

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1986

5

Новые спектакли



Сцена из балета
«Тимур и его
команда»
в постановке
Московского
хореографического
училища.

Фото Д. Куликова



Сцена из балета
«Женитьба».

(Ленинградский
Малый театр
оперы и балета).

Фото В. Соколова

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

5 | 30

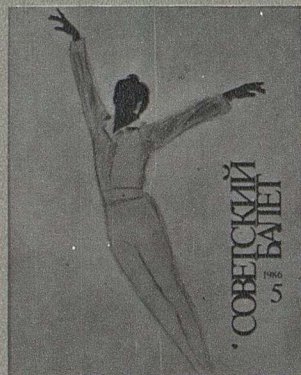
1986

СЕНТЯБРЬ —
ОКТАБРЬ

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

Выходит шесть раз в год

Издается с 1981 года



На первой странице
обложки:
фотоэтиюд
В. Пчелкина «Танцует
Владимир ВАСИЛЬЕВ».

На четвертой странице
обложки:
Е. Лысик. Эскиз занавеса к
спектаклю Большого театра
оперы и балета
Белорусской ССР
«Тиль Уленшпигель».

Сдано в набор 07.07.86.
Подписано в печать 27.08.86.
А07576

Формат 60×90^{1/8}.
Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Уч.-изд. л. 11,93.
Тираж 40 000 экз.
Заказ 242.

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

Т. Устинова. Время зовет 2

СОВРЕМЕННОЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ НА
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ

В. Чабукиани. Мой опыт — аргумент в дис-
куссии 6

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

В. Уральская. Наш современник Тимур 9

В. Вульф. Фантазия на тему «Женитьбы» 11

Н. Бордюг. Уральский сказ на волжской сце-
не 13

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Б. Львов-Анохин. «Фуэте» 16

МАСТЕРА БАЛЕТА

Л. Воеводин. Гармония диалога 20

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

О. Белунцов. Постигая живую красоту 26

КОНФЕРЕНЦИИ, СЕМИНАРЫ, ВСТРЕЧИ . 29

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Н. Дубова. В содружестве 33

В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ

Ю. Чурко. Симфония красок 36

ГАСТРОЛИ

Н. Чернова. Будем ждать новых встреч 40

Ю. Тюрин. Лекции американской гостьи 43

Т. Кузнецова. «Это — взгляда проклятая
власть» 44

ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ,
ВОСПОМИНАНИЯ

К столетию со дня рождения Ф. В. Лопухо-
ва 46

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ 52

МЕДИЦИНА — БАЛЕТУ 57

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА

Р. Стручкова. На конгрессе танца 58

Н. Эльяш. Возрождение школы 59

Н. Рыженко. Корейские впечатления 61

Г. Иноземцева, Н. Левкоева. Национальные
традиции и балет 62

Главный редактор:

Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

Редакционная коллегия:

Г. В. БЕЛЯЕВА (ЧЕЛОМБИТЬКО)

В. В. ВАНСЛОВ

В. В. ВАСИЛЬЕВ

О. М. ВИНОГРАДОВ

С. Н. ГОЛОВКИНА

В. М. ГОРДЕЕВ

Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ

П. А. ГУСЕВ

Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА

(ответственный секретарь)

В. М. КУРЖИЯМСКИЙ

М. М. КУРИЛКО-РЮМИН

И. А. МОИСЕЕВ

К. М. СЕРГЕЕВ

Г. С. УЛАНОВА

В. И. УРАЛЬСКАЯ

В. Н. ФИЛИППОВ

(заместитель главного
редактора)

Н. И. ЭЛЬЯШ

А. Я. ЭШПАЙ

Номер оформлен

С. А. ВИНОГРАДОВОЙ

Технический редактор

М. В. СТАРЦЕВА

Адрес редакции:

103050, г. Москва, К-50,

ул. Горького, 22-б.

Телефоны: 299-24-89, 299-50-67.

МОСКВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

У

аша легенда: — называют жители города Калинина прославленного мастера русского танца Татьяну Алексеевну Устинову. Она — из той огромной плеяды талантов, что дала стране Тверская земля. Татьяна Устинова, главный балетмейстер Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого, народная артистка СССР, лауреат Государственных премий СССР и Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки — не просто одна из тех, кто родился и вырос в этом крае. Татьяна Алексеевна в своем творчестве воспела свою родную землю, воспела в поэтических хороводах и плясках, в хореографических сказаниях и полных мечты и народной фантазии танцевальных композициях. Потому с таким почетом, так сердечно принимали ее здесь земляки на своем смотре народных талантов, потому назвали ее именем приз, который она и вручила лучшему танцевальному коллективу Калининской области — народному ансамблю танца Дома культуры строителей «Тверичане» (руководитель Е. Комаров). Ждали ее и на родной «Пролетарке», где она трудилась, и в музее, где ей посвящен стенд, и в пионерских отрядах как одну из первых вожатых. Встречала ее и родная Волга — само сердце Калинина: с красивыми ведрами на расписном коромысле спустилась Татьяна Алексеевна к реке, зачерпнула, как в давние годы, толику ее воды и сердцем окунулась в прошлое: ведь именно тверская комсомольская организация послала ее учиться в Москву, где сформировался и обрел силу ее талант.

В этом номере журнала редакция публикует статью Т. Устиновой.



Танцовщики Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого исполняют композицию «Калужские переборы», осуществленную Т. Устиновой.

Фото В. Щербакова



РЕШЕНИЯ XXVII СЪЕЗДА КПСС —
В ЖИЗНЬ

Встречи Татьяны Алексеевны Устиновой с ее земляками — жителями Калининской области всегда бывают теплыми и радостными.

Фото Н. Привалова

ТАТЬЯНА УСТИНОВА,

народная артистка СССР,
лауреат Государственных
премий СССР и РСФСР

ВРЕМЯ ЗОВЕТ...

С большим волнением снова и снова изучаю материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. Круг задач, очерченных на этом форуме, вдохновляет, придает силы, помогает взглянуть на свой труд, на свое творчество с новых позиций — с большей требовательностью и ответственностью. Для меня, человека, отдавшего искусству народного танца более полувека, практически участвовавшей в процессе становления и расцвета нашей социалистической хореографической культуры, ясно главное — быть на уровне определенных партийей целей сможет только тот, кто отдает себя делу целиком, кто сумеет мобилизовать все свои силы с тем, чтобы достойно воспеть великие деяния советского народа.

Моя профессия — народный танец, и потому для меня важно и ценно прошлое моего народа. Я знаю и люблю историю моей страны, нередко в замечательном прошлом моей Родины нахожу материал для танцевального рассказа о жизни русских людей. Но нельзя жить только этим. Традиции хороши, если они волнуют современного зрителя. Мы подняли огромные пласты национального фольклора, «перенесли» многие его образцы на сцену, сумели показать их непреходящую красоту. Это хорошо. Но как должно развиваться наше искусство сегодня? Этот вопрос меня волнует больше всего. Я стараюсь смотреть все работы моих коллег, и практически могу сказать с полной ответственностью, что видела (и не по одному

разу) все программы последних лет, созданные в наших профессиональных и многих любительских коллективах. И причин для беспокойства у меня здесь немало.

Современность, говоря образно, «стучится в дверь» одновременно во всех сферах нашего хореографического творчества. И если мы что-то упустили, недоумали в одном, скажется это затем на всем развитии нашего искусства. И потому хочу говорить об истоках нашей деятельности. Повторяю — жить только прошлым нельзя, но его опыт, его уроки и достижения нужно знать и помнить. И создавать новое, которое бы отвечало нашим задачам нравственно-эстетического воспитания, можно только на основе этих знаний.

Важную роль здесь призван играть бытовой или, как его называют теперь, бальный танец. Поэтому отсутствие популярного советского танца в бальной хореографии — большой просчет. Такой бальный танец, который отвечал бы нашим критериям эстетического вкуса и времени, не только нужен, но насущно необходим. Сочинить такое произведение нелегко, поскольку пульс и ритм нашей жизни особый, и если он не чувствуется в танце, он никого не взволнует, не позовет в круг. Подготовить подобную миниатюру по силам только разносторонне образованному балетмейстеру, глубоко и тонко ощущающему национальные истоки своего творчества. Лишь при условии развитой и многоликой бытовой хореографии язык сценического танца, опираясь на то, что танцует человек его времени, сможет обрести современные интонации. Раньше об этом говорить не приходилось — такие танцы были. И в них содержалось то, что характеризовало самих исполнителей, передавало их вкус, этикет, характер взаимоотношений, ритм, манеру движения. Это и есть та «среда питания» для творцов сценических танцев. Вопрос этот кажется таким простым и ясным, но недооценивать всю его серьезность нельзя: ведь то, что я имею в виду, и есть та самая почва, на которой произрастает семя нового. Для меня, например, такой родной почвой оказалась деревня, затем «торфяники», где трудились выходцы из разных мест русской земли. Они пели свои песни, играли свои танцы. Я уже не говорю о свадьбах: на всю жизнь память сохранила красоту и поэзию их разнообразных художественных традиций.

И сейчас тоже следует опираться на нынешнюю «среду питания», искать ее в гуще жизни, поскольку именно в этом и заклю-

чается ответ на вопрос — станем ли мы подражать чужому, модному или будем творить свое, самобытное.

В наших профессиональных ансамблях что-то совсем мало нового, а уж если честно говорить, то я здесь ни одного по-настоящему самостоятельного, новаторского по духу произведения за последнее время не видела. Берутся старые формулы, которые заполняются якобы новым содержанием. Разве это путь? Думаю, что нынешним балетмейстерам пора и свое слово сказать. Ведь будущие поколения не смогут перешагнуть через наше время. Они захотят его увидеть, ощутить, изучить...

Мало радуют меня сегодня и исполнители. Народный танец — это прежде всего оригинальная индивидуальность плясуна, его характер, его сердце. Сейчас таких умельцев среди профессиональных артистов что-то не видно, все грамотно, чисто, но — без души, без изюминки. Сколько уж раз я поднимала вопрос о специальном конкурсе для народных плясунов. Ведь была такая традиция и в народе, и в первые годы существования нашей художественной самостоятельности. И меня тоже заметили, когда я плясала на родной «Пролетарке» во время такого соревнования. Подобные конкурсы могли бы выявить немало талантливой молодежи. Да и в приобщении зрителя к искусству народного танца они также сыграли бы свою большую роль.

Конечно, современные выразительные средства сценического искусства ставят серьезные профессиональные задачи и требуют значительной подготовки. Не сложись так моя жизнь, не попади я в Московское хореографическое училище, где довелось учиться у выдающихся педагогов, ничего,

наверное, из замеченной на смотре индивидуальности не вышло бы. И потому убеждена, что профессиональная форма, обретенная артистом ансамбля в школе на основе изучения классического танца, необходима, он и в дальнейшей своей жизни должен поддерживать ее на занятиях классического тренажа. Но классический танец для специалистов этого профиля — не самоцель, а средство профессионализма. Конечно, система воспитания кадров для ансамблевого танца еще нуждается в совершенствовании. Как выявить и развить индивидуальное в танцовщике? Ведь без самобытности интерпретатора танец «не заговорит», сцена не заиграет, как бы ни фантазировали авторы сценических композиций. Ведь одни и те же движения в исполнении наших дорогих «бабушек» на фольклорных вечерах, одни и те же приемы в их танце воспринимаются так многообразно именно потому, что каждая из них по своему «произносит» слова танцевального текста.

Я, когда иду по улице, всегда с удовольствием смотрю на молодых: они свободны в движениях, со вкусом одеты, все красиво. Да, красивым стал народ. Наша задача — сделать так, чтобы красота эта была не только внешней, но и внутренней, чтобы все лучшее, что сохранил народ, органично вошло в жизнь наших современников. Только красота духовного богатства человека — истинная.

Вот так я и определяю задачу деятельности профессиональных ансамблей народного танца. Их артисты не только сами носители традиций народной культуры, но и служители народа, призванные одаривать его рассказом о богатстве души людей сегодняшнего дня. А главное из

Созданная Т. Устиновой постановка «Брянские игрища» воспринимается зрителем как целостный музыкально-хореографический народный спектакль.

Фото В. Щербакова



этих богатств — чувство доброты. Оно должно стать делом всех людей, творящих свой труд честно и с любовью. Это очень большая народная мудрость — суметь прожить жизнь в труде, я бы сказала, совершить подвиг труда, труда незаметного, но необходимого родине, народу в своей повседневной отдаче. Именно здесь, в ходе этого тонкого нравственного процесса, рождается новый человек. И наше искусство должно помочь этому.

Воспеть человека — значит знать его, понимать его поступки, настроения, чаяния. Чтобы сыграть на сцене роль, написать о герое книгу, актеры, писатели стараются жить интересами тех, чей образ и жизнь воссоздают. Вот и хореографам следует тщательно изучать не только прошлые традиционные закономерности танца, музыки, песни, но сердцем, душой ощутить атмосферу современной жизни тех, кто живет сегодня рядом с ними на нашей земле.

Так делалось в традиционном народном искусстве. А мы, часто ли мы бываем среди тех, о ком пытаемся слагать песни и танцы наши? Чаще говорим об этом. И эта известная всем истина не подтверждает-ся конкретным делом.

Только в общении с людьми понимаешь, что им нужно, чего они ждут от нас. Ведь они хотят увидеть на сцене себя. А когда мы показываем им одетых в «злато и серебро», в пышные убранства героев, то это выглядит столь же формально, безадресно, как одинаково условные купальники и комбинезоны на все случаи жизни в современном балете. Это — явления одного порядка, они свидетельствуют об обеднении сценического образа. Казалось бы, обобщая характер героя, мы приближаемся к идеалу, а на самом деле создаем символ, лишенный индивидуальной привлекательности, человеческих качеств. В народном же искусстве главным всегда был человек, здесь даже аллегорические образы, фигуры животных, птиц наделены живыми человеческими чертами. Тогда зритель и воспринимает все происходящее на сцене эмоционально.

Мне вроде бы не в чем себя упрекнуть. Я люблю прошлое, собираю по крупицам его ценнейшие художественные образцы, стремлюсь сохранить лучшее. Но все это останется мертворожденным, если не вложить в каждое сценическое произведение частичку себя. Я стремлюсь к этому, пытаюсь говорить со сцены о том, что меня как художника волнует. В таких композициях, как «Красная гвоздика», «Праздничная урожайная», «Красное знамя», хочу выразить свою позицию гражданина. Но сейчас, снова и снова перечитывая материалы XXVII съезда КПСС, я понимаю, что сделала еще недостаточно, что в свете задач, поставленных партией перед нами, советскими людьми, надо пересмотреть свое отношение к творчеству, к его целям и исканиям, более четко определить для себя всю важность своей ответственности перед зрителем. И я мечтаю, чтобы в постановках коллективов нашего жанра, наших народных танцев родились герои, которым захотелось подражать.

Современный танец это не мода. Это мастерство и одержимое, неистовое желание художника идти в ногу со своими современниками. Главная наша цель сделать так, чтобы наше богатейшее народное искусство нравилось людям, было нужно им, а значит было современным.

Возраст



народную артистку СССР,
лауреата
Государственных премий СССР
Ольгу Васильевну
ЛЕПЕШИНСКУЮ
с юбилеем

На страницах журнала продолжается обсуждение проблемы «Современное и современность на хореографической сцене».

Известный советский танцовщик и балетмейстер Вахтанг Чабукиани много и плодотворно работал над сценическим воплощением балетов, написанных современными композиторами. Сегодня Вахтанг Михайлович Чабукиани — участник дискуссии.

1

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

2

Каков герой современного балета в Вашем представлении?

3

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

4

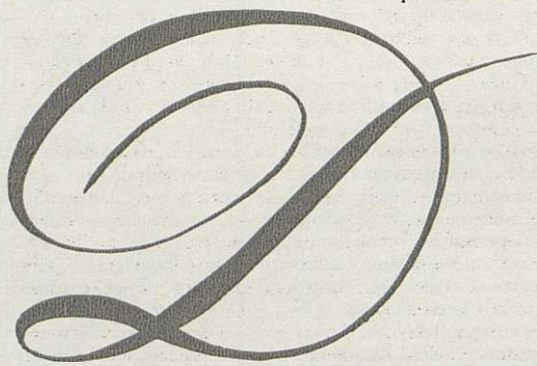
Что Вы думаете о путях развития современных выразительных средств в балетном искусстве?

АНКЕТА ЖУРНАЛА
СОВЕТСКИЙ
БАЛЕТ

МОЙ ОПЫТ- АРГУМЕНТ В ДИСКУССИИ

ВАХТАНГ
ЧАБУКИАНИ,

народный артист СССР,
лауреат Ленинской
и Государственных
премий СССР



Для меня исходным материалом и, если угодно, «аргументом» в обсуждении любого дискуссионного вопроса в области балета является собственная многолетняя творческая практика как танцовщика и как балетмейстера. В связи с этим считаю, что слабой стороной дискуссий являются отвлеченные суждения многих их участников, не считающихся с реальными процессами, которые происходят в жизни искусства.

Но сначала — о проблеме современности балетного спектакля. Каждый спектакль, который я сегодня ставлю, должен соотноситься с современностью, с сегодняшним днем — будь то балет с современным сюжетом и героями-современниками или балет, скажем, на шекспировский сюжет, как тот же «Гамлет». Что происходит? Если для современников Шекспира тень убитого отца Гамлета, его призрак был своего рода мистической реальностью, ибо они верили в силу своих представлений и убеждений, в реальную возможность такой ситуации, то для нас та же тень, тот же призрак — олицетворение нравственных исканий принца, его жажды справедливости и возмездия, торжества добра над злом. И в этом я ощущаю глубоко современное звучание сочинений Шекспира или Гете, Лопе де Вега или Лермонтова. Именно такой я вижу современность своих балетов, независимо от того, какая тема лежит в их основе, собственно тема сегодняшнего дня или социально-историческая, героико-патриотическая, сказочно-легендарная или тема, основанная на классической литературе.

Исходя из этого, следует решать и проблему героя современного балета. Современным его делает нравственный пафос, который руководит его действиями и поступками и которым он захватывает зрителя. Нравственный же пафос — пафос победы добра над злом (в том числе и в самом себе) — должен быть одинаково заразителен, независимо от того, действует данный персонаж сегодня или несколько веков назад. В таком именно смысле современны были и «Лауренсия» (которая воспринималась в свое время как эхо гражданской войны в Испании), и социальный балет «Сердце гор», и героико-патриотический «Горда», и сказочно-символический «Синатле», и балет о подвиге советских людей в Великую Отечественную войну «За мир», и балет, посвященный Октябрьской революции, — «Рассвет». Общечеловеческий и вечно современный идеал свободы и любви я находил в поэзии Лермонтова («Демон»), в музыке Листа («Торквато Тассо», «Прелюды», «Амазонки»). А в шекспировских «Отелло» и «Гамлете», которые осуществлены мною на балетной сцене, меня увлекала философски-нравственная проблематика, актуальная во все времена.

Что я думаю о путях развития современных выразительных средств в балетном искусстве? Во-первых и главным образом, я на

СОВРЕМЕННОЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ НА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ

этот вопрос ответил и отвечаю всем своим хореографическим творчеством. Обобщая свой практический опыт, более полувека назад мне довелось написать об этом следующее: «Мне кажется, одной из основных ошибок... балетмейстеров при создании балета является попытка находить содержание, отталкиваясь от формы. Это в корне неверно. Совсем неважно, будут ли танцы классические, акробатические или характерные, — форма придет от содержания». Мои взгляды не изменились. Я говорил об этом в своем недавнем интервью, опубликованном на страницах журнала «Литературная Грузия». Некоторые свои соображения я хотел бы повторить и здесь. Часто под «современными выразительными средствами в балете» подразумевают стиль «модерн». Но весь парадокс состоит в том, что сам этот западный «модерн» возник как поздний отголосок поисков и экспериментов нашего балета двадцатых и начала тридцатых годов, как эхо опытов Федора Лопухова, Николая Фореггера и других. Использование лексики акробатики, гимнастики идет в нем не от потребности образа или данной драматической ситуации, а только ради самих этих формальных движений. Балет при этом теряет свою эстетику и даже нарушает свои эстетические нормы. Происходит некая трансформация чувства в чувственность, любви в секс. Подчеркиваю: я вполне допускаю и приемлю самые смелые нарушения чистой классики, использование любых пластических приемов и движений, но только в случае, если сам образ и его содержание диктуют это. Поиски же, о которых говорю я, были далеко не всегда плодотворны, а эксперименты успешны. Если, например, «Ледяную деву» самого Федора Лопухова следует считать не только личной удачей хореографа, но и достижением советского балета той поры в целом, то «Щелкунчик», поставленный им в новом, экспериментальном ключе, не был принят зрителем, ибо форма явно не соответствовала здесь содержанию. Положение осложнялось тем, что подобные эксперименты поддерживались тогда рядом балетных деятелей, что тормозило процесс преодоления ошибок и издержек, пороков и крайностей на пути поисков.

И вот стоило некоторым нашим молодым балетмейстерам, окончившим балетную школу и постигшим опыт отечественной классики, увидеть западный «модерн», и они стали подражать ему, как якобы новому явлению, не подозревая, что это новое — эклектическая смесь старого с не очень удачными попытками подновить его. Утрата образно-содержательной сути танца в погоне за ложно понятой новизной формы — вот опасность, которая грозит некоторым нашим балетмейстерам. А вместе с тем разве не примечательно, что даже в спорте — художественной гимнастике, акробатике, фигурном катании на современном этапе, кроме спортивного мастерства, все больше выявляется стремление одновременно и к художественной образности? Недаром как-то на юмористической странице «Литературной газеты» промелькнула такая горькая шутка: «Если так пойдет дальше, то балет пойдут смотреть в Лужники, а гимнастику в театр оперы и балета».

Здесь же возникает вопрос об одноактных балетах. Никакого догматического и однозначного выбора здесь нет и быть не может. Искусство вообще не терпит подобных регламентаций. И само происхождение этой проблемы, в том числе на Западе, отнюдь не однозначно. Как известно, С. Дягилев в своих «Русских сезонах» вынужден был в силу внешних обстоятельств, подчас чисто материальных, ограничиваться одноактными балетами, что повлияло на репертуар зарубежных балетных трупп, для которых и на современном этапе отсутствие государственных субсидий, а иногда и стабильных сценических площадок уже предопределяет масштаб спектакля, его оформление. Ведь, как известно, сам Баланчин признавался, что он в свое время одел балерин в трико из-за материальных затруднений, а не по собственно художественным соображениям.

Динамичен поединок
двух непримиримых врагов —
вольного сына народа
Джарджи и князя Заала.
В этих партиях в балете «Сердце гор»
выступали В. ЧАБУКИАНИ
и Р. ГЕРБЕК



Таким образом и одноактные балеты на Западе часто оказывались «выходом из безвыходного положения», а не сознательно выбранной репертуарной линией. Тем более не может ставиться вопрос о господстве одноактных балетов в репертуаре советских театров. Это вовсе не значит, что я призываю закрыть одноактным балетам путь на нашу афишу. Наоборот. Все зависит от конкретной балетмейстерской практики и от замыслов тех или иных хореографов. Мне ли не подтверждать это примерами, если я могу, кроме своих многоактных балетов, назвать и такие свои короткометражные полотна, как «Грезы Шопена», «Болеро», «Танец огня», «Амазонки», «Торквата Тассо», «Прелюды», «Голубая расподия», наконец, «Аппассионата».

Вопрос о камерных и одноактных балетах тесно связан с проблемой танцевально-пластического языка. Как показывает практика шестидесятих годов (преимущественно, а кое-где она затянулась, захватив и семидесятые), «бумеранг» западных модернистских влияний вторгся и в эту сферу. Под предлогом борьбы с так называемым «драмбалетом», когда некоторые крайности этой тенденции в советском балете действительно приводили к подчинению танца театральнo-драматическому действию, эти наши псевдоноваторы пытались нечисто изгнать из балета всякие, даже насущно необходимые ему формы пантомимы, «пластического речитатива», место которых предопределяется драматургическим решением. Мне кажется, что главная причина здесь — в корне неверном подходе некоторых постановщиков к взаимосвязи хореографии и музыки. Все должно быть подчинено балету и только балету, а не наоборот, когда балет «берется в плен» то драмой, то театральной пантомимой, а вот теперь — музыкой, когда танец становится лишь пластическим комментарием музыкальной структуры, сводится к «отанцовыванию ритма», как это получилось у некоторых нетворческих приверженцев «танцсимфоний». Напомню, что почти десятилетняя деятельность одного из них на сцене Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили привела грузинский балет к кризису и застою. Я имею в виду семидесятые годы, когда художественное руководство нашей балетной труппы было поручено Г. Алексидзе, в послужном списке которого оказались, с одной стороны, разрушение и ликвидация всего предшествующего, годами и десятилетиями накопленного репертуара, а с другой — несколько им же поставленных одноактных балетов, как раз определивших «репертуарную линию» театра и предопределивших ее неудачу. Об этом с горечью, но и со всей принципиальностью говорилось и в республиканской и во всесоюзной прессе, и на расширенном пленуме Союза композиторов Грузинской ССР. Сейчас Г. Алексидзе вновь возглавляет тбилисскую балетную труппу, но надо надеяться, что он найдет в себе силы сделать из случившегося необходимые творческие выводы.

Следует подчеркнуть еще одно весьма существенное обстоятельство. Стремление к большему лаконизму и драматургической «компактности» хореографического действия, связанное с современным балетмейстерским мышлением и зрительским восприятием, нельзя путать с вопросом об одноактных балетах, а тем более балетах «камерной формы». Каждой форме свое место. Но и лаконизм лаконизму рознь. И так же, как нельзя сводить человеческий язык к словарю людоедки Элочки из «Двенадцати стульев» И. Ильфа и Е. Петрова, так надо знать меру и в нашей тяге к «лаконизму» и «компактности». Я имею в виду и несоразмерность балетмейстерского «лаконизма» с масштабом литературного первоисточника, как, по моему мнению, получилось в свое время, например, у Хосе Лимона с его «Паваной мавра», возобновленной недавно в Ереване и показанной по всесоюзному телевидению, а теперь перенесенной и на тбилисскую сцену. Считаю печальным опыт чрезмерного «усечения» и «уплотнения» произведения советской балетной классики —



спектакля «Ромео и Джульетта» Леонида Лавровского в редакции, созданной Михаилом Лавровским для нашего театра.

Примеры можно было бы множить, но дело в самом принципе. А так, каждый из нас, предлагая новую редакцию, скажем, своих же старых балетов, естественно, воплощает их более лаконично, но с соблюдением чувства меры, не нарушая духа и художественной основы этих ранних своих творений. В связи с этим я хотел бы вернуться к проходившей недавно на страницах журнала «Советский балет» дискуссии о проблемах сохранения балетов классического наследия. Ее участники справедливо отмечали, что к числу сохраняемых как классические образцы следует отнести и полотна, осуществленные советскими художниками. И поэтому необходимо найти научно убедительный ответ на вопрос о том, в каком виде идти на сцене тому же балету «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского. Да, эта проблема входит в круг проблем жизни балетной классики на советской сцене. Я выделяю и подчеркиваю здесь словосочетание и понятие «жизнь классики», ибо классика — это не просто музейный экспонат, а живая традиция, периодически требующая развития и обновления. В статье К. Сергеева «Вечно живая традиция» хорошо показано, что балеты, которые принято считать шедеврами классики и которые таковыми по существу являются, дошли до нас отнюдь не в первоначальном своем виде. Они постепенно видоизменялись, обогащались благодаря сотворчеству хореографов и исполнителей многих поколений. Я могу опереться здесь на свой творческий опыт. Мне выпала честь уже своим танцевальным и балетмейстерским дебютом в тридцатые годы внести посильный вклад в развитие классического танца. В то время осуществлялась балетная реформа, связанная с утверждением на хореографической сцене мужского танца, его образности, уравниванием его в правах с женским, затем воплощением героической темы в балете и в связи с этим подключением кордебалета из дивертисментной сферы в содержание сюжета, превращением его в драматургическое средство балетного спектакля, наконец, расширением «владений» классики благодаря обогащению ее танцем национальным. Создание национального классического балета — разве само это явление не говорит о развитии и расширении, обновлении и обогащении выразительных возможностей классики?

Но следом возникает другой вопрос — кто же имеет право браться за новое осмысление балетной классики? Какие качества ему необходимы для этого? Прежде всего он должен, даже обязан владеть всем арсеналом выразительных средств балетной классики. А это приобретает только в процессе активной сценической жизни. Школа — это в первую очередь сцена. И потому мое пожелание: будущий балетмейстер, пройдя курс училища, затем развив и обогатив полученные здесь знания во время своей актерской деятельности, научившись преломлять их в своей творческой практике, только тогда получает право на балетмейстерскую деятельность. Таким образом потенциальный балетмейстер пропускает через себя — как исполнитель — достижения мастеров прошлого, а уже после этого вступает на новую для себя стезю. Это, конечно, не всеобщий закон, но должно стать правилом.

Вернемся к собственно классическому наследию и дискуссии, разгоревшейся вокруг вопроса об отношении к нему. П. Гусев в своей статье «Сохранить шедевры прошлого» (и не только он) призывает фиксировать всеми доступными средствами сохранившиеся шедевры балетной классики. Думаю, вряд ли эта мысль будет кем-нибудь оспариваться. Другое дело — надо отдавать себе ясный отчет в том, в каком виде дошли до нас эти шедевры. Ведь они не лежали в саркофагах египетских пирамид, а жили живой жизнью и только поэтому сохранились. Многие говорили и говорят об «исправлении» классики. Однако само слово «исправление» здесь неточно, так как речь должна идти не об «исправлении», а о том, что было в действительности, — выдающиеся артисты, увлеченные данной темой, горя желанием ее выразить и передать дух данного сочинения, воссоздают его во всеоружии своих личных и вполне современных возможностей, делают то, что продиктовано и темой и временем нового ее хореографического воплощения. Иногда это происходит поэтапно. Такова, в частности, история моей работы над «Баядеркой». Однако утверждение П. Гусева о том, что ленинградская постановка «Баядерки» была лишена последнего акта мною, не соответствует действительности. К сведению читателей: к тому времени, когда я приехал в Ленинград, «Баядерка» уже шла на сцене без последнего действия, и мне довелось узнать о нем лишь со слов своих учителей и исполнителей старшего поколения. Но если бы я и застал его, то в своей постановке тоже отказался бы от него как от чисто внешнего эпизода, органично не связанного с драматургией действия. Впервые творчески соприкоснувшись с «Баядеркой» в Ленинграде, я преобразовал партию Солора, что повлекло за собой и необходимость творческого переосмысления его сцен с Гамзатти, где она встала на пуанты. Мое увлечение «Баядеркой» длилось долго. И позднее, уже в тбилисской постановке, я отредактировал и акт «Тени», поскольку меня не устраивало, что он был решен в плане канонической пластики и мало чем отличался от картин дриад в «Дон Кихоте», подводного царства в «Коньке-Горбунке», вилис в «Жизели». У меня «Тени» обрели национальный колорит, как во внешнем облике — костюмах, так и в пластике.

Наверное, следует сказать и о других, постепенно входящих в об-

ход «неточностях», имеющих, однако, прямое отношение к переломному этапу в развитии советского балета. В данном случае речь идет о героическом мужском танце, корни которого в советском балете справедливо усматривают в замечательном спектакле В. Вайнонена «Пламя Парижа». И тут, чем дальше, тем чаще, стали называть А. Ермолаева в качестве танцовщика-первооткрывателя в этом балете героической мужской партии Жерома (Филиппа). А Ермолаев действительно исполнил эту роль на сцене Большого театра в 1933 году. Но балет был создан Вайноненом в Ленинграде за год до этого, в 1932 году. Партию Жерома танцевал в нем я. Третий акт этой ленинградской постановки с моим участием 6 ноября 1932 года даже был показан в Большом театре, и когда, наконец, через год, состоялась премьера балета в Москве, исполнить на премьере партию Жерома в столице предложили мне. И лишь после всего этого партия Жерома (Филиппа) утвердилась в московском «Пламени Парижа» в исполнении А. Ермолаева. И еще одно немаловажное обстоятельство: по предложению Вайнонена вариация коды в па де де была создана мною и так вошла в общий хореографический текст.

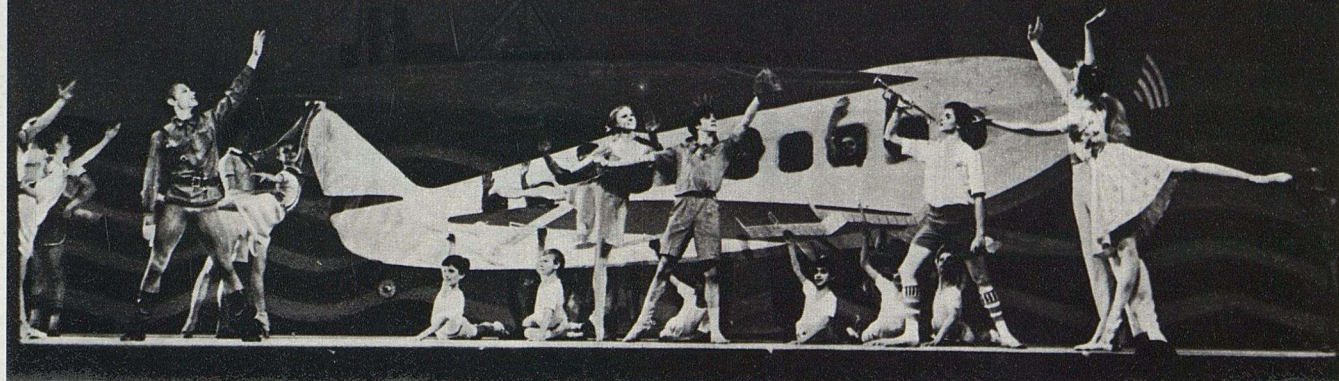
Преображение роли кавалера-партнера, выявление мощной стихии мужского классического танца произошло сначала в постановках того же классического репертуара, где мне, как исполнителю, пришлось как бы изнутри видоизменить образы Зигфрида в «Лебедином озере», Раба в «Корсар», Базиля в «Дон Кихоте», Альберта в «Жизели», а чуть позднее и Солора в «Баядерке»... То, что «Лебединое озеро» подвергалось постоянным коррективам и обновляющим переделкам, начиная с первой московской постановки Ю. Рейзингера, продолжаясь после рождения полотна М. Петица — Л. Иванова вплоть до сегодняшнего дня, — это не просто прихоть балетмейстеров, а независимо от их удач и неудач, в каждом конкретном случае — потребность, продиктованная самим произведением и его жизнью в современном театре. То же самое следует сказать и о «Жизели».

Новая жизнь классики — это новое балетмейстерское видение, новое восприятие хореографического материала, драматургического построения, новая сценография, не говоря о новых исполнительских возможностях. Даже хореографический текст не может не обновляться, если сочинение отдалено во времени. В том-то и дело, что в балете, в силу его специфики, текст и спектакль неразделимы, и аналогия с литературой здесь формальна, ее нельзя доводить до логического абсурда. Да и в литературе, собственно, Державина и Фонвизина мы не меняем, но уже «Слово о полку Игореве» нуждается в переводе с древнерусского на современный русский язык, а Шекспира не только переводят на разные языки, но при сценическом воплощении, как правило, прибегают к особому монтажу, исходя из современных режиссерских замыслов. В балете мы даже не заходим так далеко, но «мумифицирование» хореографического текста классики считаем недостойным занятием.

Кроме этого, можно, отталкиваясь от классики, творить свое. Художника может увлечь ассоциативность хореографического мышления. Так, например, фокинская «Шопениана» подсказана «Сильфидой» Тальони. Она выдержана в романтическом стиле, хотя создавалась в новое время, в пору иных стилистических устремлений балетного искусства. Могу к этому добавить, что моя «Шопениана» (вернее «Грезы Шопена») также развивала романтический стиль, но с большей образно-поэтической конкретизацией хореографического решения, что придало романтическому балету более современное эмоциональное звучание. Имел ли я право на это после Фокина? Вот что писал об этом, скажем, ведущий артист балета Большого театра В. Преображенский: «Чабукиани — редкий выдумщик, непревзойденный «конструктор», свободно и легко распоряжающийся любым числом артистов балета, превращая их в скульптурные группы несказанной красоты. Это качество Вахтанга Чабукиани сказалось и в «Демоне» и еще нагляднее в «Сильфиде» на музыку Шопена. Создать после гениальной постановки Фокина свою редакцию такого балета мог только большой художник, чья творческая смелость граничит с восхитительной дерзостью, а изобретательность уникальна».

И здесь я хочу перейти к вопросу, который затрагивался некоторыми другими участниками дискуссии — к вопросу о фиксации и сохранении уже советской классики. Если мы все единодушны и единогласны в том, что шедевры классического балетного наследия должны фиксироваться, то такое же единодушие, а главное — практическая целеустремленность должна быть проявлена по отношению к лучшим образцам советского балета. Пока не поздно, должны быть зафиксированы «Тарас Бульба» и «Ледяная дева» Ф. Лопухова, «Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова, лучшие постановки В. Вайнонена, Л. Лавровского, К. Сергеева, В. Чабукиани, Ю. Григоровича. Я уже не говорю о необходимости фиксации и сохранения всего ценного, что создается балетмейстерами всех союзных республик нашей страны. Даже оглядываясь назад, необходимо, чтобы фокинский «Петрушка» был зафиксирован в достойном варианте.

И, наконец, возвращаясь ко всему сказанному, нужно подчеркнуть, что речь идет о талантливой, творчески плодотворной работе по обновлению классики, а не о ремесленных поделках и вторжении в балетмейстерскую сферу людей, не имеющих на это право, то есть не рожденных балетмейстерами, не владеющих балетмейстерской «па-литрой», не проживших сценической жизни.



Сцена из балета «Тимур и его команда».

Фото А. Степанова

НАШ СОВРЕМЕННОК ТИМУР

● Балет
«Тимур и его команда»
В. Агафонникова
на сцене Кремлевского
Дворца съездов

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ,
кандидат
философских наук

«Мне хочется, чтобы в будущем писали про нас так: «Жили-де в то время такие умелые, знающие люди, которые из военной хитрости прикинулись детскими писателями и помогли ребятам вырасти хорошими, храбрыми солдатами», — так говорил Аркадий Петрович Гайдар.

«Говорил... мечтательно прищуриваясь и глядя немного вверх и в сторону», говорил «военный человек и превосходный писатель, только что написавший тогда книгу «Тимур и его команда» — одну из самых знаменитых книг, созданных в нашей стране», — вспоминает Лев Кассиль.

Тимур, созданный воображением замечательного писателя, шагнул со страниц книги в жизнь, дал имя целому движению юных пионеров, шефствовавших над семьями, из которых мужчины ушли в армию. Идут годы, тимуровцы предвоенных и военных лет стали уже пожилыми людьми, а рожденная ими традиция продолжает жить, набирать силу, вовлекать в орбиту своего действия все новых и новых юных патриотов. А угаданный Гайдаром Тимур — смелый, волевой, благородный в своих поступках мальчишка стал героем произведений кино и театра, в том числе и балетного. Недавно мы увидели Тимура и его друзей на сцене Кремлевского Дворца съездов — в новом спектакле Московского хореографического училища.

Яркая солнечная атмосфера безмятежного мира детских игр, лучезарной природы мирных дней, тишины и раздумья отдыхающего дачного поселка переданы художником В. Левенталем, хореографом А. Петровым с задушевной простотой и непосредственностью. Запоминается своеобразная заставка, как бы вводящая зрителя в атмосферу спектакля. Эпизод, построенный на характерной для предвоенного времени пластике физкультурных пирамид. Радостью и раздольем дышит сцена на лугу, где героям аккомпанируют словно ожившие цветы этого кажущегося нескончаемым светлого простора. Незатейливо простая и вместе с тем выразительная лексика картины органично воспринята юными артистами, которые подпевают непосредственно и увлеченно исполняют танцы данной сцены.

Авторы балета переносят зрителя во времена предвоенных событий, когда была написана повесть Аркадия Гайдара, вызвав у взрослых ностальгические, светлые воспоминания о безвозвратно ушедшем счастливом детстве.

Ну, а дети, те, кому 10 и 16, ощутили ли они в Тимуре и его товарищах своих сверстников, друзей, стала ли их жизнь, их действия близкими нынешним мальчикам и девочкам, взволновали ли их? Поскольку ведь именно к ним обращен пафос спектакля, для них и с ними ведут разговор юные участники спектакля.

Чтобы понять то главное, что составляет непреходящую ценность повести «Тимур и его команда», проанализируем, на каком принципе строит ее драматургию А. Гайдар, и что делает увлекательным чтение книги. И первое, что мы считали бы нужным здесь отметить, это удивительное понимание Гайдаром мира жизни юного поколения. Мира, заключенного в атмосферу игры. Создавая ситуацию игры, Гайдар окружает все поступки Тимура и его друзей, действия Мишки Квакина и «квакинцев» всеми атрибутами именно детской игры. Вспомним, как верность хранению тайны объединяет ребят, как создают они свою систему сигнализации, как вмиг исчезают, когда оказанная ими помощь может быть замеченной... Таковы условия увлекательной игры. Но что особенно важно, что игра эта имеет доброе и созидательное начало, она построена на стремлении помочь окружающим, и тем отличается от игры другой команды, где вместо «комиссара» Тимура, главенствует «атаман» Квакин. А принципиальный спор между ними, их столкновение позволяют создать конфликтную ситуацию, основу драматургического движения.

Игра — это целый мир детства, и в нем ребенку радостно, хорошо живется. Потому, включая в игру разнообразные подчас жизненно сложные ситуации, подводя детей к необходимости решать серьезные «взрослые» задачи, можно воспитывать детей в атмосфере гражданственности, любви к родине, труду. Это чутко ощущал Гайдар, поэтому-то кажущаяся такой ровной по тональности его повесть полна внутренней динамики, напряженной энергии действия.

К сожалению, композитор В. Агафонников, стремясь к воссозданию в балете достоверной мелодической атмосферы

эпохи, в сущности, не постиг внутреннего пафоса времени, отраженного в повести. И дело не только в драматургической аморфности партитуры, вызванной расплывчатостью, неточностью адреса тематического материала, но также в том, что внешняя простота его изложения не восполняет отсутствия ярких запоминающихся мелодий. Справедливо говорится, что для детей нужно писать так же, как для взрослых, только лучше, писать просто, но никак не примитивно.

Автор сценария балета и его постановщик Андрей Петров, выступая как соавтор Гайдара, не решился продолжить во времени жизнь его Тимура. Хотя, как он сам пишет в предисловии к сценарию, был близок к этому, но пойти по этому пути не решился... «Способы» перевода на язык балета фабульного ряда повести он искал в другом направлении. Но вряд ли можно считать основным событием, равным тем жизненно важным проблемам, которые героям повести приходится решать повзрослому — и смело, и ответственно, тот ход сценария балета, который связан с красной буденновкой. В результате в трактовке событий гайдаровской повести рождается та облегченная иллюстративность, когда артисты не действуют «в предлагаемых обстоятельствах», а начинают изображать помощь в хозяйстве подшефным жителям поселка, борьбу с хулиганами и т. д. Фигуры ряда действующих лиц, особенно взрослых, при хореографическом их воплощении выглядят плоско схематичными, словно ряжеными. Эти неприятные слова можно сказать в адрес образов отца Жени и Ольги — полковника

Александрова, а также Дедушки, Профессора, Бабушки, Мамаши, других жителей поселка. Это же приводит и к тому, что из действия балета оказываются выключенными Ольга и Георгий — их дуэты (кстати, неплохо исполненные артистами), лишённые драматургической значимости, лишь затягивают действие.

Но можно же было найти и другие убедительные ассоциативно-образные решения, как, например, оживающее поле цветов, где сам принцип игры детей и обобщенного образа живой природы гармо-



Сцена из балета «Тимур и его команда».
В роли Жени — Н. МАЛАНДИНА.
Тимура — А. ПЕТУХОВ.

Фото А. Степанова

нично сливаются. Вместе с тем такое решение позволяет показать на фоне природы и мир главных героев, их переживания. Потому так точны именно в этой сцене эмоционально-пластические интонации монолога Жени. Ее роль в целом решении спектакля хореографически наиболее удачна с нашей точки зрения, и индивиду-

альность учащейся предвыпускного класса Н. Маландиной раскрывается в этой партии щедро, без напряжения, создавая то самое радостное чувство жизни, коей пронизан этот образ у Гайдара.

Не нужно, наверное, подчеркивать, как нелегко поставить целый большой спектакль, рассчитанный на исполнение школь-

Сцена из балета «Тимур и его команда».

Фото Д. Куликова

никами. Потому, наверное, справедливо подключение к ним не очень отличающихся по возрасту молодых артистов. И нельзя не отметить, что виртуозные вращения, да и общая техническая подготовка А. Петухова, позволили ему профессионально грамотно выполнить задания хореографа. Но артисту недостает эмоциональной увлеченности, естественности, искренности, а ведь от этих качеств Тимура зависит отношение к нему зрителей, а значит и их постижение точной постановки сил в спектакле, принцип развития его действия.

Более выразительны и в музыкальном, и в пластическом отношении фигуры Ква-

кина и его друзей (к слову, неясно, правда; почему в музыкальной характеристике Квакина столь назойливо подчеркиваются «квакающие» звуки?). Но и этим «героям» не повезло в драматических коллизиях. Они настолько утрированно «плохие», что возникающая в финале их дружба с тимуровцами представляется в лучшем случае логически неоправданной. Тем более, что и Гайдар в более поздней своей повести описал повзрослевшего Квакина совсем иным... Да и в конце балетного спектакля вся его горе-бригада приходит в тимуровскую команду, и Тимур считает возмож-

ным протянуть Квакину руку дружбы. А у Гайдара квакинцы — совсем не враги общества. Эти ребята тоже создают свой мир игры, но их влечет ложная романтика лихой ватаги с «атаманом» во главе, они не задумываются о цене своих поступков. Потому этот мир рушится, побежденный иным, где главенствуют добро, взаимопомощь, подлинное товарищество, где смелость поступков не показная, а имеющая перед собой серьезные цели.

А. Петров, как хореограф, считал необходимым создать балет, где язык классического танца, став его основой, дал бы школе дополнительный материал для продолжения процесса обучения детей. Эту задачу постановщик выполнил. Грамотные сочетания движений, «школьная четкость» и читаемость текста позволяют увидеть успехи и недочеты классной работы. Но «Тимур и его команда» — не просто учебный спектакль, в нем живет та общая атмосфера непосредственной увлеченности, с которой юные артисты решают задачи, поставленные перед ними, и которая делает представление ярким сценическим зрелищем.

В этой общей атмосфере немалую роль играют те «предлагаемые обстоятельства», которые создает сценография В. Левенталья. Кучерявые подмосковные рощи, мирная улица дачного поселка, таинственные уголки пригородного сада и заброшенная часовня несут в себе доверительную, поистине гайдаровскую по духу и по сути интонацию. Если не обращать внимания на вторжение на сцену бутафорских грузовика и самолета.

Детский балет — это не просто. Он се-

годня не только нужен, он насущно необходим, поскольку от него зависит, получит ли будущий балетный театр заинтересованного и подготовленного зрителя. Потому столь строг наш подход к работе тех, кто создал сегодня балет о подростках и для подростков. А если нас обвинят в том, что мы не поддержали, не похвалили достаточно тех, кто на это решился, то мы ответим: авторы этого спектакля зрелые мастера, они не нуждаются в умильных словах, их труд позволяет говорить серьезно о серьезном, достойно и с уважением к делу, которому они служат.

ФАНТАЗИЯ НА ТЕМУ «ЖЕНИТЬБЫ»

ВИТАЛИЙ ВУЛЬФ

● Балет «Женитьба»
А. Журбина
в Ленинградском
Малом театре
оперы и балета

Николай Боярчиков любит классическую литературу. Одно перечисление его балетов раскрывает эту его давнюю страсть: «Три мушкетера» и «Разбойники», «Царь Борис» и «Ромео и Джульетта», «Слуга двух господ», «Пиковая дама», «Макбет». Теперь — «Женитьба». Талантливый хореограф переводит на язык балета великие трагедии, комедии, прозу, стараясь добиться полифонии в стремительном перемежающемся друг друга фабульных кусках, в коротких и томительных лирических замедлениях, в чередовании эпизодов, длящихся порой считанные секунды.

Балетмейстер жаждет обогатить «не умеющий говорить» балет. Его танцевальная лексика знает и высокую эстетическую культуру, и сухую одухотворенную точность поз, и психологизм дуэтов и трио. Давно уже балетный театр бросился навстречу сюжетам великой драмы. Но балеты Николая Боярчикова строятся по особым законам: в них присутствует резкий, холодный знак аналитичности, сознательно обнаженная мысль, соседствующая с почти пугающим богатством фантазматических горий.

Взаимоотношения хореографии и литературы не так просты. Хотя современная балетная сцена наводнена спектаклями, созданными по мотивам пьес, которые написаны для драматического театра. Традиционным идеализмом, выступая на балетной сцене в совершенно иной ипостаси. Схема сюжета с его вечным антагонизмом остается неизменной, но внутренняя структура резко меняется, приобретает иную логику, вырождающуюся порой в механическое сцепление слу-

чайностей. Причинные связи опускаются, они выносятся за рамки сюжета. Нередко происходит перелицовка мотивов. Высокая драма оборачивается мелодраматизацией.

При переводе на балетную сцену хореографы — часто не без умысла — нарушают даже чисто внешнюю последовательность событий. Сюжет мчится, концы не сходятся с концами. Хотя стихийное отсутствие логики вознаграждается открытостью чувств, проламывающихся к зрителю сквозь все препоны его традиционных представлений. Тогда возникают мгновения чистой поэзии, недоступные драматическому театру. Тогда в танце «пульсирует» кровь первоисточника, упоение чувственной силой духовности. Тогда танец выражает дух Пушкина и Шекспира, Гоголя и Гольдони в наиболее упрощенном, но зато и в наиболее обобщенном виде.

Искусство всегда таит в себе четкие и жесткие отношения ко времени. Балет не исключение. Особенно, когда ставятся сюжеты классической литературы. Лавровский позволил зрителям услышать голос Шекспира. Захаров, увлекаясь поисками реалистической пантомимы, воссоздавал пушкинский «Бахчисарайский фонтан», балет идеально соответствовал той ясной схеме жизни, которая главенствовала во времени. Впоследствии критики будут много писать о «драмбалете», о том, что танцевальный аскетизм мешал раскрыться танцевальному таланту. Хотя Уланова прославилась в Джульетте, Ермолаев в Тибальде, Корень в Меркуцио, Плисецкая в Зареме и Лауренсии, Стручкова в Марии, Чабукиани в Отелло, Семенова и Лепешинская в Мирандолине.

80-е годы естественно принесли иные законы хореографического языка. Новый стиль балета включает в себя постановки чеховской «Чайки» и «Дамы с собачкой», «Евгения Онегина» и «Легенды о любви», и даже «Трамвая» «Желание» по драме Теннесси Уильямса. Современная история балета богата экспериментами, для них характерна беспощадная интеллектуальная смелость. Нагруженные символическим и метафорическим смыслом, ставятся балеты по мотивам «Анны Карениной», «Дамы с камелиями», «Месяца в деревне», «Манон». Западный балет пристрастился к сюжетам, заимствованным из современной драматургии: «Ничейная земля» по пьесе Гарольда Пинтера (хореография Руди ван Данцига), «Стулья» по пьесе Ионеско (хореография Мориса Бежара)... Крайности хореографического языка, экспрессия и манерность стали приметами балетных экспериментов при постановке классической и неклассической литературы на балетной сцене. Диапазон идей иногда сужается до одной мысли, рождая у зрителей недоуменные вопросы: почему обычные любовные дуэты носят названия, принадлежащие шедеврам мировой литературы?

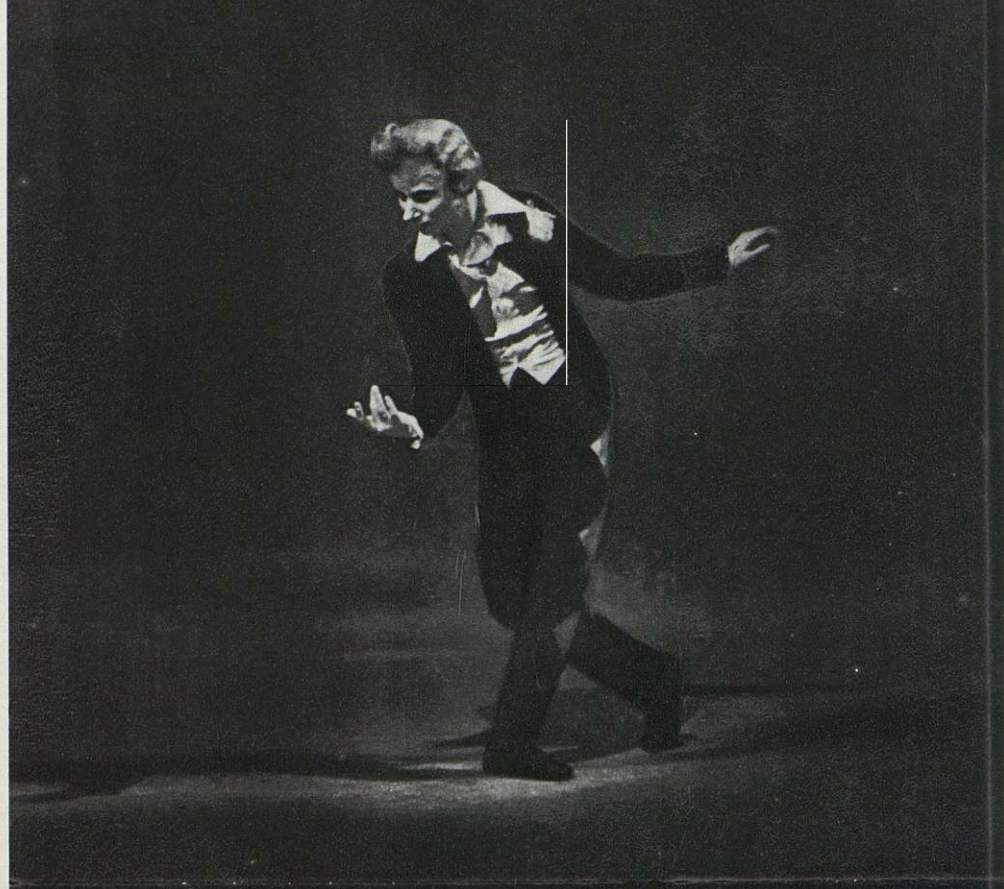
Привычка к обостренному смысловому восприятию давно уже вошла в зону массового зрительского сознания. Категории былого и нового для балетного театра крайне важны, хотя они совсем не адекватны категориям плохого и лучшего. Идет смена понятий. Время проходит сквозь них. Сегодня балетмейстер обязан обладать чувством истории, чтобы не превращать мысли высокой литературы в бутафорию. Это необходимо художнику-хореографу, думающему о воздействии сво-



его искусства и об опасностях авангардистского экстремизма на сцене для массовой аудитории, не всегда искушенной в тонкостях хореографического языка. Ведь существуют «положительные ценности» и «отрицательные ценности» культуры балета. Хореография накопила их слишком много, и в ее недрах имеются свои «темные» слои, оказывающиеся на поверхности в моменты, когда нащупываются дальнейшие пути. Полифония классических сюжетов литературы и музыкальной ткани вводит в художественный обиход балетной сцены персонажи, с одной стороны, если создателям балета удалось найти обобщенную условность, сохраняющие свою полноту, с другой — свидетельствующие о естественности связи классической литературы и театра. Ее поисками занят Николай Боярчиков, бесспорно один из самых думающих советских балетмейстеров. У хореографии Боярчикова есть, что называется, «свой звук». Ясный, сухой, трезвый. Его последняя работа — «Женитьба» — названа им «хореографической фантазией в двух действиях на тему одноименной комедии Гоголя». Музыка А. Журбина, либретто М. Берггольц.

Музыка А. Журбина танцевальна и мелодична, в ней много иронии и пародийности, слышны отнюдь не инородные балету вставки из Верди и Минкуса, подвижные и растягиваемые до откровенной издевки. Музыка не комментирует хореографию, а присутствует в ней. Упреки в пестроте и калейдоскопичности легко можно отсечь, поскольку они позволили балетмейстеру создать комическое зрелище, живое, хотя многолюдное и суматошное. Музыка А. Журбина имеет свой опознавательный знак — она развлекательна.

Как обычно в балетах Боярчикова, в «Женитьбе» существуют два мира: реальный и воображаемый. Рисованный занавес. Фонари справа и слева. Серый задник, по бокам водосточные трубы. «Петербург весь шевелится от погребов до чердака» (художник Р. Иванов). На авансцене лесенка, по которой Некто в облики «Щекатурщика» подымается вверх, прикасается к фонарю и свет оповещает о начале действия. Щекатурщика танцует Ю. Герцман (артист театра кукол-марионеток) и Г. Абайдулов, равно внимательные к образительному языку Боярчикова. С очаровательной комической пластикой Щекатурщик-Абайдулов проверяет, все ли ладно, все ли на месте. С высоты колыхается огромная шапка-треуголка, покрывающая сцену (во втором акте она будет заменена женским капором). Начало акта открывается долгим пластическим вступлением. Появляются персонажи, поющие гоголевский текст. И как только душа Подколесина поет фразу «Как дачнесь на досуге подумывать...», на Диван (его партию танцуют В. Матвеев, И. Соловьев и Ю. Цветков) уляжется Подколесин — герой спектакля (Ю. Петухов). Легкий, забавный, он весь отдается мечтам своего Дивана. Рядом его слуга Степан (О. Ужинский) воркует с Дуняшкой (Е. Гринева), проскальзывает между делом Щекатурщик, появляется Сваха, пересекая горбатый мостик. С каждым витком, с каждым поворотом зрелище становится все более конкретным и метафоричным. Своеобразная связанность вокалистов, изображающих дух персонажей и поющих гоголевский текст, с танцующими героями не оставляет зрителю паузы для размышлений, а она была бы естественна, поскольку не сразу угадываются все «шифры» переплетений.



Ю. ПЕТУХОВ (Подколесин)
в балете «Женитьба».

Фото В. Соколова

Боярчиков соединяет классический танец со свободной пластикой не в первый раз. Поначалу это было художнической дерзостью, теперь — показалось привычным. Дуэт Степана и Дуняшки и тут же трио исполнителей роли Дивана на фоне соло Подколесина образуют сложный рисунок танца, соединяющий вращения, прыжки, асимметричные построения, родившиеся как бы на глазах, в свободном порыве. На самом деле — все движения четко организованы и жестко определены балетмейстером. Конструкция балета имеет достаточно твердую почву, которая проседает и начинает ползти лишь тогда, когда на сцене действует излишне много лиц, танцующих одновременно. К принципу, по которому поставлена «Женитьба», надо привыкнуть, особенно к прихотливости фантазии, повинувшейся которой предметы — Окно, Дверь, Пуфики, Шлагбаум — оживают в своей воображаемой вещественности. Допущение и мираж — стали знаком «Женитьбы» Боярчикова.

Увидев, как Степан ухаживает за Дуняшкой, певец-голос Подколесина выпевает: «Точно надо жениться», и мгновенно Подколесин погружается в мечты, уносящие его в благословенную Италию. Раздвигается в глубине сцены серый квадрат, виден шлагбаум и за ним Эдакая Италиячка (Т. Горышина и Е. Куникова) и Эдакий Италиянец (В. Коробков и В. Аджмаев). Это персонажи мечты. Их дуэт создает атмосферу радости, чему способствует пародийный характер танца. Прием танце-

вальной полифонии действует без отказа. Подколесин мечется в панике. Танец рождается из неотступного желания осуществить мечту. Петухов ни на минуту не забывает, что его герой — комедийный персонаж. Его точно выверенные па подчеркивают поэтическую власть мечты «маленького человека». В них секундное счастье легкости, счастье творческого обладания. Но Щекатурщик с помощью Степана водворяет Италиянца на место, при этом возвращаясь с синяком на лице. Человек-шлагбаум (Ш. Балтачев) требует, чтобы он «заштукатурил» Окно в Мечту. Во всем должен быть порядок.

Сваха (Л. Икова), пытаясь женить Подколесина, рассказывает ему об Агафье Тихоновне — на сцене возникает ее видение, и Подколесин соглашается ехать к невесте. Однако сомнения и тут не покидают его. Он мечется из стороны в сторону. Соло Подколесина прострочено неожиданными пластическими линиями. Мелодичная музыкальная тема помогает ощутить юмористическое преобразование реальной природы, и одновременно чисто житейский иронический набросок, созданный Петуховым динамично, с экспрессией. Второй исполнитель партии Подколесина — К. Новоселов очень точно выполняет хореографический текст, его танец рождается из ясного понимания смысла, хотя ему недостает (пока) той артистической прозрачности и почти циркового совершенства, с каким танцует Подколесина Ю. Петухов.

Финал первого акта подготовлен появлением Кочкарёва. Его роль изящно, броско, с присущей ему графической изощренностью исполняет Г. Судаков. В клоуновском парике с галстуком, похожим на белый бант в горошек, Кочкарев-Судаков на-

смешливо рисует и гнев на сваху, и желание помочь Подколесину принять решение. В дуэте Петухова и Судакова раскрывается и лирическое «я» Подколесина, меланхолическое, навсегда испуганное, и преувеличенность Кочкарева, привыкшего «работать» вхолостую, на собственном внутреннем моторе, хотя внутри давно все пусто и нестыдно. Гротесковый хореографический ряд приводит к тому, что гоголевские мотивы вторгаются в зрительское сознание. Но красноречие танца прерывается вокальным призывом Кочкарева: «Ну, едем, едем к невесте». И друзья устремляются к Агафье Тихоновне, несмотря на нежелание Дивана и Двери отпустить своего любимца. Второй акт комического зрелища «Женитьбы» использует тот же прием. Снова Щекатурщик налаживает фонари, свет оповещает о начале действия, разворачивающегося в доме Агафьи. Окно (Т. Улитина и Б. Шепелев) вместе с Агафьей (ее танцует в первом составе М. Куршакова, во втором — Н. Лобачкова) мечтает о женихах. Трио — Окно и Агафья — обретает символ бесплодной энергии. Танцуют Пуфики, символизирующие уют, танцуют Женихи, влетевшие в Окно. (Это карточные короли в мечтах Агафьи). Реальное накладывается на воображаемое. Приемы классического танца, соединенные со свободной пластикой, пытаются обрести единый стиль.

Каждому жениху Агафьи Тихоновны Боярчиков строит свой обособленный танец. При виде их тянутся руки Агафьи, мечтательной и напуганной, пребывающей в отчаянии от этих типов, лишенных романтических красок. В эмоциональном порыве она кружит по сцене, стараясь отогнать от себя видение «своры псов», преследующих ее, и тут Дуняшка сообщает о приезде Подколесина. Дуэт Агафьи и Подколесина одно из самых удачных лирических мест спектакля. Хрупкая Агафья-Куршакова и Подколесин-Петухов

Сцена из балета «Женитьба».

Фото В. Барановского



хов увлекают поэтическим танцем, целомудренным, чистым.

Кочкарев-Судаков начинает танец победы и нетерпения. Его поведение, загадочное по пьесе, в спектакле четко определено. Партия приобретает нужное хореографу направление. В острой, гротесковой манере Г. Судаков высвечивает в танце раздражение по поводу того, что опять что-то тянет Подколесин. Казалось, все налажилось. Агафья согласна, жених и невеста надкусили яблоко, как Адам и Ева, Диван и Дверь уже тоскуют о потере Подколесина, а он опять в сомнениях. Все твердит вокруг, что улизнуть уже нельзя. Но — по Гоголю, уйти никогда не поздно, можно сбежать. Уже Щекатурщик бродит между героями с цветком в руках, сам отдаваясь мечте о любви, а Подколесин все-таки «выпрыгивает из принудительного рая». В финале мы видим Агафью Тихоновну в подвенечном платье, с ужасом вззирающей на Подколесина-Петухова, плывущего на качелях в воздухе под самой крышей сцены, лишая ее великой Мечты о любви.

«Малонаселенная» комедия Гоголя оказалась в спектакле Боярчикова «густо населенной». С безусловным пониманием сути «Женитьбы» хореограф показал, что персонажи гениальной пьесы живут в мире своих видений, которые кажутся им не менее реальными, чем они сами. Видения ожили, но условность хореографического текста не помогла пробиться к тайникам их души. Балетмейстер словно снял верхний пласт гоголевских персонажей, а спрятанный трагизм сюжета оказался подчинен в зрелищном спектакле Боярчикова единому приему, одному руководящему, но не исчерпывающему мотиву. Фантастическое пространство пьесы, противоречивость природы ее героев, их диалоги и весь дух гениального искусства Гоголя когда-нибудь еще обнимет в балете целый мир образов, среди которых жил гений русской литературы. Но сам факт, что балетный театр обратился к этой гигантской «фреске» и начал ее освоение, делает честь и талантливому хореографу, и труппе театра.

УРАЛЬСКИЙ СКАЗ НА ВОЛЖСКОЙ СЦЕНЕ

НИНА БОРДЮГ,
кандидат искусствоведения

● Балет «Каменный цветок» С. Прокофьева в Горьковском театре оперы и балета имени А. С. Пушкина

Горьковский театр оперы и балета имени А. С. Пушкина познакомил своих зрителей с новой постановкой балета С. Прокофьева «Каменный цветок». Главный балетмейстер А. Бадрак и музыкальный руководитель спектакля дирижер А. Войскунский предложили горьковчанам двухактную композицию. Руководствуясь советами авторитетных специалистов, они в соответствии со своим замыслом сделали в партитуре сочинения некоторые купюры и перестановки музыкального материала, дабы укрупнить и крепче драматургически сценентировать его сюжетные линии. В новом спектакле четко определены сферы обитания персонажей из сказов П. Бажова, пришедших в балет, — реальных людей, живших в XIX веке на Урале (Данила-мастер, Катерина, старый мастер Прокопич, сельчане, приказчик Северьян, обережные, цыгане) и сказочных героев (Хозяйка Медной горы, ее свита — четыре ящерки, они же — драгоценные камни, Огневушка-Поскакушка, фигуры, олицетворяющие уральские самоцветы). Такое деление подсказано музыкой, где также прослушиваются две интонационно-мелодические стили — близкая русскому фольклору (реальность) и мир сложных, насыщенных острыми, изысканными гармониями звучаний (фантастика).

В горьковском спектакле усилен социальный «срез» — столкновение простых тружеников с приказчиком Северьяном — «зверем и убойцей» (по П. Бажову) и его обережными, причем Северьян словно аккумулирует все то, что олицетворяет социальную несправедливость и гнет. Интересно трактуется и личный конфликт (своеобразный треугольник — Данила-Катерина-Хозяйка) — могущественная владычица подземных богатств в своем чувстве к Даниле обретает способность понимать природу человеческих переживаний, она от-



пускает мастера с Катериной, сознавая, что он может быть счастливым только среди людей.

Но, думается, главным в прочтении Бадраком прокофьевского полотна можно считать тему творческого труда, преобразующего природу. Она преломляется в постановке в различных аспектах. Например, когда за дело берутся неумелые руки, они ненароком могут погубить его (подмастерье невольно разрушает рисунок камней — они «гаснут», но от прикосновения рук Данилы вновь выстраиваются в «узоры»). Если же святое дело творчества попадает в руки нечистые, корыстные, оно может погибнуть (Северьян и камни). Вот почему так вырастает в спектакле драматургическое значение роли Хозяйки Медной горы. Она вездесуща, ее образ, появляясь в Прологе, далее на протяжении всего спектакля возникает в наиболее важные или переломные моменты действия. Именно Хозяйка олицетворяет силы, которые оберегают труд человека, защищают

его, помогают ему в поиске. И потому в эпилоге люди славят Хозяйку Медной горы, принесшую им чудо — волшебный цветок мечты о счастье.

Соответственно строится и хореографическая партитура: пластика реального мира пронизана элементами народной танцевальности (причем А. Бадрак прибегает здесь к воплощению подлинных движений уральского народного танца, изученного им в фольклорных экспедициях по русскому Северу), хореографический текст партий фантастических персонажей основывается на классическом танце, куда «вплетаются» мотивы, то передающие гибкость, грацию ящерок, то кристаллическую графичность линий драгоценных камней.

Пластическая лексика ролей Данилы и Катерины сплавляет элементы народной и классической танцевальной образности. В партии Данилы соответственно усилено активное, волевое начало: его вариация включает широкие полеты, стремительные вращения, «голос» Катерины отличается

мягкостью «звучания», особой грацией танцевального интонирования. Элементы плавного народного «шага» сплетаются с полуарабесками, легкими, парящими прыжками-пробежками. Знаком внутренней чистоты и высокой нравственности переживаний выглядит дуэт Данилы и Катерины, словно излучающий теплоту, задушевность.

В светлые пастельные тона народных сцен резким контрастом врывается разухабистый пляс Северьяна, его грубо очерченные движения.

Знаю, что иногда в постановках балета предпринимались попытки передать труд резчика по камню с помощью предметов и действий, имитирующих его работу. У А. Бадрака герой лишен бытовых аксессуаров. Хореограф старался также все танцы спектакля сделать драматургически мотивированными. В этом плане мне особенно интересным показался прием действенного решения танцев уральских самоцветов. Вначале кордебалет располагается в глубине сцены спиной к зрителю — «камни» пока неживые. Но вот прикасаются к ним добрые руки мастера, и они «оживают». Данила же словно бы присматривается к узорам, варьирует их, выстраивает по своему усмотрению.

Постановщик привлек к участию в «Каменном цветке» практически всю труппу. В роли Данилы выступают С. Куракин, А. Гроностайский, С. Цветков, Катерины — Т. Карпова, Е. Урюпина, С. Ершова, Хозяйки Медной горы — А. Бурдукова, Н. Пугачева, Е. Козлова, Северьяна — В. Кирица, Ю. Васильев, Огневушки-Поскакушки — Г. Горохова, Г. Рахманина, Прокопья — И. Логинов, Цыгана — А. Волохович... В каждом составе выявились «свои» черты, свидетельствующие о мобильности коллектива, его способности к импровизации. И тем не менее, хочется особо выделить некоторых исполнителей.

Наиболее полнокровен образ Данилы у С. Цветкова. Он демонстрирует здесь свое все возрастающее актерское мастерство, точность эмоциональных акцентов, выразительность и профессиональную культуру танца. Во втором дуэте Мастера и Хозяйки именно Цветкову и Козловой удалось наиболее убедительно передать основной замысел балетмейстера — показать столкновение двух сильных характеров.

В исполнении роли Катерины Т. Карповой следует отметить ясное понимание задач образа, желание показать многозначность переживаний героини. Катерина Е. Урюпиной привлекает мягкостью и нежностью красок, какие выбрала молодая танцовщица для создания обаятельного портрета простой русской девушки.

А. Бурдукова впервые за время своей работы в театре станцевала такую большую и сложную партию, какой является партия Хозяйки Медной

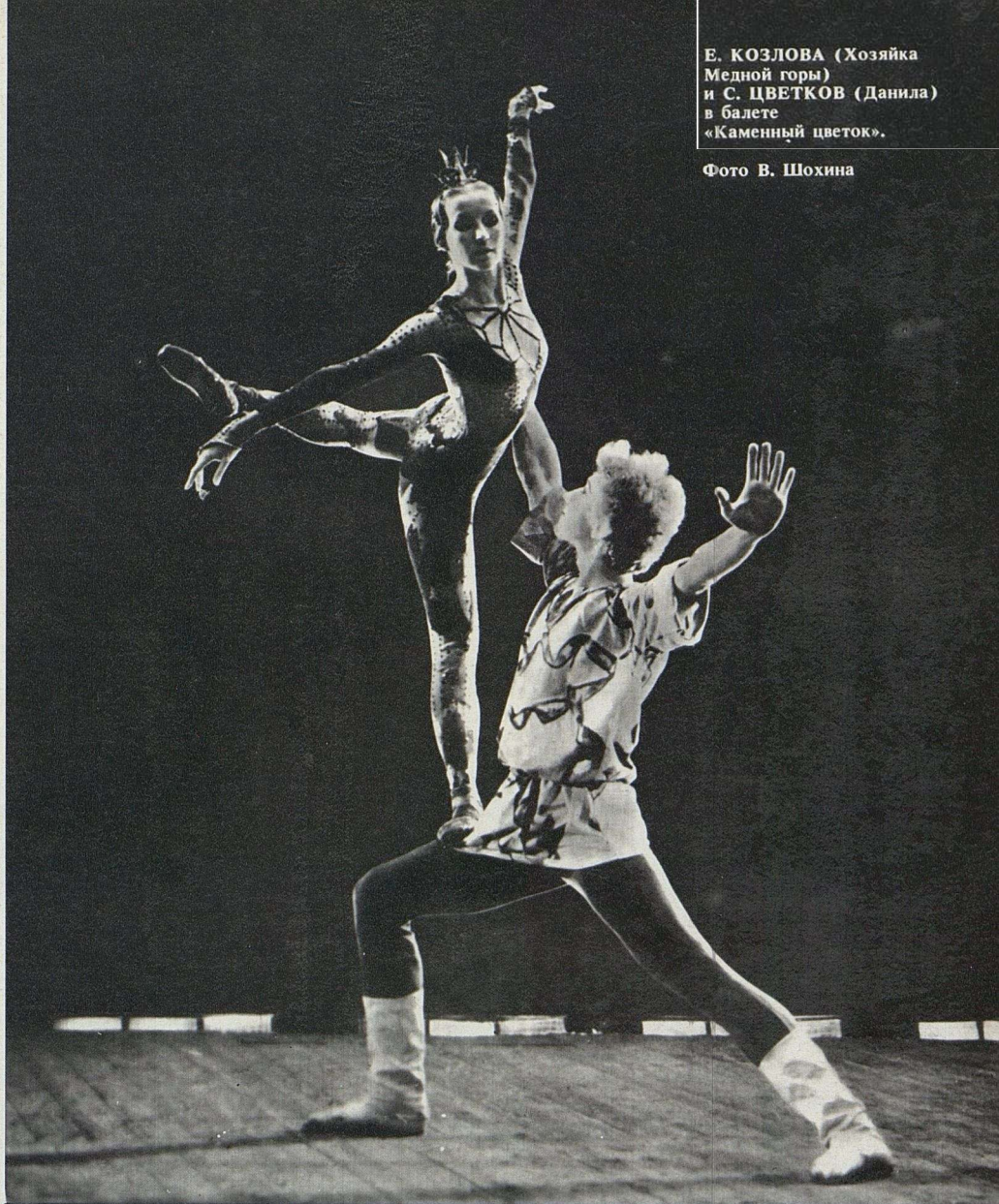
горы, и, несмотря на некоторые технические неточности (к примеру, в первом дуэте с Данилой), хорошо справилась со всеми хореографическими трудностями. У Н. Пугачевой пластическая линия образа выстроилась достаточно гармонично, но временами казалось, что ее Хозяйке несколько недостает женственности. А между тем именно силами своих девичьих чар она завлекает Северьяна в подземные чертоги, не богатством, но пробудившимся в ней чувством хочет покорить она Данилу. Именно такой, жаждущей счастья и тепла, выглядит Хозяйка Е. Козловой.

Образ Северьяна у обоих исполнителей наделен чертами человеческой самобытности. У В. Кирицы он безудержен, бесшабашен, но особо впечатляет сыгранная им сцена гибели приказчика. У Ю. Васильева Северьян более сдержан, до известных пределов проявляет и достоинство (сцена с Катериной), но сквозь эту сдержанность вдруг проглядывает страшный лик хищника. Чувствуется, что танцовщик очень серьезно продумал все детали образа, каждую мизансцену, мотивированность поступков своего «неуправляемого» Северьяна.

Запоминается в балете эпизодическая роль Огневушки-Поскакушки в интерпретации Г. Гороховой и Г. Рахманиной — бедовой девчонки-огонечка, которая хочет помочь доброму человеку. Следует отметить и танцовщиц, воплотивших образы ящерок-камней: А. Белоколоцкую, Н. Уварову, Е. Лебедеву, Г. Рахманину, Р. Шапкину. Их функция в балете достаточно весома: они образно отражают отношение людей к камням — как к предмету творчества или средству наживы. Такая трактовка этих персонажей способствует яркому выявлению основной идеи балета.

Позади волнения премьерных спектаклей. Но не успокоились постановщики: они продолжают дорабатывать многие мизансцены, более точной становится работа кордебалета и в народных сценах, и в танцах самоцветов. Тщательной отшлифовки еще требует «цыганская сцена». Можно совершенствовать хореографическую «наполненность» некоторых сцен первого акта, пластику отдельных исполнителей.

Музыкальный руководитель спектакля А. Войскунский стилистически точно «прочел» партитуру С. Прокофьева, достаточно трудную в интонационном и ритмическом отношении, насыщенную сложными сольными и ансамблевыми звучаниями. Особенно важны в общей канве трубы, которые еще не всегда звучат достаточно ровно (то же самое можно сказать и в адрес других медных инструментов). Необходимо сгладить и заметные разночтения в темпах отдельных спектаклей.



Е. КОЗЛОВА (Хозяйка Медной горы) и С. ЦВЕТКОВ (Данила) в балете «Каменный цветок».

Фото В. Шохина

Сценография и костюмы в «Каменном цветке» принадлежат ленинградскому художнику А. Пушкину. Идея оформления спектакля при помощи двух суперзанавесов (на одном — уральский пейзаж, на другом — «срез» скалы) и повторяющих эти сюжеты боковых декораций — в различной цветовой гамме, сама по себе хороша. Тому же служат и различные задники, изображающие картины природы, внутренний вид избу, подземные чертоги, сказочный каменный цветок. Однако декорации получились несколько громоздкими, зрительно сужающими сценическое пространство, нет ощущения свободы, воздуха, перспективы...

Костюмы найдены художником во многом удачно: хороши оба костюма Катерины, Данилы, ящерок, девушек (здесь, думается, удачна попытка воссоздать северный русский костюм удлиненных форм, с обилием красных тонов). Вместе с тем, хотелось бы, чтобы костюмы цыган были ярче, чтобы одеяния персонажей фанта-

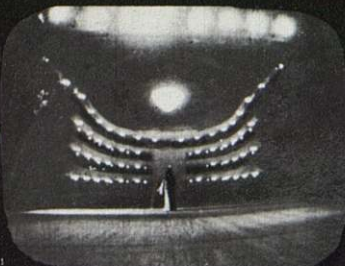
стического царства тоже выглядели бы более сказочными.

«Каменный цветок» — третий балет, поставленный А. Бадраком в Горьковском оперном театре (первый — «Дубровский» В. Кикты, второй — «Письма с фронта» на музыку В. Гаврилина). Самоочевидны творческие симпатии балетмейстера: он тяготеет к произведениям русских советских композиторов, которые поднимают важные философские и нравственные проблемы.

Надо подчеркнуть, что спектакли А. Бадрака выявили оригинальный почерк постановщика. Правда, подчас его упрекают в том, что мало-де в хореографических решениях балетмейстера используются богатства классического танца. Возможно, упрек и справедлив. Но решать, каков «удельный вес» классической пластики в общей хореографической канве, должен, как мне кажется, сам А. Бадрак. Каждый художник имеет право на поиск, на свою собственную форму и манеру высказывания.

Новые
фильмы

Редакция журнала
«Советский балет»,
публикуя статью
Бориса Александровича
Львова-Анохина,
поздравляет его с юбилеем



Кадр из фильма.

В. ВАСИЛЬЕВ
во время съемок.

Фото Е. Истоминой

Фуэте

В этом фильме есть недостатки, спорные места, есть эпизоды, которые могут вызвать несогласия или возражения. Но в нем есть новое, небывалое, еще не виденное. Своя особая магия, которая завораживает, подчиняет, втягивает в тот мир, который причудливо и вместе с тем неотразимо правдиво возникает на экране.

Казалось бы, мир этот узок — мир балетных кулис, — но его реалии постепенно вырастают до пронзительно поэтических обобщений, когда предельные, мучительные усилия души и тела воплощают вечный порыв человека к красоте и гармонии.

«Каторга в цветах» — так сказала когда-то Ф. Раневская о жизни балетных актеров. Да, перед нами узники, пленники, каторжники жестокого искусства, обреченные на каждодневную пытку труда, физических преодолений, на истязание вечной неудовлетворенностью, сознанием недостижимости совершенства. В записных книжках О. Спесивцевой есть выписка из Гете: «Тело есть темница, в нее заключили душу»*. И когда даже такой изумительный «инструмент», каким является тело балерины Е. Максимовой, кажется «темницей», из которой рвется ее взыскующая душа актрисы, художника, поэта, — наступают трагические минуты фильма.

Прекрасная «Голгофа» балета, никогда еще не была показана с такой силой и правдой, как в этом фильме. Муки труда и творчества огромны, кажется, непереносимы, смертельны. Но та же Спесивцева когда-то записала в своем дневнике — «Не от танцев помрешь, а оставишь их — и ничего не будет, и ты ничья, и от тебя, и тебе»**. Это ощущение пронизывает весь фильм, все судьбы в нем.

И возникает еще одно трагическое ощущение — неизбежность ухода, мысль о том, какой в этом уходе найти выход.

Напряженность балетных «будней» показана в фильме с такой достоверностью, что один интеллигентный, но далекий от балета зритель спросил меня: «Что это — хроника, документальные съемки?»

В картине прекрасно то, что ее создатели говорят о выстраданном, пережитом, о том, чем насыщен едва ли не каждый день их собственной жизни. И их талант, ум, человеческое и артистическое достоинство позволяют им в этой исповедальной стихии проявлять художественный такт, то чувство меры и грации, которое и есть искусство.

Это ощущение сложной и честной правды не допускает поверхностности и предвзятости — вот почему прямолинейно охарактеризованная фигура главного балетмейстера, как человека примитивно равнодушного и примитивно коварного, сразу кажется неубедительной, почти картонной

Пусть как можно дольше
длится
Прекрасный сон мой —
фуэте...

В. Гафт

в своей манекенно-элегантной однозначности.

Ю. Слонимский в своей прекрасной книге «Чудесное было рядом с нами» пишет: «Сколько раз в литературе описывалось потрясение человека, увидевшего изнанку театрального быта? Разом исчезало очарование, — больше! — влюбленность, рожденная атмосферой зрительного зала, лицезрением актрис из публики, казавшихся неопируемыми красавицами. Не забуду замечательный рассказ Шевченко «Портрет» о том, что пережил он вместе с художником Брюлловым при посещении балета с участием Марии Тальони. Потрясенные красотой балерины и ее исполнением, они ринулись за кулисы и увидели некрасивую молодую женщину с размазанными на лице румянами, в поту, без сил лежавшую в кресле с рваной обивкой и дышавшую, как запаренная лошадь. Все иллюзии рухнули, и Брюллов навек закаялся ходить в балет.

Со мной произошло обратное: изнанка театра разожгла во мне необъяснимый интерес и счастливое волнение. Все будоражило любопытство, влекло к себе тайной. Грубо размалеванные декорации... снование по сцене рабочих... актеры в небрежно раскрашенных театральных нарядах... танцовщицы, разогревающие ноги и пробующие сложные па. Все, все диковинно, ненатурально и чем-то необъяснимо привлекательно...»*

В фильме «Фуэте» изнанка театрального быта показана таким образом, что крушения иллюзии не происходит. Он увиден как бы глазами Слонимского, возбуждает интерес и волнение, все в нем кажется, несмотря на пот, на слезы, на прерывистое дыхание, на все его неэлегантности и гримасы, необъяснимо привлекательным. Глядя на людей, действующих в фильме, вы понимаете, что этот пресловутый воздух сцены и кулис — единственная среда, в которой они могут дышать, жить, и что, лишившись ее, они могут задохнуться, как рыбы, выброшенные на берег.

И современная комфортабельность впол-

* Ю. Слонимский. «Чудесное было рядом с нами», Л., «Советский композитор», 1984, с. 115.

** Там же, стр. 116.

* Ю. Слонимский. «Чудесное было рядом с нами», Л., «Советский композитор», ЛО, 1984, с. 19.

не элегантно и благоустроенной квартиры балерины кажется холодной, ненужной, чужой по сравнению с нелепо уютным хаосом ее уборной, с очарованием репетиционных залов, театральных коридоров и закуулков. Ее дом — в театре, а в своей собственной квартире ей чаще всего одиноко и бесприютно.

А. Ливанов очень корректно, тактично играет человека, с достоинством принимающего судьбу «мужа знаменитости», он искренно любит женщину, но не ее талант, ему чужда ее одержимость, ее фанатизм, и поэтому его как будто искренняя теплота неизбежно оборачивается равнодушием, джентльменская внимательность — невольным отчуждением.

Одиночество героини подчеркивает жаркая преданность огромного черного пса, который то и дело тащит ей в зубах связки балетных туфель, неотступно следует за каждым ее шагом. Замечательный четвероногий артист беспредельно естествен и даже чуть таинствен в этой своей естественности.

Хрупкости балерины, в которой порой ощущается крайняя измученность, как бы противопоставлена здоровая, избыточная полнота ее восторженной, оголтелой, напористой поклонницы. Темперамент О. Самошиной, играющей эту роль, воплощает, даже обобщает ту почти неизбежную, неотвра-

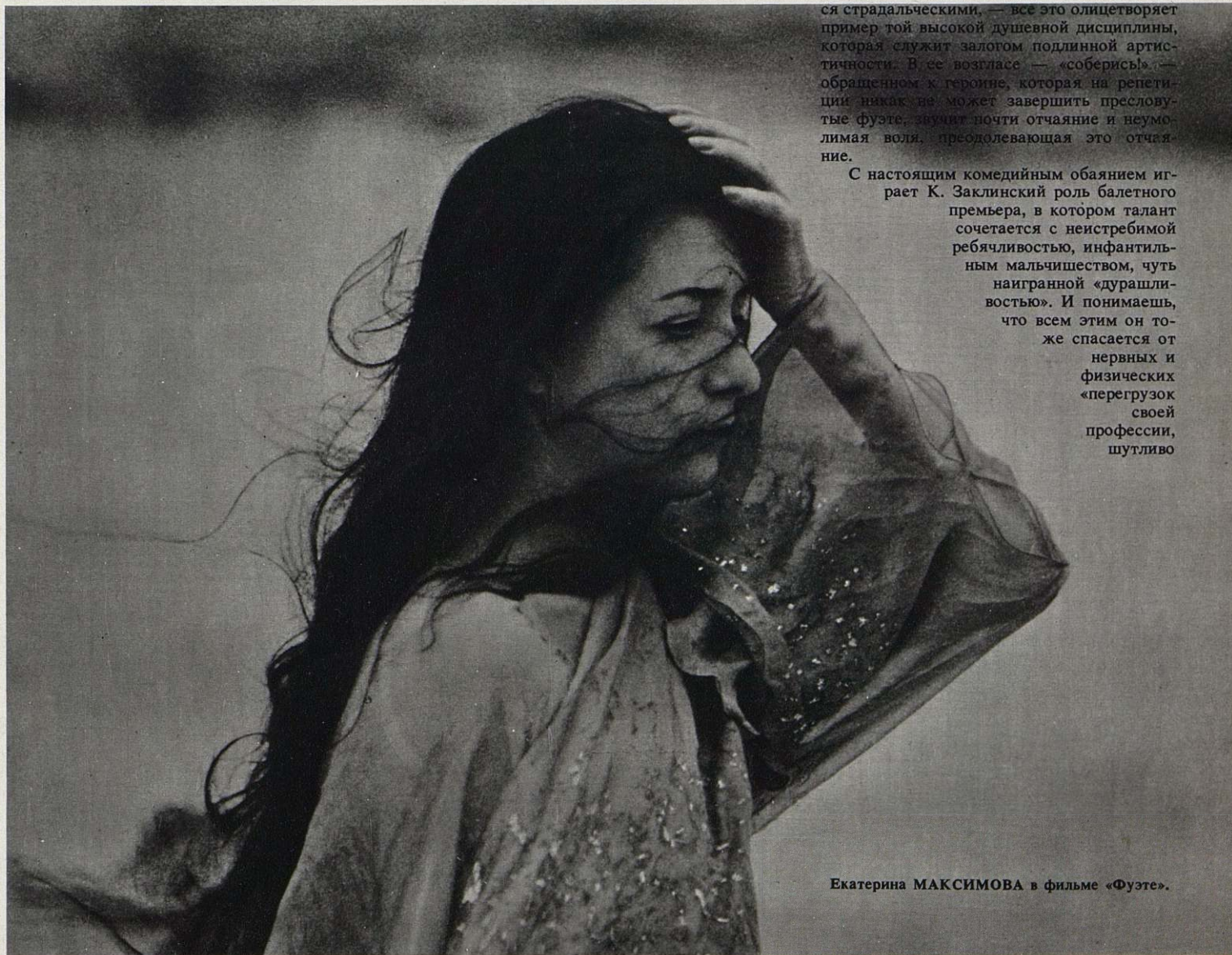
тимую энергию суеты, которая поднимается вокруг едва ли не каждого популярного артиста. Этот вихрь восторгов, шквал забот, хлопот, нужных и совсем ненужных попечений, это неутомимое, безапелляционное «служение», эта преданность почти деспотическая, тираническая в конце концов только увеличивает груз усталости, неизбежно связанной с предельностью той «самоотдачи», о которой идет речь в фильме. Как будто бы естественное поклонение, преклонение перед талантом незаметно перерастает во властную фамильярность, дающую право беззастенчиво вторгаться в жизнь своего кумира. «Поклонница» постепенно становится требовательнее, обидчивее, даже капризнее, чем ее «богиня». Так бытовой, казалось бы, персонаж тоже становится образно парадоксальным, обобщенным, усиливающим драматическую тему фильма, тему трудной судьбы таланта.

Спасение опять-таки в искусстве, в театре, в тех людях театра, которые показаны с редкой достоверностью и теплотой. Они все понимают, все чувствуют, делают только то, что действительно необходимо, нужно, без чего нельзя обойтись, невозможно выйти на сцену.

Старая костюмерша, каждое движение которой успокоительно и надежно, одновременно похожая на заботливую нянюку

и на добрую фею волшебных преображений (М. Берггольц), неразговорчивый, немолодой художник, в мастерской которого можно спрятаться и передохнуть, подумать и прийти в себя, «посоветоваться» с его умной молчаливостью (его роль играет художник фильма М. Щеглов), полный несокрушимого здоровья и невозмутимого оптимизма массажист (А. Шалалашвили), обладающий какой-то исцеляющей, доброй безцеремонностью, словно заряжающий своих пациентов-артистов силой и бодростью. И, наконец, взыскательный педагог, балетмейстер-репетитор, роль с удивительным достоинством сыгранная А. Кабаровой. У этой женщины нелегкая миссия — следить за каждой ошибкой, отмечать каждую неточность, указывать на каждый просчет. У нее внимательные, строгие и вместе с тем грустные глаза. Она хорошо знает, что это значит для артиста — выслушать суровое замечание, спрятав естественную боль самолюбия, собрать остаток уже изменяющих сил, чтобы сделать еще одно необходимое усилие... Она полна сочувствия, почти материнской тревоги, но вместе с тем непреклонна, тверда, почти беспощадна. Знакомый, узнаваемый образ и опять обобщение — живое воплощение долга и совести театра. Безупречная подтянутость, неизменная сдержанность, благодетельная суховатость, даже тогда, когда глаза становятся страдальческими, — все это олицетворяет пример той высокой душевной дисциплины, которая служит залогом подлинной артистичности. В ее возгласе — «соберись!» — обращенном к героине, которая на репетиции никак не может завершить пресловутые фуэте, звучит почти отчаяние и неумолимая воля, преодолевающая это отчаяние.

С настоящим комедийным обаянием играет К. Заклинский роль балетного премьера, в котором талант сочетается с неистребимой ребячливостью, инфантильным мальчишеством, чуть наигранной «дурашливостью». И понимаешь, что всем этим он тоже спасается от нервных и физических «перегрузок» своей профессии, шутиливо



Екатерина МАКСИМОВА в фильме «Фуэте».

«снимает» накопившееся напряжение.

Е. Дмитриева в роли молодой и очевидно очень способной балерины органично передает наивную и в чем-то жестокую уверенность юности, для которой пока что важнее всего «показать шаг», а не постигнуть глубину мысли и образа. Очаровательная девушка, прелестный полуробенек порой кажется страшноватой в своей упрямой бездуховности, в надменном равнодушии существа, которому пока все удается, у которого, наверное, все есть — и шаг, и прыжок, и верчения, все, кроме того, ради чего существует искусство. Конечно, она много работает, как все в балете, но душа ее не научена трудиться, и в своем счастливом неведении она не подозревает, что ей грозит участь ограниченности, заурядности.

В. Васильев играет в фильме, как говорили в старину, довольно «неблагодарную» роль молодого балетмейстера, человека, который оказывается мельче, меньше, малодушнее своего таланта. Так, к сожалению, бывает. Когда он ведет репетицию, вы верите, что его воодушевление, азарт, увлеченность подчиняют актеров, окрыляют их, уверенно ведут к цели. В эти минуты у него есть и убежденность, и воля, и страсть, и бескомпромиссность. В этих

эпизодах мы узнаем легендарное обаяние Васильева.

Но в сложных жизненных ситуациях его герой становится эгоистичным, непоследовательным, легкомысленным, слабым до такой степени, которая граничит с человеческим предательством. Ничего не поделаешь, так, к сожалению, бывает. Людям, которые ценят его дар, приходится защищать, оберегать этот талант, не только от неизбежных недоброжелателей, но и от него самого. Еще одна горькая, драматическая тема картины.

Мы подошли к трем замечательным исполнительским работам фильма. Три Балерины оказались в нем Актрисами. Актрисами редкой внутренней наполненности, тончайшего психологического мастерства. Что им помогло? Близость темы, опять-таки выстраданность, сопричастность судьбам их героинь? Не знаю, но думаю, что прежде всего талант, далеко не исчерпанный, не реализованный в их балетных свершениях.

А. Осипенко играет балерину, оставившую сцену, с такой рвущей душу болью, с таким неистовым, самозабвенным отчаянием, что небольшой эпизод поднимается по силе до настоящей трагедии. Трагедии, ибо здесь неизбежность сламывает лич-

ность крупную, человека гордого, значительного. На экране возникают минуты искусства, которое требует от актера «полной гибели, всерьез» (Б. Пастернак).

Н. Большаковой досталась роль «второй» балерины, в чем-то уязвленной, обиженной, порой обозленной. Все могло свестись к плоскому, однозначному изображению банальной театральной завистницы и интриганки. Но Большакова наполняет образ глубоким и сложным содержанием. Во-первых, вы ощущаете, что ее героиня далеко не бездарна, что она полезна театру и беззаветно его любит. Во-вторых, что она достаточно умна и честна, чтобы в конце концов признать преимущество таланта, большего, чем ее собственный. Вот почему она способна «повиниться» после очередной вспышки, способна посмотреть на счастливую соперницу грустно и восхищенно. Тонкое исполнение Большаковой выдвигает еще одну драматическую тему фильма — размышление о судьбе тех, кого в старину называли «полезностями», тех, кто самоотверженно отдавая театру всю свою жизнь, не получает от него щедрого признания, все искупающей славы.

Всем этим окружена героиня фильма, которую играет Е. Максимова. Ее талант балерины, бесспорный для всех, здесь проявился вровень с уникальной одаренностью большой актрисы. Пожалуй, нет ничего

По-разному преломляет дуэты-диалоги будущего спектакля фантазия его автора. Один из них представляется ему в окружении безбрежной водной глади. Екатерина МАКСИМОВА и Владимир ВАСИЛЬЕВ в фильме «Фуэте».



труднее, чем «играть талант», звезду. Максимова убеждает в исключительной талантливости своей героини прежде всего абсолютной естественностью поведения, полным отсутствием внешнего блеска, подчеркнутой элегантности, рассчитанной эффективности. Ее сила в той духовной, внутренней независимости, которая дает ей право совсем не заботиться о впечатлении, которое она производит, жить только тем, что в данную минуту поглощает ее ум и сердце. Свет таланта, одухотворенности тем таинственнее и притягательнее, что пробивается сквозь оболочку замкнутости, иногда печальной, иногда почти



В балетном классе.
Елена ДМИТРИЕВА
и Наталия БОЛЬШАКОВА
в фильме «Фуэте» (слева).

суровой отчужденности. Всегдашнее сосредоточение, соби́рание душевных сил, необходимых для творчества, отрешение от суеты, от всего, что мешает, рассеивает, отвлекает — вот, пожалуй, «сквозное действие» Максимовой в этой роли. Талант обязывает к великому целомудрию: энергия самоутверждения, вкус к житейской борьбе, способность к нравственному компромиссу — все это может его разрушить. Балерина Максимовой всего этого инстинктивно сторонится, обходит опасливо и почти безразлично.

Героиня фильма переживает много горьких минут, за счастье пребывания на сцене она расплачивается усталостью, болью, мукой разочарования.

Мы видим, как она прикладывает примочки к стертым в кровь пальцам ног, как прерывисто, мучительно дышит, выбежав после танца за кулисы, как падает на пол, не довертев фуэте в балетном классе. Видим ее в волшебном театральном гриме и без грима, с лицом бесконечно усталым. Все это снято почти с хроникальной беспощадностью и, несмотря на это, в каждом моменте своего существования на экране Максимова кажется красивой, и даже прекрасной. Невольно вспоминаешь легенды о красоте Спесивцевой и Карсавиной, о красоте без всякой балетной мишурной красоты, о красоте природной, естественной, не требующей ухищрений и хитроумных забот. Вот почему она и может быть булгаковской Маргаритой — прекрасен портрет с желтыми цветами.

Незабываем длинный проход Максимовой из уборной на сцену по бесконечному театральному коридору в сопровождении верных костюмерши и педагога. Все расступаются перед ней, провожают взглядами. Шествие королевы то ли на коронацию триумфа, то ли на казнь, на эшафот неупеха.

И вот она на сцене в беспощадном свете прожекторов, в вихре роковых фуэте. Как смотрят на нее из-за кулис актеры, педагог — (А. Кабарова), прячущаяся от всех подруга (А. Осипенко). Они неподвижны, но кажется их сердца вот-вот разорвутся от напряжения тревоги и надежды. Для них нет ничего важнее, ничего страшнее, ничего прекраснее, чем то, что сверша-

ется в эти секунды творческого преодоления.

Порой в фильме театр предстает как странная, причудливая фантасмагория — на экране появляются ярко гримированные, «феллиниевские» фигуры, маленькая девочка (очевидно, будущая балерина) робко входит в этот балаганный сон. Но в этих кадрах есть что-то подражательное, что-то уже виденное то ли у Федерико Феллини, то ли у Боба Фосса. Эпизоды реального балетного театра куда самобытнее и даже, если хотите, «фантасмагоричнее».

Героиня Максимовой живет мечтой о новом балете, балетмейстер Васильев его творит. Балет, как принято говорить, «по мотивам» «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Эта часть фильма, пожалуй, наиболее уязвима. Пластические ассоциации, связанные с романом, произвольны и, думается, не всегда точны. Хотя дуэт Максимовой и Васильева «на воде» красив, оригинален, с ними словно «танцуют» и ветер, и небо с плывущими облаками, и рябь воды.

Но бал у Волаанда выглядит несколько бутафорски в своей наивной театральной inferнальности. Таинственный персонаж, которого В. Гафт играет с присущей ему чуть иронической загадочностью, кажется несколько надуманным, особенно по сравнению с достоверностью персонажей реального балетного мира.

Но мне не хочется быть придирчивым и скрупулезно перечислять то, что не показалось убедительным.

Фильм снят талантливо, изобретательно, любовно (режиссеры-постановщики — В. Васильев, Б. Ермолаев, оператор — В. Миронов, художник — М. Щеглов). А главное, он с редкой честностью и серьезностью говорит об искусстве, о людях искусства и, несмотря на всю жестокость почти хроникальных подробностей, оставляет ощущение таинства, которое не всякому дано постигнуть, к которому не всякий достоин прикоснуться. В век «массовой культуры» это очень важно. Слишком много людей склонны думать, что могут «алгеброй поверить гармонию». Фильм «Фуэте» стремится это заблуждение рассеять. Он учит уважать искусство, даже больше — почти и смиренно склонять перед ним голову.



Екатерина МАКСИМОВА
и Валентин ГАФТ
в фильме «Фуэте».

Фото Е. Истоминой

И

х имена любители и знатоки классической хореографии произносят с уважением. Произносят обязательно вместе, не разделяя, а подчеркнуто ставя рядом. Поскольку Татьяна Таякина и Валерий Ковтун — это прежде всего дуэт. Дуэт артистов, которые, не сомневаюсь, смогли бы привнести много своего, нового, неповторимого, оригинального на отечественную балетную сцену и в том



Татьяна ТАЯКИНА
и Валерий КОВТУН
в балете «Ромео и Джульетта»



Мастера балета

случае, если бы работали и выступали порознь.

Нельзя не радоваться вдвойне, что «судьбой дарованная встреча» состоялась, что уже более полутора десятков лет творческий союз замечательных украинских танцовщиков Татьяны Таякиной и Валерия Ковтуна вызывает своим вдохновенным искусством искреннюю и неизменную благодарность советских и зарубежных зрителей, высокую оценку критиков.

Народные артисты СССР, лауреаты Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко, премии Ленинского комсомола, исполнители, отмеченные медалями на международных конкурсах в Варне, Москве, на X Всемирном фестивале молодежи и студентов в Берлине. Это все высокие титулы и почетные регалии солистов Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко Татьяны Таякиной и Валерия Ковтуна. Они — признанные мастера танца. Но путь к славе, к подлинному признанию был непрост. Тот кажущийся стремительный взлет их популярности долго подготавливался и временем, и стараниями их педагогов, а главное — неистовой преданностью самих артистов делу, умением отдать ему всего себя без остатка.

Татьяна ТАЯКИНА в балете «Жизель».

ЛЕОНИД ВОЕВОДИН

Привыкшие смолоду творить искренне и самозабвенно, Татьяна и Валерий стали в ту пору сенсацией IV фестиваля балетного искусства в Париже. И профессионалы, и зрители оказались единодушны: мастерство солистов Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко гармонично, у них все в ладу.

Сдержанная и тщательно выверенная в целом исполнительская манера Таякиной и Ковтуна прежде всего подчинена одному из благородных и ответственных предназначений ис-

АРМОНИЯ ДИАЛОГА

кусства — стремлению быть понятным самой широкой аудитории. А достигается эта цель в основном благодаря тонкому художественному вкусу. Об этом еще А. С. Пушкин говорил как о «чувстве соразмерности и сообразности».

Действительно, идеальный, «врожденный» апломб Таякиной, ее «стальной носок», удивительное по легкости и уверенности вращения, словно завигающиеся, как в кинематографическом «рапиде», полеты Ковтуна, равно как и редкостная отточенность его заносок, «говорящее» тело артиста — все «в руках» исполнителей «складывается» в ту гамму выразительных средств, из которых затем и вырастает целостный художественный образ. Притом, большую смысловую нагрузку при разработке самого сложного сценического материала несет у партнеров собственно дуэтный танец. Его развитие у Таякиной и Ковтуна настолько гармонично, что дает нам право говорить о «зримой музыке» их пластического диалога.

Каждый из нас прав, утверждая: я — это мои дела. Но, если хлеб не посеешь в землю, разве будет потом урожай?..

Татьяна Таякина, одаренность ко-

торой еще в годы учения в Киевском хореографическом училище не вызвала сомнений у педагогов, никогда не считала себя балериной от рождения. И о том, что весь первый сезон в театре родного города танцевала в кордебалете, нисколько не жалеет: это была большая школа дисциплины и ответственности. Но уже через год ей доверили дебют в партии Сванильды в «Коппелии» Л. Делиба, с чего и началась ее сценическая биография как ведущей солистки в труппе.

Не сразу стал премьером в Киев-

ском оперном и Валерий Ковтун. Сначала — три года работы в Харьковском театре оперы и балета имени Н. В. Лысенко, где он, правда, с первых же дней выступал в ведущих партиях, что вселило в молодого артиста дополнительный заряд уверенности. Если же внимательно проследить этапы творческого становления танцовщика Ковтуна, то оно окажется по нынешним меркам крайне нетипичным для солиста такого уровня. В Киевское хореографическое училище он поступил в возрасте семнадцати лет! И поступил со второй попытки, поскольку



Валерий КОВТУН выступает в вариации из Классического па де де Д. Обера.



Татьяна ТАЯКИНА
и Валерий КОВТУН
в балете «Анна Каренина».

годом раньше юноша из небольшого городка Ясиноватая Донецкой области был признан экзаменационной комиссией... абсолютно бесперспективным даже для занятий в экспериментальном классе. Одним словом, проблема обретения профессии у Валерия решалась с большим трудом.

— Нет лучшего средства от усталости и плохого настроения, чем репетиция. Не верю я в такие чудеса: не было прыжка — и вдруг ты летишь, — слегка иронически замечает Татьяна Таякина, технику которой один из восторженных зарубежных рецензентов определил как блеск пиротехники. — В балете невозможно быть самонадеянным даже незаурядному таланту. Петр Ильич Чайковский будто о нас, балетных артистах, сказал: вдохновение — гостья, которая редко посещает ленивых.

— Я согласен с Татьяной, — вступает в разговор Валерий Ковтун. — Ничего нельзя достичь без двух «т» — трудолюбия и терпения. На вечный цейтнот и постоянное невезение жалуются только не очень организованные, не очень целеустремленные и слабовольные люди.

Мой собеседник забывает или сознательно, из скромности, умалчивает о третьем «т» — таланте. Причем таланте не только в смысле физической одаренности и природного артистизма. А в понимании неприменной жесткой требовательности к себе, даже тогда, когда находишься, казалось бы, на вершине профессионализма и творческого вдохновения. Той требовательности, которая никогда не по-

зволяет истинному художнику, несмотря на лестные похвалы, поверить в свою исключительность, уникальность. Разве овладели бы Таякина и Ковтун присущей им нынче хореографической техникой и актерским мастерством, несмотря на всю их музыкальность и прекрасные внешние данные, если бы не их упорство в воплощении замысла, воля, наконец, самокритичность? Может быть как раз истовый труд и вырабатывает какие-то особые «гормоны», которые повышают жизненный тонус, не позволяя душе и телу расслабляться и успокаиваться.

В одной из лучших работ Таякиной — Жизели критика отмечает и безукоризненное владение труднейшей лексикой классического танца, и эмоциональную окрашенность образа. Но также очевидно, что искренность и душевная открытость, которые проявляются в каждом движении героини в первом акте, и отрешенная от всего суетного, как бы подернутая романтической дымкой пластика вилы во втором — одинаково органично передаются артисткой. Тончайшие оттенки настроений в балете А. Адана киевская балерина раскрывает, избегая сентиментальности, чрезмерной экзальтированности, искусственного нагнетания драматизма в сцене сумасшествия. Истинные поэзия и изящество рождаются на основе совершенного владения хореографическим текстом.

Ковтун вспоминает, что в далеком теперь 1970 году, когда они с Татьяной готовились к первому своему между-

народному конкурсу в Варне, она на репетициях, бывало, непрерывно, по два-три часа, отработывала одни только выходы Жизели.

«Татьяна с педагогом-репетитором Идой Степановной Сониной ничего не замечали вокруг и шлифовали, шлифовали каждое движение. Зато по сей день, — резюмирует партнер, — какая у нее выверенность всех деталей и нюансов роли!»

Столь тонкое ощущение линий, контуров, оттенков, то есть всего, из чего складывается, создается высокое стилистическое единство партии и спектакля, рельефно проявляется у нее в самых различных постановках.

Мне как-то довелось услышать из уст известного специалиста мнение об одном исполнителе: «Танцовщик хороший, но недостаточно хореографичный». Парадоксально? Не совсем. Набор грамотных и красивых жестов, поворотов, прыжков, пируэтов, надежное владение техникой сложных поддержек еще не дают оснований для суждения об исключительно высоком профессионализме танцовщика. Ведь в стороне могут остаться другие слагаемые мастерства — музыкальность, выразительность, артистизм. А выразительность, к примеру, качество, которое невозможно измерить одними линиями, степенью элевации, устойчивостью апломба, которые, кстати, у Ковтуна всегда впечатляют. Как тут не вспомнить слова В. В. Маяковского, очень резкие, но и необыкновенно точные: «Если на технику не надеть эстетического намордника, она перекусает все человечество».

Ковтун стремится «услышать» посредством своей пластики все оттенки музыки, все штрихи оркестрового звучания, но принципиально отвергает прямую иллюстрацию, «отанцовывание» каждой ноты, хотя приоритет музыки для киевского артиста, повторяю, безоговорочен. Отсюда и его постоянное правило — никаких особенных темпов для себя у дирижеров никогда не заказывать. На сцене

призвана главенствовать музыка, воплотившаяся в движениях человеческого тела.

А еще, полагает Ковтун, на сцене при взаимодействии партнеров царствует балерина. И отношение к ней, следовательно, самое бережное, трепетное, самое внимательное: словно танцуют поэт и его муза. Только тогда родится подлинный диалог сердец. Не исключено, что в этом — истоки мнения о Ковтуне как об исполнителе ярко выраженного романтического плана. Сам же артист с такой характеристикой не соглашается: рамки обозначенного критикой амплуа не

вмещают в себя всего созданного им. Вспомним хотя бы такие характеры, как характеры двух персонажей из «Спартака» А. Хачатуряна (Ковтуну довелось танцевать и в харьковской, и в киевской постановках) — Гармония и Красса, как его Вронского из «Анны Карениной» Р. Щедрина. Да и сама эволюция мужского танца, его непрерывное техническое усложнение тоже стимулируют расширение рамок «узкой специализации».

Дуэт — диалог. Все чаще встречается такое определение искусства Таякиной и Ковтуна. Полагаю, оно закономерно. Их танец — впечатляю-

щий «разговор», который позволяет им проникать в безграничный мир человеческого переживаний, помогает нам, зрителям, постигать их тайны.

Кстати, в их ансамбле никогда не случается соперничества за лидерство. Причина? Татьяна Таякина и Валерий Ковтун исповедовали и исповедуют, если можно так выразиться, единство взглядов в понимании изначальных творческих принципов. Свойственная балерине внутренняя потребность в логической стройности хореографической композиции, в рациональной возвышенности формы, которая ни в коей мере не означает пре-



Татьяна ТАЯКИНА
и Валерий КОВТУН
в балете «Сильфида».



Татьяна ТАЯКИНА и Валерий КОВТУН
в балете «Лебединое озеро».

обладания рассудка над чувством, а лишь указывает на аналитический подход к исполняемому материалу, оказалась уравновешенной присутствием танцовщицу качествами — богатством творческой фантазии, изобретательностью реального сценического воображения. Одним словом, еще с того памятного первого совместного выступления несколько сдержанная эмоциональность артистки, поэтическая недоговоренность ее танца, полутона настроений дополнялись и укреплялись экспрессивностью и динамизмом пластики партнера... Нынче, пожалуй, трудно разграничить, где заканчиваются достоинства одного, а где начинаются преимущества другого. Они и сами порой удивляются, если пишут о них отдельно. Да и попробуй дать оценку кому-то одному из них, предположим, в «Лебедином озере» или «Дон Кихоте», «Баядерке» или «Ромео и Джульетте», «Спящей красавице» или «Лесной песне», «Раймонде» или «Анне Карениной»... Танец вырастает из судьбы обоих.

Безусловно, приток свежих идей и впечатлений обогатил и продолжает обогащать артистов, а Татьяна к тому же долгое время имела в лице Валерия знающего и требовательного репетитора.

— Что такое балетная миниатюра? — размышляет вслух Валерий Ковтун. — Очевидно, максимум человека в минимум времени.

— Или, как тонко отметил Игорь Александрович Моисеев, — говорит Татьяна Таякина, — танцевальная форма, которая имеет право на жизнь, если зритель точно узнал за несколько минут: кто? что? зачем? почему? Такой же рецепт, как в малых формах литературы.

Таякина и Ковтун на определенном этапе своего творческого пути ясно ощутили, что нельзя ограничивать себя только участием в больших спектаклях. В репертуаре любого театра, даже академического, их никогда не будет в силу объективных причин в таком превеликом множестве, чтобы удовлетворить абсолютно все творческие запросы и возможности исполнителей. И партнеры начали готовить концертные номера, где неутомимый поиск вскоре открыл им новые грани их дарования, своеобразия мироощущения. Миниатюры в постановке выпускника Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского балетмейстера Ковтуна (московский вуз как педагог-репетитор закончила и Таякина), нередко перерастая в одноактные балеты, свидетельствовали о неуемной, неутомимой жажде технического совершенства и неизбывном стремлении к гармонии красоты, добра, правды. Используемые артистами в этих произведениях образные ассоциации не страдают излишней усложненностью, их поэтичная прозрачность всегда помогает зрителю понять истинный

смысл происходящих событий, не отвлекая от главного. При этом партнеры проявляют строгий вкус и чувство стиля не только в самом танце, в пластическом решении, но и в продуманном до мелочей подборе костюмов.

— Разве можно танцевать «Романтическое па де де» на музыку Д. Россини, скажем, не в синих, а в каких-то иных костюмах, — делится в разговоре со мной Татьяна Таякина. — Да будь они другими, исчезнет сама романтическая лазурь человеческой мечты. А ведь это символ просветленности, открытости души. Души, которая так тянется всегда к другой душе, к счастью, любви, взаимопониманию.

Если мы обратимся к другим произведениям этого жанра в исполнении киевского дуэта, то прежде всего обратим внимание на такое неизменное объединяющее его начало, как одухотворенность пластики исполнителей. Она присутствует и в жизнерадостном, виртуозном Классическом па де де Д. Обера, и в таинственно-мечтательном «Видении розы» К. Вебера, и в непринужденном и вместе с тем таком лирически-взволнованном празднике танца в «Третьей сюите» П. Чайковского...

Логично, что тяготение к атмосфере подлинности, значительности происходящего на сцене, столь удачно заявленное в творческих отчетах-концертах и на вечерах одноактных балетов, подвело балетмейстера-постановщика Ковтуна к работе над многоактными спектаклями. Избегая ложной многозначительности, находя меру соответствия реального, бытового и условного, он обратил главным образом на себя внимание как умелый реставратор классики. Поставленные в его редакции на сцене театра «Спящая красавица» П. Чайковского и «Баядерка» Л. Минкуса несут на себе печать строгой приверженности классическим традициям.

Обогащение классического танца связано у Таякиной и Ковтуна не с желанием поразить зрителя невиданным количеством туров, оригинальным трюком, не имеющим отношения ни к тексту, ни к стилю исполняемой хореографии, не с эффектной демонстрацией щедро дарованных природой силы и выносливости. Радость от соприкосновения с их возвышенным и прекрасным искусством возникает благодаря совершенству техники, чистоты стиля, обогащенных современными пластическими интонациями.

Татьяна и Валерий всегда говорят, что начинали они не с нуля. Балетное прошлое становилось для них ближе, а будущее — яснее и понятнее, поскольку помогали им лучше понять себя на сцене и в жизни щедрые на творческую и человеческую отдачу педагоги, первые партнеры. При беседах с журналистами, критиками, театроведами каждый из них не преминет с благодарностью назвать име-

на людей, которым они так обязаны в своем становлении.

Поступил бы вообще в Киевское хореографическое училище Валерий Ковтун, если бы не удивительный дар прозорливости, который был свойственен чудесному балетмейстеру-репетитору, открывателю многих талантов Наталии Михайловне Скорульской? Смог бы он в «солидном» для новичка возрасте уверенно постигать азы мастерства, не окажись рядом чуткие и вдумчивые преподаватели — Ирина Михайловна Булатова и Евгений Васильевич Зайцев?

Уважение и любовь к классическому репертуару воспитали в Татьяне Таякиной еще в училище Варвара Павловна Мей и Ольга Александровна Попова. Потом была забываемая встреча, уже в театре, с Идой Степановной Сониной, которая, по выражению артистки, «раскрыла ее индивидуальность как балерины и вообще во многом определила характер зародившегося дуэта», неутомимо работая с ним десять лет. Несомненно, что успехи ведущей киевской танцовщицы в последние сезоны неотделимы и от имени другой талантливой в недалеком прошлом балерины, первой обладательницы среди украинских танцовщиц премии Анны Павловой — Ираиды Петровны Лукашовой, которая проявила себя ищущим балетмейстером-репетитором.

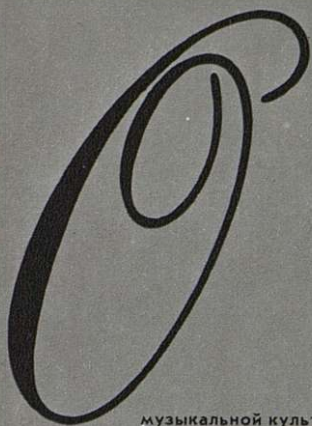
Незабываема помощь, которую оказала партнерам перед их первым в жизни международным конкурсом художественный руководитель Киевского хореографического училища Галина Николаевна Кириллова. Большой удачей в своей творческой биографии считает Ковтун и выступления, съемки на телевидении, в кино с Майей Михайловной Плисецкой.

Одним словом, судьба была благосклонна к этому дуэту. Очевидно, столь многогранное и разностороннее влияние на его формирование привело в конечном итоге к очень интересному, на мой взгляд, синтезу. Он возник как бы на стыке психологического театра и романтического стиля, что, пожалуй, и определяет его самобытность отнюдь не меньше, чем виртуозность, отточенность исполнения, которое нельзя рассматривать только как простой профессионализм, мастерство. Понятие «исполнение» обязательно еще вмещает в себя обостренную чуткость таланта к веяниям времени, гражданскую зоркость. Только тогда рождается подлинная художественная правда.

...Невозможно добиться всего из ничего. Так вдруг! Никогда, как говорил К. С. Станиславский, «нет сегодня: есть движение из вчера в завтра». И это хорошо понимают народные артисты СССР Татьяна Александровна Таякина и Валерий Петрович Ковтун. И потому поисками, сомнениями и вновь поисками отмечен каждый прожитый ими день.

ОЛЕГ БЕЛУНЦОВ,

дирижер Пермского
театра оперы и балета
имени
П. И. Чайковского



музыкальной культуре балетного спектакля можно размышлять в самых различных аспектах, как лежащих на поверхности, так и глубинных. Что касается первых, то считаю нужным подчеркнуть, хотя это, возможно, и покажется кому-либо повторением известных истин, что танец почти всегда исполняется под музыку, которая по меньшей мере определяет его темп и метрический пульс, и здесь малейшая асинхронность неизбежно режет глаз и ухо зрителя. И что танцевальная музыка имеет лишь один наиболее естественный темп, допускающий незначительные отклонения, и только в этом темпе можно рассчитывать на максимальный художественный эффект исполнения.

К изначальной руководящей роли музыки в процессе танцевания в разные времена относились по-разному. По-видимому, в истории балета был период (XVI—XVIII века), когда балетмейстеры и танцовщики признавали эту роль, немало не чувствуя себя ущемленными. Это были времена непринужденно-естественных взаимоотношений между музыкой и танцем и, несмотря на постепенное накопление технических трудностей в арсенале хореографии, продолжались они довольно долго, поскольку даже первая четверть XIX века с ее начальными проявлениями романтических тенденций в балете еще не обнаруживает ощутимых признаков нарушения этих взаимоотношений.

Но настало время, когда балет настолько утвердился в сознании своего творческого могущества, что его деятелям показалось уместным поставить на повестку дня вопрос о необходимости темпового удобства музыки по отношению к танцу, поскольку техника танцевальных движений непрерывно усложнялась и одновременно повышались требования к чистоте их выполнения. Здесь-то и наметилось зерно противоречий, которые к нашему времени выросли в настоящую проблему.

На первый взгляд кажется, что удобный для артиста темп помогает представить танец в наиболее выгодном виде. Но если последовательно придерживаться принципа удобства, нам придется тормозить или ускорять исполнение музыки едва ли не в каждом такте, что неизбежно расчленил музыку и танец и лишит танцевальную музыку одного из самых характерных ее качеств — ровной, упругой метрической пульсации. Взятые вместе, все эти «удобства» не только обесмысливают музыкальное исполнение, но и делают его элементарно неграмотным. И в результате — из балета уходит не только музыкальная культура, но и хореографическая. Во избежание этого целесообразно добиваться исполнения любого относительно законченного музыкально-танцевального построения в одном взаимоприемлемом для музыканта и танцовщика темпе, который должен быть найден и зафиксирован на совместных репетициях. И здесь очень важно, чтобы «стороны» руководствовались лишь художественной осмысленностью прочтения текста, тогда и музыкант и танцовщик могут воспользоваться имеющимися в их арсенале «маленькими хитростями», с помощью которых они смогут облегчить друг другу стоящие перед ними задачи: у музыканта — это возможность вполне допустимых темповых различий между частями музыкальной формы, у танцовщика — продуманное рациональное распределение танцевального времени между основными и вспомогательными (подготовительными, связующими) движениями.

На основании собственного опыта работы с балетом могу утверждать,

что в решении этой проблемы при наличии обоюдного желания сторон почти всегда возможно без ущерба для чистоты и эффектности исполнения (если только хореография не совсем уж антимузыкальна) привести все движения танца к одному темповому «знаменателю». И подчеркну — чем сильнее артист в техническом отношении, тем легче удаётся это сделать. Нельзя забывать — как бы блестяще ни был исполнен танец, суммарное впечатление от него может пострадать, если музыка при этом звучала либо в излишне утяжеленном, либо в сумбурно быстром темпе. Вспоминаю, например (из собственной практики), насколько сильно вредит общему эффекту нелепое (разумеется, не авторское) торможение темпа в конце коды великолепного grand pas («Сванильда и подружки») из первого акта «Коппелии» А. Горского. А все дело в том, что артистки исполняют здесь grand emboité и просто не успевают за оркестром. А стоит несколько трансформировать это движение, и коду можно будет играть до конца в едином стремительном темпе.

Так выглядит проблема темпового удобства с точки зрения здравого смысла. Все сказанное мною как будто даже и не спорно, однако проблема, возникшая полтора столетия назад, практически не решена до сих пор. И сейчас еще преобладающим типом балетного музицирования остается исполнение «под ногу» — теоретически осуждаемое, а на деле подчас столь желанное для тружеников хореографии.

Когда балерина, танцовщик или репетитор пренебрегают элементарными музыкальными закономерностями ради примитивно понимаемого танцевального удобства (а вместе с тем пренебрегая и общими закономерностями художественного восприятия балетного искусства), понимаешь, что это не их вина, а скорее беда: преподавание музыкальных дисциплин в хореографических училищах пока что оставляет желать лучшего. Но когда с этим мирятся высшие представители хореографической иерархии, это уже менее простительно. Посмотрим, например, какие трансформации обычно претерпевает кода в развернутых музыкально-танцевальных формах (типа grand pas или pas de deux), казалось бы, вполне стабилизировавшихся более века назад. Стройность и законченность этих форм обусловлены прежде всего наличием в них быстро финального танца (коды), подытоживающего все предшествующее музыкальное развитие, поднимающего его на уровень высшей виртуозности. Именно виртуозный блеск различных танцевальных эпизодов, как бы соревную-



Т. ГАВРИЛОВА исполняет
«Славянский танец» из балета
«Лебединое озеро», осуществленного
Ю. Григоровичем на сцене
Большого театра СССР.

Фото Г. Соловьева

Теория и практика



Сцена из спектакля Большого театра СССР
«Щелкунчик» в постановке Ю. Григоровича.

Фото А. Макарова

щихся между собой в равных условиях единого стремительного музыкального темпа и потому спешащих сменить друг друга в безостановочном вихревом движении, — вот что больше всего захватывает и увлекает балетного зрителя в коде. Такова ее изначальная естественная логика, так мыслили и писали ее (единым стремительным танцем) большинство композиторов, уважающих логику вещей и зрительское восприятие.

Но вот к своему делу приступают балетмейстеры и ставят этот апофеоз виртуозности следующим образом. Вначале идет тяжеловесная и широкая «первая мужская кода», по характеру танца мало чем отличающаяся от только что виденной мужской вариации. Далее следует довольно быстрая «первая женская кода» (чаще всего 32 *fouetté* той или иной разновидности). Затем делается не предусмотренная автором музыки пауза, чтобы солисты «отдышались». И лишь потом безостановочно и динамично исполняют обе «вторые коды».

ПОСТИГАЯ ЖИВУЮ КРАСОТУ

Но как, спрашивается, должны чувствовать себя музыканты, вынужденные исполнять явно **однотемповую** пьесу вопреки ее музыкальной логике? Ведь при такой постановочной схеме коду приходится начинать примерно вдвое медленнее предписанного автором темпа и затем «разгонять» (хорошо еще, если постепенно), причем зачастую это делается даже не ради удобства, а ради элементарной исполнимости движений танца. Остановка же в коде (а иногда и не одна), имеющая лишь физиологическое оправдание, полностью абсурдна со всех других точек зрения, в особенности с музыкальной. Впрочем, справедливости ради отметим, что остановки бывают не всегда (в сравнительно более коротких кодах балетмейстеры и исполнители обходятся без них), но без ломки темпа дело не обходится никогда.

Очевидно, музыкальная культура балетного спектакля естественным образом начинается с балетмейстера-постановщика. Попробуем сейчас внимательно присмотреться к проблеме именно в этом ракурсе. Балетмейстеры бывают разные. Великий Жан Жорж Новерр считал, например, что музыка в балете есть «программа, определяющая движения и действия танцовщика», иначе говоря, не только темп и метр танца, но и смысл происходящего на сцене. Несмотря на то, что музыка для балета в большинстве случаев пишется согласно балетмейстерским сценариям (программам), она, бу-

дучи создана талантливым композитором, обычно становится самостоятельным произведением высокой художественной ценности. Поэтому именно музыка может стать основой драматургии и хореографии спектакля. Балетмейстер должен быть готов последовать за талантливым музыкой и при этом знать, что малейшее несоответствие между ею и происходящим на сцене всегда очень заметно, а стало быть непременно подлежит устранению либо средствами постановочно-хореографическими, либо с помощью актерского таланта и мастерства — в зависимости от характера этого несоответствия. Так, явно вялое в сравнении с музыкой «адажио фей» из пролога «Спящей красавицы» М. Петипа следовало бы сделать хореографически более насыщенным, а потому в наши дни, пожалуй, возможно и деликатное вмешательство в эту постановку, если только не считать спектакль великого мастера музейным экспонатом.

Что же касается исправлений, требующих актерского таланта и мастерства, то здесь балетмейстеру сегодня принять необходимые меры труднее, ибо эта сторона балетного искусства в значительной мере заглохла. И хотя со временем мы поняли, что не все может и должно быть «отанцовано» даже в современном балете, нам и сейчас как-то неловко всерьез заниматься «мизансценами». А к последним в наше время приписыва-

ют все, что не танцуется, и артисты настоятельно просят дирижера и пианистов играть эти эпизоды как можно быстрее, потому что им здесь «делать нечего». Вот почему даже призванная потрясать «сцена сумасшествия» Жизели нередко выглядит пустой, длинной и скучной. Между тем всем должно быть ясно, что для того, чтобы стать осмысленной и эмоционально наполненной, она подлежит тщательной актерской проработке вместе с дирижером и пианистом-концертмейстером **перед каждым очередным спектаклем**. Только при этом условии актриса-балерина, ее партнеры и оркестр во главе с дирижером достигнут такого единства, когда у зрителя создается впечатление, будто каждый аккорд, каждый пассаж, каждая пауза в оркестре рождены соответствующим жестом, взглядом, позой на сцене. Вот что такое подлинная музыкально-сценическая культура балетного театра!..

Здесь нужно иметь в виду два обстоятельства. С одной стороны, право на «художественное руководство» спектаклем имеет лишь талантливая музыка, написанная с учетом всех требований специфики жанра. С другой стороны, балетмейстеры (и танцовщики) должны это право признавать, что бывает далеко не всегда. Например, для М. Петипа, как и для его ближайших соратников и последователей, напротив, неоспоримым было право балетмейстера «поправлять» композитора, если тот создавал ему те или иные постановочные неудобства. Поправить — это значит перетасовать музыку по своему усмотрению, что-то изъять, что-то добавить, изменить темпы. Соображение о том, что на музыкальное произведение, обладающее своей внутренней архитектоникой и музыкально-драматургической логикой, такие операции могут действовать разрушительно, по-видимому, либо не приходило в голову, либо не принималось в расчет.

Именно потому так сложна судьба «Лебединого озера» П. Чайковского: здесь Петипа вообще не считал себя связанным какими бы то ни было

моральными обязательствами по отношению к автору музыки, поскольку балет был написан не по его сценарию. Вину за неудачу первой (московской) постановки Ю. Рейзингера патриарх русской хореографии на всякий случай разделил поровну между либреттистами, композитором и балетмейстером-постановщиком. Следовательно, переработке в большей или меньшей степени подлежало все, включая музыку. (Напомним, что Чайковский, покорствуя судьбе, сам написал для московской премьеры своего первого балета две вставки: «Русский танец» по настоянию Ю. Рейзингера и *pas de deux* третьего акта по просьбе балерины А. Собещанской; из них лишь «Русский танец» оказался художественно полноценным дополнением, органично вписавшимся в сюиты характерных танцев третьего акта).

На мой взгляд, музыкальная редакция «Лебединого озера» 1895 года до настоящего времени остается ярким образцом крайнего радикализма в обращении с авторским текстом, причем, как это ни парадоксально, радикализм служил здесь орудием явно консервативных художественных воззрений. Впрочем, в наши дни нечто подобное случается нередко не только с балетными, но и с оперными партитурами самых различных авторов. Происходит это тогда, когда постановщики, не в силах совладать с произведением, начинают как попало переkreивать автора, выдавая это за творческий подход к сочинению... Но в свое время радикализм создателей «новой редакции» «Лебединого озера» был беспрецедентным! Напомним, что помимо перетасовки номеров и сокращения Р. Дриго добавил в партитуру три фортелианные пьесы Чайковского, не блистательно оркестровав их для данного случая.

Но... победителей не судят — успех новой постановки был триумфальным, и публика, покоренная великопеной хореографией М. Петипа и Л. Иванова, зная ничего не хотела об изуродованной авторской партитуре, а впоследствии многие и вообще забыли о ней, считая, что «так оно и было»...

Можно, конечно, оправдывая «новую редакцию», утверждать, что ее создатели спасли таким образом произведение Чайковского от забвения. Но, по счастью, в наши дни авторский подлинник «Лебединого озера» ожил в грамзаписях, сделанных Ю. Файером и Г. Рождественским. Теперь каждый желающий может (мысленно убрav вставное *pas de deux*, написанное в свое время под давлением обстоятельств и явно разрушающее музыкально-драматургическую логику композитора) убедиться в том, насколько авторская версия стройна, изящна, компактна и целесообразна (как в смысле архитектоники, так и музыкальной драматургии). И как же уступает ей во всем этом «новая редакция»!

Тем не менее именно эта редакция в различных ее модификациях продолжает уверенно лидировать на нашей балетной сцене. Происходит это потому, что прекрасное и как-то незаметно ставшее для нас каноническим хореографическое решение Л. Ивановым «лебединых» сцен ставит труднопреодолимый психологический барьер перед каждым, кто хотел бы взяться за этот балет заново. А между тем исторически такая необходимость, по-видимому, уже назрела. Будем же оптимистами, тем более, что у нас перед глазами вдохновляющий пример счастливой сценической судьбы другого балетного шедевра Чайковского.

...«Щелкунчик». Одно из совершеннейших, но и одно из самых загадочных созданий непостижимого Чайковского! Я думаю, что его тайну вообще невозможно разгадать полностью и окончательно. И в то же время считаю, что осуществленная в 1966 году Большим театром СССР постановка Г. Рождественского — Ю. Григоровича — С. Вирсаладзе не только прекрасна сама по себе, но и приближается к авторскому замыслу Чайковского как никакая другая в прошлом, а может быть и в будущем. Она — образец истинно творческого подхода балетмейстера к труднейшей проблеме сценического воплощения «Щелкунчика», образец подлинного пиетета по отношению к гениальной музыке, чуткого и бережного отношения к ней. И, наконец, — образец высочайшей музыкально-сценической культуры спектакля.

«Щелкунчик» Григоровича в свое время был восторженно встречен общественностью, подробно описан специалистами (в основном, тоже восторженно). И вот сейчас, через двадцать лет после премьеры, мы вновь и вновь убеждаемся в объективной природе тех первых восторгов: спектакль за прошедшие годы насколько не устарел в принципиальном отношении, и не мог устареть, ибо он близок к совершенству. А близость эта — следствие безошибочной музыкальной интуиции постановщика, которая уверенно вела его по пути, начертанному совершенной музыкой. Именно поэтому все, что сделано Григоровичем в «Щелкунчике», кажется таким естественным, несмотря на принципиальную новизну и творческую смелость.

Мы, разумеется, не станем здесь анализировать заново этот спектакль. Укажем лишь на некоторые наиболее поучительные для нас его моменты, непосредственно связанные с темой настоящей статьи.

Во-первых, напомним, что постановочная работа над «Щелкунчиком» началась тогда, когда уже существовала и была зафиксирована на магнитной ленте и в грамзаписи музыкально-сценическая концепция этого сочинения, созданная дирижером спектакля Г. Рождественским. Спектакль ставился под фонограмму, и магнитофон в балетном классе стоял неусыпным стражем интересов дирижерской интерпретации. Между прочим, это автоматически снимало проблему темповых разногласий между музыкантом и хореографом, давая дирижеру в перспективе полную возможность заниматься в процессе исполнения уже поставленного спектакля своим прямым делом — музыкой. Пример, достойный подражания! С другой стороны, магнитофон был верным помощником балетмейстера и актеров, готовым бесконечное число раз повторять предложенную музыкантом концепцию, помогать вслушиваться и вживаться в нее. Кроме того, реальное звучание музыки несомненно давало творче-

скому воображению хореографа более осязаемые ориентиры, чем это могли бы сделать нотные знаки в клавише или партитуре.

Во-вторых, отметим две композиционные находки балетмейстера, явившиеся прямым следствием постижения им музыкально-архитектонического замысла композитора и позволившие восстановить структурную целостность второго акта балета, систематически нарушавшуюся в прежних постановках. Первая — это осознание финального «танца полишинелей» из «Дивертисмента» (№ 12) как потенциальной **общей коды** с участием всех персонажей танцевальной сюиты. Просто и гениально! Дивертисмент вдруг приобрел единство и законченность в результате того, что балетмейстер вслушался в смысл финального танца, а не просто прочитал его название в партитуре. А ведь сколько раз до Григоровича постановщики выбрасывали этот злосчастный танец, не зная, что с ним делать, и добивались лишь того, что весь второй акт превращался в довольно бесвязный дивертисмент. Но Григорович пошел еще дальше, хореографически объединил в полном согласии с музыкальным замыслом Чайковского три последующие номера балета (№№ 13, 14, 15) в колоссальное, невиданное по размаху *grand pas*. Это — вторая замечательная находка. В результате такого объединения впервые с полной ясностью была выявлена роль грандиозного по симфоническому размаху адажио из *pas de deux* (№ 14) как естественного композиционного центра всей серии этих номеров, было достигнуто их динамическое равновесие. Кроме того, введение довольно мощного кордебалетного «аккомпанемента» в адажио позволило уравновесить его музыкальную мощь и хореографическую.

И еще один поучительный момент: неожиданно-ослепительная вспышка финального вальса (общая кода) в терцовом тональном сопоставлении с предшествующим номером (D dur — B dur), решительно и властно прерывающая оvação после *pas de deux*. У Чайковского здесь явный расчет на эффект внезапности, а потому пауза после коды солистов должна быть минимальной, иначе терцовое сопоставление не произведет должного впечатления. Григорович и здесь следует за композитором, тем самым усиливая структурное единство созданного им *grand pas*.

В заключение нашего разговора о «Щелкунчике» отметим, что спектакль Григоровича поставлен по полной авторской партитуре. Не забудем об этом потому, что вообще-то сокращать мы любим, и даже такие компактные сочинения, как последний балет Чайковского, не застрахованы от хирургического вмешательства со всеми вытекающими отсюда плачевными последствиями. Но еще важнее для нас помнить, что полное сценическое воплощение Григоровичем «Щелкунчика» Чайковского было отнюдь не проявлением формальной принципиальности. Оно явилось следствием постижения простой и глубокой истины, состоящей в том, что только таким путем — безусловно доверяя гениальному автору и следуя за ним до конца — можно действительно «выиграть» спектакль.

Да, значение музыкальности балетмейстера в процессе постановки спектакля трудно переоценить. В повседневной же жизни театра главным лицом, ответственным за музыкальную культуру балетного спектакля, следует, пожалуй, считать **дирижера**. Задан, стоящие перед ним, трудны и противоречивы. С одной стороны, балетный дирижер не должен противопоставлять музыку хореографии и заниматься диктаторством. С другой стороны, только дирижер может и должен добиваться того, чтобы балетный спектакль не только танцевался, но и звучал осмысленно и выразительно. Для этого он должен обладать талантом музыканта-интерпретатора и в то же время профессионально разбираться в балете, чтобы суметь помочь хореографу и танцовщику согласовать танец с музыкой без ущерба для последней... Это в идеале. А в практике мы встречаемся вот с каким явлением. Дирижеры, занимающиеся **только** балетом, часто попадают под диктат балетмейстеров и танцовщиков и не рискуют брать на себя инициативу. Жаль также, что в балете редко появляются дирижеры «универсальные», которые более интересны как музыканты: они обычно бывают слишком заняты в смежных сферах деятельности (опера, симфония) для того, чтобы постоянно «дежурить» в балетном классе. А дежурить там в музыкально-воспитательных целях как раз надо бы постоянно! И я хочу особо подчеркнуть, что даже не музыкально поставленный или «танцевальный» спектакль **профессиональный и заинтересованный** в своем деле балетный дирижер может постепенно, в процессе совместных с балетом репетиций и проката этого спектакля, привести в надлежащий музыкальный вид, не ломая при этом ни хореографии, ни балетных ног. Только делать это следует тактично, иначе осложнения неизбежны. Не всегда, разумеется, результат бывает стопроцентным, но хотя бы частичные положительные сдвиги налицо всегда.

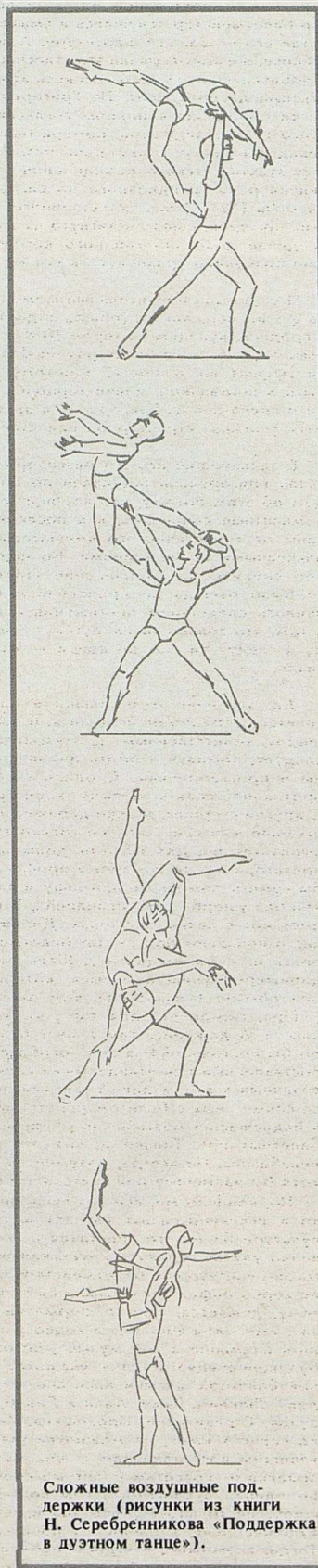
Но, конечно же, все это лишь полумеры. Для того, чтобы мы не только в исключительных случаях могли все-таки говорить о музыкальной культуре балетного спектакля с самых высоких позиций, нужно существенно улучшить систему музыкальной подготовки артистов балета, педагогов-репетиторов, балетмейстеров. Поскольку основы воспитания деятеля хореографии закладываются в школе, то и начинать надо с нее. И потому, думается, вместо формального и вынужденно беглого знакомства с «музыкой вообще» в хореографических училищах следовало бы усилить внимание к той музыке, которая непосредственно соприкасается с будущей специальностью учащихся. В самом деле, ведь сколько прекрасной балетной музыки написано к настоящему времени: Перселл и Гендель, Люлли и Рамо, Адан и Делиб, Дебюсси и Равель, Чайковский и Глазунов, Стравинский, Прокофьев, Хачатурян... Мы назвали лишь несколько великих имен, но можно ли утверждать, что они достаточно хорошо известны воспитанникам наших училищ? А изумительные по своим музыкальным красотам балетные сцены в операх Понкьелли, Гуно, Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова?... Нужно, чтобы наши учащиеся не только хорошо знали, но и любили эту музыку, создавали ее художественную ценность и почитали за счастье жить ею и танцевать ее. Тогда, возможно, и музыканты откажутся вскоре от своего пессимистического взгляда на балет как на обширную область не поднятой музыкальной целины...

КОНФЕРЕНЦИИ, СЕМИНАРЫ, ВСТРЕЧИ

Дуэт на сцене — это разговор

В Ленинградском хореографическом училище имени А. Я. Вагановой проводился всесоюзный семинар-совещание преподавателей хореографических училищ на тему «Методика преподавания дуэтно-классического танца», который организовал Всесоюзный методический кабинет Министерства культуры СССР при участии Министерства культуры РСФСР. В нем участвовали художественные руководители, преподаватели и концертмейстеры дуэтно-классического танца различных училищ страны. Программа занятий была содержательной и разнообразной. Она включала доклады: доктора философских наук, профессора А. Новикова «Актуальные проблемы идеологической работы с молодыми творческими кадрами в свете решений XXVII съезда КПСС», старшего методиста Всесоюзного методического кабинета Министерства культуры СССР Л. Черкасовой «О задачах повышения качества профессиональной и идейно-эстетической подготовки кадров артистов балета», председателя предметной комиссии концертмейстеров по дуэтно-классическому танцу Московского хореографического училища Е. Тер-Маргарян «Роль концертмейстера в совершенствовании музыкально-эстетического воспитания учащихся на уроках дуэтно-классического танца», художественного руководителя Ленинградского хореографического училища, народного артиста СССР К. Сергеева «Дуэтно-классический танец в учебной сценической практике», старшего преподавателя Ленинградского училища, заслуженного деятеля искусств РСФСР Н. Серебренникова «Дуэтно-классический танец в балетных спектаклях и методика его преподавания в хореографических училищах». Кроме того, участники семинара получили возможность подробно познакомиться с работой преподавателей и учащихся школы, в том числе с учебным классом и сценической практикой, просмотрели учебный кинофильм «Дуэтный танец», посетили спектакль «Золушка» в Кировском театре, осуществленный К. Сергеевым.

Нам был представлен во всем объеме тот материал, который изучается в училище на уроках дуэтно-классического танца согласно программе в течение трех лет. Причем показ выглядел тщательно продуманным: сначала с теоретическим сообщением выступал тот или иной педагог, который ведет данную дисциплину, следом его воспитанники демонстрировали фрагменты урока, этюды, после чего открывалась своего рода пресс-конференция, во время которой преподаватель отвечал на вопросы, детально объясняя, при необходимости, то или иное движение, позу, поддержку. Так последовательно, в процессе обучения



Сложные воздушные поддержки (рисунки из книги Н. Серебренникова «Поддержка в дуэтно-классическом танце»).

раскрывалась методика преподавания дуэтно-классического танца.

В ходе семинара его участники затрагивали немало важных проблем организационного и творческого характера, в частности, всех волновали вопросы взаимодействия в учебном процессе смежных дисциплин, вопросы нагрузки учащихся, возрастной психологии и другие. Например, преподаватель Ленинградского училища А. Хамзин говорил о специфике дуэтно-классического танца как учебной дисциплины, которая требует от воспитанников актерской выразительности, эмоционального диалога, и поэтому очень важно создать в классе определенный микроклимат, атмосферу взаимопонимания и уважения, наладить контакты учащихся, их дружеское общение.

Естественно, личностью учителя не может не проявиться в ходе проводимых им занятий: склонность одних к сочинению оригинальных этюдов, в прочтении которых наиболее полно раскрывается индивидуальность ученика, его актерские возможности, и, наоборот, стремление других готовить с воспитанниками фрагменты чисто учебного плана. Кто же из них прав? Этот вопрос — отнюдь не риторический, он имеет под собой вполне определенную профессиональную почву. При обсуждении этих вопросов высказывалась такая мысль: для того, чтобы исполнять танцевальные этюды с поддержками, нужно научиться сначала будущего артиста поддерживать партнершу. Не держать, а именно поддерживать, то есть обеспечить ей равновесие в любой позе. Этой цели и служит работа с учебными примерами. Но по мере усвоения материала можно и нужно переходить к танцевальным этюдам. Разумное сочетание того и другого направления в обучении является оптимальным вариантом. Добавлю к сказанному, что посещая занятия, мы постоянно убеждались, что они ведутся по единой системе советской школы дуэтного танца.

Горячую дискуссию вызвало общение концертмейстера Московской школы Е. Тер-Маргарян, где ставился вопрос о характере музыкального сопровождения уроков дуэтно-классического танца, об использовании здесь нотного и импровизационного материала. Но в конце концов большинство участников семинара пришли к мнению, что и нотный, и импровизационный музыкальный материал правомерны и их подбор во многом зависит от вкуса концертмейстера и преподавателя.

Семинар привлек к себе большой интерес — в нем приняли участие представители девятнадцати училищ, и этому можно найти объяснение, если обратиться к театральной практике, к тем процессам, которые происходят в балетном искусстве: удельный вес роли дуэтно-классического танца в современном хореографическом спектакле значительно увеличился. Это явление вполне закономерно: именно в современном театре, который с пристальным вниманием относится к внутреннему миру человека, к проблеме взаимоотношения людей, дуэт приобретает особое значение, поскольку именно диалог помогает балетмейстеру и исполнителю раскрыть внутренний мир героев, их отношения.

И поэтому участники семинара единодушно отмечали важность и необходимость таких встреч,

выражали пожелания проводить такие собрания чаще и регулярнее, причем, не только в Ленинграде, но и в Москве, и в других городах с тем, чтобы предоставить каждому училищу возможность показать достижения, выявить проблемы.

Марк ЕРМОЛОВ,
преподаватель Государственного
института театрального искусства
имени А. В. Луначарского.

Приникая к животворному источнику

«Танцевальная культура народов Средней Азии и Казахстана» — под таким названием прошла в Ташкенте Всесоюзная творческая лаборатория, организованная Всесоюзным научно-методическим центром народного творчества и культурно-просветительной работы Министерства культуры СССР. Это уже вторая творческая лаборатория по проблемам танцев народов СССР для методистов-хореографов и руководителей ведущих самодеятельных коллективов народного танца из союзных республик (первая — «Танцевальная культура народов Прибалтики» — состоялась весной 1984 года в Клайпеде).

Задача подобных встреч — в детальном изучении народной первоосновы, национального своеобразия танцевальной культуры, в повышении профессионального мастерства хореографов, педагогов-балетмейстеров, работающих в коллективах художественной самодеятельности. В то же время лаборатория призвана помогать им в создании новых произведений на основе преломления национальных особенностей танцевального фольклора, на пути органичного слияния народных традиций и современной тематики.

С докладом, посвященным развитию узбекской хореографической культуры, выступила старший научный сотрудник Института искусствознания имени Хамзы, кандидат искусствоведения Л. Авдеева. Проблемы формирования и развития самобытных традиций национальных танцевальных культур осветили в своих сообщениях доцент Киргизского института искусств, кандидат искусствоведения Р. Уразильдеев, старший преподаватель Таджикского института искусств В. Кивачук, балетмейстер К. Джапаров и методист Республиканского научно-методического центра Ч. Эсенов (Туркмения), народная артистка СССР Ш. Жиенкулова (Казахстан).

Главной темой всех этих выступлений стала мысль о народном танце как особом виде художественной деятельности людей, отражающем в специфической форме социальные, нравственные и эстетические идеалы народа. Характерные черты танцевального искусства проявляются в содержании и типичных выразительных средствах танца. Ораторы говорили о задачах, решение которых наиболее плодотворно способствовало бы развитию народной хореографии, о необходимости более планомерной и целенаправленной работы по сбору и фиксации образцов танцевального фольклора, о бережном отношении к сохранению

национального колорита и народных традиций в его образцах, о том, что каждый руководитель или исполнитель призван быть заинтересованным пропагандистом этих традиций, должен развивать их, придавать им черты времени. Участники совещания говорили, что их волнует появившаяся ныне тенденция использования фольклорных образцов без осознания их содержательного и художественного смысла, что приводит к появлению произведений, лишенных национальной достоверности, эстетической убедительности.

Только глубокое знание жизни народа, его культуры, особенностей художественного мышления, психологии может стать основой для создания сценического танцевального искусства.

В работе лаборатории приняли участие не только деятели хореографии, но и представители так называемых смежных искусств — изобразительного искусства и музыкального. Об узбекской народной инструментальной музыке и ее использовании в творчестве самодеятельных танцевальных коллективов собравшимся рассказал старший научный сотрудник института искусствознания имени Хамзы, председатель фольклорной комиссии Союза композиторов Узбекской ССР, кандидат искусствоведения Р. Абдуллаев. Интерес вызвали сообщения, посвященные танцевальной музыке Киргизии (доцент Киргизского института искусств, кандидат искусствоведения К. Дюшалиев) и Таджикистана (старший преподаватель Таджикского института искусств О. Астафьева).

Участники творческой лаборатории встретились с ведущими мастерами хореографического искусства Узбекистана Тамарой Ханум, Берной Кариевой, побывали на концерте ансамбля народного танца Узбекской ССР «Бахор».

С успехом прошли практические занятия по основам узбекского, таджикского, киргизского, туркменского народных танцев, которые провели известные специалисты из республик.

По итогам творческой лаборатории было проведено специальное заседание «За круглым столом», в ходе которого его участники смогли обменяться мнениями по поводу различных проблем, выявившихся в ходе занятий, высказать свои пожелания, суждения по тому или иному вопросу. Собравшиеся вновь подчеркнули роль народного танцевального творчества как животного источника всех жанров сценической хореографии. Дальнейшее развитие многообразных форм народного танца — от поиска и воссоздания аутентичных фольклорных образцов до сочинения развернутых сюжетно-тематических композиций — возможно только на основе знания традиций и их сочетания с задачами, которые актуальны для современной жизни народа.

Всесоюзная творческая лаборатория продолжает свою работу. В 1986 году ее тема — «Танцевальная культура народов Закавказья».

Т. ПУРТОВА,
заведующая отделом
хореографического искусства
Всесоюзного
научно-методического
центра народного творчества
и культурно-просветительной
работы Министерства
культуры СССР

Выразить себя в движении

Нет современного молодежного вечера без танцев. Не обходятся без них ни один праздник, большая или маленький, ни одно камерное семейное торжество, ни одна юношеская встреча. Думается, что очень точно выразили дух современного мировосприятия французские авторы книги «Все танцы» Ги Дени и Люк Дассвиль: «Модные танцы необходимы молодежи как воздух, так как они дают возможность выразить себя в движении».

Но что же танцует современная молодежь? Этот вопрос тщательно анализировался участниками Всероссийского семинара руководителей бального танца, который подтвердил немало существующих здесь проблем, и если не снял многие из них, то дал верное направление на пути к их решению.

Заместитель начальника управления культурно-просветительных учреждений Министерства культуры СССР А. Демченко в выступлении говорил об огромном значении, какое придает ныне партия организации досуга трудящихся, о важной роли, которую призван сыграть здесь такой вид художественной самодеятельности, как занятия бальной хореографией. Сегодня практически во всех союзных республиках созданы свои образцы бытовых танцев. Но насколько они популярны? За редким исключением, они исчезают из нашей памяти, едва успев родиться и получить один из призов на том или ином конкурсе. К сожалению, пока еще не ощущается влияние выпускников, которые получили специальное образование хореографов бального танца в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского. Большинство из них стремятся остаться в столице. В то же время остро ощущается недостаток в методической помощи кружкам и студиям, работающим в местах, удаленных от крупных городов. Вот, где есть возможность для приложения молодых сил, знаний, таланта!

О том же говорила в своем докладе кандидат философских наук В. Уральская, анализируя особенности задач по воспитанию исполнительской культуры, по пропаганде бальной хореографии среди современной молодежи.

«Наиболее опасными здесь, — подчеркнула она, — являются педагогические просчеты, которые затем множатся, приводя ко все большему непрофессионализму. Потому для руководителя коллектива необходимы глубокие знания и свободное владение языком танца».

В. Уральская большое внимание уделила вопросам формирования национальной манеры исполнения. Стремление к постижению танцев международных стандартов связано с большими потерями в области национальной пластики. Юные танцоры стремятся подражать некоторым характерным движениям, введенным в сферу бального танца из других национальных культур, отыкают от родной пластики, которая становится для каждого последующего поколения все более непривычной и неудобной. Тело постепенно перестает «говорить»

на родном пластическом языке и выражает себя на плохом «танцевальном эсперанто».

А ведь национальная пластика — неисчерпаемый клад для хореографии бального танца. Но ошибка авторов многих современных балных постановок, по мнению оратора, в том, что они исходят из «буквы национального танца», то есть из его чисто внешних особенностей, а не из его «духа», который определяется жизнью народа, его историей, особенностями национального характера. Вместе с тем истоки бальной хореографии определяются целостным обликом хореографической культуры, сложившемся на данном этапе ее развития. Поэтому знание ее современных направлений руководителю бального кружка необходимо не менее, чем

ли тепло встречены любителями бального танца, собравшимися на концерте.

Наибольший, пожалуй, успех выпал на долю ансамбля «Лотос» из Астрахани, которым руководит заслуженный работник культуры РСФСР Н. Киндякова. Программа коллектива составлена из композиций, созданных на основе фольклорных танцев, которые были открыты в поездках по окрестным селам и деревням Астраханской области. Метод обработки собранного народного хореографического материала Н. Киндяковой, принципы подбора костюмов для исполнителей могут служить примером подлинно творческого, подлинно профессионального отношения к решению проблемы создания национального репертуара. В антрак-



балетмейстеру театра.

Большой интерес представляла практическая часть семинара — проведенный в его рамках в Большом концертном зале Олимпийской деревни праздник бального танца. Он подтвердил возросший уровень исполнительского мастерства многих коллективов. Новые работы ансамблей из Москвы, Ульяновска, Майкопа, Брянска, Астрахани, Чебоксар, Волгограда бы-

те концерта состоялась увлекательная показательная дискотека, которую провел опытный педагог Бруно Белоусов.

Проблемы современной бальной танца обсуждались на состоявшейся в ходе семинара дискуссии, которую вел профессор Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского А. Борзов.

Владимир КРЕМЕНЬ



восприятию произведения. Все зависит от силы его хореографического воображения, от ассоциаций, вызываемых музыкальными образами, рождаемых в нем музыкальным текстом.

«Но возникает и другой вопрос, — говорит В. Консулова, — всегда ли драматургические идеи направлены от музыки к хореографии? Не бывает ли иногда обратного — когда хореограф ищет звуковые формы для своих, уже родившихся идей? Видимо, не случайно в балетной практике часто применяются так называемые музыкальные коллажи, что, в сущности, означает поиск той органичной звуковой среды, в которой могли бы найти свое развитие хореографические идеи. Причем речь ведь здесь идет не о мало-значительных идеях, а о таких про-

КОНФЕРЕНЦИИ, СЕМИНАРЫ, ВСТРЕЧИ

изведениях, как, например, «Эдип-царь», созданным Национальным кубинским балетом и о многих других масштабных полотнах, подобных этому. Здесь чувствуется влияние кино, в котором существующий видеоряд усиливается воздействием музыкальных импульсов. Но проблема не исчерпывается подражанием. Балетный театр, как представляется, имеет здесь и свои пока еще мало исследованные закономерности. Я считаю, что одна из них заключается в содержательной самостоятельности хореографической композиции. Танец сам по себе способен раскрыть определенные мысли, рождасть определенные ассоциации, а не быть просто «тенью» музыки, ее производным. Соединяясь с ней, он обретает силу комплексного воздействия.

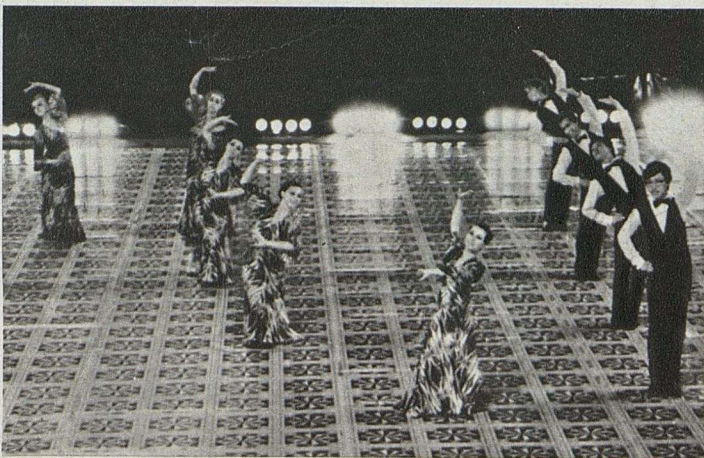
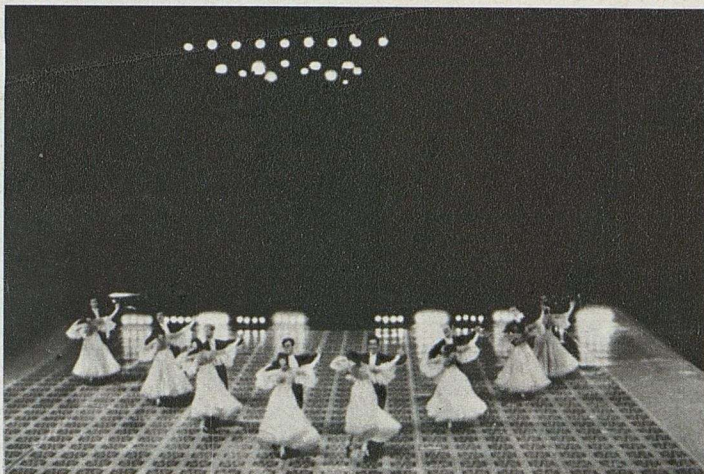
Выступление В. Консуловой вызвало оживленный обмен мнениями.

В. КОНСТАНТИНОВА

Лаборатория профессионализма

Стали давней и прочной традицией регулярные встречи хореографов на своем семинаре, называемом творческой лабораторией балетмейстеров и проводимом кабинетом музыкальных театров Всероссийского театрального общества. Руководит лабораторией народный артист РСФСР, профессор П. Гусев.

Нынешнее совещание состоялось в Перми и было приурочено к шестидесятилетию местной балетной труппы, которое торжественно отмечалось городом на Ка-ме. Участникам творческой лаборатории была предложена большая и разнообразная программа. Помимо просмотра балетных спектаклей Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского, гости города — балетмейстеры, педагоги, критики, артисты из Москвы, Ленинграда, Горького, Свердловска, Саратова, Воронежа, Чебоксар, Петрозаводска, Омска, Сыктывкара и других городов страны посещали репетиции и тренировочные занятия и в самом театре,



В рамках Второго Всесоюзного фестиваля народного творчества, посвященного 70-летию Великого Октября, прошел Всесоюзный конкурс ансамблей современного танца, где приняли участие коллективы из всех союзных республик. На наших фотографиях вы видите выступления танцоров из ансамблей Свердловска, Москвы, Ташкента, Уфы.

Фото А. Черных

Музыка и балет

Всероссийским театральным обществом и Союзом музыкальных деятелей Болгарии регулярно проводятся так называемые двусторонние встречи деятелей хореографии, во время которых обсуждаются проблемы творчества мастеров танца.

Недавно на одном из таких беседований деятели советского и болгарского театра обсудили различные аспекты проблемы «Музыка и балет». В разговоре, состоявшемся во Всероссийском театральном обществе, участвовали деятели хореографической культуры Болгарии — балетовед В. Консулова, хореограф П. Луканов, концертмейстер И. Клатев, а также советские балетоведы Н. Чернова, В. Уральская, балетмейстер А. Петров.

Собравшиеся с интересом прослушали сообщение болгарского критика В. Консуловой, которая предложила свое теоретическое толкование вопроса взаимоотношений хореографа и композитора.

Существует ли сама по себе музыкальная драматургия балетного спектакля или она все-таки основывается на предварительном замысле хореографа? В. Консулова ссылается на мнение немецкого музыковеда Отто Зингера. Он считает, что симфоническая музыка имеет собственную специфическую драматургию, которая может быть основой пластического решения. Конечно, каждый хореограф имеет право толковать ее конфликты по-своему, согласно своему



КОНФЕРЕНЦИИ, СЕМИНАРЫ, ВСТРЕЧИ

и в местном училище. Большое внимание привлек концерт воспитанников Пермской балетной школы, а также показательные уроки джаз-танца, которые проводила преподаватель Московского хореографического училища А. Богуславская.

В заключение семинара в конференц-зале Пермского хореографического училища состоялась расширенная научно-практическая конференция, в которой приняли участие представители Пермского областного комитета КПСС и областного управления культуры.

В своем вступительном слове старший методист кабинета музыкальных театров Всероссийского театрального общества Е. Григорьева охарактеризовала цели и задачи данного семинара, обратила внимание присутствующих на те вопросы, которые призвано решать на нынешнем этапе советское хореографическое искусство.

Главный балетмейстер Ленинградского Малого театра оперы и балета Н. Боярчиков в своем выступлении говорил о том, что сегодня самая острая проблема хореографического театра — борьба за зрителя, борьба за аудиторию. Поскольку ныне популярность балета падает и виноват в этом сам балет. «Из нашего искусства, — отмечает Н. Боярчиков, — начинает уходить живой театр. Труппы работают под фонограмму, без декораций, костюмов. А у людей тяга к живому театру». Зритель теперь — подготовленный, начитанный, знающий. И современному балетному театру следует творить на самом высоком художественном уровне. Н. Боярчиков в связи с этим высказывает беспокойство по поводу воспитания сегодняшнего танцовщика, из искусства которого уходит одухотворенность, стиль, интеллект, что сводит на нет художественную ценность его танца. Оратор подробно остановился на проблемах текущего репертуара театра. Он считает, что его спектакли нередко лишены самого главного — смысла, причинно-следственных связей, стиля. А интерпретация произведений классического наследия ныне вообще обрела усредненность, однообразие. А ведь стиль — это самое главное, над чем бьется художник.

Н. Боярчиков указывает на то, что нашим театрам следует смелее работать с разными балетмейстерами, чаще встречаться с мастерами разных творческих индивидуальностей, разных направлений и художественных манер. Следует шире пропагандировать лучшие образцы зарубежного балета. Оперный и драматический театр это уже делает, что приносит свои плодотворные результаты.

Об организационных проблемах современной балетной труппы говорил в своем выступлении главный балетмейстер Свердловского театра оперы и балета имени А. В. Луначарского А. Дементьев. Он предлагал предоставить коллективам большую самостоятельность в

решении различных материально-финансовых вопросов. Важное значение для жизни театра имеет и отношение к нему партийного и советского руководства города и области. Там, где такая связь налажена, где существует заинтересованность работников обкома и управления культуры в деятельности труппы, там есть и положительные творческие результаты. Вместе с тем, А. Дементьев обратил внимание собравшихся на необходимость для каждого деятеля балета острого чувства самоконтроля и ответственности, без чего невозможна серьезная работа.

«Такие встречи с балетмейстерами, — сказал композитор Ю. Суворов (Свердловск), — настоящая школа профессионализма». Он поднял вопрос о том, что в консерваториях и институтах не готовят авторов будущих балетов, композиторы не знают специфики хореографической сцены и потому работают для нее буквально единицы. Необходимо подумать о более действенных формах и контактах между музыкантами и деятелями танца».

Участники дискуссии много говорили о спектаклях пермской труппы, об уровне их исполнения, о состоянии коллектива. А. Лейн, доцент Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, сказала, что знает балет Перми с 1935 года и всегда его тружеников отличали вера в традиции, служение им, умение впитывать опыт предшествующих поколений и развивать его. «Сейчас, — продолжает А. Лейн, — пришло новое поколение, представителей которого я увидела в балете «Спартак». Спектакль увлек и захватил меня». Аспирант Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского С. Коробков считает, что балет «Спартак» свидетельствует о том, что принципы театральной режиссуры, родившейся в нынешних восьмидесяти годах, пришли и в искусство хореографии. В. Салимбаев — постановщик спектакля «Спартак» — представитель именно такой режиссуры. Далее С. Коробков отмечает, что, зная спектакль со дня его рождения, он может говорить о том, как растет исполнительская культура его участников — молодых артистов, как эмоционально обогащаются созданные ими характеры, становятся масштабнее, психологически точнее.

В дискуссии участвовали также главный балетмейстер Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского В. Салимбаев, главный режиссер театра Э. Пасынков, критики Е. Ткач и Н. Садовская (Москва), К. Медведев (Свердловск).

«Как вы оцениваете значение подобных творческих лабораторий? — с таким вопросом мы обратились к главному балетмейстеру Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина А. Бадраку и балетмейстеру Омского музыкального театра В. Тулуповой.

«Такие встречи нам очень нужны, — сказал А. Бадрак. — Они позволяют нам поговорить, обсудить важные для нас профессиональные проблемы, обменяться опытом. Но хотелось, чтобы встречи балетмейстеров не ограничивались бы только такими лабораториями. Нам необходимы обмены творческими командировками, по-

КОНФЕРЕНЦИИ, СЕМИНАРЫ, ВСТРЕЧИ

ездками, а также собеседования и круглые столы, может быть, и не столь представительные, но более частые. Нельзя «вариться» только в «собственном соку». Думаю, что и руководители тех или иных театров должны относиться к этому с пониманием».

«Когда побываешь на такой лаборатории, — считает В. Тулупова, — в твоих представлениях ликвидируются определенные застойные явления: чувствуешь, что жизнь в наших театрах идет активная, у коллег — много поисков, находок. И хочется не отставать от них. К тому же новые знакомства, общение с товарищами по искусству очень обогащают, не дают заглохнуть тяге к новому».

Г. ВИКТОРОВА

Обсуждаются проблемы педагогики

На очередное занятие творческой лаборатории педагогов-репетиторов Всероссийского театрального общества съехались представители различных городов страны. На этот раз семинар, которым руководят прославленные мастера Наталия Дудинская и Константин Сергеев, проходил на базе Саратовского театра оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского и местного хореографического училища.

Как сообщила нашему корреспонденту старший методист кабинета музыкального театра Всероссийского театрального общества Е. Григорьева, лаборатория периодически собирается с 1973 года. На занятиях, прошедших в Саратове, обсуждались проблемы педагогики в современном учебном заведении и театре. О взаимосвязи этих творческих организмов рассказала присутствующим доцент кафедры хореографии Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского Е. Жемчужина. Разговор строился на анализе деятельности советских балетных театров и училищ, а также опыта дрезденской «Палукка-шULE», находящейся в Германской Демократической Республике. Познавательным был доклад балетмейстера Одесского театра оперы и балета Н. Рыженко, которая познакомила собравшихся со структурой и методами обучения студентов на хореографическом факультете Института музыки и хореографии Кривой Рог Народно-Демократической Республики. Гигиене труда артистов балета посвятил свое выступление педагог Хабаровского института культуры А. Ощепков. «Подобное привлечение специалистов других смежных профессий мы сделали впервые, — отметила Е. Григорьева. — Оно оказалось очень полезным и впрямь мы, конечно, будем его использовать».

Плодотворными оказались и встречи участников семинара с его

руководителями — замечательными художниками Н. Дудинской и К. Сергеевым. Наталия Михайловна подробно и тщательно проанализировала принципы ведения урока, показанного педагогом-репетитором Саратовского театра оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского Ю. Горбачевым. Константин Михайлович, по просьбе главного балетмейстера театра Ан. Дементьева, беседовал с артистами балетной труппы, высказал свои замечания по поводу увиденных им спектаклей, поделился соображениями о творческом состоянии коллектива.

О значении, которое имеют подобные семинары в творчестве практиков театра, говорила нам Н. Рыженко: «Особая ценность нашей лаборатории, на мой взгляд, в том, что ею руководят Наталия Михайловна Дудинская и Константин Михайлович Сергеев. Они щедро делятся с нами своими поистине энциклопедическими знаниями в области классического танца, демонстрируя характерные для подлинников великих мастеров прошлого пластические формы, позиции ног, рук, корпуса, головы, все нюансы стилистики классических шедевров... Словом, на их уроках постигается высшая школа исполнительства. Живая преемственность в нашем искусстве, как ни в каком другом, насущно необходима. А творческий багаж, которым обладают Наталия Михайловна и Константин Михайлович, огромен. Они танцевали множество партий, выступали в различных редакциях постановок, основы мастерства получили от деятелей предреволюционного балета, видели, как показывала те или иные движения Агрипина Яковлевна Ваганова, учились у нее, кроме того, у них грандиозная профессиональная память... И тем более обидно, что Всероссийское театральное общество не имеет своего видеоцентра. Подобные семинары должны быть вооружены видеотехникой, чтобы все показанное мастерами можно было запечатлеть на пленку».

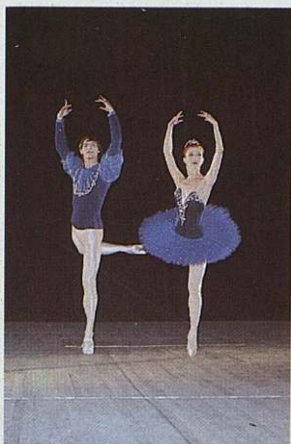
Методика освоения новых партий, применение системы К. С. Станиславского в балетном театре, проблемы техники, уточнение редакций спектакля — все эти вопросы мы обсуждаем на семинарах. В Саратове, например, К. Сергеев передал нам текст вариации принца Дезире из последнего акта той редакции «Спящей красавицы» М. Пети, которая идет на сцене Кировского театра. Текст этого монолога Дезире был объектом нашей работы по системе записи танца на семинаре. Помогала нам и Н. Дудинская, помимо репетиций и уроков, которые она давала для участников лаборатории и артистов Саратовской труппы. Мы вместе с педагогом Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой Н. Солдун и артисткой Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Н. Воскресенской уточняли и записывали с Наталией Михайловной тексты вариаций Черного и Белого Лебедя в различных редакциях «Лебединого озера».

С большим интересом познакомились с деятельностью саратовской балетной труппы, посмотрели такие спектакли, как «Жизель», «Юнона» и «Авось», «Гадкий утенок».

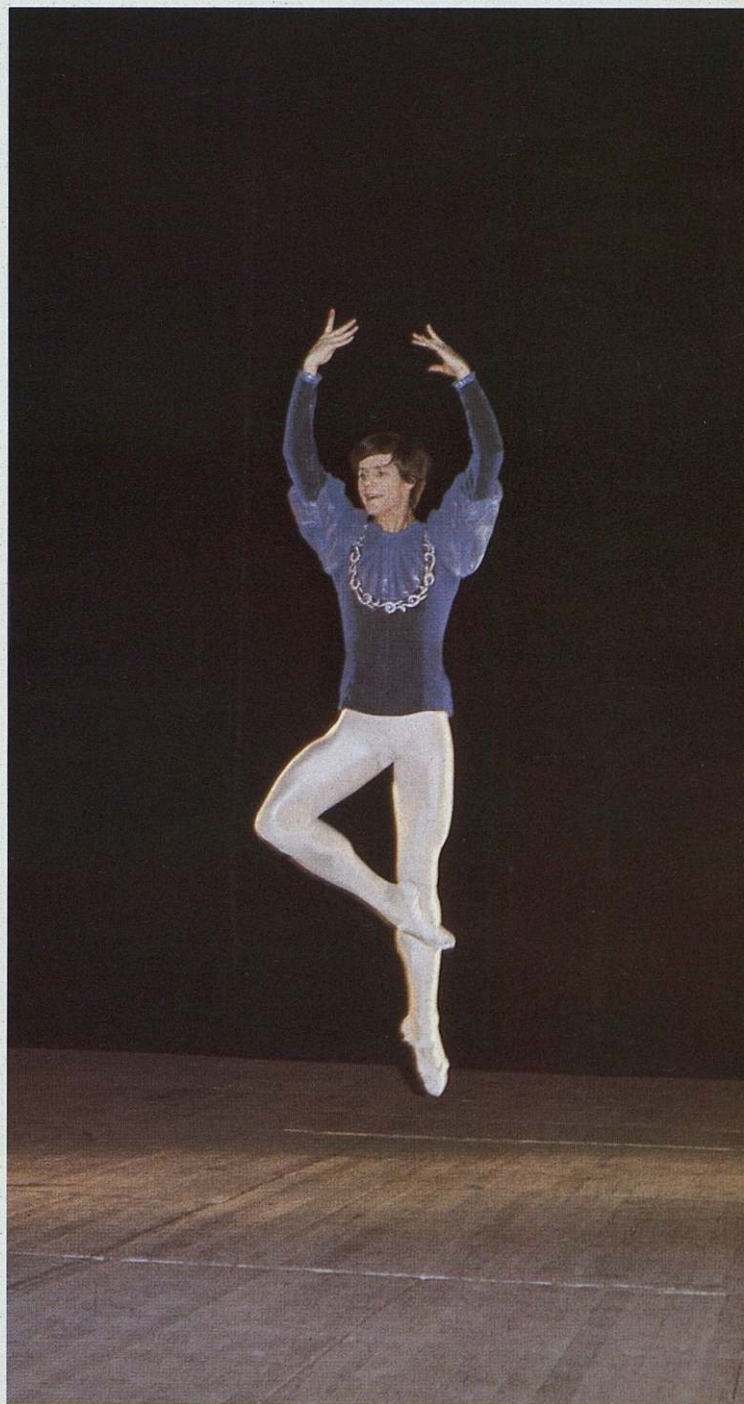
Т. КОВАЛЕВА

Мастера балета

Одним из самых популярных концертных номеров солистов Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко Татьяны ТЯКИНОЙ и Валерия КОВТУНА стало Классическое па де де на музыку Д. Обера.



Гармония
диалога



Балетная труппа
театра города Нанси
(Франция).

Майя ПЛИСЕЦКАЯ
в спектакле труппы
из Нанси «Федра».

Занавес
к спектаклю
«Федра».

Сцена из балета
«Утренняя серенада»
(внизу).

Хулио БОККА
(Аргентина)
в спектакле
Большого театра
СССР «Дон Кихот».

Элизабет ТУХЕЙ
и Дэвид
МАКАЛИСТЕР
(Австралия)
в спектакле
Большого театра
СССР «Дон Кихот».

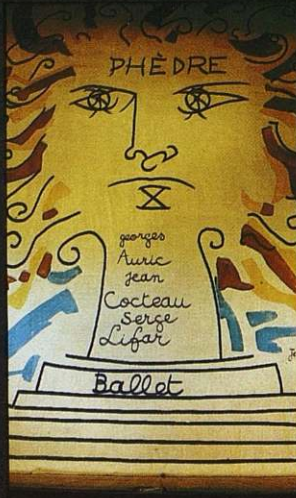
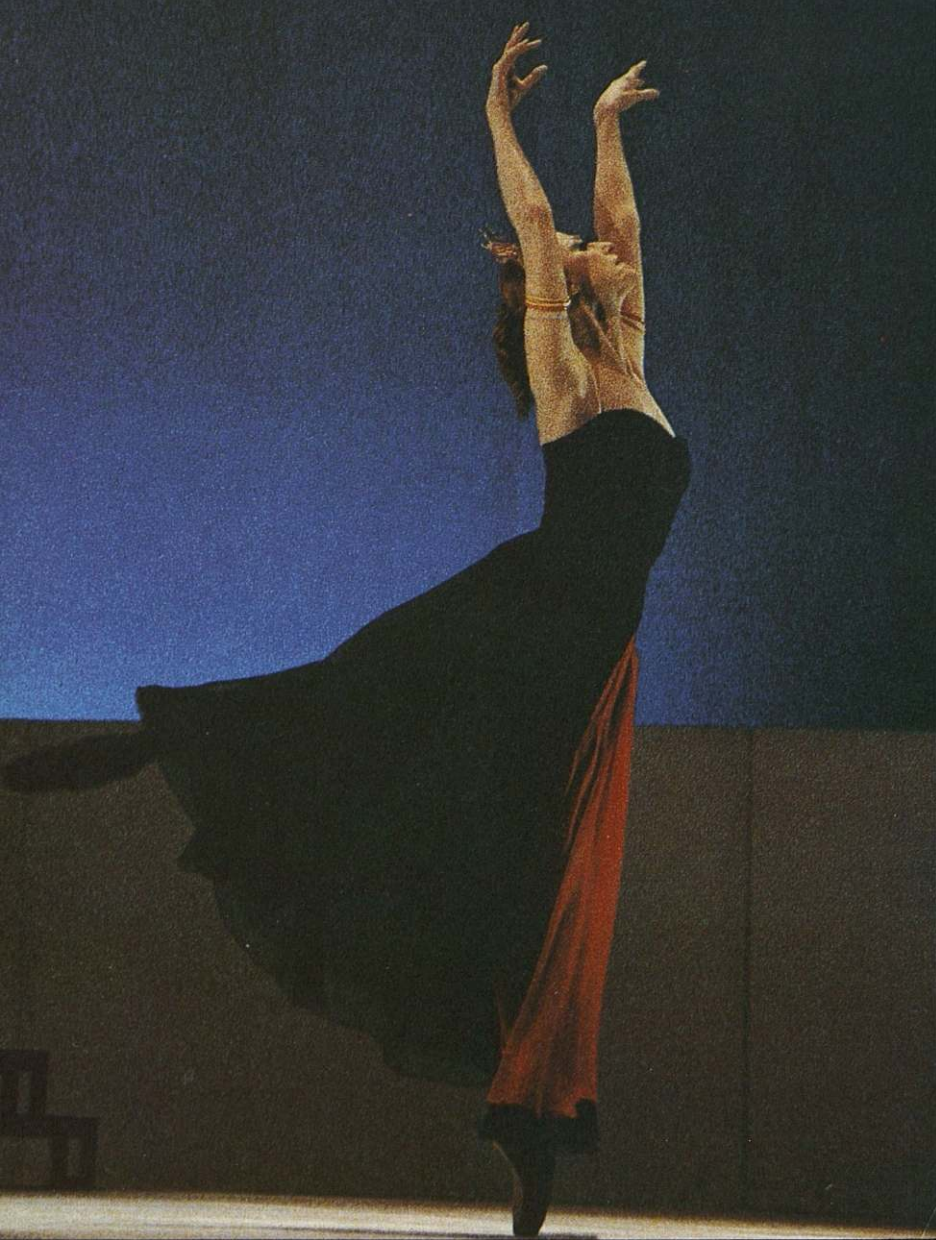


Фото Д. Куликова



ГАСТРОЛИ

НАТАЛИЯ ДУБОВА,

заслуженный
тренер СССР

Много лет прошло с того дня, как началась моя тренерская жизнь.

Начиная с 1969 года, это были занятия с танцорами — новичками и, в основном, работа строилась на льду: разучивались элементы, обязательные танцы, различные специальные упражнения, шла работа над постановкой произвольных композиций. Были, конечно, занятия и в зале, и на стадионе, но поначалу они носили характер общеразвивающих упражнений. Однако, скоро я поняла, что, сочиняя танцы и готовя моих подросших спортсменов к соревнованиям, без хореографа не обойдусь. Стала искать специалиста.

Помог случай. Мы встретились с тогда еще выступавшей на сцене Большого театра СССР его солисткой Еленой Черкасской. Завязался постоянный творческий контакт. Черкасская стремилась постичь законы ледового танца, предлагала множество интересных решений, в особенности поддержек. Человек от природы пластичек и музыкально одаренный, она много показывала сама, а ребята пытались все это «схватить» и выполнить. Конечно, такая работа принесла свои плоды. Особенно это сказало на моем первом известном танцевальном дуэте — Елене Гараниной и Игоре Завозине, которые впоследствии выигрывали различные всесоюзные и международные соревнования, были много лет членами сборной команды СССР, получили почетные звания мастеров спорта международного класса. После занятий с хореографом они стали более раскрепощенно ощущать себя на льду, а в их хореографической лексике появились, как мы говорим, «интересные руки», «дотянутые ноги».

Но в дальнейшем, как оказалось, этого было недостаточно для того, чтобы стать с хореографией на «ты». Елена Черкасская, занятая в театре, не могла совмещать свою основную работу с ежедневными занятиями у нас в спортшколе «Спартак». А жизнь уже тогда убеждала, что подготовка высококлассных танцоров-фигуристов без ежедневных занятий «классом» невозможна. Мне очень не хотелось расставаться с Еленой Черкасской, но пришлось. Вместо себя она рекомендовала двух своих коллег по театру — Нину Соколову и Наталью Позднякову. Хочу сразу оговориться, что теперь, завер-

шив свою активную сценическую деятельность, Елена Черкасская много и плодотворно работает со спортивными парами в группе тренера Ирины Родиной. Их совместные программы всегда отличаются вкусом, музыкальностью, новинками. И еще об одном. Спустя много лет я оценила, что не только каждодневный труд ледовых хореографов необходим нам, тренерам. Их рассказы о балете, совместные посещения спектаклей, разговоры об увиденном — все это весьма обогащает нас, ледовых педагогов. Например, мне на всю жизнь запомнились увлеченные рассказы Черкасской о ее совместной работе с балетмейстером, чье творчество для меня неподражаемо и велико. Речь идет о Касьяне Ярославиче Голейзовском. Теперь, читая книгу «Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество», я по-новому осмысливаю услышанное много лет назад...

Так начался новый этап моей тренерской работы. Н. Соколова и Н. Позднякова регулярно давали для моих воспитанников «класс», и о них стали не только говорить как о техничных фигуристах, но и отмечать, что они умеют «держаться» на льду, что в их движениях есть законченность, а в линиях — чистота.

Именно в те годы я уже смогла выверить для себя определенные требования к ведению «экзерсиса» и «середины» у фигуристов-танцоров. Могу сказать, что этим правилам не изменяю и сейчас. Набирая в группу новых ребят, всегда прошу хореографов с самых первых занятий в зале обратить особое внимание на «постановку спины», на развитие «выворотности», «плие», «шага», гибкости. К сожалению, нередко приходится иметь дело со спортсменами, чьи хореографические способности оставляют желать лучшего. Но уверена — каждодневный тренаж в зале необходим. Естественно, что разный уровень подготовки спортсменов требует и разной направленности занятий в зале. Но об этом мы еще поговорим.

А сейчас вернемся в тренировочный зал лужниковского искусственного катка «Кристалл». 1977 год. В группе готовится новая молодая пара — Татьяна Дурасова и Сергей Пономаренко (тот самый Пономаренко, который в 1984 году вместе с юной Мариной Климовой поднимется на пьедестал почета XIV Зимних Олимпийских

Заметки
о работе хореографа
в фигурном катании

В СОПРЯЖЕНИИ

игр в Сараево). Так сложилось, что Н. Позднякова вскоре ушла, семейные обстоятельства не позволили раскрыть себя в новом амплуа. А жаль: мягкость, душевная теплота и в то же время профессиональная требовательность, которыми обладает Позднякова, были так необходимы ученикам в новой работе на льду.

Н. Соколова поразила меня сразу своим трудолюбием и энергией. Ежедневный «класс» сочетался с занятиями на льду, где она, умеющая требовать от учеников отточности каждого движения, жеста, элемента, связки, выполняла роль ледового репетитора. Наш совместный

гуристами-одиночками и теперь, вот уже шесть лет, увлеченно трудится с танцевальными дуэтами. Как рассказывала мне сама Елена Андреевна, в танцах — больший простор для творчества. Помогая тренеру ставить программу в одиночном катании, хореограф должен учитывать, что даже самый подходящий для данного музыкального акцента жест может помешать исполнению сложного прыжка или вращения, а предельно жест может помешать содержанию программы и музыкой, затруднить исполнение необходимого спортивного элемента именно в этой части композиции...



труд увенчался успехом Т. Дурасовой и С. Пономаренко. Молодые спортсмены стали чемпионами мира среди юниоров 1978 и 1979 годов.

А затем состоялась встреча с прекрасным человеком, профессионалом с большой буквы — с нашим постоянным хореографом Еленой Холиной. Она пришла к нам в группу танцоров «Спартак», уже имея опыт работы на льду. Около двух лет она занималась с фи-

Наталья
БЕСТЕМЬЯНОВА
и Андрей
БУКИН

Фото А. Черных

Итак, опыт ледовой работы, знание законов педагогики (Холина успела после того, как закончила выступления на сцене Большого театра СССР, потрудиться в театральном училище имени Щукина), огромное желание освоить наше нелегкое дело помогли нам быстро стать единомышленниками. Я не раз убеждалась, что на хрупкие плечи балерины ложилась нелегкая задача поддержать в трудную минуту тренера, разрешить его конфликт с учениками, выступить в роли модельера и даже парикмахера...

В театре Елена Холина выступала и как танцовщица характерная и, наверное, не случайно, свою первую постановку на льду она осуществила на цыганские мелодии для молодой талантливой пары Майи Усовой и Александра Жулина. Этот показательный танец имел большой успех, он отмечен специальным призом Спорткомитета СССР на всесоюзном конкурсе «Калинка». Майя с Сашей — ныне члены сборной команды СССР по фигурному катанию, мастера спорта международного класса, чемпионы Всемирной универсиады, очень многим обязаны своему хореографу. Она нашла неповторимые пластические краски для сценического образа Усовой и способствовала формированию элегантной манеры Жулина. Но случилось это не сразу. Дело в том, что Саша Жулин, пришедший в танцы на льду из одиночного катания, был «не в ладах» с хореографией: ему не хватало «выво-

ротности», гибкости, а руки порой казались «лишней» частью тела. Нам с хореографом пришлось решать очень сложную задачу — помочь фигуристу овладеть балетным арсеналом за достаточно короткий срок. А ему в ту пору было уже восемнадцать лет. Наверное, профессионалы-танцовщики скажут мне, что в таком возрасте сделать подобное, мягко говоря, трудно, даже невозможно. Но мы и не претендовали на то, чтобы Жулин обрел кондиции профессионального танцовщика. А упорство педагога и самого спортсмена позволили все-таки устранить пробелы.

Я часто спрашиваю Холину: «Скажи, а Лена К. могла бы стать балериной? Взяли бы Юру С. в хореографическое училище?» Меня волнуют эти вопросы. Завидую педагогам-репетиторам театра — ведь они имеют дело с профессионально выученными с детства людьми. Я считаю, что в фигурном катании следует разработать специальные программы по хореографической подготовке фигуриста. Если он не овладел нужными здесь навыками и знаниями, не сдал определенный тест, то и не имеет права на спортивный разряд. Конечно, такие программы необходимо готовить с учетом специфики льда, возраста, подготовки занимающихся. Тогда в дальнейшем уровень высококлассных фигуристов будет определяться не только владением ими элементами фигурного катания, но и уровнем их хореографической

движения у одной пары, пока занимаюсь с другой. Порой бывает и так, что хореограф самостоятельно обсуждает с ребятами только что прокатанную композицию. Наверняка опытный специалист найдет те интонации и слова, которые помогут спортсменам не только лучше исполнить технические «па», но и внести свежие краски в их исполнительство. Думается, что хореограф всегда должен помнить о том, что фигуристы — люди, не прошедшие школы актерского мастерства. В этом тоже особенность и сложность работы с ними. Я бы хотела предостеречь начинающих хореографов от типичной ошибки: долгих наставлений и желаний испривить все сразу, за одну тренировку. Ведь пока спортсмены слушают вас — они мерзнут (даже если лед искусственный, он все равно лед), да и мало кто даже из профессиональных артистов балета может испривить все за одну репетицию. Обычно тренер планирует урок с выполнением определенной задачи и с направленностью данного занятия хореографу надо считаться. Помню, как один ледовый хореограф, умеющий кататься на коньках, буквально гонялся по льду за своей подопечной, включив на полную мощность вместе с ним передвигающийся магнитофон и еще высевая при этом делать массу замечаний. Думаю, такой опыт спортсменке пользу не принес, а хореограф чуть не угодил в больницу, больно ударившись об лед. Правда, о другом выходе хореографа на лед вспомнить стоит. Осенью 1985 года шел учебно-тренировочный сбор сборной команды СССР. В один из дней были устроены контрольные прокаты обязательных упражнений для одиночников. Каково же было наше удивление, когда фигуры на льду изучали не только тренеры этих спортсменов, но и их хореограф. Значит, хочет специалист балета познать таинства ледовой «школы», чтобы затем облегчить себе работу в произвольных композициях!

Но вернусь к нашей совместной работе с Еленой Холиной. На сегодня нами подготовлено несколько танцевальных дуэтов. Ведущие из них — двухкратные чемпионы Советского Союза по спортивным танцам на льду 1985 и 1986 годов, серебряные призеры чемпионатов Европы и мира, бронзовые призеры XIV зимних Олимпийских игр, мастера спорта международного класса Марина Климова и Сергей Пономаренко. Рядом с ними выросли чемпионы Советского Союза, чемпионы мира среди юниоров 1984, 1985, 1986 годов Елена Крыканова — Евгений Платов. О Майе Усовой и Александре Жулине мы уже говорили. О Марине и Серее хочется сказать особо. Мне всегда импонировало в них то, что они, обладая виртуозной техникой конька, очень хореографичны. Они любят балет, большое значение придают занятиям хореографией и стараются, чтобы этот раздел тренировок всегда сочетался с ледовыми занятиями. Кстати, педагогическая нагрузка Холиной на льду не позволяет ей давать ежедневный «экзерсис»

в нашей танцевальной школе. Теперь ей с успехом помогает в этом в недавнем прошлом солистка Большого театра СССР Татьяна Черкасская. Наш новый хореограф «осваивает» лед рядом с тренером спартаковских юниоров Эдуардом Самохиным. Недавно их воспитанники — юные танцоры Ирина Андифирова и Вадим Гринь, Лариса Федорина и Максим Севастьянов победили на всесоюзных соревнованиях «Олимпийские надежды».

Считаю, что поездки хореографов на сборы и соревнования просто необходимы. И не только для практической помощи спортсменам, но и для того, чтобы знакомиться с творческими лабораториями других тренеров и хореографов. Помню, как, побывав на одном из своих первых спортивных состязаний, Елена Холина делилась со мной впечатлениями: «А ведь такой «выворотности», как у нашего Сережи, нет ни у одного участника, Марина легче других, надо сделать на это упор...»

Действительно, очень важно, работая с парой, не только выявлять их недостатки и исправлять их, но и, изучив стиль, особенности дуэта, бережно хранить и развивать их индивидуальность. Казалось бы, Холина в связи с ее театральным амплуа легче посоветовать мне поставить Климовой-Пономаренко испанский или, скажем, цыганский танец. Однако она, человек, тонко чувствующий «голос» каждого дуэта, всегда помогает мне сделать для этой пары воздушные, кружевные композиции, наиболее близкие танцевальной манере спортсменов. Конечно, подлинный мастер не должен замыкаться в узких рамках одного направления. Мне думается, что большому спортсмену необходимо уметь делать все в своей дисциплине, но при этом сохраняя свой, присущий только ему одному почерк. В связи с этим было интересно работать мне и хореографу с программой для Климовой и Пономаренко, подготовленной в 1985 году на мелодии и ритмы латиноамериканских танцев. Мы много часов провели в зале, прежде чем искрометная «самба» зазвучала на льду в исполнении лиричной и мягкой Марины в полную силу. Помню, Холина не переставала требовать: «Делай в полную силу, не стесняйся, у тебя все равно грубо не выйдет».

Вообще в отработке определенного жеста в зале и на льду должна учитываться особенность нашей спортивной арены. Во-первых, фигурист находится на значительном расстоянии от зрителей и судей, ведь овал стандартного катка 30×60 м², а во-вторых, если театральная сцена имеет свой «задник», то на льду фигурист просматривается со всех четырех сторон. И потому каждое движение должно быть укрупнено и закончено. Часто в своей работе я прошу хореографов прислушиваться к нашим ведущим (я подчеркиваю — опытным) мастерам, когда они говорят о том, что им «неудобно» делать то или иное движение. Я прошу их помочь нам, предложить замену, конечно, если это лишь штрих, не мешающий общему замыслу



Марина
КЛИМОВА
и Сергей
ПОНОМАРЕНКО

культуры. Движения станут более органичными, естественными, а это порой так не хватает спортсмену!

Очень важно, когда постоянно работающий с тренером хореограф понимает его, как говорится, с полуслова. Если ты исправляешь в репетируемом танце какой-то шаг или связку, а хореограф умело в это же время сможет уточнить движение руки или головы, и все это в «унисон», значит, наш общий труд увенчается успехом. Часто я прошу Холину «подчистить»

композиции. Так порой протекает процесс совместного творчества тренера, спортсмена и хореографа.

Я уверена, что каждому хореографу, пришедшему работать в фигурное катание, необходимо начать работать в зале, а параллельно изучать и анализировать специфику скольжения на льду. Тогда в дальнейшем мы избежим механического переноса танцевальных па на лед, что порой приходится видеть, особенно в представлении балета на льду. У льда — своя специфика и это прежде всего — динамика движения, связанная со скольжением. Рассказать о ней невозможно в одной статье. «Чувство льда» к хореографу придет со временем, а помочь ему в этом должны тренер и спортсмен. Но об основных законах коньковой техники танцев на льду все-таки скажу, дабы затем иллюстрировать это примерами из сферы сотрудничества с балетмейстерами в различных экспериментальных формах постановочной работы. Я подчеркиваю слова «балетмейстер на льду», поскольку вкладываю в них иной смысл, нежели ледовый хореограф.

Итак, об особенностях ледовой «полян» мы сказали. Теперь назовем основные сложности, о которых должны помнить ледовые хореографы и балетмейстеры на льду:

1) на коньках невозможно, сохраняя скорость движения, молниеносно изменять фронт движения;

2) на льду нельзя скользить вперед и назад по «первой», «второй», «пятой» позициям. Исключение — специальная фигура, «кораблик», в которой фигурист, предварительно набрав скорость, находится в фиксированном положении на обеих ногах;

3) исполнение шагов в сторону при положении параллельных ступней (коньков) затруднено. Исключение составляют притормозы и полные остановки за счет специального движения в сторону внутренней частью конька (внутренним ребром);

4) исполнение полных «шпагатов» в скольжении на лезвиях коньков невозможно;

5) определенную сложность представляют «приходы» от прыжков и поддержек на ход — скольжение вперед. Обычно разрешение этих элементов удобно делать спиной вперед по ходу движения фигуриста;

6) хотя шаги на зубцах являются интересным и часто используемым элементом в разнообразных дорожках, сложность исполнения их заключается в том, что на большой скорости эти движения делать неудобно.

Здесь приведены лишь некоторые приемы определенных законов льда, незнание которых может поставить хореографа в затруднительное положение. Работа на льду, как любое новое дело, поначалу требует вдумчивого изучения. Здесь очень нужна поддержка тренера, творческий контакт с ним, тогда сложный ледовый «язык» танца быстрее станет знакомым и понятным! А знания деятелей балетного театра, их

опыт, их профессиональная культура так нужны нам.

Теперь остановлюсь на опыте совместной работы с артистами балета, которых по праву можно назвать лучшими балетмейстерами. Прежде всего разговор пойдет о солистке балета Большого театра СССР Елене Матвеевой.

Впервые мы начали сотрудничество еще в 1981 году, когда мне в группу пришли Ирина Моисеева и Андрей Миненков. Танцевальный дуэт яркого, самобытного дарования, завоевавший к тому времени «все золото мира». Предстояло подготовить новую произвольную программу. Как обычно бывает, начали с главного — подбора музыки. В тот год мы выбрали композицию, включавшую в себя отдельные музыкальные фрагменты — «Тарантеллу», «Болеро», «Сиртаки». Матвеева, много ставившая этим фигуристам и раньше, посоветовала больший объем постановочной работы перенести в зал. Такая форма тренерской деятельности для меня оказалась новой, так как своим ребятам я всегда ставила и ставлю танцы сразу на льду, предварительно основательно поработав с музыкой дома. Матвеева же предлагала разучивание поз, шагов, поворотов в зале перед зеркалом. Для Моисеевой и Миненкова трудиться так было привычным, хотя, на мой взгляд, удлиняло процесс переноса выученного на лед. Да и любое движение претерпевало естественно изменение в ледовой «обработке». Но балетмейстер и спортсмены хорошо знали и доверяли друг другу, а потому работа спорилась. Конечно, мне как тренеру, выступавшему здесь в роли помощника балетмейстера, пришлось увязывать ледовым языком многие элементы, шаги, поддержки. Мы со спортсменами старались бережно сохранить нить танца, которую задумал балетмейстер. Придумывая технические приемы, отказывались от движений, противоречащих логике композиции. И успешно завершили постановку. Потребовалось три-четыре месяца напряженных тренировок на льду и в зале, пока спортсмены в нашей новой программе засверкали всеми гранями своего таланта и мастерства. И как результат — медали на чемпионатах Европы и мира 1982 года...

Логика в танце — пожалуй, один из самых серьезных аспектов в творчестве балетмейстера. В постановках Матвеевой она всегда присутствует.

Особенно меня вдохновила совместная новая работа с Еленой Матвеевой над программой 1984 года, подготовляемой к Олимпийским играм в Сараево для Марины Климовой и Сергея Пономаренко. Композиция создавалась на музыку Имре Кальмана. Мы решили оттенить жизнеутверждающий танец двух молодых влюбленных, буквально парящих надо льдом людей колоритом венгерских народных движений. Эту идею подсказала сама музыка. И хотя движения танца строились на классической основе, органичной для Марины и Сергея, Матвеева сумела логично и очень деликатно ввести в композицию

венгерские «ключи», характерные движения рук, специальные позиции. Танец имел свое развитие, кульминацию, финал. Мне, как тренеру, было очень интересно даже в спортивном танце приобрести к основам драматургии. Я считаю, что если хореографу и балетмейстеру есть чему поучиться у нас в работе на льду, то работа с ними не только помогает нам, тренерам, создавать танцы, но и обогащает, расширяет наш творческий кругозор.

Напряженно и интересно складывалась наша работа с Матвеевой над показательными программами для двух пар Климовой-Пономаренко и Усовой-Жулина.

Однажды, приехав с соревнований, я делилась своими впечатлениями с Матвеевой о показательных выступлениях. Высказала мысль о том, что форма показательных номеров при различии их содержания остается вот уже много лет неизменной. Этот танец, обычно длящийся от двух до трех минут, построен по законам соревновательных программ. Спортсмены прокатывают его, ставя аплодисменты, улыбки у бортика льда, цветы, и снова танец на «бис»... И мы решили с Матвеевой на этот раз создать для Марины Климовой и Сергея Пономаренко целый ледовый спектакль. Забегая вперед, скажу, что самой высокой оценкой ему был спор двух авторитетных международных судей о длительности номера. Один утверждал, что композиция длилась

на коньках все! А их прилежанию и старанию могут позавидовать иные солисты балета! Мне кажется, что в словах балетмейстера заложен большой смысл. Ведь часто средне подготовленные спортсмены пытаются, работая с профессиональными балетмейстерами, исполнить сложный в актерском отношении или серьезный в драматургическом плане номер. В итоге мы становимся свидетелями танца с «претензиями», в котором сам исполнитель чувствует себя «не в своей тарелке». Кому же нужны такие номера? Иногда, к сожалению, постановщику, который не смог соизмерить свою идею с техническими и исполнительскими возможностями фигуриста.

Но вернемся к работе Матвеевой над нашим спектаклем. Содержание его таково: Марина и Сергей, исполняющие роль артистов балета, приходят утром в «класс». Начинается обычный «экзерсис», «середина», а затем приготовление к спектаклю. Наконец, звучит третий звонок, и мы видим наших танцоров в чарующем па де де из балета «Дон Кихот»... Но вот спектакль окончен. Смолкают аплодисменты и двое молодых, уставших, но счастливых людей покидают святыню театра — сцену...

Сложность номера заключалась в том, что в первой его части «класс» Марина и Сергей не только исполняют одинаковые сложные партии параллельно, но и «работают с предме-



четыре минуты, другой — что четыре с половиной. И каково же было их удивление, когда я призналась, что номер идет почти восемь минут. Что ж, пари выиграли спортсмены и балетмейстер. Ведь только при интересном содержании и великолепном исполнении время бежит так быстро!

Не считите за нескромность, скорее это комплимент спортсменам, так как хочется привести здесь слова Матвеевой: «Люблю работать с твоими спортсменами. Умеют делать

Майя
УСОВА
и Александр
ЖУЛИН

Фото А. Черных

том». Ведь в руках у них модернизированный балетный станок — палка. Я особенно горжусь этой частью композиции, потому что уверена — кроме Климовой и Пономаренко, ее никто другой исполнить не сможет.

О второй части танца мне хочется сказать словами заслуженной артистки РСФСР Н. Самсоновой: «Вся прелесть «Дон Кихота» в исполнении Климовой и Пономаренко заключается в том, что па де де, поставленное Матвеевой, — это не только интересный и законченный номер, но что самое важное — это действительно ледовый спектакль. Именно ледовый, а не имитация балетных «па»!

Что ж, такая оценка работы балетмейстера особенно приятна, так как Самсонова уже давно и успешно руководит сама детским ледовым балетом при Дворце культуры автозавода имени Ленинского Комсомола. Как никто другой, она знает, как трудно выстроить именно ледовую композицию. Тем приятней, что Матвеевой это удается!

Наш мини-спектакль уже увидели во многих городах нашей страны и за рубежом. И везде был успех, а значит и признание творческого поиска постановщика и исполнителей!

Сейчас Матвеева заканчивает работу над еще одним мини-спектаклем. Это показательный номер для Усовой и Жулина на музыку аргентинских танго. И хотя мы опробовали его на одном из показательных выступлений в Москве, где публика приняла его восторженно, балетмейстер разглядел еще ряд недоделок. Чувство неуспокоенности, так знакомое людям творческим, еще один штрих к портрету мастера!

В своей работе я всегда стремлюсь как можно больше получить консультаций и советов от специалистов балета. Не могу не воспользоваться случаем поблагодарить Ольгу Моисееву, консультирующую нас во время подготовки оригинального танца «полька». Кстати, Климова и Пономаренко стали лучшими в этом разделе соревнований на первенствах мира и Европы 1986 года. Содержательно и оживленно прошла наша совместная работа с прекрасным исполнителем молдавских танцев Степаном Фурнике! Он не только с блеском преподавал уроки молдавского танца трехкратным чемпионом мира среди юниоров Елене Крыкановой и Евгению Платову, но и помог нам, тренерам, глубже постичь их замечательный колорит.

В заключение хочу сказать, что фигурное катание на коньках и особенно танцы на льду называют видом спорта, наиболее близко стоящим к балетному искусству. Ныне среди наших специалистов все чаще обсуждаются проблемы сбалансированных спортивных программ, в которых виртуозная техника конька сочеталась бы с высоким артистизмом исполнения. Мой тренерский опыт позволяет мне говорить о том, что наиболее плодотворный путь к созданию таких программ — в расширении сотрудничества с деятелями хореографии.

Рассвет внешнего художественного оформления балетных спектаклей, стремительное увеличение его удельного веса в театральном искусстве за последние годы сказались прежде всего в том, что художники-сценографы сегодня — активные участники процесса создания общей генеральной концепции спектакля, процесса драматургического объединения всех его элементов. Появилось понятие художника-сорежиссера, художника-соавтора, чья творческая деятельность в большой степени помогает зрителю в постижении и осмыслении сценического произведения, в осознании его глубинных философских идей. Народный художник УССР Евгений Лысик принадлежит к числу именно таких художников.

...Мрачно зияющий провал сцены с ого-

лого камертона: среди грохота бурь и сражений оно как бы напоминает об исходной чистоте и тишине, о том, как мала, прекрасна и беззащитна наша планета, о том, с чего начиналась история человечества. В декорациях вначале оживает легенда о рае. Слово со страниц древнего манускрипта сошли разноцветные радуги, соединяющие земную твердь с небесной. Кажется, загляни за одну из них, и ты увидишь трех китов, которые держат мир. А вокруг живут добрые звери, грациозные херувимы, водят хороводы прозрачные, словно мыльные пузыри, планеты, разгуливает молодой благостный Бог. Но что это за остроконечные силуэты, отливающие холодным блеском стали, виднеются то там, то здесь? Как немые пришельцы из других времен, стоят они, нацеленные в небо, и, кажется,

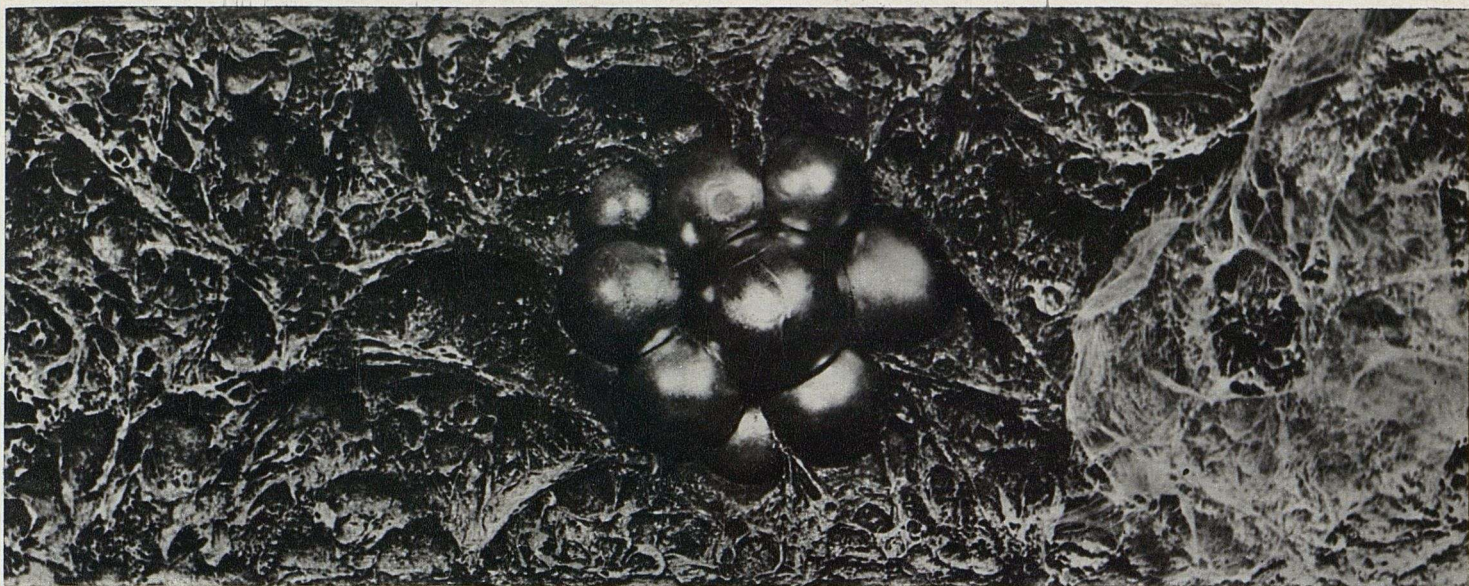


ленными порталами заполнен нагромождением конструкций и форм. Под раскаты грома и сверканье молний в нем постепенно начинается таинственное и грозное движение, словно из первозданного хаоса рождается то, что стало потом земной твердью. И вот уже на суперзанавесе в безбрежной вселенной поплыла она, планета земля, в золотом ореоле солнечного света, в кружевах голубых облаков, покрытая цветами и стрекозами, маленький прекрасный островок в бурлящем космическом океане. А над ней мы увидели, будто возникшую из потока лучей, светлую фигуру ребенка с горящей свечой в руке.

Огромное живописное панно с изображением земли и летающего над ней ребенка играет роль своеобразного эмоциональ-

насмешливо молчат, дожидаясь своего часа. Может, это детскую улыбку художника исказила гримаса воспоминаний о будущем? Или это мы сами невесело смеемся над своими прошлыми иллюзиями и нынешними знаниями, в которых так много печали?

А история создания рода человеческого разворачивается своим чередом. Слово древний Вергилий, художник ведет нас по кругам ада, но ад этот лишен котлов и жаровен, он устрашающе современен. Облик пожирающего самого себя зверя сменяется декорацией, изображающей вакханалию смерти и разрушения. Облака черной копоти затянули небо, высаясь среди рудин стволы сотен орудий дымятся после очередного залпа, а в центре — как



Эскизы декораций Е. Лысика к балету «Сотворение мира», осуществленного В. Елизарьевым на сцене Большого театра оперы и балета Белорусской ССР.

результат его — груда обугленных, зияющих мертвыми глазницами черепов. Или, нет, это не пушки, это дымятся печи крематориев, в которых сжигается все — красота, культура, сама жизнь. И смерть глумится над своими жертвами, хихикает, ухмыляется над оскаленными зубами, смотрит, жутко подмигивая из стекол противогазов, простирает над миром свои хищные крылья. Крылья эти напоминают нам те, что мы уже видели когда-то рядом со свастикой. Да вот и он сам, воинственный орел, обшипанный историей. Все еще хищно раскрыт его клюв, мрачно топорщатся стальные перья. Художник словно говорит нам: силы, олицетворяемые этим символом, еще не потеряли надежды переписать историю. Но жизнь могуча и прекрасна, и Лысик распахивает перед нами звездный шатер неба, и над миром восходит прекрасный лик женщины. С бездонными иконописными очами, с прижатым к губам трагически забинтованным младенцем, она парит над облаками, будто нерукотворный образ женственности, материнства.

История же человечества все убыстряет свой бег. Счастливо найденный Е. Лысиком прием смены живописных задников позволяет не членить действие на картины, не сбивать темпа, а все время увеличивать его, как бы воспроизводя зафиксированное в реальности убыстрение цикла чередования исторических эпох. Сценография

становится активной движущей силой, она ведет действие, обозначает его переломы, с помощью всех своих средств наращивает динамику. И в этом спрессованном, лавинообразном потоке времени имена первых людей перестают быть собственными, потомки Адама и Евы идут сквозь века, сквозь бури и пожарища, преодолевая пропасти и горные вершины. И на живописном заднике поднимается, растет, простирает над миром длани рукокрылый могучий человек. Скорбно опущены углы его твердо сжатых губ, темнее ночи глаза, как тетива лука напряжены мускулы, но весь он устремлен ввысь, и земной шар кажется маленьким под сенью его мощных рук-крыльев.

На живописных занавесах будто материализуются вихри истории. Художник предлагает нам картину будущей военной катастрофы: словно дождавшись своего часа, угрожающе нацелены вниз боеголовки ракет, и, подхваченные космическим смерчем, улетают в бездны галактики обугленные фигуры людей, в кровавом зареве катастрофы застывают скрюченные трупы... Первозданный хаос вновь воцаряется на земле. Все мертво. Но надежда, вера, разум сильнее смерти — говорит нам сценограф. И когда в оркестре начинает вновь звучать пленительная мелодия, вместе со звуками этой «Ave, Eva!» мы видим на гран-

ЮЛИЯ
ЧУРКО,

доктор искусствоведения

диозном полотне задника символ жизни — женщину. Ее образ опять царит над миром, опять распускаются цветы, взлетают птицы, встают, как бы очнувшись после страшного сна, люди. Надеюсь, веря, любя, человечество продолжает свой путь...

Таково одно из возможных прочтений сценографии Е. Лысика, созданной для балета А. Петрова — В. Елизарьева «Сотворение мира». Только одно из возможных, подчеркиваю, ибо смысловая многозначность изобразительного ряда, свойственная художнику вместе с четкой концепцией, строгой выстроенностью основной художественной идеи спектакля, является одной из характерных черт его творчества.

Я специально почти не касаюсь здесь музыкального и хореографического решения спектакля — об этом много писалось и говорилось. Художественное оформление «Сотворения» — это само по себе законченное драматургическое целое, со своей экспозицией, развитием действия и кульминациями, с завершенной рондообразной композицией. Идея сотворения многоцветного мира из первозданного хаоса раскрывается художником в динамике — он понимает движение как фактор жизни, гибель и смерть для него — это неподвижность, это утрата планетой своих живых красок.

Пространство спектакля вмещает в себя целую систему драматургических приемов и образных ходов. По восходящей идет в нем нарастание цветовой звучности, интенсивности живописных образов. Как отражение диалектики жизненных противоречий прочитываются многочисленные контрасты: колористической насыщенности



жизни и мрачной пустоты смерти, ироничной пасторальности рая и ужасающей реальности ада, бурных центростремительных и центробежных композиций космического апокалипсиса и отстраненно статичных объемных игрушек, невесомо летящего над миром в начале балета ребенка и бурно взмывающего ввысь в финале взрослого...

Е. Лысик может комментировать действие балета, оказывать на него влияние, обращать в наши дни, в символической форме выявлять его суть, предвосхищать и прогнозировать, создавать для него определенную эмоциональную атмосферу. В общем, сценография художника всегда полифункциональна, и ее мощный голос, сливаясь с музыкой и пластикой, создает новый по качеству синтез равновеликих слагаемых, своеобразное музыкально-хореографическо-живописное трехголосие. И это касается не только «Сотворения мира», а практически всех спектаклей минской сцены, над которыми он работал в сотрудничестве с В. Елизарьевым. Недаром рецензенты, фиксируя это явление, нередко называли фамилию художника рядом с по-



становщиком, говорили о «театре Елизарьева-Лысика». Впрочем, они же порой и упрекали художника за то, что он не всегда исходит из музыки, что его декорации «солируют», что они мешают восприятию хореографии, создают впечатление перегруженности. Так ли это?

Взаимоотношения хореографии с музыкой в наше время достаточно сложны и объемны. Балетмейстеры ныне не только вторят музыке, следуют за ней, воплощают ее образы, но и развивают свою мысль, дополняют музыкальную образность своей, пластической. «Любить — это не значит смотреть друг на друга, это значит смотреть в одном направлении», — сказал как-то А. Сент-Экзюпери. Если простиительно такое сравнение, то мысль эту можно использовать для характеристики отношений хореографии с музыкой, а также и с живописью. Важно, чтобы они не противоречили друг другу, чтобы контрапункт их был гармоничен и направлен на решение единой идейно-художественной задачи. «Изобразительному искусству, так же, как музыке и хореографии, надо предоставлять

возможности сделать для спектакля максимум возможного, — считает Евгений Лысик. — Или все — или молчание». Художник строит свои взаимоотношения с музыкой в разных аспектах — он то создает созвучную ей живописную симфонию, как в «Кармен-сюите», то использует свойственный ей принцип «широкого мазка», как в «Спартаке», то стремится к эмоциональному унисону с ней, конкретизируя ее национальные, исторические, социальные истоки, адресуя ее нашим дням, как в «Тиле» и «Сотворении», то, наконец, показывает на ее основе собственную зримую «реальность», как, скажем, в «Щелкунчике», где так впечатляет образ прозрачного и хрупкого мира детства.

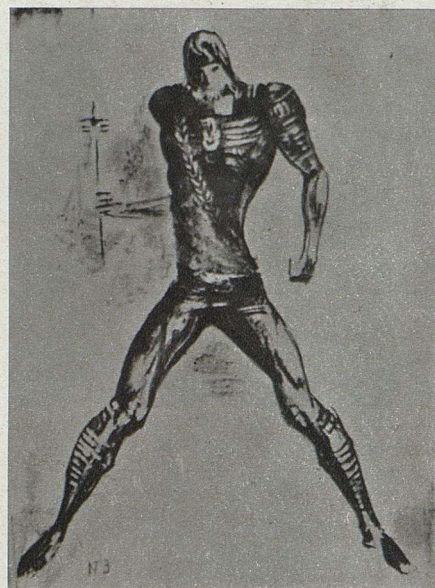
Конечно, такой сложный синтез трех основных слагаемых требует создания специальной музыкально-хореографическо-живописной партитуры, где все должно быть строго согласовано и расписано буквально по тактам. В спектаклях, созданных В. Елизарьевым и Е. Лысиком, в непрерывной динамике разворачивается контрапункт образов зрительных и звуковых, вертикальных и горизонтальных, временных и пространственных, кинетических и статуйных. Создается своеобразная тотальная образность, которая вся подчинена единой художественной логике. Любая расбалансировка ее ингредиентов ведет к срывам и невосполнимым потерям. Но зато при точной корректировке сила воздействия целого удваивается, а то и утраивается. Здесь сказывается сознательное следование определенному принципу отражения действительности, который характеризуется особой «густотой и плотностью письма» (Ю. Трифонов). Построенное по такому принципу произведение, естественно, более насыщено, более сложно по своей архитектонике, но ведь и жизнь сложна, многослойна, противоречива.

Наша эпоха внесла значительные изменения в жизнь и сознание людей, что сказалось на мировосприятии людей, на их духовной жизни, эстетических представлениях, искусстве. Расширение сферы познаний человека от космических далей до мельчайших частиц атома, понимание прошлого, настоящего и будущего как единого потока жизни изменили хронотоп искусства: ему стал присущ широкий пространственно-временной взгляд, сопоставление эпох стало инструментом исследования действительности.

Чтобы справиться с большим объемом новой информации, художникам пришлось разрабатывать новые приемы и способы ее передачи. Экономность — максимум информации в минимум времени — стала существеннейшей чертой искусства, а метафоричность, ассоциативность, гиперболизм, парадоксальность, фантастичность — все эти приемы интенсификации мысли приобрели в нем широкое распространение.

Образность балетов Елизарьева-Лысика не исчерпывается сразу и до конца, и отсутствие видимого дна, границ ее постижения создает ощущение глубины. И пусть некоторые из художественных решений не до конца осознаются в момент восприятия, не сразу улавливаются все варианты их возможных прочтений, но они дают импульсы для активизации воображения, зовут к повторному общению, к размышлению над тайнами жизни и искусства. Балету удается приблизиться к жизни, отразить ее ярче, полней, в комплексе ее противоречий, а значит — реалистичней.

При всей своей видимой сложности «Сотворение мира» оказался балетом для всех. Вот уже около пятнадцати лет он с пониманием воспринимается любой аудиторией. Первый из больших спектаклей, оформленных на минской сцене Е. Лысиком, «Сотворение мира» потребовало от художника полуторамесячного напряженнейшего, поистине каторжного труда, когда от многочасового каждодневного стояния опухали ноги, покрывались мозолями и кровавыми волдырями руки, в стальные трёсы превращались мускулы, а легкие, наоборот, не выдерживали химических испарений от красок и лаков. Сценограф, как правило, сам стремится сделать основную живописную работу, расписать же три-четыре тысячи квадратных метров, даже с помощниками, — не шутка для богатырски здорового человека. «Но то, что живет в тебе, нельзя передоверить никому, — считает Евгений Никитович, — это можешь сделать только ты, и никто иной». А этим сорока пяти дням страстного самоотвержения предшествовала вся жизнь. «Сотворение» вобрало в себя многое из раздумий и поисков художника. Оно стало для его ав-



Эскизы костюмов Е. Лысика к балету «Спартак». Спектакль поставлен В. Елизарьевым в Большом театре оперы и балета Белорусской ССР.

торов в определенной мере программным спектаклем. «Не часто тебе в балете предоставляется возможность высказаться по такой серьезной и широкой проблематике, как в «Сотворении мира», — говорит художник. — Естественно, что мысль наша питалась при этом самыми различными источниками, как художественными, так и общекультурными, социальными, политическими».

Разговор о судьбах мира и человечества был продолжен Е. Лысыком и в следующем балете, который они сочинили вместе с Валентином Елизарьевым, но уже на конкретном национальном материале. Либретто «Тили Уленшпигеля» Елизарьев и Лысик написали по мотивам произведения Шарля де Костера. Автором музыки стал Евгений Глебов. Лысик после долгих поисков нашел сценографический принцип, во многом обусловивший решение спектакля в целом. Сцена была превращена художником в палубу корабля, который напоминал о родине Тили, расположенной на морском побережье, и в то же время воссоздавал как бы модель земли, окруженной океаном. С этого корабля невозможно сойти ни врагам, ни друзьям. У него имелись живописные паруса-задники, он управлялся штурвальным колесом, а его пути и судьбы зависели от того, кто находился у руля. Когда мы видели здесь короля Филиппа, Великого инквизитора и предателя Рыбника, нам казалось, что штурвал и свисавшие со всех сторон корабельные снасти начинали напоминать раскинувшуюся над страной огромную паутину с чудовищным многоруким пауком. Когда же к рулю поднимались Тиль и его друзья, штурвал становился колесом веселой водяной мельницы, над страной поднимался парус, на полотнище которого цвела земля Тили и Питера Брейгеля, и маленькая Фландрия выглядела органичной частью большого земного шара. В сценическое действие включались все три яруса корабля, все три уровня мира: снизу, словно из трюмов или присподней выползал король Филипп, из могил восставали мертвые, на палубе-земле жили, страдали, любили и умирали люди, а над ней то висел кровавый крест инквизиции, то распахивалось небо вселенной. В финале балета обрывался парус с изображением природы, и корабль-страна становился гигантским костром, в котором сгорало все и вся. Опадали декорации, умирали краски, оголялись колосники, до кирпичной кладки обнажалась сцена. И лишь постепенно в пластике рождалась движение, снова возрождалась жизнь и ее герои.

Авторы спектакля увидели в романе историческую сагу и одновременно притчу, которая относится не только ко временам прошедшим. Собственно говоря, его так задумывал и сам Шарль де Костер. Недаром своему герою он дал имя Уленшпигель, что в переводе означает «я ваше зеркало», а в предисловии к роману спрашивал у читателя: «Уверен ли ты, что в этом мире уже нет ни Карлов Пятых, ни Филиппов Вторых?». Воплотить эту мысль в балетном спектакле — задача не из простых. В ее решении Е. Лысыку принадлежит немалая заслуга. Взгляду художника на историю чужда хладнокровная ретроспективность, у его памяти длинная, живая генеалогия, в нем живет острое чувство причастности ко всему, что в мире происходило и происходит. Его «воспоминаний взорванные мины» сплавляют воедино времена настоящие, прошлые и будущие, национальное и интернациональное, частное и общее.

...На круглом планшете сцены, окруженном амфитеатром античного ристалища, разворачивается все действие «Спартак». Но это не только алая арена цирка, где происходили бои гладиаторов, это залитая кровью арена истории, по которой шагают римские легионеры, проносятся конницы Чингисхана, катятся бронированные колонны. Равнодушными зрителями взирают на ход событий некогда величественные, ныне источенные временем, полуистлевшие статуи римских императоров, и на спускающихся пратикаблях словно проецируются судьбы всех завоевателей, будущее которых — прах, тлен, бесславие. А рядом — не раз оживавший в наши дни и устремленный в будущее образ крылатой богини Победы. Под сенью крыльев Ники Самофракийской, в кроваво-красном свете, как бы напоминающем о цене, заплаченной за бессмертие, и поныне стоят воины Спартака, готовые к новым битвам за свободу.

Для Лысыка вообще характерна тяга к максимальной выразительности (при аскетичности архитектурных решений сцены, вызванных требованием балетного теат-



ра, он очень активно использует все другие средства — фактуру, цвет, свет, линию, объемы), к полноте и масштабности эмоционального бытия. «Настоящее искусство — это всегда катарсис, — считает художник, — всегда духовное очищение. И устремленность к нему — самая сильная акция, на которую способен театр». В своих произведениях он изображает человека в его стремлении к высокой духовности через драмы и катаклизмы. Симфонией красок, ослепительным торжеством багряных тонов обрушивается на зрителя его живопись в «Кармен-сюите». Художник здесь как бы выводит действие на просторы вселенной. Единая монументальная декорация полукругом опоясывает всю сцену от порталов до колосников и в мощи ее пастозных мазков, в экспрессионистском вихре линий пламенеет, кажется, сама жизнь. Но здесь же вскоре раскрываются черные глубины ночи, загораются мрачные погребальные огни. Праздник и трагедия, вечное таинство жизни и смерти — контрасты, антитезы, сопоставления пронизывают всю систему образов художника. Красота и хрупкость, незащищенность,

эфемерность мечты — вот мысль, которую он стремился провести в «Щелкунчике». «Но технические условия не дали мне, к сожалению, возможности реализовать ее полностью. Отсутствие нужных материалов не позволило «воспарить» над землей, создать прозрачный мир скоротечного сна детства», — говорит Е. Лысик.

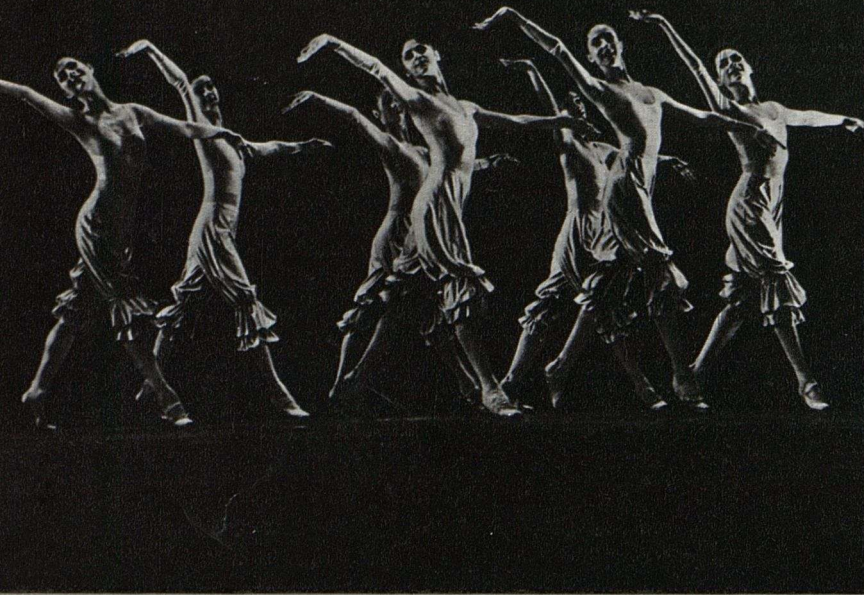
Костюм у Лысыка, как и все остальное, включен в общее драматургическое поле, несет в себе заряд мысли. В лицемерно белом предстает вначале Инквизитор в «Тиле Уленшпигеле», но затем костюм его становится красным, словно окрашивается кровью жертв. Зловеще-черный, жесткий по контурам костюм короля Филиппа делает его похожим на неведомого злобного насекомого. Слово перепачкана в грязи одежда предателя Рыбника. В балете Ж. Бизе — Р. Щедрина поражает, скажем, противопоставление ярких оранжевых, синих, фиолетовых, желтых костюмов кордебалета песочно-серому одеянию Кармен. Уже в самой непривычности его сценического решения, где традиционными являются красные, черные и белые тона, цвета жизни, любви и смерти, кроется зерно конфликта между ординарной пестротой массы и цельностью индивидуальности.

Е. Лысик умеет лаконично, в соответствии с требованиями балетного театра, обрисовать персонажа одной-двумя деталями, определить его место в общем контексте. О многом, к примеру, заставляют задуматься одни лишь красные домино на плечах у мужчин в массовой сцене из «Кармен-сюиты», предшествующей финальной развязке. Хореограф дает здесь кордебалету судорожные, рваные движения, резкие объятия, пароксизм чувств. А художник набрасывает на головы юношей красные накидки, напоминающие кашпоны палачей. Может, танцующие олицетворяют как бы отделившиеся от героев эмоции — жестокость страсти, предчувствие трагического исхода? Или являет свой фарсовый лик оборотная сторона любви? Или это просто своеобразная драматургическая и нервная разрядка, предшествующая кульминации? Амбивалентность образов, рожденных балетмейстером и художником, позволяет выдвинуть любую из этих догадок, программирует многочисленные ассоциации.

Конечно, образность художника требует от присутствующих в зале развитого воображения и художественной эрудиции. В его сценографии творчески используется мировой общекультурный фонд, многочисленные реминисценции из произведений скульптуры, живописи, литературы. Его образы открывают новый взгляд на явление, разрабатывают клишеобразное мышление, излучают огромную эвристическую силу.

Е. Лысыком оформлено много оперных и балетных спектаклей. Среди последних — первая постановка на родине Назыма Хикмета балета А. Меликова «Легенда о любви», а также «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Каменный властелин», «Вий» В. Губаренко, «Собор Парижской богородицы» Ц. Пуни, «Медя» Р. Габичвадзе. Большая удача ждала сценографа там, где он находил в лице балетмейстера-постановщика единомышленника, меньшая там, где хореография и живопись были сепаратны. Но в каждом из спектаклей сценограф утверждает свои взгляды и идеалы, в них живет, бурлит, вскипает и переливается через край противоречивый, прекрасный и ужасающий мир. Жизнь, воссозданная Е. Лысыком, вызывает одновременно восторг и ужас, смех и слезы...

Будем ждать НОВЫХ ВСТРЕЧ



Сцена
из спектакля
«Симфония
ре мажор».

Фото Д. Куликова

Флоранс ФОРЭ
(фрекен Юлия) в
балете «Фрекен
Юлия».

Фото
В. Барановского

Мы помним те блистательные гастроли Парижской Гранд Опера, когда советские зрители впервые познакомились с современным хореографическим искусством Франции. С тех пор почти три десятка лет пристально вглядываемся мы в сегодняшний облик этой столь богатой традициями хореографической державы. Мы узнали, что французский балет — это не только Гранд Опера. Наша память хранит имена знаменитых хореографов, названия замечательных спектаклей, связанных со сценами Бордо, Лиона, Марселя. Например, подлинным открытием стали для нас спектакли Ролана Пети на марсельской сцене.

На этот раз к нам прибыл коллектив, не имеющий большой известности. Балет из города Нанси — первый приехавший в нашу страну коллектив, на афишах которого не значится ни одной постановки его художественного руководителя Жана-Альбера Картье. Он поставил целью пропаганду спектаклей знаменитых современных хореографов мира — произведений «классики XX века». Французские гости показали нам работы Д. Ноймайера, Н. Христе, Л. Любовича, Ханса ван Манена, Агнес де Милль, К. Макмиллана, С. Лифаря, Б. Кульберг, И. Килиана.

«Струнные» (на музыку «Дивертисмента» Б. Бартока) в постановке Н. Христе, «Без заглавия» на музыку «Концер-





тино для струнных» И. Стравинского, ставшего основой полотна Л. Любовича, обрисовали общую картину сегодняшней жизни жанра бессюжетного балета. Мы увидели, что в хореографии этих сочинений много повторяющихся приемов — в сфере драматургических форм, в композиционных построениях, в лексике... И убедились еще раз в том, что жизнь любого произведения зависит от уровня мастерства создавшего его художника, силы его личности, что вслед за открывателями идут те, кто множит, развивает, повторяет привнесенное первыми.

В «Струнных» Н. Христе, как пишет программа, хотел «передать контраст между легкой прозрачностью музыки и скрытым в ней драматизмом».

На сцене — пары танцовщиков — персонажи балета Христе. Они на протяжении действия будут составлять различные группы, меняясь, развивать танцевальную тему спектакля. Из группы танцовщиков выделяется пара. Она начинает вести свою хореографическую тему, потом замирает, останавливается и передает ее следующей. Отдельные голоса танца то звучат в унисон, то расходятся, рождая хореографический контрапункт. Один, другой солист то «выпадает» из общего течения действия, то вливается в него вновь. Статика сменяется динамикой. Их чередование рождает общий ритм действия. И все время кажется: где-то ты уже видел и эти подчеркивающие экспрессию чувств резкие взмахи почти прямых рук, и эти хореографические «рапиды», и такие же пластические паузы. Сама тема балета отдаленно напоминает так пленившие нас когда-то «Танцы на вечеринке» Дж. Роббинса. Но Роббинс гениально сумел раскрыть в бессюжетном жанре конкретность психологических состояний своих безмянных героев. Н. Христе отказался от психологической конкретности. В его балете главное — инструментализация чистого танца. Хореограф игнорирует основу произведения Б. Бартока — его лирический свет. И теряются эмоциональные контакты с происходящим на сцене. Спокойно подмечаешь известные танцевальные «языковые обороты» в соло и дуэтах исполнителей.

Схожее впечатление осталось и от балета «Без заглавия» Л. Любовича.

Когда же вслед за этими постановками мы увидели работы одного из крупнейших современных хореографов — Ханса ван Манена — его «Песни без слов» (на музыку Ф. Мендельсона-Бартольди), «Четыре пьесы Шумана» (на музыку Квартета для струнных Р. Шумана) — стали ясны источники виденного нами во многих других работах современных западных хореографов и в спектаклях, которые мы увидели в начале гастролей театра из Нанси.

Ван Манен строит бессюжетные хореографические композиции, добываясь предельной инструментализации танца. Здесь чувство, мысль воплощаются не в актерской игре исполнителей, а в эмоциональном осмысленном построении

Сцена из балета «Песни без слов».

Фото Д. Куликова

хореографической фразы, через ее пластическое интонирование. За внешней остраненностью танца стоит его предельное наполнение конкретной психологической эмоцией, носимое со сцены. Смена эмоций всегда подчинена у хореографа развитию единой темы. Это судьба чувств в разном пространстве жизни.

В «Песнях без слов» хореографическая сюита выстроена на смене танцевальных высказываний солистов. Антре окутывает сцену единым лирическим настроением. Но здесь нет широты и покоя лирического романтизма. Кантилена танца то и дело разрывается тревожными пластическими всплесками, как бы взрывающимися ее изнутри.

Первая пара рассказывала о гармонии чувств. Танцовщики шли друг к другу с разных концов сцены свободным простым шагом. Останавливались, встретившись. Из встречи рождался унисон дуэта.

Следующие за ними как бы взрывали изнутри эту остраненную сдержанность. Бурные вариации мужчины и женщины легко охватывали широкое пространство сцены и передавали право «голоса» новым танцевальным темпам — вальсу. Вальс выпевал кантилену с неожиданными «вздохами», замедлениями, ускорениями. В льющихся взволнованных линиях танца, их чуть нервных «сбоях» выросал образ пришедшей любви, предчувствие ее тревог и свершений, страсти.

И она приходила. Танцовщик и танцовщица будто плыли навстречу друг другу в земном па де бурре с разных концов сцены. Какая-то внутренняя сила пронесла их друг мимо друга — то слева направо, то справа налево. На фоне па де бурре танцовщицы возникал монолог юноши... Этот романтик двадцатого века еще не нашел свою судьбу.

А затем Ханс ван Манен вдруг отдавал право единственного и первого голоса в спектакле музыке. Она заставляла вслушиваться в себя и замерших на сцене исполнителей, и зрительный зал, говорила о грядущем, напоминая о том вечном, духовном, что существует вне нас.

Тема юношеского одиночества, промелькнувшая в «Песнях без слов», стала центральной во втором показанном танцовщиками из Нанси балете ван Манена — «Четыре пьесы Шумана». Герой сочинения (Рафаэль Паганини) пытается приобщиться к тем, кто нашел друг друга, кто обрел счастье взаимной любви. Разворачивается вечное со времен романтизма повествование о поисках идеала — на фоне праздничного карнавала жизни. Тема эта смыкается здесь с близкими западной хореографии проблемами человеческой некоммуникабельности. Одиночество романтического героя рождалось из его неприятия реальности. Ван Манен рассказывает о тяге современного человека к нормальным чувствам, к человеческому общению, дает нам понять, насколько драматичен путь к ним, к их обретению. Поэтому хореография ван Манена стилистически отличается от романтиче-

ГАСТРОЛИ

ской традиции. Балетмейстер тоже подчеркивает в танце кантлену, большие движения, развернутые позы, но никогда его пластическая мелодия не стремится ввысь, в «иные дали». Ее опора — земля. Танцовщики то легко приподнимаются над ней, то плотно к ней прикипают. Кантлена танца постоянно взрывается изнутри, перемежается всплесками рук, неожиданными сменами темпов, ритмов, чтобы потом снова набрать силу, опять вернуться к широте и люющим линиям движений.

Романтизм Шумана, Мендельсона-Бартольди для Ханса ван Манена — отправная точка в процессе поэтизации психологических состояний современного человека. За его душевную жизнь он наблюдает как бы извне, не сливаясь с персонажами постановок. Место романтического исповедничества тут занимает сторонний анализ происходящего. Мир его балетов — камерный, интимный — требует от зрителя способности настроиться на неторопливое погружение в сторонний для него мир. И он требует филигранного исполнительского мастерства — умения наполнить жизнью эти вроде бы бесконечно тянущиеся монологи, диалоги, чуть-чуть отличающиеся друг от друга перемены танцевального рисунка. Если утратить их ощущение, из хореографии исчезнет содержание, бессюжетный балет превратится в простую абстракцию.

Исполняя балеты Ханса ван Манена, артисты из Нанси, к сожалению, не всегда и не везде оказывались на уровне поставленных перед ними задач. Чувствовалось, что молодая труппа сосредоточивалась на том, чтобы справиться с техническими трудностями этих балетов. Постигшие их смыслы, как видно, — следующий этап творческой биографии коллектива. Может быть, этим объясняется и то, что из работ гамбургского хореографа Дж. Ноймайера театр выбрал «Вариации из «Петрушки» (музыка И. Стравинского). Эта постановка Ноймайера дает нам возможность лишь ощутить, что перед нами — полотно большого мастера, виртуозно владеющего приемами стилизации, иронии, гротеска, художника со своим видением мира, собственной лексикой, танцевальным стилем.

Перед нами возникли как бы отдельные намеки на знаменитый балет Фокина, сегодняшнее представление о нем, его эстетических открытиях. Все основные темы фокинского балета прошли перед нами в хореографии этого краткого танцевального опуса — резкая кукольность линий Петрушки, пластика Балерины, образы-ассоциации со знаменитым плясом ямщиков, танцем кормилиц... За этой редкостью энергичной плясовой стихией, переведенной в сферу свободного танца, за стремлением хореографически переосмыслить красочную изобразительность музыки Стравинского чувствовалось и иное — лирические воспоминания о духе искусства Вацлава Нижинского. Ноймайер создал балет-воспоминание. Из постановки начала века выводились на авансцену содержательные мотивы, близкие современному искусству западного балетного театра.

И снова, глядя на сцену, казалось, что исполнителям не хватает здесь владения теми глубинными пластами, без которых скудеет хореография Дж. Ноймайера.

Казалось бы, молодые артисты всегда лучше всего чувствуют искусство хореографов, наиболее близких им по времени. Но настоящие живые контакты танцовщиков из Нанси со зрительным залом возникали, когда театр стал показывать спектакли балетмейстеров старшего поколения. Впервые это произошло на хорошо известном нам балете Б. Кульберг «Фрекен Юлия» (музыка Т. Рангстрема). Ярко и ясно высеченные характеры, четко выписанный сюжет, актерские крупные планы хореографии Кульберг, а главное, наверное, — конкретность происходящего, оказались тем хореографическим материалом, который подвластен исполнительским возможностям коллектива. Мы радостно вглядывались в четкую лепку образа Жана, которая выдвинулась в танце приглашенного из Марселя Дениса Ганьо, восхищались непреклонной силой, гордостью раздираемой страстями Юлии в исполнении Флоранс Форэ. Мы видели, как каждый из создателей эпизодических образов спектакля, будь это Франсуаз Дюбек в роли Кристин, Оливье Пардина в партии Жениха, Ив Кордиан (Граф) или Роберта Маццони (Клара), формируют четкий слаженный ансамбль. И сожалели, что в нашу страну труппа из Нанси привезла так мало сюжетных спектаклей. Их, как известно, немало в ее репертуаре.

Близка театру оказалась и хореография постановщиков старшего поколения, которая сейчас уже выглядит своеобразным хореографическим традиционализмом двадцатого века, как, например, «Дует на музыку Шостаковича» (Аделин Шарпантье, Алеша Горки) в постановке К. Макмил-

лана. Он вызвал интерес своей опорой на систему классического танца, тем, как наполняет ее хореограф конкретной эмоцией.

Как известно, хореография Агнес де Миль строится на глубоком знании танцевального фольклора и бытовых европейских танцев, существовавших еще до рождения балетного театра. Соединенный с классикой фольклор приданайских стран, часто использовавшийся в музыке Ф. Шуберта, — основа не только лексикой танца, но его рисунков, изобразительных элементов, ритмов. «Непоследовательности» — хореографическая сюита, осуществленная на музыку Ф. Шуберта. В рисунке танцев, их построении, позах, сама ее образность часто вызывает в памяти знаменитую фокинскую «Шопениану». Но в спектакле Агнес де Миль поэтизируется мир первых «бытовых» актов романтических произведений. Кажется, хореограф взялась доказать и доказывает, что он напрасно отвергался героями старинных балетов. Он так же поэтичен, как и мир белоснежных сильфид.

Артисты из Нанси наполняют хореографию Агнес де Миль здоровьем молодости, жизненной энергией, подтверждая, что им близко игровое начало и простота чувств. Так же, как и изысканный юмор, ирония в давно завоевавшей любовь советских зрителей «Симфонии ре мажор» И. Гайдна, поставленной И. Кирианом.

Пародийность, выраженная в пластике, отходит у исполнителей на второй план, вперед выдвигается актерская игра, порой чуть грубоватая, несколько аффектированная. Но спектакль все равно вызывает бурю аплодисментов, рождает чувство симпатии к молодому веселью, энергии, динамике, с которыми танцуют в балете Александра Велс и вся труппа.

Театр Нанси не случайно, наверное, поставил балеты С. Лифаря в конце своей гастрольной афиши. Постановки этого хореографа оказались ему творчески, как это ни парадоксально, наиболее близкими.

«Утренняя серенада» (музыка Ф. Пуленка) в постановке Лифаря — своеобразная дань балетной анакреонтике. В мифологическом сюжете об Актеоне (Рафаэль Паганини), превращенном Артемидой (Изабель Гэрэн) в оленя и растерзанном принявшими облик собак нимфами, хореограф вычитывает мотив одиночества героя на лоне природы. Закрыты и недоступны прелестно-холодная Артемиды и ее спутницы-подруги. Они не просто принимают обличье «палачей» посягнувшего на их мир юноши-зверя, «природная» отчужденность живет в нимфах изначально, проскальзывает в изобразительных штрихах их пластики.

Лифарь вводит в лексику Артемиды и элементы дунканизма, и фокинскую изобразительность, но в основе ее хореографического портрета — сухой, жесткий академизм. Погоня Актеона за Артемидой прочитывается балетмейстером, как бег за чем-то недоступным, но отнюдь не целительным. «Неконтактность» героев с самого начала спектакля заставляет думать о трагическом исходе событий. Игривая анакреонтика прошлого, целительный мир природы романтического балета оборачиваются у Лифаря безжизненным холодом. Наверное, не случайно сцена гибели героя, окруженного нимфами, напоминает композицией губительные воды вилы романтической «Жизели». В «Утренней серенаде» властвуют вилы двадцатого века. Артемиды и нимфы — губительные начала природы, отрешившись от контакта с человеком, не допускающие его в свой мир. Потому и остается от этого балета привкус горечи, рожденный пессимизмом его автора.

Ею пронизана и «Сюита в белом» (музыка Э. Лало). Артисты из Нанси танцуют бессюжетный «белый» балет живо, любовно, уважительно. Быть может потому, что здесь апелляции к классике, знакомой со школьной скамьи, выведены хореографом в формулу, заявлены почти иллюстративно.

В центре композиции — группа в длинных тальониевских тюниках. По бокам, по диагонали к ней замерли танцовщицы в «академических» пачках. На протяжении всего действия образ романтической грезы будет возникать перед нашими глазами как напоминание об истоках «белого балета» и как утерянный академизмом романтический идеал.

Впрямую оставляя узнаваемыми танцевальные композиции романтического и академического балета, Лифарь лишает композиции их гармонической ясности, создает впечатление их неустойчивости, неравновесия. Возникающий внутри композиций унисон все время распадается. Танец солистов с кордебалетом, их взаимное «согласие» оказывается мнимым. Вместо их гармонии — здесь распад единства. Вместо единства — неконтактность.

Отдельные позы «Сюиты в белом», рисунок рук, ритмы их взмахов заставляют вспомнить хореографию «Серенады» Дж. Баланчина. Но единство истоков не означает еще единой линии развития. Лирико-психологическое полнозвучие хореографического инструментализма Баланчина, в противоположность Лифарю, звучит как утверждение живости романтических мотивов. Лишенная иллюстративных сопоставлений стилей «Серенада» рассказывает о тревогах, драматизме, лиризме современного человека.

...В финале «Сюиты в белом» танцовщицы как бы выходят в реальность, неизвестную им и тревожную. А Баланчин, проведя своих героев через испытания душ, открывает им путь к самим себе — к самообретению.

От первого знакомства с «Федрой» Ж. Орика на давних гастролях Гранд Опера остались воспоминания об ошеломляющем оформлении Ж. Кокто, замечательном исполнительском искусстве Иветт Шовире.

Он столь же красив, сколь и холоден — этот спектакль. Столь же изысканен и малопонятен как прежде. Ты любуешься яркими, открытыми красками декораций и костюмов, графичным изяществом пластических линий, режиссерских решений пространства. Но развивается действие, красота начинает казаться нарочитой, рационализм действия — надуманно-вычурным. Символическая ассоциативность каждого эпизода заставляет мучительно всматриваться в происходящее на сцене, искать эмоциональный контакт с ним. И, когда он не возникает, становишься холодным, любопытным созерцателем. Отмечаешь красоту тела Рафаэля Паганини (Ипполит), изящество танцевальных линий Аделин Шарпантье (Арисия), умение Дениса Ганьо (Тезей) «играть» ракурсами поз, рациональную пластику Флоранс Форэ, создавшей образ Федры. В другом спектакле эту роль исполнила Майя Плисецкая. Подчиняясь хореографической логике постановщика, балерина наполнила образ ощущением значительности собственной личности. Она будто вернула свою героиню к величественным, полным внутреннего пафоса основам классицистской трагедии. Плисецкая сыграла женщину-властительницу жизни, которая вместе с красотой, любовью и поклонением теряет все — себя, жизнь, ее смысл.

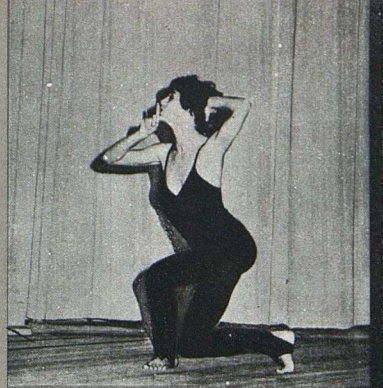
Когда гастроль театра из Нанси закончилась, стало ясно, что для нас они были во многом показательны и поучительны. Мы впервые увидели эту труппу. Поняли, насколько благородны задачи, которые она перед собой ставит. Как проста ее жизнь, нелегки возможности роста. Репертуар театра дал нам возможность продолжить знакомство с творчеством зарубежных хореографов. И мы благодарны за это руководителю балета из Нанси Жану-Альберу Картье, и также исполнителям-участникам гастролей в СССР Изабель Гэрэн, Денису Ганьо, Рафаэлю Паганини, Аделин Шарпантье, Александре Велс, Флоранс Форэ, Алеше Горки, Франсуаз Дюбюк, Оливье Пардина. Мы запомнили их, мы будем ждать с ними новых встреч.

Наталья ЧЕРНОВА,
кандидат искусствоведения

Лекции американской ГОСТЫИ

В московском Доме дружбы с народами зарубежных стран состоялась встреча с американской танцовщицей и хореографом современного танца Лесли Фридман. Ее имя советским любителям балета не знакомо, но у себя на родине она известна и популярна, особенно среди студенческой молодежи.

Лесли Фридман начала брать уроки танца в пятилетнем возрасте. Ее первым педагогом была Виктория Кассан, в свое время выступавшая в труппе Анны Павловой. Она-то и привила девочке любовь к классическому танцу. И хотя юная танцовщица добилась здесь известных успехов, она решила не ог-



Выступает Лесли
ФРИДМАН

Фото Д. Куликова

раничивать свои познания только изучением одной танцевальной системы и перешла в другую школу, где преподавание велось по методу Марты Грэхем. Так вошел в жизнь Лесли Фридман современный танец. И хотя, выбирая профессию, она выбрала не хореографию, но историю, танец не был забыт — одновременно Лесли Фридман принимает участие в выступлениях частных хореографических трупп, накапливая профессиональный опыт. А работа преподавателя истории обогащает ее творческое мышление, расширяет кругозор, формирует навыки свободного общения с аудиторией. Со временем она оставляет педагогическую деятельность и начинает профессионально заниматься хореографией. Форму своих индивидуальных выступлений Лесли Фридман видит как форму лекции-показа. Причем, отказавшись от какой-то определенной системы и суммировав свои познания, танцовщица пытается создать собственный стиль. Конечно, в нем отчетливо прослеживаются и истоки классического танца и методология школы Марты Грэхем, но стремление исполнительницы найти свою самобытную музыкально-пластическую манеру очевидно. Она осуществляет и исполняет хореографические композиции, как правило, основанные на классической музыке. Иногда сюжет их бывает конкретен и прост, порой сложен и многозначен. Вот два примера: «Танец Розы» на музыку Моцарта и «Элегия планет» на музыку Шуберта-Престе. Первый — посвящен собаке, второй — навеян астрономической гипотезой.

Сегодня Лесли Фридман создает свои постановки не только «на себя», но и в различных хореографических труппах. Но объединяет эти два разных вида деятельности — постановочную и исполнительскую — одно начало: любовь к танцу. А отсюда и желание Лесли Фридман пропагандировать его в любых условиях, на любых площадках и в самой разнообразной аудитории. И как показала встреча в Доме дружбы с народами зарубежных стран, советские зрители с большим интересом отнеслись к лекции-показу американской танцовщицы и педагога.

Ю. ТЮРИН

«Это — Взгляда проклятая власть»

Собственно, балетом это зрелище не назовешь: тут поют танцовщики — гортанно, страстно, и танцуют певцы, гитаристы — отчаянно и самозабвенно. Так, вероятно, танцевали и пели испокон веков — безудержно, бескорыстно, вдали от посторонних глаз — легендарные андалузские цыгане. Тут слышны отзвуки молитв и плачей, древних ритуальных танцев-заклинаний и грубоватого юмора простонародья — самых древних истоков знаменитого искусства фламенко. Хриплые выкрики толпы, пенящиеся юбки женщин, яростные ритмы сапатеадо — искусство танца здесь растворено в танце — способе существования.

Балет «Кармен» вырос из одноименного фильма тех же авторов. В нем тщательно сохранены все хореографические фрагменты киноверсии, костюмы (в сущности, репетиционные — купальники и длинные юбки женщин, брюки и свитера мужчин), место действия (студия — репетиционный зал с зеркалами, простыми крашеными столами и табуретами). Разыгрывает спектакль та же труппа, Хосе — сам Антонио Гадес. Только Кармен другая — Кристина Ойос, та, что в фильме играла самое себя — помощницу балетмейстера, репетитора труппы. И построен балет по кинематографическому принципу: монтаж эпизодов, самоценных и законченных, «стоп-кадры» мизансцен, «крупный план» протагонистов, «закадровое пение» — испанское «канте хондо» и знаменитая музыка Бизе. Она возникает в качестве характеристики героев («Хабанера» Кармен, Марш Тореедора), в лирические моменты, в развязке спектакля.

Думается, что мелодическое богатство музыки, ее яркая театральность, романтический пафос вступают в некоторый конфликт с аскетичной пластикой, с самой стилистикой спектакля, с тем, что составляет основу его и суть. Фильм и спектакль похожи и в то же время удивительно различны. На экране рассказывает история балетмейстера Антонио и танцовщицы Кармен, которые в действительности «проживают» историю взаимоотношений своих героев: вечный «миф Кармен» спроецирован на бытовой, реалистически оправданный сюжет.

Спектакль — о другом. О человеке нового времени и стихии происторических страстей, о личной попытке борьбы с внеличностными силами. Такое прочтение известного сюжета новеллы Мериме сразу сообщает действию неумолимый ход трагедии. Трагическим героем, вступающим в поединок с роком, и предстает перед нами Хосе Антонио Гадес. В нем нет монументальности героя античности. Он элегантен и степен, как подобает испанцу. Но уже в прологе, в крошечном монологе-портрете Хосе, тревожная дробь его сапатеадо, застывшая в напряжении фигура, обращенный в никуда невидящий взгляд, словно говорят и о его готовности идти навстречу испытаниям судьбы и о его обреченности: человек бессилен в поединке с роком — таков чисто испанский поворот темы. Стихия — жизнь, стихия — смерть, все вековое. И вечное воплощено в толпе, галдящей, неуправляемой, бурной и беспристрастной как сама природа.

Действующие лица балета — лишь проявление разных сторон этой стихии: Муж — ее сила и слепая ярость, закон и честь, Тореедор — тщеславие и гордыня, Кармен — ее воля и тайна. Отчужденность

Хосе от толпы-стихии резко подчеркнута мизансценами, различием пластики, танцевального языка, индивидуализация образа определяется лирико-романтической трактовкой партии. Только Кармен может вести его в толпу, только с Кармен толпа принимает его. Единственный из всех действующих лиц Хосе наделен чертами психологизма, правом на оценку событий, способностью чувствовать и осознавать себя. Любовь и страдания Хосе, противоречивость гнетущих его душу страстей с испанской прямолинейностью, по-испански метафорично и ярко изобразительно выражены в его втором монологе. ...Хосе в тюрьме. Зеркала-стены стиснули его одинокую фигуру. Вскинуты и бессильно упали руки, и троекратно умножился этот беззвучный вопль. Монолог строится на медленных поворотах и выразительных port de bras, на напряженных переходах из позы в позу, эмоциональных перепадах от надежды к отчаянию, от проклятий судьбы до безнадежной покорности ей. Каждая зеркальная грань — зримое воплощение раздробленности духа, рефлексии Хосе.

Антипод его — Кармен. Героиня Кристины Ойос однозначна, непроницаема и непостижима. Неподвижна бледная маска лица с прорезями глаз и трагически сведенными бровями. Какая-то незавершенность, недоговоренность есть в ее пластике, танце — словно эта Кармен что-то самое важное таит про себя. Нет привычной для образа неистойвой цыганки чувственности (огня, страсти). Эта Кармен грубо вылеплена, как и породившая ее народная стихия. Она — воплощение первобытных природных начал. Соприкосновение с такой Кармен губительно, как плавание в бушующем океане, как бег перед горной лавиной. Она не ведет жалости и остановок. Муж, Хосе, Тореедор — лишь спутники, на время вовлеченные в орбиту ее воздействия. Для нее они все равноценны и равнозначны. Дуэты Кармен и Хосе — магический ритуал подчинения человека высшей силе. Противостояние их подчеркнуто двумя столбами света, падающими вертикально на героев и не сливающимися воедино. Кармен не соблазняет, она околдовывает. Предметы в ее руках обладают таинственной силой фетишей. Шалью, снятой с бедер, опутывает тело и душу Хосе, ведущего ее в тюрьму, проводит рукой по его волосам — и вот он ее пленник, послушный и неподвижный. Черный веер, играющий, порхающий, описывающий круги в руках Кармен, гипнотизирует его, заставляет совершить побег из тюрьмы, зачарованным уйти за цыганкой. Есть что-то сверхъестественное в этом магнетизме. Завораживающий взгляд Кармен невидимой цепью притягивает Хосе, вкрадчивые, осторожные движения в дуэте-свидании — словно танец над пропастью. То сама Судьба, играющая человеком.

Но это мы поймем и почувствуем потом, по ходу спектакля. А начинается он буднично — с репетиции. Прием не нов — вспомним хотя бы «Эти чарующие звуки» В. Васильева или его же балет «Я хочу танцевать», «Ромео и Юлию» Бежара, когда драка, вспыхнувшая в репетиционном зале, перерастала в схватку Монтеки и Капулетти. Однако в «Кармен» экзерсис фламенко не служит завязкой действия. Урок танца принципиально противопоставлен спектаклю-зрелищу, изолирован от него. Цивилизация противостоит стихии.

...Артисты в работе. Извивающиеся змеями руки, тела-струны, рассыпающие дробный жемчуг выстукиваний — сапатеадо. Ровные линии, синхронность и четкий пульс ритма. Техника усложняется, темп нарастает, но взрыва не будет. Танец техничный — синоним системы, разумной, управляемой, контролируемой. Правит ею сам Гадес, и многофигурное тело кордебалета целиком подвластно ему. Но урок закончен. Зеркала студии разворачиваются серой изнанкой. Исчезает конкретность репетиционного зала, черный космос сцены — арена будущего боя.

МИРОСЛАВ

И голос, протяжный, вечный, разрушает реалии пролога.

Действие возникает из ритма — чуть слышно, глухо пульсирует он. Все громче и повелительнее его удары, красный свет заливают артистов, сидящих за столами по краям сцены. Песня, дикая и несущая раздоры, вплетается в перестук ритма, высвобождает темные, потаенные, первобытные страсти человека.

И вот, спровоцированная зловещим рокотом, вспыхивает ссора женщин. Сцена «На табачной фабрике» выстроена с безошибочным расчетом. Сила и динамика ее поразительны. Начавшись с соперничества двух женщин, скандал распространяется со скоростью пожара. Дерущихся подстегивают криками, как на бое быков. Срываются с мест все остальные, не в силах оставаться зрителями. Каблуки будто «выплывают»

кончается смертью. Дуэт этот также порожден ритмом: в руках у мужчин палки. Удары ими об пол, точные, сухие, отчетливые — как биение сердца. Противники — в освещенном кругу, на маленькой световой арене, лицом к лицу, прикованные друг к другу ненавистью. Все сложнее ритмический перестук, подержанный толпою — затаившей дыхание зрительницей боя. Медленно, словно ошупью, движутся герои: Хосе, отстаивающий свою любовь, ценность и уникальность человеческого чувства и человеческой личности, и Муж, олицетворяющий древнейшее право Силы. Выбивающие дробь каблуки то выжидательно рокочут, то захлебываются в крике. Взметнулись палки, в бешеном вращении образовав сверкающее колесо, яростный выпад, не достигший цели..., и вновь статика чудовищного напряжения, охота за прома-



угрозы, оскорбительны вращения бедер, жадной крови горят глаза. Ярость затопляет пространство сцены, перечерчивает его стремительными атаками, закручивает тугим кольцом разъяренных фурий, множится в хаосе схватки и разрешается коротким ударом ножа Кармен. Первая смерть в спектакле. Ни ужаса, ни потрясения не вызывает она в толпе. Для нее — стихии — смерть так же естественна, как и жизнь, она — оборотная сторона медали. Сама жизнь — лишь игра со смертью. Это мироощущение, корнящееся в самой природе испанского национального характера, отразившееся в фольклоре, эпосе, народных празднествах и самом знаменитом из них — корриде, пронизывает весь спектакль.

Тема жизни-поединка с Судьбой, заявленная уже в первой сцене, образует смысловой стержень балета. Она проходит на всех жанровых уровнях: гротесково-комическом — в картине народного праздника, обрядово-ритуальном — в игре Тореадора с воображаемым быком, лирико-драматическом — в дуэтах Хосе и Кармен. Но, пожалуй, ярче всего воплощена в схватке Мужа с Хосе.

Этот поединок начинается с игры (соперники разыгрывают в карты Кармен — свою Судьбу) и

Антонио ГАДЕС
и Кристина ОЙОС
в балете «Кармен»
(Балет Антонио
Гадеса, Испания).

Фото Д. Куликова

хом противника, магнитное поле скрепляющихся взглядов.

Неистовый танец-поединок создает ощущение сопричастности действию и в то же время является метафорой всего образного строя спектакля. Рядом с ним кажется бледной и иллюстративной развязка, решенная средствами пантомимы: смерть Кармен посреди беззаботного народного гулянья. Убивая ее — свою жизнь и муку — Хосе капитулирует. Кармен — вечна, как миф о ней, она — в многоликой толпе, притаившейся в черноте сцены. Хосе остается в луче света, поверженный, сломленный.

«Это — взгляда проклятая власть...
Гиблая пропасть, где пенится
Жизни и смерти пучина».

Татьяна КУЗНЕЦОВА

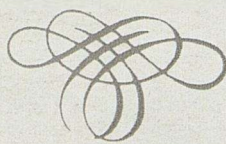
*История:
публикации, документы,
воспоминания*

Многогранен и широк круг творческих интересов Федора Васильевича Лопухова (1886—1973). Он — выдающийся хореограф — постановщик новаторских спектаклей, мудрый педагог, воспитавший плеяду замечательных мастеров, в числе которых — В. Варковицкий, Б. Фенстер, К. Боярский, Г. Алексидзе, Н. Боярчиков, вдумчивый теоретик балетного искусства, автор обретших научную ценность трудов.



К столетию
со дня рождения
Ф. В. Лопухова

В этом номере журнала редакция предлагает читателям статью Ю. Слонимского о спектаклях Ф. Лопухова, созданных в двадцатые годы (публикация Г. Томпсон и И. Ступникова), а также фрагменты книги замечательного художника, посвященной анализу творчества выдающихся советских артистов. Над этим исследованием под названием «Российские апостолы танца» Федор Васильевич работал в последние годы жизни (публикация К. и В. Лопуховых)



ЮРИЙ СЛОНИМСКИЙ:

• ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ ЛОПУХОВА •

Лопухов жил сам по себе, мало с кем в труппе общался, ни с кем вроде как не дружил. Резкий, пронзительный голос, ястребиный взгляд, лицо, напоминавшее зарисовки Гоголя (его роль он даже сыграл без грима в одном из первых советских фильмов), отрывистая, колючая речь, ироническое отношение к краснобаям-пустозвонам, притом склонность к злословию и отчаянное спорщичество обостряли его одиночество... Рационалистический склад ума сам по себе выделял его (как я теперь понимаю) из массы актеров и разобщал с ними, прямота суждений создавала впечатление колюче-злого, бессердечного сухаря, не располагага к контакту с ним. Добряком, как его друг А. Орлов, Лопухов не был. Жизнь научила его сохранять между собой и людьми известное расстояние. Но стоило только проникнуть на его «территорию», рассматривать искусство не как службу, а как неустанный творческий поиск, требующий самоотдачи до подвижничества, как Лопухов вблизи оказывался совсем другим человеком. Убедиться в этом мы смогли значительно позже. Он выявлялся и

возвышался постепенно. Сначала помогал молодым артистам освоить танцевальный текст порученных ролей: тогда это входило в обязанность актеров и как они этого достигнут — дирекции не касалось. Позже стал репетитором — разучивал быстро, чутко, вникая в индивидуальность и не щадя самолюбия, когда так следовало поступать. Реплики по ходу репетиций попадали в точку, ранив чувствительных к откровенной критике. Цепкая память Лопухова хранила множество танцевальных приемов старинных балетов.

Нам он представлялся стариком: в 1922 году ему было уже тридцать шесть лет. Ничего путного, практического в его деятельности мы не видели и разделяли в этом смысле распространенное мнение о его заурядности. Публичные диспуты и частные споры, возникавшие в школе и в репетиционном зале, куда мы проникали, говорили, что перед нами человек с пытливым умом, набравшийся без системы премудрости во многих отношениях, но притязающий при этом безапелляционно на свою правоту.

Мы (в особенности Боря Эрбштейн) спорили с ним яростно, отчаянно, учили его с мальчишеским удовольствием в нечетких формулировках, ловили фактические ошибки, укоряли в непоследовательности мысли. Он же упрямо стоял на своем, считая наши поправки придирками к частностям. В его разговорах было покорявшее нас все больше и больше нечто, весьма существенное и отсутствовавшее у других представителей балета, — конкретность профессионального мышления. Лопухов мыслил категориями, свидетельствующими о владении не только формами и структурами музыки, но и формами, структурами танца, о которых и речи не было прежде. Правда, как теперь вижу, аналогии, проводимые между теми и другими в этих искусствах, были порой чересчур прямыми и буквальными, а выводы отдавали догматизмом. Но ничего подобного мы раньше не слышали, прочесть нигде не могли, сама же склонность и способность мыслить профессионально была верхом наших желаний, будь то живопись, музыка, литература или балет¹.

Поначалу в наших возражениях Лопухов искал подвохи, выпалды против него лично. Видя, что, не претендуя на какое-либо устройство своих дел, наша троица² принадлежит к тому же племени одержимых, что и он сам, и в меру своих сил, в сущности говоря, жаждет действий, к которым он призывает, Лопухов стал менять свое отношение. Исчезла постоянная осторожность, появилась охота разговаривать с нами, затем и желание сблизиться, затеять что-то общее или, по меньшей мере, обсудить сделанное. Споры продолжались. Мы расходились, оставаясь каждый при своем, но без обиды друг на друга, невзирая на резкости суждений. Росла взаимная приязнь, раз от разу мы сближались, возникали общие интересы, схожие позиции. Едва ли не больше всего нам импонировали одержимость Лопухова, рождавшая неутомимость, упрямство в разносторонних поисках истины. Лопухов все более привязывался к молодежи. Мы видели в нем одного из немногих представителей театра, разговаривавшего с нами по душам. Он не ждал, когда юнца придут к нему, а невзирая на разницу в возрасте, сам шел к ним, обсуждал возникающие вопросы. Поэтому Лопухов сблизился с молодежью, а она отвечала ему готовностью участвовать в любом его начинании.

Федор Васильевич следил за рождением талантов, одобрял самостоятельность учеников и молодых артистов, всячески выдвигал молодежь, ревниво (не буду скрывать) поглядывая на ее балетмейстерские успехи и удачные выступления вне его спектаклей. Малость завидую чужим находкам, он не стеснялся кое-что полезное заимствовать из опыта молодых. Творческая зависть может быть объективно и вредной, и полезной для дела. Его зависть чаще всего была практически полезной для обеих сторон.

В 1921 году мы увидели первую большую постановку Лопухова — балет «Жар-птица». Программа балета, публикации которой Лопухов придавал большое значение, своей претенциозностью вызвала недоумение и даже усмешки. Но куски постановки очень понравились. Острота, новизна, усложненность танцевального языка, созвучие музыке, разработка хореографической структуры массового движения по аналогии с музыкальной производили на нас большое впечатление. Лопухов поручил главные роли молодому Б. Шаврову и Е. Люком, затем А. Даниловой, а чуть позже — О. Мунгаловой. Мы увидели в этом добрый знак. А некоторые поддержки, упорно и смело разрабатывавшиеся юными артистами, нашли в спектакле яркое выражение.

С 1 августа 1922 года артист Лопухов был назначен балетмейстером-руководителем с правами помощника управляющего балетной труппой. Фактически ему вручили бразды правления петроградским балетом. Назначение Лопухова было встречено одними доброжелательно, другими — с негодованием и вызвало даже протесты. Споры перекинулись в печать, где вышли за пределы личности и творчества Лопухова, вылившись в обсуждение состояния балета и путей его развития.

Театр начал восстанавливать старые спектакли, почистив, принарядив и уточнив их мизансцены и танцы. Таковы были «Арлекинад», «Раймонда», «Конек-Горбунук». Всюду видна была вдумчивая и бережливая ретушь Ф. Лопухова, усиливавшая звучание действенных эпизодов. Частично он ставил или редактировал отдельные танцы. Работа эта, требовавшая немало сил и искусства реставратора, протекала под бряцание шпаг в театре и в печати за и против Лопухова. Молодежь была довольна возрождением спектаклей. Ей настолько пришлось по душе Лопухов, что когда он предложил пожертвовать частью летнего отпуска, чтобы репетировать его постановку на музыку Бетховена, все приглашенные безоговорочно согласились.

18 сентября 1922 года в репетиционном зале балета на улице Росси состоялся просмотр постановки³. Руководители и сотрудники театрального и музыкального отделов Института истории искусств Б. Асафьев, А. Гвоздев, В. Всеволожский, И. Соллертинский и другие уже признали работу Лопухова событием. Правда, все похвалы сопровождалось серьезными оговорками. Выступавшие за Лопухова сходились на том, что курьезное название и анекдотический текст программы, к счастью для дела, почти не вязавшийся с содержанием хореографического действия, порядком мешали уйти в созерцание и слушание произведения, как то подобало восприятию чисто симфонического опуса. Говорили о навязывании сюжета, не идущего к беспрограммности симфонии, то есть о взаимоопровержении в какой-то степени слов и дел. Осуждавшие же его артисты старшего поколения, служащие дирекции, постоянные посетители театра со стажем, рецензенты считали постановку провалом автора, философствующего в «космических масштабах».

С точки зрения традиционного балета хореография Лопухова, разрабатываемого ее тематически в соответствии с музыкой, показала многим бедной, схематичной, говорили даже, что в ней нет никакого содержания, а одни только «механические па». 7 марта 1923 года «танцсимфония» увидела свет рампы. Показанная после «Лебединого озера» публике, перегруженной впечатлениями от любимого балета, усталой от длительности представления, постановка оставила всех зрителя равнодушными. «Чтобы перестроиться на ее волну», надо было отказаться от призрачных мерок происходящего на сцене, а это довольно сложно. Показ на сцене в какой-то степени отвратил от постановки даже тех, кто высоко ценил ее в репетиционном зале. Отсюда несколько кислыми стали и отклики в печати.

Так была наброшена тень на работу, составлявшую (не сомневаюсь) важное звено в цепи событий того времени. Не все, что делается в балетных театрах, ищущих новых путей, следует выносить на публику — этот вывод пора бы сделать и сегодня. Эксперименты не рассчитаны на публичную демонстрацию, ибо заведомо известно, что, как и всякие разведки боем, они в значительной мере рискуют закончиться неудачно, однако, накапливают опыт, необходимый для удачи.

Свои намерения он декларировал в брошюре, посвященной постановке. Наряду с сюжетными программными балетами должны создаваться беспрограммные — утверждал он, назвав постановку танцсимфонией. Нужна новая форма хореографии «с танцем, освобожденным и самодовлеющим», — писал он, и видел «темы мирового значения, не вложенные ни в какую фабулу, которые могут быть переданы непосредственно хореографией», свободной от прикладных к сцене других искусств. Искусство танца велико тем, что оно само, через танец, дает все аксессуары, реально отсутствующие, но чувствуемые. Танец, рожденный музыкой и слившийся с ней, — такова танцсимфония: они единственные источники содержания и назначения спектакля. Танцсимфония воплощается средствами классического танца, а если надо, и характерного — либо порознь, либо попеременно, либо в сплаве одного с другим.

Новая форма, по Лопухову, не заменяет и не отменяет прежней, что очень существенно. Она призвана существовать рядом с формой синтетического сюжетного или программного спектакля так же, как в музыке сюжетные формы ее (опера, балет, оратория и т. п.) сосуществуют с чисто симфоническими и инструментальными. От себя, на опыте минувших десятилетий, внесу еще одно уточнение. Танцсимфония составляет один полюс музыкально-хореографического искусства, сюжетный балет — другой. Центр первого не в театре, а на эстраде, второй жив балетной драмой или комедией и нуждается во всеоружии театра. Сюжетным балетом правят хореографическая и сценарная драматургия, в танцевальных сюитах хореографическая драматургия делит верховную власть в какой-то мере с композитором. В балетах на музыку, не предназначенную для танца, хореографическая драматургия, подчиняя себе музыкальную, вместе с тем вычитывается из нее. Размышления теоретиков о жанрах и видах хореографического искусства XX века только начинались в пору опыта Лопухова. Зритель, как и встарь, ценит сюжетный балет, относясь к иным жанрам без привычки и вкуса. Подавляющее большинство балетмейстеров — тоже. По существу, произведение двух полюсов одинаково необходимым хореографическому искусству. Одно питает другое, развивает его, и вместе они образуют балет во всей амплитуде его возможностей. Достигнуть же полного слияния музыки и танца чрезвычайно трудно, если не сказать — невозможно. Мы знаем теперь, что это не всегда давалось Пети-па в балетах Чайковского. Не всюду достиг этого Фокин в поразительной по единогласию с музыкой хореографической композиции «Шо-

¹ Склонность анализировать хореографические формы роднила его в наших глазах с Асафьевым. В 1925 году вышла книга Ф. В. Лопухова «Пути балетмейстера», посвященная анализу хореографических форм. — первая за столетие. По словам Лопухова, он написал ее в 1918 году, а редактировал ее Асафьев. Борис Владимирович всегда уважительно отзывался о Лопухове и был снисходителен к его «заскокам».

² Ю. Слонимский имеет в виду себя и художников Б. Эрбштейна, В. Дмитриева, своих друзей.

³ Речь идет о балете «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена.

пенианы». Тем большим событием для своего времени, для тех, кто исполнял «Танцсимфонию», была она в тогдашней творческой жизни. Миновать ее не смог никто. Даже если его интересы сосредоточивались исключительно в сфере сюжетно-драматического балета.

«Какова цель поэзии?» — спрашивал Пушкин приятеля и отвечал: «Поэзия». «Танцсимфония» на деле утверждала ведущий тезис пушкинской эстетики. Только классический танец, рассматриваемый как содержание, может стать таковым в хореографическом искусстве, а не демонстрация наивиртуозных физкультурных приемов.

«Танцсимфония» утверждала союз танца с инструментальными жанрами музыки, не предназначавшейся для танца, включая наисложнейшие, как, например, симфония. Из нее выросла новая сфера танцевального действия, в котором музыка и танец наиболее полно слились друг с другом. В известной мере она реабилитировала классический танец в пору наибольшего отвержения его в печати: постановка Лопухова была в те годы триумфом танца, создающего мир собственных поэтических образов, вышедших за пределы канонического любовного треугольника. В «Танцсимфонии» (это очень существенно для того времени) зарождалась новая классика танца, одухотворенного Бетховеном, — его лирикой, шуткой, улыбкой, грустью, раздумьем, его нежностью, человечностью. Такая постановка Фокина, как «Шопениана», быть может, превосходила лопуховскую совершенством, законченностью композиции до мелочей и содержала ряд драгоценных находок танцевального симфонизма, однако, по нашему тогдашнему мнению, скорей воспевала величественное здание хореографии прошлого столетия, нежели возводила его постройку в XX веке, как это делала работа Лопухова.

В зарисовках поз и групп «Танцсимфонии», сохранных для нас П. Гончаровым, новая пластика и новая эмоция, разлитая в линии поз и движений, делается очевидной. Тем важнее оценить по достоинству смелую, перспективную, новаторскую мысль Лопухова.

Танцевальная поэзия Лопухова попала навязываемую ей шелуху действия и самопроявилась в содержании, куда более высоко и обобщенно, нежели притязавшие на это названия «Танец питекантропов», «Вечное движение», «Женское начало» и т. п. Мы воочию увидели могучую самодержавную власть классического танца и полную несостоятельность представлений о нем как всего лишь о средстве воплощения содержания, как сумме чисто физкультурных приемов. Формы танца, сочетания па несут в себе содержание. Иное было бы естественно для подлинного искусства. Все это мы видели — видели, чувствовать — чувствовали, но до понимания этого, повторяю, теоретически и практически еще не доросли.

В печати появился ряд статей со ссылкой на «Танцсимфонию» и без ссылки на нее, развивающих идею музыки танца. Я уже говорил, что мы были «максималистами» во всем, что принимали и что отрицали. Из моих друзей наибольшим «максималистом» в принципиальной поддержке лопуховского начинания сделался И. Соллертинский. Ему же принадлежало и наибольшее количество острот касательно в самом деле анекдотического содержания программы.

Недавно в протоколах Театрального музея обнаружился тезисы доклада Соллертинского, относящегося к 1926 году, под названием «О так называемых кризисах в современном балете⁴. Первая часть пункта 7 гласит: «Единственный путь эволюции хореографии — полный отказ от сюжетности, сценической театральности и литературы, в создании чистых танцевальных форм по аналогии с музыкальными формами сонат, симфоний, скерцо, рондо и пр.» Единственный! Эк хватил! Но рациональное зерно в этой мысли, явно подсказанной лопуховским экспериментом, есть.

Кто бы мог подумать тогда, что через десять-пятнадцать лет утверждения Лопухова и советских музыковедов будут вольно или невольно выдаваться иностранными авторами за собственные открытия. Постановки на музыку симфоний — с программами и без оных — сделаются на некоторое время ведущими в репертуаре зарубежных театров, а один из самых выразительных участников лопуховской «Танцсимфонии» Баланчин в Баланчине станет классическим в своем роде интерпретатором чисто танцевальных форм, выражающих чисто музыкальные. Настанет день, когда молодой балетмейстер И. Бельский осуществит на той же сцене, что и Лопухов, волнующую постановку, посвященную героизму защитников города Ленина от фашистских захватчиков, используя для этого первую часть Седьмой симфонии Шостаковича. Чуть позже дворец «Открытия XX века» в Париже поведет часть экспозиции «Танцсимфонии» Лопухова, как замечательно пошину в создании новой ветви современного хореографического искусства. Перефразируя латинскую поговорку о книгах, скажем — балеты тоже имеют свою судьбу.



Асаф МЕССЕРЕР исполняет танец «Футболист».

Федор Лопухов: «Российские апостолы танца»

Асаф МЕССЕРЕР

Т

очему я причисляю А. Мессерера к советским апостолам Терпсихоры? Ответ мой очень прост: чистота форм исполнения Мессерера, его школа требуют такого определения. Это видно в исполнении им различных танцевальных виртуозностей классического порядка и простых движений. Он держит норму танца на той высоте, которая помогает создать новую ступень восхождения за ним следующих талантливых артистов балета, как то: Васильева, Соловьева. Стало быть, А. Мессерер совершенно законно мною причислен к советским Терпсихорам, ибо Терпсихоры, как апостолы, тоже могут быть разными.

...Кроме этого его балетмейстерские данные, основанные на его же техницизме, были ему на пользу. Его постановки для самого себя, с учетом своих особенностей, помогали создавать так называемые мессереровские номера мессереровского исполнения, названные мессереровским стилем. Они создавались на классической основе, но при советской тематике, что отвечало духу времени, ну, как «Танец футболиста» и другие, на спортивную же тему. В таком же мессереровском плане им были созданы прошумевшие не только в Москве, но и в многочисленных копиях во многих городах... «Танец с лентой», исполняемый мальчонкой-китайчонком,... и «Танец буддийского божка», не бога, а божка, где опять же его внешность, небольшой рост и не мощные мышцы соответствовали этой теме не величественного бога,

⁴ Архив ЛГТМ, дело № 23. Протоколы, стенограммы, повестки, письма 1922—1926 гг. Тезисы доклада на открытом заседании музея 24 мая 1926 г., с. 302. Благодарим научных сотрудников музея Э. К. Норкуте и А. М. Нехенди, помогавших найти эти материалы.

а... божка. Я сказал, что эти два номера — «Божок» и «Танец с лентой» — вызвали много пошлых копий, где от бездарных подражателей «Танец с лентой» заменялся на «Ленту с танцем», притом с танцем куцым. И лишь только один А. Ермолаев поставил именно этот «Танец с лентой» — на могучих больших прыжках, с перегибом корпуса и ног назад, создавая из фигуры танцовщика как бы круг, где лента тоже имела круговое движение. Если мессереровское исполнение было танцем с лентой, которая двигалась между его ног, исполняемым китайским мальчиком, то ермолаевский танец с лентой был исполняем, как Сакья-Муни в полете*. Мессереровские движения ног между движениями ленты состояли из различных мелких па де бурре, па де су де су, бризе с заносками, что Мессерер возродил и что достойно большого восхваления, раз они были на классической, как бы мужской тер-а-терной основе, к этому времени почти забытой. Последним в этой форме до Мессерера, лет за тридцать-сорок, был Михаил Обухов, которого чтит сам Фокин, ибо седьмой вальс Шопена был Фокиным поставлен для Анны Павловой с Михаилом Обуховым до создания «Шопенианы», куда этот танец был Фокиным включен, хотя М. Обухов был Фокину и Шопену чужд...

...Я пишу о Мессерере, тем самым признавая и его актерские данные. Стало быть, выделяю А. Мессерера в число... советских апостолов хореографии закономерно. Он по чести занимает свое, им завоеванное место, двигая этим и все искусство хореографии, где, к примеру, мужской «тер-а-теризм», т. е. мелкие заносковые движения, показывал и особый путь в хореографии, что Мессереру, как возродителю мужского «тер-а-тер», принадлежит без всяких сомнений. Утеря же этих особенностей — заносковых положений — преуменьшала возможности хореографии в целом, а потому значение Мессерера, понявшего и пропагандировавшего эту особенность в хореографии в своих постановках и в своем исполнении, достойно быть отмеченным. Мужской «тер-а-теризм», при многих комедийных положениях в реалистических сюжетах, просто необходим, как одно из средств выражения, одна из красок хореографии, где на этом в прошлом вырос Г. Кякшт!.. Стало быть А. Мессерер, названный мною высшим чином Терпсихоры, явно законно занимает свое ему принадлежащее место...

* Одно из названий Будды.



Танцует Владимир ВАСИЛЬЕВ

Федор Лопухов: «Российские апостолы танца»

Владимир ВАСИЛЬЕВ*

Ж

огда я смотрю, как танцует Васильев, я испытываю такое же волнение, какое испытал, когда прочел в маленькой брошюре Т. Бороздиной о древнеегипетском танце фараона с сосудами. Рельеф этого танцующего фараона со священными сосудами был зарисован в момент делания фараоном гигантского шага — почти так, как теперь классики делают жете. Что фараон действительно танцевал, подтверждает объяснительный текст со словами: «Смотри, как он танцует».

И вот я здесь обращаюсь к предполагаемым читателям моих записей с такими же словами: «Смотрите, как он танцует!»

Фараон — лицо священное: он как бы наместник бога Ра или Пта на земле. Васильев же — только человек, обычный русский человек, хотя, как бог, когда танцует...

...Васильев в своих танцах остается мужчиной... Васильев изящен как мужчина, и он грациозен как мужчина, и он не слащав, как сахарин, он сладок, да, но как мед! Его танец вызывает чувство бодрости, взлета мысли, освобождения! Он в танце мощно красив, как творения Микельанджело... И скажу я по-старинке: «Слава те, господи, что нарождаются танцовщики по линии Обухова — Фокина — Мордкина, где Васильев и Соловьев, о котором скажу после Васильева, танцуют мощно, как классики, но по-русски, по-мужски обаятельно, а с того и волнительно».

Фигура у Васильева по схеме, созданной Леонардо да Винчи, пропорциональна, с мужскими нормально вздутыми мышцами. Васильев как бы чуть приземист, но во время исполнения им партий-танцев эта чуть приземистость пропадает. Васильев летуч, в движениях лаконично закончен и безупречен по форме, что я опять же отношу к влиянию Ермолаева, его учителя. Васильев в движениях мягок, но может быть и жесток, ибо он владеет и мягким, и жестким плие. Это — редкий уникум, ибо у классических танцовщиков это резко разграничивается, определяя амплуа, а отсюда — роли-партии, репертуар. Для Васильева не существует трудных движений от мягкого и жесткого плие. Он делает чисто дубль-туры, совершенно одинаково в левую и правую стороны. У него чистые заноски, как при маленьком, так и при большом прыжке. У него прекрасные кабриоли во все стороны, да и двойные — не уступающие чабукианиевским. Его двойные рон-де-жамбы не имеют соперников, что доказывается им при многих исполнениях в коде последнего акта балета «Дон Кихот», неизменно вызывающих удивление зрительного зала. Обычно это движение выглядит как болтание ноги. У Васильева же этот рон-де-жамб имеет всем заметную форму эллипсоида, делаемого дважды во время одного прыжка.

Я не помню за восемьдесят лет работы и школьных годов, кто бы так изумительно благородно мог их делать, хотя эти двойные рон-де-жамбы были Горским использованы в вариации Геня вод в балете «Конек-Горбунок», где выступал такой танцовщик, как достойно известный М. Габович.

Двойные туры на андедан у Васильева, при безупречной позе другой ноги в аттитюде, с руками на талии типа «самоварчик», заразили всех классиков. С него пошли бесконечные повторы, но, увы, той скульптурности и в верчении на андедан, и в позе аттитюды, в сравнении с васильевскими, по чистоте выполнения оставляли желать лучшего, и где тоже можно сказать — было то, да не то.

Я перечисляю здесь особенности васильевского исполнения в ролях-партиях не как критик, а разбираю классического танцовщика как хореограф. Но все же трудность заключается в том, что, несмотря на мою тщательность в терминах, где в помощь идут русские слова типа «самоварчик», «пльвет лебедицей», «веревочка» и т. д., все же трудно дать понимание, ибо русская классика родилась не так давно, в сравнении с итало-французской классической формой, но где термины тоже

* Статья была частично опубликована в сборнике «Музыка и хореография современного балета». «Музыка», 1974, с. 211—215.

поясняют приблизительно и где слова-термины, ну, хотя бы ассамбле, жете, не-хореографу ничего не говорят. Правда, и музыкальные термины несведущему тоже ничего не говорят. Но я должен все же продолжать объяснять нашему советскому зрителю все это, ибо мы, хореографы, понимаем, что наш зритель любит искусство танца, ибо он чувствует в этом лик народа. И это совсем не мода, а это — в связи с увеличенной нормой образования массового зрителя — у него появилась любовь к искусству, что нам, хореографам, доказывает его рост. То, что раньше было доступно для немногих, то ныне от революции стало доступно всем, а с этого я и веду свои записи, так сказать, «кухни» танца на простом языке! Мне пришлось опять отвлечься от темы, но тем легче мне объяснять далее особенности Васильева.

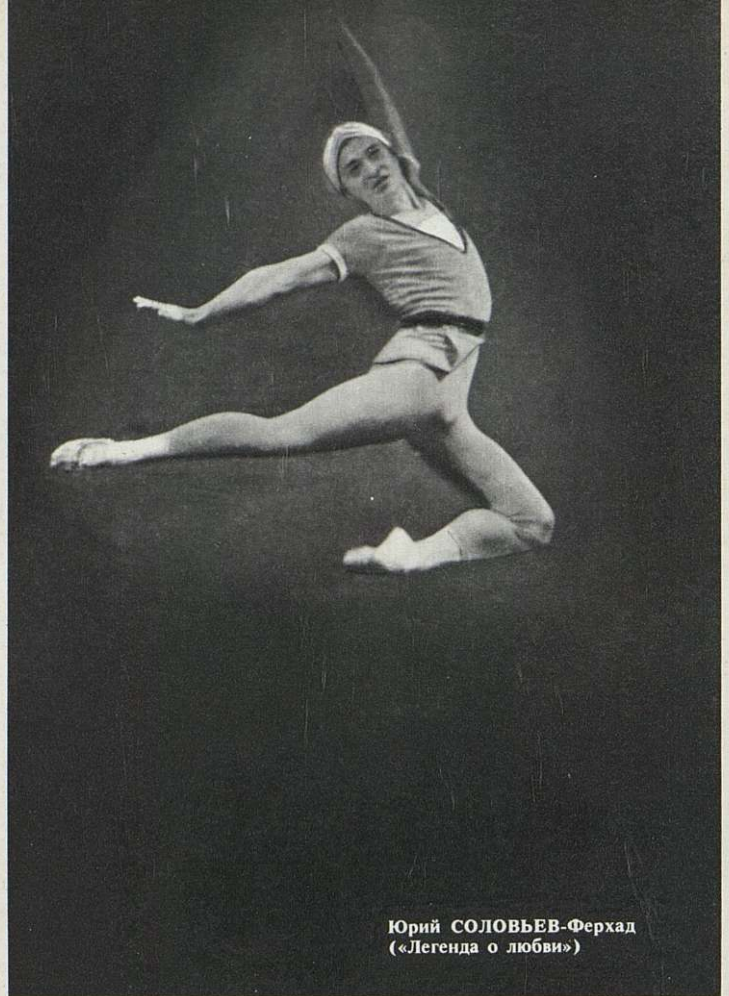
Одной из очень заметных особенностей Васильева было его исполнение па де де в последнем акте балета «Дон Кихот». Разбирая выше некоторые его детали, я поясню тем и все его выступления и, главное, его виртуозность.

Мне, в общем, осталось объяснить еще один его танцевальный вариант в том же балете «Дон Кихот», что при перестановке деталей, с некоторыми добавлениями (а именно так и строятся вариации даже и у задумывающихся балетмейстеров) могло быть и созданием нового образа, чем, кстати, пользуется Лавровский в «Паганини». Но я это Лавровскому в вину не ставлю, ибо понимаю и принимаю понятие о взаимовлиянии балетмейстера на артиста и артиста на балетмейстера. Васильевские же особенности не могли не влиять на постановщиков, как и влияние Ермолаева, Чабукиани, Сергеева, Мессерера, здесь все те же 50% творчества, идущие от исполнителя. В связи с вышесказанным я частично разберу вариант в коде из «Дон Кихота», так поразивший зрителя, тем более, что этот вариант шел вслед за двойными рон-де-жамбами, которые я уже описал и которые вызвали восторги у зрителя. Следующий далее вариант как бы подливал масла в огонь у уже «загоревшегося» зрителя. Этот вариант сводится к нижеследующему: сделав два жете-антурнан направо с правой ноги при следовании по кругу направо же, Васильев вслед делает, опять направо же, прыжок-скок с поворотом на месте, где левая нога в позе на аттитюд, что присуще для жете-антурнан, делает еще при повороте в воздухе ординарный рон-де-жамб назад с выходом на аттитюд же, но в воздухе, и это ошеломило зрителей... И когда этот удивительный вариант повторяется при ходе по кругу несколько раз, во столько же раз увеличивается и восхищение от револютирующего в воздухе артиста Васильева, где прикосновения к полу настолько быстры, что они делаются незаметными и замечается только полет в аттитюде с поворотом в воздухе при рон-де-жамб.

Если бы это сделал в Париже Нижинский, парижане бы, при их вспыхивающем темпераменте, вышли бы из себя. Но Нижинский этого бы сделать не смог, ибо его баллон, при стреляющем прыжке, был как бы «застревает» порядка, что поражало. Нужен же был для этого варианта прыжок не стреляющего порядка с баллоном не застревания в воздухе, а типа сергеевского — парения, ликующего взлета и полета. Это, конечно, могло развиваться в тренажных занятиях по преемственности, ибо Сергеев танцевально жил раньше. Мы же, русские, да и болгары, где Васильев получил высшие награды, чему я был свидетелем, реагировали на танцы Васильева даже похлеще парижан, ибо русского темперамента было хоть отбавляй, раз продолжает действовать — «раззудись плечо, размахнись рука» и в нашей классике, да, да, в русской, именно в русской классике!

Мне кажется, что особенность выступления Васильева, его техническую «высоту», его русский романтизм, что я допонимаю и под словом русскостью, я как-то, в силу своих способностей, описал. Это, в свою очередь, дает понимание о русском хореографическом классицизме советского времени, что оттачивалось не в одном Васильеве за пятьдесят лет с лишком советской жизни, а и в других, к примеру, в Юрии Соловьеве, разбор танца которого будет следовать после данного разбора исключительных особенностей Васильева, выросших в советское время, как результат нового понимания вещей. Васильев точно осознал великую мощь русского и России. Васильев в классике — это ярко выраженный русский танцовщик с понятием русской широты, выявляемой в движениях, которую ни один иностранный танцовщик выявить не может, ибо для этого надо родиться и прожить в широчайшей по объему стране, какой является Россия, где от соприкосновения людей с природой она и отражается в тех самых ассамбле, жете и так далее — в прочих движениях, то есть с явной русскостью, о чем я часто повторяю... Я... пишу о танцующем Васильеве как о человеке, отражающем через искусство хореографии великую страну с ее великим в творчестве народом, как в области науки и техники, так и во всех формах искусств, и особенно в хореографии, которая шагнула далеко вперед после 1905 года, когда М. Фокин и А. Горский первыми показали эту русскую особенность, которую я и назвал русскостью от приводимой мною поговорки — «раззудись плечо, размахнись рука».

Таким и является русский советский танцовщик, определяемый мною как один из Терпсихоров, тех высших, имя которому Владимир Васильев...



Юрий СОЛОВЬЕВ-Ферхал
 («Легенда о любви»)

Федор Лопухов: «Российские апостолы танца»

Юрий СОЛОВЬЕВ

У

так, Юрий Соловьев — тоже русский классический танцовщик советской эпохи. Он, как добрый молодец, с русыми кудрями, с несколько приземистой фигурой, предстает перед зрительским взором. У него несколько переразвитые мышцы, облегающие тазобедренные кости. Очевидно, переразвитость этих мышц, точно таких же, как и у Нижинского, дает ему возможность иметь большую элевацию, которая больше, чем у Нижинского. Достаточно посмотреть на фото обоих, чтобы убедиться в моей оценке однотипности мышц вида «галифе» и у Нижинского, и у Соловьева. В этом они близкие «родственники», а возможно, и «братья», конечно, танцевальные...

...Я обмолвился о родственности и братстве, что касалось только технической стороны исполнения, исходящей от их мышц, которые диктуют форму, но не суть исполнения. Нижинский особо делал заноски — антрашасисы, при большом прыжке с задерживанием в воздухе. Соловьев же, в отличие от него, эти заноски — антрашасисы делает при большом прыжке, но несколько иначе и, я бы сказал, что они были сергеевского толка, что очевидно развивал в Сергееве и в Соловьеве их педагог Пушкин, заметивший их мышцы, диктующие, вернее — допускающие делать такие мощные прыжки. Нижинский, кончая училище, в экзаменационном спектакле сделал мощные ант-

рашасисы с «застреванием» в воздухе, поразив ими смотрящих. Соловьев на своем экзаменационном спектакле также поражал всех своими антрашасисами, и в этом — их как бы родственность. Но на этом и кончается их антрашасиская родственность, ибо прыжок Нижинского с застреванием в воздухе базировался на жестком плие с вытекающим из него стреляющим прыжком, соловьевский же прыжок базируется на мягком плие, из которого вытекает и мягкий взлет, то есть как бы незаметно отделяясь от земли и идя заметно вверх, а затем опускаясь обратно через мягкое прикосновение к земле-полу. В этом и заключается большая разница в прыжках Нижинского и Соловьева, что я обязан разъяснить.

Соловьевский прыжок — мягкого лирического порядка, порядка русской льющейся песни, хотя бы «Вниз по матушке по Волге»... Ибо Соловьев — типично русский, что обязательно сказывается даже в самых незначительных танцевальных движениях и даже в простой походке.

Мы, люди, живем еще в такое время, когда национальность... в исполнительской манере, даже в сценическом — классическом танце все же заметна. Ермолаев и Сергеев — явно русские танцовщики классической формы... К ним принадлежит всеми фибрами души и Васильев, и Юрий Соловьев...

...Итак, Соловьев есть русский классический танцовщик с мягким плие, отчего во время танцевания его некая приземистость не видна, как не видны его несколько переразвитые мышцы ног, которые у Нижинского почему-то не замечались. Но у Соловьева это касается только тазобедренных мышц, а не икроножных, как у Нижинского...

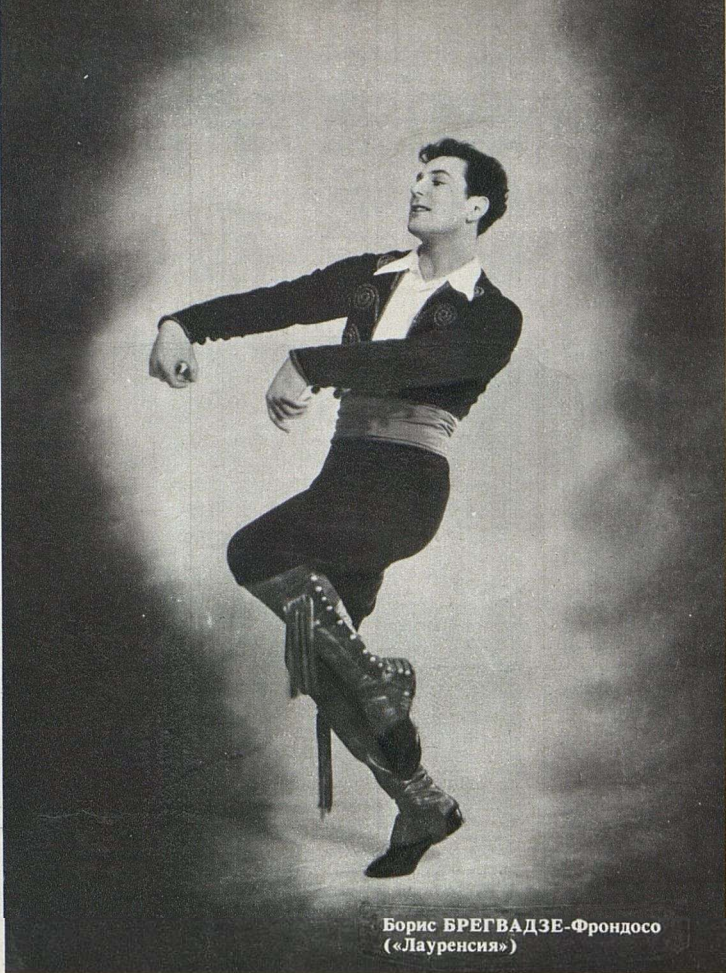
...Соловьев, прыгая, не застревает в воздухе, как Нижинский, он как будто плывет. А потому его Голубая птица в балете «Спящая красавица», по существу, в первый раз в наше советское время получила настоящее исполнение. Правда, и Нижинский, и Зубковский были в этой партии-образе хороши, но все же они лишь высоко вспрыгивали, а не парили. Я совсем здесь не хочу рецензировать исполнение роли Голубой птицы Соловьевым. Я вспомнил полет Соловьева в Голубой птице совсем с других позиций, с позиций искусства хореографии, могущего при надлежащем исполнении потрясать впечатлять, что важно для будущего.

Здесь, перед моими глазами, фото человека в воздухе в costume не птицы, и это фото снято во время исполнения Соловьевым вполне реального человека, пусть сказочного. Это удивительное фото, и я ничего подобного на фотографических снимках не видел. На снимке парящий в воздухе человек, победивший притяжение хотя бы на момент...

...Я не просто затронул этот взлет Соловьева, а с глубокой верой глядя вперед! Я всегда говорил, что форма классического танца по сути своей не является только формой выражения для сценических прежних принцев или разных там духов и всяких фантастических существ. Форма есть лишь средство выражения, но она «говорит» точно только тогда, когда она творчески правильно использована!!! Соловьевский же прыжок доказывает всю мощь классической формы танца...

...Такой человеческий прыжок, какой видится в исполнении Соловьева, ... может с успехом отразить космическую идею и людей, но не так, как в «Далекой планете» в исполнении того же Соловьева. Мне кажется, что не нужно обращаться к идее Икара нам, людям сегодняшнего дня, когда есть эта же идея, но намного ближе к нам, то есть русская, кулибинская, где легко строится «акт мечтания Кулибина», как он «летает» среди птиц, где при помощи элевации с парящим баллоном Соловьева можно построить действие не ниже «Теней» балета «Баядерка», где тени-то только предлог построить хореодействие на сонатной форме танца. В кулибинской русской идее он сам в мечтах мог летать в своем «аппарате», сделанном из деревянных дранок, скрепленных без гвоздей так, как деревянные купола храма в Кяхтах. Это было бы все по-русски и всем понятно-волнительно, где и смерть Кулибина воспринималась бы — пусть через несчастье — как мечта, ныне исполненная! Но здесь, как говорится, я мечтаю лишь о хореографических возможностях, а отсюда — и все современные мысли дерзко-взлетного порядка, где никаким прежним принцам за подобными взлетами не угнаться. Мы ныне можем больше мечтать! В этом и скажется величие искусства хореографии, без обожаемых исполнителей, что в нашем обществе и не требуется. Конечно, это будет возможно выполнить... человеком, сегодня дерзновенно мыслящим и подкованным всей современностью.

Я думаю, что исполнительское мастерство классического русского танцовщика Соловьева — советского времени и советского мироощущения...



Борис БРЕГВАДЗЕ-Фрондосо («Лауренсия»)

Федор Лопухов: «Российские апостолы танца»

Борис БРЕГВАДЗЕ



орис Яковлевич Брегвадзе, когда он еще звался Борей Брегвадзе, приехав с Волги (из Саратова), ...поступил в Ленинградское хореографическое училище, в класс Б. З. Шаврова.

Окончив училище в 1947 году, он был принят в Театр оперы и балета имени С. М. Кирова и сразу стал любимцем ленинградской публики. Подобную участь не каждый имел, не каждый, даже в будущем и знаменитый, этого достигал сразу. На моей памяти среди мужчин я могу назвать только двоих — Нижинского и Чабукиани. И вот, третий, Борис Брегвадзе становится сразу любимцем: и зрители, и театральная общественность сразу сделали его кумиром.

Что это — случайность, особое везение? Нет, — скажу я, — это вполне заслуженное им кумирство, ибо в Борисе Брегвадзе, в жизни весьма спокойном человеке, пробуждался во время исполнения недюжинный темперамент, зажигающий зрителя. А ведь зритель, идя в театр, вот этой вспышки, которая его волнует, только и ждет, и если от актера он это получает, то сразу делает его своим любимцем. Ибо в этом-то и заключается задача актера — своим исполнительством бодрить народ, направлять, учить и т. д.

Отец Брегвадзе, как говорится, — чистый грузин, наградил сына грузинским благородным темпераментом. А мать Бориса, чистокров-

ная русская, волжанка, темперамент сына как бы овеяла русской широтой и вселюбием — основными качествами русской женщины, особенно Волжского района с широкой рекой Волгой, где и песни-то поются широко-любовные, где одни «Саратовские страдания» полностью выявляют особенности народа с Волги.

Вот это все и есть, условно скажем, дрожжи, которые и действовали в Бреговдзе. Здесь такой же почти случай, как и с М. Лавровским, только в Лавровском было больше материнского — грузинства, а в Бреговдзе от матери шла русская широта, которая окрашивала темперамент, данный Борису Бреговдзе его отцом. В конечном счете получался особый темперамент — горячий и в то же время мягкий, ласкающий, что и выявлял в исполнении Борис Бреговдзе. Вот это-то и есть лик Бориса, что отличало его от других исполнителей.

Интересно это проследить в вариации первого акта балета «Лауренсия», где Фрондосо как бы рисуется перед Лауренсией. Эта вариация была поставлена Вахтангом Чабукиани для себя, с учетом своих особенностей и, главное, темперамента самого Чабукиани. Исполнительство Чабукиани в этой вариации как бы обжигало и Лауренсию, и всех смотрящих. Как я сказал, у Б. Бреговдзе темперамент, данный ему отцом, тоже был горячий, грузинский. Но в нем волевое материнское влияние оказалось настолько сильным, что этот горячий грузинский темперамент контролировался и направлялся матерью Бориса Матреной Павловной Беззубцевой... В конечном счете у Бориса Бреговдзе темперамент получился тоже горячий — грузинский, но с большой окраской любвеобилия, мягкости, ласки, что и выявлялось в его исполнении... и что восторженно воспринималось зрителями.

Каждая партия-образ, к примеру, — Солор, Базиль, Фрондосо, исполнялись им и горячо-темпераментно, и любвеобильно-широко. И еще в его исполнении наблюдалась некая окраска в страдание...

...Что я здесь правильно определяю лик Бориса Бреговдзе, говорит его собственная фраза, сказанная мне, когда он определял основы им иггранных партий-ролей. Характеризуя многие из них, он особо напомнил мне, что он любит партию Евгения из балета «Медный всадник», потому что он в ней может пострадать. Но ведь это уже явная переключка с Саратовскими страданиями, идущая от его матери-волжанки...

...Пусть я здесь сказал о Б. Бреговдзе, по сравнению с другими, не так, скажем, много, но, мне кажется, — значительно, ибо я в этой записи о Бреговдзе шел по следу Толстого, вложившего в уста Хаджи-Мурата такую фразу: «...хороша... речь короткая».



Восемьдесят
пять лет
Николаю
Александровичу
Бенуа,
одному из
крупнейших
мастеров
сценографии
в музыкальном
театре XX века

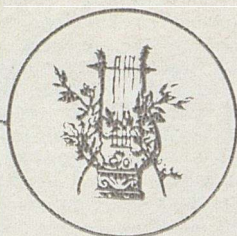
Восемьдесят лет
со дня рождения
Валентины
Флорентьевны
Галецкой,
исполнительская
манера
которой
сочетала
в себе
необычайную
яркость
и зрелость
мастерства

Шестьдесят лет
творческой
деятельности
Александра
Михайловича
Соболя —
лауреата
Первого
Всемирного
фестиваля
народного танца
в Лондоне

Исполнилось во-
семьдесят пять лет Ни-
колаю Александровичу Бе-
нуа, одному из крупней-
ших мастеров сценогра-
фии в музыкальном теат-
ре XX века, художнику, по
эскизам которого было
создано свыше трехсот
оперных и балетных по-
становок. Большинство из
них связано с миланским
театром Ла Скала и Рим-
ской оперой, остальные
шли на сцене Парижа,
Берлина, Софии, Буэнос-
Айреса, Нью-Йорка, То-
кио и других городов. Со-
ветским зрителям хорошо
знакомы декорации и
костюмы Н. Бенуа для
оперных спектаклей — и
по гастролям театра Ла
Скала в нашей стране, и
по постановкам в Боль-
шом театре СССР опер
Д. Верди «Бал-маскарад»
и Б. Бриттена «Сон в лет-
нюю ночь», оформление
которых создавал Нико-
лай Александрович. Его
искусство неизменно поль-
зовалось большим успехом
у нашей публики и заслу-
жило высокие оценки
театральной критики.

Менее известна у нас
сценография балетных по-
становок Н. Бенуа, а их
было много — на музыку
Чайковского, Римского-
Корсакова, Стравинского,
Прокофьева, Шопена,
Иоганна Штрауса, Респи-
ги, Сондзоньо и других
композиторов. Необходи-
мо добавить, что с сере-
дины тридцатых годов,
когда Н. Бенуа стал ди-
ректором постановочной
части Ла Скала, он спо-
собствовал привлечению к
работе в этом театре вид-
ных итальянских худож-
ников и внес большой
вклад в реализацию их за-
мыслов на сцене. Но он
не только художник теат-
ра — кисти мастера при-
надлежит множество пей-
зажей и портретов, в том
числе тех, где его моде-
лями были деятели ис-
кусств. Живой, общитель-
ный, остроумный человек,
он всегда привлекает серд-
ца умением работать ар-
тистично — легко, вдох-
новенно, но и тщательно,
с беспредельным трудолю-
бием, а порой — почти
исступленно, целиком от-
даваясь любимому делу.

Николай Александрович
родился 2 мая 1901
года в петербургском при-
городе Ораниенбауме. Он
справедливо гордится сво-
ей «художественной ге-
неалогией» — семья Бе-
нуа дала русскому ис-



Николай Александрович
БЕНУА



Сцена из балета
«Ромео и Джульетта»
в постановке
Джона Кранко,
сценография
Николая Бенуа.

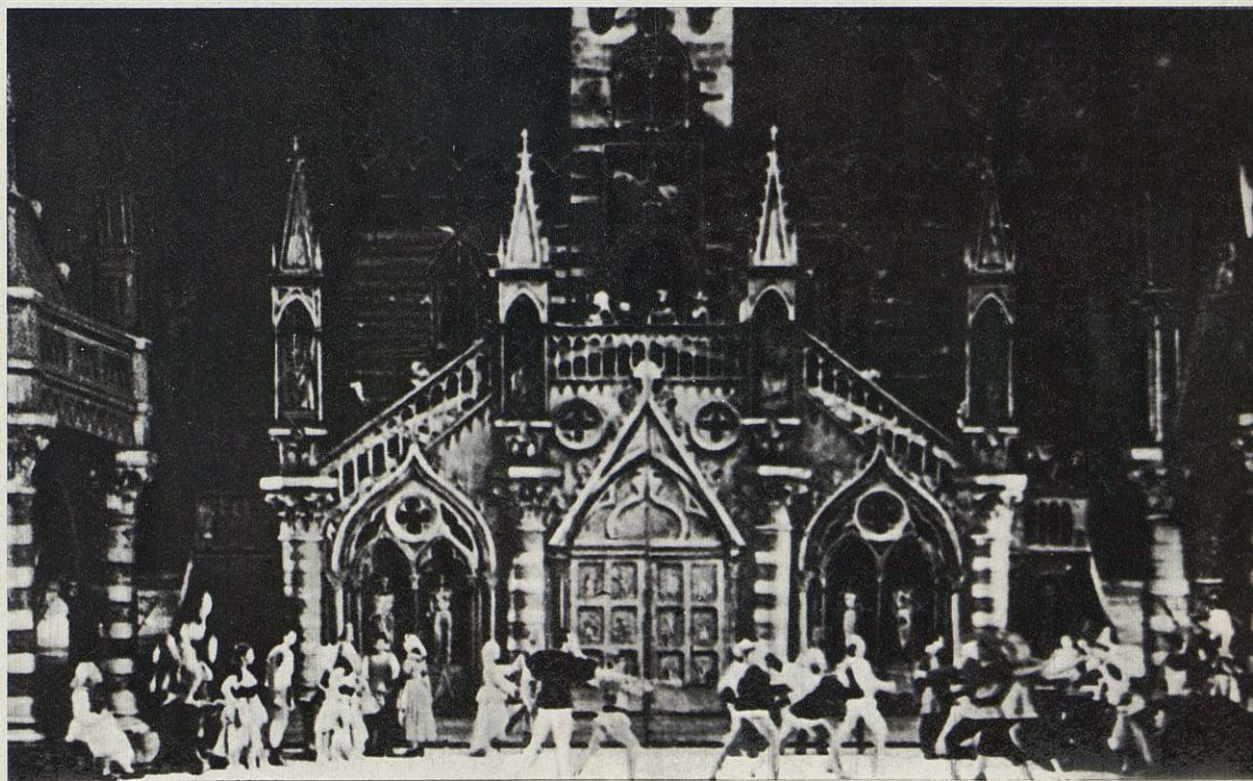
куству замечательную плеяду архитекторов и художников нескольких поколений, но самыми разнообразными интересами и едва ли не наибольшей известностью из всех Бенуа отличался отец Николай Александрович Александр Николаевич, живописец, график, историк искусства и художественный критик, режиссер и музейный деятель. Один из организаторов и идейный руководитель объединения «Мир искусства», он был выдающимся театральным художником, постановщиком и участником обновления русского и мирового театра на основе принципов «синтетического спектакля», в котором единство образного решения достигается всем ансамблем различных видов искусств, действующих в этом «содружестве» в полную силу своих специфических средств. Эти принципы, обогащенные практикой последующих десятилетий, стали прочным фундаментом творчества и Николая Александровича Бенуа.

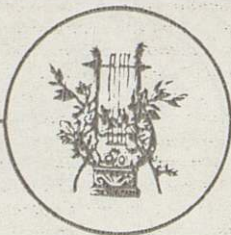
бинштейн как «первоклассного артиста». Выполняя работы для Парижской оперы, молодой художник одновременно участвовал и в постановках скетчей в театре Н. Балиева «Летучая мышь».

Вскоре видный режиссер А. Санин, ученик К. Станиславского, увлек молодого Бенуа за собой в Рим, где на сцене оперного театра он самостоятельно оформил монументальные постановки «Бориса Годунова» и «Сказания о невидимом граде Китеже».

Конец двадцатых — начало тридцатых годов для Николая Александровича — пора исключительно напряженного и плодотворного труда. Только для Римской оперы он оформил за сравнительно короткий срок почти тридцать спектаклей, одновременно начал работать в Ла Скала, создал интересные сценографические решения для театра «Колон» в Буэнос-Айресе, наконец, завоевал

Н. Бенуа вырос в среде, которая, по меткому замечанию его отца, была буквально «напитана искусством». Как раз в годы его юности совершалось триумфальное шествие по сценам мира русского театра и прежде всего балета. Глубоким знанием всех тайн декорационного искусства он многим был обязан работавшему исполнителем декораций в крупнейших театрах того времени О. Аллегри. В начале двадцатых годов Николай Александрович впервые оформил в Мариинском театре балет «Времена года» на музыку А. Глазунова, шедший в хореографии М. Петипа, а в 1924 году в Париже писал декорации по эскизам отца для постановки «Жизели». Последний, будучи строгим критиком, не считавшимся в оценках дела с узлами родства, охарактеризовал его как «бесподобного техника», «чудесного и верного помощника» и горячо рекомендовал Иде Ру-





всеобщее признание балетом «Белькис, или Царица Савская» на музыку О. Респиги, шедшим в хореографии Л. Мясина. Отец — Александр Николаевич Бенуа — шутил, что сын «пожинает лавры целыми рощами».

За свою долгую жизнь Н. Бенуа довелось работать с самыми различными по своим творческим установкам балетмейстерами — кроме уже названных, М. Фокиным, Д. Баланиным, Д. Лилиным и другими, но особенно много с А. Миллошем в Риме и Милане. Именно с ним он ставил «Жар-птицу», «Петрушку», «Весну священную», «Копеллию», балеты на музыку современ

ных итальянских композиторов. Ему как художнику и руководителю исполнения декораций и костюмов приходилось считаться со всем спектром балета XX века — от строгой верности классическим традициям или попыток их обновления до новых исканий в бессюжетных постановках на музыку, не предназначенную для танца, авторы которых стремились воплотить в пластике модерна трагедию одиночества и безысходности. Отсюда и широчайший диапазон эпох, национальной характерности, стилистических ключей в художественных решениях — от веризма до романтической фантастики, с которым встречался Н. Бенуа. В один из трудных для него моментов, когда отцу показалось, что сын слишком перегружен работой не только по «душе», он обратился к нему с письмом-предостережением, в котором писал, что сыну «грозит нечто очень страшное — превратиться окончательно в профессионала, иначе говоря, в человека, из которого вынута живое горячее сердце». Типичные профессионалы, заострившие в узко ремесленном кругу интересов, по мнению А. Бенуа, теряют способность оценивать окружающий мир «с точки зрения более возвышенной деятельности», слишком рано перестают «выявлять себя», превра-

щаясь не в творцов, а в исполнителей. Для художника нет иного пути, как «почаще вырываться из атмосферы театра на чистый воздух», черпать в самой жизни новые силы, чтобы затем «творить действительно свое и в театре». Этот страстный призыв — не забывать о неразрывной связи подлинного искусства с действительностью — А. Бенуа завершал словами: «Правду театра необходимо проветривать настоящей правдой — тогда театр, создающий мир условный, «мир иллюзий», будет иметь прочную опору и сможет устремляться сам и вести за собой зрителя «к чему-то просветленному, озаренному».

Николай Александрович разделяет эти взгляды, что доказывают его лучшие работы и его позиция убежденного противника «холода» абстракционизма в искусстве. С глубоким уважением он относится к традициям, которыми, по его неоднократно утверждению, «издавна славен наш русский театр» — в том числе к традициям театральной живописи отца и других «мирискусников», ставшей уже классикой XX века. Но он и не повторяет их. Его творческий почерк отличается большая экспрессивность, любовь к зрелищу монументальному и внушительному, к красочным романтическим феериям, в которых есть нечто барочное, и при создании которых художник не останавливается перед элементами причудливого, эффектного. Бенуа зарекомендовал себя как блестящий мастер перспективизма, доходившего порой до иллюзорных и даже рассчитанных на неимоверную трудность ракурсных решений. Недаром в некоторых из его декораций оцутымы уроки Гонзаго и Пиранизи.

Но, сочетая широту и общность декорационных построений, дающих простор режиссерской воле в мизансценах, с тщательностью отделки сознательно укрупняемых, акцентированных деталей, несущих в себе символиче-

ский смысл, Н. Бенуа принципиально отказывается от «навязывания» спектаклю того, что не вытекает из «образного ключа» музыки. Как и «мирискусники», к которым он «примкнул», хотя принадлежал уже к другому поколению и иной эпохе, художник стремится «установить неразрывную связь между декорациями, костюмами и музыкой во имя стилистического единства всего спектакля». Он высоко ценит роль фантазии и подчеркивает, что всегда добивался нераздельности «фантазии, поэзии и музыки» в своих постановках, но при этом столь же неизменно оговаривает: «Я лишь за то, чтобы фантазия была выражена реально, чтобы в нее можно было поверить». Главные принципы своего искусства — проницательность в стиль и характер эпохи, опора на классическое наследие русской и мировой художественной и театральной культуры, реализм, «жизненная театральность», не чуждающаяся фантастики и романтики, постоянный поиск не только «зрелища», но и «сердца», сгущенной одухотворенности образов — характерны и для подхода Николая Александровича к оформлению балетных спектаклей.

Человек, напроць лишенный равнодушия к жизни и искусству, Николай Александрович Бенуа полон, по словам всех его знающих, огромной и неистощимой любви к России — своей Родине, к ее культуре, ее театру. Он доказал это всей своей страстной пропагандой отечественной классики — своими декорациями и костюмами к «Руслану и Людмиле», «Хованщине», «Пиковой даме», «Князю Игорю», «Золотому петушку», «Сказке о царе Салтане» и другим постановкам.

Всеволод ВОЛОДАРСКИЙ, кандидат исторических наук



В. ГАЛЕЦКАЯ — любимая жена хана («Конек-Горбунок»)

У меня Валентины Флорентьевны Галецкой (1906—1964) на людях, которым посчастливилось видеть танцовщицу на сцене, действует почти магически. Услышав фамилию артистки, такой человек буквально преображается — он словно молodeет, вспоминая, какой «удивительной и прекрасной была Тина Галецкая»...

Валентина Галецкая пришла в труппу Большого театра после окончания в 1923 году Московского хореографического училища. Она начинала свою деятельность как классическая танцовщица: с первых сезонов в ее репертуаре появились сольные партии в «Лебедином озере», «Баядерке», «Коньке-Горбунке», «Раймонде».

В те далекие двадцатые годы кумиром московской балетной молодежи стал столь же молодой балетмейстер Касьян Голейзовский. Неугомонный ис-

кагель нового, он привлекал юных артистов своими интересными замыслами, неистощимой фантазией. В 1925 году в Большом театре состоялась премьера двух его одноактных балетов: «Теолинда» на музыку Ф. Шуберта и «Иосиф Прекрасный» С. Василенко. Главную партию в «Теолинде» танцевала молодая Валентина Галецкая. Этот балет по замыслу постановщика решался как шутилка пародия на романтические балеты прошлого столетия, но технические трудности, которыми изобилует его хореографический текст, выглядели далеко не шуточными. Исполнителям этого спектакля, как пишет в своей книге «Хореографическое искусство двадцатых годов» Е. Суриц, надо было быть «классичнее классики и романтичнее самой шубертианской романтики». Постановки эти имели успех у зрителей и благожелательную прессу, но вызвали раскол в труппе, получивший в истории московского балета название «бунт молодежи». Среди тех, кто активно выступал в защиту молодого хореографа, оказалась и юная

Валентина Галецкая. Так, с самых первых своих шагов на сцене артистка заняла позицию человека, для которого интересы искусства всегда были важнее интересов личного благополучия. Спустя много лет, она с таким же темпераментом будет отстаивать права характерного танца на академической сцене, которому посвятила всю свою жизнь.

Ее увлечение характерным танцем родилось не сразу. Поначалу творческие интересы Валентины Флорентьевны принадлежали классическому репертуару. Правда, в самом начале сценической деятельности ей довелось станцевать партию любимой жены Хана в балете «Конек-Горбунук», где раскрылись новые грани ее дарования. Темперамент, умение в маленьком эпизоде не только передать сиюминутное эмоциональное состояние, но создать характер коварной, взбалмошной, ревнивой женщины, говорили о том, что Галецкая обладает ярким актерским талантом. И постепенно ей стали поручать наряду с классическими партиями демиклассические и характер-

ные, такие, как Пиккилия, Уличная танцовщица Мерседес в «Дон Кихоте». Она с успехом исполняет также мазурку в «Иване Сусанине» и «Бахчисарайском фонтане»... Со временем Галецкая становится ведущей характерной танцовщицей труппы, но это не значит, что она перестает совершенствоваться в искусстве классического танца. Наоборот, Валентина Флорентьевна, помимо классического тренажа в театре, периодически занимается у знаменитого педагога М. Горшенковой, ученицы Л. Иванова, класс которой славились особой сложностью. Именно такая техническая разносторонность помогла Галецкой стать «классической характерной танцовщицей», — как определил характер ее творчества известный мастер М. Габович. Он писал: «Тина в равной мере чувствовала героиню и лирику характерного танца и всегда находила то чувство меры, когда темперамент танцовщицы подчиняется ее художественным намерениям, а не произвольно захлестывается внешними эффектами». Видевшие Валентину

Галецкую на сцене неизменно отмечали высокую культуру исполнения ею каждой партии. «Ее танцевальная манера была всегда высочайшей гранью вкуса. Танец ее не хотелось членить на совершенство техники и артистизма, — отмечает ее коллега по сцене Е. Дмитриш. — Все это само собой разумелось. Но в ее выступлениях всегда ощущался потрясающий художественный результат. Диапазон Галецкой был очень широк, казалось, она может танцевать все. Эту свободу ей давало абсолютное владение классической школой». Одна из современниц Галецкой Н. Шабурова рассказывает: «Мы, молодые тогда артисты балета, специаль-

В. ГАЛЕЦКАЯ
и **А. КУЗНЕЦОВ**
исполняют мазурку
(«Бахчисарайский фонтан»).

Поистине хореографической поэмой становились в исполнении **В. ГАЛЕЦКОЙ** испанские танцы (балет «Лауренсия»).



но приходили в театр, когда шла «Раймонда», чтобы посмотреть Валентину Галецкую и Сергея Коренья в испанском танце. Выступления этого замечательного дуэта всегда несли на себе свет большого искусства. Их исполнение сочетало в себе яркость, свободу и зрелость, глубинность мастерства. Впечатления, которые оставлял их танец, незабываемы. Валентина Флорентьевна Галецкая была красива, даже прекрасна. И здесь я говорю не столько о ее физической красоте, сколько о совершенной красоте творимого образа. А как ослепительна она была в мазурках! Бесспорно, Галецкая была ярчайшей, самобытнейшей личностью на нашей сцене, а личность — всегда значительна».

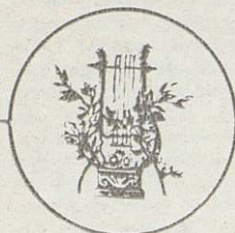
Валентина Галецкая танцевала много, с неизменным успехом и в оперных и балетных спектаклях Большого Театра СССР. Каждое ее появление на сцене запомнилось. И возможности танцовщицы казались безграничными.

Огромную эмоциональную силу, которая может быть воплощена в характерном танце, его мас-

штабную роль в раскрытии драматургии спектакля Галецкая смогла доказать, выступая в партии Терезы-баски в балете Б. Асафьева и В. Вайнонена «Пламя Парижа». Ее Тереза становилась подлинной героиней спектакля, подлинным олицетворением свободы. «Когда в балете «Пламя Парижа» я с алым знаменем в руках стремительно мчусь вперед, я чувствую себя так, будто и впрямь участвую в революционной битве за счастье народа», — писала В. Галецкая.

Давно уже отгремели аплодисменты на том давнем представлении «Ивана Сусанина», в котором в последний раз вышла на сцену заслуженная артистка РСФСР Валентина Флорентьевна Галецкая. Но то высокое искусство, которым она так щедро одаривала зрителей, живо. Оно живо в восторженной памяти очевидцев, оно сохраняется в творчестве артистов, выходивших с ней вместе на сцену, учившихся у нее, постигавших рядом с ней чудо рождения большого, истинного искусства.

Е. ДЕРЕВЩИКОВА



Впервые на сцене Александр Михайлович Соболев появился на премьере оперы «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского в памятный день открытия Харьковского театра оперы и балета имени Н. Лысенко. В финале спектакля балетная группа исполняла гопак. Стремительные пируэты шестнадцатилетнего Александра Соболя, участвовавшего в этой сцене, вызвали гром аплодисментов.

Свои первые шаги в искусстве танца юный Соболев сделал под руководством отца-хореографа Михаила Андреевича Соболя. Затем, в 1925 году, он, окончив балетную студию при театре имени

Н. Лысенко по классу А. Вильтцака, П. Иоркина и Я. Романовского, совершенствовался в Московском хореографическом училище под руководством В. Семенова, А. Монахова и А. Чекрыгина. В 1935 году молодой танцовщик вместе с Тамарой Ханум и Илико Сухишвили становится лауреатом Первого всемирного фестиваля народного танца в Лондоне.

В 1935—1937 и в 1939—1941 годах артист выступает на сцене Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, где наиболее значительной его работой стала роль Степана в балете К. Данькевича «Лилея», осуществленном в 1940 году балетмейстером Г. Березовой. Он создал

глубоко национальный характер, продемонстрировав умение сочетать в своем искусстве технику классического танца с элементами народной хореографии.

В начале Великой Отечественной войны театры оперы и балета Украины были эвакуированы: Харьковский — в Читу, Киевский — в Уфу, но вскоре оба коллектива слились в единый украинский театр, который до 1944 года работал в Иркутске. Артисты выступали в рабочих клубах, госпиталях, войсковых частях. Концертные бригады регулярно выезжали в действующую армию. Мастера украинского искусства трудились во имя Победы поистине самоотверженно. Одно из свидетельств этому — письмо маршала Советского Союза Р. Малиновского, адресованное участникам фронтовой бригады Р. Латынскому, З. Гайдай, Н. Платонову, К. Лаптеву, А. Васильевой, Б. Чистякову, А. Соболю. «Мое письмо совпадает, — пишет маршал, — с празднованием украинским народом своего освобождения от немецко-фашистских захватчиков. Тяжелые дни Великой Отечест-

венной войны Ваша бригада мастеров украинского искусства провела среди солдат, офицеров и генералов Южного фронта. Своим талантливым искусством Вы воодушевляли нас на борьбу за свободу и независимость народов Союза ССР».

В 1945 году Александр Соболя пригласили в Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, где он проработал пятнадцать лет. Здесь репертуар А. Соболя пополнился разноплановыми ролями, среди которых — Пабло («Лола»), Вакула («Ночь перед Рождеством»), Феб («Эсмеральда»), Карл VII («Жанна д'Арк»), дрессировщик Капитони («Доктор Айболит»), Арлекин («Карнавал») и другие.

С особым интересом Александр Михайлович работал над образом современника, когда под руководством В. Бурмейстера и И. Курилова участвовал в постановке балета А. Спадавеккиа «Берег счастья», который рассказывал о событиях Великой Отечественной войны. Партия Петра стала волнующей и сердцем прожитой страницей жизни артиста.

Закончив свои сценические выступления, А. Соболев ведет активную педагогическую деятельность. Десять лет он трудился в Польской Народной Республике, где работал в театрах Варшавы, Лодзи, Щецина. Ученики Александра Михайловича и сейчас с успехом выступают в балетных коллективах страны.

М. СИНГАЛ



А. СОБОЛЬ (Паоло) в балете Б. Асафьева «Франческа да Римини», осуществленном Н. Холфиним в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.



А. СОБОЛЬ (Пабло) в балете «Лола» (постановка В. Бурмейстера).

РОНАЛЬД КУИРК,

хирург-травматолог
(Австралия)

Колено — это наиболее крупный и сложный сустав в конечностях человека, который чаще всего подвержен травмам. И потому я полагаю, что было бы интересно привести здесь наиболее современный материал по применяемому в настоящее время методам лечения.

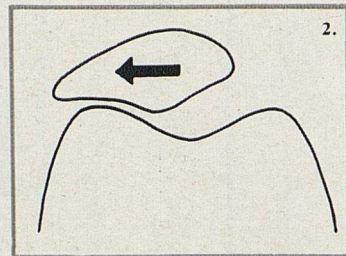
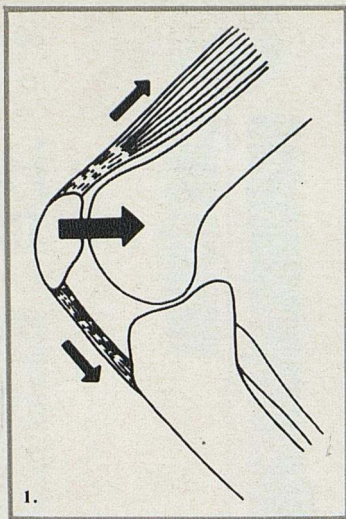
Самые последние сведения о работе коленного сустава появились после создания нового специального прибора, называемого «артроскоп» (arthroscope). Прибор этот подобен небольшому телескопу и его можно применять для обследования любой части сустава. Он состоит из трубки диаметром в пять миллиметров, в которую вмонтирована оптическая система. Трубка вводится в коленный сустав через крошечное точечное отверстие, что позволяет осматривать внутреннюю часть коленного сустава (при помощи специального приспособления для освещения колена изнутри), а также дает возможность наполнять коленный сустав водой с тем, чтобы прибор можно было перемещать в полости коленного сустава.

Если потребуются, то делают и второй такой надрез в коленном суставе и вводят туда инструменты, такие, как микрозонды, скальпели и другие. Самый большой из этих инструментов имеет диаметр около пяти миллиметров. С их помощью проводятся различные хирургические процедуры, которые раньше требовали довольно большого разреза на суставе. Во время операции небольшая телекамера, размером не больше чем пачка сигарет, прикрепляется к артроскопу и вся внутренняя часть коленного сустава передается на цветной телевизионный приемник.

Коленная чашечка — это кость, погруженная в сухожилие, которое проходит от четырехглавой мышцы вниз к верхней части большеберцовой кости. Когда делается plié, коленная чашечка очень плотно прижимается к находящейся под ней бедренной кости, а чтобы она легко скользнула по этой кости, задняя (внутренняя) часть коленной чашечки покрыта слоем гладкого белого хряща. Случается, что давление коленной чашечки на него бывает слишком большим, тогда появляются признаки повреждения или даже изнашивания этого белого хряща. Это состояние называется chondromalacia.

До появления артроскопа считалось, что это состояние возникает как следствие большого давления. Но с тех пор как он появился, мы поняли, что все это не так просто, как раньше представлялось.

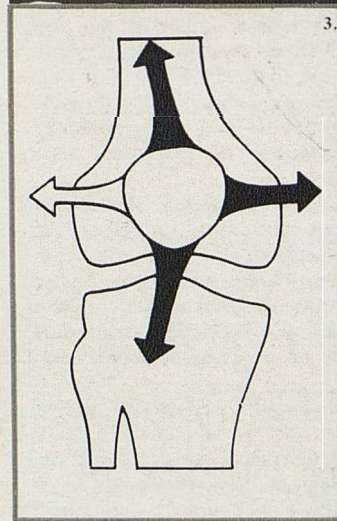
Оказалось, что многие люди, которые испытывали боли в колене, имели вполне нормальный с виду хрящ. А считалось, что он должен быть обязательно шероховатым. В то же время у некоторых пациентов, колени которых подверглись



1. При выполнении plié коленная чашечка плотно прижата мышцей к расположенной под ней кости.

2. Схема поперечного разреза колена, показывающая, как коленная чашечка «выталкивается» из ложбинки берцовой кости.

3. В результате косога натяжения большой мышцы бедра (стрелка вверх) и сухожилия коленной чашечки (стрелка вниз) у нее возникает тенденция к смещению (белая стрелка), чему противодействуют нижние волокна большой мышцы бедра (стрелка вправо).



КАК ЛЕЧИТЬ КОЛЕННЫЙ СУСТАВ*



Медицина — балету

обследованию по другим поводам, хрящ был сильно изменен и поврежден, хотя они и не жаловались на боли под коленной чашечкой.

Однако было замечено, что многие люди, испытывающие боли под коленной чашечкой, имели тенденцию к смещению ее к внешней стороне во время движений колена. Это поперечное смещение, казалось, может само по себе вызывать боль, но могло также вести и к изменениям в хряще, иногда только на вполне локализованных участках задней части коленной чашечки.

К сожалению, у танцовщиков чаще всего встречается именно такое смещение. Когда колено расслаблено, то коленная чашечка очень подвижна, но во время движений ее положение точно определяется окружающими ее тканевыми структурами. Сверху ее подтягивает четырехглавая мышца (большая мышца бедра), но ей противоборствует сухожилие коленной чашечки, расположенное внизу, которое прикрепляет коленную чашечку к большеберцовой кости.

Линии натяжения этих двух структур расположены не непосредственно одна против другой, и, как результат этого, возникает тенденция к смещению коленной чашечки на внешнюю сторону. Эту тенденцию в большинстве случаев ограничивают несколько факторов. Во-первых, то, что коленная чашечка скользит по неглубокой костной ложбинке на нижней части бедренной кости, как поезд по рельсам. Во-вторых, нижняя часть мышцы бедра на внутренней части колена спускается ниже, чем на внешней части, так что когда мышца сокращается, она имеет тенденцию оттягивать коленную чашечку назад в ее правильное положение. В-третьих, связки, прикрепленные к коленной чашечке, стремятся удержать ее в правильном положении.

У многих танцовщиков, особенно у девушек — маленькая

* Статья опубликована в журнале «Данс Австралия», выпуск № 21, 1985 год. Перевод дается в сокращенном изложении.

высокорасположенная коленная чашечка, которая достаточно прочно помещается в бороздке на бедренной кости. Хотя у артисток обычно хорошо развиты мышцы, но та часть мышцы, которая идет вниз на внутренней части колена, мало используется в балетных движениях и бывает совсем слабой. У танцовщиков также часто случаются слабые связки, и они тоже не помогают коленной чашечке.

Как узнать, все ли благополучно с коленной чашечкой? Первое, что вызывает беспокойство, это, конечно, боль. Вы испытываете боль, главным образом, когда выполняете движение, такое как, например, *fondu*, при котором согнутое колено принимает на себя всю тяжесть тела. Но и в прыжках вы можете также испытывать боль. Боль также ощущается, когда вы едете на велосипеде или поднимаетесь по лестнице. Причем вначале вы ощущаете только мгновенную боль, но затем боль прогрессирует, и вы начинаете чувствовать ее постоянно, в крайних случаях она даже мешает вам спать.

Вы также обычно ощущаете небольшое раздражение или хруст за коленной чашечкой. Если у вас есть такие ощущения, но при этом вы не испытываете боли, то оснований для беспокойства нет. Большинство людей испытывают такие ощущения. Однако, если ваше колено опухает и если вы чувствуете, что колено неустойчиво или неожиданно ослабевает, надо немедленно обратиться к врачу.

Я думаю, что многие танцовщики ощущают некоторую боль за коленной чашечкой, но, если они немного расслабятся, то боль уйдет. Когда вы испытываете острую боль или ломоту за коленной чашечкой во время исполнения *plié*, вам следует в течение нескольких дней исполнять только *деми-плие* и совсем воздержаться от прыжков. Если какое-либо движение причиняет вам боль, то постарайтесь не производить его некоторое время.

Если все это не помогает, то вы должны обратиться к врачу. Если ваше колено имеет тенденцию к боковому смещению, то вам надо проделывать специальные упражнения под руководством физиотерапевта, чтобы укрепить мышцу на внутренней стороне колена, и таким образом, постараться оттянуть коленную чашечку на ее правильное место. Другие виды физических упражнений, такие как массаж, обычно не помогают.

Если колено беспокоит вас по-прежнему, и вам трудно танцевать, то, возможно, следует провести обследование. При помощи артроскопа можно точно установить, какое положение занимает коленная чашечка относительно всего коленного сустава, а также состояние хряща, покрывающего заднюю часть коленной чашечки. Если хрящ поврежден, то его отчасти можно сгладить с помощью тех инструментов, о которых я уже упоминал. Этот способ, хотя и не заменяет хрящ на новый, но весьма помогает. Если коленная чашечка имеет явную тенденцию к смещению и если физиотерапия не помогла, встает вопрос о хирургическом вмешательстве.

Я расскажу вам о наиболее обычных операциях, но чтобы вы не слишком расстраивались, позвольте сказать, что эти операции бывают необходимы только в самых запущенных случаях.

Самая простая операция — удаление части связки на внешней стороне, если там есть уплотнение. Эта операция называется *lateral release* (боковое освобождение), и она не ослабляет само колено, так как надрез делается очень близко к коленной чашечке. Эта операция не только позволяет коленной чашечке соскользнуть в более нормальное положение, но она также снимает с нее часть давления.

В некоторых случаях, как я уже упоминал, сухожилие, которое соединяет нижнюю часть коленной чашечки и верхнюю часть большеберцовой кости, прикреплено слишком далеко к внешней стороне и тогда «боковое освобождение» бывает недостаточным. Возникает необходимость переместить сухожилие в более центральное положение. В других случаях, когда коленная чашка занимает центральное положение, а пациент все же страдает от *chondromalacia*, возможны другие операции, имеющие целью сдвиг сухожилия с тем, чтобы снять с коленной чашечки излишнее давление.

Прочитав все это, вы, пожалуй, почувствуете хруст под коленом уже на следующем же занятии. Хотя прежде вы и не испытывали никакой боли. Не волнуйтесь. Возможно у вас всегда был этот небольшой хруст, но все это вполне безобидно.

Международная панорама

Бразилия

На конгрессе танца



Афиша конгресса

Советская школа классического танца завоевала уважение во всем мире, обрела почитателей, ее авторитет общепризнан. И потому у всех, кто выбрал делом своей жизни хореографическое искусство, столь велико стремление изучать ценный опыт наших мастеров танца, нашу методику. Советские педагоги — всегда желанные гости на различных международных балетных семинарах, симпозиумах, встречах. Один из них — Первый Международный и Третий Национальный конгресс по танцам состоялся недавно в Бразилии. По приглашению его оргкомитета балетмейстер-репетитор Московского театра балета СССР Азарий Плисецкий и я прилетели в Рио-де-Жанейро, где проходил этот форум.

...Было далеко за полночь, и мы совсем не ожидали, что нас будет кто-либо встречать. Представьте наше удивление, нашу радость, наше волнение, когда мы увидели, что, несмотря на столь поздний час, в аэропорт приехали многие почитатели советского балета и ожидали нас, чтобы поприветствовать, высказать свое восхищение выдающимися успехами нашего балетного театра, чтобы преподнести нам букеты красивых экзотических цветов. Среди них мы увидели и тех, кто со времени первых гастролей артистов советского балета, состоявшихся почти тридцать лет назад, стали пламенными почитателями нашего искусства. Поистине теплотой сердца была напоена та атмосфера человеческих отношений, которая окружала нас постоянно, на протяжении всего нашего пребывания на бразильской земле.

Все главные события конгресса, в котором участвовали представители четырех стран — Бразилии, Советского Союза, Соединенных Штатов Америки, Испании, состоялись в отеле «Капакабана Палас», где имеются зрительный зал с просторной сценой, а также тренировочные помещения. Здесь с половины девятого утра и до десяти часов вечера проходили занятия — уроки классического, дуэтно-классического, испанского классического танца, современного танца, репетиции, показы, собеседования по различным профессиональным проблемам.

Предполагалось, что мы с Азарием Плисецким дадим один показательный урок. Однако выяснилось, что интерес к

TEATRO OLIMPICO

Piazza Dante di Ferrara 17, Linceo-Palazzo - Roma 00144

giovedì 6 maggio 1982, ore 21 - venerdì 7 maggio, ore 17
sabato 8 maggio, ore 21IL GRUPPO STABILE DELLA
ACCADEMIA NAZIONALE
DI DANZAdiretta da
GIULIANA PENZI

giovedì 6 e venerdì 7:

Giselle

sabato 8:

Sifidi - Lago dei Cigni - Paquita

interpreti principali:

ELISABETTA CELLO - ANNA PAOLA PACE
SALVATORE CAPOZZI

e:

Lia Calizza - Dora De Panphilis - Mariella Ermini
Clara Mucci - Brunella Vidua

Mimma Creu - Carlo Fiorani - Gianni Rocci

maestro coreografo:

ZARKO PREBIL

maestri calligrafatori:

Lia Calizza - A. Maria Pedrotti - Marina Romani

PREZZI: L. 10.000 - 8.000 - 6.000 - 5.000 - 4.000

diritto di prevendita 6%

Per la "Sessantennale" biglietti a L. 1.500

Facilitazioni per le Associazioni del tempo libero e le Scuole di danza

PRESENTAZIONE E VENDITA BIGLIETTI:

presso la Segreteria dell'Accademia (Pia. Dante 17) - telefono 368 17 88 - 368 17 81

dal giovedì 4 settembre, dalle ore 10, in qualità di servizio al pubblico del Teatro Olimpico

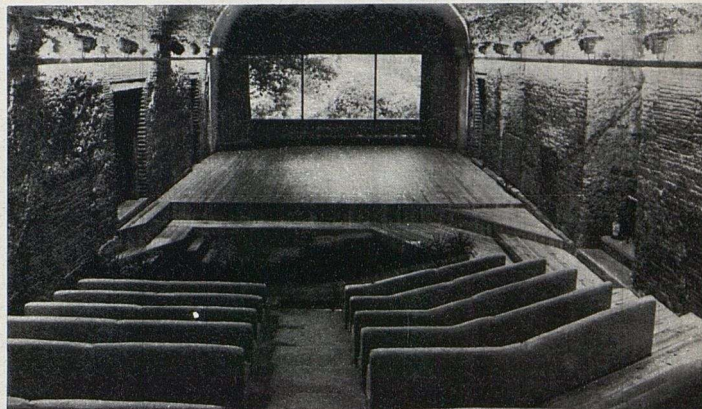
Piazza Dante di Ferrara 17 - telefono 368 17 88

1982 - 1982

Италия

Возрождение
ШКОЛЫ

Слово «академия» применительно к балетному искусству после одной парижской встречи вызывает у меня тревожное чувство — тогда вывеска «Академия танца»

Афиша
концерта
«Национальной
Академии танца»Зрительный
зал
«Националь-
ной Академии
танца»

ду странами, между представителями различных профессий. Наши зарубежные коллеги, как и мы, приветствуют соревнование в балетном классе, на балетной сцене и осуждают предлагаемое вашингтонской администрацией «соревнование» в гонке вооружений. Они, как и мы, живут надеждой, что разум, добро, красота спасут мир.

Раиса СТРУЧКОВА,
народная артистка СССР,
профессор

«прикрывала» небольшое помещение, отапливаемое старинной печуркой, и преподавателя, чей урок был весьма слаб в методическом отношении. И когда ныне в Италии мне снова довелось столкнуться с этим названием — «Академия танца», я так боялся встретиться с ремесленничеством, примитивизмом, открытой рекламой. Но уже первое знакомство с этим учебным заведением, прогулка по его уютным коридорам с уголками для отдыха, где по стенам разве-

Сцена
из балета
«Пахита»
в исполнении
воспитанников
«Националь-
ной Академии
танца».

советской школе танца, к ее педагогике и методике очень велик и потому организаторы конгресса попросили нас продолжать наши занятия, что мы и делали, давая ежедневно по три урока. Успех наших классов нарастал с каждым днем. Они проходили буквально в наэлектризованной обстановке — объяснения, показы сопровождалась аплодисментами, восхищенными возгласами. Помещения, где мы работали, всегда были переполнены — не только занимающимися, но и зрителями, заинтересованными, чутко реагирующими, с энтузиазмом впитывающими все, что мы, педагоги, рассказывали и демонстрировали. Как мы узнали, эти люди приехали в Рио из многих городов Бразилии — тут были и артисты, и учащиеся балетных школ и студий, и педагоги, и хореографы, и критики... Конечно, подготовка у тех, кто приходил на урок, выглядела весьма пестрой по своему профессиональному уровню, но подкупало их глубокое уважение к советской школе танца, их восхищение ее успехами.

После каждого занятия возникали стийные пресс-конференции, консультации, собеседования. Помимо этого, нам с Азарием Плисецим пришлось также участвовать в специально организованных встречах и конференциях. Мы рассказывали о жизни нашего балета, о творческих поисках современных советских балетмейстеров, о деятельности наших известных исполнителей, о дебютах молодых артистов, о преемственности традиций, о методических принципах советской балетной педагогики, о работе балетмейстера-репетитора в советских музыкальных театрах... И на каждом шагу убеждались в том, как велик авторитет нашего балета, как притягательны пропагандируемые им высокие идеалы гуманизма, мира, дружбы. Меня, например, очень растрогал такой факт. Женевьев Освальд, хранительница балетной коллекции Линкольн-центра (США), познакомила нас с уникальными фильмами — она привезла на конгресс пленки, где были зафиксированы произведения Дж. Баланчина, Р. Джоффри, а также концерт советских артистов. Показы балетных кинофильмов, теле-и видеозаписей входили в план работы конгресса. И вот в один из дней мы увидели программу выступлений советских артистов, снятую в Вашингтоне в 1959 году. В нее вошли фрагменты из «Вальпургиевой ночи» с участием М. Плисецкой, А. Лапури, В. Васильева, вариация из балета «Раймонда» (М. Плисецкая), па де де из «Спящей красавицы» (Р. Стручкова и Б. Хохлов), «Вальс» Мошковского (Р. Стручкова и А. Лапури). Каждый номер, показанный на экране, сопровождался овацией, а фрагмент с «Вальсом» Мошковского даже «бисировался».

На конгресс в Рио-де-Жанейро приехали представители известных американских трупп — «Джоффри балле компани», «Марта Грэхем данс компани», «Джус Джордано джаз-данс Чикаго», а также педагоги, медики, исполнители, хореографы. Встречи и беседы с ними были плодотворны, поучительны, содержательны. Они обогатили нас новыми знаниями, новыми впечатлениями. Вся обстановка конгресса, все его мероприятия располагали к этому, в чем я вижу заслугу его организатора Рене де Андраде. Однако этот балетный форум, как мне кажется, важен не только своими чисто профессиональными результатами. В наше напряженное и беспокойное время, когда над землей вновь гремят тучи военной опасности, когда мы полны тревоги за само существование человечества, такие конгрессы, как бразильский, дают возможность нам, представителям балетного искусства, встретиться, обсудить наши проблемы, лучше узнать друг друга. Беседа с участниками бразильского форума, я поняла, что деятелей танца других стран также волнуют судьбы планеты, и они готовы служить своим талантом, своим искусством делу мира, делу дружбы. Они — за деловые контакты меж-

шаны портреты выдающихся деятелей хореографии (в том числе много наших, советских) и первые же разговоры с директором — госпожой Джулианой Пенси развеяли мой скепсис, настроили меня на совершенно иной лад.

Естественно, меня интересовал возраст Академии и ее история. Как мне сообщили, организации данного учебного заведения предшествовало появление специального закрытого учебного заведения для девушек по типу наших революционных пансионатов. По сути дела, это была частная школа, организованная Евгенией Петровной Русской. Здесь, в частности, преподавалась дисциплина, называвшаяся оркестрикой. Вела ее сама Русская. Судя по рассказу госпожи Пенси, оркестрика в чем-то напоминала дункановский танец, соединенный с элементами ритмопластики, танца модерн. Сама Д. Пенси преподавала классический танец, но он, как видно, не считался здесь основным предметом. Русская, интересовавшаяся теорией пластического искусства, создала предмет «теория танца» и написала книгу «Анализ возможностей движения человеческого тела». В конце сороковых годов в результате правительственного указа эта частная школа обрела статус государственного учебного заведения и получила название «Национальная академия танца».

Мне сразу же захотелось узнать, каково состояние итальянской школы сегодня, что нового внесено в ее методику и как сохраняется то, что оставил национальному хореографическому образованию Энрико Чекетти. Моя собеседница мне с грустью ответила, что традиции итальянской школы утрачены — приходится все создавать заново. Точная методика Чекетти сохранена в его книге, но не в системе национального хореографического образования, не осталось его учеников, не было преемственности традиций. «Сейчас живы три человека, которые учились у Чекетти, в том числе и я, — продолжала госпожа Пенси. — Мы, будучи маленькими девочками, проучились у него три года и, конечно же, не могли запомнить

его систему занятий. Сейчас мы стараемся ее воссоздать, чутко присматриваясь к тому, что делается в России и Франции. Были, например, очень рады встрече с советской артисткой Ольгой Лепешинской, французской балериной Ниной Вырубовой и другими».

Кроме «Национальной академии танца», в Италии существуют также школы при крупных оперных театрах, но там нет комплексного образования. Общеобразовательным и художественным дисциплинам учащиеся обучаются в обычных учебных заведениях, в школе — только профессиональные уроки классического танца. «Национальная академия танца» имеет интересную структуру и весьма своеобразные условия приема: сюда может поступить тот, кто хочет, специального отбора нет. При «Академии» имеется лицей, куда поступают, как в обычное среднее учебное заведение, дети, которые хотят учиться искусству танца. Здесь они проходят начальные классы, где, кроме обычных предметов, преподаются ритмика, музыка, гимнастика, рисование. Те из них, кто обнаружил способность к танцу и обладает соответствующими данными, в десятилетнем возрасте принимаются по конкурсу в «Академию». Дети, не попавшие сюда, продолжают учиться в лицее, получая право затем продолжать свое образование в высших учебных заведениях гуманитарного профиля. На так называемые художественные дисциплины — философию, изобразительное искусство, историю театра, литературу в лицее обращается особое внимание.

Лицей и «Академия» связаны территориально, находятся в одном здании, расположенном в живописном уголке древней заповедной части Рима. Общий состав учащихся и в «Академии», и в лицее — тысяча человек. В «Академии» занимается четыреста воспитанников, они учатся семь-восемь лет, причем до третьего класса мальчики и девочки занимаются вместе, после третьего класса обучение раздельное. Преобладает женский состав. Мне довелось побывать на уроке в одном

из младших классов, где я увидел девятнадцать девочек и одного мальчика. В тех случаях, когда удается набрать небольшие мужские группы, обучение бывает раздельным сразу.

Основным предметом в «Академии» является классический танец. Три года назад по инициативе ее ведущего педагога Жарко Пребила был создан класс дзутного танца. Кстати, с именем Жарко Пребила связаны и другие ценные преобразования в программе «Национальной академии танца», в методике, в художественной жизни школы. Так, здесь организован класс усовершенствования, который имеет два отделения: на одном занимаются отлично окончившие школу выпускники и балерины, на другом — педагоги, причем и окончившие другие учебные заведения и специальные школы, имеющие дипломы и свидетельства о среднем образовании. Кстати, класс усовершенствования имеет большое значение в жизни балерины, в данный момент не получившей ангажемента, — занимаясь в этом классе, она не теряет техники, сохраняет нужную профессиональную форму. Беседу нашу с госпожой Пенси прервали приглашением прийти в класс усовершенствования.

...В огромном зале одна стеклянная стена выходит в сад, где растут вечнозеленые деревья, что создает в помещении особую романтическую атмосферу. Класс большой, просторный, с огромным зеркалом, прекрасным полом. Правда, должен оговориться: не все классы «Академии» отличаются такой комфортабельностью, есть среди них и маленькие, тесные. В педагоге, который вел урок, я узнал Жарко Пребила, воспитанника нашего Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского: он закончил балетмейстерское отделение и аспирантуру при его кафедре хореографии. Отлично построенный урок вернул меня в Москву, заставил вспомнить научно-выверенную методику занятий Николая Ивановича Тарасова и подчиненные законам сценического искусства, богатейшие по лексике ежедневные тренажи Марины Тимофеевны Семенович.

Жарко Пребил подробно рассказал мне о задачах класса усовершенствования, добавив, что здесь разучиваются также партии классического репертуара, которые не входят в школьную программу. Наверное, советский читатель будет удивлен, когда узнает, что у «Академии» нет связей с Римской оперой, почему и приходится приобретать учащихся к сцене на проходящих в самой школе спектаклях и концертах. Жарко Пребил восстановил для школьного показа балеты «Жизель», «Щелкунчик», «Сильфиду», гран па из «Пахиты», второе действие «Лебединого озера», фрагменты из «Дон Кихота».

«Академия» организует публичные выступления своих воспитанников на специально арендуемых сценических площадках, а в теплое время года — непосредственно в своем саду, где имеется особая площадка, покрываемая на время спектакля деревянным полом. Зрители располагаются на огромной террасе и вокруг сцены в саду.

Ежегодно в «Академии» устраиваются публичные экзамены. Они длятся три дня. Программа первого дня посвящена классическому танцу и предполагает выступления учащихся всех классов, второго — танцу модерн. Третий день показа включает один акт из спектакля классического репертуара. Я сомневался в целесообразности одновременного обучения классическому танцу и танцу модерн и по этому поводу беседовал с Д. Пенси, с Ж. Пребилом, с двумя итальянскими балеринами. Последние были яркими сторонницами классического танца и на параллельные занятия двумя системами смотрели не очень одобрительно. Джулиана Пенси со свойственным ей тактом объяснила мне причины такого

Фрагмент урока современного танца



совмещения, и его принципы. Окончившие «Академию» не получают гарантированной работы. Они устраиваются сами и очень часто — за пределами Италии. «А там — много трупп танца модерн, значит, у выпускников больше шансов устроиться на работу. Поэтому мы ввели в нашу программу изучение танца модерн», — сказала госпожа Пенси. Я предполагал, что его преподавание начинается с 7—8-го класса, моя собеседница поправила меня — с 5-го. «Не мешаешь ли это освоению школы классического танца?» — спросил я. «Мы много думали об этом», — пояснила она. — У нас учащиеся знакомятся с системами Марты Грэхем и Рудольфа Лабана. Мы здесь работаем по методике Жана Себрона, которая не мешает изучению классического танца».

Гостеприимная хозяйка заинтересовалась, какой бы наглядный хореографический сувенир я бы хотел получить в школе. Я ответил: «Мечтаю увидеть тарантеллу в исполнении учащихся, особенно младших классов». Балерины улыбнулись. А лица Д. Пенси и Ж. Пребила погрузнели. «Этого мы сделать не сможем», — сказала директор. — У нас ни характерный, ни народный, ни исторический танец не преподается. Я не раз обращалась к властям, но безрезультатно. Нам на эти дисциплины дополнительных средств не отпускают. У нас строгий и не расширяющийся бюджет».

Я еще ничего не написал о школьном театре, удивительном по своей архитектуре: он «вмонтирован» в одно из древнейших сооружений. При электрическом освещении немного таинственно выглядят и куполообразный потолок, и древней кладки стены без шпильки и подкраски. Задником сцены является большое окно, из которого открывается панорама на сад с вековыми деревьями. На сцене во время моего посещения школьного театра занималась группа девушек, по своему внешнему виду явно не пригодных для сценической деятельности в балете. Я обратил внимание на то, что они настойчиво и методично разучивали «ронд де жамб партер». Госпожа Пенси, заметив мое изумление, сказала: «По-русски это называется „убивать двух зайцев“». Что это значит по-итальянски, сейчас поясню. Профессия танцовщицы в Италии стала модной, но еще более модной стала профессия балетного педагога. В этой роли нередко выступают люди, не имеющие знаний, педагогического опыта и таланта. В своих платных школах они часто портят талантливых детей, родители которых считают престижным занятием у частного преподавателя. Мы мечтаем о том времени, когда все они будут проходить при нашей «Академии» аттестацию. А пока доступными нам средствами хотим оздоровить преподавание в частных школах. Эти девочки утратили профессиональную форму, и мы готовим из них учителей начальных этапов хореографического образования».

Рассказ госпожи Пенси вызвал у меня желание посетить частные школы. В одной из них, как и в свое время в Париже, кольнула картина, когда дети, пришедшие на занятия, сначала отдают дежурному деньги и только затем отправляются в класс. Занятия велись в зале, где зеркала и балетные станки никак не гармонировали с пышным архитектурно-декоративным убранством всего здания. Урок здесь, правда, давал педагог русской школы, урок грамотный, но стоявший учителю, видимо, большого напряжения в силу необычайно пестрого состава учащихся. Справа у станка, например, стояла, словно отгородившись от других, тучная, рыхлая, грузная женщина, которая не делала движения, а как бы слегка намечала их — наверное, занималась для того, чтобы «сбросить» вес. Педагог говорит, что ходит она аккуратно. По центру расположились несколько девочек с весьма различными возможностями — от полной профессиональной непригодности до обладательницы точеной фигурки, мя-

кого плie, хорошего шага... Одна из девочек вообще пришла в первый раз. С края возле них мужчина лет 35-ти в очках с огромными линзами. На середине он упражнения не делал, хотя с экзерсисом у палки справился неплохо. Педагог сказал, что учиться он давно, хотя цель занятий скрывает. На середине работать не может, аллегро ему не доступно, потому что у него плохое зрение. Слева две прилично обученные девушки-танцовщицы, ожидающие ангажемента и занимающиеся здесь, чтобы не утратить форму. Педагог следит за ними внимательно, все время поправляет и строит урок так, чтобы каждый из учащихся что-то из занятий вынес. Но сам считает, что пользы от них мало и наиболее способным следует поступать в «Академию».

Но вот другая частная школа, двери которой передо мной открылись весьма неохотно. Конечно, на урок, который мне довелось видеть, посторонних допускать нельзя, но можно ли допускать к работе таких педагогов, как тот, чью работу я наблюдал. Грустно было видеть, как методически неправильно показывались движения, как сомбранные, алчные комбинации, не согласованные ни с музыкой, ни с физиологией предлагались для выполнения.

Я вспомнил слова госпожи Пенси и подумал о том, насколько важна и необходима забота «Академии» об итальянской педагогической системе, о престиже национального танцевального искусства. Причем она не скрывает, что глубоко ценит труд Жарко Пребила, что считает его уроки высшей школой педагогического мастерства, что восстановленные им с предельной тщательностью шедевры русского классического репертуара делают «Академию» хранительницей традиций классического балетного академизма. А мне было приятно слышать столь лестные слова о выпускнике нашего института, который бережно хранит заветы воспитавших его корифеев русской школы и являясь примером для других преподавателей «Академии» как носитель художественного вкуса и театральной культуры.

Николай Эльяш,
профессор

Корейская Народно-Демократическая Республика

Корейские впечатления

В составе делегации Всероссийского Театрального Общества мне посчастливилось побывать в Корейской Народно-Демократической Республике. Наша поездка стала своего рода ответным визитом на состоявшееся ранее посещение Советского Союза делегацией Союза хореографов КНДР. Нас радушно приняли руководители этой организации, которая насчитывает в своих рядах до тысячи шестисот членов и кандидатов в члены, а также ответственные представители Ассоциации деятелей искусства и литературы, объединяющей под своей эгидой семь творческих Союзов, в том числе и Союз хореографов.

Мне как балетмейстеру, конечно же, хотелось более подробно познакомиться с деятельностью Союза хореографов Корейской Народно-Демократической Республики. И такая возможность нам была предоставлена. Союз хореографов КНДР — та руководящая организация, которая имеет возможность «сводить»

все проблемы хореографической культуры страны в едином центре вне зависимости от того, является ли эта проблема достоянием театральной хореографии, народно-сценического танца или какой-либо иной сферы деятельности хореографов. Добавим к этому, что аппарат Союза отмечен правами решать организационно и технически многие и общие для социалистического искусства вопросы, и узкоспециальные.

Представители всех видов национальной хореографии — практики и теоретики — имеют возможность регулярно встречаться на собраниях первичных организаций по месту их деятельности не только в крупных городах и больших культурных центрах, но во всех одиннадцати провинциях страны, с тем чтобы, обсуждая свои творческие проблемы, в товарищеских дискуссиях выявлять тормозящие факторы в развитии хореографической культуры республики в целом, в работе Союза хореографов в частности, а затем сообща искать пути и методы преодоления этих негативных тенденций. Причем делается это, как записано в Уставе, с которым мне довелось познакомиться, не взирая на лица.

Деятельность Союза хореографов, организованного более сорока лет назад — в марте 1946 года, снискала признание и у рядовых мастеров танца, и у руководителей государственных и общественных учреждений и организаций Корейской Народно-Демократической Республики.

Корейский Союз хореографов постоянно и планомерно совершенствует техническое вооружение своих отделений видеотехникой, имеет свою систему обучения письменной фиксации хореографического текста, контролирует и направляет деятельность хореографического факультета Музыкально-хореографического института, организованного по принципам консерватории, где готовятся кадры балетмейстеров-режиссеров, а также педагогов высокой профессиональной квалификации — для работы во всех сферах — от начальной школы до высшей.

Целью нашей поездки стало знакомство с театральной жизнью Корейской Народно-Демократической Республики, встречи с деятелями театра. Потому напряженная программа посещений музыкальных и драматических спектаклей, театральных зданий, учебных заведений, где воспитываются кадры музыкантов-инструменталистов, певцов, деятелей хореографии, занимали основное время, но чередовались с посещениями музеев и культурных учреждений, которыми так богата столица республики.

Пхеньян встретил нас морозной погодой, необычной для зимы в этой стране. Наши радушные хозяева сетовали на то, что наша делегация не смогла посетить их родину в те времена года, когда своеобразие ее природы раскрывается во всей красе — весной или осенью. Но, несмотря на зиму, нам все-таки удалось полюбоваться красотой окрестностей Пхеньяна, когда мы посетили село Мангенда, находящееся в двенадцати километрах от столицы. Оно издавна славится как достопримечательность Кореи. Около него возвышается сопка Мангенбон, подножие которой обнимает излучина реки Тьдонган. Если же подняться, как это сделали мы, на вершину сопки, то взору открываются многочисленные пейзажи необыкновенной прелести. Именно потому сопка названа Мангенбон, что в переводе с корейского языка значит «десять тысяч прекрасных видов».

Меня, как специалиста, который работает одновременно и как режиссер-постановщик и как хореограф-реставратор, особенно интересовали, конечно, спектакли национального музыкального театра. И что бы мы ни смотрели — будь то хореографические картины в знаме-

нитой классической для корейского искусства опере «Цветочница», выдающемся, грандиозном по масштабам производстве на историко-революционную тему, концертная ли программа или музыкальный фильм — всюду прежде всего обращало на себя внимание то, что в любом произведении театра и кино весьма значителен удельный вес хореографии. С

Сцена из спектакля «Цветочница».



некоторыми ее деятелями нам довелось познакомиться лично.

Поражает высокий уровень слаженности танцевальных ансамблей, и особенно — их стилистическое единство. В его основе — стройная система профессионального образования, позволившая создать единые условия для формирования национальных исполнительских кадров, воспитывать их по единой методике. В таких условиях и формируются мастера, создающие замечательные произведения во всех жанрах корейского музыкального театра.

Специалисту известно, что корейский женский танец отличается особой грацией, мягкостью, я бы даже сказала, особым качеством полетного скольжения, а может быть вернее сказать — скользящего полета. Танцовщицы владеют изящнейшим рисунком движений рук, особыми плавными опусканиями на пол в позы, когда совершенно исчезает какое-либо усилие или напряжение, а линии национальной женской одежды придают особое очарование своим удлиненным силуэтом от линии груди, когда красота пластики рук, на фоне ниспадающих складок юбки, как на пьедестале, выглядит особенно рельефной.

Большое впечатление создают те композиции танцев, где танцовщицы демонстрируют мастерское владение различными веерами, барабанами, цветами аза-

лии — национального цветка Кореи. Грация и женственность не исчезает в манере корейских танцовщиц даже тогда, когда они выступают в ролях героического характера, где слышен пульс современной жизни. Например, в такой танцевальной композиции, как «Снег идет». Она настолько любима и популярна у корейских зрителей, что образы этого произведения отражены в монументальной городской скульптуре как символ современной корейской хореографии.

Современный корейский мужской танец, наоборот, насыщен интонациями силы и героики. Он требует от артиста особого мастерства в исполнении прыжков и воздушных вращений, ибо виртуозность корейских танцовщиков находится на самом высоком современном, так называемом, «силовом» техническом уровне. Но впечатляющая амплитуда чисто техни-

из отечественного стекла своими переливами соперничают с вечным движением спиральных вертикальных фонтанов из струй масла, что создает впечатление безостановочного движения, с его зрительным залом — уютным и роскошным одновременно, с расписными панно и коврами, соперничающими в своих орнаментах и рисунках с волшебством декораций на сцене.

Может быть, водно-спортивный комплекс Чханганван и нельзя формально причислить к учреждениям искусства, но то, с каким мастерством он спланирован и построен, дает ему право самому быть произведением высочайшего архитектурного искусства.

Да, познакомившись с Пхеньяном, мы убедились, с какой дальней перспективой эстетически строится — с чутким пониманием природного ландшафта, с органическим включением исторических памятников прошедших веков в современную ткань города. Во всем, что здесь сооружается, прослеживается постоянное внимание руководства страны к проблемам новой социалистической культуры.

Признанием важности культурного строительства, ярчайшим символом единства строителей светлого будущего — рабочих, крестьян, представителей интеллигенции — является тридцатиметровая скульптура, воздвигнутая в центре столицы, где рабочий с молотом, крестьянка с серпом, художник с кистью в руках, средствами пластики воплощают образ народа, ведомого Трудовой партией по пути победы социалистической революции, пути воссоединения родины, пути окончательного построения социализма в стране.

В нашей памяти навсегда останутся самые радостные впечатления от встреч с корейскими товарищами и коллегами, и мы надеемся, что контакты между деятелями культуры наших стран, в том числе между деятелями хореографии, будут расширяться.

Наталья РЫЖЕНКО,
заслуженная артистка РСФСР,
балетмейстер Одесского театра
оперы и балета

ческих головокружительных полетов — всегда гармоничных и по особенному мягких, с неслышным приземлением, — сочетается с одухотворенностью, с эмоциональным порывом, способствует убедительному воссозданию военных эпизодов истории народа или помогает воспеть трудовой энтузиазм рабочих и крестьян в танцах, посвященных рассказу о мирном труде.

Высокая гармония современного корейского танца, окрашенная яркой фольклорной интонацией, ассоциировалась в моем сознании с композиционными решениями, пластикой, ритмом многих замечательных архитектурных сооружений в Пхеньяне. Одно из самых ярких впечатлений оставило посещение Народного дворца учебы — этого великолепно оборудованного для занятий и научной работы дворца знаний, с огромным собранием книг на языках народов мира, богатейшей фонотекой, коллекцией видеозаписей.

На меня лично сильное впечатление произвели и театральные сооружения, с которыми нам удалось познакомиться. Я имею прежде всего в виду здания Пхеньянского Большого театра, построенного в национальном стиле в 1960-м году, Народного дворца культуры, с его красочными мозаичными изображениями, наконец, неповторимый театр Мансудэ, с его прекрасными, сказочными по разному образу фойе, где люстры-плафоны

Польша

Национальные традиции и балет

В связи с празднованием двухсотлетия польского балета национальный центр Международного института театра провел в Варшаве конференцию, посвященную теме «Национальные традиции и балет». В ней приняли участие представители Австралии, Болгарии, Венгрии, Германской Демократической Республики, Дании, Испании, Израиля, Исландии, Мексики, Норвегии, Румынии, Советского Союза, Соединенных Штатов Америки, Федеративной Республики Германии, Финляндии, Чехословакии... Участникам совещания были предложены для обсуждения четыре доклада.

Проблемы влияния борьбы за независимость в становление национальных традиций в польском балете рассматри-



ные труппы, организованы новые — во Вроцлаве, Гданьске, Бытоме. Позже балетные коллективы музыкальных театров в Кракове и Быдгоще стали формировать оригинальный репертуар. В 1967 году родился балетный ансамбль «Театра велики» в Лодзи, ставший в 1968 году организатором и хозяином Лодзинского балетного фестиваля. С 1973 года в стране существует Польский театр танца, который основал и которым руководит Конрад Джевецкий».

В заключение Янина Пуделек сказала, что двухсотлетняя история польского хореографического театра свидетельствует о том, что балет как искусство — и это особенно важно сейчас в дни развернувшейся борьбы против термоядерной катастрофы — имеет огромные возможности для активного воздействия на зрительскую аудиторию.



Медаль в честь двухсотлетия польского балета

Здание Варшавского Большого театра

Сцена из балета «Жарнаси» в исполнении балетной труппы Варшавского Большого театра (хореограф Т. Куява)

вались в докладе критика и историка балета Янины Пуделек (Польша). Она сообщила собравшимся, что первый балетный спектакль в стране состоялся в 1518 году в королевском дворце в Кракове во время празднеств по случаю женитьбы короля Сигизмунда I. И с того времени в течение двух с половиной столетий балет оставался любимым развлечением при королевском дворе. В середине XVIII века, а точнее в 1785 году, король Станислав Август Понятовский, который, как известно, был большим поклонником изящных искусств, подписал документ, на основе которого была создана первая национальная балетная труппа под названием «Национальные танцоры его величества». Этот акт стал началом истории польского балета. Далее Я. Пуделек подробно излагает все ее этапы. Известно, что за время своей долгой жизни польская балетная сцена видела и годы блистательного расцвета, и периоды упадка. Но всегда балет страны стремился сохранять свою национальную самобытность. Образцы польской народной хореографии появились в балетном театре благодаря стараниям выдающегося мастера Романа Турчиновича, который в опере Станислава Монюшко «Галька» в 1858 году впервые показал первую сценическую модель национальных танцев, продержавшуюся в балете страны до 1939 года.

Я. Пуделек утверждает, что в варшавской труппе, несмотря на старания царских чиновников, пытавшихся искоренить национальную ее самобытность, осуществлялись постановки оригинальных польских балетов, в том числе «Свадьба в Ойцуве», «Пан Твардовский». «Царские чиновники, — говорит Я. Пуделек, — имели основания опасаться влияния спектаклей, основанных на национальных традициях и рассказывающих об эпизодах народной жизни, на аудиторию, поскольку отдельные польские танцы, служившие вставными номерами в произведениях даже иностранных авторов, вызвали патриотические манифестации. Вместе с тем, меценатская политика царских властей в отношении балетного искусства помогла варшавской труппе сформировать свой оригинальный репертуар, свою стилистику постановок, исполнительской манеры, что позволило ему стать интересным феноменом европейского хореографического театра XIX века. Этому, в немалой степени, способствовало и активное сотрудничество коллектива с западноевропейскими и русскими балетмейстерами и актерами. В частности, в Варшаве в 1900 году состоялась третья, после Москвы и Петербурга, премьера «Лебединого озера».

«Во вторую мировую войну, — говорит Я. Пуделек, — польский балет был полностью разрушен, и после освобождения страны от фашистских захватчиков его пришлось создавать заново. Благодаря помощи государства были открыты балетные школы в Варшаве, Познани, Гданьске, Бытоме, позже — в Лодзи, возвращены к жизни Варшавская и Познанская балет-



В докладе балетоведа из Венгрии Гезы Картвейши, зачитанном на конференции, отмечалось, что начиная с середины XX столетия во взаимоотношениях, которые существовали между национальными традициями и балетом, появилась действительно новая, исторически важная фаза: сначала в социалистических странах, а затем в странах так называемого третьего мира, которые освобождались от колониализма, родилось искусство народно-сценического танца. Различие, в основном, заключалось в том, что в Европе этот тип танца существовал или параллельно с культурой балета, или как ее часть — в результате специфического деления артистического творчества.

В странах же третьего мира этот новый художественный жанр появляется самостоятельно — без балета или вместо него, что в то же время не мешает обосновываться здесь и академическому искусству с его романтическими традициями. Мы можем наблюдать это в некоторых странах Латинской Америки и Дальнего Востока.

«Этот вновь развивающийся жанр художественного танца, — указывается в докладе, — с одной стороны, сделал популярными среди артистов и зрителей многие ранее неизвестные фольклорные и национальные традиции. С другой стороны, благодаря ему стали всеобщим до-



Соллисты Варшавского Большого театра Ева ГЛОВАЦКА и Лукаш ГРУЦИЕЛ

в балете «Любовь, и боль, и мир, и мечта» (хореограф Д. Ноймайер).



стоянием точные знания эстетических и этнографических аспектов жизни народов разных стран. В современной, столь богатой событиями, хореографической деятельности не следует игнорировать вышеупомянутые проблемы, которые должны приниматься во внимание, как общие достижения, возникшие из динамического развития исследовательской работы в области народного искусства».

Однако в сообщении подчеркивается, что иногда поиск наиболее убедительного отклика на события современности может оттеснить фольклорные традиции в балете на задний план. Такое часто случается в индустриально развитых странах, где прогресс идет быстрыми темпами. И наоборот: слишком большое погружение в национальные традиции может привести к изоляции и культурному отставанию. «И в то же самое время, анализируя современное состояние искусства балета, — считает Геза Картвейши, — мы ищем его точки соприкосновения с национальными традициями, с уже исчезнувшими элементами прошлого, что может быть связано с социальными, идеологическими и даже политическими движениями конца XX века».

Такой вывод следует сделать, по мнению Г. Картвейши, если рассматривать взаимоотношения балетного искусства с национальными традициями с исторических позиций. Когда же приходится рассматривать проблему в эстетическом плане, то выясняется, что национальные традиции и национальный характер присущи хореографической культуре того или иного народа изначально и могут быть выражены и в самой трактовке балетного произведения, предназначенного для академической сцены, и в свойствах исполнительской манеры тех или иных балетных коллективов, особенно имеющих значительные традиции в прошлом, и в характере балетмейстерских решений, и в особенностях школы, готовящей кадры танцовщиков. На основе анализа конкретных балетных спектаклей Будапештского оперного театра Геза Картвейши доказывает правомерность своих суждений.

Балетовед из Чехословакии Божена Бродска в докладе утверждает, что танец и музыка имели огромное значение в жизни чешского народа, особенно в его борьбе против германской экспансии. И не случайно первый национальный театр начал свою жизнь в 1786 году драмой с балетом. Он располагал в то время кордебалетом из 24 человек, которые нередко завершали сценические представления танцевальной интермедией, причем рядом с обязательными в то время менюзатами соседствовали песни и пляски народного происхождения. Широкое распространение национальные танцы получили в постановках чешской сцены в тридцатые—сороковые годы XIX века, причем преобладала в спектаклях полька, в которой, как считали тогда, наиболее органично раскрывалась душа народа. Во второй половине XIX века народный танец стал важным драматургическим компонентом в оперных партитурах А. Дворжака и Б. Сметаны. Антонин Дворжак даже предполагал сочинить «большой» балет, но смерть помешала ему сделать это. Позже эту задачу решил Леош Яначек, который написал национальный балет «Ракош Ракоци», осуществленный на сцене хореографом Августом Бергером. Произведение это имело у зрителей большой успех, но композитор остался недоволен постановкой. Позже он переделал партитуру «Ракош Ракоци» в сюиту «Лашские танцы», которая широко звучала в концертных залах. Однако у хореографов интерес к партитуре не пропадал, и «Лашские танцы» многократно (более двадцати раз, не считая огромного количества возобновлений) обрели сценическое воплощение в различных театрах.

В начале XX века в Пражском Нацио-

нальном театре обрели хореографическое воплощение «Славянские танцы» А. Дворжака. Осуществленные здесь к шестидесятилетию со дня рождения автора Ахиллом Вискузи, они впоследствии неоднократно привлекали внимание балетмейстеров и в самой Чехословакии, и за ее пределами.

В развитии национальной профессиональной хореографической культуры важную роль сыграло творчество Оскара Недбала. Этот композитор сочинил пять балетных партитур, среди которых наиболее значительны «Сказка о Гонзе» и «От сказки к сказке». Заметим, что, например, последнее сочинение, написанное в 1908 году, только в Пражском Национальном театре выдержало пятьсот представлений.

В период между двумя мировыми войнами балетный театр Чехословакии стремился активно постигать все ценное, что рождалось в европейской культуре, однако его связь с национальными традициями в эти годы была более, чем скромны. «После окончания второй мировой войны в 1945 году новая волна увлечения фольклором, — говорит Б. Бродска, — не только породила многочисленные и профессиональные и любительские ансамбли, но и «привела» на академические балетные сцены страны спектакли, созданные на основе произведений национальной литературы, а также образов народного творчества — баллад, сказок, преданий. В этих постановках ярко проявились национальные свойства и музыки, и хореографии».

«Я вижу танцующую Америку!» — воскликнула Айседора Дункан. Но она видела это только в своем воображении. В начале XX века американский танец был только мечтой, — так начала свое сообщение Сельма Джоан Козн, балетный критик из Соединенных Штатов Америки. На рубеже веков две выдающиеся артистки определили своей деятельностью характер развития танца в США. Айседора Дункан, отвергшая жесткую технику балета, обходящаяся без ярких декораций и костюмов, которые доминировали в спектаклях того времени, танцевала одна в простой тунике и босиком, на фоне голубого занавеса. Европа восхищалась ею, но Америка еще не была готова к ее признанию. Рут Сен-Дени вместе со своим мужем Тедом Шоуном, изобретала тщательно разработанные пышные зрелища, основанные на сказаниях о богах и героях Египта, Греции, Индии. Так как местное танцевальное стили не существовало, основатели американского танца модерн должны были обратиться к жизни, протекавшей вокруг них с тем, чтобы создать такой стиль. И одна из его первопродвижниц Марта Грэхем так определила свою цель: «Жизнь сегодня нервная, острая и зигзагообразная. Это я и хочу отобразить в моих танцах».

«Хореографы танца модерн, — говорит С. Козн, — открывали американский путь в танце. Движения, музыка, костюмы и декорации должны были быть строгими, потому что танец больше не считался простым забавным развлечением или эффектным зрелищем. Хотя большинство современных танцовщиков родилось в Соединенных Штатах Америки, их предки были русскими, неграми, евреями, немцами, японцами... Хореографы сплели характерные черты их национальной пластики для воплощения своего личного видения американского танца. Возникший образ не был однородным. Ведь Америка всегда была страной индивидуумов. Американский танец модерн, как мы говорим, — это точка зрения. Не сюжет или тема, потому что он использовал много сюжетов или тем. Не какой-либо определенный словарь движений, потому что каждый хореограф разработывал свой собственный словарь. Скорее всего американский танец модерн был способом взгляда на мир и на место искусства в мире».

С. Козн сообщает о том, как со временем в американской хореографии стали широко использоваться этнические корни, чем особенно плодотворно занимались представители негритянской культуры. В балетные спектакли входил характерный танец, основанный на фольклорных формах разных национальностей, включающий черты типично американских движений. Постановка «Крошки Билли» (1938) Юджина Лоринга рисовала повседневные события, происходящие на историческом западе, — катание на лошадях, игру в карты, драку на улицах. «Родео» Агнес де Милль (1942) с ее скачущими ковбоями и жеманными девушками, казалось, воссоздало характер людей Америки. В «Не способном влюбиться» Джеромом Роббинсом (1944) воплощался образ американского матроса. Стиль же Джорджа Баланчина, выходящий из России, был инспирирован качествами американских танцовщиков, отражал определенные черты, присущие сегодняшней американской жизни, но он выбирал те из них, которые привлекали его самого как художника.

Благородная эlegantность Баланчина, экспрессивность и нововведения представителей танца модерн, изобилие чечеточников, этническая струя, — все это впитал в себя американский мюзикл. Здесь была рождена еще одна национальная традиция. Пожалуй, главную роль в становлении этого жанра сыграло объединение всего существующего. Ханья Хольм в «Шелуй меня, Кэт» (1948) и Джером Роббинс в «Вестсайдской истории» (1957) обрели модель плавно развивающегося действия, где танцы возникали из драматических ситуаций и всегда служили обогащению характеристик героев и развитию сюжета. Ни один из танцевальных стилей не преобладал здесь, потому что природа пьесы определяла природу танца.

Вместе с тем, размышляя о пути, по которому идет в своем процессе развитие взаимоотношений театрального танца национальной традицией в США сегодня, С. Козн говорит о том, что в Америке все еще нет такой театральной фольклорной труппы, как великолепный польский ансамбль «Мазовше», а танцы коренных американцев-индейцев, которые жили здесь до прихода европейцев, к сожалению, остаются без внимания.

«Что же тогда американский танец сегодня? — отмечает докладчик. — Сегодня я могу увидеть хореографию Баланчина на музыку Чайковского и Стравинского, завтра — «Коппелиус» или возобновление «Зеленого стола» Курта Йосса балетом Роберта Джоффры, затем — танцовщиков Поля Тейлора, выступающих в «Ариях» или показывающих темные глубины человеческих побуждений в «Большой Берте», следом — собрание абстрактных работ Мерса Каннингема, постановки Тивили Тарп для мюзикла...».

Доклады вызвали оживленные прения. В ходе их обсуждения ораторы говорили о необходимости бережно сохранять национальные традиции в современном балете, тщательно исследовать их многогранные проявления на разных этапах развития культуры, выявлять и анализировать особенности их претворения на академической сцене.

Участникам конференции была также предложена интересная художественная программа. Они познакомились с балетными спектаклями Большого театра Варшавы и Польского театра танца из города Познани, побывали в Варшавском театре пантомимы, а также посетили Варшавское хореографическое училище, встретились с руководителями и артистами ансамбля «Мазовше».

Г. ИНОЗЕМЦЕВА,
Н. ЛЕВКОВЕВА

У Театральной Афиши

Киевский детский музыкальный театр сегодня, наверное, самый молодой музыкальный театр в стране. Тем не менее его балетная труппа успешно формирует свою оригинальную афишу. Недавно артисты показали своим юным зрителям постановки балетов «Алые паруса» В. Юровского (хореография Г. Майорова) и «Гадкий утенок» О. Петрова, П. Цислюкевич, А. Микиты (хореография Л. Лебедева).

На снимках:

Сцена из балета «Гадкий утенок».

Е. КОСТЫЛЕВА (Ассоль) и
А. КУЧЕРУК (Грэй)
в спектакле «Алые паруса».

Фото В. Шатца



