партии в постановках Леонида Лавровского — «Классическая симфония» (на музыку С. Прокофьева) и «Память сердца» (на музыку А. Баланчивадзе). Но уже тогда обозначился художественный образ его танца. Газета «Транс суар» назвала семнадцатилетнего солиста изящным и благородным.

В памяти Александра Богатырева до сих пор свежи многие впечатления первых лет жизни в Москве, когда он перешел

А. БОГАТЫРЕВ в балете
«Шопениана».

Фото Г. Соловьева

Романтик танца



из таллинской балетной школы в прославленное столичное училище. Но, пожалуй, встреча с Леонидом Михайловичем Лавровским оставила в его судьбе наиболее значительный след. «Я до сих пор нахожусь под обаянием его удивительной личности, — вспоминает артист. — Мы видели его всегда подтянутым, бодрым, полным неистощимой фантазии, неумной жажды работы. Он передавал нам нечто более важное, чем профессиональное мастерство, — воспитывал в нас безграничную любовь к творчеству, святое уважение к своей профессии. Леонид Михайлович умел поддержать, вселить в своих учеников чувство уверенности, зажечь их интересной идеей».

Будучи выпускником, Александр Богатырев завоевал бронзовую медаль на Первом Международном конкурсе артистов балета в Москве. И в том же 1969 году начался его первый сезон в Большом театре Союза ССР, где его наставником стал Алексей Варламов. В театре с огромным успехом идет новый балет Ю. Григоровича «Спартак», выступая в котором, уверенно заявила о себе замечательная плеяда молодых артистов — преемников героических традиций А. Ермолаева и В. Чабукиани. Казалось, лирическое амплу Александра Богатырева находится вне задач времени, утверждавшем мужественного, темпераментного, решительного героя. И тем не менее, его искусство уже тогда, как и позже, на протяжении всего дальнейшего творчества танцовщика, выражало свое время — своей ностальгической тягой к высокой духовности, возвышенному мировосприятию, к романтической тональности чувствований. Как написал однажды Виктор Шкловский: «Искусство живет и двигается противоречиями. Новое появляется часто не «благодаря», а «вопреки» чему-то». И поэтому в годы динамичного развития техники мужского танца утонченное искусство А. Богатырева, отмеченное глубокой психологической правдой, изысканностью, тонкой музыкальностью, несло свою оригинальную интонацию. Уже в первой своей большой партии — партии Вацлава в балете Р. Захарова «Бахчисарайский фонтан» — дебютант выявил эти особенности своего дарования естественно и убедительно. Драматургическим центром развития характера у него стал поэтический диалог с Марией в первом акте, созвучный гармонии пушкинского стиха. В роли Вацлава, которая была не столько сыграна, сколько пережита молодым танцовщиком, он продемонстрировал свою способность к свежей, самостоятельной интерпретации. Его прочтение — искреннее и импровизационное — подчеркивало поэтическое видение артистом характера своего героя, безошибочное ощущение стиля спектакля. И ярко выявившаяся в «Бахчисарайском фонтане» лирико-романтическая интонация пластических высказываний Богатырева стала определяющей в его творчестве.

Жизнь в театре не стала безоблачным «движением вверх», как может показаться поначалу. Были и периоды творческой неудовлетворенности, и травмы, выключавшие артиста из нормального трудового режима. Но ему, кажется, удавалось главное — на артистическом пути Александра Богатырева не было творческих простоев, которые так быстро подрывают профессиональную форму, он танцевал много, выступая в спектаклях и классического, и современного репертуара.

Принц Зигфрид в «Лебедином озере» — вторая крупная работа артиста в театре — отличался столь же строгим совершенством стиля. Природная романтическая манера Богатырева-Зигфрида во многих странах мира признана как продолжение лучших традиций русского балетного исполнительства. Один из зарубежных критиков так и написал: «Богатырев показывает Зигфрида фигурой утонченных романтических пропорций. ...Танец его — изысканный, чистый, целостный».

Поэзия и человеческое обаяние были свойственны и выделенному Богатыревым портрету Ферхада в «Легенде о любви». Эта работа стала особой страницей творческой биографии. Плодотворное постижение новаторской хореографии Ю. Григоровича (под руководством самого Юрия Николаевича, который работал с артистом над центральной мужской ролью балета), знакомство с лучшими образцами древней восточной лирики Фирдуси, Низами, Навои сделали Ферхада важной вехой артистической биографии танцовщика. Выступление в партии Ферхада не только свидетельствовало о точном освоении Богатыревым сложной лексики танцевального языка, но прежде всего о последовательном, убедительном и осознанном постижении характера Ферхада, пожертвовавшего своим

личным счастьем ради счастья людского. Рождение героя, его человеческое становление артист стремится выявить, используя для этого каждое мгновение сценической жизни персонажа. Одна из сложнейших партий современного репертуара, требовавшая серьезной и физической, и эмоциональной, и профессиональной подготовки, была исполнена глубоко и драматически целостно. Каждая поза, жест, движение Ферхада-Богатырева выглядели глубоко осмысленными, пластически точными.

Так формировалась актерская тема Александра Богатырева — тема лирико-психологическая, которая устанавливала определенные связи его героев с миром современности. Своим отточенным по линиям танцем, его щедрой, дышащей музыкой, легкостью он утверждал мысль о простой человечности, не позволяющей забывать о долге и ответственности за все людские судьбы. Гармония личности, как верно взятая нота, разрасталась в целую симфонию классических образов, последовавших за Ферхадом.

Для каждого артиста балета участвовать в спектакле классического наследия — особое счастье. И оно постоянно сопутствовало Александру Богатыреву, который танцевал партии принца Дезире («Спящая красавица»), принца Зигфрида (в двух редакциях «Лебединого озера»), Юноши («Шопениана»), Альберта («Жизель»), Солора (акт «Тени» из балета «Баядерка»). Образы этих произведений при всей нетождественности их художественных достоинств объединяются личностью артиста, свойством его лиризма, характерным преобладанием чувства и воображения над разумом, особенной благозвучностью танца и интеллигентной гармонией облика. И поэтому мы, зрители, с самого первого появления на сцене Альберта-Богатырева проникаемся к нему безусловным доверием и симпатией. Безотчетно, по-юношески пылко любя Жизель, он не думает о грядущем, наслаждаясь сиюминутными мгновениями бытия. Альберт Богатырева страшится заглянуть в завтра, которое неминуемо принесет женитьбу на Батильде (он не вправе выбирать свое будущее!) и неизбежную разлуку с Жизелью. Ее трагическая гибель разрывает узаконенную цепь жизни, ломает его душу, обрекая на вечную тоску...

Этот образ — одно из лучших творений артиста. Он танцует «Жизель» часто. Меняются его партнерши, и столь же чутко меняются нюансы исполнения Богатырева. Он повзрослел со дня дебюта, когда танцевал с поэтичной Екатериной Максимовой, — тогда определяющей чертой его героя была молодость, и он напоминал влюбленного Ромео. Сегодня Альберт-Богатырева более сдержан и благороден с возвышенной Жизелью Натальи Бессмертной, импульсивно свободен с более земной героиней Надежды Павловой.

Н. БЕССМЕРТНОВА и А. БОГАТЫРЕВ в балете «Раймонда».



Его танец — всегда диалог. В диалоге с балериной Богатырев — идеальный кавалер, рыцарь.

Балетное искусство романтично по глубинной своей сути. Но романтичность эмоций сказочных принцев, партии которых поручаются Александру Богатыреву, подкреплена реальной правдой чувств. Зигфрид, обуреваемый страстью поиска идеала, и Дезире, пришедший к торжеству любви через борьбу и преодоление, несут на себе отблеск лирических переживаний современных людей. Интерпретатор вдохнул живой воздух современности в образы героев старинных легенд, и, думается, в его лице Юрий Григорович нашел тонкого и чуткого исполнителя, который сумел постичь философский подтекст произведений хореографа и донести его до зрителя искренне и убедительно. Так артист насыщает эти образы современным пониманием природы романтизма, в котором, по словам Александра Блока, поэта, близкого Богатыреву, живет «всемирное чувство, чувство как бы круговой поруки всего человечества».

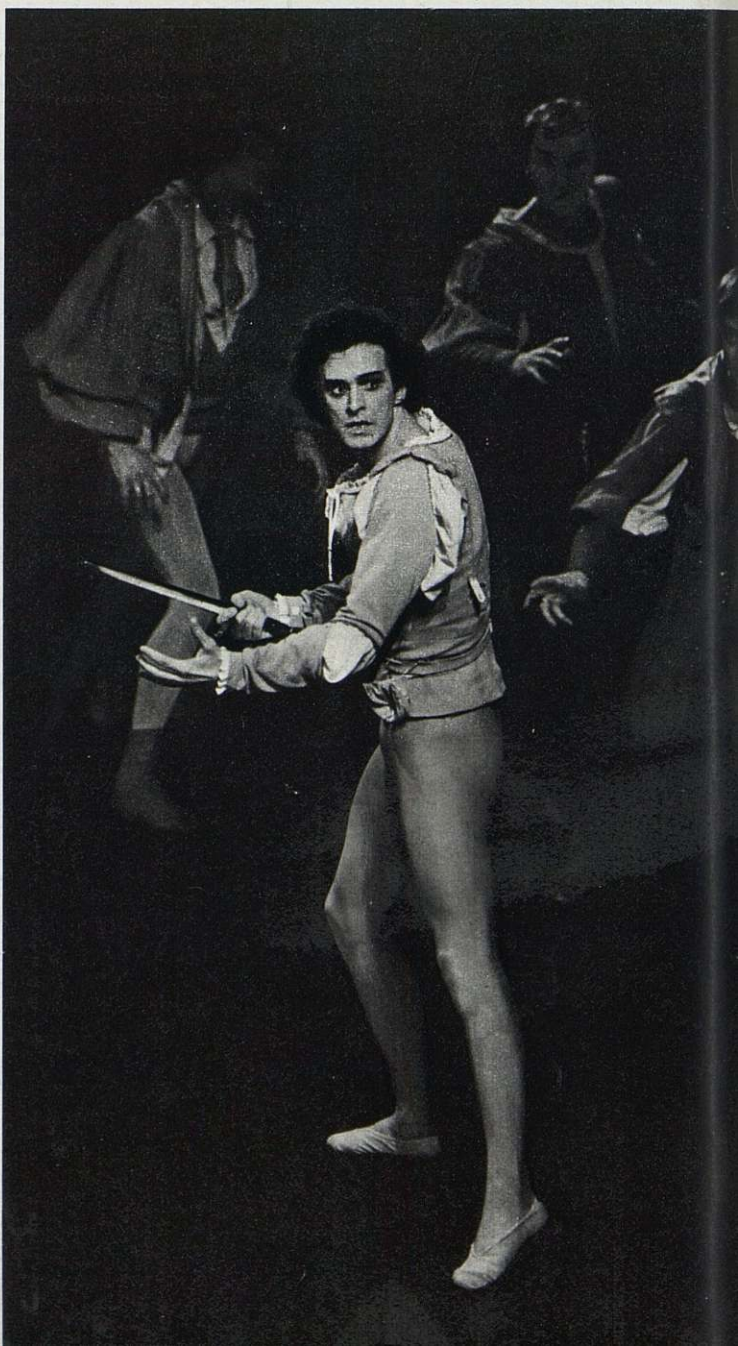
Последнее время все реже на балетном театре встречаешься с актером выверенного амплуа. Стремительный прогресс техники мужского исполнительства может отодвинуть на второй план задачи создания художественного образа, привести подчас к той профессиональной вседозволенности, при которой технический прием поглощает поэзию искусства. Эта опасная тенденция не свойственна Александру Богатыреву. «Меня всегда останавливала мысль: что я могу внести в партию, которая не соответствует моим данным?», — такова твердая позиция Богатырева. Недаром в его репертуаре не заняли значительного места партии Икара и Курбского, хотя, казалось, способ их сценического существования тоже диктуется лирико-романтической тональностью эмоций.

Александр Богатырев — один из тех артистов, которые определяют современную судьбу шедевров классического наследия, чьи традиции он бережно сохраняет в своем творчестве. Рыцарское благородство танца, загадочная внешность его героев при внутреннем напряжении чувства, совершенные данные кавалера, преклоняющегося перед Балериной, выражают сущность старинного и всегда современного амплуа лирического героя. Для каждого — у Александра Богатырева имеется та единственная, точная палитра красок, ясность и чистота которых сродни прозрачности акварельного письма. Лучезарность и озаренность — своеобразные символы его танца. Но, пожалуй, только на репетициях понимаешь, какого труда стоит артисту та или иная сцена, какими усилиями платит он за эту гармоничную цельность образа, за верно найденный поворот головы, точный жест, за каждое танцевальное па.

Н. ПАВЛОВА и А. БОГАТЫРЕВ в балете «Жизель».



А. БОГАТЫРЕВ в балете «Ромео и Джульетта».



Уже сложившимся актером Александр Богатырев начал работать с Юрием Григоровичем над балетом «Ромео и Джульетта». Он стал первым исполнителем роли Ромео в созданной мастером редакции балета, прошел весь путь рождения спектакля, все его этапы — от самой первой репетиции до премьеры.

Эта партия знаменовала период обретения им творческой зрелости, той степени мастерства, когда артист готов решать самые сложные, самые ответственные художественные задачи. Трактовка Богатыревым образа Ромео шла несколько вразрез с ранее устоявшимися представлениями: он не подчеркивал контрастного перерождения своего героя от бесшабашного веселого юноши к тому возвышенному романтику-рыцарю, который показывали нам другие исполнители. С самой первой сцены Ромео Богатырева отмечен знаком особой исключительности. Задумчивый и загадочный, лишенный покоя и согласия с самим собой, он предопределял «прорыв» в иное измерение — мир высшей гармонии. На затемненном сумрачном пространстве сцены символ этой высшей гармонии являют дуэты Ромео и Джульетты. Исполненные высокого эмоционального напряжения, они повествуют о тонкой любви, которая на своем пути к счастью может смести все преграды, бросить вызов окружающей среде, всему миру. Столь контрастировали герои с образом сценического мира.

Образ Ромео у Богатырева словно слил в себе все мотивы творчества артиста: способность его Зигфрида и Деэри безоглядно и преданно любить, подвижническая жертвенность Ферхада, глубокая вера и великая сила раскаяния Альберта. В этой роли Александр Богатырев в соответствии с балетмейстерским замыслом поднимает образ Ромео до высот поэтического обобщения.

С самых первых репетиций «Чайки» этот балет окружал особый ореол волнующего ожидания: как сумеют его авторы совместить эстетику чеховской драматургии, утонченный психологизм пьесы и традиционные представления о балетном спектакле? И в том, что хореографическая сцена обрела чеховский балет — немалая заслуга Александра Богатырева, выступившего в роли Треплева. Начинаящий беллетрист Константин Треплев в балете, поставленном Майей Плисецкой, — герой истинно чеховский. Исполнитель сумел донести до зрителя сокровенную мысль писателя: смена эпох должна быть подтверждена новыми художественными средствами, новыми формами. Отчаяние героя — не в личной драме неразделенного чувства, вернее, не только в ней, а в более глобальном — в смятенных поисках истины, в борьбе с рутинной. Борьбе, к которой Треплев, человек ранимый и беззащитный, не готов.

Н. БЕССМЕРТНОВА и А. БОГАТЫРЕВ в балете «Легенда о любви».

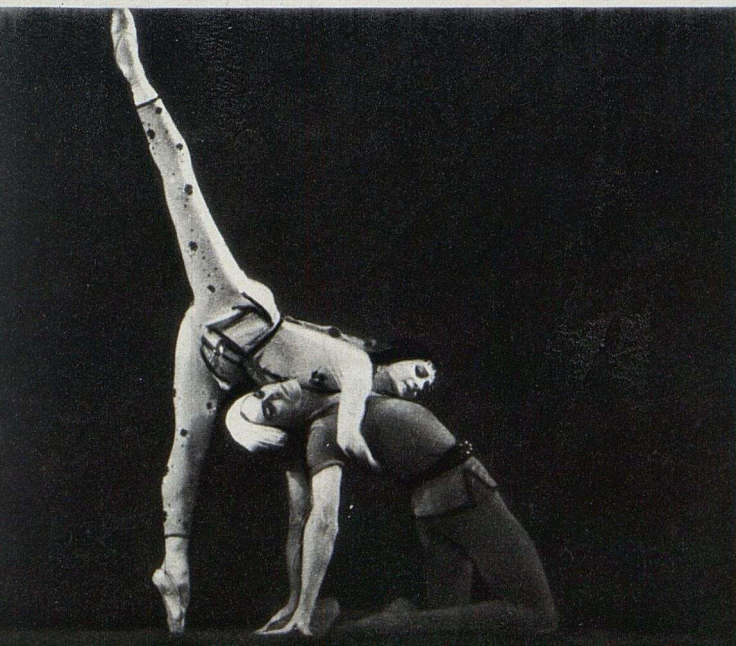
И тем не менее он — единственный, кто в развернутой полифонии человеческих судеб спектакля не идет на компромиссы. Его мечта несбыточна, и он, как никто другой, это понимает, но пойти на компромисс для него — смерти подобно. Его особая интеллигентность — в поисках правды искусства, в вечной душевной неудовлетворенности. Он — не неудачник, он — человек, опередивший время, в одиночку начавший борьбу за свои идеалы. Треплев одинок с самого первого мгновения сценической жизни. Недоговоренные пластические фразы, построенный на полутонах, тревожный и выразительный танец Треплева-Богатырева передают зыбкую неустойчивость бытия героя. Разочарование в собственных творческих силах толкает его на самоубийство. Драма, разыгравшаяся на берегу озера, была освещена чеховским светом...

Семнадцать лет работает А. Богатырев в Большом театре СССР. Он трудился под непосредственным руководством разных хореографов: Л. Лавровского, Р. Захарова, Ю. Григоровича, М. Плисецкой, В. Васильева, Н. Касаткиной и В. Василева, Н. Рыженко, В. Смирнова-Голованова. Своим исполнительским искусством А. Богатырев не отвергает традиции, он оберегает классику, претворяя в своей судьбе уроки таких ее хранителей, как А. Ермолаев, А. Мессерер, А. Варламов, Н. Фадеев.

Процесс творческого созидания продолжается. Продолжается не только в старых спектаклях, но и в последней работе танцовщика — в ослепительно великолепной «Раймонде», выдающемся шедевре классической хореографии, вернушемся в новой трактовке Юрия Григоровича на сцену прославленной труппы. Благородный рыцарь Жан де Бриен Александр Богатырева прекрасен не только своей внешней красотой, он отмечен особым классическим благозвучием внутреннего мира. Партия включает танцевальные фрагменты М. Пети, А. Горского, Ю. Григоровича. Балет современен и в то же время в нем сохранен дух и стиль классического спектакля. Каждый танцевальный эпизод Жана де Бриена, каждый его выход, каждая поза служат краской в создании образа, рождаемого музыкой, ее тонким ощущением. Музыка пронизывает танец, движения дышат ею, впитывают ее.

Танец Богатырева в «Раймонде» диалогичен в своей основе даже тогда, когда облачен в форму монолога. Главным становится разговор со зрителями, с партнерами. Партия Жана де Бриена свободно и творчески прочитана артистом. Этот балет — щедрое богатство свободно и раскованно любуемого танца. Театр обрел классику, хореограф — новую концепцию, исполнитель — роль. Открытие совершенного и гармонического образа Жана де Бриена позволяет с надеждой заглянуть в будущее...

Н. БЕССМЕРТНОВА и А. БОГАТЫРЕВ в балете «Лебединое озеро»



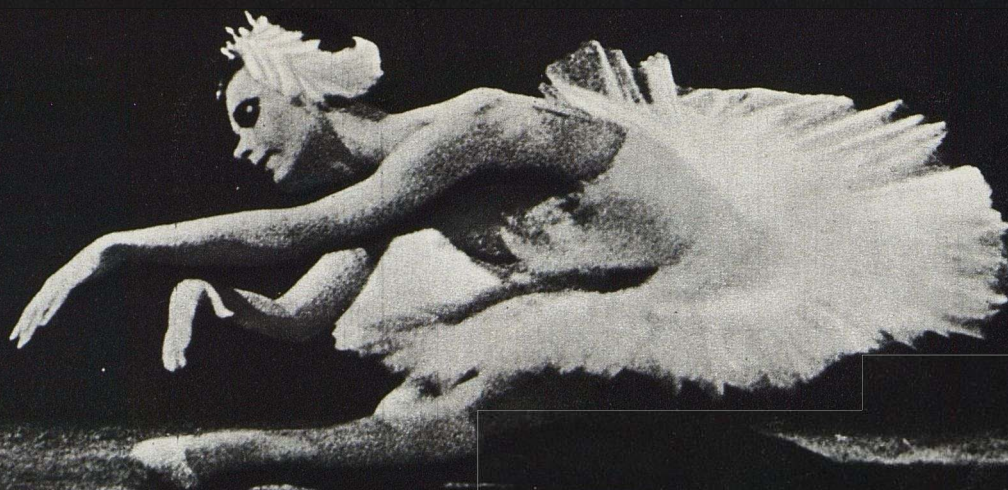
Мастера балета

ЭРИК ТИВУМС

Звезда Зиты Эррс — ныне народной артистки Латвийской ССР, лауреата Международного конкурса и премии Ленинского комсомола Латвии — взошла неожиданно, буквально

после одного спектакля. Однако такой «взлет» молодой артистки нельзя назвать случайным. Он определялся, по крайней мере, двумя причинами — ее природными данными и хорошей профессиональной школой (она закончила Рижское училище по классу В. Швецовы, одной из последних воспитанниц А. Вагановой). Музыкальность молодой танцовщицы, ее сценическое обаяние помогли ей «не затеряться» в ряду знаменитых балерин латвийской сцены той поры: В. Вилцинь, И. Гинтере, И. Каруле... Дебют Зиты в балете «Эсмеральда» стал сенсацией. Ее Эсмеральда выглядела как дитя солнца, которое в представлении отверженных олицетворяло свет-

Вера в чудо



Зита ЭРРС в балете «Лебединое озеро».

Фото Э. Фреймане

люю надежду, несло им радость, забвение от тягот повседневности. Недаром, когда юную Зиту Эррс увидел известный премьер парижской Гранд Опера Юлий Алгаров, он сказал: «Запомните мои слова — из нее вырастет чудесная и неповторимая артистка».

За Эсмеральдой последовали другие большие партии. И хотя Эррс словно самой природой была создана для таких ролей, как Лиза и Коломбина, она сама жаждала иного. Артистка доказала это своим успешным выступлением в партии Скайдрите в национальном балете А. Калниня «Стабураг», где обрела сценическое воплощение легенда о девушке, которая, потеряв возлюбленного, превратилась в плачущую скалу на берегу реки Даугавы, на том самом месте, где утонул ее жених.

Порадовала Эррс своих зрителей и тогда, когда показала в партиях классического репертуара — Китри и Медоры. Дебюты в «Дон Кихоте» и «Корсаре» способствовали росту ее мастерства. Удачное начало сулило радужные перспективы. Но случилась беда — тяжелая болезнь надолго разлучила Зиту Эррс с любимым делом. Казалось, с театром все кончено. Но она поборолась болезнью и вернулась, вернулась, чтобы опять все начать сначала. Я, наверное, не ошибусь, если скажу, что выпавшие на долю танцовщицы испытания способствовали становлению личности актрисы, созреванию ее таланта, укрупнению ее духовных запросов. Это не могло не сказаться на всей ее последующей творческой деятельности. Так, например, образ Блонделен в балете «Скарамуш» Я. Сибелиуса (в постановке А. Лемберга) в трактовке Зиты Эррс обретает поистине трагическую тональность. Блонделен находится во власти чувства к скрипачу Скарамушу, чей поистине демонический талант буквально гипнотизирует ее. Борясь с охватившей ее страстью, она убивает музыканта и гибнет сама. Особенно впечатляет в ее прочтении эпизод, осуществленный на музыку знаменитого «Грустного вальса», включенного А. Лембергом в партитуру спектакля. Вот Блонделен — Эррс, отдаваясь плавному течению вальса, словно пытается обрести утраченную духовную гармонию. Но в каждом движении артистки — напряженность, ожидание приближающегося несчастья, надвигающегося зла. И изначально светлый, словно хрустальный образ искажается будто в кривом зеркале.

Те, кто хорошо знал актерские возможности Зиты Эррс, ожидали, что в «Жизели» она, конечно же, наиболее органично «впишется» в обстоятельства и атмосферу первого акта. Но случилось как раз наоборот. Как подхваченный ветром белый уголек, примчалась спасать Альберта ее Жизель во втором акте, положив к ногам неумолимой Мирты свою великую любовь, свое самоотвержение, свое всепрощение... Эти свойства души Жизели-Эррс именно во втором действии заявили о себе в полную силу. Партию Авроры в «Спящей красавице» она танцевала вместе с Александром Колбиным, который был ее одноклассником и с которым артистка выступала еще на школьных вечерах. Их герои подкупали неподдельным очарованием юности. В спектакле жила прелестная юная принцесса, которая увлекала обаянием и естественностью, заражала своей жаждой счастья, любви...

К сожалению, современный репертуар Зиты Эррс невелик, но, думается, ее партии, созданные в балетах сегодняшних авторов, говорят о больших творческих возможностях актрисы и танцовщицы, которые латвийской сцене еще следует открывать.

Нелегко складывались отношения артистки с партией Валентины в балете А. Эшпая «Ангара». Зита Эррс хотела «говорить» здесь о любви и страданиях в полный голос, по-балетному красиво. Но это не совпадало с концепцией постановщика И. Чернышева, с его пониманием характера Валентины. Горе этой героине Эррс было искренним, естественным в своем выражении, и все же актриса будто страшилась утратить чувствую гармонию, свойственное ей как классической балерине.

Встреча с национальной темой состоялась у Зиты Эррс еще раз в спектакле «Читая Блауманиса», созданном А. Лембергом на музыку Ю. Карлсона по мотивам сочинений классика латышской литературы Рудольфа Блауманиса. Этот сюжет хорошо знаком зрителю — художественный фильм «Эдгар и Кристина» с Вией Артмане в главной роли широко демонстрировался на всесоюзном экране. Героиня романа, нежная и

чистая женщина, жертвует своим благополучием, положением в обществе, наконец, состоянием ради любимого человека, пытается совершить чудо — вернуть его к полнокровной жизни, «вытащить» его из «трясины» бытовых обстоятельств. Безусловно, тема жертвенности близка балерине Эррс. И в большей части своих ролей она старается сделать своих избранников лучше. Она, как его мечта, как путеводная звезда, идет с ним по жизненному пути, даже если этот путь не сулит ей ничего, кроме страданий. Хореография в спектакле «Читая Блауманиса» трактуется А. Лембергом в неоклассическом стиле, что, как кажется, не всегда для артистки органично, но свою тему Эррс раскрывает ярко и вдохновенно.

А потом она вернулась в рамки того амплуа, в котором ей сулили по окончании школы наибольший успех — амплуа милых субреток, чарующих инженер-комик. Но Зита вернулась к этим партиям, обретая навык работы над значительными партиями классического и современного репертуара. Поэтому, например, ее лукавая, похожая на севрскую фарфоровую статуэтку Коломбина из фокинского «Карнавала» привлекала не только своей озорной грацией и обаянием. Стараясь сохранить

Зита Эррс на репетиции.



фокинский хореографический рисунок и стиль, Зита Эррс, тем не менее, нашла для своего образного прочтения партии свежие интонации. Не Арлекин, а именно Коломбина становится в спектакле вершителем карнавального действия.

В каждой новой роли Зита Эррс, опираясь уже на накопленный артистический опыт, все же оставляет за собой право трудиться так, как будто бы перед ней совершенно чистый лист бумаги, на котором ей предстоит «написать» свой пластический текст. Порой кажется, что образ у балерины возникает как импровизация, как результат мгновенно вспыхнувшего озарения. Но такие минуты вдохновения, как правило, не рождаются на пустом месте. И пример Зиты Эррс — еще одно тому подтверждение: она всегда напряженно и целенаправленно трудится на репетициях. Артистка тщательно, со скрупулезной точностью изучает музыкальный материал, пытается постичь его эмоциональный характер, стилистику, образный строй. Только после такого предварительного осмысливания партитуры начинается освоение хореографического текста, вдумчивое проникновение в структуру танца, анализ его стилистических особенностей. Она выявляет закономерности построения его пластического текста, добивается безошибочной стабильности выполнения движений. А они, в свою очередь, как бы «очерчивают» у Зиты Эррс каждую мелодическую тему, каждую музыкальную фразу, любую смену темпоритма... Так рождается танцевальный образ героини, так складывается мир ее чувств, ощущений, настроений.

В этом смысле весьма показательна одна из последних работ Зиты Эррс — Джульетта в прокофьевском балете «Ромео и Джульетта», поставленном на рижской сцене А. Лембергом. Партия Джульетты имеет поистине легендарных исполнительниц, прочные традиции интерпретации. Но балерина и здесь искала собственные оригинальные пути к пониманию этого характера. Ее гордая маленькая патрицианка живет в собственном, отгороженном от всех мире, в который нет до поры до времени доступа никому: ни матери, ни отцу, ни кормилице, ни жениху. Встреча с Ромео перевернула ее душу — ей становится невыносимым дом, чужими — родные. Только любовь — свята, только любовь — источник радости и тепла. И девочка страстно и отчаянно начинает непосильную для нее борьбу за свое счастье. Она бежит к Лоренцо за помощью: этот «улановский» бег Джульетты, который Лемберг включил в партитуру своего балета, освещает образ героини, ее отношение к окружающей действительности. Портрет юной веронки, созданный латвийской балериной, выдержан в тончайших романтических полутонах, что способствует глубоко эмоциональному восприятию внутреннего мира шекспировской героини.

Следующим после «Ромео и Джульетты» стало «Лебединое озеро». И на этот раз Зита Эррс предложила зрителям свою интерпретацию образа Одетты-Одиллии. Ее Одетта очаровывает поистине музыкальной пластикой, которая мгновенно отзывается на самые тончайшие нюансы в звучании оркестра. Гармоничность художественного мышления балерины выявляется здесь особенно ярко. Поистине царицей бала предстает перед нами Одиллия-Эррс — она не ворожит и колдует, но увлекает принца силой женского обаяния, словно «проверяя» его способность сохранить верность клятве...

Зита Эррс вступила в пору артистической зрелости. Однако и ныне в ней живо то чувство творческого беспокойства, которое помогает видеть в своем искусстве перспективу. Однажды балерина написала: «Танец — это плод нашей фантазии. Это вера в чудо. Танец рождается в результате обостренных эмоций... В танце мы можем говорить то, что иногда так трудно выразить словами». И мы верим — Зита Эррс еще не раз подарит нам эту встречу с чудом.

Зита ЭРРС в опере Р. Штрауса
«Кавалер роз».

Фото Э. Фреймане



НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ — ЭТИ ЯВЛЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ ТЕСНО СВЯЗАНЫ С ТАКИМИ ВАЖНЫМИ ПРОБЛЕМАМИ ДНЯ, КАК ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА, КАК ОРГАНИЗАЦИЯ ЕГО ДОСУГА, КАК БОРЬБА ЗА ТРЕЗВЫЙ ОБРАЗ ЖИЗНИ. «СЪЕЗД НАЦЕЛИВАЕТ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПАРТИЙНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА НА РЕШЕНИЕ ЗАДАЧ ВСЕ БОЛЕЕ ПОЛНОГО УДОВЛЕТВОРЕНИЯ ДУХОВНЫХ ЗАПРОСОВ И ИНТЕРЕСОВ ЛЮДЕЙ, ОБЕСПЕЧЕНИЯ УСЛОВИЙ ДЛЯ РЕАЛИЗАЦИИ ИХ СПОСОБНОСТЕЙ, СОДЕРЖАТЕЛЬНОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СВОБОДНОГО ВРЕМЕНИ», — СКАЗАНО В РЕЗОЛЮЦИИ XXVII СЪЕЗДА КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА ПО ПОЛИТИЧЕСКОМУ ДОКЛАДУ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КПСС. АВТОРЫ ПУБЛИКУЕМЫХ В ЭТОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА СТАТЕЙ И КОРРЕСПОНДЕНЦИИ РАЗМЫШЛЯЮТ О РАЗЛИЧНЫХ АСПЕКТАХ ЭТОЙ БОЛЬШОЙ И ВАЖНОЙ РАБОТЫ

ДАВАЙТЕ УЧИТЬСЯ ДВИГАТЬСЯ

Два года назад я неожиданно попала на концерт студии ритмического движения, проходивший в Московском Доме ученых. Руководитель студии Инесса Евдокимовна Кулагина объявила, что вниманию зрителей будут предложены этюды уроков младшей, средней и старшей групп воспитанников. Но это удивительное праздничное представление меньше всего походило на показ тренировочных уроков. Зазвучала музыка Э. Грига, и сцена превратилась в «Царство горного короля» (так называется эта миниатюра) — по сцене сосредоточенно зашагали гномы в алых колпачках с воображаемыми фонариками и молоточками в руках. А потом мы видели хищных тигров и забавных поросят, ленивых ежей и резвящихся медведей. Неожиданно сцена превращалась в сказочный аквариум с вьющимися водорослями, стайками рыбок, медлительным крабом, замысловатыми раковинами — так выглядел номер «Аквариум» на музыку «Карнавал животных» К. Сен-Санса. Робкая Дюймовочка направлялась в страну эльфов, а на пути ее поджидали встречи с жуками, кротом, лягушками (музыка С. Слонимского). А воспитанники старшей группы показали «Вальс-бриллиант» Ф. Шопена, «Сюиту с мячами» и «Фрески дома ученых» на музыку К. Черни, «Прелюдию» и «Этюды» И. Баха. Оставаться равнодушным к работе этой студии, где воспитанники, разные по возрасту и способностям, столь раскованны, свободны в своих движениях, так заинтересованы музыкой — а в подавляющем большинстве она достаточно сложна для восприятия — было невозможно.

Рождение студии связано с личностью педагога — Людмилы Николаевны Алексеевой, имя которой часто можно встретить на желтелевших страницах старых газет и журналов первых десятилетий нашего столетия.

Начало XX века. Танцевальная жизнь пестра и многообразна. Триумфальные выступления Айседоры Дункан вызвали к жизни множество студий пластического движения, участники которых жаждали экспериментов, поисков новых форм. Одной из самых популярных московских студий начала



Людмила Николаевна
АЛЕКСЕЕВА

XX века были «Московские классы пластики» под руководством Э. Рабенек (сценическое имя — Элен Тельс). Наиболее одаренной ученицей здесь считалась Людмила Алексеева. В 1913 году она покинула студию и начала самостоятельную творческую работу, создав сначала «Студию танца», а позже — «Студию гармонической гимнастики и танца».

«После победы Великого Октября, — писал критик Г. Шнейерсон о тех годах, — в стране возникло широкое массовое движение художественной самодеятельности. С целью оказать этому движению всемерную творческую помощь в Москве в 1918 году было создано интересное учреждение, которое именовалось тогда Московский Пролеткульт и занимало здание бывшего особняка Морозова». В роскошном купеческом особняке (здесь ныне помещается Дом дружбы с народами зарубежных стран на Калининском проспекте) свободное время проводила рабочая молодежь, занимаясь в трех секциях: литературной, музыкальной и театральной. Особой популярностью пользовались уроки искусства движения, проводимые Л. Алексеевой. В годовщину Октябрьской революции на торжественном концерте, гостями которого были В. И. Ленин и Н. К. Крупская, была показана пластическая композиция «Мрак, порыв и Марсельеза» в постановке Л. Алексеевой. В многочисленных рецензиях на этот концерт пластический номер отмечается как художественное украшение праздника. Это был типичный образец «массового представления», где воедино соединялись пантомима, хореографические этюды, танцевальные элементы, открывающие простор для импровизации. «Эти картины, изумительные по выразительности, способны захватить и объединить зрителя в единый душевный порыв», — писал журнал «Вестник театра». Много лет спустя советский исследователь Сим. Дрейден отмечал: «Эта постановка особенно значительна благодаря полной необычности искусства пластического танца как для рабочих-исполнителей, так и для рабочей аудитории. ...Удивление, смешанное с восхищением, вызвало исполнение пластического номера. Никак не ожидали, что

оторванные от станков «неуклюжие» рабочие смогут проявить такую гармонию движений человеческого тела».

В двадцатые годы на страницах газет и журналов того времени разворачиваются горячие дискуссии на тему: «Какой танец сейчас нужен?» Только в Москве в это время существует более двадцати студий и школ движения — В. Майя, И. Чернецкой, В. Цветаевой, И. Быстрениной, В. Барановской, А. Шаломытовой и других. Студия Алексеевой существенно отличалась от них. В. Масс в журнале «Зрелище» в 1923 году давал высокую оценку Алексеевой и руководимой ею студии: «Ее интересует не столько театр, сколько жизнь, не столько искусство, сколько человек. Она развивает и освобождает человеческое тело... чтобы выпустить как можно больше людей, умеющих управлять собой, двигаться и свободно держаться в жизни. Алексеева — не режиссер, а педагог. Тем не менее во всех показанных ею работах, начиная от разработанных групповых композиций и кончая простейшей гимнастикой, хотелось усматривать не только воспитательный, но и танцевальный смысл. Работы Алексеевой можно и должно противопоставить большинству современных экспериментов. Вместо излома и эротического вывиха балетных эксцентриков, бодрая и четкая компоновка пластических форм, вместо неорганизованной эмоциональности, уверенная и сознательная работа над телом».

Много десятилетий работала Л. Алексеева над созданием школы движения, тщательно подбирая материал, экспериментируя. Постепенно формировалась методическая основа дальнейшего творческого роста. Уже заканчивалась работа над танцами к опере Глюка «Орфей», осуществляемой в 1940 году по предложению И. С. Козловского, который руководил тогда ансамблем оперы. Роман Кармен с увлечением дорабатывал документальный фильм о системе танцевального движения Алексеевой под названием «Путь к здоровью и красоте». Тогда, в предвоенные годы, Алексеева в Евпатории занималась также с детьми, больными костным туберкулезом. Результаты превосходили все ожидания. Фашистское нашествие нарушило планы, неслыханным бедствием ворвалось в мирную жизнь.

Еще в 1934 году Людмила Николаевна организует в Московском Доме ученых «Студию движения». И это детище Алексеевой живет и сегодня, продолжая занятия по ее системе. В чем же секрет такого долголетия методики, созданной Людмилой Николаевной?

Главный и основополагающий принцип системы Алексеевой — общедоступность. «Влечение женщин к танцевально-ритмическому движению очень велико... Однако далеко не всякую женщину, которой самой радостно двигаться под музыку, приятно видеть в качестве исполнительницы. ...Немолодые или плохо сложенные, или малоспособные к движению женщины не только не украсят показа, но и вызовут отрицательное впечатление», — писала Алексеева. Продолжая, она доказывала, что потребность женщины в танцевально-художествен-

ном движении можно непосредственно удовлетворить во время самого урока, который длится 60 минут и состоит из двух частей. «Первые 30 минут отводятся для упражнений на месте, при помощи которых развивается все тело. Затем, в течение 25 минут, происходят так называемые «бегущие упражнения» — упражнения в беге, прыжках и походах, которые выполняются по очереди: когда одни упражняются, другие отдыхают. Последние пять минут все вместе прodelывают заключительные упражнения. Кривая построения урока — волнистая: более трудные упражнения сменяются более легкими и наоборот». Истинно преданная своему делу, Алексеева четко осознавала свою цель: «Я хочу, чтобы... занимающиеся... приобрели известную прелесть, гармоничность тела, свободу, легкость, пластичность движений, что соответствует психофизическим особенностям женщины. Наши занятия строятся на принципе естественной формы движений, согласно которому все упражнения должны соответствовать как строению тела, так и природным функциям органов движения». Именно поэтому не перегружаются руки, основное внимание уделяется легкости и динамичности одних пластических построений, широкой амплитудности и размаху — в других, но все движения — слитны, непрерывны, текучи.

Алексеева была убеждена, что никакие результаты не могут быть достигнуты, если занятия не будут эмоционально и художественно увлекательными. Сценические показы никогда не становились целью. Атмосфера искусства царилла на занятиях, где все участники без исключения получали художественную радость и эмоциональное удовлетворение. Уроки строились на смене ритмов, постепенной усложненности. Все движения развивались в зависимости от музыки, ее мелодического и ритмического рисунка. Пластические этюды (танцевальные) Алексеевой дышали музыкой. По мнению Людмилы Николаевны, этюды «должны давать не только удовлет-

ворение от разносторонней работы всего тела, но и создавать атмосферу искусства на обычных тренировочных уроках».

Л. Алексеевой удалось воспитать группу энтузиастов-последователей. Среди них — ученицы Людмилы Николаевны И. Девяткова, И. Тарасова, Н. Алексахина и ученица учениц Алексеевой — И. Кулагина. Они в 1968 году восстановили и несколько фрагментов «Орфея», они оберегают ее систему обучения: уже более пятнадцати лет занятия ведутся не только в Доме ученых, но и в клубе «Малахит».

Кулагина рассказывает: «Мы бережно сохраняем этюды, подготовленные Алексеевой, на их традициях создаем новые номера. Я хочу, чтобы каждая ученица научилась так владеть своим телом, чтобы через мышечное чувство передать музыку, чтобы движения были свободны, полны грации и естественности».

Одна из воспитанниц Алексеевской студии писала о Людмиле Николаевне и ее уроках в журнале «Семья и школа»: «Движению она научила сотни женщин, а может быть, несколько тысяч — движению не только во время занятий, а в жизни, на всю жизнь. А главное, она научила тому, что еще важнее, — мироощущению: мир прекрасен, а человек прекрасен в мире и значителен... Я прошла ее школу от веселых «поросят» до сложнейших по музыке и движению композиций... И вот, после тридцати с лишним лет занятий, я вижу, что обязана ей многими практическими вещами, например, тем, что я в своей работе, в своих дальних экспедициях не поломала ни рук, ни ног, не надорвалась от тяжелых рюкзаков, не согнулась от сидения за письменным столом, не приобрела никаких хронических болезней... Когда я одна в доме и слышу музыку — я танцую».

Этим свидетельством и хочется закончить рассказ о деятельности Людмилы Николаевны Алексеевой и ее последовательниц — польза от таких занятий для здоровья и эстетического воспитания очевидна.

Е. ФОКИНА,



На занятиях студии ритмического движения в Московском Доме ученых.

НЕ ТОЛЬКО ЛУБОК...

Русский народный танец занимает в сокровищнице нашей национальной культуры особое место — его активное воздействие на все стороны развития профессиональной хореографии в нашей стране, его огромную роль в идейно-эстетическом воспитании людей переоценить невозможно. Однако в последние годы в его «жизни» на профессиональной и самодеятельной сцене наметились весьма тревожные тенденции, о которых мне бы и хотелось поговорить.

Идет концерт. С задорным визгом несутся по сцене группа бойких девушек с большущими капроновыми бантами на головах.

Появляется шеренга парней с балалайками. Они крутят ими, как пропеллерами. Двое растянули через сцену меха бутафорской гармошки. Затем парни и девушки танцуют вместе. Движения их напоминают смесь чарльстона двадцатых годов с заморским твистом. Оркестр играет все громче и быстрее. Наступает кульминация — парад «международных» трюков. Тут и кавалер вертит даму за руку волчком (точь-в-точь, как в американском мюзикле), тут и «бедуинские колеса», тут и знакомые па классического танца: фуэте, большой пируэт, шене, двойные туры и прочее. Цель одна — ошеломить зрителя, добиться успеха любой ценой.

Будь подобные описания явлением эпизодическим, так и вопросов не возникало бы. Мало ли что встречается на эстрадных подмостках. Но в том-то и дело, что развязность, вульгарность, трюкачество стали ныне выдаваться за признаки «нового» в русской народной хореографии. И «кочуют» эти признаки из одной пляски в другую, «обогащая» постановки и профессиональных, и самодеятельных коллективов. В одной из последних статей Надежда Надеждина с болью отмечала: «Самое обидное, что этот штамп понимается подчас как интерпретация образа современного человека».

Парадоксальность заключается в том, что наши балетмейстеры и артисты, так

много сделавшие для развития русской сценической хореографии, всегда стремились увидеть новое в жизни и воплотить его в своих произведениях. В упомянутых же номерах, называемых «современными плясками», происходит консервация отжившей старины. Родной их прадедушка — дореволюционный танцевальный лубок. Этот жанр, пародируя и оглупляя образ русского человека, выражал пренебрежительное отношение высших слоев общества к «мужицкому» искусству. Позднее (в двадцатые годы) он пришелся по вкусу нэпмановской публике. Мода на псевдорусские номера тормозила проникновение подлинно национального танца на сцену. Набор штампов замедлял изучение и творческую разработку фольклора. «То, что делалось на эстраде, — вспоминал Петр Казьмин, — не давало правильного представления о русской пляске. Трюки, выкрутасы...»

Конечно, танец жил в народе, но его плохо знали и мало им интересовались. Показательно, что на проходившем в конце тридцатых годов в Москве диспуте о русской пляске высказывались мнения, что русский хореографический фольклор устарел, растворился в наносных влияниях, и поэтому надо не изучать его, а создавать новый.

Прошло несколько лет. Из них четыре пришлось на огненные годы Великой Отечественной. Небывалые испытания, выпавшие на долю советских людей, не смогли уничтожить творчество народа, многовековые традиции его искусства. Возродился и засиял всеми цветами радуги русский народный танец.

Лето 1945 года. Выступает Хор имени Пятницкого. Помню, какой успех у зрителя имела «Девичья хороводная Воронежской области» в постановке Т. Устиновой. Огромное впечатление производили красота рисунков танца, благородство манеры исполнительниц, одетых в длинные красные сарафаны и плывущих по сцене, точно лебеди, протяжная, как песня, кантилена движений

их рук. Слово обрели образное воплощение слова писателя прошлого века Н. Полевого о русской пляске «не чопорной, не прикрашенной чужеземными прыжками и кривляньями, но, как чистый голубь, излетевшей из русского сердца в первобытной ее простоте и красоте». В дальнейшем концерты хора радовали такими постановками, как «Тимоня», «Гусачок», «Журавель» и другие. Они пополняли сокровищницу национального хореографического репертуара, формировали стиль профессионального исполнения.

В послевоенные годы каждый год приносил интересные открытия. Рождались новые коллективы, обновляли свои программы существовавшие ранее ансамбли. Они расширяли представление о русском фольклоре, о его богатстве и разнообразии. Эпическим размахом и народной мощью поражали «Времена года» Игоря Моисеева, богатейшей россыпью танцевальных узоров и целомудрием — композиции Надежды Надеждиной в «Березке», сдержанным достоинством, мягкостью и широтой движений — произведения Михаила Чернышова в Воронежском хоре, лихой удалой и задором — уральские кадрили Ольги Князевой, огненным темпераментом — пляски Павла Вирского в Краснознаменном ансамбле песни и пляски Советской Армии, лирической теплотой и задушевностью — сибирская «Люб-трава» Григория Гальперина, омские «Воротица» и «Чиж» — Якова Коломейского, северные хороводы Ивана Меркулова...

Небывалые масштабы приобрело развитие художественной самодеятельности. Плодотворная исследовательская работа велась в самых отдаленных уголках необъятной России. Она позволила сделать немало открытий, выявить неизвестные ранее образцы танцевального фольклора. Серии книг и брошюр с записями и зарисовками русских плясок выпускали не только центральные издательства, но и областные дома народного творчества, работники которых собирали танцы своих родных мест. Остается только пожалеть, что в последнее время

количество этих публикаций значительно сократилось, а вышедший в 1981 году ценный исследовательский труд «Основы русского народного танца» А. Климова был издан столь малым тиражом (всего десять тысяч экземпляров!), что сразу же сделался библиографической редкостью.

Ныне же в концертных программах стали реже появляться новые ярко-театральные и подлинно русские танцы. Снижение интереса к отечественному народному искусству коснулось и художественной самодеятельности. Увлечение аэробикой, современными танцами разных стилей сильно потеснило народную хореографию, чтобы убедиться в этом достаточно было бы посмотреть последние смотры ленинградских самодеятельных коллективов.

В конце шестидесятых годов привлек внимание цикл передач Центрального телевидения «Мир танца». Его автор и ведущий Н. Эльяш, режиссер Л. Сырова и редактор С. Богатырева раскрывали перед многомиллионной аудиторией телевизителей увлекательную панораму народного хореографического искусства, знакомили с историей, выразительными возможностями и технологией национальных плясок. Особенно удалась программа, посвященная русскому фольклору. Все компоненты — и поэтический методически разработанный дикторский текст, и содержательное сообщение Т. Устиновой, и разносторонний показ творчества «Березки», танцевальной группы Хора имени Пятницкого, самодеятельного ансамбля Дома культуры имени Горького, и демонстрация урока русского танца в Московском хореографическом училище — имели большое познавательное значение. Передача вызвала широкий общественный резонанс. Реакция же руководителей телевидения оказалась весьма своеобразной: получивший положительные отзывы цикл «Мир танца» почему-то перестал существовать (!). Не находят достойного отражения на голубом экране и периодически проводящиеся в Москве выступления сельских фольклорных коллективов (организатор и ведущая А. Чижова). Пропаганда русского танца свелась до минимума.

Снобистское отношение к фольклору, репертуарные перекосы отрицательно сказываются на воспитании молодежи.

А тем, кто растит молодежь, особенно важно научить ее «любить народ, любить народное творчество и видеть его глазами поэта» (Н. Надеждина). Изучение танцевального фольклора, как и познание языка, истории и культуры своего народа, имеет прямое отношение не только к профессиональному воспитанию, но и к определению нравственных позиций человека.

Обращение к первоисточникам всякий раз убеждает в талантливости народа, в неисчерпаемости его творческой фантазии. Ведь, как известно, пляски каждой области России отличаются своими особенностями: темой и сюжетом, манерой исполнения и характером, костюмами, музыкальным сопровождением... А сколько различных движений и танцевальных комбинаций имеется в них! Многим знакома частушка:

Сербияночку дробить
Надо соображение.
Сначала дрови, дрови, дрови,
А потом кружение.

Но пробовал ли кто-нибудь подсчитать все разновидности дробей в русских плясках?

Трудно также перечислить множество колленец и присядок, встречающихся в арсенале мужских движений. Знакомая с кадрилиями и хороводами, поражаешься обилию композиционных приемов: затейливым переходам и фигурам, неординарным сплетениям рук, прихотливому орнаменту связующих па. Восхищает изобретательность в создании своеобразных вариантов женских поклонов.

В процессе исторического развития фольклор обновлялся и трансформировался, усложнялась техника танца, но оставались незабываемыми представления о прекрасном, составляющие эстетический идеал русских людей.

«Девушка пляшет — сама себя красит» — гласит пословица, и предполагается здесь не только внешняя красота и прелесть движений, но и воплощение лучших душевных качеств человека. К ним относятся, например, женственность, целомудренность, скромность. Вспомним, как поется в частушке: «Я «Рязаночку» плясала, опустила глазки вниз». Жизнерадостный, оптимистический характер свойствен русским танцам, но в лучших, наиболее совершенных образцах юмор не превращался в зубокальство, шутка — в балаган, а ирония — в буффонаду. Их отличало разнообразие чувств и настроений, свойственных русской душе, словом, не шутливый шарж, а обобщенный национальный образ. Эмоциональный диапазон танцев достаточно широк: от тонкой лирики — до лихого задора, но главное их свойство — одухотворенность, при которой, по словам М. Горького, исполнительница «не плясала, а словно рассказывала что-то». Именно в этом направлении вели и ведут свои поиски многие хореографические коллективы.

Жизнь требует глубокого знания духовного богатства народа. В песнях и плясках воплотились лучшие черты нации. Поэтому необходимо беречь чистоту русского танца, знакомить с ним широкие массы, прививать любовь к народному творчеству.

Успех этого принципиального дела зависит от совместных усилий мастеров хореографии, организаций, руководящих искусством, и средств массовой информации.

Алексей АНДРЕЕВ,
заслуженный артист РСФСР,
заслуженный деятель искусств
Белорусской ССР



Проблемы
народного
творчества

Сцена из балета
«Жизель» в постановке
Народного театра балета
Смоленского областного
Дома работников
просвещения.

В роли Жизели —
Н. ПОСРЕДНИКОВА,
Альберта —
Н. НОВИКОВ.

Фото А. Лиепиньша

Ежегодно в конце мая в Смоленске проходит отчетный концерт Народного театра балета. Это экзамен, отчет о работе за весь прошедший год. Мне довелось посмотреть одно из таких представлений в минувшем году. Оно проходило в знаменательное для города время, получившего высокое звание города-героя. Одновременно здесь проходил и большой музыкальный праздник — фестиваль имени М. И. Глинки. И потому, наверное, в зале, где должен был состояться концерт, царил атмосфера радостного ожидания. И артисты-любители не обманули нас. Мы увидели не только прекрасный дивертисмент, но и целый акт из балета А. Адана «Жизель». И все составляющие программу композиции были решены преимущественно средствами классического танца. Думается, коллектив можно смело назвать Народным театром классического танца. Участники художественной самодеятельности, танцующие на пальцах, — это всегда настораживает. Тем более — в «Жизели», исполнение которой требует высокого балетного профессионализма. Смоленские артисты, руководимые И. Джавровой, с честью справились с нелегкой задачей.

В репертуар их выступлений входят постановки больших фрагментов из спектаклей классического наследия, например, «Вальпургиева ночь» из оперы Гуно «Фауст», Гран па из балета Минкуса «Пахита», «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина, «Шопениана», Па де катр на музыку Пуни, Па д'аксьон Пуни из балета «Эсмеральда» и другие номера. Кроме того, в афише театра — и разнообразные концертные номера, в основном, в постановке И. Джавровой. Она обладает боль-



ТЕРПСИХОРЫ ИЗ СМОЛЕНСКА

шой фантазией и вкусом, а танцовщики-любители воплощают ее замысел корректно, в хорошей манере и стиле. Среди солистов труппы — врач-педиатр Е. Максименкова, студенты педагогического института Н. Новиков, В. Даниленко, преподаватель торгового техникума С. Федунова, инженер и балетмейстер-репетитор Н. Посредникова, студенты медицинского института А. Кузнецова, В. Ефимцев. И все эти люди отдают все свое свободное от работы и учебы время служению искусству, бескорыстно, беззаветно. Все члены труппы, в том числе и все солисты с детства (с шести лет) учились у И. Джавровой, которая сама получила образование в Ленинградской балетной школе.

Говоря о солистках, надо отметить, в первую очередь, Е. Максименкову, Н. Посредникову, Н. Новикову. Е. Максименкова обладает полетным прыжком, шагом, хорошей сценической внешностью. Ее танец отличается легкостью, непринужденностью, эмоциональностью. Она впечатляет и в Кармен, где она демонстрирует не только отличную технику, но и незаурядное актерское мастерство, имеет большой успех, когда выступает в ролях Вакханки и Мирты, которые она исполняет без всяких скидок и облегчений. Н. Посредникова — лирическая танцовщица с хорошими линиями и красивой формой, выразительна и эмоциональна. Ее Жизель — любящая, нежная. В том же концерте ее Эсмеральда, яркая и эмоциональная, вызывает восхищение и сочувствие. В па-де-катре хорошо показали себя Е. Максименкова, Н. Посредникова, И. Жук, С. Федунова, которые провели свои партии в стилистике старинного романтического балета.

Н. Новиков показал себя внимательным партнером. В одном концерте он исполняет так же, как все ведущие солисты этого театра, несколько ответственных партий — Альберта во втором действии «Жизели», Вакха в «Вальпургиевой ночи», Гренгуара в отрывке из «Эсмеральды». К сожалению, в труппе мало мужчин и поэтому на одного актера ложится немалая нагрузка.

В приятной интеллигентной манере исполнила Гавот (постановка И. Джавровой) А. Кузнецова. Миниатюра — сложная по лексике, вся на пуантах, и артистка, преодолевая технические трудности, исполняет его в нужных манере и стиле. Хочется отметить веселую оригинальную композицию на музыку А. Цфасмана в постановке И. Джавровой «Неудачное свидание», которую представили на суд зрителя Е. Казакова и В. Даниленко. Своеобразный триптих представляют собой три номера, связанные единством темы и посвященные погибшим в Великую Отечественную войну. Это Реквием — фрагмент из балета «Орлы отчизны», «Память сердца» в постановке И. Джавровой, а также «Бухенвальдский набат» (хореограф О. Свид).

Надо сказать, что в этом коллективе нет четкого разделения на солистов и кордебалет, кроме, пожалуй, ведущие солистов. Танцовщики, исполняющие соло в одном номере, могут стоять в кордебалете в другом. Нельзя не отметить интересные и хорошо выполненные костюмы. Коллектив имеет своих художников — Э. Посредникову и Е. Мартынову, которые не только делают эскизы костюмов, но часто сами их и выполняют. Все концерты проходят под

фонограмму. Надо сказать, что пленки отлично смонтированы и хорошо звучат.

Народный театр балета популярен не только в своем родном городе. Он знакомит со своим искусством жителей сел и тружеников комсомольских строек Смоленской области. Выступал в Москве, в Брянске, Витебске, Вильнюсе, Орле. Артисты театра и их руководитель являются лауреатами и дипломантами многих фестивалей и смотров художественной самодеятельности.

Народный театр балета Смоленского областного Дома работников просвещения родился на основе работавшей здесь балетной студии, которая в свою очередь выросла на базе кружка классического танца Смоленского медицинского института. Создателем и бессменным руководителем коллектива с самых первых его шагов и до наших дней является доцент медицинского института И. Джаврова.

В заключение хочу сказать об объективных причинах, которые мешают нормальному развитию театра, не дают ему трудиться с полной самоотдачей, регулярно радовать смолян своим искусством. Речь идет об отсутствии помещения, где можно проводить концерты и занятия на высоком уровне. Приходится обращаться к руководству местного драматического театра, а у него, как известно, свой репертуар, своя работа. Поэтому-то Народный театр балета редко — только один, максимум два раза в год — имеет возможность выступать в своем городе, пропагандировать искусство классической хореографии среди его жителей. А жаль!

С. ТУЛУБЬЕВА,
заслуженная артистка Бурятской АССР

Наталья Торопова

В

ажерное, в жизни каждого артиста бывают такие мгновения, которые решают его судьбу, определяют его жизненные и творческие пути. И у молодой солистки балета Омского музыкального театра Натальи Тороповой таким событием, изменившим всю ее жизнь, стала встреча с народной артисткой СССР Виолеттой Трофимовной Бовт. Известная столичная балерина и педагог-репетитор Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко приехала в Омск, чтобы осуществить на местной сцене постановку знаменитого спектакля В. Бурмейстера «Эсмеральда». И после нескольких дней ознакомления с сибирской труппой определила исполнителей будущего спектакля. Среди тех, кто должен был выступить в заглавной партии, называлась и Наталья Торопова. Как смогла угадать и почувствовать Бовт в тоненькой танцовщице, старательно и сосредоточенно выполняющей в классе движения классического экзерсиса, будущую Эсмеральду, видимо, останется педагогической тайной артистки. Но именно недавняя выпускница Новосибирского хореографического училища нарисовала обаятельный портрет прелестной плясуньи, нежной, наивной, открытой для любви, устремленной к ней всем своим существом.

«Наташу я заметила в кордебалете, — рассказывает Виолетта Трофимовна, — мне понравилось ее лицо, фигура с удлинненными пропорциями



шей и рук. Может быть, поначалу на репетициях ей не всегда хватало уверенности в себе, ведь Эсмеральда — ее первая балеринская партия. Я рада, что не ошиблась в Тороповой. От спектакля к спектаклю мастерство танцовщицы растет».

В каждойдневной кропотливой работе рождался не только образ, навеянный гением Виктора Гюго, но и будущая балерина Наталия Торопова. Танцовщица лирико-романтического дарования. Актриса, наделенная от природы незаурядным драматическим видением,

На сцене Омского музыкального театра Торопова исполняет партии Эсмеральды, Барышни в балете «Барышня и хулиган», Мечты в «Вариациях», Возлюбленной в «Штрауסיане», Кончитты в «Юноне» и «Авось», подкупающие какой-то особенной трогательностью, женственностью. Хрупкие и внешне беззащитные, героини Тороповой обречены на глубокие страдания, на большие душевные потрясения. Но сама сила их чувства несет в себе очищение, утверждает красоту и гармонию вопреки предательству, вопреки смерти. Любовь — мера и смысл их жизни. Она зажигает лучистым светом грустные глаза Эсмеральды, придает особую грацию движениям милой, интеллигентной Барышни, открывает юную Кончитту.

Характер дарования танцовщицы внес трепетность, теплоту в исполнение ею ведущей партии в «белом» балете В. Бурмейстера «Вариации», где образ Мечты в трактовке балерины предстает не как отстраненный, философский символ прекрасного вообще, а как живое воплощение идеи творчества. Мечта Тороповой — это и муза художника, и его возлюбленная. Танцу балерины свойственна глубокая одухотворенность и естественность. Он привлекает не головокружительной техникой, не броскостью манеры, а своей легкостью, гармоничностью, плавностью переходов от движения к жесту, слитностью содержания и формы.

В последней премьере омского балета-спектакля «Конек-Горбунок» (на музыку Р. Щедрина) Наталия Торопова исполняет партию Царь-девицы. Пока еще трудно говорить об этой работе артистки — она на пути к глубинному постижению музыки, замысла хореографа В. Федянина. Впереди у танцовщицы освоение сложной хореографической партии этой роли, требующей не только актерского мастерства, но и уверенного владения техникой.

Жизнь в искусстве солистки Омского музыкального театра Наталии Тороповой по-настоящему только начинается. Хочется верить, что она подарит зрителю радостные минуты встреч с истинно прекрасным.

Ирина ДЕШКОВА

Анварбек Рыскулов



Анварбек Рыскулов, выпускник Московского хореографического училища, заявил о себе как о танцовщике интересных творческих возможностей, проработав три театральных сезона в Киргизском театре оперы и балета имени А. Малдыбаева. В партии Эспады, которую он исполнил в балете «Дон Кихот» Л. Минкуса, раскрылась и его актерская одаренность, и хорошая школа, полученная у известных московских педагогов В. Никонова и А. Симачева. Элегантный красавец Эспада-Рыскулов появился на празднично веселящейся площади в окружении друзей-торедоров. Его уверенная манера сценического поведения, точный повелительный жест сразу обращали на себя внимание. Ловко играя красно-белым плащом, который в его руках словно оживал, Эспада Рыскулова вел с партнершей — Уличной танцовщицей галантный, исполненный тонкого подтекста разговор...

Успешное выступление Анварбека Рыскулова в «Дон Кихоте» в театре не прошло незамеченным. Его репертуар стал расти: ему начали поручать ведущие партии в классических, национальных, современных балетах, что способствовало росту его мастерства. Более стабильной стала и его дуэтная техника — ныне среди его партнеров все ведущие танцовщицы труппы.

Подлинной удачей молодого артиста можно считать партию Ильеса

в балете «Асель». Ильяс у Рыскулова — человек сложного, неординарного характера, в котором смелость, решительность уживаются рядом с бравадой, вспыльчивостью, безрассудностью, нежность — с неуравновешенностью. Надо сказать, что танцовщику очень помогло то, что Аселью его Ильеса оказалась Айсулу Токомбаева, актриса глубокого психологического дарования. Готовясь к дебюту с Токомбаевой, которая создает тонкую, проникновенную интерпретацию партии Асели, одной из лучших в ее обширном репертуаре, Рыскулов старался над каждым танцевальным дуэтом, драматической сценической позой, жестом работать так, чтобы быть предельно естественным, убедительным, эмоционально достоверным.

Ответственный творческий экзамен, успешно выдержанный Анварбеком Рыскуловым в балете «Асель» показал, что молодому исполнителю по силам решение сложнейших художественно-творческих задач. И с одной из них он столкнулся в балете «Баядерка». Роль воина Солора стала одной из любимых у Рыскулова, но предшествовал этому длительный и трудоемкий процесс поисков наиболее убедительной интерпретации. Его герой — бесстрашный воин и пылкий возлюбленный, идущий ради любви к Никии на самые отчаянные поступки. Но связанный дворцовым этикетом, необходимостью жениться на дочери влиятельного раджи, он не может нарушить сословные предрассудки. Танцевальный текст партии Рыскулов проводит технически сильно, с напором, демонстрируя свою возросшую профессиональную культуру. К тому же он стремится, исполняя главные партии в других балетах.

Сейчас в репертуаре Анварбека Рыскулова более двадцати ведущих и сольных партий в различных спектаклях. Среди них главные партии в спектаклях классического наследия «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Шопениана», «Жизель», а также танцевально-игровые, гротесковые, тяготеющие к пантомимно-игровым — в современных и национальных балетах. Это свидетельствует о многогранности дарования исполнителя, о его тонком понимании законов театральной сцены. В балете «Мальчиш-Кибальчиш» Рыскулов в первом действии исполняет роль отца Мальчиша-Кибальчиша, а во втором — страшного Буржуина, составляющего со своими подручными коварные сети перед Мальчишом и его друзьями. Танцевальная пластика артиста окрашена здесь гротесковыми интонациями, напоминающими повадки современных «зеленых беретов». В острогротесковой пластике Орозкула из балета «После сказки», созданного по мотивам повести

Ч. Айтматова «Белый пароход», артист пронзительно воплотил боль несостоявшейся человеческой судьбы. Временами его Орозкул попросту страшен и омерзителен в своей жестокости и пьяной похвальбе, неуемной потребности сокрушать и уничтожать все живое. Один из наиболее драматичных эпизодов спектакля — сцена погони Орозкула, его жены — Бекей и старика Момуна за Матерью-Оленихой и кровавая расправа над ней. Здесь наиболее полно раскрывается хищническое нутро Орозкула, его звериная сущность, потребительское нутро «героя» Рыскулова.

Молодой танцовщик не боится поиска, эксперимента. На премьер-

этой женской партии мужчинами-танцовщиками. Анварбек, стремясь к созданию психологически-точного образа героини, нашел немало тонко подмеченных деталей и черточек для ее выразительного портрета. Его Марцелина — здоровая, крепкая женщина, не лишенная жеманства и кокетства. Она обладает немалой физической силой, и в перебранках и драках не уступит обидчикам. Она скупа, считает каждую монетку и отдать деньги при расчете кому-нибудь из работающих в ее хозяйстве — самое большое для нее расстройство. Уроки бережливости, нравственности она дает и своей дочери, не стесняясь при этом в методах воспитания. Вместе с тем Марцелина Рыс-

кулова трогательно заботится о дочери, а в сцене прощания с Лизой, которая выходит замуж, искренна и непосредственна. И все это артист показывает тактично, нигде не переступая границ хорошего вкуса.

Острое чувство характерности продемонстрировал Рыскулов в одной из своих последних работ — в роли дон Хуана из балета «Любовью за любовь». Его герой — «злодей», одетый в черный, отливающий золотым шитьем костюм, с щегольскими усиками и бородкой, запоминается сразу, при первом своем появлении во дворце губернатора Мессины Леонато. Как и полагается «злодею», дон Хуан Рыскулова вершит недобрые дела: объединяет заговорщиков,



С. ТУКБУЛАТОВА (Никия) и А. РЫСКУЛОВ (Солор) в балете «Баядерка».

ном спектакле «Тщетной предосторожности» Анварбек исполнял роль одного из саботьеров — веселого и ловкого парня, перетанцовывающего своих друзей. Растяжки в «шпагат», исполняемые Анварбеком с завидной легкостью и темпераментом, всегда вызывали бурные аплодисменты зрительного зала. А через некоторое время Анварбек в этом же балете выступил в несколько неожиданной для него танцевально-игровой партии — матушки Марцелины, стремящейся по выгоднее выдать замуж свою дочь Лизу. Существует давняя традиция русского и советского балетного театра в исполнении

преследует Геро, устраивает дуэли и драки, не гнушается подкупать для осуществления своих «черных» замыслов слуг. И при этом он элегантен и изысканно уচিত, самоуверен и горделиво напыщен, готов на все ради достижения своей цели. Герой Рыскулова по праву стал одним из самых значительных и интересных персонажей спектакля.

Анварбек Рыскулов — яркий представитель молодого артистического поколения киргизского балета.

Роберт УРАЗГИЛЬДЕЕВ,
кандидат искусствоведения



Зита ЭРПС
и Геннадий ГОРБАНЕВ
в балете
«Дон Кихот»
(Театр оперы и балета
Латвийской ССР).

Мастера балета



Забота о воспитании артистических кадров — важная проблема советской многонациональной хореографии.

При двух прославленных коллективах — Ансамбле народного танца Союза ССР и Русском народном хоре имени М. Е. Пятницкого вот уже много лет работают специальные учебные студии.

Многие их воспитанники успешно работают в театрах и на концертной эстраде, занимаются преподавательской деятельностью, выступают как балетмейстеры-постановщики.

Весной нынешнего года эти учебные заведения закончила большая группа юных исполнителей.

На наших фотографиях запечатлены фрагменты отчетного концерта учеников студии Ансамбля народного танца (вверху) и экзаменационного урока студии Хора имени М. Е. Пятницкого.

Фото Д. Куликова, А. Черных



Выпускников этих двух студий
можно встретить
во многих коллективах
народного танца страны.
В частности, воспитанники
студии Хора имени Пятницкого
составили ядро хореографического
ансамбля «Россия».

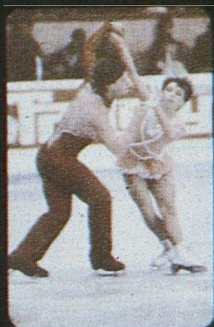
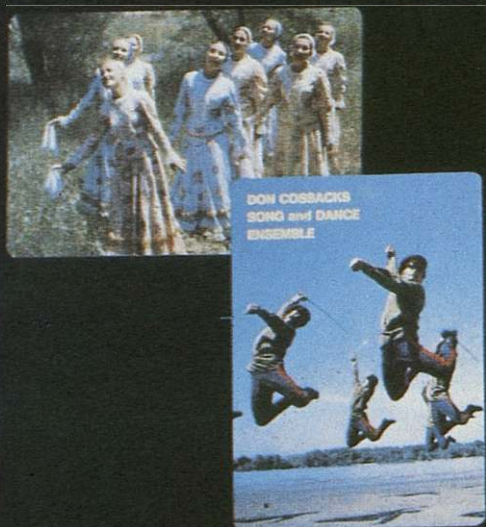


Русский танец в исполнении
хореографического
ансамбля «Россия».

Фото В. Щербакова

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

Первые карманные календари появились в России в прошлом столетии. Однако особую популярность они обрели в шестидесятих годах нынешнего века. Среди огромного количества этих изданий, выпускаемых самыми разными организациями, большим успехом пользуются «балетные календари», выпускаемые Госконцертом СССР.



Журнал «Советский балет» также начал выпускать карманные календари, они уже привлекли интерес любителей хореографического искусства. На этих фотографиях запечатлены карманные календари, посвященные искусству танца.

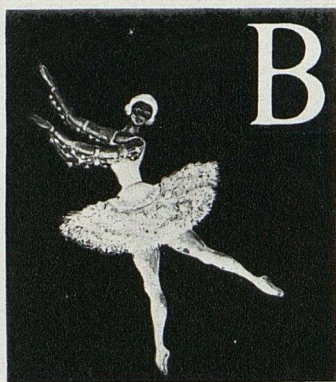


Василий Вайнонен: МЫСЛИ О ТАНЦЕ



*История:
публикации,
укукисты,
воспоминания*

В. И. ВАЙНОНЕН



В. Дмитриев. Эскиз костюма к спектаклю В. Вайнонена «Щелкунчик».

Василий Иванович Вайнонен (1901—1964), посвятивший балетмейстерской деятельности более сорока лет жизни, считал своей творческой мастерской репетиционный балетный зал: здесь он воплощал задуманное, здесь радовался и негодовал, пробовал и отвергал, сомневался и дерзал. Созданные им спектакли — «Пламя Парижа», «Партизанские дни», «Милица» Б. Асафьева, «Щелкунчик» П. Чайковского, «Мирадолина» С. Василенко, «Арлекинад» Р. Дриго, «Берег счастья» А. Спадавеккиа, «Гаянэ» А. Хачатуряна — явились значительными вехами развития советской хореографии.

Самостоятельная творческая жизнь В. Вайнонена началась в 1919 году, когда он, закончив

Петроградское хореографическое училище по классу В. Пономарева, стал работать в Мариинском театре. В те годы на формирование интересов и мировоззрения Василия Ивановича большое влияние оказали его друзья — художники В. Дмитриев и Б. Эрбштейн. Вместе с ними он участвовал в деятельности известной группы «Молодой балет», где осуществлял свои первые самостоятельные постановки.

В 1923 году Вайнонен подготовил композицию «Ноктюрн» на музыку Ф. Шопена, тогда же начал работу над серией номеров для эстрады на музыку Н. Черепнина, Р. Дриго, А. Лядова. В 1927 году осуществил матросский танец «Яблочко» на популярную народную музыку. Наконец, в 1930 году, по просьбе О. Мунгаловой и П. Гусева создал «Вальс» на музыку М. Мошковского. Весь его замысел был рассчитан на особенности их исполнительского мастерства: головокружительные поддержки сменялись лирическими отступлениями, а весь номер говорил о радости, счастье, любви. И сегодня, по прошествии десятилетий, эта композиция Вайнонена не утратила своей привлекательности и продолжает свою жизнь на концертной эстраде.

Первое большое полотно В. Вайнонена — балет «Пламя Парижа». Премьера состоялась в ноябре 1932 года в Ленинградском театре оперы и балета. Спектакль создавался в содружестве с композитором Б. Асафьевым, сценаристом Н. Волковым, режиссером С. Радловым, художником и сценаристом В. Дмитриевым. Авторским коллективом несколько раз пересматривалось либретто балета и огромная подготовительная работа привела к появлению на балетной сцене нового героя — народа, восставшего против тирании.

В 1932 году, незадолго до выпуска спектакля «Пламя Парижа», Н. Волков писал к Л. Блюк:

«Балет является танцевально-пантомимным представлением с введением в него сольного и хорового пения. С точки зрения хореографической балет имеет все три основных вида сценического танца — классический, народный, бытовой. При этом классика взята не в абстрактном виде, но подчинена характерности образов действующих лиц. Кроме того, балет представляет массовые движения маршеобразного типа и драматически-музыкальную пантомиму. Вокальные номера не носят высокого эмоционального подъема. Музыка балета является творческой композицией, сделанной на основе подлинных музыкальных материалов композиторов XVII—XVIII веков. Композитор преследовал задачу дать зрелище патетическое и героическое, которое, воскрешая картину революционного энтузиазма 1792 года, советскому зрителю дало бы чувство революционного подъема и одушевления».

Через два года после успешной премьеры «Пламени Парижа» Вайнонен на той же сцене осуществляет постановку балета П. Чайков-

ского «Щелкунчик». Свою концепцию музыки он высказал в пояснении к либретто балета:

«Приступая к работе над либретто, я обратился к литературному первоисточнику «Щелкунчик и Мышиный король» Гофмана. Но исходя из требований современности и предполагая детей будущими зрителями спектакля, я стремился уйти от мистического духа произведения и ввести действие в реалистически-оптимистическую атмосферу, заимствуя у Гофмана то, что не вступало в конфликт с данной задачей, тем более, что это не только позволяла, а и подсказывала музыка Чайковского. Музыка же позволила дополнить балет новыми картинками, сценами, танцами... При изменении либретто я в первую очередь пошел от того, чтобы дать снам, грезам Маши реальную основу. Вся фантастика основывается на реальных впечатлениях от действительно увиденного на празднике. В первом акте детям показывают кукольное представление о принцессе и крысином короле, мальчики играют в солдатики, брат пугает Машу куклой крысиного короля. В воображении девочки крысиный король, крысы, мыши становятся олицетворением чего-то темного, злого. Как темные силы, предстают они в картинах сна. Причем первый и второй акты становятся драматургически связанными. Сочувствие уродцу-Щелкунчику идет в противовес антипатии к крысиному королю. Во сне «Щелкунчик» становится олицетворением добрых сил, победа его над крысиным королем во сне уже победа над тьмой. Маша ставит себя как бы на место принцессы в кукольном представлении и надевает Щелкунчика качествами прекрасного принца. Отсюда становится вполне логичным превращение Щелкунчика в красавца-юношу. Реальные ассоциации возникают и в дальнейшем. Маша и Щелкунчик плывут по гроту, где находятся ворота в сказочное царство. И как последнее препятствие на пути к нему появляются летучие мыши. Появление летучих мышей построено на музыкальной цитате из первого акта балета... Так как у меня в либретто все действие вырастает из реальных основ, преломленных в воображении Маши, я делаю ее и Щелкунчика героями спектакля, проводя их через все картины балета как основных действующих лиц, вносящих в спектакль основной оптимистический тон. Щелкунчик и Маша отправляются в путешествие в сказочное царство. Это царство принадлежит им. В либретто Петипа хозяева «конфетного царства» принц Коклюш и фея Драже. Незвестно, какое отношение они имеют к главным героям, существуют в спектакле лишь формально, также формален и их основной дуэт. Маша и Щелкунчик — лишь зрители в сказочном царстве. Я сделал Машу и Щелкунчика основными героями спектакля, где все подвластно им. Это царство — не реальный Конфитюрбург, а прекрасный сад. Все действующие лица царства — подданные Щелкунчика. Здесь танцуют не отвлеченные, как у Петипа, Кофе, Чай и т. д., а знакомые Маше игрушки — пастушки с елки, китайцы из чайного магазина. И как апофеоз радости и света, как основной эпизод картины звучит дуэт Маши и Щелкунчика. Приближая балет к реалистической основе, я изменил образ Дроссельмейера. Идя за Гофманом, Петипа делает Дроссельмейера непонятной, загадочной фигурой. Он больше всех остальных действующих лиц балета несет в себе мрачную иронию Гофмана. Это отнюдь не доброжелательный изобретатель игрушек, желающий развлечь, позабавить детей. При входе Дроссельмейера в первой картине сна уже не сова, а демоническая фигура Дроссельмейера сидит на футляре часов, машет развевающимися полами халата и сардонически улыбается. Детей он настораживает. Придавая своему спектаклю оптимистический тон, я делал Дроссельмейера живым, добрым человеком, любящим детей и любимым ими. Он развлекает их на празднике, показывает всевозможные фокусы и во сне является добрым магом, дарящим принцу и принцессе волшебную палочку. Исчезает «жутковатость» Гофмана, столь мало подходящая для детского спектакля. Я произвел и другое, отличное от Петипа разделение на картины. Фантастика и реальное отделены у меня друг от друга сменой картин. Последняя и первая картины служат для меня как бы рамкой, в которой разворачивается действие. Маша дома, в детской, все происшедшее было сном, от которого она возвращается к действительной жизни. У Петипа финал балета — апо-

феоз с летающими пчелами оставляет неясным для зрителей, что же, собственно говоря, происходит с Машей, продолжается ли сон или девочка так унеслась в заоблачные дали и ушла от жизни и никогда не вернется в нее. Решая по-своему спектакль, производя изменения в либретто, я исходил целиком из музыкальной драматургии Чайковского, в одних местах пытаюсь глубже раскрыть ее, в других — вводя на ее основе дополнения в спектакль. Следуя, вероятно, сюжету Гофмана, где есть сцена моря, Чайковский дает во вступлении ко второму акту картину водной стихии. У Петипа эта музыкальная картина идет при закрытом занавесе, она оторвана от всего сюжета балета. В моем спектакле на эту музыку Шелкунчик и Маша плывут по теплему морю в сказочное царство принца. Введя в спектакль дуэт Шелкунчика и Маши, я построил его на музыке антракта, сделав на нем акцент. Шелкунчик зовет Машу к счастью, как будто все темное уходит с этого момента назад, а впереди дрожит светящаяся точка. Точек становится все больше, начинается танец снежинок. Музыкально-драматургически этот танец становится более оправданным, чем у Петипа. Он становится как бы завершением дуэта принца и Маши, а не отдельным дивертисментным номером. Производя изменения в либретто, я нигде не шел вразрез с музыкальной основой балета, а старался вернуть ему реальную основу, усилить его оптимистическое звучание, что идет от требований современности к балетному театру»*.

Принципиально новый подход к либретто и оригинальное прочтение партитуры балета привели к созданию произведения хореографически самостоятельного, по праву относящегося к жемчужинам советского балетного театра.

Следующей постановкой Вайнонена стал балет «Партизанские дни» (1936, 1937). Сценарий Василий Иванович писал в содружестве с В. Дмитриевым, а музыка была заказана Б. Асафьеву. Этим устоявшимся коллективом завладела идея рассказать хореографическим языком о жизни кубанской станицы в годы гражданской войны. «Впервые средствами балета собрались показать совершенную нами революцию», — писала А. Ваганова, которая в те годы стояла во главе балетной труппы Кировского театра. Судьба произведения оказалась драматичной, однако новаторский поиск В. Вайнонена, всей постановочной группы, конечно же, не прошел бесследно для дальнейшей работы советских хореографов над воплощением на балетной сцене героического характера, тем революции и гражданской войны, над созданием принципов использования богатств национального фольклора. Свидетельством тому слова Ф. Лопухова, написанные спустя годы: «Не сомневаюсь, время подтвердит всхожесть семян, посеянных Вайноненом в этом балете, и они дадут хороший урожай. Сдается мне, что горячее желание Вайнонена выразить балетный образ в танце, притом на основе народных мотивов, преобразенных фантазией поэта, — самое дорогое для советских хореографов, которые будут сочинять балеты о наших современниках и соотечественниках».

Спорной оказалась и осуществленная Вайноненом новая редакция «Раймонды» А. Глазунова. Инициатива этой постановки исходила от балетоведца Ю. Слонимского. Он предложил балетмейстеру кардинально пересмотреть сценарий, принадлежавший Л. Пашковой и М. Петипа. Внесенные в сюжетную структуру произведения коррективы пришли в противоречие с музыкальной драматургией А. Глазунова. Со временем Слонимский присоединился к мнению критиков и отнес эту работу к неудачам. Вайнонен же переосмысление содержания этого балета не считал простой данью моде. Его интересовало прежде всего новое образное и танцевальное прочтение произведений классического наследия, поиски наиболее полного и глубокого их воплощения. В 1940 году он написал слова, которые, думается, могут объяснить в известной степени его позицию: «Танец должен быть единственным языком хореографии. У него могут быть различные формы — и сложнейшие по классике и простой шаг. Но и последний должен являться продолжением танца, сохраняя все его основные свойства — ритм, темп, пластику, эмоциональную насыщенность и смысловую выразительность».

В 1944 году Василия Ивановича назначают художественным руководителем балетной труппы Белорусского театра оперы и балета. Здесь он поставил «Арлекинаду» (на музыку Р. Дриго) и, познакомившись с богатым национальным фольклором, задумал спектакль «Князь-озеро». Сохранились черновые наброски либретто этой так и не увидевшей света рампы постановки Вайнонена. Они написаны образно, с пометками-пожеланиями к композитору. Иногда прямо на полях тетради встречается сделанный на скорую руку рисунок. Вайнонен ярко выделяет черты национального колорита и уже заранее продумывает вспомогательные детали: дудки, сопелки, венки на голову. Тут же он описывает предполагаемый характер танцев — бег по кругу, который ускоряется и переходит в прыжки через костер, шутивный танец скомоорова. Склонный к придирчивому самоконтролю, Василий Иванович пишет на полях тетради о только что задуманном танце. Затем следует

вопрос: «А нужен ли он?» И сам себе отвечает «Скорее нет». Особый интерес представляет приведенный тут же рассказ из «Гусиной летописи»: «Предки наши собирались в этот день (23 июня) на берегах рек, в некоторых местах мужи и жены украшали перворожденную деву наподобие невесты и при этом пировали, плясали, кружились и гадали». Затем идут описания всевозможных игрищ на троицын день: «Расправа с ведьмой в Купальскую ночь за собиране росы. Если прыгнувшую через костер девушку поймал парень, она должна выйти за него замуж. Девушки ищут возлюбленного. Ловят парни девушек. На этом строится игра. Приходят со снопами. Затеяник в круге или полукруге заставляет всех повторять то, что делает сам». А рядом такие заметки: «Декорации, ажур берез, яркое солнце. Прекрасная Белоруссия»*. Эта черновая тетрадь-либретто дает возможность познакомиться с методом работы балетмейстера.

Вайнонен вернулся в Москву в 1946 году и начал работать в Большом театре Союза ССР. Мысль сделать спектакль на современную тему, отразить жизнь советского народа веда его к поискам в этом направлении. Но найти серьезный, достойный сценарий не удавалось. В том же году Василий Иванович получил приглашение поставить на сцене Кировского театра балет «Милица» на музыку Б. Асафьева, повествующий о борьбе югославского народа против фашизма. Вайнонен серьезно увлекся долгожданной темой. Он работал в привычном для него, выработанном годами стиле. Но теперь Василий Иванович все чаще прибегал к зарисовкам многих танцев и сцен, а также пытается литературно записать некоторые композиции.

Позже этот опыт привел Вайнонена к размышлениям о роли либреттиста в создании спектакля, о необходимости фиксации танца, а также о давно назревшей проблеме об авторском праве балетмейстера. Заметки относятся к 1950 году. Вайнонен пишет:

«Либреттист для балетмейстера является приблизительно тем, чем является человек, давший писателю тему для произведения. Например, Пушкин, давший Гоголю тему «Мертвые души». Вероятно, Пушкин дал Гоголю не только сухую тему, а и содержание, и даже, наверное, рассказывал отдельные сцены, однако автор «Мертвых душ» не Пушкин, а Гоголь. Либреттист не может сочинить балетного дуэта, вариации, группового танца, той или иной танцевальной сцены, то есть не может сочинить хореографического текста, тогда как в опере или драме автор может и сочинять текст дуэтов, арии, тех или иных групповых сцен. Итак, либреттист не есть автор балетного произведения в целом. Его авторами на равных правах являются композитор и балетмейстер, так как композитор сочиняет музыку, а балетмейстер хореографический текст, и оба находятся в теснейшем контакте друг с другом. Композитор сочиняет произведение в музыкальных звуках, а балетмейстер в движении».

Предвидя возражения по линии великих драматургов, например: Пушкин, Шекспир — отвечаю, что в произведениях этих драматургов автором балетного произведения является балетмейстер, так как он сочиняет новый хореографический текст.

В отдельных случаях балетмейстер является автором хореографического произведения в целом, кроме музыки. Это обычно бывает при постановке отдельных танцевальных номеров концертного плана: здесь балетмейстер сочиняет и либретто номера и его хореографический текст.

Произведение для драматического театра — пьеса — существует с того момента, когда его написал писатель. Читатель такое произведение может, не видя его в театре, полностью представить его в своем сознании. Читатель балетного либретто не может видеть его в своем сознании, потому что как балет это произведение еще не существует.

Музыка фиксируется на бумаге. Системы записи танца нет. Кроме самостоятельного авторства, собственно хореографии, балетмейстер становится соавтором композитора, давая ему определенные задания для каждого отдельного куска: его характера, размера $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ и т. д., содержания, психологического смысла и т. д.; то есть балетмейстер является для композитора тем, чем писатель, сочиняющий текст оперы (что не может сделать либреттист), — показывая отдельные па. (Здесь нет претензии на часть авторского гонорара, так как балетмейстер не сочиняет музыки).

Не умаляя значения либреттиста в балете, я стремлюсь только вскрыть значение балетмейстера и защитить его самостоятельное авторское право. Балет как произведение существует только тогда, когда его сочинил и поставил на сцене балетмейстер. Балет нельзя рассказать или записать словами, как можно записать или рассказать драматическую пьесу — балет можно только показать».

Либретто балета, даже тогда, когда в нем описаны отдельные сцены, есть только фабула, только план будущего произведения, потому что балет становится произведением только тогда, когда костяк либретто облечен в движения артистов, тогда, когда балетмейстер сочинил хореографический текст по словам, фабуле (либретто). Балет — это

* ЦГАЛИ ф. 2438, оп. 1, ед. хр. 3.

* ЦГАЛИ ф. 2438, оп. 1, ед. хр. 4.



С. ГОЛОВКИНА и А. ЛАПАУРИ в балете «Пламя Парижа».

Па де тра из спектакля «Щелкунчик» в исполнении воспитанников Московского хореографического училища.



выразительное движение. Музыка записывается условными нотными знаками, балет тоже можно записывать условными знаками и тогда авторство балетмейстера могло бы быть зафиксировано на бумаге»*.

В 1949 году Вайнонен обращается к теме, близкой ему по духу: Он ставит на сцене филиала Большого театра «Мирандолину» (на музыку С. Василенко). Детально изучив пьесу К. Гольдони «Хозяйка гостиницы», Василий Иванович пришел к выводу, что ее сюжет «интересно превратить в хореографическую комедию». И снова Василий Иванович размышляет, сидя за письменным столом:

«Комедия Гольдони — реалистическая. Реализм в театре — это жизненная правда на сцене. Наш сценический язык — танец, и наш реализм — это живая выразительность тела и жеста. Данный спектакль должен быть спектаклем актера и за основу сценического языка нужно считать танец и танцевальную пантомиму, построенную на эмоции, максимально раскрывающейся через мастерство актера. Мы можем перевести на язык хореографии содержание и действие, а не словесный текст. Наш язык наглядный и поэтому мы должны перефразировать действие в нашей специфике. Например: Риппафрата в комедии говорит о своей ненависти к женщинам, а мы ставим его в условия, где он показывает эту ненависть. Мирандолина до поры, до времени не хочет открывать своих нежных чувств к Фабрицио, но она говорит об этом наедине с собой. Мы же ставим ее в условия, где она показывает эти чувства за спиной Фабрицио. Мирандолину не прельщают богатство и титулы, она остается честной труженицей. Эта тема — основная в комедии, и таким образом отношение Гольдони к представителям народа соответствует нашему отношению к ним: мы смеемся над пустыми титулованными аристократами и сочувствуем здравому смыслу Мирандолины»*.

* ЦГАЛИ ф. № 24386, оп. I, ед. хр. 20/1950.

* ЦГАЛИ, ф. 2438, оп. I, ед. хр. 10.



Сцена из балета «Мирандолина». В роли Мирандолины — Р. СТРУЧКОВА.

Живое участие в рождении спектакля принимали его первые исполнители О. Лепешинская, А. Ермолаев, Ю. Кондратов, А. Радунский, А. Жуков. Вместе с балетмейстером актеры искали точные штрихи и детали для наиболее выразительного показа своих героев, яркие характерные приемы для решения комедийных ситуаций. И предложенная хореографом пластическая партитура благодаря ярким дарованиям интерпретаторов приобрела самобытность, неповторимость сценического воплощения. Вайнонен — большой знаток и мастер классического танца, не побоялся сочетать его с пантомимными сценами, а великолепные актеры, подхватив идею балетмейстера, дали героям Гольдони новую жизнь на балетной сцене.

Осенью того же года Вайнонена пригласили работать в Будапештский оперный театр. Встреча с советским хореографом и постановка балетов «Щелкунчик» и «Пламя Парижа» явились этапными событиями в истории венгерской хореографии.

Через два года Василий Иванович вернулся в Москву и вскоре его командировали в Новосибирский театр оперы и балета. Здесь он восстановил спектакли классического репертуара, а также продолжил работу над современной темой и осуществил постановку балета «Берег счастья» на музыку А. Спадавеккиа. Спектакль имел успех.

Последняя крупная работа Вайнонена — балет «Гаянэ» А. Хачатуряна (1957). Он поставлен в Большом театре (по сценарию Б. Плетнева). Как и прежде, Василий Иванович углубленно изучил национальные обычаи армянского и курдского народов: черты их национального характера, их быт, род занятий, одежду, обряды. Красочный, богатый музыкальный материал А. Хачатуряна помог балетмейстеру сочетать классическую лексику как основу спектакля с национальным характером и колоритом народных танцев.

Многие замыслы Василия Ивановича Вайнонена остались неосуществленными, но и то, что ему удалось совершить, сделало его творчество одним из значительных этапов развития советского балетного театра.

Материал подготовила
Наталья ВОСКРЕСЕНСКАЯ

В. ВАЙНОНЕН и О. ЛЕПЕШИНСКАЯ на репетиции балета «Мирандолина».



ОЛЬГА ВСЕВОЛОДСКАЯ-ГОЛУШКЕВИЧ,

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



А. П. СУМАРОКОВ

*История:
публикации,
документы,
воспоминания*

need

Сегодня никого не поражает и уже не удивляет то, что все наиболее знаменательные государственные торжества и празднования отмечаются народными представлениями. Сегодня они, возможно, ни у кого не ассоциируются с эпохой становления русского балета, с XVIII веком, с именами выдающихся деятелей отечественного театра А. Сумарокова, Ф. Волкова, И. Дмитриевского. А ведь именно драматург Александр Петрович Сумароков, страстный борец за развитие национальной культуры в 1759 году, впервые в мировой истории утвердил в театре танец

ности»,² — отмечал В. Белинский. В этом сложном взаимосвязанном процессе обновления форм общественной жизни и культурных традиций народа выявилась и кристаллизовалась самобытность русского искусства в целом.

Горячо ратуя за новое, светское, европеизированное направление всей культуры, Петр I вел наступательную борьбу с оплотом средневековой идеологии — православной церковью. Церковь была им подчинена государству и ее духовная диктатура оказалась надломленной.

«Петровская реформа, — писал Г. Пле-

Балеты Александра Сумарокова

русского народа — высокий патриотический «балет россиян и россиянок».

Идея Сумарокова — использовать русский танец на сцене как действенно-художественное выражение патриотизма — прошла красной нитью через важнейшие этапы становления русской хореографии. И для того, чтобы понять и по достоинству оценить этот феномен русской культуры, следует хотя бы бегло, схематично вскрыть исторические процессы, происходившие в России с начала XVIII столетия. «Несомненно, — писал В. И. Ленин, — что Россия, вообще говоря, европеизируется, т. е. перестраивается по образу и подобию Европы», начиная с Петра Великого. Европеизация России в конце концов привела уже в XVIII веке к выявлению и развитию чисто национальных, самобытных черт и в народном творчестве, и в области профессионально-художественной практики, в том числе и танцевальной, заложившей фундамент русской школы характерного танца. Эти самобытно национальные черты зачастую рождались даже вопреки жестокой крепостнической политике, которую проводило самодержавие. С начала XVIII века Россия пошла по пути интенсивного, государственного, социального и общекультурного развития, но не за счет отказа от национальной, духовной сущности русского народа.

«...Преобразование Петра Великого и введенный им европеизм несколько не изменили и не могли изменить нашей народности, но только оживили ее духом новой и богатейшей жизни и дали ей необъятную сферу для проявления и деятель-

ханов, — положила конец преобладанию теологического элемента во взглядах русских людей...»³ Светский характер мирозерцания видоизменил, в частности, и отношение к искусству танца в целом. Активное, жизнеутверждающее начало танца Петр I широко использовал в государственных интересах. Борясь за разрушение патриархального уклада боярского семейного быта, в котором женщина существовала на положении теремной затворницы, утверждая новое совместное общественное и семейное времяпрепровождение «на западный манер», император насильственно вводил в быт дворянско-аристократической среды и европейский салонный танец. Он справедливо видел в нем наиболее легкий и радикальный метод воспитания «любокости» — манер и грации нового внешнего поведения в обществе. Например, один из «птенцов гнезда Петрова», крупнейший деятель русской культуры В. Татищев, причисляя танец к полезным «шегольским» наукам, писал: «...Танцевание не токмо плясанию, но более пристойности как стоять, идти, поклониться, поворотиться учит и наставляет».⁴

Не надо забывать, что культура европейского, городского бального танца, рождавшегося на основе плюсового фольклора, — была одним из ярко зримых проявлений гуманистических идей итальянского Ренессанса. В постепенно складывающихся формах бального танца (от итальянского слова «ballo» — танец) нашли пластическое выражение главнейшие мысли итальянских гуманистов о достоинстве и ценности человеческой личности, имею-



Трагедия
А. Сумарокова
«Семира».
Издание
1786 года

щей право на радость земного бытия. Например, философ Лоренцо Валла в трактате «О наслаждении» причислял «пляску» к многочисленным «благам природы», дарующей удовольствие «смертным».⁵

В салонном танце нашли свое пластическое воплощение эстетические идеалы понятий «грация», «гармония», «соразмерность», выработанных художниками и теоретиками изобразительного искусства итальянского Ренессанса, отмеченного поистине грандиозными достижениями. Над созданием танцевальных интермедий и их живописного оформления трудились такие художники, как Рафаэль и Леонардо да Винчи, Брунеллески и Андреа дел Сартто, как Доссо Досси и Пеллегрини — они активно способствовали превращению балного салонного танца в искусство, послужившее основой для рождения балета.

Петровская политика сыграла решающую роль в развитии всей русской танцевальной культуры, способствуя переосмыслению древней обрядовой хореографии и становлению совсем нового для России вида хореографии — салонного танца, внедренного в общественный быт придворно-дворянской среды и образованного городского населения.

Следует подчеркнуть, что процесс развития народной и салонно-городской танцевальной культуры происходил в России одновременно и взаимообогащающе. Так, например, «по указу Петра I приказано было танцевать всем российским девицам, начиная с 14-летнего возраста, под страхом жестокого наказания».⁶ И почти одновременно был издан указ, повелевающий «позволять в храмовые праздники при монастырях и знатных приходах, по совершению литургии и крестового хождения, народные забавы для народного полирования, а не для какого безобразия».⁷ Этим указом народу официально разрешалось превращать церковные праздники в светские гуляния и развлечения с хороводами, песнями, плясками, то есть разрешалось именно то, что в прошлом XVII столетия церковью и царской властью категорически запрещалось и строжайше наказывалось.

Если проанализировать петровскую политику в этой сфере, то можно обнаружить в ней четыре основных аспекта: организации уличных маскарадов, обрядов-пародий и «потех» с участием царя и виднейших государственных деятелей, разрешение народных праздничных гуляний с плясками и песнями в дни церковных праздников, учреждения ассамблей с присутствием на них женщин и с обязательными совместными европейскими салонными танцами, введение обучения салонному танцу в программу казенных учебных заведений. Их совокупность и создала в России предпосылки для расцвета национальной танцевальной культуры.

Однако при преемниках Петра I процесс освоения достижений европейской культуры принял уродливые, антинародные формы. При Анне Иоановне, например, все высшие государственные должности были отданы в руки немцев, немецкий язык в придворной среде стал почти официальным, в русскую гвардию был введен новый полк с иностранными офицерами и т. д. Это десятилетие, получившее в истории название «бионовщина» (по имени фаворита царицы немца Бирона), вызвало горячий протест в передовых слоях русского дворянства. И одной из форм его проявления стало увлечение русской народной пляской. Это новое явление отметил и летописец истории танцевального искусства в России XVIII века Якоб Штелин, который писал: «Во времена императрицы

Анны Ивановны... при дворе устраивалось веселье с русскими деревенскими танцами, на которые приглашались офицеры императорской регулярной гвардии (исключительно видные дворяне) со своими молодыми женами, среди которых обыкновенно встречались превосходные танцовки. С приглашенными дамами должны были танцевать русские пляски и придворные кавалеры. Кто из них танцевал плохо, того... подымали насмех»⁸

Да, в отличие от европейских дворов в России смеялись не над народным танцем, а над людьми, не умеющими передать его красоту. Этот исторический факт особенно знаменателен, поскольку определил все дальнейшее развитие эстетики воспроизведения на сцене русского танца, в корне отличного от художественных принципов гротесково-комического жанра европейского балета. Этот исторический факт косвенно воздействовал на развитие новых черт в плясовом фольклоре XVIII века.

Русская народная пляска, существующая в дворянском быту, и даже при дворе, не только не приобрела гротесково-комическую окраску, но, наоборот, ее исполнители любители-дворяне всячески подчеркивали природную, самобытную красоту русского танца, прочно вошедшего в быт этой среды. По свидетельству князя Я. Шаховского петербургская знать в 1740 году увлекалась танцами, а равно и русской пляской.⁹ Даже в этой, казалось бы, незначительной области культуры, с особой силой сказывались могучие импульсы петровской политики, служащей интересам образования нации, выявляющей сущность русского народа. «Россия до Петра Великого была только народом и стала нацией вследствие толчка, данного ей ее преобразователем», — отмечал В. Белинский¹⁰.

Крестьянский танец в крепостнической, самодержавной России становится танцем национальным. Молодое, прогрессивное дворянство в свое исполнение народного танца вносило навыки грации и гармонии движений, почерпнутые из европейской культуры салонного танца.

Укрепление политического престижа

Скульптурный портрет Ф. Волкова работы Е. Гернгросс.

России в Европе, развитие экономики, рост общественного самосознания, выдвижение выдающихся русских деятелей во многих областях науки и искусства — (первых выпускников новых учебных заведений) — были причинами новой государственной политики в отношении национальной культуры. Пафосом русской культуры стало утверждение могущества России, ее молодого величия, веры в ее силы и энергию, в ее историческое призвание. Молодое поколение, вышедшее на арену художественного творчества, стало активно прокладывать самостоятельные пути во всех областях, выявляя свое прогрессивное мировоззрение и новую эстетику русской художественной школы. Среди его представителей Александр Петрович Сумароков (1717—1777) занимает особое историческое место.

«Сумароков, — писал П. Берков, — сыграл очень крупную роль в формировании русской дворянской культуры XVIII в., в которой наряду с классово-ограниченными элементами имелись в то время ценности общенационального значения».¹¹ Творчество Сумарокова чрезвычайно высоко ценилось его современниками, оно будило и направляло общественную мысль. «Но если ведаете, какие действия разум великого мужа имеет над общим разумом, — писал А. Радищев, — то ведайте еще, что великий муж может родить великого мужа и се венец твой победоносный. О, Ломоносов, ты произвел Сумарокова!»¹² Эти слова Радищева важны тем, что они указывают на громадное значение многогранного творчества Сумарокова в деле воспитания высоких нравственных идеалов, рождавших прогрессивные мысли второй половины XVIII века, вплоть до радищевской оды «Вольность» — смелого гимна свободе. Веря в человеческое равенство и не приемля теории о врожденности благородных чувств у аристократии, Сумароков считал, что только просвещение и воспитание просветляют разум, совершенствующий эти добродетели. И только эти добродетели оправдывают высокое положение дворянина.

Признавая незыблемость крепостнического строя в современной ему России, Сумароков тем не менее остро бичевал бесчеловечные формы угнетения крестьян, жестокость и бессердечие помещиков по

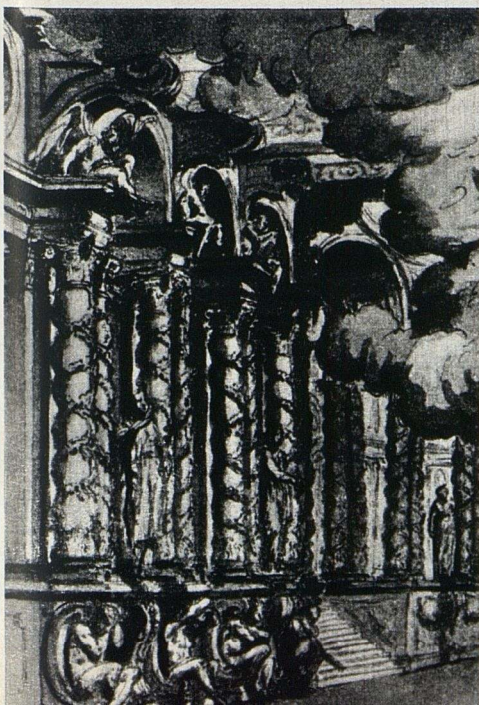


отношению к своим крепостным. Возмущался продажей крепостных — «продавать людей, как скотину, не должно» — нарек он в замечаниях на «наказ» самой Екатерине II. Негодовал, когда народ называли «подлым», поскольку уважал труд. «Земледелие не воровство, не грабительство, но почетное упражнение», — писал он в письме «О достоинстве». Ненависть Сумарокова вызывали люди, которых «обуяли алч и жажда» денег и золота. Он высмеивал педантизм (придуманное им слово), фанфаронство, щегольство, галломанию офрануженных «вертопрахов» и «вертопрашек». Всячески боролся за чистоту русского языка. «Прекрасный наш язык способен ко всему», — писал он в «Эпистоле о стихотворстве». Поэт ратовал за углубленную, подлинную культуру и желал, чтобы образование, воспитание и цивилизация способствовали внутреннему совершенствованию человека, а не воспринимались как чисто внешние, показные формы поведения, демонстрирующие европейский кодекс светскости.

Кипучая деятельность Сумарокова носила исключительно страстный и разнообразный характер. Поэт, теоретик, критик, историк, публицист, драматург, директор, режиссер и педагог первого общедоступного русского театра, первый издатель частного русского журнала, Сумароков верил во всемогущую силу слова, направленного к разуму, и вслед за Ломоносовым утверждал идеи глубоко прогрессивного для своего времени русского классицизма. Сумароков, теоретик и практик классицизма, боролся за его национальное содержание. Большинство своих трагедий он связывал с отечественной историей, а острие своих памфлетных комедий направлял на бичевание «нравов национальных». Он стал создателем первой русской политической трагедии, первой русской комедии, первой оперы на русском языке с первыми русскими исполнителями, первого русского балета.

Благодаря Сумарокову, сложилась русская, национальная система силлабо-тонического стихосложения. Ломоносов был творцом системы силлабо-тоники в России, «но в его интерпретации русский стих при-

Эскиз декорации к спектаклю «Прибежище Добродетели». Художник Валериани



обретал качества, свойственные немецкой ритмике. Завершил реформу Сумароков, — пишет В. Западков, — который создал подлинно национальную систему русского силлабо-тонического стиха»¹³. Почему это открытие сделал Сумароков, а не Ломоносов объяснил Пушкин: «Сумароков прекрасно знал по-русски, лучше, нежели Ломоносов»¹⁴. Так же прекрасно Сумароков знал все народное творчество — песни, притчи, пляску «по-русски». И примечательно, именно песенное начало Сумароков вводит в арии своих опер, а народные традиции разговорного стиха, притч кладет в основу оперного речитатива и создает формы, как пишет Т. Ливанова, «самого строя речи русского речитатива и русской арии, ранее не существовавших»¹⁵.

Первая опера с русским сценарием и текстом Сумарокова «Цефал и Прокрис» (музыка придворного композитора Ф. Арайи) была представлена в Петербурге 3 февраля 1755 года. «Эту дату можно считать датой рождения русского оперного театра, — написано в «Истории русской музыки», — Сумарокову принадлежит почетная роль в развитии русской музыкальной культуры»¹⁶. Опера «Цефал и Прокрис» имела шумный успех. Доказательным фактом национальной самобытности эстетики первого оперного либретто является то, что Сумароков в него не включил балеты, обычные во французской опере и итальянской опере-серия, несмотря на то, что его поэтическое творчество органично связано с культурой танца. Он мыслил балет как полноправное, самостоятельное, серьезное и даже героическое искусство, не принимал гротесковость балетных бурлесков и интермедий.

Ловкий, подвижный как ртуть Сумароков славился как отличный танцор придворных балов. Выпускник Шляхетного корпуса, где танцы как обязательный предмет преподавались на протяжении всего срока обучения, он был великолепным исполнителем современного танца менуэта.

Процветание «танцевания» в жизни корпуса не могло не оказать влияния на его питомцев, в том числе и на «Любителей российской словесности», посвящавших свое свободное время чтению друг другу своих сочинений и переводов.

Например, лирические песни Сумарокова отличались модными танцевальными ритмами. Он «нередко мыслит строфу или куплет своей песни не в простом песенном жанре, не до типу канта, — пишет Ливанова, — а скорее по типу менуэта»¹⁷.

Чуткий художник уловил в своей лирической песенной поэзии те ритмы современности, которые нашли свое яркое выражение в танцах его эпохи. Юный поэт бессознательно в ритмах своего стиха передал новую для России ритмопеку времени и возможно именно этим завоевал сердца молодого поколения.

В 1759 году Сумароков в честь победы, «одержанной Российским войском при Франкфурте», сочиняет пролог «Новые Лавры», где впервые в истории европейского театра выводит на сцену народ — «россиян» и «россиянок», которые действуют в представлении наравне с богами Олимпа и аллегорической фигурой Победы. Соратником и единомышленником Сумарокова здесь явился балетмейстер Франц Гильфердинг, который в своей хореографической практике шел по пути превращения балета в искусство идейно значительное и глубоко психологическое. Как и Сумароков, считавший, что «в телесных видах скрываются тончайшие качества душевные»¹⁸, Гильфердинг требовал от тан-

цовщиков эмоциональности и выразительности танца. Танцы россиян венчали спектакль, в котором И. Дмитриевский исполнял роль Аполлона, а Ф. Волков исполнял роль Марса.

Художественное содружество поэта, актеров и балетмейстера продолжалось и в работе над первым русским балетом Сумарокова — «Прибежище Добродетели». В нем также утверждалась высокая идейная направленность русского танца. Здесь Ф. Гильфердинг выступил и как соавтор поэта: «стихотворство и расположение драмы г. Сумарокова», «танцы и основные драмы г. Гильфердинга», «музыка танцев г. Старцера».

В первый раз балет «Прибежище Добродетели» был представлен 5 сентября 1759 года, и эту дату совершенно справедливо можно считать датой рождения русского балета. Во-первых, содержание балета было глубоко патриотично. Во-вторых, все исполнители были русскими. (Кстати, все драматические актеры, исполнявшие ведущие роли, — Ф. Волков, И. Дмитриевский, Г. Волков и А. Попов — прошли полный курс обучения танцу на высоком уровне того времени в Сухопутном Шляхетном корпусе, у первых русских педагогов-танцмейстеров А. Нестерова и М. Литрова — учеников и помощников Ж. Ландо). В-третьих, сугубо трагедийное действие спектакля, насыщенное действительной танцевальной пантомимой, заканчивалось «балетом» россиян и россиянок, где танцы россиян, утверждая тему патриотизма по своему эмоциональному накалу, должны были противостоять предшествующим напряженно-драматическим сценам.

Сумароков был первым русским писателем, к творчеству которого обратился балет за сюжетом, предвосхитив тем опыт использования в хореографии литературной классики, принесший наиболее положительные результаты в созданиях советского балета. Творчество драматурга послужило основанием для балетмейстера Гаспаро Анджиолини, написавшего музыку, сценарий и осуществившего постановку балета «Семира». В этом балете путь развития русского народного танца, начертанный Сумароковым, получил блестящее выражение. «Семира» — одна из лучших трагедий Сумарокова, в которой наиболее ярко выражены политические устремления автора, выдвигающие на первое место тему Отечества и борьбы за его освобождение. Оскольд говорит в ней:

«Настал нам день искать иль смерти,
иль свободы,
Умрем иль победим, о храбрые
народы!»¹⁹

Анджиолини вслед за своим учителем Гильфердингом утверждал в России наиболее передовую для того времени концепцию танцевально-пантомимной драмы и сумароковские идеи воплощения высоких тем патриотизма средствами русского танца.

В России Анджиолини проработал в общей сложности более 15 лет. «В 1767 году Анджиолини последовал за императорским двором в Москву, — пишет Я. Штелин, — познакомившись там с русскими деревенскими танцами, он сочинил необыкновенный балет из старинных русских танцев, к которым он написал музыку из употребительных русских песенных мелодий. Балет имел громадный успех и назывался «Забавы на святках»²⁰. Анджиолини всегда серьезно относился к национальному фольклору, воссоздавая его в «собственной манере», «вникая в обычаи, нравы и, позволю себе сказать, в самый дух народов, что

производило эффект, превзошедший мои надежды»²¹, — написал он однажды.

Большой художник, композитор гюльковской школы, Анджиолини вдумчиво подошел к проблеме постановки русского народного танца на театральной сцене. Знание русского хореографического фольклора помогло ему справиться в балете «Семира» с решением труднейшей задачи воплощения русской героической темы. В «преддверии» к балету Анджиолини писал: «Сумароков, знатный творец преславных трагедии «Семиры», из которой я извлек трагический сей балет... мы всевозможно хотели следовать в точности избыльному воображению северного Корнелия». Для изображения страстей «в действо произведенных» Анджиолини во втором акте действительно показывает заговор в мрачной «густой роще», где заговорщики приносят клятву верности «военным образом, т. е. над мечами... В знак всеобщего удовольствия единомышленники составляют важные танцы». Сражение войск Оскольда и Олега решалось как «грандиозная массовая сцена». Политическая направленность трагедии, новая для балета, определила появление на сцене танцующей массы, олицетворяющей силу народа. Острополитическая направленность балета «Семира», в котором так же, как и в трагедии Сумарокова, восставшие мятежники были показаны благородными борцами за свободу — противостояла основным тенденциям политики самодержавия, являясь большим идейным достижением русского танцевального искусства.

Так, благодаря деятельности Александра Петровича Сумарокова, в нашем отечественном балетном театре начала формироваться традиция отношения к русскому танцу как к средству действенного воплощения образа народа России, отчего он и обрел на сцене черты пластической гармоничности, высокой одухотворенности и поэтичной выразительности. Особенно ярко эта сумароковская идея пластического выражения патриотических чувств выявилась в эпоху Отечественной войны 1812 года, когда балеты, созданные на основе сценического преломления русской фольклорной хореографии, превращались в подлинные патриотические манифестации.



Солистка Большого театра СССР,
лауреат Ленинской и
Государственной премий СССР,
народная артистка СССР
Н. БЕССМЕРТНОВА

За исполнение ролей
последних лет в балетных
спектаклях
Государственного
Академического
Большого театра СССР
постановлением
Центрального
Комитета КПСС
и Совета
Министров СССР
народной артистке СССР
Наталии Игоревне
Бессмертной
присуждена
Ленинская премия
1986 года

Фото Г. СОЛОВЬЕВА

С первых минут этого представления зрители как бы попадают в ту естественную, будничную и непринужденную обстановку, которая предшествует любому спектаклю или концерту: концертмейстер открывает крышку рояля, ставит на пюпитр ноты, артисты балета, еще в тренировочных костюмах, пробуют позы, разогреваются...

Неожиданно, как в сказке, сцена озаряется яркими праздничными огнями, освещив главных героев вечера — Балерину (И. Ирматова) и Танцовщика (А. Мишин). Стремительно выходит из-за кулис Рассказчик (А. Макс). Так начинается театрализованый вечер «Эпохи и балет». В программке, обра-

Встреча
через
полвека

Они — выпускники Ленинградского хореографического училища 1935 года — расстались со школой пятьдесят лет назад. Каждому судьба предопределила свой путь. И вот, спустя полвека, они встретились в родном Ленинграде вновь. Балетмейстеры, педагоги-репетиторы, балетные критики, они работают во всех областях хореографического искусства.

Кого же мы называем выпускниками 1935 года? Н. Балтачеву, К. Боярского, Г. Кириллову, Н. Трегубова, Н. Шереметьевскую, Т. Влащенко, И. Лебедеву, И. Каплан-Оганесянц, А. Соколову... Конечно, перечислены далеко не все. Имена одних хорошо известны, популярность других скромнее. Но все они спо-

¹ В. И. Ленин. Соб. соч. т. 18, с. 526.

² В. Г. Белинский. Современные заметки. (Россия до Петра Великого). М., 1983, с. 162.

³ Философско-литературное наследие Г. В. Плеханова, т. III, М., 1974, с. 151.

⁴ В. Н. Татищев. Разговор о пользе наук и училищ. М. Унив. тип., 1887, XXVI, с. 82.

⁵ Л. Валла. О наслаждении. Гл. XVI. Цит. по кн.: Памятники мировой эстетической мысли, т. I, 1962, с. 485.

⁶ Цит. по кн.: Д. Ровинский. Русские народные картинки. СПб, 1900, с. 396.

⁷ Цит. по кн.: И. Снегирев. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. Вып. I, М., 1837, с. 40.

⁸ Я. Штелин. Музыка и балет в России XVIII в. Л., 1935, с. 151.

⁹ Я. Н. Шаховской. Записки. 1821, ч. I, с. 47.

¹⁰ В. Г. Белинский. Россия до Петра Великого. Современные заметки. М., 1983, с. 165—166.

¹¹ Русская драматургия XVIII в. Т. I. Л.— М., 1959, с. 71.

¹² А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву. М., 1981, с. 193—194.

¹³ В. А. Западков. Русский стих XVIII— начала XIX вв. (Ритмика). Л., 1974, с. 24.

¹⁴ А. С. Пушкин. Полн. соб. соч. в 10 томах, т. VII. М.— Л., 1949, с. 551.

¹⁵ Т. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII в. М., 1975, с. 121.

¹⁶ История русской музыки. Т. I, М., 1972, с. 113.

¹⁷ Т. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII в. Т. I, М., 1952, с. 69.

¹⁸ А. П. Сумароков. Слово на открытии Академии художеств. Полн. соб. всех сочинений, изд. второе, часть II, М., 1787, «Слово V», с. 260.

¹⁹ Семира. Трагедия. М., 1786, изд. четвертое, с. 6.

²⁰ Я. Штелин. Указ. соч., с. 162.

²¹ Семира. Балет Анджиолини. СПб. 1772, с. 1.

щаясь к зрителям и слушателям (поскольку в вечере принимают участие и музыканты-исполнители), создавший спектакль творческий коллектив поясняет: «Предложенный сегодня вечер балета — стремление... шире использовать такую форму, как тематические концерты, лекции-концерты, которые должны сыграть важную роль в формировании вкусов людей, в приобщении их к богатствам хореографического искусства». Эти задачи артисты театра оперы и балета имени М. Ф. Ахундова, танцовщики театра музыкальной комедии имени Ш. Курбанова, воспитанники бакинского хореографического училища, исполнители других творческих организаций Баку отчасти решали и в балетном спектакле на музыку А. Аренского и А. Глазунова «В честь танца», посвященном 60-летию образования СССР, и в балете-диптихе «Помните!» (на музыку А. Меликова), выпущенном к 40-летию Великой Победы. Театра-

лизованному вечеру «Эпохи и балет» предпослано посвящение — XXVII съезду КПСС и XXXI съезду КП Азербайджана. А сам вечер отражает не только эстетические устремления молодых энтузиастов, но и их высокий нравственный «градус», их желание более активно участвовать в идейно-эстетическом воспитании людей, их стремление установить более действенные и плодотворные связи со зрительской аудиторией. На этой основе и родилась экспериментальная студия при Бакинском доме офицеров имени Ази Асланова.

Вечер «Эпохи и балет» — это не лекция с танцевальными иллюстрациями, но театральное действие, создающее впечатляющую панораму эволюции музыкально-сценических видов искусств с XVII века до наших дней (автор сценария и режиссер-постановщик А. Максов). Добавим, что разнообразные по своим стилистическим особенностям хореографические пластины бы-

ли «подняты» всего четырьмя артистами балета. Кроме названных выше, это еще совсем юные артистки Л. Хусаинова и Т. Шанина.

А. Максов, репетирующий с артистами, большое, даже решающее значение придавал не только технической стороне и стилистической точности интерпретаций. Он поставил своей целью воссоздать на сцене эмоциональную атмосферу эпохи, социальной среды, придать исполнению историческую, с точки зрения хореографии, достоверность. И актеры, показавшие фрагменты из «Тщетной предосторожности», «Пахиты», «Баядерки», «Праздника цветов в Дженцано», «Корсара», Романтического па де катра, старались помочь А. Максому решить эту задачу.

Особое внимание создатели вечера уделили современной музыке и хореографии. Звучали произведения Сергея Прокофьева, Яноша Варги,

Мамеда Кулиева, Отара Такашвили... Среди показанных миниатюр — композиция «Мим — Нарцисс и Икар» на музыку С. Прокофьева (балетмейстер Р. Ахмедов) в исполнении А. Мишина. Номер представляет собой как бы три монолога, «произносимых» актером от имени различных персонажей. Полярные перевоплощения происходят здесь мгновенно, меняя не только образы, но и лексику, и краски танца. Острые гротесковые движения Мима переходят в лирическую кантилену пластической речи Нарцисса, упоенного гармонией природы, ощущающего себя частью этой гармонии. И вдруг — взрыв! Мим представляет нам Икара, чей полет к солнцу станет для людей чем-то большим, чем поэтическая легенда.

Немалую долю труда и вдохновения внесли в успех вечера концертмейстеры Н. Алиева и Е. Шварцберг.

Г. МЕЛИКОВА

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

собствовали становлению советского хореографического искусства, все трудились честно, с полной самоотдачей. Эти воспитанники прославленной школы принадлежат к тому поколению советских людей, на чьи плечи легли тяжкие испытания военных и послевоенных лет. И потому за каждым отдельным именем стоит не просто артистическая биография, но судьба представителя великой исторической эпохи. Они всегда делали то, что было нужно народу, стране.

Блистательной балериной стала Г. Кириллова. Она танцевала партии Одетты-Одиллии, Раймонды, Авроры, Гамзатти, Снегурочки, Параша на сцене Кировского театра, активно работала в Ленинградском Малом оперном театре,



Выпускники 1935 года. В первом ряду (слева направо): А. СОКОЛОВА, Н. БАЛТАЧЕВА, К. БОЯРСКИЙ, Н. ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ; во втором ряду: И. ЛЕБЕДЕВА, Г. КИРИЛЛОВА, Т. ВЛАСЕНКО, И. КАПЛАН-ОГАНЕСЯНЦ.

У истоков биографии — «Жизель»

На юбилейной афише названия этих двух спектаклей стояли рядом. «Жизель», с которой началась история знаменитой балетной труппы Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского — в 1926 году ее постановку осуществил на этой сцене артист Московского Большого театра Б. Шербинин. И «Спартак» — премьера юбилейного сезона коллектива, которую подготовил главный балетмейстер театра В. Салимбаев. В первом балете мы увидели ведущих мастеров театра Р. Кузьмичеву и А. Боровика, во втором — представителей артистической молодежи труппы А. Гуляева,

Л. Шипулину, Е. Кулагину, В. Дика, Д. Асауляка. По тому же принципу составлялся и остальной репертуар показа спектаклей, подбирались их исполнители. «Лебединое озеро» и «Семь красавиц», картина «Тени» из «Баядерки» и «Царь Борис»...

Так еще раз подтвердились принципы творческой позиции коллектива — бережно сохраняя шедевры классического наследия, широко и смело осваивать новые сочинения современной музыки, прежде всего советской. Юбилейная афиша также продемонстрировала и другую существенную особенность пермского коллектива — преемственность актерских поколений, неисчерпаемость исполнительских резервов. В по-

Регина КУЗЬМИЧЕВА в балете
«Жизель»
(Пермский театр оперы и балета
имени П. И. Чайковского)

Фото Ю. Силина



ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

участвуя в новаторских спектаклях Ф. Лопухова, Л. Лавровского, Б. Фенстера. А затем Галина Николаевна Кириллова — художественный руководитель Киевского хореографического училища, воспитатель многих известных советских артисток. Ее деятельность педагога неразрывно связана с успехами и достижениями украинского советского хореографического искусства.

Т. Власенко и А. Соколова — артистки прославленного кордебалета Кировского театра — в годы войны, как участники фронтовых бригад и ансамблей, многократно выезжали в действующую армию, выступали на передовой, а после войны трудились в художественной самодеятельности.

К. Боярский — известный балетмейстер, осуществивший свои спектакли во многих театрах страны. Но назовем один, который «живет» на сцене почти четверть века, — балет «Барышня и хулиган» (на музыку Д. Шостаковича), ко-

торый стал поистине памятником своему создателю. К. Боярский по окончании Ленинградского хореографического училища обрел опыт исполнительской деятельности, позднее учился на балетмейстерских курсах при школе.

Н. Шереметьевская тоже прошла большой и интересный творческий путь, прежде чем стать балетным критиком, автором многих книг и статей, кандидатом искусствоведения. Артистка Ленинградского Малого оперного театра, затем балетмейстер, она в послевоенные годы работала также в Ансамбле народного танца СССР.

Н. Балтачевая — выдающийся педагог. Ее имя, ее яркая творческая биография — это сама живая история советского балета!

Мы рассказали лишь о судьбе немногих выпускников 1935 года. Но жизнь и творче-

ство каждого из них — пример самоотверженного труда, образец преданности своему искусству. В стенах училища эти качества им прививали их педагоги А. Ваганова, Е. Вечеслова-Снеткова, М. Романова, Б. Шавров, Л. Леонтьев, А. Лопухов, В. Пономарев, П. Ивановский.

О. ШЕСТАКОВА

Юбилей балерины

Четверть века танцевала выдающаяся советская балерина Татьяна Михайловна Вечеслова на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Ее исполнение таких партий, как, например, Эсмеральда, Зарема, Жизель, Тао Хоа, стало поистине эталонным. Недавно коллеги и зрители тепло поздравили Татьяну Михайловну с юбилеем.



Статья о Н. Балтачевей была опубликована в № 4 журнала «Советский балет» за 1985 год, с. 50.

становках труппы опыт, мудрость, высокая культура зрелых мастеров органично сочетается с задором и дерзостью молодых. Вполне закономерно, что юбилейная афиша включала и концерт учащихся Пермского хореографического училища. Его тесная связь с театром, постоянное пополнение труппы молодыми танцовщиками, получившими серьезную профессиональную подготовку в школе, и помогает «уральской Терпсихоре» в течение столь длительного времени быть всегда в отличной форме.

Юбилейная неделя, посвященная шестидесятилетию пермской балетной труппы, поистине стала ярким праздником танца. В гости к виновникам торжества из Москвы, Ленинграда, других городов съехались хореографы, артисты, педагоги, критики, а также деятели балета, начинавшие здесь свой путь в искусстве. В юбилейные дни Всероссийское театральное

общество провело в Перми научно-практическую конференцию, посвященную проблемам современного балетного театра.

В заключение хочу процитировать слова из рецензии, опубликованной в газете «Вечерняя Пермь» и посвященной юбилейному представлению «Жизели»: «И как всегда, зал был полон...» Знаменательная фраза, ибо тон на празднике действительно «задавали» прежде всего пермские зрители — их любовь, их увлеченность, их признательность определяли приподнятую атмосферу спектаклей, создавали в театральном зале совсем особое настроение. Такая заинтересованная и чуткая аудитория — один из самых важных, самых впечатляющих итогов шестидесятилетней деятельности балетной труппы Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского.

Г. ВИКТОРОВА

Шекспировский спектакль в Кишиневе

Балет «Любовью за любовь» принадлежит к числу наиболее репертуарных шекспировских спектаклей. За годы его жизни интерес к нему хореографов и исполнителей не только не уменьшается, но, наоборот, возрастает. И секрет активной сценической жизни произведения во многом определяется музыкой, созданной композитором Т. Хренниковым. Им найдено столь близкое Шекспиру ярко выразительное слияние двух начал — лирического и фарсового-комедийного, начал, не только дружно соседствующих, но и органично взаимодействующих, — что открывает пути для самых различных хореографических трактовок. Одна из них родилась недавно в Кишиневе, на сцене Молдавского театра оперы и балета.

Дирижер А. Самоилэ и руководимый им оркестр мастерски раскрывают красочное богатство партитуры, оттеняя в ней и проникновенную теплоту взволнованных ли-

рических чувств, и обаятельный задор живых ритмов.

Спектакль привлекателен своей целью, профессиональной культурой. Его постановщик М. Лазарева выступает здесь и как либреттист, и как хореограф. Созданная ею версия в драматургическом отношении логична и убедительна.

Стремительное и живое развитие интриги, сопоставление контрастных по эмоциональному настрою сцен помогают участникам спектакля проявить и свой актерский темперамент, и свои танцевальные возможности. В хореографическом решении спектакля немало удач, есть свежие штрихи и в самой танцевальной лексике, и в композиционном построении, привлекают интересные сочетания элементов классики, современной пластики и приемов гротеска. Естественным и точным представляется темпоритм спектакля, где торжествует лирическое начало. Причем расцветающая юная любовь героев получает различные оттенки — более мягкие у Геро и Клавдии, иные, энергично-действенные, — у Беатриче и Бенедикта.

Новшеством данной редакции является введение композитором в партитуру балета музыкального фрагмента «Сонет», что позволило расширить диапазон воплощения лирической темы спектакля. Красиво пластически прорисованное ба-

Т. М. ВЕЧЕСЛОВА отвечает на приветствия зрителей.

Фото В. Барановского



Посмотрите на свой карманный календарь

Первые карманные календари появились в России в прошлом столетии. Первым их издателем стало Российское страховое общество, а затем карманные календари начали выпускать и другие общества и компании. Однако широкое распространение и популярность эта разновидность календарей у нас в стране обрела лишь в шестидесятих годах XX века. Их массовый выпуск предпринял Госстрах. Они привлекали внимание интересными рисунками или фотографиями, которые, кроме своего эстетического значения, прямо или косвенно выполняли и роль рекламы — пропагандировали различные формы страхования. Опыт Госстраха

вскоре был подхвачен и другими организациями, и выпуск карманных календарей начал активно расти.

Большой популярностью пользуются, к примеру, «балетные» календари, выпускаемые Госконцертом СССР, — на них изображены Майя Плисецкая, Екатерина Максимова, Владимир Васильев, воспроизводятся сцены из постановок Ансамбля народного танца Союза ССР под руководством Игоря Моисеева, Красноярского ансамбля танца Сибири, Ансамбля песни и танца донских казаков и других танцевальных коллективов. Выпускает свои карманные календари и журнал «Советский балет».

Сейчас тематика карманных календарей настолько обширна, что породила и своих любителей-коллекционеров. В 1984 году они объединились в специальный клуб, который называют клубом календофилов. Они регулярно собираются в помеще-

летмейстером первое адажио — пробуждение любви Геро Клавдио отличается поэтичностью, овеяно трогательной искренностью, чистотой. В карнавальнх сценах присутствует стихийное народное плясовое начало. Динамика и широта танцевальных композиций этих эпизодов создают впечатление импровизационности, свободы, естественности массовых сцен.

Новый балет еще раз продемонстрировал, сколь значителен творческий потенциал молдавского балета. В заключение скажу об исполнителях, которых видела в спектакле. В роли Геро поэтична В. Щепачева, создавшая образ нежный, изысканно тонкий в своих эмоционально-пластических нюансировках. Романтическим героем рисует В. Гелбет своего Клавдио. Танец артиста отличается четкостью, свободой. Но хотелось бы пожелать В. Гелбету продолжать работу над более углубленным постижением внутреннего мира Клавдио, вобравшего такие противоречивые чувства, как любовь и ревность, отчаяние потери и радость обретения. Такое же пожелание можно высказать и в адрес исполнителей ролей Беатриче и Бенедикта — О. Гурьевской и П. Романюка. Несмотря на техническое совершенство в прочтении ими дуэтов и вариаций, их трактовка партий, как кажется, пока не обрела одухотворенности, жизненной правды. А хореографический материал у них для этого

есть. К примеру, отлично решена балетмейстером танцевальная сцена «схватки» строптивых Беатриче и Бенедикта. Думается, что другая исполнительница роли Беатриче Е. Царикова более ярко раскрыла характер своей героини. Запомнились дон Хуан в острой и сочной трактовке А. Александрова, а также Д. Вороненко (Конрад), Борахио А. Карпухина и Ю. Енцова. Значителен Леонато в исполнении А. Михалаки.

Э. БОЧАРНИКОВА



Сцена из спектакля «Любовью за любовь».

В художественно-декоративном оформлении, предложенном Н. Хренниковой, кущи зеленого парка, контуры беседок, зданий, изящные кружева занавеса с карнавальными масками, перед которыми разыгрываются эпизоды, происходящие на просцениуме, создают для сценического действия выразительный романтический фон.

Камей с берегов Невы

В одном из живописнейших уголков Ленинграда, там, где по словам поэта, «по-прежнему живет петровский век в углу между Фонтанкой и Невую», в старинном павильоне Летнего сада все прошлое лето работала необычная выставка. Она была организована Ленинградским государственным музеем театрального и музыкального искусства и называлась «Гравюры и камеи». Необычность состояла в том, что впервые на ней экспонировались тридцать девять камей работы молодого ленинградского художника Петра Дмитриевича Зальцмана.

С П. Зальцманом мы познакомились четыре года назад. По просьбе музея художник вырезал на морской раковине миниатюрный порт-

нии Дома культуры московской типографии «Красный пролетарий». Немало интересного и неожиданного можно узнать здесь на заседаниях этого уникального объединения. Ведь приходят сюда коллекционеры с большим «собираТЕЛЬским» стажем, хотя увидеть здесь можно и школьника, и человека весьма зрелого возраста, и ученого, и слесаря. Есть среди них свои ветераны, которые интересуются карманными календарями уже более двадцати лет. Увлеченные, они тем не менее стремятся не только «найти», «включить» в коллекцию редкий экземпляр, но и познавать и делиться своими познаниями. И потому демонстрация каждой коллекции — это и увлекательный рассказ ее хозяина, содержащий большой исторический и искусствоведческий материал: ведь обладатель того или иного собрания — знаток всех областей жизни, культуры, искусства, каких касается сфера его коллекционирования.

Заседание клуба коллекционеров календарей — это не просто показ того или иного собрания или группы собраний, а настоящая большая выставка со своими экскурсоводами, со своими разделами, единой тематикой и драматургией. Кстати, такие выставки организуются клубом не только в помещении своего «родного» Дома культуры типографии «Красный пролетарий» (здесь они проводятся регулярно, каждые две недели), но и за его пределами — в Доме культуры завода «Динамо», в Олимпийской деревне.

Большую работу собиратели ведут под руководством одного из старейших коллекционеров А. Ильина, добиваясь упорядочения, цельности тематики карманных календарей, выпускаемых у нас в стране, — ведь в год их выходит до тысячи. Клуб наладил связи со многими из этих организаций. Они стараются учитывать просьбы и пожелания его представителей. А их много. Вот

одна из них, которая, в частности, касается балетных календарей, которые, по мнению коллекционеров, должны содержать больше информации — насколько познавательнее выглядел бы такой календарь, если бы на обратной стороне его можно было бы прочесть не только название балетного спектакля или танцевального номера, но и фамилию его постановщика, например, год премьеры.

Старейшие энтузиасты, такие как А. Павлей, В. Седунов, А. Ильин, М. Кауфман, С. Брунс, да и все остальные сто пятьдесят членов клуба стараются передавать молодым свои знания, воспитывать в них любовь к прекрасному.

Итак, клуб живет, работает, обретает свой актив. И здесь ему очень помогала в прошлом и помогает ныне директор Дома культуры типографии «Красный пролетарий» Р. Александрова.

Святослав СМЕРНОВ

Карманные календари



рет балерины Тамары Платоновны Карсавиной. Но заочное знакомство с его творчеством состоялось еще раньше и ему предшествовали следующие обстоятельства. Руководство Эрмитажа пригласило сотрудников музея для идентификации камен с изображением балерины (ею оказалась Е. О. Вазем, известная петербургская танцовщица, первая исполнительница партии Никии в «Баядерке»). Благодаря такому счастливому поводу я попала в отдел искусства глиптики, где собрана едва ли не лучшая в мире коллекция античных и европейских резных камней.

Мы беседуем в небольшой комнате, почти квадратной, с полукруглым окном, выходящим во внутренний двор Эрмитажа. Вся она заставлена рядами специальных инкрустированных шкафов — это и есть знаменитый «кабинет» Екатерины II, на основе которого создана эрмитажная коллекция. За глухими створками хранятся камеи

с изображениями властителей древнего мира, римских императоров, богов и нимф классической мифологии. Руководитель отдела, кандидат искусствоведения Ю. Каган неторопливо рассказывает о собранных здесь сокровищах... Глиптика как искусство миниатюрной резьбы на полудрагоценных и драгоценных камнях, а позже на раковинах, ведет начало от древневосточных цивилизаций. Ис-



«Галина Уланова». Камень П. Зальцмана

кусство это достигло высот художественного совершенства в культуре античного мира. Античные камеи оставались идеалом красоты и утонченного изящества для всех последующих поколений резчиков. В глиптике различают два вида или два рода изображения. Камеями принято называть резные камни, исполненные выпукло, в рельефе, в отличие от вырезанных углубленно инталий, которые с незапамятных времен служили печатями.

Казалось невероятным увидеть здесь, в тихих покоях искусства старинной глиптики, работу современного мастера. Но и сомнений быть не могло — в витрине лежала камея с острым, характерным профилем Вс. Мейерхольда.

П. Зальцман, автор этой работы, закончил в 1976 году Академию художеств по факультету архитектуры. Уже в студенческие годы он увлекся резьбой на морских раковинах. Сегодня — это при-

знанный мастер, возродивший интерес к старинному и почти исчезнувшему в наше время искусству глиптики. Камеи его находятся во многих музеях нашей страны и за рубежом, в том числе в Лувре.

Конечно, только специалист определит особенности техники и стиля художника. Но главная особенность заключается в том, что изысканная камея становится в руках П. Зальцмана живым и современным искусством. Художник тяготеет к жанру портрета, что само по себе вполне отвечает традиции. Однако герой у него почти всегда возникает на фоне виртуозно исполненного архитектурного пейзажа или театральной декорации, то есть портретная камея приближается по жанру к миниатюрной картине.

Петр Дмитриевич придает главенствующее значение именно живописным свойствам раковины. Благодаря искусному использованию

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

Рисунки на морозном окне

Судьба сценического толкования «Щелкунчика» сложнее и драматичнее, чем судьбы других балетных партитур Чайковского, но, вместе с тем, и богаче открытиями, родившимися в результате новаторских поисков. Напомним, что в тридцатые годы В. Вайнонен предложил свою концепцию знаменитого сочинения, подготовленную с артистами Кировского театра. Она долгое время считалась канонической, эталонной, но за последнее время на советской хореографической сцене осуществлены постановки, обогащающие биографию «Щелкунчика», открывающие новые горизонты в толковании его образного мира. Среди них — выдающийся спектакль Юрия

Григоровича в Большом театре СССР, а также самобытные, глубоко индивидуальные редакции сочинения, созданные В. Елизарьевым в минском театре, И. Чернышевым — в куйбышевском. Рядом с ними множатся своего рода спектакли-спутники, разнящиеся по методу художественной компиляции — в одном случае хореографической, в другом — идейно-художественной. Показательным примером подобных поворотов в судьбе «Щелкунчика» может служить некий симбиоз идей собственно хореографического языка В. Вайнонена и Ю. Григоровича — вариант спектакля, идущий в ряде музыкальных театров страны.

Молодой балетмейстер Анатолий Гольшев в поисках новых художественных интонаций «Щелкунчика» оказывается в этом смысле где-то на пограничье. Сохраняя интонационно-пластическую, а отчасти и сценарную композицию спектакля Вайноне-

на, он вычитывает динамику внутреннего содержания партитуры из того образно-философского плана, который блестяще реализовал в свое время Юрий Григорович.

А. Гольшев стремится активно проработать в своей версии «Щелкунчика», осуществленной в Музыкальном театре Марийской АССР в городе Йошкар-Оле, мотив путешествия по новогодней елке, в котором герои обретают союзников — кукол и с которыми продвигаются к вершине. Герои, какими их видит постановщик, будто рождаются из этой светлой тональности и в путешествии от отрочества к юности познают тайны духовной гармонии, братства, единomyслия. Они с самого начала устремлены к счастливому и праздничному финалу, их мечты не туманятся от вынужденных препятствий на пути, они твердо уверены в том, что их странствиям назначен, говоря словами Б. Асафьева, «величавый и могучий» финал. И па де де

второго акта только подтверждает это предположение, словно награждая Машу (А. Александрова) и Щелкунчика (В. Кузьминых) даром твердо стоять на земле и спокойно созерцать мир, познавая, что доброй воле и открытому сердцу подвластно все сущее. В финальном диалоге героев Гольшев не оставляет места эфемерности, прозрачной текучести фраз, предпочитая стабильность поз и рельефность невысоких подержек. Речь их прямодушна, величаво выразительна и намеренно ограждена от тревожных интонаций. Этой безоблачной гармонии они достигли заслуженно, не спасав на долгом и трудном пути.

Однако на самом пути балетмейстер не прочь осложнить жизнь юным путешественникам, не прочь поддразнить их и полукавить с ними, показав, что все на свете имеет свою оборотную сторону и что безоблачными бывают только счастливые финалы сказочных ба-

цветовых слоев (а морская раковина насчитывает их до четырех-пяти), резчик камей способен достигнуть великолепных живописных эффектов. Игра тонов дополняет скульптурный замысел. Главная же трудность, по мнению П. Зальцмана, в необходимости точно рассчитать цветное соотношение слоев с тем, чтобы каждая часть изображения получила должную окраску.

Для Ленинградского театрального музея П. Зальцман создал восемь работ. Пять из них посвящены балету. Это портреты Анны Павловой (два), Тамары Карсавиной, Галины Улановой и трехфигурная композиция из балета Ю. Григоровича «Каменный цветок».

Прелестен портрет Тамары Карсавиной. Балерина изображена в одной из лучших своих ролей, в балете М. Фокина — И. Стравинского «Жар-птица». Испуганная поза Жар-птицы со скрещенными на плечах руками

хорошо известна по фотографиям. Такой, кстати, вылепил Т. Карсавину в фарфоре в 1919 году скульптор Д. Иванов, передав настороженную грацию балерины. П. Зальцман создает спокойный, созерцательный образ. Мягко прорисованная фигура танцовщицы словно сама собой проступает на поверхности овальной камей.

Очень интересна камей «Анна Павлова», где в художественных целях использована природная неровность рельефа самой раковины. В плоскостной части мы видим вырезанную в полный рост фигуру великой балерины в танце «Умиравший лебедь». На выпуклой, неровной части — лицо и руки ее крупным планом. Художник мастерски распорядился миниатюрным пространством раковины, воплотив как бы два разных творческих состояния А. Павловой в образе Лебеда.

Еще сложнее по замыслу камей «Галина Уланова». Артистка, сидящая у грими-

ровального столика, ее отражение в зеркале, она же — в балете «Ромео и Джульетта» — все это создает впечатление тройного «напыления кадров» с тщательной проработкой каждого плана.

Чтобы дать возможность зрителям хорошо рассмотреть камей, были оборудованы витрины небольшого размера со специальной подсветкой. В начале выставки зритель мог ознакомиться с образцами необработанных морских раковин, инструментарием резчика, которым мастер наносит рисунок, углубляет фон. Искусство резьбы камей требует от художника исключительного мастерства и терпения: ведь для того, чтобы провести только одну линию, резчику нужно сделать сто пятьдесят тончайших движений.

Выставка «Гравюры и камей» с интересом была встречена в Ленинграде. Затем она с успехом экспонировалась в Москве и Таллине.

Анна НЕХЕНДЗИ

Прекрасный подарок любителям балета в Чебоксарах сделали строители города, воздвигнув на берегу Волги новое здание для республиканского музыкального театра, где созданы необходимые условия для плодотворного творческого труда служителей чувашской Терпсихоры.

Балетная труппа Чувашского музыкального театра еще молода — ей исполнилось двадцать лет. В 1966 году, закончив Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой, на родину вернулись первые мастера танца республики. Они и стали «ядром» хореографического коллектива театра. Вместе с молодыми артистами в Чебоксары приехали и ленинградские педа-

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

летов. Избегая открытых аллюзий с мистическими образами Гофмана, хореограф все-таки отдает дань еще одной традиции «Шелкунчика» — маске, кукле, фантазмагории. Однако последовательность претворения своего замысла в конкретных образах подчас изменяет. Между тем, А. Голышеву явно не чуждо режиссерское мышление и, сумей он избежать заведомых компромиссов в сценических ситуациях и взаимоотношениях героев, спектакль обрел бы ту меру философской многозначности, что заявлена в прологе.

Пролог не сложен, даже намеренно прост, в чем видится еще одна привлекательная черта постановщика — говорить предельно ясно и выражать свои мысли без эмоциональных нагромождений. В доме господина Штальбаума — новогодняя елка, все полно движения, веселой праздничной кутерьмы, из которой на какой-то миг ус-



кользнула маленькая дочь хозяина. Уставившись своими огромными глазами в морозное окно, она встречается взглядом с таинственным незнакомцем, спешащим в дом, на праздник. Все, что происходит до зеркально повто-

Сцена из балета «Шелкунчик».

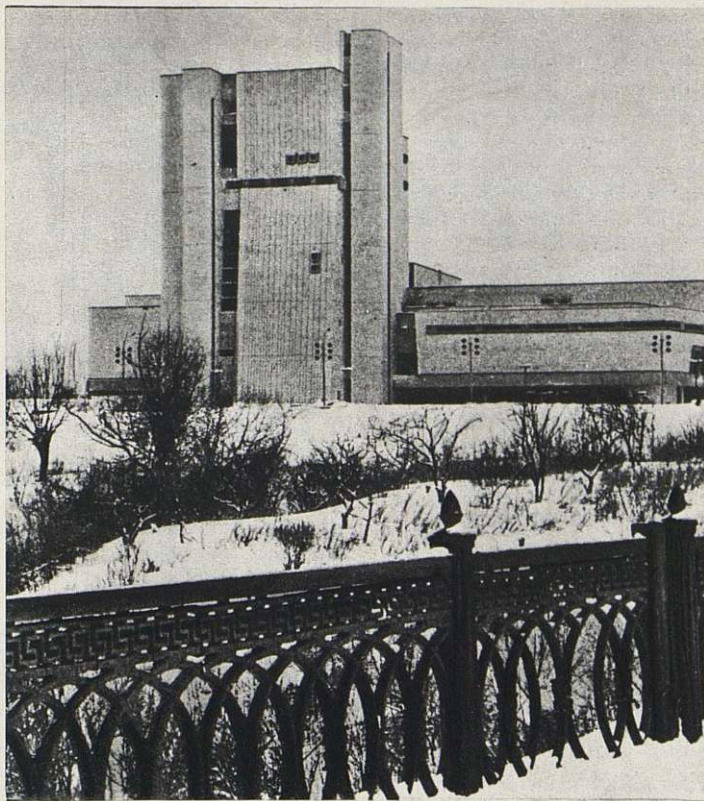
ряющего эту сцену эпилога, воспринимается как мгновенная фантазия девочки, удивившейся из шумного хора вода сверстников и, может быть, впервые себя от них отличившей.

Маша в спектакле Го-

гоги К. Шатилов и Н. Румянцев. Так в Чувашии стали складываться профессиональные основы национального балета, формироваться его идейно - художественные принципы.

Труппа начала осваивать произведения классического репертуара, на котором росло мастерство чувашских исполнителей. Обращаясь к истокам чувашского балета, мы с теплотой и признательностью должны назвать тех, кто направлял развитие нашего театра: В. Богданова, поставившего первый национальный спектакль «Сарпиге» на музыку Ф. Васильева, Н. Румянцева, который перенес на нашу сцену «Ленинградскую симфонию» И. Бельского (на музыку Д. Шостаковича), А. Андреева и Н. Стуколкину, осуществивших в Чебоксарах многие интересные произведения, в том числе национальный балет В. Ходяшева «Чудесная вышивальщица».

«Жизель», «Шопениана», «Лебединое озеро», «Дон



Новое здание Чувашского музыкального театра.

Фото С. Игнатьева

лышева ведомо по «розовому морю надежд» Дроссельмейером (А. Козьмин), умеющим быть благодушным и строгим, открытым и таинственным. Мастер кукол по мысли хореографа есть же и Король мышей, хотя цель его загадочного превращения не пояснена, не просчитана с той простотой и ясностью, на какую способен автор спектакля. Между тем и по стилистике танцевальной партии, и по тем актерским задачам, которые не всегда достаточно связно воплощает исполнитель, очевидно, что в этом совмещении образов меньше всего от гофмановской традиции толкования балета. Что Дроссельмейер вовсе не по злобе своей, а по мудрости устраивает эти метаморфозы, что затаянная им игра с Машей — не злые шутки человека с темной душой и мрачной фантазией, а самый необходимый, самый дорогой подарок, доставшийся в новогоднюю ночь загрузившей у окна девочке. Этот подарок — возможность заглянуть во взрос-

лую жизнь, соприкоснуться краешком своего существа с тем изменчивым и неведомым миром, встречу с которым так стремительно приближает время. И Дроссельмейер дарует возможность к этой встрече быть готовым. Так, очевидно, замыслил балетмейстер этот образ, на этом стремился построить спектакль, однако, побоялся сделать для зрителя условия своей игры открытыми, пойдя по пути традиционного театра переодеваний, житейских ассоциаций. В результате — зрителю рассказали сказку о традиционной борьбе добра и зла, хотя стремились поведать притчу об истинных и мнимых ценностях жизни, о воспитании чувств.

Режиссерские построения Гольшева зачастую напоминают мгновенные эскизы к будущей картине, в которых зримо выступают контуры целого полотна, но видно, что требуется тщательная работа по их сведению в единую композицию. Очарование сию-

минутного росчерка пера и меткость неожиданно открывшихся характеристик существуют как отдельные находки хореографа, не сплавленные в целостный режиссерский рисунок. Вероятно, от этого идет некоторая сухость, скупость танцевальной речи персонажей, сужение танцевальной выразительности кордебалетных сцен (особенно — в «симфонии» снежинок), монотонность пластической образности. Молодому хореографу пока не хватает смелости окинуть свое сочинение единым взглядом, скрестить полярные танцевальные темы в непрерывном драматургическом развитии. Но, судя по всему, перспективы совершенствования спектакля имеются, и перспективы немалые.

Труппа музыкального театра Марийской АССР сравнительно молода. Далеко не все и не всегда здесь обстояло благополучно. Острой остается проблема кадров — как их профессиональной под-

готовки, так и должного укомплектования труппы, которая на сегодня насчитывает 24 исполнителя. Не менее важным представляются и поиски своего репертуара, своего выражения лица. Символично, что этот «путь к себе» Марийский музыкальный театр начинает «Щелкунчиком», своеобразным по замыслу спектаклем, с отлично сыгранной небольшим оркестром под руководством молодого дирижера Сергея Буряка партитурой, с эклектичной, но вмещающей в себя в принципе верное понимание музыки сценографией Леона Тирацуяна, с интересными работами ведущих солистов труппы А. Александровой и В. Кузьминых, с интересными творческими заявками целой группы молодых артистов.

Хочется верить, что «Щелкунчик» станет для марийского балета первым шагом из послушного отрочества в дерзающую юность.

С. КОРОБКОВ

Возможности новой сцены, которую мы получили, позволяет еще смелее экспериментировать, пробовать, дерзать. А поиск рождает радость творчества, создает предпосылки долголетия сценической жизни артиста.

Рафаэль ИБАТУЛЛИН,
главный балетмейстер
Чувашского
музыкального театра

Встреча в редакции

В Лос-Анджелесе (Соединенные Штаты Америки) существует общество, объединяющее любителей советского балета. Его деятельность включает ряд аспектов, в том числе пропаганду знаний о советском искусстве. И члены этого общества регулярно приезжают в Советский Союз в качестве туристов. Недав-

но представители одной из таких экскурсионных групп побывали в Москве. Артисты, хореографы, педагоги, владельцы студий и школ разных видов танца, критики, журналисты, а также любители балета, они представляют разные направления американской хореографии — классическое, модерн, джаз-танец и работают в разных городах страны. Во время своего пребывания в советской столице они посетили редакцию журнала «Советский балет», беседовали с его сотрудниками. Главный редактор журнала Р. Стручкова, другие сотрудники ответили на многочисленные вопросы гостей.

Встреча в редакции была содержательной и оживленной. Деятели американской хореографии тепло благодарили советских журналистов за прием. «За эти два с половиной часа мы узнали о вас так много, — говорили они, — как не узнали за многие годы до этой встречи».

Смотрите... лекцию-балет

Пять лет назад артисты балета А. Еренских и Л. Мартакидис начали работать в Кисловодской филармонии. Ныне их имена можно назвать в числе тех, кто в деятельности музыкального лектория открыл новое направление — хореографическое. Началом такой работы стал концерт-беседа «Душой исполненный полет». Это представление открывается вступительным словом музыковеда С. Смолиной, которая говорит о зарождении искусства балета, его формах, структурах, выразительных средствах, читает стихи Пушкина. После исполнения А. Еренских и Л. Мартакидис адажио из балета «Корсар» С. Смолина рассказывает о его авторе — компо-

зиторе Адольфе Адане, звучит соло виолончели (Б. Ходос) из балета «Жизель»... Затем слушатели знакомятся с музыкой Ф. Шопена, Ш. Гуно. Танцовщики показывают фрагменты из спектаклей «Шопениана», «Фауст». Разговор о творчестве П. Чайковского и А. Глазунова сопровождается исполнением испанского танца из балета «Раймонда».

После первой программы А. Еренских осуществил постановку балета Д. Шостаковича «Барышня и хулиган», который вошел как составная часть во вторую программу балетного цикла лектория. Она включает в себя сообщение о танцевальной музыке Д. Шостаковича, исполнение его произведений — «Ноктюрна» из музыки к кинофильму «Овод» и трех «Фантастических танцев». Рассказ о музыке к кинофильму «Барышня и хулиган», о первой постановке спектакля в Ленинградском Малом оперном

Действо о Фаусте

История художественной культуры давно доказала, что ушедшие в прошлое темы, идеи, сюжеты, формы имеют способность к возрождению в новом качестве. Искусство нашего времени стремится по-своему решить «вечные» проблемы человечества, осмыслить их с позиций современного видения мира.

Легенда о «Фаусте» является вечной в полном смысле этого слова. Знаменитый доктор Фауст, вступивший в преступный сговор с силами ада и зла, — реальное историческое лицо, о жизни которого сохранились многочисленные свидетельства современников.

В эпоху европейского Возрождения ученые такого типа обычно приобретали в народе славу чернокнижников, а их универсальные по тем временам знания и ярко индивидуальный стиль жизни приписывались содействию демонических сил. Так постепенно складывались многочисленные предания об ученых-магах, и среди этих легенд наибольшее развитие и распространение получил миф о Фаусте.

После «Истории о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чарошее и чернокнижнике», изданной в 1587 году, Фауст становится героем немецких «народных книг», кукольных драм и пантомим. Позднее каждая эпоха выдвигала свое понимание этого образа, свою трактовку легенды. К ней обращались знаменитые и менее известные мастера самых разных областей литературы и искусства. Настало время, история о Фаусте обрела новую жизнь в музыкальном творчестве Гуно, Бузони, Ваг-

нера, Берлиоза, Малера, Прокофьева... Уже в наши дни ею заинтересовался композитор А. Шнитке. А совсем недавно появилась еще одна музыкальная версия мифа — балет «Действо о Фаусте», принадлежащий перу композитора Шандора Каллоша.

Что же привлекло композитора к средневековой легенде? Прежде всего — концепция яркой и сильной личности, декларирующей право на свою свободу, право на индивидуальность, право на самовыражение, и, конечно же, глубина и философская обобщенность сюжета, значительность этических идей, не потерявших актуальность и в наши дни.

Основу либретто балета составила легенда «догетевского» периода, более близкая ее народным вариантам. Используя отдельные достаточно яркие мотивы мифа, композитор трактует их с большой долей самостоятельного отношения к первоисточнику.

Естественно, в хореографическом варианте все перипетии жизни Фауста заключены в некие общие контуры, позволяющие сконцентрировать действие на двух основных моментах сюжета: бунте Фауста против сурости и обязанности бытия, устоев и правил своего времени (первое действие балета) и искушениях героя, приводящих его к трагической гибели (второе действие).

Отношение композитора к легенде достаточно полифонично. С одной стороны — он полностью погружается в сюжет, стремится понять его «изнутри», преодолевая «временную грань». Не случайно автор избрал в качестве композиционной основы балета весьма необычную форму — средневековую мистерию, действо средневекового площадного народного театра. Поэтому столь существенная роль отведена в балете хору — комментатору, участнику и одновременно зрителю разыгрываемых на



Афиши лекций-балетов
А. Еренских и Л. Мартакидис

театре, стихотворения С. Есенина «Исповедь хулигана» и «Москва кабацкая» подготавливают зрителей к восприятию самого балета в концертном исполнении А. Еренских и Л. Мартакидис.

После «Барышни и хулигана» родилась программа «В мире танца», которая включает и различные танцевальные номера (менуэт, вальс, болеро, танго) и сольные выступления музыкантов.

Накопив известный опыт работы в музыкальном лектории, создав три музыкально-хореографических программы, А. Еренских решил подготовить композицию, которую назвал «Вечер классических дуэтов». На примере популярных па де де из балетов «Лебединое озеро», «Жизель», «Дон Кихот» зрители узнают и об истории создания прославленных сочинений, и об их авторах — композиторах и хореографах, и о роли дуэта

в драматургии произведения. Лекция сопровождается музыкальными и музыкально-хореографическими иллюстрациями.

Свою пятую по счету программу артисты посвятили 40-летию Великой Победы. Она задумана в форме монографии и посвящена творчеству С. Прокофьева. Разговор о художественных открытиях выдающегося композитора сопровождается исполнением фрагментов из трех его балетов — «Ромео и Джульетта», «Золушка» и «Каменный цветок».

Сейчас готовится к выпуску еще одна программа — «Кавказские эскизы», куда войдут отрывок из балета «Мцыри» Д. Торадзе, дуэты из балетов «Кавказский пленник» Б. Асафьева и «Гаянэ» А. Хачатуряна.

Условия работы участников музыкального лектория

Кисловодской филармонии нелегки: здесь нет ни костюмеров, ни гримеров, ни рабочих сцены, выступать приходится все время на разных площадках. И, как говорят А. Еренских и Л. Мартакидис, все зависит только от тебя, от твоего труда, твоей профессиональной подготовленности, твоего вкуса. И тем не менее, у артистов — обширные творческие планы. «Хотелось бы создать программу «Сказочный сюжет в балете» с отрывками из «Спящей красавицы», «Щелкунчика», «Тысячи и одной ночи», «Конька-Горбунка», — говорят они. — Мечтаем создать «Вечер советского балета», который бы включил фрагменты из балетов «Спартак», «Золотой век», «Анна Каренина», «Пламя Парижа», «Вечер миниатюр», куда войдут «Видение розы» и «Болеро». Задумали мы и постановку композиции «Альпийская баллада».

Элла ЛИППА

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

сцене-площади событий. Латинский текст хоровой партии еще более усиливает достоверность возрожденной средневековой театральной формы.

С другой стороны, композитор сообщает легенде современный аспект средствами самой музыки, музыкальной выразительности, использованием своеобразного арсенала инструментального сопровождения (трех партий большого органа, четырех ударных, двадцати маленьких барабачиков у кордебалета), конкретной электронной музыки.

Балет как сложный синтетический организм всегда основан на взаимодействии двух формообразующих линий. Первая связана с сюжетом, с хореографией, другая — с движением собственно музыки. Как часто критика упрекает композиторов в невнимании к хореографии, ее специфике, когда музыка с трудом поддается пластиче-

скому воплощению. Очень надеюсь, что автор «Фауста» избежит этих упреков. Музыка балета привлекает ритмической изобретательностью, наполнена пластичностью движений, подчиненных законам развертывающегося на сцене действия. Богатство ритма, использование его выразительных возможностей способствует созданию эффекта, который я бы назвала «символикой ритма». Так, в первом действии бунт Фауста против времени выражается ритмическим сопоставлением трехдольного движения времени и индивидуального «четырёхдольного протеста» героя. Автор предлагает свою концепцию музыкального спектакля, на основе которой хореограф сможет воплотить произведение во всей его целостности.

Другая не менее важная особенность балета — приближение его к драматическому спектаклю. Этого требовал сам сюжет, наполненный глубоким идейно-философским звучанием.

Автор преодолел возможность простого иллюстративного музыкального решения, что позволило учесть динамику сценического действия, обрести подлинную симфоничность развития.

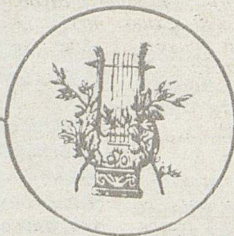
Конечно, балет не мог обойтись без относительно самостоятельных эпизодов. Необходимость этого подтверждает вся практика выдающихся творений хореографии XX века. В музыке «Фауста» есть некая жанровая цикличность, воплотившаяся в черед старинных танцев — рондо-баллады, виреле, гальярды, сальтареллы и других. Но эти номера не воспринимаются как замкнутые музыкальные вставки, они внутренне напряжены, наполнены психологизмом действия, вливаются в его общую динамику.

В музыке балета достаточно четко ощущается прием полистилистики. Основные образы балета получили соответствующие стиливые му-

зыкальные решения. Спектр их весьма многообразен. Кроме тем собственного сочинения, композитор широко использует древние пласты песенности Востока, древнегреческие мелодии, тему европейского майстерзингерского происхождения и многое другое. В целом же музыка отличается экспрессией, динамикой, в ней постоянно присутствует накал страстей, характерный для истинной драмы.

Путь соединения большого литературного материала и хореографии всегда достаточно тернист. В балете «Действо о Фаусте» такое единение может быть успешно достигнуто. Богатая творческая фантазия автора предполагает разнообразные сценические решения на основе заложенного в содержание музыки равновесия звуков и их сценического воплощения. Хочется пожелать балету счастливой судьбы.

Л. РАПАЦКАЯ,
кандидат искусствоведения



*Р*екой жизни называли когда-то человеческую судьбу, вкладывая в это изречение определенный философский смысл: как бы ни была быстротечна жизнь, в силах человека распорядиться ею так, чтобы даже смерть не могла остановить ее движение в вечность.

Вспоминая об Александре Александровиче Лапаури, ловлю себя на мысли, что постоянно ощу-

А. ЛАПАУРИ-Абдерахман («Раймонда»)



Шестьдесят лет со дня рождения Александра Александровича Лапаури

цию потребность в нем, как в человеке, способном и сегодня влиять на мою судьбу. Такое чувство духовной приемственности, прибавляющее уверенности и силы, знакомо, возможно, не мне одному, а многим, кто знал Лапаури-художника, утверждавшего в искусстве танца свет разума и добра.

Он пришел в искусство ребенком, не осознавая еще, что это — начало его большой судьбы. С детства его душа была распахнута навстречу прекрасному и удивительному. Этот дар воспринимать мир открыто и радостно он пронес через всю свою недолгую жизнь, где счастьем для него было и творчество, и любовь, и природа, и люди.

Ученические годы, проведенные в Московском хореографическом училище, дали ему актерскую профессию танцовщика. Выпуск из балетной школы пришелся на канун великой Победы над фашизмом — на 1944-й год, и предчувствие ее торжества не раз отзывалось эхом в его человеческой и творческой биографии.

Артистический талант Лапаури формировался во многих спектаклях Большого театра, где работали в те годы выдающиеся хореографы В. Вайнонен, Р. Захаров, Л. Лавровский. В каждой роли, доверенной ему, он находил то, что делало его героев мужественными и романтически возвышенными, лишенными каких-либо примет обыденности и суеты. Лапаури удавалось отойти от исполнительских традиций, выявлять в характерах персонажей красоту человеческого благородства. В созвучии с пушкинской поэтической образностью он трактовал образ Гирея в «Бахчисарайском фонтане», передавая танство перерождения его души под воздействием ранее неведомого ему чувства к Марии. В роли же Ганса («Жизель») артист вызывал сострадание чистотой и искренностью — чертами, присущими так или ина-

че всем созданным артистом образам.

Александр Александрович был и оставался в памяти зрителей художником, умевшим сочетать в своем исполнении тонкий психологизм с монументальностью лепки человеческого характера. Его справедливо называли мастером дуэтного танца; балеринам в его надежных, ловких руках было «удобно» чувствовать себя невесомыми в любой головокружительной поддержке. Советским и зарубежным любителям балета запомнились яркие, незабываемые выступления Лапаури в спектаклях и концертных программах с М. Семеновой, Г. Улановой, О. Лепешинской, Е. Чикваидзе, М. Плисецкой, Р. Стручковой, Н. Тимофеевой, М. Кондратьевой. Их сценический успех во многом, конечно же, обеспечивал чуткий партнер, истинный рыцарь танца, умевший «подать» балерину с самой выгодной стороны.

Имя Лапаури вошло в историю советского хореографического искусства и в связи с другими областями профессионального творчества — прежде всего балетмейстерского и педагогического. Преподавать Александр Александрович начал рано: спустя два года после окончания училища он вернулся в родную школу как педагог дуэтного танца и на протяжении многих лет оттачивал здесь свое педагогическое мастерство. В Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского артист преподавал и учился одновременно. Он вырос в известного в балетной педагогике деятеля. Звание профессора и должность декана балетмейстерского факультета — лучшее тому подтверждение.

Особую страницу в творческой жизни Лапаури занимает его деятельность как хореографа. Спектакли, поставленные им (многие в соавторстве с О. Тарасовой), несли в себе органику экспери-

Девяносто лет со дня рождения Михаила Васильевича Борисоглебского

Пятьдесят лет творческой деятельности Константина Николаевича Баташова

Девяносто пять лет со дня рождения Елены Михайловны Люком

мента и идейной зрелости. С самого начала постановочной работы он направлял мысль в глубину содержания произведения, искал те средства и приемы выразительности, которые способны дать сценическую жизнь образам литературы и поэзии в современных танцевально-пластических формах. «Лесная песня», «Подпорушник Кижже», «Жаклин» («Имя твое»), «Ожившая легенда» и другие балетные спектакли стали значительными явлениями, обогатившими язык танца новой лексикой. Балетмейстерскому почерку Александра Александровича присуща ясность мысли и яркость хореографического выражения. Он был художником-гражданином, поборником идейной и художественной чистоты отечественного танцевального искусства. «...Я думаю,— говорит Лапаури,— мы будем сильными только тогда, когда будем твердо стоять на своих ногах, чтобы никакая мода, никакая крикливая вывеска не могли нас оторвать от родной земли — источника и родника нашего искусства».

В этом заключался смысл жизни Александра Александровича Лапаури, — скромно отданной советскому балетному театру. Его творческие и человеческие дела и сегодня живут в нас, в его учениках и последователях.

Виктор ТЕЙДЕР,
кандидат искусствоведения

Мы очень мало знаем о судьбе Михаила Васильевича Борисоглебского, автора известного двухтомника «Материалы по истории русского балета», посвященного двухсотлетию Ленинградского хореографического училища. Даже точные даты жизни Михаила Васильевича нам неизвестны. Но его автобиография, написанная сдержанно, скупно и не без самоиронии, позволяет понять, что был он человеком незаурядным. Трудные испытания выпали на его долю. И можно лишь восхищаться человеком, с детства, казалось бы, обреченного обстоятельствами на самое жалкое существование, и сумевшего благодаря своему мужеству, силе воли, огромной целеустремленности буквально «про-

биться» к высотам культуры, к знаниям.

Незакономерный сын директора Тирляндского завода и молодой полки, он еще в младенчестве лишился дома и родителей. Его мать, «молодая женщина, плохо говорившая по-русски, без средств, неспособная к труду, отдает ребенка «на приглядку» старшему рабочему по ремонту доменных печей В. Л. Ш-ну, и... бедная мать моя так и исчезла неизвестно куда», — пишет Михаил Васильевич. Только жизнь мальчика начинается как будто налаживаться в новой семье, как тяжелое увечье лишает его приемного отца средств к существованию. Оставшись без поддержки родных, Борисоглебский берется за любую работу. Был мальчиком на побегушках, продавцом газет, служил в типографии, в книжном магазине, на телеграфе, в театре, на почте... Много скитался по стране. Не раз голод загонял его в монастыри. В Троице-Сергиевой лавре он даже стал было послушником, а заодно и учеником живописца. Пришлось ему сидеть и в тюрьме у белых, в камере смертников. Ожидая казни, много пишет. Но затем, не желая, чтобы его произведения попали в руки тюремщиков, сам же и уничтожает плоды своего литературного труда.

И все же Борисоглебский сумел получить в конце концов образование и начал учительствовать. Снова взялся за перо. В начале двадцатых годов в уральском издательстве намечены к выпуску десять книжек Михаила Одинокого — таков был псевдоним Борисоглебского. Но в свет выходят только три или четыре. Неудовлетворенный написанным, автор сам отказывается печатать остальные произведения.

А через несколько лет снова начинает свой путь в литературу. Теперь он пишет под своим именем. Среди произведений тех лет — сборник рассказов «Буга», высоко оцененный журналом «Книгоноша» как «значительное литературное явление», роман «Кальва» (о провинциальном цирке в дореволюционной России), сценарий шумно известного в конце двадцатых годов фильма «Катя — бумажный ранет».

А в начале тридцатых годов руководство Ленин-

градского хореографического училища, готовясь к 200-летию прославленной школы, заказывает Михаилу Васильевичу «юбилейный» исторический обзор. Но, как пишет сам автор: «...Предложенная мне тема оказалась настолько обширной, что намеченный историко-бытовой очерк о театральном училище перерос в материалы по истории русского балета и стал нуждаться в выпуске отдельным изданием».

Действительно, насыщенность этого труда, уникального в истории отечественного балетоведения, самыми разносторонними сведениями представляется просто невероятной. В два тома «Материалов по истории русского балета», изданных Ленинградским хореографическим училищем, вошло более 2000 биографических очерков об артистах балета — выпускниках знаменитой школы, где рассказывается не только об их школьных годах и педагогах, но и о дальнейшей судьбе, о ролях, положении в труппе, цитируются отзывы критиков. Именно здесь впервые были расшифрованы многие сценические имена, выявлено огромное количество фактов, характеризующих творческую жизнь, быт, нравы столичной театральной школы в различные периоды ее истории. Автор публикует на страницах своего исследования большое количество служебных документов: циркуляры, прошения, уставы, правила и программы приюда, постановления и распоряжения, докладные записки, сообщает данные о педагогическом составе, школьном репертуаре, широко цитирует отрывки из произведений русских писателей, посвященные балету, фрагменты мемуаров, написанных артистами — выпускниками училища, газетные статьи, отдельные высказывания историков балета. Каждому разделу книги предпослан исторический очерк, характеризующий театральную и общественную атмосферу соответствующего периода. Особое место занимают в «Материалах...» постраничные примечания, порой очень развернутые, в которых объясняются многие ныне непонятные термины и ситуации старшего театра, рассказывается о его людях и событиях, порой выводятся чита-

теля далеко за пределы обозначенной темы. Большую научную ценность представляет приведенный М. Борисоглебским список «балетов, пантомим, дивертисментов и других театральные представлений, данных в С.-Петербурге за время с 1727 по 1918 год», который составлен после изучения огромного количества материалов, рассеянных по самым разным общественным и личным собраниям. Во всем чувствуются глубокие и доскональные знания Борисоглебского. А ведь эта поистине титаническая работа была проделана писателем, ранее с балетом незнакомым, всего за пять лет.

«Основная цель моей работы — дать последовательные, документально проверенные записки о двухвековой истории балетного отделения Петербургского театрального училища...», — писал Михаил Васильевич Борисоглебский в предисловии к главному труду своей жизни. Его «Материалы по истории русского балета» и сегодня «полезная для людей, интересующихся искусством, в частности, балетом, книга», как когда-то оценил ее Михаил Фокин.

Но сам писатель своей работой был недоволен, поскольку полагал, что она «далека от совершенства... имеет много недостатков» (чувство, знакомое многим авторам), и был так огорчен невозможностью что-либо исправить, переделать, доработать, что «прекратил свою работу в области изучения материалов по истории русского балета и отказался писать третий том». Однако интерес к истории отечественного балета в нем не угас, и в начале 1941 года, в письмах к М. Фокину он говорит о своем желании написать роман о самом Фокине, о В. Нижинском, об их соратниках. Он даже начинает собирать материалы. Однако война ломает планы. Михаилу Васильевичу Борисоглебскому, оставшемуся в блокадном Ленинграде, видели в последний раз в 1942 году...

Г. АНДРЕЕВСКАЯ

Боспитанников старших классов Бакинско-го хореографического училища всегда охватывает трепетное волнение,

когда они впервые идут на урок дуэтного танца. А происходит это от сознания, что они встретятся со старейшим педагогом школы, известным танцовщиком, народным артистом Азербайджанской ССР, лауреатом Государственной премии СССР Константином Николаевичем Баташовым. Вот открывается дверь, и в класс входит мужчина высокого роста и атлетического сложения. Его походка и движения несколько замедлены, речь нетороплива, а низкий тембр голоса еще более усиливает ощущение внушительности, богатырской силы. Однако уже через несколько минут после начала урока у ребят исчезает скованность, и они восхищенно следят за движениями учителя, восторгаясь его пластичностью и элегантностью.

Сегодня практически вся труппа Азербайджанского театра оперы и балета имени М. Ф. Ахундова укомплектована выпускниками Бакинско-го хореографического училища. И все они, в определенной степени, могут называться учениками Константина Николаевича не только потому, что он вот уже пятьдесят лет преподает в школе, но главное потому, что теперь уже несколько поколений артистов национального балета выросло на примере его блестящего исполнительского мастерства.

Конечно, за полувековую творческую жизнь артистом станцовано и сыграно огромное количество партий, самых различных по техническому решению и актерским задачам. Его имя тесно связано с постановкой в Азербайджане первого национального балета «Девичья башня» А. Бадалбейли. В этом спектакле Баташов стал первым создателем роли Полада. Порывистый, нежный в отношениях со своей возлюбленной Гюльянак, Полад Баташова решительно и смело отстаивает свое право на любовь, вступая в смертельную схватку с грозным Джангирханом. Заметим, что балетмейстеры С. Кеворкян и В. Вронский предложили участника спектакля трудную задачу — органично соединить в своем танце элементы лексики классического танца с мотивами народной пляски. Чтобы решить ее, следовало найти точную

интонацию национально-го своеобразия в характеристике героя и воспроизвести ее средствами пластики. К. Баташов, следуя исполнительским принципам «танцующего актера», всегда стремился к сочетанию внутреннего содержания роли и ее внешнего рисунка. Поэтому не случайно он особое внимание уделял гриму, позволяющему резче подчеркнуть характерные черты героя. И даже на старых фотографиях и лицо, и костюм его Полада, а позднее и Джангирхана, очень индивидуальны и выразительны. Но все же, даже при таком внимании к самым мелким деталям, главным для Баташова всегда оставалось стремление к созданию образа средствами сценического перевоплощения, погружение в природу эмоционального состояния.

По признанию самого артиста, ему особенно были близки роли героического плана, такие, как герои балетов Кара Караева: Мако из «Тропюю грома» в постановке К. Сергеева и Мензер из «Семи красавиц» в редакции П. Гусева, а также Спартак из одноименного балета А. Хачатуряна (в хореографии О. Дадичкилиани)... Разные по своей временной и хореографической стилистике, эти партии объединяло общее качество: все они олицетворяли соборную силу и духовную красоту народа, его понятие о справедливости, его мудрость, были проводниками его воли, устремлений к счастью.

Многогранность дарования К. Баташова проявляется также в его балетмейстерской и литературной деятельности. Им сочинены одноактные балеты «Шехеразада», «Испанское капричио», «Первые грозы», «Пропавшая грамота». Помимо того, им осуществлены постановки танцев к десяти оперным спектаклям и множество концертных номеров. Напомним еще, что Константин Николаевич являлся автором нескольких балетных либретто, более тридцати статей и критических заметок в периодической печати.

Многогранность творческих интересов К. Баташова — пример разностороннего проявления личности в искусстве. Прекрасный партнер, танцевавший с такими прославленными балеринами, как Г. Алмсаде и



К. БАТАШОВ-Мензер
(«Семь красавиц»)

Л. Векилова, замечательный актер, выступавший практически во всех крупнейших партиях классического и современного репертуара Азербайджанской сцены, педагог, воспитавший не одно поколение артистов азербайджанского балета, Константин Николаевич Баташов и сегодня полон творческих сил. Его талант, как всегда, устремлен в будущее.

Г. АЛИЕВ

«Н еобыкновенное удовлетворение дает сознание, что дело, которому ты служишь, нужно и полезно людям и может доставлять им радость в самое суровое, самое трудное время. С этим сознанием не страшны никакие невзгоды и никакие лишения» — эти слова принадлежат замечательной советской артистке Елене Михайловне Люком (1891—1968). И право сказать их она заслужила поистине подвижническим служением своему народу, своему театру, своей профессии.

В первые годы Велико-го Октября молодая балерина продемонстрировала подлинное гражданское

мужество, выступая на сцене в труднейших условиях — в холод, голод, разруху, она делала все, что в ее силах, чтобы приобщить к прекрасному искусству балета нового демократического зрителя. «Актеру наших дней трудно даже приблизительно представить себе обстоятельства, при каких балерина, премьер входила в спектакль, — вспоминает коллега Е. Люком по театру М. Михайлов. — Постоянные болезни от истощения и происходящие по той же причине травмы ставили объявленные спектакли под угрозу срыва. Дублеров не хватало. Чтобы спасти спектакль, выступали с двух-трех репетиций, а то и просто с ходу, едва выучив порядок. На долю Люком подобных случаев выпадало особенно много».

Театр в те годы испытывал огромные трудности, и кое-кто за рубежом предрекал гибель знаменитому петроградскому балету, но он выстоял в трудных испытаниях, выстоял благодаря самоотверженному труду таких как Елена Михайловна Люком. Она всегда старалась помочь труппе, товарищам. Подменяя заболевших, выручая получивших травму, срочно разучивая партии уехавших за границу, она накопила обширный и разнообразный репертуар. В

те годы балерина трудилась с необычайным подъемом. Если просмотреть список ее ролей с 1920 года по 1930 год, то окажется, что Елена Михайловна выступала в партиях Сильфиды, Медоры, Китри, Одетты-Одиллии, Раймонды, Никии, Жар-птицы, Аспиччи, Жизели, Эсмеральды, Царь-девицы, Балерины, Тао Хоа... Иными словами, от фокинской «Шопенианы» — к первому советскому балету «Красный мак». Не все они соответствовали возможностям балерины. «И все же я их танцевала, — писала она позже, — потому что, если бы я отказалась, то исполнять их было бы некому». И добавим: тысячу зрителей не удалось бы познакомиться с лучшими образцами мировой балетной классики. Однако даже и в «компромиссных», по определению самой балерины, партиях она безошибочно проявляла собственное, люкомовское «я». Известный театровед А. Гвоздев отмечал: «В танце ее всегда звучит искание новых форм... Она всегда вносит что-то свое, самобытное в старые образцы».

Да, многое в те годы появилось в ее репертуаре в результате жестокой необходимости, и со временем артистка от таких ролей отказалась. Но тогда же она создавала характеры, которые выростили в подлинно большие удачи. К ним, в частности, следует отнести Жизель и Эсмеральду, партии, в которых Елена Михайловна имела всегда большой и прочный успех. И в той и в другой ролях она продемонстрировала большой талант драматической актрисы.

Рассказывая о глубоко личном, сокровенном, артистка достигала предельной искренности, подчеркивая простодушие и наивность Жизели и вместе с тем глубину чувства, величие души простой крестьянской девушки. Е. Люком и ее партнер Б. Шафров стремились увидеть своих героев сквозь призму высокой духовности, тщательно отделявая каждое движение, каждую поддержку. Об их дуэте прекрасно писал А. Вольнский, отмечая, что Люком в руках Шафрова «как бы пребывает летя». В течение ряда лет Е. Люком была единственной Жизелью в театре, от спектакля к спектаклю бережно пронося свое видение жизни, свое понимание

судьбы героини, мира ее эмоций. Как вспоминает ее товарищ по труппе М. Михайлов, «Люком сняла с Жизели налет рока, трагизма, обреченности», что было свойственно трактовкам балерин предреволюционной поры, в частности, О. Спесивцевой, и таким образом, наметила путь постижения характера героини балета советскими артистками последующих поколений.

Стремление к созданию жизненно достоверного характера стало своеобразным камертоном в работе над партией Эсмеральды. «Эсмеральда была моей любимой ролью, — сказала как-то балерина. — Есть роли, которые любишь как-то особенно. Почему Эсмеральда? Наверное, потому, что уж очень близки стали переживания героини. Потому что весь танец в этом балете заключен в драматическое действие. Да и мизансцены построены удобно, интересно, обостряя и без того сильную напряженность сюжета». И, поэтому, наверное, в этой партии особенно ярко и проявилось тяготение Люком к актерской разработке партии, к выявлению ее драматических оттенков. Не случайно видевшие Елену Михайловну в «Эсмеральде» вспоминают, что судьба цыганки потрясала их настолько, что «комоч подступал к горлу»: так портрет героини балета Перро обрел у Люком поистине трагическое звучание.

И все же Люком мечтала о современной героине. В ее ответах на опрос журнала «Жизнь искусства» слышится живой и страстный призыв: «...Так хочется свежего, бодрящего искусства, вдохновляющего артистов на самостоятельное, остро современное творчество».

Такая возможность актрисе представилась в 1929 году, когда было решено поставить на сцене Ленинградского театра оперы и балета первый советский балет «Красный мак». Центральная роль Тао Хоа стала этапноной в творчестве Елены Михайловны. Работа увлекла возможностью показать на сцене процесс становления человеческого характера под воздействием идей революции и свободы. Ф. Лопухов, художественный руководитель постановки, приветствовал и поддерживал актерскую инициативу Люком. Ни в

чем не повторяя свою предшественницу, московскую балерину Е. Гельцер, артистка стремилась найти в характере черты, близкие себе как художнику.

Как пишет Г. Добровольская в книге о Ф. Лопухове, ее Тао Хоа стала одной из главных удач балета. «Героиня всего творчества Люком,— отмечает критик,— девушка искренняя и трогательная, ранимая и беззащитная, застенчивая и робкая не столько по натуре, сколько в силу взрастивших ее обстоятельств. Такая героиня оказалась удивительно органична в «Красном маке»... В готовности сделать непосильное, лишь бы помочь любимому и тем самым спасти человека, ставшего символом свободы как для нее самой, так и для ее народа, было огромное обаяние героини Люком».

После «Красного мака» Люком участвовала в создании таких спектаклей, как «Золотой век», «Бахчисарайский фонтан», «Партизанские дни». Значительной и многообразной была концертная деятельность Елены Михайловны. В двадцатые-тридцатые годы Е. Люком и Б. Шавров стали поистине носителями новых веяний на концертной эстраде, первооткрывателями нового исполнительского стиля — они обогащали дуэтный танец сложными элементами, вводили в него приемы акробатики, развивали и укрупняли традиционную лексику. Поиски эти велись обдуманно и целенаправленно — артисты стремились найти наиболее органичные средства для воплощения образов современных людей, показа их чувств, мыслей, мечтаний.

Творчество Елены Михайловны Люком оставило значительный след в советском балетном театре, воздействовало на формирование его опыта, традиций, исполнительской манеры. И это неудивительно — ведь на становление мастерства артист-



Е. ЛЮКОМ-Коломбина («Карнавал»)

Е. ЛЮКОМ-Жизель («Жизель»)



ки оказало влияние сотрудничество со многими замечательными деятелями русского балета.

Начало ее творческого пути связано с первыми постановочными опытами молодого М. Фокина, ученицей которого ей посчастливилось быть. Фокин учил пониманию общей художественной концепции произведения, требуя прежде всего созна-

работы в Мариинском театре — весной 1916 года: роль Девушки в «Эросе» и Коломбины в «Арлекинаде» М. Фокина. Известный критик Аким Волынский отметил дебюты танцовщицы отдельной рецензией под значительным названием «Испытание на балерину». Приверженец «академизма», яростный противник новаторских устремлений Фокина, он благосклонно отнесся к его ученице, обратив внимание на изумительно изящные формы танца, гибкость и красоту феноменального природного плеча.

Вскоре в репертуаре Люком появилась партия Лизы в «Тщетной предосторожности». Эта роль требовала, по ее словам, «особенных игровых качеств — вся она строится на непосредственности, веселости, молодом шаловливом задоре». Впрочем, танцовщице достаточно было оставаться самой собой, недаром П. Гусев вспоминал, что тогда она «казалась порой настоящим бесенком — неутомящим, неистощимым на выдумку». Позднее критики назвали ее Лизу «маленьким шедевром Люком».

Покинув сцену, Елена Михайловна стала «проходить с молодыми артистами отдельные партии» — так скромно назвала она свою работу балетмейстера-репетитора. Тренировочный класс Люком-педагога в противоположность строгим, выверенным вагановским урокам, был раскрепощенным, танцевальным, с обилием интересных прыжковых комбинаций, что делало его особенно популярным среди танцовщиц. У нее в разные годы занимались замечательные ленинградские балерины А. Шелест, И. Зубковская, Н. Ястребова, И. Колпакова, А. Осипенко. Они с благодарностью вспоминают профессиональные и нравственные уроки своей наставницы.



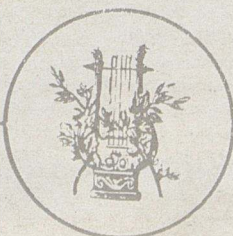
Е. ЛЮКОМ-Эсмеральда («Эсмеральда»)

тельного подхода к роли, внимания ко всем компонентам балетного спектакля, и прежде всего к его музыкальной основе. Не случайно «Прелюд» в «Шопениане», впервые исполненный танцовщицей в 1914 году, она впоследствии назвала своей наиболее удавшейся, значительной ролью, ибо там была возможность «...свободно следовать в своих танцах за развитием глубоко эмоциональной, лирической темы, звучащей в оркестре».

Первые балеринские партии Е. Люком получила лишь на седьмом году

Т. ДЗЮБА, Л. ШАМИНА

СТРАНИЦЫ



КАЛЕНДАРЯ

Лондонский «данс тиэтр»

Одним из наиболее интересных явлений в хореографическом искусстве Великобритании последнего десятилетия можно считать рождение небольших танцевальных трупп. До 1975 года у нас в стране искусство танца обычно представляли четыре большие классические труппы («Королевский балет», «Сэдлерс-Уэллс балле», «Фестивал балле» и «Шотландский балет») и две труппы современного танца («Балле Рамбер» и «Лондонский театр современного танца»).

Начало семидесятых годов отмечено возрождением у англичан интереса к балету. Возросла аудитория хореографических спек-

таклей, намного увеличилось количество желающих учиться в танцевальных школах. Однако названные труппы не могли ни обеспечить работой всех выпускников этих учебных заведений, ни удовлетворить зрительских запросов на танцевальные представления.

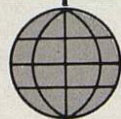
И эти сложные проблемы начали решать сами молодые артисты — они создавали небольшие группы. Причем нередко они работали на основе так называемой неполной занятости: многие художники, музыканты, исполнители, трудясь в других местах, пожелали попробовать себя, свои технические возможности, свои силы в новом деле, перед живой аудиторией. Убедившись, что их спектакли обретают признание, они работу в такой группе начинали считать главным делом своей жизни. Такой путь, например, прошла труппа, организованная выпускниками Лондонской школы современного танца. Эту школу создал Роберт Коэн в начале шестидесятых годов. Сам он получил образование в Соединенных Штатах Америки вскоре после оконча-

ния второй мировой войны — изучал систему Марты Грэхем, с которой выступал также в качестве партнера. Коэн перенес ее методы обучения и тренинга в свою лондонскую школу. Из сорока танцовщиков, окончивших его школу, Коэн сформировал труппу, которую назвал: «Лондонский театр современного танца».

Впоследствии новая труппа завоевала себе прочную творческую репутацию как в Великобритании, так и в других странах мира, где она широко гастролировала.

В 1975 году восемь выпускников этой же школы под руководством Джеффа Повелл из Уэльса выступили на Эдинбургском международном фестивале, где имели успех. Они назвали себя «Экстемпорари Данс Тиэтр». В первые годы своего существования «Экстемпорари Данс Тиэтр» ставил перед

Аннелиз СТОФФЕЛ и Эдгар НЬЮМЕН
в композиции Д. Дадлей
«Темна ночь — холодна земля»



собой задачу пропагандировать современный танец и танец модерн в тех областях Великобритании, где не гастролировали признанные лондонские труппы. Артисты выступали и проводили «лаборатории» (показательные занятия) в университетах, школах, художественных центрах, небольших театрах.

Постановки коллектива, подготовленные для малого числа танцовщиков в сопровождении музыкантов-солистов, сразу же обрели зрительское признание. Артисты стали получать приглашения, гастролировать на больших площадках у себя в стране, а также в Испании, Франции, Голландии, Италии, Федеративной Республике Германии. И всегда исполнители старались не только развлекать собравшихся на их представления, но и вести просветительскую деятельность, объясняя эстетику, технику танца модерн. Такие лекции сопровождалась специальными показами, в которых участвовали танцовщики и музыканты.

С первых дней своего существования труппа постоянно стремилась в своих поисках к новым танцевальным формам и композициям. И часто при выборе темы, сюжета или типа представления шла на сознательный риск. Труппа расширяла состав исполнителей и хореографов, стремясь привлечь тех, кто владеет различными системами современной хореографии. Но при этом количество участников каждого полотна, показываемого «Экстемпорари Данс Тиэтр», оставалось прежним — не превышало восьми человек. К концу семидесятых годов в ней уже работали выпускники бежаровской школы «Балета XX века» из Брюсселя (Бельгия), Джульярдской школы и школы Марты Грэхем из Соединенных Штатов Америки, а также артисты из Австралии, Таиланда, Канады, Швейцарии, Израиля. Такой конгломерат представителей различных национальных школ и стилей позволяет труппе иметь поистине международный репертуар, успешно сотрудничать с хореографами, композиторами, художниками, музыкантами-инструменталистами из разных стран.

Выступления «Экстемпорари Данс Тиэтр» — впечатляющее зрелище. Энтузиазм молодых актеров заражает зрителей, которые доотказа заполняют залы, где коллектив дает свои представления. Аудитория в основном собирается молодежная. После спектаклей обычно проводятся дискуссии, во время которых идет разговор не только об искусстве,



но и о жизненных проблемах, которые волнуют всех. Такие встречи способствуют обмену опытом и идеями. Подобным обсуждениям предшествует работа небольшой группы педагогов, которые еще до приезда труппы в данный город посещают местные школы и художественные центры, рассказывают о постановках, которые покажут артисты, об их творческих поисках, задачах, которые они ставят перед собой. Подобная предварительная подготовка аудитории дает, как правило, плодотворные результаты.

Недавно художественное руководство труппой приняла Эмили Клейд. Она изучала классический танец в Национальной балетной школе в Канаде, а затем постигла методику Марты Грэхем. По ее инициативе хореографы, приглашенные из различных стран,

Эвигейл Бен АРТ в композиции Т. Джоуба «Сити»

осуществили постановки с разнообразными сюжетами, диапазон которых весьма широк — от рассказа о повседневной жизни одного административного комплекса до повествования, где исследуется процесс общения людей с разным цветом кожи, их сокровенные мысли, внешние взаимосвязи.

«Экстемпорари Данс Тиэтр» является одной из тех небольших танцевальных трупп, число которых постоянно растет и которые успешно работают в Великобритании бок о бок с известными труппами.

Брайан Л. ТЕЙЛОР

Фестиваль в Фокшанах

Ежегодно, вот уже в течение пяти лет, город Фокшаны становится на три дня столицей современного румынского балета. Для танцевального искусства страны и его деятелей этот город, с именем которого связано объединение в 1859 году румынских княжеств в единое государство, является символом объединения сил румынской хореографии, которые стремятся к благородной цели — обогащению современного национального балета. Широкий смотр этих сил проводится в рамках фестиваля «Панорама».

Естественно, что пять лет назад, когда по инициативе автора этих строк начала свое существование «Румынская панорама современного балета», многие с недоумением задавали вопрос:

— Почему именно в Фокшанах? Разве у этого города есть традиции в области балета?

Приходилось отвечать снова и снова:

— Никаких, и именно поэтому — здесь! Коллегия музыкальных критиков Ассоциации деятелей театрального и музыкального искусства Румынии предложила организовывать подобные мероприятия преимущественно в тех городах, где нет профессиональных балетных трупп. Именно в этом и состоит смысл таких мероприятий — способствовать развитию и обогащению духовной жизни зрителей, завоевывать искусству балета новых почитателей, расширять его аудиторию.

— Хорошо, но почему все же в Фокшанах?

— Потому что в этом городе прекрасно сочетаются идеальные условия для такого рода фестивалей: великолепный театр, один из красивейших и старейших в стране, живой интерес, проявляемый к фестивалю руководящими органами уезда Вранча, которые оказывают всю необходимую помощь организации и проведению фестивальных мероприятий, и, наконец, сами жители города, которые, хотя и не обладают большими знаниями в области балета, проявляют большое внимание и понимание.

Пять прошедших фестивалей с блеском подтвердили правильность нашего выбора города Фокшаны центром «Панорамы», а так-

же ее насущная необходимость для развития современного румынского танца, поскольку такие праздники способствуют углублению духа творческой активности балетмейстеров. Ведь фестиваль в Фокшанах является не состязанием танцовщиков (как можно было бы предположить), а соревнованием хореографов. В центре внимания, как организаторов и участников, так и многочисленных критиков и теоретиков-балетоведов, находится не исполнение как таковое (хотя на сцене Фокшанского театра танцевали все известные мастера румынского балета), а прежде всего — хореографическое творчество, создание танца. После каждого спектакля в рамках коллоквиума на тему «Пути развития современного балета» идет оживленная дискуссия о важнейших проблемах современной румынской хореографии.

Конечно, один фестиваль не может охватить все многообразие стилей и направлений в творчестве румынских хореографов. Но в пяти уже проведенных таких праздниках принимали участие Олег Дановски, Алекса Мезинческу, Ион Туджару, Серджиу Ангел, Адина Чезар, Ралука Янеджик, Вера Прока-Чиортя, Анка Тудор, Адриан Мурешан, Дойна Андронаке, Франциск Зигмонд. На последнем фестивале Комитет по культуре и социалистическому воспитанию уезда Вранча учредил награды за лучшие работы. Их обладателями стали Ралука Янеджик (Большая премия), Лиана Тудор (премия за дебют) и танцевальный ансамбль «Колумна» под руководством Веры Прока-Чиортя (специальная премия жюри).

Цель фестиваля «Панорама», конечно, не только в том, чтобы продемонстрировать достижения некоторых известных румынских хореографов, но прежде всего в том, чтобы познакомить и зрителей, и профессионалов — деятелей балета, и критиков с новыми спектаклями, которые хотя и созданы специально к фокшанскому форуму, в то же время имеют право по своим идейно-художественным достоинствам быть включенными в репертуар театров, в стенах которых они создавались. Мы стремимся к тому, чтобы каждый балетмейстер и каждая балетная труппа в нашей стране ежегодно готовили бы по такой постановке. Тогда после тщательного предварительного отбора этих новых работ на сцене театра в Фокшанах можно показать наиболее удачные.

До сих пор фокшанскому празднику приходилось преодолевать и некоторые трудности. В частности, не всегда понималось

значение соотношения работы балетмейстера и танцовщика в современном балете. И нередко аплодисменты и восторженные отзывы доставались не столько автору оригинального пластического решения как такового, сколько популярному исполнителю. Но нередко случается, что постановщик вверяет свое детище не обязательно балетным знаменитостям, но пока еще не известным воспитанникам старших классов Лицея искусства в Бухаресте и Клуже-Напока. К тому же, если сами хореографы выступают интерпретаторами своих постановок, да еще в содружестве со своими коллегами по труппе, они находятся в более выгодном положении. Например, Алекса Мезинческу и Ион Туджару выступают в окружении великолепных танцовщиков из балетной труппы Румынской оперы в Бухаресте, что, конечно же, создает дополнительные условия для успеха их произведений.

И, наконец, еще один вывод, который можно сделать, изучив программы всех пяти фестивалей «Панорамы». Творчество румынских композиторов оказывает благотворное влияние на современную национальную хореографию, вдохновляет ее, способствует ее развитию, раскрытию талантов, служит благодатной основой в ее устремленности к новым вершинам.

Луминица ВАРТОЛОМЕЙ



Дуайт Ли ГРЕЛЛ

День уважения советским артистам

Забора о создании коллекции, посвященной искусству балета Большого театра СССР, стала главным делом жизни Дуайта Ли Грелла, избранного недавно вице-президентом Международной Ассоциации друзей советского балета. Он собирал ее в течение многих лет, и сегодня в части его дома в Лос-Анджелесе и в специальном павильоне, сооруженном в виде балетного класса, развернута открытая для посетителей интересная экспозиция. Она поражает своими масштабами, диапазоном, содержательностью. Материалы собрания неоднократно «участвовали» в специальных выставках, служили наглядными пособиями при чтении лекций, демонстрировались в кинотеатрах, где показывались фильмы о Большом театре СССР. С кинодокументами коллекции знакомились зрители штатов Аризона, Миссури, Западная Виргиния,

Луизиана, Теннесси, Миссисипи, всей Калифорнии. Так, жители мест, где артисты Большого театра СССР никогда не гастролировали, обрели возможность познакомиться с искусством мастеров советского балета.

Когда вы приходите в этот необычный музей, то первое, что сразу же особенно привлекает ваше внимание — многочисленные фотографии. И хотя Дуайт Ли Грелл выставляет лишь часть из тех тысяч снимков различного формата, что собирал с большой любовью и тщательностью, начиная с 1966 года, экспозиция производит большое впечатление. Цветные и черно-белые изображения бережно наклеены на красную бархатную бумагу, вставлены в золотистые рамки — так передается символика цвета Большого театра СССР — сочетание красного и золотого. Добавим, что составляющие фотоколлекцию «единицы хранения» (кстати, большинство из них — с автографами) каталогизированы и сложены в кожаных альбомах по тематическому принципу.

С 1963 года Грелл собирает балетные туфли танцовщиков знаменитой труппы — они аккуратно размещены в специальных витринах, подписаны их владельцами.

Материалы коллекции Дуайта Ли ГРЕЛЛА, посвященной советскому балету, размещены в специальном помещении. На нашей фотографии — один из фрагментов экспозиции.

В собрании афиш коллектива и плакаты, привезенные из крупнейших театральных центров мира, где демонстрировали свое мастерство советские артисты: из лондонского «Ковент-Гарден», из парижской «Гранд Опера», миланского «Ла Скала», и «домашние», московские. Хранятся в музее многочисленные программки спектаклей и отзывы прессы, а также брошюры, буклеты, книги, альбомы, рассказывающие о русском и советском балете, о его выдающихся исполнителях, хореографах, педагогах, а также произведения изобразительного искусства, посвященные танцевальному искусству. «Музыкальный» фонд хранилища включает библиотеку балетных партитур, среди которых партитуры «Чайки» и «Анны Карениной» с дарственными надписями М. Плисецкой и Р. Щедрина, а также кассеты с записями балетной музыки в исполнении советских музыкантов, пластинки. Большой интерес, особенно для профессионалов, представляют фильмы и видеопленки, где зафиксированы уроки, репетиции, спектакли артистов балета. А рядом со всем этим — памятные сувениры, марки, конверты, значки. Например, у всех посетителей постоянно вызывает восхищение медальон, созданный в честь 200-летия Большого театра СССР.

Кто же этот человек — собиратель-энтузиаст, посвятивший свою жизнь популяризации в Соединенных Штатах Америки искус-



ства советского балета? Дуайт Ли Грелл родился в Лос-Анджелесе, в небогатой семье. В детстве он играл в оркестре, интересовался музыкой. Семнадцатилетним юношей впервые увидел балетный спектакль: ею оказалась «Спящая красавица» в исполнении королевского балета «Седлерс Уэллс». Впечатление было огромным, оно побудило Грелла серьезно заняться изучением этого искусства. А в 1957 году будущий собиратель познакомился, правда пока лишь в кино, с творчеством Галины Улановой и Майи Плисецкой. Грелл с нетерпением ждал встречи с артистами «Большого балета». И в 1959 году она состоялась. Первый, увиденный Греллом спектакль москвичей, а им стал балет «Ромео и Джульетта» с Галиной Улановой и Юрием Ждановым в главных ролях, по словам Грелла, «можно было сравнить с вошебством, которое бережешь и хранишь в сердце всю жизнь». Визит Большого театра принес Греллу, тогда застенчивому молодому человеку, первую радость общения с замечательным искусством, первые фотографии его представителей, первые их автографы.

Ко второй встрече — в 1963 году — Грелл подготовился заранее, и в его коллекции появились новые фотографии и программки. Артисты уже знали его. Именно тогда Раиса Стручкова подарила Греллу свои балетные туфли с памятным автографом.

А в 1966 году фонды собрания пополнились еще одним ценным подарком — материалами конторы Сола Юрока. В тот же год Грелл решил сделать собранный материал доступным для обозрения тем, кто, как и он, боготворил мастерство Большого балета (особенно Грелла заботили молодые зрители, «изголодавшиеся» по настоящему искусству). Их, по его убеждению, следует воспитывать на самых лучших художественных образцах. Такой публичный «дебют» коллекции состоялся в Лос-Анджелесском театре, где в то время демонстрировался фильм «Большой, 67». После первой этой выставки Грелл написал письмо в журнал «Soviet Life», где рассказал о своем увлечении и благодарил артистов Большого театра СССР за то, что своим творчеством они обогатили его жизнь. После публикации письма Грелл получил посылку с фильмами о Большом театре СССР из далекой Новой Зеландии от Роджера Л. Стивенсона. Так начала «складываться» международная репутация коллекции Грелла. Так год от года росла коллекция, как бы символизируя интерес американцев к советскому искусству.

Первая поездка Дуайта Ли Грелла в Советский Союз совпала

с торжественным празднованием 200-летия Большого театра СССР. Каким же чудом оказалось для него это путешествие! Он познакомился с репертуаром прославленного театра, получил для своей коллекции массу подарков, посетил музей Большого театра СССР и Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

Возвратившись из Советского Союза, Грелл с утроенной энергией продолжал свою просветительскую деятельность. Его собрание становится центром изучения советского балета, источником вдохновения для тех, кто посвятил свою жизнь хореографии... Когда во время очередных гастролей в Лос-Анджелесе в 1979 году артисты и руководители знаменитой московской труппы по приглашению Грелла осмотрели его музей, увиденная экспозиция, как они говорили позже, поразила не только масштабами, но своей серьезностью, научной основательностью — во всем ощущалась система, точность, желание дать посетителю предельно полное представление о советском балетном искусстве.

Невозможно рассказать в статье обо всех экспонатах этого необычного музея. Каждый из них имеет свою небольшую биографию, каждый дорог хозяину и нашел в экспозиции свое достойное место. А все вместе они позволяют рассказать о неповторимой красоте искусства Большого балета, которому посвятил свою жизнь этот скромный человек, живущий в американском городе Лос-Анджелесе.

Многие спрашивают Дуайта Ли Грелла, как ему одному удается собирать, систематизировать и постоянно расширять такую коллекцию. Ответ они получают всегда один: «Это моя дань уважения великому искусству Большого театра!»

Ольга СМОК

Чехословакия

Пражские вечера

Эти дни, которые нам довелось провести в Праге, не были отмечены какими-либо громкими событиями — фестивалями, праздниками, смотрами. И тем не менее каждый из них в чем-то углублял и расширял наше представление о жизни хореографического искусства города, который имеет здесь

давние и прочные традиции. Из калейдоскопа встреч и впечатлений мы остановимся на трех, в которых интересно преломились особенности жизни национального искусства танца.

Среди традиций балетной труппы Пражского Национального театра, как сообщил нам ее художественный руководитель Иржи Немечек, есть и такая — широкие интернациональные связи. Коллектив активно сотрудничает с хореографами разных стран, что, как представляется, делает более гибкими и разносторонними его исполнительские возможности, способствует росту мастерства, придает разнообразие репертуару театра. Нынешнюю свою премьеру — балет Лео Делиба «Сильвия» — пражские артисты готовили в сотрудничестве с венгерскими мастерами — хореографом Ласло Шереги, художниками Габором Фораи (сценография) и Тивадаром Марком (костюмы).

У этого произведения Делиба судьба не столь впечатляющая, чем у прославленной «Коппелии», хотя, как известно, музыку «Сильвии» высоко ценил П. Чайковский. Точку зрения великого композитора разделял и Б. Асафьев, когда писал о совершенно изумительных «по изяществу и элегантности стиля, блеску», «ясности выражения» балетов французского автора. Но, утратив в начале XX века зрительский интерес, «Сильвия» долгое время не могла найти пути к сердцам любителей театра. Однако спустя почти сто лет после рождения сочинения венгерский хореограф Ласло Шереги на будапештской сцене показал свой вариант сценического прочтения «Сильвии». Ныне свою версию произведения Делиба автор вместе с балетной труппой Национального театра имени Сметаны предложили пражанам.

Осмысливая балет с позиций человека, живущего в конце XX века, Ласло Шереги увидел его сюжет — историю любви прелестной нимфы Сильвии и простодушного пастуха Аминты — как бы в двух измерениях: реально-бытовом и обобщенно-фантастическом. Причем увидел их не изолированно, а наоборот, в тесных взаимосвязях, активном взаимодействии. Музыка французского композитора, ее интонационная и тематическая приближенность к бытовой танцевальной культуре своего времени позволила Ласло Шереги нарисовать яркую картину закульской театральной жизни прошлого столетия. В колоритных жанровых эпизодах тонко раскрываются взаимоотношения главных



Эскизы костюмов
Т. Марка
к спектаклю
«Сильвия»

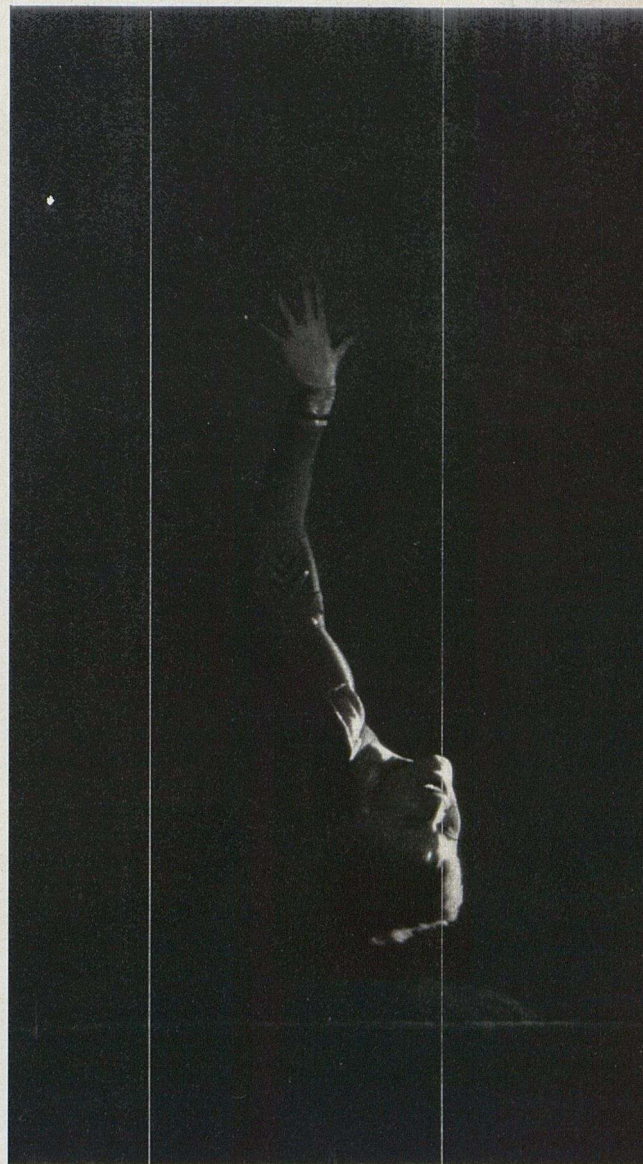


персонажей спектакля: молодой балерины, ее партнера, балетмейстера, его жены, тоже балерины. Они влюбляются, ссорятся, мирятся, ревнуют... Создаются острые комедийные положения, при которых пластические «высказывания» героев — как рапирные уколы. Нь музыка Делиба объемна

и многозначна — она предоставляет хореографу широкие возможности для поиска психологических подтекстов, для выявления вторых планов, что, кстати, с большим тактом и вниманием раскрывает оркестр, руководимый дирижером Франтишеком Бабицки. Шереги ищет и находит этим свойствам партитуры убедительное пластическое воплощение. Ситуации, возникающие в балетном классе, получают у него продолжение и развитие в обобщенно-фантастических сценах, где чувства, отношения, настроения героев воссоздаются в образно-аллегорической форме. Античные иносказания, символика древних легенд помогают Шереги укрупнить и уточнить портреты персонажей, показать здесь игру светотеней в их характерах, выявить и подчеркнуть эмоциональные нюансы. Такое сопоставление контрастных — конкретно-бытовых и исполненных поэтического вымысла — эпизодов естественно «ложится» на многокрасочный музыкальный материал полотна, они органично «сплавляются» сюжетом (в его основу положен рассказ о том, как герои спектакля — танцовщицы репетируют новый балет «Сильвия»). Но постановщик стремится «спаять» эти две сферы своего произведения еще и драматургически — с помощью фигуры бога любви Амура. Именно он — здесь главный «мотор» развития фабулы, поскольку в его действиях и содержатся те самые импульсы, с помощью которых происходящие на сцене события получают динамику и смысл. Амур словно напоминает нам: да, любовь — главное мерило человеческих отношений, она помирит поссорившихся, успокоит ревнивцев, растопит лед недоверия в сердцах ожесточившихся...

Тонко ощущая особенности музыкальной стилистики сочинения Лео Делиба, его тематизма, оркестрового письма, вдумчиво постигая закономерности развития музыкальной драматургии балета, Ласло Шереги опирается на эти качества партитуры в своих сценических решениях. Его стихия — живой, пластический «говор» реальных людей, в лексике которых «танцевальные образования» высокого классического стиля сочетаются с откровенно бытовыми репликами, с выражениями, где юмор «сплетается» с лирикой, а ирония соседствует с пафосом. Даже в фантастических картинах, переносящих зрителя в отвлеченно-аллегорический мир античных легенд, мы постоянно чувствуем эти современные пластические интонации. Наверное, поэтому так естественно, весело, с таким явным удовольствием

«проживают» свою сценическую жизнь в спектакле актеры — его участники. В их лице венгерский хореограф нашел заинтересованных, вдумчивых интерпретаторов своих замыслов и идей. И опытные мастера, и молодые танцовщицы открывают в характерах своих героев оригинальные, неповторимые черты. Ласло Шереги как-то сказал о главной цели своего творчества такие слова: «Мое единственное желание заключается в том, чтобы люди после моих спектаклей уходили бы из театра, став, может быть, чуть-чуть лучше, чем были до этого». И, думается, артисты балета театра имени Сметаны Хана Влачилова, Мирослава



Людвиг ВИДЛАК
в спектакле «Пражского камерного
балета» «Хиросима»

Фото Е. Истоминой

Пешикова, Михаэла Черна, Яна Курова, Властимир Харапес, Любомир Кафка, Ян Кадлец, Ян Немец, Иво Фиала, Петр Шимек и их коллеги, выступающие в спектакле «Сильвия», целеустремленно помогают хореографу решать эту центральную задачу своего искусства.

Еще один театральный вечер в Праге. На этот раз мы смотрели не спектакль — репетицию в колллективе «Пражский камерный балет», которую вел его создатель и художественный руководитель Павел Шмок. Десятилетняя история этой труппы — это история трудных поисков, история утверждения собственных творческих принципов не на словах, а на деле, это история становления оригинального пластического почерка ансамбля. Сам Павел Шмок пришел в балет поздно — двадцатипятилетним, после того, как закончил хореографическое отделение Пражской консерватории. И тем не менее, благодаря своему огромному трудолюбию и большому таланту, он успешно выступил как демихарактерный танцовщик на различных сценах страны. Наверное, здесь немалую роль сыграло спортивное прошлое Шмока — в 1946 году он завоевал звание чемпиона Чехословакии по фигурному катанию среди юниоров. Завершив активную сценическую деятельность, артист много работает как хореограф. «Пражский камерный балет», дебютировавший в 1975 году как балетная труппа театра «Рококо», в 1980 году становится самостоятельной художественной единицей. И все это время коллектив возглавлял Павел Шмок — его основатель, художественный руководитель, его балетмейстер. В брошюре, выпущенной к десятилетию ансамбля, сказано, что хореография Шмока — это волнующий рассказ о современности, воссозданный языком танца, о переживаниях и раздумьях человека наших дней. Добавим к этому, что пластические рассказы художника отличаются тонкой музыкальностью: он как бы предоставляет зрителю возможность «услышать» то или иное музыкальное произведение глазами. Поэтому и состоявшаяся после репетиции беседа началась с вопроса о музыкальной первооснове произведений Шмока.

— Восемьдесят процентов сочинений нашего репертуара, — сообщил хореограф, — осуществлены на музыку чешских и словацких композиторов (причем половину этого количества составляют произведения современных авто-

ров, половину — образцы нашей национальной музыкальной классики), двадцать процентов — сочинения композиторов других стран. Именно из музыки я исхожу в своих постановках. Она нередко наталкивает меня на те или иные идейно-художественные концепции, с ее помощью выявляется содержание будущего произведения. Музыка же способствует и рождению хореографического решения.

— Какими пластическими системами Вы пользуетесь в своем творчестве?

— Основу тренировочных занятий артистов нашего ансамбля составляет классический экзерсис. Что же касается хореографии осуществляемых нами балетов, то здесь мы стремимся к тому, чтобы она оказалась органичной и соответствовала музыке будущего сочинения и его теме. Это может быть и чистый классический танец, и классический танец с элементами спорта и фольклора, и танец-гротеск, навеянный впечатлениями от старинных балетов... Но в любом случае мы стараемся посмотреть на классический танец сегодняшними глазами, «пропустить» его через восприятие современного человека.

У нас вообще нет стремления канонизировать нашу технику. Я считаю, что сегодня следует расширять регистры пластического языка, нельзя ограничивать свои творческие поиски какой-либо одной школой и системой. И в нашем ансамбле артисты каждый раз, когда репетируют новые произведения, встречаются с новыми техническими приемами, новым характером движений, новой танцевальной стилистикой, которые отвечают музыкальному решению, теме будущей постановки.

— Кстати, о постановке нового произведения. Как строится здесь Ваша работа?

— Я должен точно знать, что хочу сказать своим сочинением зрителю. И репетиция для меня — это процесс поиска путей приближения к тому идеалу, той картине, что сложились в моем воображении. Этот образ будущего балета не содержит пока отдельных движений, конкретных технических приемов. Они появятся во время занятий с исполнителями. Но повторяю — мне необходимо иметь четкий и ясный замысел.

Мы можем добавить к сказанному, что репертуарный диапазон «Пражского камерного балета» весьма объемён. Его афиша включает драматические спектакли с четко проработанным сюжетом, бесфабульные композиции, короткие номера чаще всего комедийного характера... Столь большое

многообразие танцевальных стилей и жанров способствует формированию у танцовщиков труппы определенной исполнительской манеры, которая выражается в гибкости их актерского почерка, умении органично «включаться» в самые разные пластические стили, в способности к постижению сложных музыкальных текстов.

За десять лет своей жизни труппа завоевала популярность и авторитет не только в самой Чехословакии, но и за ее пределами. В частности, «Пражский камерный балет» успешно представлял свою страну на международном фестивале «Интербалет» в Будапеште и на XII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве.

Известный советский исследователь чешского и словацкого фольклора П. Богатырев писал «о постоянной диффузии между искусством так называемым «высоким» и искусством народным». Корни этого процесса, по мнению ученого, восходят к эпохе Средневековья. Еще тогда разные профессиональные сценические жанры того времени (церковные мистерии, школьные драмы, позже пьесы светского характера) и образцы народных представлений и игрищ активно взаимодействовали и взаимообогащались. Этот процесс движения навстречу друг другу у профессионального и народного искусства продолжается и поныне. Причем на срезе их наиболее тесного соприкосновения рождаются явления уникальные по своей художественной значимости. Думается, что именно к таким явлениям следует отнести и музыкально-хореографический коллектив «Хореа Богемика». Он невелик и достаточно подвижен по составу — десять танцевальных пар, восемь музыкантов, два-три певца. Количество исполнителей также непостоянно, поскольку часть артистов — профессионалы, но большинство — любители. Объединяет их, сплачивает в целостный и самобытный творческий организм большая и действенная любовь к народному искусству, заинтересованное стремление к постижению и пропаганде его сокровищ. Их творческие поиски в этой области тесно связаны с проблемами сегодняшнего бытия людей, с его нравственными нормами, с жизненно важными вопросами человеческого существования в современном мире. В этом убеждает программа выступления коллектива, с которой нам довелось познакомиться. Ее основу составили песни, танцы, легенды, притчи, связанные с рож-

дественскими праздниками, с их обрядами, обычаями. Первое, что сразу же обратило на себя внимание, — тесный и активный контакт исполнителей со зрителями. И реакция последних на все происходящее на сцене такая живая и непосредственная, что порой ее можно было даже назвать не реакцией, а соучастием в представлении. Так случилось, например, в его финале, когда присутствующие в зале пели вместе с артистами, сопровождая себя на колокольчиках.

В буклете, посвященном ансамблю «Хореа Богемика», говорится о «современной интерпретации коллективом богатого чешского фольклора». Такие формулировки всегдастораживают — ведь сколько раз нам приходилось убеждаться, что нередко под понятием «современная интерпретация фольклора» скрываются поверхностное, неглубокое знание образцов народного творчества, желание навязать им чуждые их природе формы и приемы прочтения. Однако мастерство артистов труппы «Хореа Богемика» именно тем и привлекает, что строится на серьезном профессиональном фундаменте, на поистине научных изысканиях во всех сферах национального искусства. Например, в спектакле, который нам довелось увидеть, а это был именно драматургически целост-

ный спектакль, угадывались и мотивы вертепных картинок с их тяжеловесной пластикой, и изобретательная графика миниатюр, воспроизводимых на витражных стеклах, и озорные, исполненные то лукавого юмора, то едкого сарказма эпизоды, взятые из народных игрищ и обрядов. И вся эта цепь красочных сценок «подавалась» через восприятие современного актера, познавшего и осмыслившего сокровища национального фольклора, укрупнившего и подчеркнувшего в них то, что наиболее близко людям последних десятилетий XX века.

Временной диапазон представленной ансамблем широкий и многогранен, как широк и многогранен круг тематических истоков, ставших основой той или иной постановки. Например, одна из них возрождает образы произведения Себастьяна Бранта, которое датируется 1494 годом и в котором автор бичует человеческие пороки. Другая, наоборот, сочиненная по мотивам рисунков художника Йозефа Лады, переносит зрителя в чешскую деревню начала XX века... Вместе с тем, как сказала нам художественный руководитель коллектива Алена Скалова, основа сценического решения любого представления определяется традициями народного творчества, его идейно-эстетическими принципами, а система выразительных

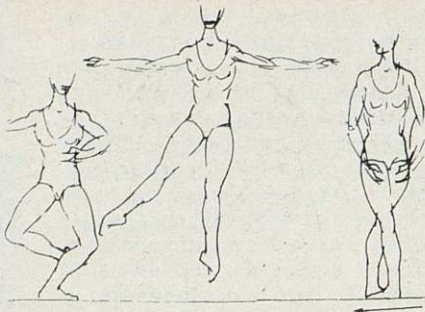
средств строится обязательно на подлинно фольклорном материале. Преподаватель хореографического отделения Пражской консерватории Алена Скалова — поистине душа коллектива «Хореа Богемика». Она — и хореограф-постановщик, и активный участник показываемых труппой программ. Человек глубоко влюбленный в народное искусство, серьезный и вдумчивый его исследователь, Скалова к тому же еще и великодушная исполнительница народных песен. Ее сольные выступления — подлинное украшение концертов «Хореа Богемика». Музыкальные аранжировки сделаны Ярославом Крочеком, который не только возглавляет музыкальную группу ансамбля, но является и одним из ее солистов.

И так, три вечера, три коллектива, в деятельности которых интересно преломились тенденции развития хореографического искусства Чехословакии. Его жизнь, как показали эти обогатившие нас яркими впечатлениями встречи, многогранна, объемна, интересна.

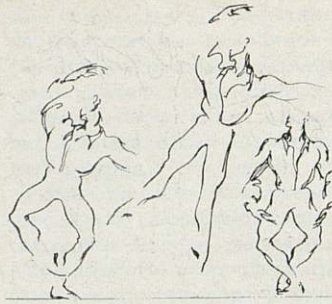
Г. ИНОЗЕМЦЕВА,
М. ИСАРЕВА



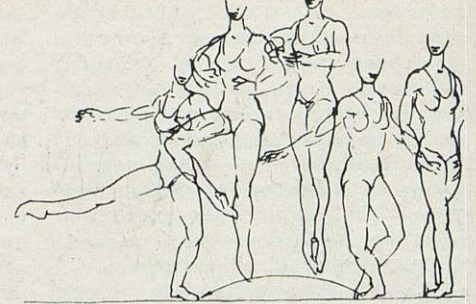
Выступает ансамбль «Хореа Богемика».



Pas ballonné



Pas ballotté



Замечательный советский танцовщик и хореограф Вахтанг ЧАБУКИАНИ в совершенстве владел техникой ballonné.

Азбука классического танца



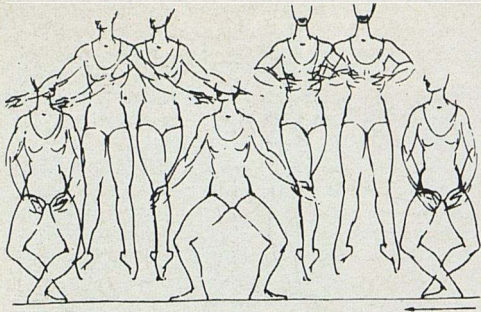
Ballon — один из элементов прыжковой техники классического танца. В переводе с французского языка это слово обозначает «воздушный шар», «мяч» и поэтому в прошлые века им называли пружинистый, мягкий толчок и приземление при исполнении прыжков. Рождение этого термина нередко связывают с именем выдающегося французского танцовщика и балетмейстера XVIII века Жана Баллона, обладавшего высоким прыжком. В современном балете понятие «ballon» определяет способность исполнителя замирать в кульминационной точке прыжка, как бы «зависать» в воздухе. Этой техникой в совершенстве владели, например, выдающиеся советские танцовщики Виктор Семенов и Вахтанг Чабукиани. Этимологически с термином «ballon» связано название движения «ballonné».

Ballonné — прыжок, исполняемый на одной ноге. Другая нога одновременно выпрямлена вперед, в сторону или назад в зависимости от направления движения. Для ballonné характерны продвижение в направлении отводимой ноги и многократность повторения, что требует виртуозной техники, особенно у женщин. Этот прием используется в женских вариациях, например, в вариации Жизели из первого акта балета и в вариации Жанны из pas de deux из «Пламени Парижа».

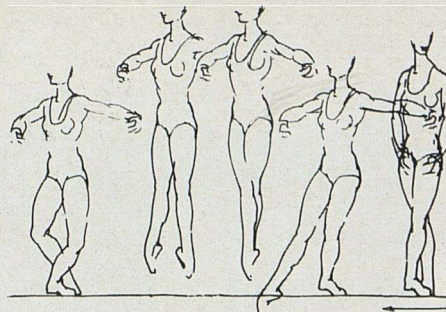
Более сложные формы ballonné встречаются в современной технике мужского танца. Например, в вариации Базиля («Дон Кихот») В. Васильев исполняет прыжок с двойными вращениями по основной своей схеме, являющийся модификацией ballonné.

Ballotté — качающееся движение. Само его название, как говорила А. Ваганова, «очень образное и вызывает представление о качающейся на волнах лодке». Движение имеет несколько форм. При исполнении первоначальной формы ballotté во время прыжка ноги танцовщика — в V позиции, при этом исполнитель сильно продвигается вперед, а при приземлении, присев на опорную (левую) ногу, правую ногу открывает вперед на effacé носком в пол. Затем артист повторяет движение в обратном направлении, но заканчивает движение, присев на правую ногу и открыв левую назад носком в пол. Корпус во время исполнения ballotté сильно отклоняется назад, затем вперед, что вместе с движением ног и рук и создает впечатление раскачивания. Другая форма движения исполняется с открыванием ноги на воздух на 45° и на 90°, хотя повторяет в целом схему первоначальной. Существует ballotté с открыванием ног поочередно приемом battement développé. Таковое

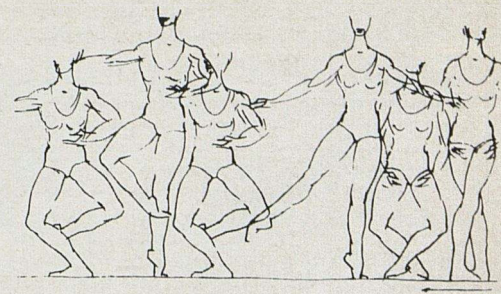
Ballon — Баллон
 Ballonné — Баллоне
 Ballotté — Баллотте
 Batterie — Трампи



Pas échappé battu



Pas brisé



Pas balancé

встречается в дуэте Альберта и Жизели в первом акте балета Адана. Это движение герои исполняют в паре.

Термином «batteries» объединены все типы движений, исполняемые с заносками (заноски сопровождаются упругими ударами ног друг о друга, отсюда название, которое происходит от французского глагола «battre» — бить). Движения batteries можно подразделить условно на три разновидности: entrechat, battu и brisé. Заносками можно усложнить многие прыжки. Например, echarpé. В этом случае мы говорим, что это движение battu в нашем примере echarpé battu. Усложнение прыжков заносками обогащает танец, привносит в движения остроту и динамику, блестящее, четкое исполнение заносок восхищает.

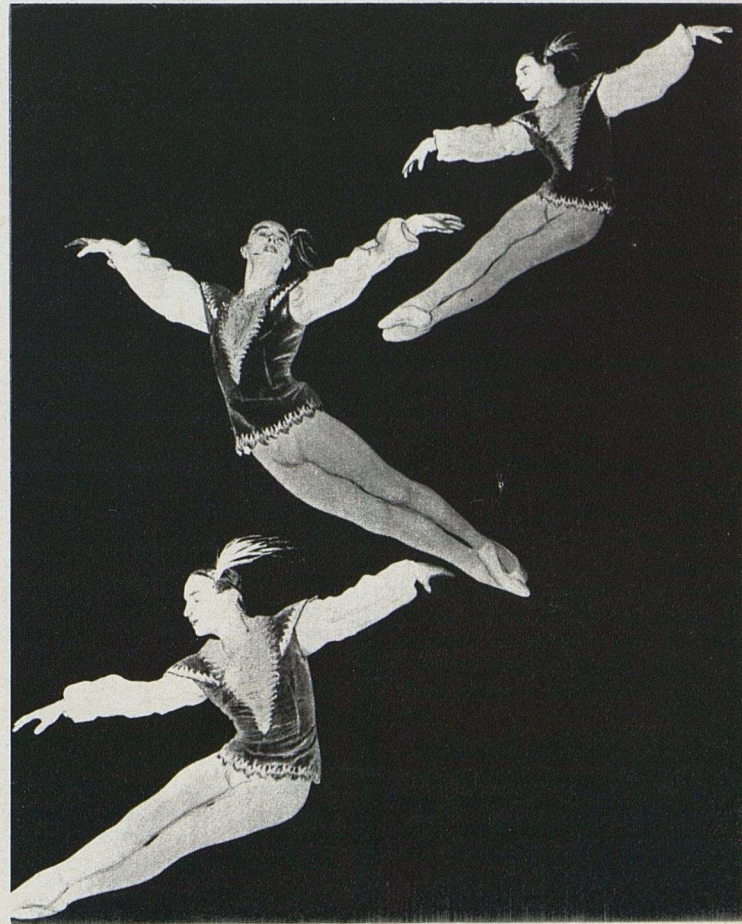
Brisé — термин определяет тип движения, исполняемого с заноской. Простое brisé по схеме напоминает assamblé вперед, только вместе с толчком нога из V позиции резко проводится вперед через I позицию и в прыжке с заноской (entrechat quatre) возвращается в исходное положение. Такая же схема движения назад. Простые brisé исполняются с продвижением в направлении отводимой ноги, чему должен способствовать наклон корпуса в том же направлении.

Эффект движений brisé заключается в многократном повторении, только простые brisé исполняются подряд с одной ноги, как в коде Альберта из второго акта «Жизели», а более сложные, например, brisé dessus-dessous с разных. Мариус Петипа применил эти быстрые и впечатляющие движения в балете «Спящая красавица» для передачи полета сказочной Голубой птицы.

Движение balancé (от французского глагола «balancer», что означает «раскачивать», «качаться», «колебаться») пришло в классический танец из народной хореографии и создает впечатление покачивания из стороны в сторону, а иногда вперед и назад.

Формы balancé широко используются в современной балетной хореографии, обогащая разнообразные композиции фигурного вальса. В классическом танце это движение приобрело четкие канонические формы, требующие обязательной выворотности ног. Движение balancé чаще употребляется в средней части сольных вариаций с музыкальным размером $\frac{3}{4}$, то есть в вальсовом ритме. Например, в вариации раба из pas de deux в «Корсаре» и в женской вариации из балета «Дон Кихот», где это движение носит динамичный и волевой характер. Широко используется balancé в массовых композициях вальса, таких, как вальс с гирляндами из первого акта «Спящей красавицы», в котором как бы передаются плавные покачивания ветвей расцветающего сада. Основная схема движения состоит из предварительного отведения ноги из V позиции в сторону (или вперед) с подъемом на полупальцы опорной ноги, последующего падения (tombe) в направлении отведенной ноги и сгибания свободной ноги в положении у щиколотки опорной ноги (sur le cou de pied) сзади, затем делаются два легких переступания с одной ноги на другую на полупальцах по V позиции, после чего движение можно повторить с другой ноги.

Г. ГОРОХОВНИКОВ



Pas brisé dessus-dessous

Battu ~ Тямбро
Brisé ~ Тпрузе
Brisé dessus - dessous ~
Тпрузе дессу - дессу
Balancé ~ Тбалансе

Искусство Улановой, словно произведение классики, постигается разными людьми на разных этапах времени по-разному.

Автор монографии «Галина Уланова» — известный балетовед и режиссер драматического театра Борис Львов-Анохин — один из счастливцев, видевших Уланову на сцене в расцвете ее искусства. Он один из тех, кто, узнав Уланову-балерину, не пропустил ни одного ее спектакля. Отдадим должное таланту автора не только писательскому, но и зрительскому. В то время, когда он стал навсегда балетного театра, он был уже приобщен к искусству, обучаясь в театральном институте. Трудно сказать, какой процесс шел активнее — вызревание режиссерское или прозревание балетоведческое. Однако с течением времени мы застаем Б. Львова-Анохина в силе и как балетного критика, и как режиссера. Его монография «Алла Шелест», очерки «Мастера Большого балета», и такие спектакли, как «Антигона» Ж. Ануя, «Материнское поле» Ч. Айтматова, «Каса Марэ» И. Друце, «Добряки» Л. Зорина, «Мамуре» Ж. Сарман и другие, стали популярны и любимы. Он известен как ведущий цикла телепередач «Все о балете», автор множества статей.

Новая книга его, частично знакомая по первому (на русском языке) изданию 1970 года, во втором, дополненном, издании обращается к широкому кругу читателей, с новой силой обнаруживая неизбывный интерес к искусству и жизни Галины Сергеевны Улановой. Новые материалы — «Продолжение» и «От автора», а также словно напоенные свежими соками главы прежней редакции вновь утверждают, что для Львова-Анохина тема «Уланова» — камертон его балетоведения. Это имя проходит через всю его жизнь.

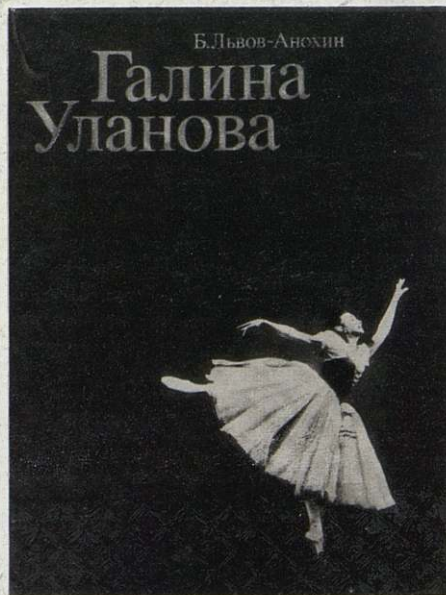
Книга наполнена множеством интересных наблюдений, взволнованных описаний, конкретных доказательств, основанных на личном зрительском опыте и документальных сведениях. Среди глав, рассказывающих о Жизели, Марии, Джульетте, ставших постоянными спутницами балерины на ее сценическом пути, о других образах, широко освещенных в нашей балетоведческой литературе и прессе, для меня особенно привлекательны Корали и Раймонда, хотя эти роли не закрепились в репертуаре артистки, что не умаляет значения и серьезности ее подхода к ним, а также понимания балериной актуальности задач и точного отражения веяний времени — поры поисков.

Судя по описанию названных спектаклей, не все участники экспериментов несли их, возможно, противоречивую, но гармонию. Уланова была среди тех, кто оправдывал и углублял острые спектакли, сглаживал их противоречия. Согласен с автором, не будь тех ошибок, этапа исканий, возможно не было бы у нашего балета последующих качественных восхождений и свершений. Участница почти всех новых опытов молодой советской хореографии, продолжательница лучших традиций академической школы классического танца, Уланова осталась художником убежденным и принципиальным во всех областях своей творческой жизни.

Поразительно невелик перечень ролей и концертных номеров балерины. Но перефразируя авторские строки о Марии-Улановой, скажем, что этот скупой перечень партий Уланова наполнила такой значительностью и богатством внутреннего мира, что ее главная роль — Советской Балерины — стала центром огромного этапа нашего балета.

Монография профессионально срежис-

Перед вами — новая книга



По прочтении

сирована (а как могло быть у режиссера иначе?). Мне нравится, что автор не скрывает своего восторженного тона. Запоминаются выражения, полные патетики, такие, как «мужество молчания», «пластичная и душевная непрерывность», «мощь нежности и человечности», «романтический реализм», «безупречная гармония действия», «мелодия необычайной красоты» и другие. Впечатляют приводимые поэтические строки Пушкина, Гейне, Блока, высказывания об Улановой многих видных деятелей искусства и театральной критики — точные, возвышенные, подчас парадоксальные, подкрепляющие авторский анализ творчества балерины.

Уланова — олицетворение природы реализма в музыке, в танце, главное выразительное средство которого — не образность, а проникновение в суть образа. Способность воплотить контрастные оттенки роли с редким чувством правды, меры, такта покоится на умении «замечать душой» жизненные наблюдения, ими наполнить «копилку памяти» (улановские выражения). Творчески опосредованные, они и проявляются на сцене красками той гаммы, что делает ее сценические создания незабываемыми. Говоря о технической виртуозности балерины, спрятанной в образную стихию, о ее способности снимать представление о физической сложности самого трудного танца, автор подчеркивает, что, неуклонно следуя строгой системе классической школы, Уланова понимает технику широко. Умение осмыслить, наделить танцевальным совершенством простые движения, такие, как шаг, бег, даже паузу, автор называет новаторской природой сценического поведения, «невиданной, доселе никому не доступной вершиной танцевального искусства». Недаром технику Улановой называли «вдумчивой».

Справедливо замечено, что при всей свободе своего индивидуального стиля, кажущейся «внеканоничности», Уланова, как никто, бережно относится к хореографическому тексту своих партий и (ныне как педагог-репетитор) к хореографии различных балетмейстеров. Я, как исполнитель, имел возможность (к сожалению, ограниченную) наблюдать это scrupulous вы явление и подчеркивание особенностей хореографии в работе с Галиной Сергеевны и ее ученицами — Е. Максимовой и Н. Тимофеевой, над «Спящей» и «Ромео». Умение увидеть задачи спектакля глазами авторов, воплотить их концепцию, встать рядом с ними отличает Уланову и исполнительницу, и наставника.

Книга богато иллюстрирована фотографиями, сделанными в студии и по ходу спектакля. Среди последних — две (стр. 5 и 157), запечатлевшие конечную позу одного и того же прыжка, классически выверенного, методически точно обозначенного позициями. Но в обеих — чудо насыщения танца разными эмоциями и, как результат, обе оставляют различное впечатление.

В послевоенное время были популярны открытки с изображением известных артистов, запечатлевшие их облик в жизни и в ролях, снятые в основном в студийных условиях. Позы — статуарные, освещение лапидарно, преобладали крупные и средние планы. Снимки предполагали позу из спектакля, но могли и не соответствовать ей. В таком случае фотография вроде бы не являлась, как бы мы сказали сегодня, кадром из спектакля, а значит и документом. Но артистам тех лет удавалось в этих статуарных положениях сохранить поэтику и даже хореографию иного спектакля. Особенно Улановой. Каким-то чудесным образом она обладала способностью в замкнутом пространстве фотостудии минимальными средствами максимально раскрыть о роли.

Будучи учеником балетной школы, я часами, вглядываясь в каждый сантиметр фотографии, буквально впитывая изображение, разгадывал, что стоит за ним. Казалось, была слышна музыка, виден рисунок роли. Как всякое фундаментальное изучение предмета, это времяпрепровождение не было напрасным. Обличья и позы, выученные наизусть, становились живыми, близкими. И теперь, встречаясь с этими фотографиями на страницах книг, альбомов, в россыпях коллекций, я радуюсь словно встрече со старыми друзьями.

Думаю, в наше время, привычное к документальным фото- и теледоказательствам, работа в студии для вечно спешащих артистов, вдумчиво, слишком утомительна, да и необходимость быть правдивым перед статичным объективом как-то не вдохновляет. Оттого, вероятно, больше и не выпускают подобных открыток. А жаль. Не являясь собственно документом присутствия на сцене, они продлили бы изображение эстетики нашей эпохи, укрупнили внутренний мир актера.

Под впечатлением общения с книгой возникают мысли, близко к теме стоящие и отдаленные. Главное же ощущение — приближение к образу великой балерины и благодарность автору, подчеркнувшему, что только большому художнику дана способность обобщать, умение найти способ поделиться со зрителем своим осмыслением жизни. Искусство Галины Сергеевны Улановой — одно из самых ярких тому доказательств.

Никита ДОЛГУШИН,
народный артист РСФСР



Камели
с берегов
Невы



Ленинградский художник Петр Зальцман возродил интерес к почти исчезнувшему в наше время древнему искусству глиптики. Изысканная камея в его руках становится живым и современным искусством. Мастер тяготеет к жанру портрета, что вполне отвечает традиции. Для Ленинградского театрального музея П. Зальцман создал пять камей, посвященных балету. Это портреты Анны Павловой (два), Тамары Карсавиной, Галины Улановой, а также трехфигурная композиция из балета «Каменный цветок». В камее «Анна Павлова» в художественных целях интересно использована природная неровность рельефа раковины — он мастерски распорядился ее миниатюрным пространством, воплотив как бы два разных творческих состояния артистки в образе Лебеда. Тамару Карсавину художник показывает в одной из лучших ее ролей — роли Жар-птицы из фокинского балета.

Еще сложнее по замыслу камея «Галина Уланова». Артистка изображена у гримировального столика, тонко проработано ее отражение в зеркале. А рядом она же показана уже в спектакле «Ромео и Джульетта». Все это создает впечатление «наплыва кадров» с тщательной «прорисовкой» каждого плана.

Камеи П. Зальцмана «Анна Павлова», «Тамара Карсавина», «Галина Уланова» воспроизводятся на помещенных здесь фотографиях.

(См. статью А. Нехендзи, стр. 44)

