



СОВЕТСКИЙ
БАЛЕТ

1986

6

*История:
публикации, документы,
воспоминания*



Сцена из спектакля
Ленинградского
театра оперы
и балета имени
С. М. Кирова «Жизель».
Фото В. Барановского

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

6 | 31 |

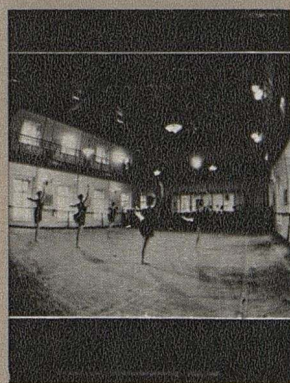
1986

НОЯБРЬ—
ДЕКАБРЬ

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

Выходит шесть раз в год

Издается с 1981 года



На первой странице обложки:
солист Ереванского театра оперы и балета
имени А. А. Спендиарова, народный
артист Армянской ССР В. ГАЛСТЯН
в балете «Павана мавра».

Фото С. Абрамяна

На четвертой странице обложки:
экзамен по классическому танцу в
Ленинградском хореографическом
училище имени А. Я. Вагановой.
Выступают воспитанницы Н. М. Дудинской.

Фото В. Барановского

Сдано в набор 08.09.86.
Подписано в печать 23.10.86.

A13875.

Формат 60×90¹/₈.

Глубокая печать, офсет.

Усл. печ. л. 8,5.

Уч.-изд. л. 13,23.

Тираж 40 000 экз.

Заказ 385.

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

М. Баялинов. Все богатства культуры —
народу! 2

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Репертуар: проблемы и тенденции 4
М. Ахмедова. Радости творчества и органи-
зационные огорчения 7
С. Салимова. Ностальгия по танцу 10

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

В. Васильев, Е. Максимова: «...Пластикой
души» 12
Н. Эльяш. Поэма о мастере 19
Г. Иноземцева. В жанре философской притчи . 21

МАСТЕРА БАЛЕТА

К. Сарьян. Полифония поиска 24

СОВЕТСКИЕ МАСТЕРА ТАНЦА — НА БАЛЕТНЫХ СЦЕНАХ МИРА

Я. Гошкова. В поисках современного репер-
туара 27
Т. Карпинская. Полет фантазии 28
О. Шестакова. Красота картин и завершен-
ность ансамбля 29

ГАЛЕРЕЯ МОЛОДЫХ

Е. Гришина. Алексей Фадеев 30
Т. Шмырова. Фарух Рузиматов 32

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА 33

ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

Ф. Лопухов. «Российские апостолы танца» . . 46
В. Красовская. набросок к романтическому
портрету 50

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ 54

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ 62

ЮРИДИЧЕСКАЯ КОНСУЛЬТАЦИЯ

О. Малеева. Как назначается пенсия 64

Главный редактор

Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

Редакционная коллегия:

Г. В. БЕЛЯЕВА (ЧЕЛОМБИТЬКО)

В. В. ВАНСЛОВ

В. В. ВАСИЛЬЕВ

О. М. ВИНОГРАДОВ

С. Н. ГОЛОВКИНА

В. М. ГОРДЕЕВ

Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ

П. А. ГУСЕВ

Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
(ответственный секретарь)

В. М. КУРЖИЯМСКИЙ

М. М. КУРИЛКО-РЮМИН

И. А. МОИСЕЕВ

К. М. СЕРГЕЕВ

Г. С. УЛАНОВА

В. И. УРАЛЬСКАЯ

В. Н. ФИЛИППОВ
(заместитель главного
редактора)

Н. И. ЭЛЬЯШ

А. Я. ЭШПАЙ

Номер оформлен
С. А. ВИНОГРАДОВОЙ

Технический редактор
М. В. СТАРЦЕВА

Адрес редакции:
103050, г. Москва, К-50,
ул. Горького, 22-6.
Телефоны: 299-50-67, 299-24-89.

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

ВСЕ БОГАТСТВА КУЛЬТУРЫ — НАРОДУ!

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую историческую эру не только в области экономики, не только в сфере социально-общественных отношений — она совершила поистине грандиозный переворот в духовной жизни человека, сделала доступными для всех народов бывшей царской России великие сокровища мировой культуры. Министр культуры Киргизской ССР М. Баялинов в беседе с корреспондентом журнала «Советский балет» размышляет об актуальных вопросах развития национальной культуры в свете решений XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза.

«До Великого Октября феодально-отсталая, безграмотная царская окраина, Киргизия ныне превратилась в цветущую индустриально-промышленную республику, народ которой активно участвует в строительстве коммунистического общества, — сказал Марклен Касымович. — За шестьдесят девять лет невиданного расцвета достигла национальная социалистическая культура. До революции в Киргизии простые люди не знали таких слов, как «театр», «опера», «симфония», «живопись», «балет». Лишь богатое, самобытное фольклорное искусство, запечатленное в таких величайших памятниках устного народного творчества, как эпос «Манас», являло собой удивительный пример глубины чувств, способности образно осмысливать явления жизни, истории, свойственные киргизскому народу. Оно и стало основой для создания в нашем крае профессиональных форм искусства.

Начало театрального дела в республике было положено созданием в 1926 году театральной студии, выросшей со временем в драматический театр. На его базе сформировался Киргизский музыкальный театр, ставший в 1942 году Киргизским театром оперы и балета. И здесь большую помощь нам оказали представители русского советского искусства — композиторы В. Власов, В. Фере, М. Раухвергер, балетмейстеры Н. Холфин, В. Козлов, режиссеры Н. Еленин, В. Васильев, художники Я. Штоффер, А. Арефьев, дирижеры В. Целиковский, В. Чернов, Р. Миронович и другие. Они вместе с киргизским музыкантом А. Малдыбаевым, драматургами А. Токомбаевым, Дж. Турусбековым, К. Маликовым, Дж. Боконбаевым, режиссером А. Кутубаевым, молодыми артистами С. Киизбаевой, М. Махмутовой, Дж. Садыковым, М. Мустаевой, А. Боталиевым осуществили первые спектакли на сцене музыкального театра. И во время первой декады киргизского искусства, состоявшейся в 1939 году в Москве, зрители увидели музыкальные драмы «Алтын Кыз» («Золотая девушка») и «Аджал Ордуна» («Не смерть, а жизнь»), а также первую киргизскую оперу «Ай Чурек» («Лунная красавица»). Эти постановки содержали и первые образцы возрождаемой киргизской хореографии. Следует подчеркнуть, что киргизский танец, утраченный в силу кочевого образа жизни народа и иных социальных условий, возродился только при Советской власти. Основой национальной пляски стали многочисленные народные игры, немалое воздействие на ее становление оказал классический балет. Это взаимовлияние и обусловило формирование самобытного танцевального стиля.

Первый киргизский балет «Анар» («Гранатовый цветок») В. Власова и В. Фере был поставлен 7 ноября 1940 года. Он открыл новую главу в развитии и утверждении профессионального хореографического искусства в республике. Появившиеся позже произведения «Чолпон» («Утренняя звезда») М. Раухвер-

МАРКЛЕН
БАЯЛИНОВ,

министр культуры
Киргизской
ССР

гера, «Куйручук» («Веселый проказник») К. Молдобасанова, Г. Окунева, а также постановки таких шедевров классического репертуара, как «Раймонда», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», продемонстрировали, насколько велики возможности балетного театра в республике, как глубок к нему здесь зрительский интерес.

Имена первых артистов киргизского балета Б. Бейшеналиевой, Д. Арсыгуловой, Н. Тугелова, С. Кабекова, К. Мадемиловой и других широко известны и любимы нашим народом. Этим первопроходцам новой социалистической культуры принадлежит особая роль в утверждении профессионального и самодеятельного хореографического искусства.

— *Вы назвали замечательных мастеров, имена которых известны за пределами Киргизии. В связи с этим хотелось узнать — как решалась проблема создания профессиональных кадров для национальной хореографической сцены?*

«Бескорыстную братскую помощь Киргизии оказали лучшие театральные учебные заведения Москвы, Ленинграда, других городов. В частности, начиная с 1934 года, в Ленинградском хореографическом училище обучались искусству балета посланцы нашей республики, многие из которых стали впоследствии видными артистами национального театра. И ныне в училищах Москвы и Ленинграда осваивают основы классического танца юноши и девушки из Киргизии. Готовит кадры танцовщиков и молодое Фрунзенское хореографическое училище. Недавно ансамбль танца Киргизии пополнился группой выпускников школы-студии Ансамбля народного танца СССР, руководимого Игорем Моисеевым. Мы и в дальнейшем будем посылать представителей наиболее одаренной молодежи в ведущие танцевальные школы нашей страны».

— *Значит, проблему кадров можно считать решенной?*

«Отнюдь, нет. Возросшие запросы советских людей, их культурный уровень требуют дальнейшего совершенствования театрального дела, поиска новых форм, создания интересных спектаклей, концертных программ. Ведь в новой редакции Программы КПСС, принятой на XXVII съезде, записано, что партия «придает большое значение более полному и глубокому освоению трудящимися массами богатств духовной и материальной культуры, активному приобщению их к художественному творчеству». Нам предстоит также большая работа по борьбе с бытованием негативных явлений в жизни наших людей, на что справедливо указано в решениях XVIII съезда Компартии Киргизии. Сейчас в связи с проведением второго Республиканского (в рамках Всесоюзного) фестиваля народного творчества, посвященного 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции, Министерство культуры республики стремится свою деятельность строить, опираясь на эти документы. В частности, хореографическая секция оргкомитета фестиваля, которой руководит главный балетмейстер Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева У. Сарбагитов и в состав которой входят ведущие деятели хореографии республики, оказывает методическую, практическую помощь танцевальным коллективам, причем за каждым из мастеров закреплен определенный район республики. Они активно трудятся. И тем не менее стало ясно, что нам в Киргизии не хватает хореографов-специалистов по народному танцевальному искусству, современным бальным танцам. Жизнь со всей очевид-

ностью поставила вопрос о необходимости организовать базу для подготовки руководителей самодеятельных танцевальных коллективов у себя в республике, то есть создать кафедру хореографии при местном институте искусств. Справедливости ради, надо отметить, что сегодня киргизский балет имеет высокую репутацию в нашей стране, что наглядно подтвердили гастроли Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева осенью 1984 года в Москве, на сцене Большого театра СССР. Мастерство и талант балетмейстера У. Сарбагишева, солистов А. Токомбаевой, Ч. Базарбаева, А. Ирсалиева, молодых артистов высоко оценены театральной общественностью, прессой, зрителями. Всеобщее признание получил балет-оратория «Материнское поле» К. Молдобасанова (по одноименной повести Ч. Айтматова). Гражданский пафос спектакля, идеи гуманизма и интернационализма, которые он несет зрителю, звучащий в нем страстный призыв к миру находят взволнованный отклик в зрительном зале и не только у нас в стране — произведение осуществлялось также и зарубежными труппами. Создатели этого спектакля на киргизской сцене удостоены Государственной премии СССР.

Однако нас сейчас беспокоит положение, сложившееся в сфере народной хореографии. В республике немало коллективов, таких, как народные ансамбли танца Киргизского университета имени 50-летия СССР, клуба завода имени М. В. Фрунзе, клуба Фрунзенского экспериментального ремонтного завода, Дома культуры в городе Ош, Дворца культуры ЭЛЗ в городе Майли-Сай. Их знают, любят, они объединяют вокруг себя энтузиастов-любителей. И все же киргизский народный танец не стал еще явлением столь же значительным, чтобы быть действенным средством эстетического воспитания человека. Национальное танцевальное творчество тесно связано с другими видами искусства, с литературой, театром, живописью. И здесь огромное поле деятельности для композиторов, хореографов, артистов, для приложения их усилий».

— *Вы говорили о том, что в период становления киргизского хореографического искусства его деятелям активную помощь оказывали мастера русской культуры. Как ныне осуществляются эти интернациональные связи?*

«Конечно же, интернациональные взаимоотношения нашей республики с другими республиками и прежде всего с Российской Федерацией обрели еще больший масштаб, стали многозначнее. Они активно проявляются в самых разных сферах жизни. Мы гордимся произведениями Ч. Айтматова, скульптора Т. Садыкова, творческими достижениями Б. Бейшеналиевой, С. Кинзбаевой, Б. Минжилкиева, У. Сарбагишева, А. Токомбаевой. Их высокое искусство стало достоянием всего советского народа. В свою очередь на сценах театров республики демонстрируют свое мастерство талантливые артисты всей нашей многонациональной Родины. Например, прошедшие в июне 1986 года в Киргизии гастроли Большого театра Союза ССР стали ярчайшим праздником искусства. Прославленный коллектив принял участие в традиционном фестивале «Весна Ала-Тоо». Сказать, что выступления москвичей имели большой резонанс — мало. Задолго до приезда столичных артистов и наша пресса, и зрители — все с воодушевлением ждали этих спектаклей. Активный интерес к гастролям, чуткое и тонкое восприятие традиций высокого балетного академизма — уже само по себе убедительное доказательство эстетического духовного роста людей нашей республики, которые еще несколько десятилетий назад, как я уже говорил, вообще не имели представления об этом виде творчества.

Сегодня же мы можем гордиться нашей взыскательной аудиторией, которая благотворно воздействует и на деятельность нашего театра оперы и балета имени А. Малдыбаева. Думаю, что и москвичи, показавшие на киргизской сцене наряду с оперными спектаклями балеты «Жизель» А. Адана, «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Любовью за любовь» Т. Хренникова, ощутили удовлетворение от встречи с нами — наш зритель был покорен самобытным и неповторимым искусством Е. Максимовой, Н. Павловой, М. Лавровского, А. Михальченко...

Символично, что в балете «Дон Кихот» участвовали учащиеся Фрунзенского хореографического училища. К этому серьезному экзамену их готовила московский педагог-репетитор Т. Ветрова. И надо было видеть, с каким волнением, гордостью дети выходили на сцену, чтобы танцевать в спектакле прославленного Большого балета. Это был фактор не только воспитательного, профессионального значения (хотя и он сам по себе очень велик), но свидетельство роста профессионализма нашей национальной школы танца. А я смотрел на танцующих детей

и думал: а может быть как раз этот спектакль станет для кого-нибудь из них началом большого творческого пути.

Разнообразна и многолика была аудитория, знакомившаяся с искусством Большого театра. Стены зрительного зала как бы развинулись. Труженики колхоза имени В. И. Ленина Аламединского района, рабочие камвольного-суконного комбината, жители областных городов Ош, Нарын, Талас тепло приветствовали московских артистов. Широко освещали гастроли киргизское радио, печать, телевидение...

Знаменательными стали совместные концерты мастеров Большого театра и Киргизии. Один из таких концертов дружбы был дан в фонд помощи по ликвидации аварии на Чернобыльской АЭС. В едином гражданском порыве слились творческие устремления певцов, музыкантов-инструменталистов, танцовщиков двух республик».

— *Достаточно ли широко средства массовой информации, печать, радио, телевидение, кино, пропагандируют собственно достижения искусства республики, ставят проблемы, вскрывают недостатки?*

«Я бы не сказал, что в этом отношении все обстоит гладко, несмотря на то, что об искусстве выдающихся балетных артистов созданы монографии, а также написано фундаментальное исследование «Киргизский балет» Р. Уразгильдеевым. Но и здесь, как я считаю, требуется координация всей деятельности театроведов, искусствоведов, историков и теоретиков театра. Что касается фиксации балетных спектаклей, отдельных выступлений артистов, то здесь у нас немало непреодоленных трудностей. Искусство танца мимолетно, и задача запечатлеть все лучшее, что существует в национальной, классической, народной хореографии, требует своего немедленного решения. Ведь это наша живая история, наш бесценный опыт. О том, насколько это важно и необходимо, свидетельствует недавняя премьера оперы «Ай Чурек», первой киргизской оперы, возобновление которой осуществлено дирижером К. Молдобасановым, режиссерами К. Арзиевым и У. Сарбагишевым (он также выступил и как хореограф), художником-постановщиком В. Семизоровым, сохранившим стилистику Я. Штоффера, сценорафа той давней постановки. Успех этой работы говорит о глубоком интересе современных зрителей к истокам национальной культуры».

— *Как Вам представляется развитие хореографического искусства в республике в дальнейшем?*

«С целью более полного освоения советскими людьми богатств духовной и материальной культуры, обогащения социального образа жизни, формирования и удовлетворения культурных запросов различных категорий населения, мы строим свою работу по многим направлениям. Одно из них — поиски действенных форм взаимодействия народного и профессионального искусства. Предусмотрены и уже осуществляются разнообразные смотры и фестивали народного творчества, создаются новые коллективы, клубы по интересам, проводятся праздники, в которых наряду с самодеятельными артистами принимают участие и профессионалы. Нам представляется, что такие совместные творческие встречи будут иметь плодотворное значение для их участников.

Что касается перспективного плана развития Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева, то намечена постановка лучших произведений балетной классики («Раймонда» А. Глазунова, «Дон Кихот» Л. Минкуса), а также произведений киргизских композиторов, отмеченных премиями на недавно проведенном конкурсе Министерством культуры республики на лучшие оперные и балетные произведения. Среди таких работ — балеты «Манкурт» К. Молдобасанова (название условное), созданный по мотивам романа Ч. Айтматова «И долгие века длится день», «Джаныл» К. Молдобасанова и М. Бурштина (по мотивам древнего киргизского эпоса), «Стон тетивы» Э. Джумабаева. В планах театра также балет композитора С. Полуктова «93-й год», либретто которого написано по мотивам романа В. Гюго хореографом У. Сарбагишевым.

Жизнь обогащается приметамы своего времени. А сегодняшнее время диктует новые темпы развития, свежий и критический взгляд на проблемы искусства, требует от его деятелей отображать в своем творчестве запросы и требования, выдвинутые на повестку дня временем. Объективное отражение процессов, происходящих в современной действительности, создание спектаклей высоких идейно-художественных достоинств, всемерное выявление активного творческого потенциала, формирующего духовную культуру советского общества, — вот те задачи, которые предстоит решать художникам нашей республики и которые определяют перспективы развития киргизского национального искусства на многие годы вперед».

Беседу вел В. КРЕМЕНЬ

Год 1985-й, год 40-летия Великой Победы над фашизмом, год подготовки к XXVII съезду Коммунистической партии Советского Союза. Какое отражение нашли эти важные в истории страны вехи в хореографическом искусстве? Что нового было создано в наших балетных коллективах? Какие произведения появились на их афише? Какие принципиальные тенденции наблюдались в хореографической практике? На эти вопросы отвечают материалы анкетирования, проведенного редакцией журнала «Советский балет».

Для начала разговора вспомним строки из статьи того же названия, опубликованной в № 5 журнала «Советский балет» за 1985 год: «Балеты о современности, к сожалению, — самое уязвимое место в репертуарной деятельности театров». Сейчас есть основания говорить, что количество балетов, посвященных современной тематике, выросло почти вдвое: в 1985 году было осуществлено 38 таких спектаклей (против 20 — в 1984 году). Такой рост надо признать значительным. При этом к положительному факту следует отнести появление в 1985 году новых балетов, сочиненных на музыку Д. Шостаковича, А. Петрова, В. Гаврилина.

Однако анализ цифр свидетельствует о том, что в среднем только каждый третий театр показал произведение о современности. При общей сумме балетов, равной 241 (по названиям) эти 38 составляют только 16%. Еще более сложно обстоит вопрос с «прокатом» данных спектаклей на сцене. В общем количестве показанных на сцене за год балетных

быть плодотворным, если участники работы могут творчески обогащать друг друга знаниями, идеями, опытом, если они взаимно уважают профессиональные интересы, понимают друг друга. Но часто ли такое случается? Думается, это важная тема для размышлений не только для деятелей театров и Союзов композиторов, но и педагогов учебных заведений, где формируется мировоззрение и профессиональная культура будущих композиторов и хореографов. Необходима также система информации об имеющихся музыкальных произведениях и сценариях балетов. И не только вновь созданных. Нельзя забывать и о тех партитурах, которые были написаны в тридцатые, сороковые, пятидесятые, шестидесятые годы. Среди них есть немало значительных произведений, которые мы не имеем права «сдавать в архив». Интерес к балету В. Юровского «Алые паруса», возрожденному после многолетнего перерыва в двух московских театрах — имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и Детском музыкальном, а также в Киевском детском музыкальном театре, — яркое тому доказательство.

Вторая важная проблема, выросшая в препятствие, которое приходится буквально преодолевать создателям современных балетов, — слабая сценарная драматургия этих произведений. И критика, и пресса видят причину неудач современных постановок именно в этом. Вспомним, что в жизни советского балета был длительный период, когда среди авторов хореографического полотна неперменной фигурой значился драматург, сценарист. Последние десятилетия в свя-

РЕПЕРТУАР:

Теория и практика

спектаклей (5605) удельный вес этих сочинений составляет лишь 4,6%. Данный факт в определенной мере позволяет судить о том, насколько велик к ним зрительский интерес. Поэтому, видимо, театры и не решаются включать их чаще в репертуар, ограничиваясь одним представлением в месяц, что за год составляет восемь-десять раз. Но случается и еще более редкое появление балетов на сцене — один, два, три раза в год. Например, только один раз за 1985 год был показан балет «Помните!» на сцене Куйбышевского театра оперы и балета, всего два раза увидели свет рампы «Калина красная» в Большом театре СССР и «Альпийская баллада» в Большом театре оперы и балета Белорусской ССР, три раза — «Опасные игры» в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Критики, как правило, очень внимательны при оценке балетов на тему современности, они бережно и вдумчиво выявляют достоинства, осторожно отмечают недостатки. Министерства культуры поощряют и материально, и морально поиски коллективов в этом направлении. Однако зритель достаточно редко обретает возможность познакомиться с такими спектаклями. Подобная осторожность объясняется тем, что среди этих постановок почти не встретишь ярких, значительных явлений. Причин здесь, как показывает практика, несколько. И одна из главных — слабость музыкальной драматургии таких полотен. Взаимоотношения композитора и хореографа еще нуждаются в усовершенствовании. Как правило, процесс создания современного спектакля требует тесного контакта его соавторов, то есть содружества. Но оно может

зи с возрастом в балетном спектакле удельного веса собственно хореографической драматургии в этой роли выступает обычно сам балетмейстер-постановщик. Этот факт имеет свои положительные качества, позволив родиться ряду выдающихся балетов нашего времени. Но он имеет и негативные свойства, которые с наибольшей силой проявляются именно при подготовке балетов, посвященных современности. Балетный театр, как правило, при создании новых полотен опирается на разработанные сюжеты, взятые из литературы или народного эпоса. Осуществляя фактический «перевод» сочинения на язык другого искусства, хореограф достаточно тонко чувствует специфику драматургической разработки, особенности развития действия, движение фабулы, причем не только чувствует, но и обладает способностью видеть все это в пластическом выражении.

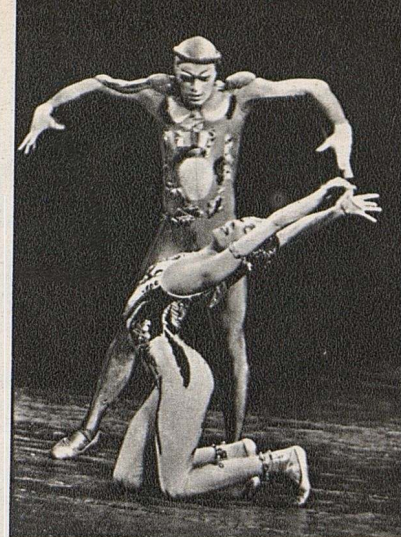
В балете сегодняшней тематики — такой опоры на драматургию литературного первоисточника сплошь и рядом не оказывается: сюжет подчас навеян событиями самой жизни. И здесь работа над сценарием требует профессионального мастерства драматурга, а, как правило, балетмейстер им не владеет, что нередко отрицательно сказывается на качестве будущего спектакля, жизнь которого в силу драматургической невыстроенности или использования тривиальных, «шаблонных» сюжетных ходов оказывается недолговечной (как показал опрос, только восемь из поставленных до 1980 года балетов еще сохраняются в репертуаре), ограничена «рамками» одной труппы. Из 38 балетов 33 — достояние только одного коллектива. Хотя в свое время на советской сцене пло-

дотворно развивалась традиция, когда произведение, родившееся в одном городе, становилось поистине принадлежностью всесоюзной афиши. Пример тому — «Шурале» Ф. Ярулина, «Гаянэ» А. Хачатуряна, «Семь красавиц» Кара Караева и другие. Наверное, и здесь Министерству культуры СССР следует подумать о введении соответствующих дисциплин в учебные программы театральных вузов. Целесообразными, думается, могли бы быть также и периодические семинары — встречи композиторов, хореографов, литераторов, тематические всесоюзные и межреспубликанские фестивали произведений современной хореографии, издание информационных бюллетеней, специальные «лаборатории» для авторов, пишущих балетные либретто.

Мы позволили себе выделить эти спектакли в отдельную группу ввиду их принципиальной важности для анализа тенденций, выявляющихся в процессе их создания и сценического функционирования.

Наиболее репертуарными в 1985 году, как показал опрос, были балеты «Тысяча и одна ночь» и «Спартак». Количество их представлений за год равно 140 для каждого. Причем «Спартак» идет в шестнадцать театрах страны в постановке двенадцати разных хореографов, а «Тысяча и одна ночь» в девяти театрах в прочтении пяти авторов. И если среднее количество показов «Спартака» по стране — раз в месяц, то «Тысячи и одной ночи» — два-три раза в месяц. Обращает на себя внимание также малое количество вводов новых ис-

Сцены из балетов театров Москвы, Ленинграда, Фрунзе, Риги, Саратова, Воронежа.



ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ 1985

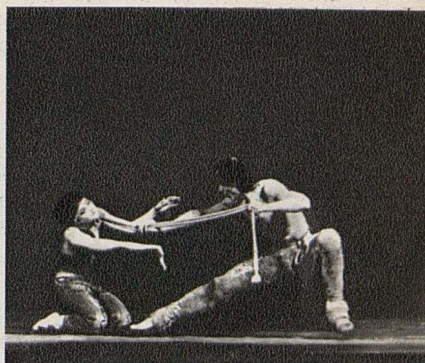
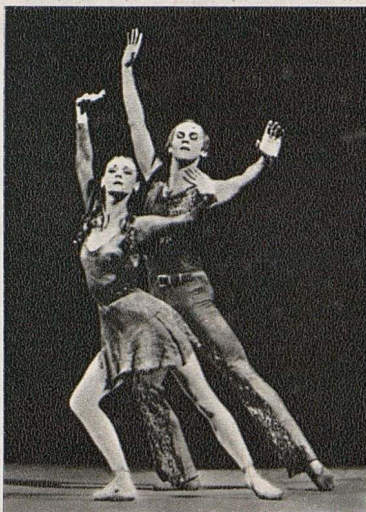
Обзор сезона — итоги года

полнителей в эти спектакли, что, видимо, вызвано ограниченными возможностями трупп. Это подтверждает и тот факт, что, скажем, в Большом театре СССР только за один 1985 год в ведущих партиях «Спартака» дебютировали девять новых исполнителей.

Следующим по активности «репертуарного бытования» следует считать балет «Кармен-сюита» (112 представлений в 13 театрах).

Обращает на себя внимание тот факт, что театрами очень редко практикуется обмен хореографами для постановки спектаклей. Такая «изолированность» позволяет балетмейстеру сосредоточить свое внимание только на «своей» труппе, однако обедняет и самого хореографа, и исполнителей — ведь творческий взаимообмен весьма плодотворно сказывается на формировании в нашем балете интересных художественных индивидуальностей.

К сожалению, много спектаклей существуют только на одной сцене и при этом редко (1—2 раза в год) показываются зрительской аудитории. Журнал в аналогичной статье прошлого года отмечал, что это создает ненормальные условия для функционирования спектакля и труппы, так как каждый раз требует значительного восстановительного репетиционного периода. Приведем только несколько примеров. Балет «Тема с вариациями», поставленный в Ереване в 1983 году (хореограф А. Асатурян), в 1985 году был показан всего два раза. Всего пять раз шел балет «Триптих по Шекспиру» в



Ташкенте, три представления за год имел балет «Сказ земли русской» в Воронеже. Только по одному разу в 1985 году встречались со зрителем «Степан Разин» в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, «Ара прекрасный и Семирамида» в Ереване, «Сказание о любви» в Ташкенте, «Ритмы, ритмы, ритмы...» в Риге, «Гамлет» в Саратове, «Парение» в Таллине, «Курган» в Минске. Лишь трижды в 1985 году любителям танца представилась возможность увидеть балеты «Маленький принц» в Большом театре СССР, «Поэма двух сердец» в Куйбышеве, «Любовь-волшебница» в Одессе. Список можно было бы продолжить. Конечно, в каждом случае возможны те или иные объективные причины. Но это не меняет дела: сложности в организации проката образцов того большого репертуарного накопления, какой имеют сегодня практически все балетные коллективы страны.

Следует также назвать те спектакли, которые выдержали испытание временем. Для примера составим список таких спектаклей-долгожителей, впервые увидевших свет ramпы до 1970 года: «Спартак» (хореография Л. Якобсона, 1956), «Куйручук» (редакция Н. Тугелова, У. Сарбагисева, 1960), «Легенда о любви» (хореография Ю. Григоровича, 1961), «Большой вальс» (редакция К. Мадемиллой, 1961), «Лилея» (хореография А. Шекеры, 1964), «Весна священная» (хореография Н. Касаткиной и В. Василева, 1965), «Кармен-сюита» (хореография А. Алонсо, 1967), «Спартак» (хореография Ю. Григоровича, 1968).

Непросто складывается судьба сценического произведения.



Фото
Г. Соловьева,
В. Лапина,
Ю. Ларионовой,
М. Шушкиной,
Д. Куликова,
Э. Фреймане,
О. Полянского,
М. Вязового

Его жизнь зависит не только от того, как принял его зритель, но и от того, насколько бережно относится к нему руководство театра, сколь внимательно «ведет» его репетитор, всегда ли вовремя осуществляются вводы нового поколения исполнителей. И все же в целом время ведет свой отбор строго и объективно. Потому и образовалось ныне то «репертуарное ядро» советских балетов, о которых мы сегодня говорим как о сочинениях, входящих в золотой фонд нашего хореографического искусства.

В 1985 году такие полотна составляли в «прокате» 8%. Лидером здесь стал балет «Бахчисарайский фонтан», шедший 101 раз на сцене 11 театров. Существовая на театре более пятидесяти лет, он и сейчас вызывает к себе непреходящий зрительский интерес. Вместе с тем урок «Бахчисарайского фонтана» наводит на вопрос: почему столь инертны наши театры, почему никто из них не заинтересовался возможностью возобновления таких выдающихся творений тридцатых годов, как «Пламя Парижа» В. Вайнонена и «Лауренсия» В. Чабукяни? Почему, часто жалуясь на репертуарный голод, руководители наших трупп не попытаются возродить шедевры нашей советской классики? Одну из причин здесь мы видим в сложности постижения современными танцовщиками актерских концепций этих постановок — ведь исполнительский стиль изменился столь значительно, что сегодняшние мастера с трудом постигают особенности стиля, эмоциональной атмосферы, присущие балетам 30-х годов. Случаются и невосполнимые потери. Их не избежали ни «Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова, ни «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского, ни «Шурале» Л. Якобсона... Своеобразие актерской игры исполнителей тридцатых-сороковых годов ныне нуждается в серьезном анализе и осмыслении. Преемственность предполагает и передачу секретов мастерства. Но пока опыт мастеров прошлых поколений почти не изучается, чем и можно объяснить очень скромное количество вводов новых исполнителей в такие балеты.

Многие балеты «золотого фонда» показываются не только на вечерних представлениях, но и на утренниках, где их могут смотреть юные зрители. Тем более, что и среди сочинений, специально написанных для детской аудитории, мы можем, скажем, балет «Доктор Айболит» отнести к образцам «золотого фонда» советской хореографии. Осуществленный более тридцати пяти лет назад, он и ныне украшает афишу 11 театров. Что привлекает в нем: узнаваемость сюжета, любимые детьми герои, милые животные, по-доброму действующие вместе с людьми и добивающиеся победы добра над злом, доступность музыкального языка. Ясно, что многих сегодняшних взрослых зрителей, так же, как их детей и внуков, привел в балетный театр, в волшебный мир поэтической условности добрый «Доктор Айболит» их детства.

В 1985 году собственно детский репертуар составлял 35 названий, увидели свет ramпы несколько новых балетов, что в общем количестве проката помогло им составить 12% показов вообще и 41% утренних представлений театров.

Данные опроса свидетельствуют, что театры стали более внимательны к детскому зрителю. Многие коллективы имеют в репертуаре по несколько детских спектаклей. Причем их героями все чаще выступают герои популярных детских книг. Они легко узнаваемы и на спектаклях создается атмосфера доброй встречи с хорошими знакомыми. Буратино и Ассоль, Чиполлино и Снегурочка, Три поросенка и Карлсон, Колобок, Муха-Цокотуха, Гадкий утенок, Винни-пух, Золушка, Маугли, Белоснежка и многие-многие любимые детьми герои приходят с ними на встречу и учат воспринимать, чувствовать и ценить красоту искусства танца. Вместе с тем, думается, правильно поступают те театры, которые в 1985 году значительно увеличили количество показов на утренниках шедевров классического наследия.

Значение балетов классического репертуара в жизни советских балетных коллективов любых рангов по-прежнему велико и многообразно. Отношение к классическому наследию, в сущности, определяет художественный уровень трупп

пы. Более двух тысяч (2174) показов произведений мировой балетной классики состоялось в нашей стране в течение 1985 года, то есть более трети общего репертуарного списка театров Советского Союза.

Лидирующее положение, как и раньше, занимает «Лебединое озеро» (395 показов в 33 театрах). Вслед за ним по количеству представлений идет «Жизель» (385 показов в 35 театрах). Классические спектакли живут сегодня активной творческой жизнью, о чем свидетельствуют вводы (зачастую до 20 в каждом спектакле) на сольные партии. Не теряют своей репертуарной «активности» такие балеты, как «Щелкунчик» в разных хореографических редакциях (23 театра — 226 показов), фокинская «Шопениана» (22 театра — 198 показов), балетные версии «Дон Кихота» (23 театра — 189 показов). В 1985 году увеличилось в 1,5 раза в сравнении с 1984 годом число показов балета «Баядерка».

Становится традицией стремление театров создавать специальные программы, составленные из фрагментов балетов наследия, как русских, так и зарубежных авторов.

Значительно возрастает интерес балетных трупп к произведениям выдающихся зарубежных хореографов нашего столетия. Так, например, «Павана мавра» Х. Лимона, осуществленная в трех театрах нашей страны, пользуется успехом у зрителей. Она — частый гость в афише. Только в Одесском театре оперы и балета (премьера 1985 года) сочинение было показано за год 18 раз.

К сожалению, редко появлялись на балетных сценах «Петрушка» М. Фокина, Танец часов из оперы «Джоконда» в постановке М. Петипа. Каждый из этих балетов — репертуарная принадлежность только одного театра. Настораживает также судьба некоторых недавно восстановленных балетов.

Продолжает развиваться весьма опасная тенденция — в той или иной мере «редактировать» отдельные номера, сцены классических шедевров. И, видимо, именно поэтому в графе «хореограф» рядом с названием классического балета иногда можно встретить до шести фамилий (от Бурнонвиля и Петипа до современных хореографов).

Как показывает анализ материалов проведенного редакцией опроса, в своей творческо-организационной деятельности театрам приходится решать большой комплекс сложных проблем, связанных с прокатом произведений постоянно расширяющегося репертуара. Возникает ряд принципиальных и остро влияющих на жизнь самых разных балетных трупп вопросов, связанных с организацией и планированием их работы. С какой периодичностью следует повторять показы тех или иных балетов, как удерживать их в репертуаре, каково творчески наиболее эффективное соотношение количества новых постановок и образцов классического репертуара? Как сочетать непосредственно производственные интересы с творческим ростом актерских индивидуальностей и в связи с этим — как решать проблему вводов? Одним словом, пришло время подойти к вопросам управления балетными труппами с научной обоснованностью, используя исследования деятелей театральной экономики.

Журнал уже начал публиковать на своих страницах материалы, в которых анализируются аспекты организационной жизни балетных театров. Об этом, например, писал в своей статье «Только о проблемах» главный балетмейстер Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова О. Виноградов (см. № 3 журнала «Советский балет» за 1986 год). Редакция планирует продолжить этот разговор, приглашая включиться в него практиков балетного театра, руководителей трупп и директоров театров, критиков-балетоведов, ученых-экономистов, представителей управлений и министерств культуры, наших читателей-зрителей. Словом, всех тех, кого волнует завтрашний день балетного театра.

Материал подготовили
В. УРАЛЬСКАЯ, Е. ФЕДОРЕНКО

РАДОСТИ ТВОРЧЕСТВА И ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ ОГОРЧЕНИЯ

МАРГАРИТА
АХМЕДОВА,

кандидат
искусствоведения

В богатой и самобытной сокровищнице туркменского фольклора, однако, отсутствует танец. Этот факт дал возможность некоторым искусствоведам говорить о том, что туркменам изначально не было свойственно стремление «высказать себя» посредством пластики человеческого тела. Так, музыковед В. Беляев утверждает: «...Хоровых песен у туркмен нет, так же, как нет у них ни танцев, ни ударных инструментов»¹. Другие же, и среди них хореограф Н. Холфин, убеждены в обратном. «Известно, что в глубокой древности, — писал Николай Сергеевич, — туркмены танцевали. Об этом свидетельствуют старинные народные предания, сказания, легенды»².

С нашей точки зрения, есть основания выдвинуть следующее предположение: в силу особых исторических условий в XIII—XIV веках в развитии танцевального искусства народа произошел резкий спад. После катастрофических разрушений, причиненных завоевателями, туркмены покинули родину. Оттесненные в безводную пустыню, перешедшие всецело к кочевому образу жизни, они, вероятно, были вынуждены отказаться от танца, а затем и забыли его. И все-таки народный танец не мог исчезнуть совсем. Современные ученые ведут поиски в этой области. Так, музыковед Н. Абубакирова, исследуя истоки происхождения жанра «кушт-депте», «выполняющего функцию частушек, сопровождаемых танцем»³, отмечает, что свойственная ему танцевальность берет начало в традициях религиозных обрядов, распространенных на территории многих районов Средней Азии, в том числе и Туркмении, в которых танец был необходимым элементом.

В этой области ученых ждет, очевидно, немало открытий, которым, может быть, предстоит уточнить и расширить сферу поиска источников национальной танцевальной лексики. Поэтому труд их так важен, а результативность его не сможет не сказаться на дальнейшем развитии теории и практики туркменской хореографии. А то, что она уже существует, говорит о многом. И прежде всего о том, что правы скорее всего сторонники теории существования у туркмен в далеком прошлом танцевального фольклора. Иначе разве смог бы созданный в 1941 году в республике театр оперы и балета так быстро завоевать признание в народе?

Туркменский балетный театр молод. Но стремительное развитие в республике этого вида музыкально-сценического искусства свидетельствует о плодотворности и жизнеспособности того пути, по которому пошли его создатели. «Путь туркменского театра оперы и балета — это народность, то есть построение своего искусства на фундаменте народного эпоса, песни»⁴, — писал его первый художествен-

ный руководитель Т. Шарашидзе. И действительно, почти все национальные балеты, поставленные за столь короткую историю его, основаны на музыкальном и поэтическом фольклоре туркмен.

Конечно, у композиторов и либреттистов была первооснова — сохраненный народом фольклор. Хореографам же предстоял поистине уникальный труд — воссоздать подлинную национальную школу и народного, и профессионального танца, исходя из опосредованных, удаленных во времени источников. Они изучали особенности пластики движения туркмен, одетых в старинные национальные костюмы, характерные движения, сопровождающие различные трудовые процессы, изучали их повседневную жизнь, нравы, обычаи, обряды, вглядывались в ритмические структуры и образные пласты национальной орнаментики. Стихия природы, летящий над барханами джейран, схватка человека с барсом, «плывущие» по пустыне верблюды, полет орла — все это давало им пищу для раздумий, вдохновляло и вызвало стремление запечатлеть увиденное в танце, который мог родиться только на этой земле.

Мы стали свидетелями удивительного явления — известные профессионалы, мастера академической школы балета (поначалу среди них были композиторы и хореографы из других республик, приехавшие помогать создавать туркменский музыкальный театр, а затем постепенно республика начала выдвигать и свои собственные кадры, воспитанные в лучших учебных заведениях страны), вернули народу «забытый» им танец. Не случайно многие национальные танцы, составляющие репертуар Ансамбля народного танца Туркмении, в республике теперь считают своими, народными.

Открытый 6 ноября 1941 года в Ашхабаде театр мужал быстро — военное время диктовало свои темпы. Его второй сезон был ознаменован постановкой первого в истории культуры туркменского народа национального балета «Алдар Косе» («Веселый обманщик»). С него, собственно, и начался туркменский балетный театр. А ведь еще совсем недавно, в тридцать четвертом году, туркменские ребята, приехавшие учиться в Ленинградское хореографическое училище, удивленные, сидели на спектакле «Бахчисарайский фонтан» в Театре имени С. М. Кирова и не понимали, что это люди делают на сцене, и поначалу даже смеялись... К слову, полный курс из тех двадцати, что приехали тогда в Ленинград, окончили лишь двое — Зайтуна Тухватулина и Коша Джапаров, ставший не только первым в республике танцовщиком, но и первым балетмейстером.

Балет «Алдар Косе» — принципиальная удача театра. Те творческие принципы, которые утверждали его авторы — композитор К. Корчмарев, балетмейстер Н. Холфин, дирижер Х. Аллануров, художник Х. Кордыш — стали основополагающими и для всего последующего развития искусства танца. Проникновение в глубинные слои народного мышления, постижение его закономерностей, тщательное изучение национального искусства, его стилистических и лексических особенностей, органичное их претворение в профессиональном творчестве давали весьма плодотворные результаты и в дальнейшем.

Музыка балета «Алдар Косе» получила признание критики. Рецензенты отмечали, что партитура сочинения представляет собой несомненную ценность. «...Простая, мелодичная, очень танцевальная, построенная на народной основе, музыка захватывает слушателя, увлекает исполнителей», — писала В. Бовт. Конечно, не все удавалось сразу. Балет выдержал несколько редакций, ставился в разных театрах страны, он и до сих пор остается одним из самых репертуарных спектаклей Туркменского театра оперы и балета.

В 1945 году состоялась премьера балета «Ак-Памык», написанного В. Мухатовым в соавторстве с украинским композитором А. Зноско-Боровским (автор либретто и балетмейстер К. Джапаров, дирижер Х. Аллануров, художник А. Либер). Это первый сказочно-фантастический балет Туркмении: в основу его сюжета легли мотивы туркменских народных сказок. И хотя спектакль сошел со сцены, музыка его живет и пользуется любовью слушателей до сих пор: из пяти самых удачных номеров партитуры — увертюры, «Свадебного шествия», «Танца Пери», «Героической пляски Мердана», «Общей пляски» и «Финала» композитор создал симфоническую сюиту.

В истории становления театра из последующих спектаклей лишь «Чудесный лекарь» М. Равича и Н. Мухатова (1960) стал значительным событием театральной жизни Туркмении. Как отмечал доктор искусствоведения К. Керими, заслуга авторов «Чудесного лекаря», продолжающего линию сказочно-фантастического балета, намеченную в пре-

дыдущем спектакле «Ак-Памык», «не только в их стремлении к широкому развитию интонационно-тематического зерна народного мелоса, но и в сочинении оригинальной музыки, ладово-гармоническая основа которой очень близка характеру народной музыки»⁶.

Плодотворным для туркменского хореографического искусства оказалось десятилетие с 1967 по 1977 годы, когда Театр оперы и балета имени Махтумкули поставил на своей сцене пять новых балетов. Важно отметить, что их партитуры, начиная от «Гибели Суховея» Ч. Нурымова (1967), созданы композиторами республики без соавторства. Серьезность идейно-художественной проблематики, воплощаемые ими социально значимые, актуальные темы, высокий профессионализм авторов — все это показатели качественно нового уровня творческих возможностей деятелей национальной музыки.

Привлекательно сюжетное разнообразие балетных спектаклей. Здесь и исторические полотна, в которых отражены героические страницы жизни народа, защищавшего свое отечество и во времена далекого прошлого и в боях победно отгремевшей Великой Отечественной войны, и картины современной жизни, раскрывающие пафос созидательного труда советских людей, осуществляющих невиданное по размаху строительство огромных промышленных, культурных комплексов.

Тенденция использования в качестве основы содержания балетного спектакля народных сказаний и легенд, начало которой положил балет «Алдар Косе», характерна и для сочинений, написанных в последующие годы. В основе сюжета балета Амана Агаджикова «Фирюза» (либретто А. Мамилева и Б. Суханова, постановка К. Ниязова, дирижер Н. Мухатов, художники Ш. Акмухаммедов и Д. Джумаурды) — популярная народная легенда о красавице Фирюзе и семи ее братьях. Патриотическая тема спектакля, повествующего о горестном прошлом туркменского народа, о девушке, пожертвовавшей своей жизнью ради счастья людей, о героической борьбе с порабителителями, трактуется автором в масштабно-эпическом плане.

Ярко выписаны композитором образы главных действующих лиц — Аббас-хана и Фирюзы, характеры которых особенно ярко проявляются в сценах их столкновения — в драматически выразительных эпизодах, а также в двух дуэтах, являющихся кульминационными в развитии действия спектакля. Впечатляет финальная сцена балета Агаджикова, где показано, как восставший народ выступает против хана и его приспешников. Для достижения наиболее выразительного художественного эффекта автор вводит в ткань балета хор (уместно применяя форму пассакалии). Музыка отличается яркой образностью, мелодическим богатством, танцевальностью. Жаль, что эмоциональное воздействие произведения Агаджикова несколько снижается чрезмерным лаконизмом языка.

Героям Великой Отечественной войны, солдатам, не прошедшим с поля битвы, отдал дань композитор А. Кулиев в балете «Сердце, найденное в песках». Среди достоинств партитуры — тщательно выписанные автором образы главных героев — Гульназ и Эзиза. В их музыкальных характеристиках привлекает искрящая лирическая интонация, теплота и естественность чувств. Подлинной экспрессией пронизана сцена боя, завершающаяся воображаемым диалогом раненого Эзиза с Гульназ, образ которой возникает перед его взором. Однако, избранная автором либретто К. Ниязовым и постановщиком К. Джапаровым дивертисментная структура спектакля, в результате которой логическое развитие действия «затормаживается» вставными номерами, разрушает целостность драматургического решения сочинения.

Особое место в туркменском балетном театре принадлежит произведениям Чары Нурымова. Композитор написал уже три балета. И отродно, что каждый из них стал не только яркой страницей творчества автора, но и заметным явлением в музыкальной жизни республики. По складу дарования, особенностям творческого мышления Нурымов готовится к ясному и четкому воплощению программного замысла, что является важным условием для создания полноценного балетного спектакля. Упругая ритмическая структура, выразительная оркестровка сочинения способствуют убедительному воплощению его посредством танца.

Балет Ч. Нурымова «Гибель Суховея» (1967) — одна из подлинных удач театра (постановка В. Гривцакаса, дирижер Н. Мухатов, художник А. Кулиев). Спектакль, посвященный пятидесятилетию Великого Октября, рассказывает о героических делах молодых строителей Каракумского канала. Действие балета строится на взаимодействии реальных и фантастических образных пластов. Молодым

К стр. 7

¹ Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. М., 1928, т. 1, с. 38.

² Газета «Туркменская искра». 1943, 11 ноября.

³ Абубакирова Н. О некоторых особенностях эволюции жанров. Рукопись диссертации.

строителям канала во главе с рабочим Батыром противостоят враждебные силы природы, уничтожающие все живое на земле, — злой ветер Суховой, палящие лучи солнца...

Музыкальная критика высоко оценила работу Ч. Нурымова. «Эта партитура Нурымова, — писал М. Бялик, — шаг вперед не только в деятельности композитора, но и в туркменской театральной музыке вообще. В ней есть все, что требуется от балетного произведения: разнообразие характеров, большой темперамент, единое внутреннее дыхание»⁷.

Особое место в творчестве Нурымова занимает балет «Бессмертие», созданный для киргизского театра и посвященный Герою Советского Союза Чолпонбаю Тулебердиеву, повторившему подвиг Александра Матросова. В нем композитор обратился к новому для себя интонационному пласту, достаточно далекому от туркменского мелоса, доказав, что и в этой сфере он ориентируется свободно, отбирая в ней наиболее яркое и типичное.

В апреле 1977 года, в дни VI съезда композиторов Туркменистана, состоялась премьера третьего балета Ч. Нурымова «Кугитангская трагедия» (постановка Н. Маркарьянца, дирижер Х. Аллануров, художник А. Кулиев), отмеченной Государственной премией Туркменской ССР имени Махтумкули. В основе его сюжета — одноименная повесть А. Клычева, рассказывающая об истории трагической любви Сельби и Кияса, бросивших вызов мрачным силам прошлого, о любви, восторжествовавшей над смертью. Действие балета происходит в предреволюционные годы и отличается широким охватом жизненных явлений. Здесь есть отчетливо ощущаемый социальный подтекст, яркие индивидуальные характеристики, ясная форма, в которой единству целого не противоречит контрастность отдельных сцен, — то есть все то, что является незаменимым строительным материалом для балетного спектакля. Либретто «Кугитангской трагедии» написано самим композитором.

Интересен образно-интонационный материал сочинения, построенный на контрасте лирически ясного, проникновенного тематизма, характеризующего главных героев Сельби и Кияса, и жесткого изломанного по мелодическому рисунку, рисуемого образы носителей зла, — Лупылы и Гызлархан-Шетте. В музыкальной драматургии автором талантливо претворен принцип «кадрового монтажа»: четыре картины балета следуют одна за другой, причем их эмоциональное напряжение постоянно возрастает, достигая кульминации в финальной сцене казни влюбленных. Разнообразные представленные в партитуре музыкально-сценические формы: вариации, ансамбли, дивертисменты, эпические массовые сцены, среди которых особенно значительны насыщенный широкой распевностью заключительный рэквием. Жаль, что в постановке балета, в результате сделанных балетмейстером Н. Маркарьянцем в партитуре купюр, нарушилась цельность музыкально-сценического развития, в связи с чем музыка балета, задуманная композитором как последовательное единое развитие от *pp* до *ff*, потеряла естественность сплошного потока и оказалась не сцепленной общим драматургическим стержнем.

Искусство сценической хореографии в Туркмении — искусство молодое. И, естественно, путь ее развития — это путь поиска, эксперимента, открытий. Тут, конечно, не обойтись без творческой лаборатории. Ею могла стать для композиторов, хореографов, исполнителей республики сцена Театра оперы и балета имени Махтумкули в Ашхабаде. Могла, но пока не стала. После показанного в 1977 году балета Ч. Нурымова «Кугитангская трагедия» на афише труппы появился еще только один национальный хореографический спектакль — «Решающий шаг» Н. Халмамедова. Уточним: между этими премьерами прошло девять лет. Но над «Решающим шагом» работа шла без заинтересованности, энтузиазма, без должного уважения к памяти безвременного ушедшего ярко талантливого автора. А снижение качества постановки, исполнения влечет за собой и снижение зрительского интереса...

Сейчас в Туркмении сформировалась наука о танце, представленная профессиональными музыковедами и театроведами, выросли свои критики, способные дать объективную оценку любому явлению из творческой жизни балетного театра. Таким образом, и в композиторском творчестве, и в смежных с ним сферах, связанных с туркменским балетом, постепенно созревали те творческие силы, которые должны были вывести туркменскую хореографию на новые рубежи. Но, к сожалению, этого не произошло.

Приходится констатировать, что в последние годы балетный коллектив туркменского Театра оперы и балета имени Махтумкули переживает серьезные трудности творческого и организационного порядка. Кадры — главная проблема.

Остро стоит вопрос о солистах балета: многие из работающих достигли пенсионного возраста, а замены им нет! Катастрофически не хватает артистов кордебалета (особенно танцовщиков-мужчин). Пополнение труппы — незначительное — происходит за счет выпускников разных училищ — Перми, Алма-Аты, Воронежа, Улан-Удэ. Для формирования же единого профессионального почерка у представителей столь пестрой «географии» необходимы педагоги-репетиторы высокой квалификации, которых тоже в республике очень не хватает.

Думается, для того, чтобы кардинально решить проблемы подготовки профессиональных кадров балета, необходимо открыть в республике хореографическое училище. Тем более, что основа для этого уже имеется — в Республиканской специальной музыкальной школе создан балетный класс, в пяти группах которого занимается около тридцати человек. Следует также больше направлять способных детей из Туркмении в хореографические училища других республик, в Москву и Ленинград (как это было раньше, в шестидесятые, семидесятые годы). Необходимо также активнее приглашать мастеров-балетмейстеров, режиссеров, исполнителей-солистов из других театров — такое сотрудничество с мастерами иных творческих стилей и почерков всегда было художественно плодотворно для национальной сцены. Это поднимет качественный уровень спектаклей, что совершенно необходимо для того, чтобы они соответствовали названию театра — академический.

Композиторской организации надо активизировать творчество в области балета. Нашему музыкальному цеху необходимо быть более ответственным, более требовательным в решении проблемы собственного вклада в дело дальнейшего развития национального балета, искать новые более действенные формы взаимоотношений с театром. При этом нельзя забывать (исходя из опыта деятельности выдающихся мастеров), что на протяжении всего процесса жизни балетной партитуры — от ее рождения до постановки и далее от спектакля к спектаклю — очень важно держать свое детище в поле зрения, чтобы не допустить потерь в исполнении и трактовке произведения, чтобы не снижался художественный уровень его бытования в театре. Думаю, что, это, естественно, долг не только автора, но и композиторской организации, соответствующей ее секции.

Национальная балетная музыка должна развиваться динамично, привлекая к себе внимание и слушательских, и зрительских аудиторий. Композиторской организации необходимо воздействовать на положение дел в театре, способствовать решению комплекса вопросов, которые мешают нормальной творческой работе балетной труппы, искать пути к формированию художественно полноценного ее репертуара и прежде всего стимулировать создание таких сочинений, которые не только вернули бы балетному жанру его престиж и популярность в республике, но и задали бы тон на дальнейшую перспективу его жизни. И если такие партитуры рождаются, они, надо надеяться, непременно найдут себе поддержку и в театре.

Сегодня в афише театра широко представлена классика. И это естественно — классика является мерилом мастерства труппы. Но каков удельный вес национальных балетов в его репертуаре? К сожалению, на сцене туркменского театра оперы и балета идут только три балета, созданных туркменскими композиторами: «Алдар Косе» К. Корчмарева, который, кстати, нуждается в серьезном обновлении, «Фирюза» А. Агаджикова и «Решающий шаг» Н. Халмамедова. Пожалуй, отсутствие у деятелей национального музыкального театра интереса к сочинениям авторов своей республики выросло в проблему, требующую серьезного обсуждения. К создавшемуся положению нельзя относиться как к явлению временному: ведь необдуманно вырывая из контекста сегодняшней жизни искусства лучшие достижения такого демократического жанра, каким является балетный театр, мы наносим непоправимый вред делу развития национальной туркменской культуры, всему делу эстетического воспитания народа. И потери здесь придется восполнять в течение не одного десятилетия.

Композиторское творчество и деятельность театра — два неразрывно связанных звена. И развитие балетного искусства вне их подлинного и полноценного содружества и сотрудничества невозможно. Необходимо более тесные контакты композиторов с театром, необходима хорошая и правильная постановка дела. Настало время проявить заинтересованность в судьбе туркменского балета всем тем, от кого зависит его судьба, и прежде всего Министерству культуры Туркменской ССР, Союзу композиторов республики, дирекции и художественному совету Театра оперы и балета имени Махтумкули.

К стр. 8

⁴ Газета «Туркменская искра», 1941, 4 января.

⁵ Газета «Советская культура», 1955, 20 сентября.

К стр. 9

⁶ Керими К. Туркменский театр. «Искусство», М., 1964, с. 209.

⁷ Газета «Туркменская искра», 1967, 19 декабря.

НОСТАЛЬГИЯ ПО ТАНЦУ

СВЕТЛАНА
САЛИМОВА,

старший
преподаватель
Ташкентского
института
культуры

В Советском Узбекистане существуют три высокопрофессиональных и популярных коллектива: «Бахор» — первый ансамбль женского сценического танца, ансамбль песни и танца «Шодлик» и хорезмский ансамбль песни и пляски «Лязги». Их создатели — прославленные мастера национальной хореографии: Мукаррам Тургунбаева, Исахар Акилов, Гавхар Рахимова. Учителя не менее прославленных учителей — Усто Алима Камилова, Юсупа-Кызыка Шаркарджанова, Тамары Ханум.

Создание и расцвет этих ансамблей навсегда связаны с их именами, вписанными в летопись танцевального искусства нашей многонациональной страны. Поистине то был «золотой век» в истории танцевальной культуры республики: триумфы, победы, общепризнанная слава. Восторженный прием самой широкой зрительской аудитории и в Советском Союзе, и за рубежом (а маршруты гастрольных поездов посланцев Узбекистана охватывали всю Азию, Ближний Восток, Европу, Америку), свидетельствовали о том, что путь творческого развития этих коллективов оказался наиболее плодотворным, художественно наиболее эффективным. Время еще раз доказало, что это были выдающиеся первооткрыватели, новаторы, люди, чья творческой судьбой стали поиск, смелый эксперимент. К сожалению, преемников, достойных их таланта, в республике сегодня не оказалось.

Когда мы говорим о танцевальном искусстве, то, разумеется, переносимся в очень специфическую языковую систему. Язык танца — это прежде всего язык пластики, жестов, движений. Когда мы говорим о национальном народном танцевальном искусстве, мы одновременно сужаем и углубляем представление об этой самой языковой системе. Ведь язык народного танца более конкретен, образность его уходит своими корнями в глубины национальных традиций и связана со всей историей образного мышления народа. В то же время, являясь специфическим способом отражения бытия народа, танец не может не включать в себя элементы этого бытия, отображать движение времени, его ритм, пульс, событийную насыщенность.

Сочетание столь разнородных пластов в танцевальном искусстве — конкретного и условного, традиционного и вечно обновляющегося в формах тан-

ца — не может не сказаться на особенностях его развития. Само развитие многоступенчато: движение, формирование, эстетическое и психологическое обоснование и совершенствование. И тут у нас возникает двойная ностальгия — по старому и новому, традиционному и новаторскому, национальному и общечеловеческому. И, конечно же, по мастерам, которые, безусловно, есть всегда, но которым еще предстоит проявить себя, стать в искусстве теми, кем им предназначено быть подобно их таланту. Всей жизнью доказать свое право на творчество, право быть художником, лидером, творцом.

В этой пограничной зоне (вчера-завтра), черте, отделяющей одно время от другого, один творческий поиск от другого, есть свои точки отсчета. Начальную точку спада можно вычислить, предвидеть, обосновать. Почувствовать, наконец. Приближение творческого зстоя проступает в дефиците идей, в повторах, в инерции, что просматривается в кажущейся пока еще полноценной жизни коллектива.

Спад становится очевидным, когда определенный этап пройден, пройден и даже успешно завершен, а проблема следующего витка развития и выхода на следующий круг, качественно иной, не решена. Не получила еще своей законченной формы, не обрела своего теоретического, художественного и практического решений. Конечно, ни один художественный организм не может функционировать только стабильно. Ему свойственны и поиск, и взлеты, и периоды упадка.

Три ансамбля — «Бахор», «Шодлик», «Лязги». Несмотря на существующее различие между ними, проблемы им предстоит решать сегодня одни и те же: тревогу вызывает факт зятяжного кризиса, в котором эти коллективы находятся и у которого есть немало причин — и организационно-административных, и творческих.

Ансамбль «Бахор» был всегда ансамблем ищущим. Практически все реформы, новшества, открытия, связанные с развитием узбекской сценической хореографии, связаны со страницами его уникальной биографии. Он по праву занимает особое место в обширной галерее ансамблей народного танца нашей страны. Но ушла из жизни его создатель и бесценный художественный руко-

водитель Мукаррам Тургунбаева. «Бахор» возглавила талантливая танцовщица Кундуз Миркаримова. За последнее время ею были осуществлены, безусловно, вполне профессиональные постановки — «Танец с дойрами», «Новруз», «Бухарский танец», «Дил Хродж», но их нельзя расценивать как «новое слово» в практике сценического танца Узбекистана. Сегодня ансамбль повторяет самого себя. То же самое можно сказать и об ансамблях «Шодлик» и «Лязги». А это значит — нет движения вперед, в поисках художников не ощущается новаторской мысли. А обновление необходимо. И не формальное, а отражающее существо нового содержания, новых веяний и течений в искусстве.

Вспомните, какие сложные теоретические и практические задачи решала в свое время и Мукаррам Тургунбаева, и Исахар Акилов, и Тамара Ханум! Эстетический идеал народного танца строился на традиционных формах использования этнографического материала, который отбирался веками в танцевальном искусстве профес-

«Дашнаво» — танец Сурхандарьинской области (в постановке М. Акиловой) исполняет Н. ШЕРМАТОВ.

сионалов. Но для осуществления постановки народного танца на сцене именно жесткая традиционность сковывала, ограничивала рамки творчества. Необходимо было найти оптимальные пути преодоления этих рамок, не нарушив при этом органической ткани танца, его национального своеобразия. И все же, развивая народный танец, неизбежно приходилось менять сложившийся эстетический идеал. Этого требовало время, новая жизнь, пришедшая в Узбекистан после Великого Октября. И потому выдающиеся художники национального танца, создавая новое, путем реформы старых канонов стремились находить ту золотую середину, которая помогала бы им сохранять равновесие между старым и новым. Об этой золотой середине, о такой творческой пропорциональности сегодня приходится только мечтать. Ныне мы наблюдаем противоположное явление — хореографические ансамбли, наоборот, недопустимо долго живут за счет ранее созданного, привычного, что, конечно же, затрудняет поиск.

В репертуаре ансамблей «Бахор», «Шодлик», «Лязги» появились сочинения, лишённые сюжета. В них нет образности, ушла поэзия. Танец пере-



насыщается искусственно усложненными движениями, которые при этом не несут никакой смысловой нагрузки. Наблюдается увлечение постановками, в которых техника — цель, а не средство для выражения образного содержания. Работа над техникой сама по себе важна и интересна, но ограничиваться только ею невозможно. Она не должна исключать смысл, эмоциональный настрой. Ныне же образ как раз и подменяется потоком четко выстроенных элементов, которые с блеском выполняются.

А танец? Тот замечательный танец, которым славился «Бахор» и в котором гармонично сливалось прошлое и будущее, традиционное и современное, красота и совершенство?.. Такой, как «Пилля», «Пахта», «Рохат», «Голубой маком», «Рокмаком», вальсы, увлекающие зрителя своей яркостью, неповторимостью и ощущением праздника, который совершался у всех на глазах.

Праздник изобретательной фантазии, блеска всегда был присущ и выступлениям «Шодлика» и «Лязги». Обогащение хореографического материала, над которыми работали ансамбли, использование различных жанров народного танца, а также обращение к танцевальному искусству других народов, к находкам балетного театра насыщало репертуар коллективов неповторимым своеобразием колорита, богатством мелодий и композиций, определяло самобытность «Шодлика» и «Лязги». Они являются ансамблями песни и танца — танец живет вместе с песней, и это двуединство должно придавать выступлениям артистов еще большую выразительность — ведь в их арсенал выразительных средств входит еще и народная песня.

В последнее время с особой очевидностью стали заметны

просчеты в работе этих талантливых трупп. Не получает дальнейшего развития мужской танец. В постановках И. Акилова он казался неисчерпаемым по тематике, сюжету, жанровому разнообразию. Сегодня мужской танец в «Шодлике» — бледная копия того, что мы видели в композициях недавнего прошлого. Все реже в программах концертов ансамбля встречаются сольны мужские номера. Практически невозможно назвать еще одного исполнителя, равного по мастерству и таланту Назреддину Шерматову. Руководству «Шодлика» надо, наверное, серьезно, со всей ответственностью отнестись к решению проблем дальнейшего развития мужского танца в ансамбле, подготовки смены, более вдумчиво изучать процессы, происходящие в художественной самодельности — среде, где формируются народные таланты.

С уходом основателя ансамбля «Лязги» Г. Рахимовой здесь, к сожалению, не стало постоянного балетмейстера, способного вдохнуть новую жизнь в творчество коллектива, призванного пропагандировать лучшие образцы уникального хорезмского танца, который отличается особой стремительностью, подвижностью и в котором глубоко отражен мужественный, неординарный характер гордых воинов-хорезмийцев. Но как сегодня воплотить в танце дух народа, его традиции, как преломить богатейший хореографический материал, доставшийся нам в наследство, для отражения современного бытия народа?

Таких нерешенных вопросов и проблем накопилось немало. И поэтому подошло к следующему звену цепи рассуж-

Выступают артистки Государственного ансамбля танца Узбекской ССР «Бахор».

дений. В республике не создана школа, готовящая балетмейстеров для ведущих танцевальных коллективов, а они сами не имеют творческих лабораторий, в которых могли бы пробовать, искать, делать свои первые шаги на пути сочинения танцев, набираться опыта, знаний молодые мастера. Но и те хореографы, которые уже сейчас активно трудятся, такие, как, к примеру, художественный руководитель «Шодлика» Кадыр Муминов, не имеют условий для совершенствования своего профессионального искусства, обмена опытом, учебы. У них почти нет возможности участвовать в этнографических экспедициях, в поиске нового фольклорного материала. Думается, что следует возродить практику приглашения постановщиков из других коллективов и концертных организаций нашей страны. Ведь такие взаимосвязи плодотворны, они обогащают, способствуют творческому росту, расширяют границы поиска и диапазон исполнителей.

«Когда все спектакли ставит один человек, танцовщики привыкают к его манере, — считает замечательный педагог и балетмейстер А. Мессерер. — Поэтому, не умаляя достоинств тех, кто руководит балетом, я сегодня выступаю..., заявляя, что... нужна развернутая творческая лаборатория. Нужны новые хореографы — новые почерки, манеры, индивидуальности... Надо искать... Пусть это будут пробы, поиск, эксперимент. Пусть, наконец, будут даже неудачи. Думаю, что их тоже не стоит бояться. Иная неудача может научить большему, чем гладенький, среднеарифметический успех».

Да, нужно начинать воспитывать смену. Сегодня. Сейчас. Не ждать, когда одно поколение, исчерпав себя, уйдет, не дав потомства.

До обидного мало ведется

балетмейстерами республики разработка богатейших фольклорных пластов. Фактически осваиваются танцевальные традиции только ферганской, бухарской, хорезмской школ. Но существует еще и много других, не менее интересных областей (Сурхандарьинская, Кашкадарьинская, Самаркандская и т. д.). Почти каждый район, город, даже село имеют свои специфические движения, свою излюбленную манеру исполнения, выражающие характер и темперамент жителя именно данной местности. И все это еще ждет своих исследователей, энтузиастов, людей, заинтересованных, преданных, увлеченных. И медлить в данном случае больше нельзя. Уйдет поколение людей, еще несущих «чистую» танцевальную традицию, забудется, пропадет то, что питает, наполняет профессиональный сценический танец. Такова диалектика развития танцевального искусства народа, когда традиция благодаря своим наиболее ярким носителям развивается и обогащается, а затем передается представителям новых поколений.

Народный танец развивается, изменяется, становится иным под воздействием времени. Он нуждается и в новом осмыслении, и в творческом преобразовании, и в реставрации, наконец. Народный танец точно фиксирует время и его содержание. И здесь очень важно отношение самого балетмейстера к материалу, его попытка понять и сохранить самое ценное, что заложено в фольклоре, его умение отбирать, обобщать, искать. И пропагандировать.

— Как геолог, я искал, изучал, записывал музыку, костюмы, танцевальные ритмы, — рассказывал Исахар Акилов. —

Народная артистка СССР, лауреат Государственных премий СССР Мукаррам ТУРГУНБАЕВА



Собрал все это в одну золотую чашу, в которой таились разнообразные богатства искусства узбекского народа. И при постановке сольных, массовых танцев, воплощении их на сцене, безусловно, учитывал дух современности.

Балетмейстер осуществил как постановщик более четырехсот сольных и массовых танцев, которые до сих пор исполняются артистами ансамблей «Бахор», «Шодлик», «Лязги», а также отдельными солистами. Двести танцев (и каких!) было создано и Мукаррам Тургунбаевой.

В чем секрет и успех этой плодотворной и талантливой деятельности? В неустанном поиске нового, в художественном осмыслении наследия прошлого и в чувстве великой причастности к родной земле и ее культуре.

Искусство — это всегда отражение жизни народа, времени. Это поиск формы, адекватной эпохе, четко определяющей суть мгновений, нанизанных, как бусы, на единую сюжетно-драматическую нить. Время предлагает всевозможные сочетания. Следует шире пользоваться всеми видами сценической пластики, органически соединяя их с народным танцем и элементами классической балетной лексики. Не бояться стилизации: она всегда приближена к современному зрителю. Думается, что и приемы, и формы могут быть любыми, неприемлемы лишь абстрактно декоративные имитации фольклорных подлинников.

Во все времена было важно и бережное отношение к ценностям национальной культуры, и наполнение новым содержанием народного танца, и слияние традиций и современного содержания. Актуально это и сегодня.

Есть о чем задуматься и искусствоведам, и балетмейстерам, и педагогам института культуры и хореографического училища. И, конечно, работникам Министерства культуры Узбекской ССР.

Нужно всем вместе обобщить и проанализировать создавшуюся ситуацию, опыт удач и неудач, суммировать их и вывить главное: как выйти из состояния творческого кризиса, как преодолеть инерцию в мышлении, какие первоочередные задачи нужно решать.

Готовых рецептов нет. И быть не может. В каждом отдельном случае необходимо свое индивидуальное решение, свои особенности, свой подход к проблеме. Все это требует полной отдачи, энергии, творческих сил людей, кровно заинтересованных в будущем узбекского танцевального искусства, в появлении новых имен, «звезд». Необходимо сделать все, чтобы вернуть узбекским ансамблям «Бахор», «Шодлик», «Лязги» любовь зрителя.

Нобие онебаева

ЕКАТЕРИНА МАКСИМОВА,
народная артистка СССР,
лауреат Государственной
премии СССР

ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВ,
народный артист СССР,
лауреат Ленинской и
Государственной премий СССР:

Сцена из балета «Анюта».



«... ПЛАСТИКОЙ ДУШИ»

● Балет «Анюта»
В. Гаврилина
в Большом театре СССР

Премьера балета В. Гаврилина «Анюта» на сцене Большого театра СССР явила свои открытия и утверждения. Она показала, какие интересные возможности представляет хореографу трансформация хореографической киноверсии в сценическое представление, открыла для балетного искусства имя композитора Валерия Гаврилина, выявила новые грани таланта замечательных художников танца Владимира Васильева и Екатерины Максимовой, высокий уровень балетной режиссуры и актерского исполнительства в современном хореографическом театре. Произведение В. Васильева и В. Гаврилина утверждает плодотворность принципов актерского балета, порожденного национальной литературной почвой. Новый спектакль Большого театра СССР привлекает своей глубоко реалистической трактовкой образов чеховских героев.

Лев Толстой назвал А. П. Чехова «художником жизни», увидев в творчестве писателя горячий гуманизм и требовательность к людям, искренность и теплоту души, светлую грусть и добрый смех... В чеховских произведениях трагедия и комедия сосуществуют, а «натуральность» быта словно бы оттеняет его поэзию, здесь уживаются откровенная проза жизни и пафос романтики, пронзительный гротеск и мерцающая лирика. Обаяние Чехова-писателя удалось воплотить создателям балета «Анюта». И здесь кроется главный залог их художественного достижения.

В редакции журнала «Советский балет» по ее приглашению побывали народная артистка СССР, лауреат Государственной премии СССР Екатерина Максимова и народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственной премий СССР Владимир Васильев. Они рассказали о работе над балетом «Анюта», ответили на вопросы.



Е. МАКСИМОВА —
Анюта

Фото Д. Куликова

— Телевизионный балет «Анюта» с успехом прошел на наших экранах, удостоен Государственной премии РСФСР за 1984 год. Как родился замысел создать на его основе театральный спектакль?

В. Васильев:

«Очевидно, телевизионный балет «Анюта» содержал в себе немало элементов театральной постановки. Такое ощущение возникло у многих моих коллег, видевших фильм. Помню, как сразу после одного из первых его просмотров главный балетмейстер Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Олег Виноградов предложил мне осуществить одноименный спектакль на этой сцене. Тогда я отказался — мне было трудно отрешиться от жанровых канонов телевизионного балета, где средства выражения, форма совсем иные, нежели в театре. Но когда через три года я получил приглашение от дирекции театра «Сан Карло» в Неаполе, то решил принять его. Я был рад осуществить русский балет на одной из старейших зарубежных сцен, и, работая в Италии, наверное, чувствовал себя более раскрепощенно, чем на родине. В частности, здесь я, наверное, вряд ли бы решился начать спектакль с картины похорон. В театре, в отличие от кино, необходимо более логично и точно «разъяснять» повороты сюжета. Так одна чеховская фраза — «умерла жена» — переросла в развернутую экспозицию, показывающую, с чего началось неустройство в судьбах героев «Анюты». Мне показалось правильным соединить с музыкой Валерия Гаврилина произведение, исполненное хором духовной семинарии Загорска и посвященное 600-летию Куликовской битвы. Одно не противоречит другому — музыка Гаврилина, которая вся проникнута народными попевками, и русское церковное пение».

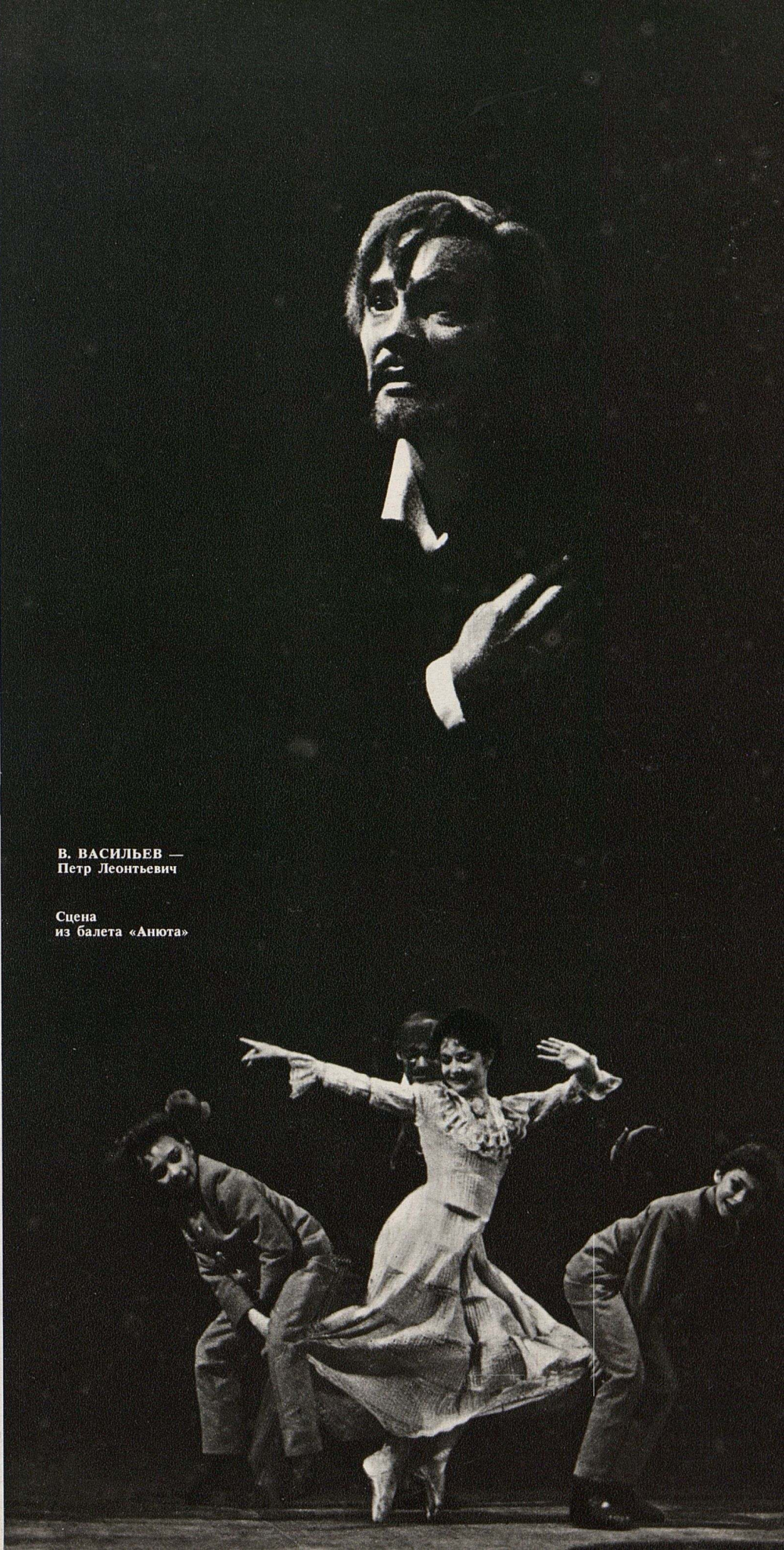
— Балет «Анюта» отличается проникновенная музыкальность. В одном ключе с первоисточником звучит и музыка, и хореография. Еще в период работы над фильмом Вы подчеркивали, какое значение имела для его создателей партитура композитора, отражающая и жизненную конкретность, и поэтику чеховской прозы. Как складывалось Ваше сотрудничество с Гаврилиным?

В. Васильев:

«Мое знакомство с его музыкой произошло благодаря стараниям режиссера Александра Белинского. Предложив идею постановки телевизионного балета по мотивам чеховской «Анны на шее», он прислал мне из Ленинграда пленку с записями его музыки. Обдумывая предполагаемую постановку, я слушал эти записи фортепианных произведений Гаврилина и постепенно входил во вкус. Но окончательно решил приступить к работе только тогда, когда познакомился с его вальсом. Я ощутил в нем истинно чеховскую интонацию, которую так трудно уловить, с ее мягкостью, лиричностью, сострадательностью, пастельностью красок. Вальс этот явился для меня квинтэссенцией того, что заложено в рассказе. В нем воплотился сам дух, характер чеховского восприятия жизни. У меня сразу возникли визуальные образы, я понял, какой должна быть Анюта, Петр Леонтьевич, кто еще из героев будет присутствовать в будущем балете. Выстроив музыкальные пьесы в соответствии со своим драматургическим замыслом в определенном порядке, связав их сюжетной линией, мы обсудили проделанное с композитором, который внес свои коррективы. Когда же я при-

В. ВАСИЛЬЕВ —
Петр Леонтьевич

Сцена
из балета «Анюта»



ступил к постановке спектакля, ponadо- бился дополнительный музыкальный ма- териал. Им стали фрагменты из телеви- зионного балета Гаврилина «Дом у доро- ги», некоторые другие его произведения, не нарушавшие стилистического и эмо- ционального единства будущего сочи- нения. Словом, вместе с композитором мы пришли к общему решению, создав новый вариант партитуры балета «Анюта».

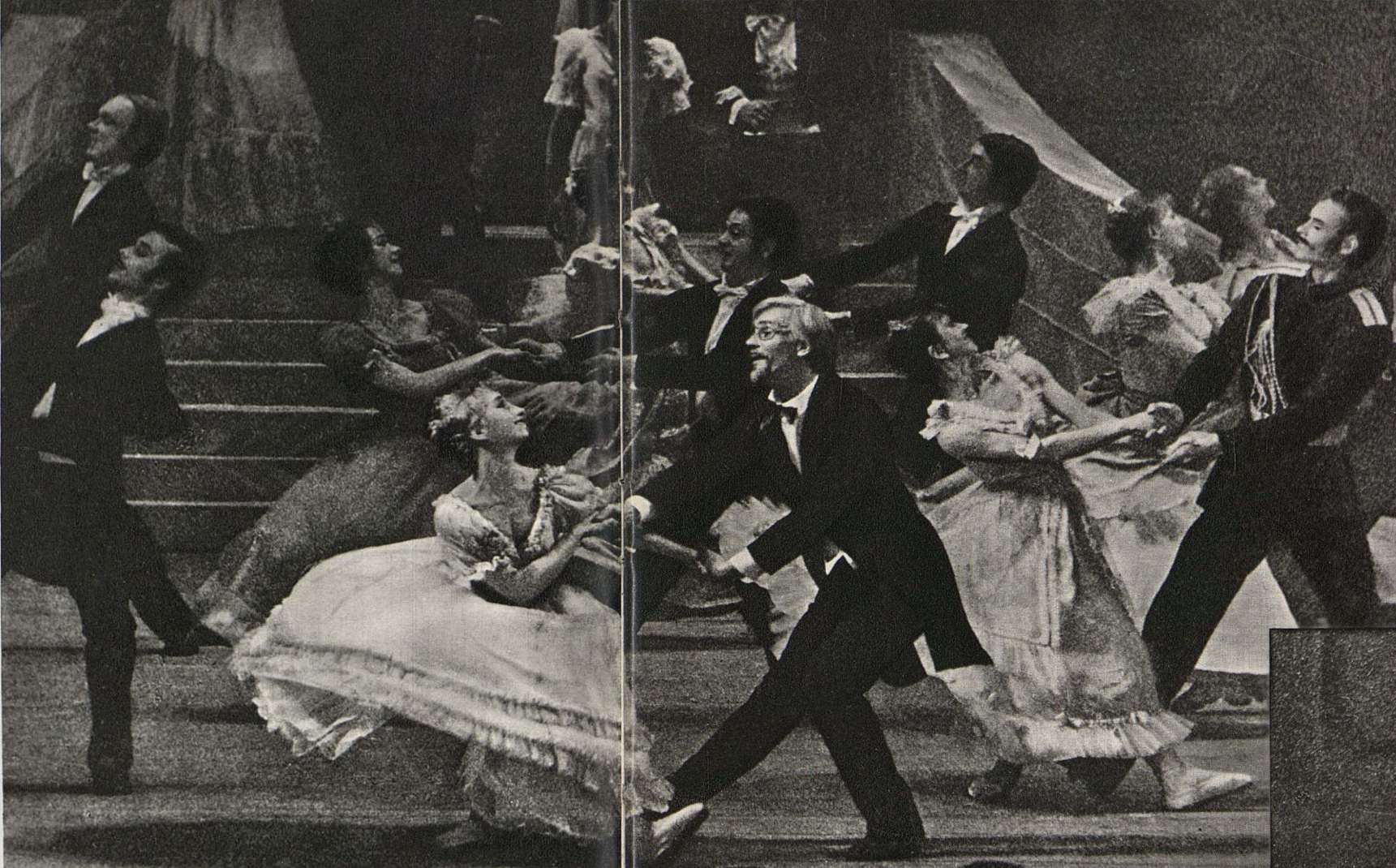
— Вы как-то сказали, что музыка Гав- рилина хороша своей простотой. Что кроется для Вас в этой простоте?

В. Васильев:

«Высшая форма ясности изложения мыслей, идей — вот что такое простота музыки Валерия Гаврилина. А за ней — огромный сложный мир художника. В этой простоте свои железные законы построения музыкальной драматургии: кажется, подхватил мелодию и начинаешь сочи- нять... Но вдруг четко понимаешь — не так! Композитор властно «берет» тебя за руку и заставляет идти за собой. Почерк Гав- рилина своеобразен, его переходы, на- строения необычно тонки, и если не вклю- читься в его внутренний мир, не отдашь- ся ему, ничего не получится. Гаврилина нужно или принимать до конца, или совсем не брать за его музыку».

Мы с композитором ввели в балет

Фото
Д. Куликова



Сцена
из балета «Анюта».

Е. МАКСИМОВА —
Анюта
и А. ГРЕЩЕНКО —
Его
превосходительство

бытовые танцы, характеризующие время. Они передают очарование эпохи, но в них таится и опасность для дирижера, для оркестра перейти незаметную границу, отделяющую истинно художественное от бытоподобного, натуралистического».

— Давайте вернемся к Вашей работе в Италии. Мы знаем, с каким триумфом прошла премьера балета «Анюта» в Неаполе, как приветствовала публика и критика исполнителей — Екатерину Максимова и Гали Абайдулова, выступивших в премьерных спектаклях. В Министерство культуры СССР пришла телеграмма от генерального директора театра «Сан-Карло» Франческо Канесса, где говорилось, что спектаклю «Анюта» как лучшему балету 1986 года была присуждена премия Массиме Позитано за искусство танца. А оправдались ли Ваши творческие надежды в сотрудничестве с труппой Неаполя?

Е. Максимова:

«У меня осталось чувство удовлетво- рения от спектакля прежде всего потому, что итальянцы прониклись его духом. Исполнители проявляли себя с макси- мальной самоотдачей. Признаться, не обошлось без трудностей — труппа Неа- поля очень малочисленна, оставляет желать лучшего и профессионализм кордебал- лета. Давние хореографические традиции, сложившиеся в этой труппе в прошлые ве- ка, к сожалению, утрачены. И мы были ра- ды, что нам удалось пробудить в итальян- ских коллегах интерес к ним. Местная прес- са, которая достаточно негативно относи- лась к собственному балету, писала после

премьеры: неужели это та же труппа и те же люди? Критики вспомнили истори- ческое прошлое своего театра. Наметился переворот в сознании неаполитанцев по отношению к собственному балету. Нам же было особенно отраднo наблюдать зри- тельскую реакцию, когда люди приходили за кулисы со слезами на глазах. То, как они ощутили Чехова, стало для нас прият- ной неожиданностью».

— Насколько отличается неаполитан- ская редакция «Анюты» от спектакля Большого театра Союза ССР? Какова была специфика работы с нашей труппой?

В. Васильев:

«Редакции отличаются друг от друга — небольшая сцена театра «Сан Карло» диктовала свои требования. Кроме того, если неаполитанский спектакль учитывал четкое разграничение на статистов и ар- тистов балета, то в Москве их функции мы старались не разделять. Заданный рисунок движений исполнялся и миман- сом, и артистами балета, что тоже рабо- тает на образ спектакля в целом. В дан- ной постановке такой прием представ- ляется необходимым: каждый в массовке должен иметь собственное лицо. И надо сказать, миманс Большого театра заинте- ресованно воспринял такую задачу и хо- рошо ее выполнил».

К сожалению, общими для обеих поста- новок стали организационно-художествен- ные трудности. «Анюта» выпускалась в Большом театре в экстремальных усло- виях, когда основная часть коллектива

находилась на гастролях, другая же «дер- жала» репертуар. Отсюда — напряжен- ный график вводов, мешающий нашим репетициям. Не смогли полностью обеспе- чить нас и мастерские театра: некоторые костюмы пришлось использовать из под- бора, часть декораций заказывать в Ле- нинграде и других мастерских и т. д. И, не- смотря на трудности (хочу напомнить, что сценический период работы над спек- таклем «Анюта» проходил всего пять дней), артисты оркестра, балета, миманса, постановочная часть работали в редком единстве, демонстрируя взаимопонима- ние, любовь к своему делу, что и позво- лило выпустить премьеру 31 мая 1986 го- да. Не сразу удалось добиться желаемого и в массовых сценах, хотя хореографи- ческих сложностей, в прямом смысле сло- ва, они не содержат. И тут я порой конста- тировал, что люди привыкли **выполнять** движения, даже трудные движения, а **стан- цевать** же ясную фразу, актерски про- реагировать на что-то для них сложнее, чем сделать N-ное количество пируэтов, воздушных туров... Пришлось немало по- мучиться с массовыми мизансценами, прежде чем «собрать» спектакль таким, как он задумывался. И лишь на завер- шающей стадии, когда мы вышли с репе- тициями на большую сцену, у артистов



Е. МАКСИМОВА —
Анюта
и
М. ЛАВРОВСКИЙ —
Артынов

обозначилось отношение к исполняемым партиям.

Е. Максимова:

«Именно к партиям, которые имеет даже каждый участник массовки. К сожалению, в таких наших спектаклях, как «Дон Кихот», «Жизель», это почти утрачено. Помню, как работал с нами репетитор Лев Александрович Поспехин, который перед «жюдьми» «Дон Кихотом» давал артистам кордебалета определенную танцевально-драматическую роль. Тогда площадь и таверна действительно оживали. Такой же метод был избран при осуществлении нашей постановки».

— В спектакле «Анюта» наглядно проявился «контрапункт стилей» (положение академика Д. С. Лихачева), в результате чего родилось стилистически оригинальное произведение. Вместе с тем новый Ваш балет развивает, как представляется, принципы балетной режиссуры, сформировавшиеся в таких спектаклях, как «Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова, «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского. Как Вы относитесь к подобному тезису?

В. Васильев:

«Я с ним согласен. То, против чего мы ранее восставали, — вопрос времени. Действительно каждое высокохудожественное явление в искусстве порождает в свою очередь и серые эпигонские опусы. Такое возникло в искусстве балета, когда появилось много статичных постановок, когда ушло со сцены то поколение исполнителей, которые были «во времени», отвечали его запросам, тонко ощущали его эстетику. И тогда произошел разрыв между современным пониманием спектакля и тем, что мы имели на сцене».

Кстати, тут же встает вопрос о сохранении классического наследия. Как ни парадоксально, но думается, что спектакль сохранится только в том случае, если он будет идти в ногу со временем, расти вместе с ним, видоизменяться в соответствии с его эстетикой, притом что его дух, смысл останутся неизменными. К примеру, если анализировать с позиций сегодняшнего дня «испанские» танцы в «Дон Кихоте», то почему не заменить их подлинным фламенко? Но это же нонсенс! Старый «Дон Кихот» предлагает нам **образное** решение народного испанского танца. Важно сохранить атмосферу первоисточника. Вкус художника, который привнес что-то свое в классику, обязан быть безупречным. Разрушить можно очень легко, но уберечь?... То же относится и к лучшим спектаклям советской хореографии тридцатых-пятидесятых годов».

Е. Максимова:

«Был период, когда понятие «драмбалет» воспринималось остро негативно. Однако, попытавшись совсем от него отказаться, мы вскоре поняли, что возникает угроза потерять жизнь на сцене и жизнь в танце. Так, часто увлекаясь чем-то новым, мы легко забываем дорогое старое. Эти мысли возникли в связи с работой над «Анютой», которая для меня как для актрисы очень интересна и поучительна».

— «Контрапункт стилей» проявляется и в лексике балета «Анюта», где есть и созданный по строгим канонам дуэт, и почти бытовые танцы эпохи, и сочный гротеск сцен «чиновничьего рая», и пантомимные эпизоды. Как Вы сами характеризуете хореографическую лексику?

В. Васильев:

«В этом спектакле для меня самого есть какая-то загадка. Чисто танцевальные фрагменты там не так уж много,

и лишь партия Анюты технически сложна. В сцене на балу героиня исполняет на одном дыхании три танцевальных номера — вальс, цыганское соло, вариацию. В картине в департаменте содержится вариация Модеста, ход с чиновниками — это танцевальные всплески на фоне гротесковых игровых моментов. Есть построения и чисто режиссерские. Размышляя, как складывалась лексика «Анюты», я ловлю себя на такой мысли: может быть, обилие технических сложностей, некоторого «накрута», многословия в хореографическом языке, к чему мы стремились довольно долгое время, превысило меру и перестало быть живой плотью балетного театра. Ставя спектакль, я хотел добиться ясности выражения — пластики души и тела».

— Обращение к традиции проявилось и в оформлении спектакля. Его сценография отвергает аскетизм, анемичную условность. Расскажите, пожалуйста, о Ваших творческих контактах с художником балета Беллой Маневич, известной по таким работам в кино, как «Белое солнце пустыни», «Кроткая», «Дама с собачкой»...

В. Васильев:

«Когда я работал над фильмом, то считал, что она чересчур «театральна» и, наверное, поэтому наше сотрудничество продолжалось в театре. На мой взгляд, Белла Маневич прониклась духом задуманного нами спектакля, где традиционные театральные сцены декораций, реалистически выписанный уездный город, церковь, бульвар и даже мелкие детали интерьера — вазочки, фотографии на стенах, настоящая метла в руках весьма достоверной фигуры дворника — все это помогает образу балета в целом».

— Исполнение Екатериной Максимова роли Анюты в одноименном телебалете критика оценила высоко. В спектакле актриса раскрыла характер героини с еще большей глубиной. Партия Анюты — стержень всего балета. Балерина выступает как драматическая актриса, виртуозно владеющая техникой танца. Ощущается, что роль сочинялась «на Максимова», с учетом ее уникального дарования, прозрачности, изысканности пластики. Партия Анюты многокрасочна как в фильме, так и в спектакле. Как удалось добиться такого артистке?

В. Васильев:

«Потому и удалось, что ставился балет для нее и на нее».

Е. Максимова:

«В связи с ролью Анюты мне часто задавали вопрос, почему моя героиня получилась более чистой и светлой, чем в рассказе Чехова. Очевидно, таково мое личное видение образа, который, впрочем, для авторов балета не замыкался рамками рассказа «Анна на шее». В нем слышатся отзвуки и таких чеховских произведений, как «Володя большой и Володя маленький», «Анюта», «Тоска» и других. Мы позволили себе образно несколько обобщить Чехова, чтобы масштабнее выявить взгляд автора на человека. Так, в нашем балете появляется новый персонаж — студент, ранняя девичья любовь Анны. Неверно было бы думать, что герой этот понадобился хореографу лишь для того, чтобы ввести два адажио. Он по-своему углубляет образ Анюты, показывая то, что могло бы стать явью, если бы обстоятельства не заставили ее принести жертву ради семьи. В сущности, Анна была доброй, отзывчивой. И когда ее сломала, скрутила жизнь, то мстиво выплеснулось равнодушие и бессердечие».

Но в глубине души она продолжает оставаться самой собой. Такая характеристика героини содержится и в музыке композитора».

В. Васильев:

«Только тогда и получается сценический образ, когда он выражен множеством неисчислимых нюансов, интонаций. И здесь хочется сказать спасибо нашим коллегам — балетмейстерам-репетиторам. Если Анатолий Романович Симачев много добился от кордебалета, то Раиса Степановна Стручкова поистине творчески работала с солистами. Например, образ Анюты у Екатерины Максимовой сложился и ей был необходим такой репетитор, который смог бы найти для образа новые краски, дать толчок фантазии артиста. Уверен, что если бы балет создавался в то время, когда Стручкова танцевала, она могла бы стать замечательной исполнительницей заглавной партии».

Е. Максимова:

«Действительно, искать в уже готовом материале нелегко. А Раиса Степановна работала со мной так, как будто Анюта — это ее собственная роль. И хотя Стручкова не танцевала партию, она творчески «пропустила» ее сквозь себя, отдав ей массу сил, нервной энергии. Очень требовательно вывернула каждую деталь в дуэтах и мизансценах с Артыновым — Михаилом Лавровским, Модестом Петровичем — Михаилом Цивинным...»

— В Вашем спектакле заняты артисты разного поколения. Ощущали ли Вы отличие в их подходе к работе над хореографическими образами?

В. Васильев:

«Отличие есть, и прежде всего оно ощущалось в репетиционный период. К примеру, Михаил Лавровский — артист, прошедший блистательный путь танцовщика с ярко выраженной индивидуальностью, огромным опытом, наверное, мог бы с легкостью повторить черты героев, ранее найденных им в предыдущих балетах, тем более, что объем роли Артынова не такой уж большой. Но видели бы вы его на массовых репетициях! Даже не участвуя непосредственно в шлифовке тех мизансцен, где мне приходилось подолгу заниматься с другими исполнителями, я краем глаза видел, как он за кулисами искал штрихи, органичные для себя и Артынова, дополняющие поставленное, и при этом всегда готов был включиться в действие. То же самое происходило с Екатериной Максимовой, Михаилом Цивинным, Валерием Анисимовым, который, к тому же, в период наших репетиций сдавал экзамены в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского. Вот по такому отношению к профессии и определяется для меня мастер своего дела — постоянно ищущий новые краски для наиболее полного и глубокого выражения чувств и мыслей своего героя. Такой отдачи я не ощущал у многих актеров более молодого поколения, хотя и среди них — например, Галина Александрова и юный Александр Грещенко, исполнивший роль Его сиятельства, работали так же вдохновенно, как и их старшие товарищи».

— Спектакль «Анюта» покориет превосходным актерским ансамблем. Кроме названных артистов, это, конечно же, сам Владимир Васильев (Петр Леонтьевич). Роль Петра Леонтьевича в сравнении с фильмом укрупнилась, обрела подлинно чеховский драматизм с его щемящей тоской о человеческом счастье... Вы говорили об актерском начале в современном

ПОЭМА О МАСТЕРЕ

● Балет «Мастер и Маргарита» Э. Лазарева в Театре «Эстония»

Связь балетного театра с литературой, можно сказать, уже благословлена самой историей культуры. Но в наши дни она обрела иные черты, не только в сравнении с дореволюционной хореографией, но даже с советским балетом недавней поры. Балетный театр не только обнаруживает эквивалент прозе или поэзии, но и выбирает сложнейшие литературные произведения, воссоздает на своей сцене вечные истины, стремится к духовному исследованию личности героя, не оправдываясь перед широкой повествовательностью романов и повестей Л. Толстого, Чехова, Достоевского.

В этом круге — и постановка балета «Мастер и Маргарита» (по роману М. Булгакова), осуществленная Май Мурдмаа на музыку Э. Лазарева на балетной сцене таллинского театра «Эстония» (музыкальный руководитель и дирижер Эри Клас). Но это — Булгаков с его многоплановым, многопроблемным романом, густонаселенным и вместе с тем глубоко личным, даже субъективным, со свободными, прихотливыми ассоциациями автора, обретающимися во времени и пространстве. Роман, твердо опирающийся на судьбу Мастера-Художника, пророческую и подвижническую судьбу, сходную с подвигом Иешуа Геноури — не бога и даже не богочеловека, а такого же, как Мастер, человека — подвижника, отторгнутого обывателями. Само зло в облике Воланда и его свиты не безгранично, ибо есть во Вселенной такие люди, как Иешуа и Мастер — люди великой гуманистической миссии. Так я прочитал впервые «Мастера и Маргариту», и с тем же чувством перечитываю его, как все, кто однажды прикоснулся к этому произведению. Пошлость и фальшь, парадность и мелочная возня бездарностей, именующих себя художниками, копошатся у Булгакова где-то внизу, в толпе сатирических персонажей, никогда не поднимаясь до осознания Добра и Зла на том уровне, которого достиг Мастер, вдохновенный подвижнической любовью Маргариты.

Всякая инсценировка — так или иначе соавторство читателя с писателем. Чем талантливее читатель, тем ближе он к первоисточнику. Но не к букве его, нет, — к духу. К тому, что у Киплинга в «Маугли» выражено формулой: «Ты и я — одной крови».

Либретто Б. Эйфмана, талантливого хореографа, родилось также «по прочтении романа «Мастер и Маргарита». Это прочтение совпало во многом с тем, что в Булгакове оказалось близко и дорого Май Мурдмаа, хотя она — самостоятельный художник и многое творчески трансформировала в сценарии.

По-своему читал роман и постарался

воссоздать свое впечатление в музыке и композитор Э. Лазарев. Совпадение всех трех основных компонентов балетного спектакля было бы событием идеальным, исключительным, из ряда вон выходящим, то есть конгениальным роману, который вот уже несколько десятилетий потрясает умы и сердца людей разных континентов. Можно только мечтать о таком слиянии.

Но перед нами — реальное произведение балетного театра. Не мечта — свершившийся факт искусства. Смелый, талантливый, даже дерзкий факт, но вполне осязаемый и потому требующий разговора внятнотого. И уважительного к тем, кто дерзнул, решился, работает и не оставляет работу даже после премьеры и явного успеха у зрителей.

Май Мурдмаа увидела в либретто главное для себя — величие и трагизм подвига Художника, историчность и прогнозирование такого рода подвижничества, когда время и пространство, реальность и фактическое проходят через мысль и чувства Мастера. Он призван временем — значит, призван историей. Рядом с подвижничеством такого масштаба может встать только очищающая сила жертвенной любви — подвига Маргариты, ее поисков невесты куда пропавшего Мастера, ее помощи в его вдохновении, способности вдохнуть в него утраченную веру в себя и свою миссию.

Что ей, Май Мурдмаа, всякие там обитатели дома литераторов и ресторана, которым командует некий персонаж из пиратских романов, равно как и все эти аннушки, жэковские боровы, филармонические администраторы? Они — толпа, коллективный образ обывателя. И в этом спорить с авторами спектакля не приходится. Балетмейстером сохранены образы Мастера и Маргариты, Иешуа и Пилата, Воланда с Котом-Бегемотом, Азеллой и Фаготом. Часть литературной толпы навеяна, пожалуй, другим произведением Булгакова — его «Театральным романом» и олицетворяется в образах критиков. Таких, однако, какими видит их Мастер: вначале — юношами, окружающими его, затем — холодными «законодателями» искусства в черном и в цилиндре, идущими мимо с поднятым вверх перстом. Он опечален и потрясен — его не понимают, не слышат, не видят, не хотят прислушаться и взглянуть. И это переполняет чашу его трагической доли.

Спектакль Мурдмаа внешне строг до аскетичности. Планшет сцены пуст, лишь одет в черные сукна. Игра света превращает эти сукна то в черно-серые, то в голубоватые, то в фиолетово-синие. Однажды приоткрывается черное сукно на арьерсцене, и мы видим часть серого, недоброго ноябрьско-осеннего неба с тревожно бегущими по нему облаками. Этот образ соответствует метаниям Маргариты, безнадежно потерявшей след Мастера.

Свет и еще — костюмы, то есть то, что А. Таиров называл «малой декора-

балетном спектакле. На каких методах Вы строите свою работу с исполнителями?

В. Васильев:

«Бывают разные подходы режиссера, балетмейстера к работе с актерами. Есть режиссеры рассказа и режиссеры показа. Я отношусь к последним. Показывая сам, иногда утрирую, чтобы выпуклее выявить образ. Счастье для балетмейстера, когда исполнитель сам начинает творить, мыслить вместе с ним, сам участвует в творческом процессе. Вспоминаю, как Касьян Ярославич Голейзовский говорил мне во время работы над «Нарциссом»: «Тебе самому надо ставить, потому что ты даешь мне импульс в хореографии». Но значит ли это, что «Нарцисс» — мой, хотя, естественно, все движения были сделаны и придуманы мною? Конечно, балетмейстером оставался Голейзовский, потому что он дал мне фразировку движения — не сами пластические слова, а умение выстроить из этих слов фразу, которая точно соответствует образу.

И в данном случае таким «соавтором» балетмейстера стал Гали Абайдулов, первооткрыватель образа Модеста. Роль ставилась на его яркую индивидуальность. Кроме того, Абайдулов — студент балетмейстерского отделения Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, причем, очень талантливый студент. В Неаполе нас стесняли сроки выпуска спектакля. Зная, что у Абайдулова все выстроено, за исключением сцен и вариаций, которых не было в фильме, я сказал ему: «Вот музыка, придумывай, сочиняй до конца свою партию. Пусть это будет заданием педагога своему студенту». Назавтра же он показал вариацию, сочиненную, конечно, в ключе общего материала роли. И я как балетмейстер принял ее с радостью».

Е. Максимова:

«Васильев в работе с актерами стремится разбудить их фантазию, давая большую самостоятельность. Но такая свобода действий постоянно контролируется хореографом. Это касается и солистов, и исполнителей эпизодических партий. В постановке московской «Анюты», пожалуй, самое сложное было найти исполнителя на роль Модеста, настолько она «приросла» к Гали Абайдулову, безоговорочно ассоциировалась с его героем. И то, что Михаил Цивин блестяще по-своему сделал роль, очевидно, результат плодотворного содружества с балетмейстером».

— Прошли первые спектакли «Анюты», зрители ее премьерных представлений наградили артистов овациями. Как Вы сами оцениваете такой успех?

Е. Максимова:

«Мы рады, что спектакль понравился публике, нашел отклик в ее сердце. Чехов — подлинный русский художник, ставить и играть его в родном театре у себя на родине очень ответственно».

В. Васильев:

«Вообще-то, наше дело — создавать спектакли, ваше — оценивать. Но я — за критику эмоциональную, увлеченную и... субъективную. Мне интересно познакомиться и с другим мнением о спектакле, высказанном открыто, прямо, даже если оно не совпадает с моим. Чем серьезнее, аналитичнее, заинтересованней критик в судьбах искусства, тем убедительней его суждения. Я — за объективность критериев, но и за мудрую субъективность впечатлений».

Николай Эльяш

цией», играют существенную роль в постановке Май Мурдмаа.

Костюмы тоже решены аскетически скупо и точно. Мастер — либо в белом хитоне, либо в белоснежной рубаше, символизирующей его душевную и духовную чистоту, к которой не пристала и малая частица от окружающей пошлости. В белом хитоне — и Маргарита. Скромна ее прическа. В этой внешней неприметности и сдержанности красок — огромная сила духа Маргариты, ее отторженности от быта. Такой образ — в согласии с Булгаковым.

Обывательская толпа одета в черное. То беспечно-веселая, то парадно-торжественная, толпа эта всегда в черном! Впрочем, как и окружение Воланда (с добавлением красных аппликаций в costume самого «мессира» и лиловых — у Азazelло). В голубую тогу одет белокурый Иешуа, и это навеивает древнебиблейские ассоциации.

Точно так же расчетливо пользуется своим пластическим стилем Май Мурдмаа. Этот графически выверенный стиль близок к тому, что на Западе именуют «неоклассикой», но в нем нет ничего вторичного, ничего аналогичного каким-либо почеркам и направлениям. Мурдмаа — художник мужественно самостоятельный. Она не отказывается от пуантов, от движений классического танца, хотя тоже изменяет их на свой лад. Она широко использует свободную пластику, нередко — неканонизированные движения. Не боится предложить и бытовые движения, тонко наделяя их художественной окраской. На движениях свободной пластики строится сценическая жизнь самодовольной обывательской массы.

В спектакле много массовых сцен. Они важны в развитии темы, в понимании сути конфликта. И в ряде эпизодов они выполняют свою функцию. Но вместе с тем нельзя не отметить известного однообразия как движений, так и пространственных рисунков. Где-то не хватает внутренней наполненности, образного смысла и остроты.

Маргарита (Л. Синцова) всю первую часть спектакля танцует на пуантах. Но вот исчез Мастер, ушел от бездушных потребителей — и Воланд превратил Маргариту в Ведьму. Она распускает волосы и резко меняет характер танца: пуанты сменяются танцем на полупальцах.

В финале, когда сила любви возвращает Мастера к его призванию, оба они с Маргаритой уйдут в вечность — две фигуры в белом, четко вписанные в черное убранство сцены. Этот финал — точно найденная антитеза властной фигуры Воланда, завершающей первый акт спектакля.

Вспоминаются талантливые строки А. Межирова: «Да пребудут в целости, хмуры и усталы, делатели ценностей — профессионалы».

Тема подвижничества творчества в единстве с подвижничеством любви завершается в спектакле властно и убедительно.

Актеры хорошо понимают балетмейстера, тонко и точно соответствуют ее замыслу. Но прежде чем говорить об этом соответствии, следует сделать оговорку. Без нее мы можем оказаться несправедливыми в оценке актерских работ.

Во всех постановках Май Мурдмаа мы встречаемся с пластической партитурой, основанной на чутком понимании своеобразия музыкальной драматургии, индивидуальной трактовки каждого его образа. И в «Мастере и Маргарите» ба-



Сцена из балета «Мастер и Маргарита».
В роли Маргариты — К. КЫРБ,
Мастера — солист Театра оперы и балета Латвийской ССР
Г. ГОРБАНЕВ.

Фото В. Соколова

летмейстер верна принципу «симфонической пластики». Но ее партитура далеко не всегда находит опору в музыке Э. Лазарева. Честь и хвала композитору, дерзнувшему поднять в музыке пласты булгаковского романа, но странно, что автор сложной музыки «Утеса», «Сломанного меча» и особенно «Антония и Клеопатры» на этот раз пошел по облегченному пути, по номерному принципу. И утратились нюансы в разработке характеров, по-бытовому облегченно зазвучала тема массовых композиций. Инфернальное и реальное не сплавлены органично, поскольку инфернальная тема выражена в музыке однообразно, громко и назидательно. Композитор мудро избавился от искушения пользоваться романсовое, песенное, маршевое наследие времен нэпа, стремясь найти эквивалент всему этому в оригинальной музыке. Разве что звучит иной раз тема бесшабашной песни «Бывали дни веселые», иронически отражающей настроения обывателя той поры. Все это достойно похвалы. Но музыке явно не хватает философской глубины, симфонического развития, непрерывности, столь характерной для булгаковского «сквозного действия». Нет этого — нет и дьявольской ошибки реальных и фантастических обстоятельств, нет и искрометного поединка характеров. Пожалуй, больше всех пострадал Воланд, как, впрочем, и многие другие персонажи.

Молодой актер А. Измествьев в роли Воланда невольно оказывается в положении функциональном: он — карающее зло и только. Рядом с Мастером — Ю. Екимовым и Маргаритой — Л. Синцовой, Иешуа — Я. Гаранцисом, Азazelло — Ю. Михеевым Воланд выглядит лишь внешним обозначением того многогранного характера, который привлекает и потрясает наше воображение в романе.

Ю. Екимов сумел добиться выразительности в танце мягком, лирическом, несуетном. Он стал философским и поэтическим эпицентром спектакля, а это очень важно для той художественной концепции, которую предлагает нам Мурдмаа. Родственны они — Мастер и Иешуа — в пластике и философской наполненности образов. И в этом — большая победа балетмейстера и актеров.

Мурдмаа — художник суровых красок, мастер публицистических полотен, драматично напряженных картин. Лирическая интонация в ее композициях не бывает доминантой. В новом спектакле расширилась ее художественная палитра. И раскрылась за счет лирических дуэтов. Особенно запоминаются первый и финальный. Первый дуэт построен на плавных лирических линиях. Маргарита словно дарит Мастеру весну, душу светлую и преданную. Заключительный дуэт наполнен сложным подтекстом. Отсюда поначалу и несколько нервозный, напряженный характер пластики. Девушка хочет «взять на себя» тяжесть судьбы Мастера, вернуть его к жизни. А дальше они как бы вновь обретают друг друга в гармонии чувств, в вере в высокую духовность.

Несколько составов исполнителей подготовлено для этого спектакля. Артисты Ленинграда и Риги проявили к нему завидный интерес. Они выучили сложные партии и нередко сотрудничают с эстонской труппой.

При неравноценных слагаемых в балете «Мастер и Маргарита» мы увидели все-таки победу, достигнутую единоумыслием Май Мурдмаа с Михаилом Булгаковым, их единство во взгляде на Художника, его предназначение, его судьбу.

В ЖАНРЕ ФИЛОСОФСКОЙ ПРИТЧИ

ГАЛИНА ИНОЗЕМЦЕВА

● Балет «Спартак» А. Хачатуряна в Пермском театре оперы и балета имени П. И. Чайковского

Автор балета «Спартак» — композитор Арам Хачатурян однажды написал о своем детище: «Музыку я создавал тем же методом, каким создавали ее композиторы прошлого, когда обращались к историческим темам, сохраняя свой почерк, свою манеру письма, рассказывали о событиях через призму своего художественного восприятия». Со времени, когда были сказаны эти слова, прошло три десятилетия. Насколько же многозначно и многослойно воспринимал выдающийся композитор тему Спартака, насколько глубоко понимал значение связанных с этим восстанием римских рабов идейно-нравственных концепций, насколько емко представлял себе их удельный вес в духовной жизни сегодняшнего человека, если и сейчас балет — одно из самых репертуарных сочинений советского хореографического театра и, как и тридцать, и двадцать пять, и пятнадцать лет назад, дает мыслящим художникам богатый материал для раздумий «о времени и о себе!» Полотно Хачатуряна в полной мере обладает этим уникальным качеством — всегда оставаться созвучным эпохе.

Конец пятидесятых годов. «Спартак» Л. Якобсона в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова и «Спартак» И. Моисеева в Большом театре Союза ССР — величественные сцены из жизни «буйного Рима», красочно с размахом «выписанные» картины пиров, жестоких цирковых зрелищ, бескомпромиссных сражений... Мастера яркой, своеобразной творческой манеры, неповторимого художественного почерка, почти антиподы по своим эстетическим позициям, они создавали полотна, где сугубо индивидуально

преломлялись их взгляды на античный мир, на Спартака, на причины гибели восстания. Однако порожденное эстетическими принципами балетных спектаклей тех лет решение образа Спартака у них во многом смыкалось: характер раскрывался средствами действенной пантомимы. Масштабно-скульптурная фигура вождя восставших рабов возникала как пластический символ, «изваянный» в стилистике античного искусства. И ее подчеркнута мощная статуарность как бы утверждала духовную неодолимость провозглашенных в сочинении идей свободы... Убеждало ли такое прочтение партитуры? Убеждало, ибо она давала материал и для подобной художественной интерпретации.

Прошло десятилетие, и в конце шестидесятых годов «Спартак» Ю. Григоровича в Большом театре СССР совершает поистине революционный переворот в наших представлениях о современном балете. И, наверное, дело не только, вернее, не столько в том, что вопреки сложившейся традиции образы Спартака и его противника — римского патриция Красса, олицетворяющих два пластических «полюса» столкнувшихся в жестокой схватке сил, нашли органичное воплощение именно в стихии танца, хотя и это само по себе имело огромное значение для определения дальнейшего пути развития советского балета. Григорович своим «Спартак» показал, как велика сила выразительных средств хореографического искусства, как они гибки и объемны, как поистине безграничны их возможности. Философское постижение истории с позиций современного художника, осмысление нравственных основ подвига, совершенного во имя свободы людей, во имя будущего и одновременно — глубокий психологизм в разработке характеров героев и прежде всего — характера Спартака, наконец, плеяда блистательных исполнителей — В. Васильев, М. Лиера, М. Лавровская, Е. Максимова, Н. Бессмертнова, Н. Тимофеева... Убедительно высокий художественный результат работы мастера, почти двадцатилетний успех у зрителей его героико-патриотиче-

Новые спектакли

ского спектакля, непреходящая актуальность воплощенной в нем социально-нравственной проблематики дают все основания полагать, что хореограф нашел тот единственный оптимальный плодотворный путь к сценическому постижению музыки замечательного композитора. Так казалось всем нам. Так казалось и потрясенному увиденным начинающему хореографу В. Салимбаеву. Но пролетели годы, и вот ему, ставшему к этому времени во главе балетной труппы Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского, пришлось работать над партитурой хачатуряновского балета.

Итак, середина восьмидесятых годов XX столетия. Что может сказать сегодняшним зрителям то далекое, исторически обреченное восстание рабов против властителей могучего Рима? Какие мысли должен вызвать у них высокий, мученический взлет Спартака и его сподвижников на встречу своей гибели?

Тщательное изучение партитуры в ее первоначальной редакции, внимательное чтение сценария Н. Волкова, почти забытое современными постановщиками, но, тем не менее, определившее музыкальную драматургию произведения, поиски новых «зацепок» для раздумий в перечне действующих лиц... Этот большой, поистине исследовательский труд принес (не мог не принести!) творческие результаты. В силу различного рода объективных и субъективных причин сочинение Хачатуряна в интерпретации Салимбаева во многом обрело камерный характер, но от этого его идейно-художественная проблематика не стала менее глубокой или менее многозначной. Дело в другом. Если яacobсоновского «Спартак» называли балетом-серия (по аналогии с оперой-серия), если о постановке Моисеева говорили как о масштабной исторической хронике, а о полотне Григоровича — как о героико-патетической трагедии, то жанр спектакля, созданного на пермской сцене В. Салимбаевым, можно определить так — философская притча. Да, именно философская притча с ее иносказаниями, символической, с ее четким нравственным резюме. В сценарии и партитуре постановщик выявил и укрупнил те образные пласти, которые наиболее органично соответствовали его замыслу, его видению эстетики спектакля, его ощущению логики драматургического развития.

Торжество красок, пир музыки, неукротимость огненного темперамента — эти определения стали привычно обязательными при разговоре о музыке автора балета «Спартак». Но в пермском спектакле мы «встречаемся» совсем с другим Хачатуряном. Философская самоуглубленность, внутренняя сосредоточенность, погруженность в духовный мир своих героев и при этом — нарастающая

к финалу напряженность чувств, отмеченная печатью трагической предопределенности. В мощном потоке музыки балета «Спартак» преобладающее значение обрели именно те слоги, которые были отмечены этими свойствами. И тем не менее мы услышали здесь звучание подлинно хачатуряновского оркестра во всем его многокрасочном богатстве. С одной лишь поправкой. Для прочтения партитуры «Спартак» стало традиционным подчеркивание сочной, плотной «живописности» ее инструментального «одеяния». Музыкальный руководитель спектакля и дирижер А. Анисимов в своей интерпретации сочинения демонстрирует иной подход — показывает нам Хачатуряна мастером изысканных музыкальных акварелей, тончайших психологических нюансов и градаций, создателем такой эмоциональной атмосферы в спектакле, которая располагает к размышлениям. И хореограф размышляет — размышляет об истоках мужества возглавляемых Спартаком рабов, которые бросили вызов великому Риму, о той силе, что вела их, помогала им, поддерживала... И потому хореографическое решение В. Салимбаевым финала балета, его идейно-нравственного зерна лишено патетических интонаций — путь к свободе труден, опасен, бесконечно долог. Но восставшие рабы идут, идут, как кажется, навстречу своей гибели. Над ними зловещей птицей летает смерть (в образе мрачного Ланиста — В. Маркова), высматривая очередную жертву, перед ними постоянно «маячат» страшные кресты с распятыми на них товарищами, вокруг них — словно сужающееся кольцо мощной каменной стены — этого своеобразного олицетворения незыблемости Римской империи (художник В. Герасименко).

В партитуре эта симфоническая картина названа «Гибель надежды Спартак», но В. Салимбаев увидел здесь, вернее, музыка подсказала ему иное — не гибель надежды, а, наоборот, образ движения к надежде — движения целеустремленного, настойчивого, исполненного глубокой веры: ведь стать свободным — это значит не только физически уничтожить тирана и тиранию, но прежде всего искоренить рабскую психологию в себе, в своем внутреннем мире. Именно этот поистине «крестный» путь духовного становления человека и показан в эпизоде, озаглавленном хореографом как «Ода свободе»: несмотря ни на что, войны разбитой, обреченной, окруженной врагами армии не сдаются, настойчиво продолжая свой мученический исход, ибо борьба за волю и счастье никогда не бывает напрасной, победа здесь — обязательный исторически закономерный итог. Так, пластическое решение «морали» притчи, ее идейно-нравственное резюме обрело у В. Салимбаева сим-

волическую тональность.

Жанр балета определил и принципы «лепки» фигур его главных героев. Спартак и Красс, Фригия и Эгина... Исключительность их характеров постановщики по традиции стремятся подчеркнуть в произведении сразу, в самых первых сценах. В. Салимбаев видит персонажей своего спектакля в ином ракурсе. Спартак, по его мнению, — простой человек, воин. Героем его делают обстоятельства — он стал им, когда возглавил восстание рабов, когда повел их на смертный бой. Отсюда и желание хореографа показать формирование личности вождя — раскрыть с наибольшей полнотой особенности его духовного мира, его переживания и раздумья во взаимоотношениях с Фригией, с товарищами по оружию, в его диалогах с погибшим другом... В свою очередь, взятые в комплексе эти эпизоды воссоздают обобщенный образ народной силы, противостоящей могучему Риму, где Спартак — олицетворение ее благородства и мужества, Фригия — чистоты и преданности, погибший гладиатор — ее жертвенности, соратники Спартак — ее стихийного вольнолюбия. Но Салимбаев далек от мысли делать этих персонажей «знаковыми» носителями определенных человеческих добродетелей. Каждый из исполнителей решает в спектакле свои сложные актерские задачи, что, конечно, не всем пока по силам, поскольку и А. Гуляев (Спартак), и Е. Кулагина (Фригия), и Д. Асауляк (гладиатор, друг Спартак) еще очень молоды. А встреча с хачатуряновским полотном такого масштаба требует не только высокого профессионализма, но зрелости мышления, широты кругозора, жизненного опыта. Процесс постижения характеров героев произведения продолжается...

Тот же принцип положен постановщиком в основу трактовки образов римской патрицианской знати. Они у Салимбаева тоже тесно взаимодействуют, но это не равноправное товарищество, каждый член которого независим и самостоятелен в своих поступках, а скорее — «круговая порука» связанных пролитой кровью преступников. Красс, Эгина, Ланиста как бы составляют своеобразный «тройной» пластический портрет воинствующего, активного зла. Хотя каждый из персонажей ведет свою драматургическую линию, но, тем не менее, их хореографически целостное трио напоминает ту гидру «о нескольких головах», которая, по народным представлениям, является средоточием враждебных человеку сил. Так и в пермском спектакле: в характере Красса укрупнены такие качества, как высокомерие, бездумная жажда наслаждений, Эгина олицетворяет порок, аморальность римского общества, Ланиста — его садистскую жестокость... В. Дик, Л. Шипулина, В. Марков — в силу



специфики балетмейстерского решения — выглядят в спектакле органично, они как бы взаимно дополняют и обогащают образы воплощаемых на сцене героев. Однако, думается, им тоже следует тщательнее «проработать» психологический подтекст своих ролей. Особенно это важно для В. Дика и Л. Шипулиной — и Крассу, и Эгине в этом спектакле еще недостает внутренней человеческой значительности во всей сложности и многоликости ее проявлений.

Балетмейстер, конечно же, рисковал, доверяя исполнение центральной партии спектакля молодым артистам. Но, думается, представители «новой волны» пермского балета достойно подтвердили свое право на такое доверие.

Выразительно и эмоционально ведет свою партию кордебалет Пермского театра, демонстрируя столь важную для такого спектакля, как

Сцена из балета «Спартак».
В роли Фригии — Е. КУЛАГИНА,
Спартака — А. ГУЛЯЕВ.

Фото Г. Силиной

«Спартак», культуру ансамблевого исполнительства.

В постановке балета А. Хачатуряна «Спартак», подготовленной В. Салимбаевым, явно определились особенности балетной режиссуры, свойственные этому художнику с его постоянным желанием в осуществленных им сочинениях искать «философский корень» — материал для размышлений о жизни, о времени, о людских судьбах, что наметилось еще в его первых спектаклях, таких, как постановка балета Т. Хренникова «Любовью за любовь» в Горьковском театре оперы и балета имени А. С. Пушкина, как хореографическое решение сочинения Кара Караева «Семь красавиц» на пермской сцене. Работа над партитурой хачатуряновского «Спартака» показала, что эти качества находят в творчестве балетмейстера дальнейшее развитие, набирают силу, обретают художественный масштаб.



ПОЛИФОННАЯ ПЮЛСКА

КАТАРИНЭ
САРЬЯН

Солист Ереванского театра оперы и балета имени А. А. Спендиарова, народный артист Армянской ССР Вилен ГАЛСТЯН

Два десятилетия назад на балетную сцену стремительным вихрем буквально ворвался юноша с двумя факелами в руках — в исполняемой им вариации из спектакля «Гаянэ» было столько дерзкого порыва, огненного темперамента, ликующей радости, что зрители Москвы и Ленинграда, Парижа и Лондона, Праги и Стокгольма восторженно приветствовали молодого артиста из Советской Армении. Так в созвездии имен замечательных советских классических танцовщиков загорелось еще одно — Вилен Галстян.

Он учился в Ереванском хореографическом училище, в классе Максима Мартиросяна. И на выпускном спектакле с блеском показался в па де де из балета «Лебединое озеро»... Казалось, будущее Галстяна уже определено: талантливого воспитанника

с нетерпением ждут в труппе Театра оперы и балета имени Спендиарова. Однако сам молодой артист распоряжается своей судьбой по-иному: он едет в город, где живет мастер, ставший для Вилена кумиром, образцом современного танцовщика. Сюда, в Тбилиси, привела Вилена Галстяна «легенда Чабукиани».

Около двух сезонов Вахтанг Михайлович работал с Виленом Галстяном. Творческая одержимость, жажда к самопознанию своего артистического «я», свойственные начинающему художнику, способствовали редкостной плодотворности уроков у Чабукиани — Вилен развил и укрепил технические возможности своего танца, отшлифовал незаурядный актерский дар.

1961 год. Известный балетмейстер Евгений Чанга осуществляет на ереванской

сцене постановку балета «Спартак». Утвержден состав исполнителей, начались репетиции. И тут хореограф на тренировочных занятиях знакомится с Галстяном, который на несколько дней приехал из Тбилиси в Ереван. Хореограф, наблюдая в классе за юным артистом, увидел, что именно он — тот Спартак, образ которого сложился в его воображении.

Готовя роль Спартака, Галстян выступает в центральных мужских партиях «Лебединого озера», «Жизели». Но именно в образе Спартака с наибольшей силой и полнотой раскрылась главная тема творчества артиста. Высокая патетика эмоций, героика деяний обрели в искусстве Галстяна такое естественное звучание, что стало ясно: в армянский театр пришел танцов-



щик, способный продолжать традиции Вахтанга Чабукиани. В партии Спартака замечательно проявилось характерное для Галстяна сочетание таких качеств его исполнительского стиля, как динамика, внутренняя сила танца с плавностью, мягкостью, легкостью пластики. Первый же сезон в театре имени А. А. Спендиарова принес признание коллег, критики, публики.

И следующие роли Галстян (в балетах «Три пальмы», «Голубой ноктюрн», «Болеро», в «Золушке») создавал в тесном сотрудничестве с хореографом Е. Чангой. Но, думается, этапной для формирования индивидуальности артиста следует считать его встречу с партией Базиля в «Дон Кихоте». Базиль Галстяна увлекал, покорял, восхищал — в его пластическом «пении» виртуозные, технически сложные пассажи буквально сверкали, раскрывая нам все неисчерпаемое богатство танцевальных возможностей Галстяна. Для его героя праздничная стихия балета была родной, в ней он «дышал» удивительно свободно и легко, готовый в любую минуту на новую озорную выдумку, веселый розыгрыш, азартный смелый поступок. Но особенно важным надо считать качество, проявившееся в этом спектакле, — Вилен успешно сдал экзамен на строгую академичность и чистоту классического танца.

Еще в первые годы работы в театре Галстян поражал редкостной, в чем-то казавшейся фанатичной страстью неустанно совершенствовать выполнение каждого движения. Танцовщик буквально не выходил из репетиционного зала. Утренний тренаж и дневные репетиции сменялись индивидуальными занятиями, которые длились вплоть до вечернего спектакля. Создавалось впечатление, что артист словно участвует в каком-то невидимом для окружающих конкурсе, победа в котором — вопрос жизни артиста.

Партия Базиля давала возможности непрерывного восхождения по ступеням технического мастерства, и Галстян своим неустанным трудом по праву завоевал репутацию одного из лучших ее интерпретаторов. Он выступал партнером Раисы Стручковой и Екатерины Максимовой, Малики Сабировой и Валентины Ганибаловой, Людмилы Богомоловой и Лилиан Кози, демонстрируя свое искусство на лучших сценах нашей страны и за рубежом. И повсюду он удостоивался похвал критики. Напомним, что еще в 1962 году одна из зарубежных газет поместила статью под весьма знаменательным заголовком: «Молодого танцовщика Галстяна ожидает блестящее будущее». Предсказание журналиста как будто сбывалось: Вилен Галстян в двадцать шесть



В. ГАЛСТЯН
и Д. КАЛАНТАРЯН
в балете
«Вечный идол».

В. ГАЛСТЯН, О. ДИВАНЯН,
Е. АЙРАПЕТЯН и М. ГЮРДЖЯН
в спектакле
«Павана мавра».

Фото С. Абрамяна

В. ГАЛСТЯН (Арбенин)
и Э. МНАЦКАНЯН
(Нина)
в балете
«Маскарад».

Фото
Р. Амбарцумяна



лет — народный артист Армянской ССР, лауреат премии Ленинского комсомола и Государственной премии республики. Но лавина успеха, обрушившаяся на него, однако, лишь «подстегивала» его в работе.

Образ Прометея в балете «Прометей» (музыка Э. Аристакесяна, постановка Е. Чанги) создается артистом в пору его творческого расцвета, «...Опясывающий» сцену широкими упругими прыжками танцовщик в ярко-оранжевой пламенеющей тунике кажется олицетворением огня, сметающего на своем пути преграды, разрывающего плотную пелену тьмы. В «Прометее» раскрывается и драматический талант Галстяна. Тщательно осмыслены пластические нюансы роли, тонко выявлены эмоциональные ее подтексты. Фигура легендарного героя античного мира обретает близкие нам современные краски. И вновь исполнитель демонстрирует способность подчинять свою уникальную технику актерским задачам.

Золотой медалью, завоеванной на Международном балетном конкурсе в Варне, вошел в биографию Вилен Галстяна 1968 год. Одержанная победа как бы подвела итог первому этапу творчества. Но и тут Галстян оставался верен себе — стал трудиться еще больше... Он занимается в «звездном классе» Асафа Михайловича Мессерера в Большом театре СССР, работает на репетициях с Галиной Сергеевной Улановой, где старается не пропустить ни одного слова, ни одного замечания больших мастеров.

Галстян активно сотрудничает с балетмейстерами разных поколений, творческих стилей, художественных направлений. Он участник таких спектаклей, как «Антуни» (постановка М. Мартиросяна), «Ромео и Джульетта» (постановка О. Виноградова), «Лейли и Меджнун» (постановка А. Асатуряна). Пожалуй, наибольшее значение в его деятельности обрела роль Антуни в одноименном балете Эд. Оганесяна, поставленном к столетию великого армянского композитора XX века — Комитаса. Главный герой произведения, олицетворяющий духовную и художественную совесть своего народа, стал носителем идеи спектакля. Исполненная глубокого внутреннего драматизма партия требовала от интерпретатора прежде всего постижения многозначного характера Антуни. И с этой задачей Галстян справился отлично. Он сломал сложившееся о себе представление как о танцовщике «открытого» героического темперамента. Но в творчестве Галстяна «Антуни» занимает особое место и как первая серьезная заявка на воплощение национальной темы. Эта проблема станет главной в дальнейшей деятельности Галстяна-хореографа.

Пробовать свои силы в качестве постановщика, используя различные приемы синтеза классического танца и народной пластики, он начал достаточно рано. Его первые балетмейстерские работы — па де де на музыку А. Спендиарова, цикл народных танцев по мотивам эпоса «Давид Сасунский» и «Вардананц тон» в ансамбле песни и пляски Армении — как бы «заготовки» к его первому крупному спектаклю — балету А. Хачатуряна «Гаянэ». Ознакомившись с постановочным замыслом Галстяна, композитор создает для его спектакля специальную музыкальную редакцию балета. Музыка А. Хачатуряна, декорации М. Аветисяна, хореография В. Галстяна создали сценическое творение, ставшее, по общему

признанию, театральным праздником. «Хореография Галстяна удивительно логична, непрерывна в своем развитии и одухотворена. Хореограф умеет не только мыслить сценическими метафорами и сочинять танцевальные мизансцены, он хорошо чувствует также и своеобразие танцев исполнителей. Радость бытия буквально несет на крыльях полет его фантазии в этом темпераментном и красочном спектакле», — так оценил полотно Вилены Галстяна известный критик Н. Эляш.

Галстяну удалось нарисовать обобщенный образ Армении, одновременно древней и юной. В пластических портретах Гаянэ, Армена, Гико, Нунэ, Карэна чувствовалось тонкое ощущение Галстяном-хореографом специфики индивидуальных возможностей танцовщиков. Монологи, дуэты, трио, квартеты, массовые ансамбли, нанизанные на единый драматургический стержень, помогали нам увидеть целостную картину жизни во всех ее сложностях и противоречиях.

Горячий прием «Гаянэ» в Москве и Ленинграде, Киеве и Тбилиси, Ростове-на-Дону и Новосибирске, Буэнос-Айресе и Каире, Гданьске и Русе свидетельствовал о том, что первый спектакль Галстяна-хореографа нашел своего заинтересованного зрителя. Одним из них стал выдающийся композитор Арам Ильич Хачатурян, который сказал в день премьеры: «Я счастлив, что именно здесь, на моей Родине, где родилась музыка этого балета, я вижу его таким, каким мечтал его видеть».

Взросший профессиональный уровень балетной труппы театра имени А. А. Спендиарова, которую с середины семидесятых годов возглавляет танцовщик и хореограф Галстян, открывает плодотворные перспективы в формировании национального репертуара. Этапным сочинением здесь представляется, на наш взгляд, постановка оперы-балета «Давид Сасунский» (музыка Эд. Оганесяна). Галстян разворачивает на сцене грандиозное зрелище, передающее эпический размах великого национального эпоса. В спектакле проявилось умение Галстяна сочинять масштабные композиции, подлинно народные по духу и по рисунку массовые пляски. В роли могучего защитника родины Давида Сасунского выступил сам В. Галстян, который и здесь стремится продолжать и развивать традиции мужского героического танца на советской сцене. Галстяновского Давида нельзя сравнивать с его Прометеем и Спартаксом. Они живут и борются во имя торжества справедливости и счастья людей. Но в отличие от Спартака и Прометея, в Давиде Сасунском Галстян всецело опирался на богатейшую сокровищницу национального искусства. В историю армянского балетного театра спектакль вошел как масштабное эпическое полотно, рисующее самобытными национальными красками образ народного героя. Опера-балет «Давид Сасунский», показанная армянской труппой на сцене Кремлевского Дворца съездов в Москве, стала событием советского театра.

Огромные требования к мастерству балетмейстера предъявляла следующая работа Галстяна — оригинальная постановка «Спартака». Болезнь помешала Араму Ильичу Хачатуряну принять участие в осуществлении спектакля, но он живо откликнулся на желание Галстяна по-своему «прочитать» партитуру «Спартака». Премьера состоялась в Буэнос-Айресе, в знаменитом театре Колон. Громом оваций были

награждены армянские артисты и исполнитель заглавной партии Вилен Галстян. А через четыре года, когда театр имени А. Спендиарова открыл двери после большой реконструкции, балет увидел свет рампы и в Советской Армении. «Спартак» Галстяна отличается подлинной монументальностью, верностью духу хачатуряновской музыки. Иногда постановщик только вкрапывает элементы армянской народной пластики в хореографические фрагменты спектакля, находя этому историческое обоснование (ведь современные армяне, по некоторым источникам, потомки древних фракийцев). Выпуклые танцевальные характеристики, точная мера конкретности и обобщений, четкие драматургические кульминации — все это свидетельствовало о зрелости мастерства Галстяна-хореографа, который внес свой вклад в трактовку произведения Хачатуряна.

Еще одной встречей с музыкой композитора был памятен для Галстяна 1982 год. Роль Арбенина в «Маскараде» (постановка Н. Рыженко и В. Смирнова-Голованова) привлекала многоплановостью актерских интонаций, которыми пользовался артист. Его герой — сначала глубоко любящий, полный веры в прекрасное (в лирических дуэтах первого действия), холодный и расчетливый игрок (в сценах игорного дома), и наконец, озлобленный, бунтующий против земли и неба, против законов людей и бога — в финальных эпизодах спектакля. Партия Арбенина не имеет традиционных вариаций, но она чрезвычайно сложна целой серией разноплановых дуэтов, в которых исполнитель призван показать характер своего героя в развитии.

Где-то сродни Арбенину прозвучал у Галстяна и Мавр («Павана Мавра» Хосе Лимона в постановке Н. Рыженко). В «симфонии образов», созданных средствами современной хореографической пластики, мавр Галстяна возвышается предельной силой чувств и высокой чистотой души.

Искусство Вилены Галстяна — танцовщика тесно сплетено с искусством Галстяна-хореографа. Органичность этих связей дает возможность ощущать неразрывность между тем, что делал Галстян на сцене сам и тем, что он с такой полнотой утверждает в своих постановках — будь то его большие героические спектакли — «Давид Сасунский» и «Спартак» или блистательное по национальному колориту «Гаянэ», танцы в операх «Кармен» и «Алмаст» или одухотворенная хореографическая новелла «Ромео и Юлия».

...А когда вы покидаете театр после выпускного концерта местного училища, потом будете долго мысленно возвращаться к пленительным мелодиям Моцарта, Гайдна, Вивальди, Чайковского, ожившим в четких и оригинальных композициях «класс-концерта», к ликующему гимну молодости в хореографической фреске «Весна». Здесь дарование Галстяна откроется перед вами еще одной гранью — он оказался педагогом по призванию, возглавив сегодня также кафедру хореографии, открывшуюся недавно при педагогическом институте имени Х. Абовяна.

Творчество Вилены Галстяна, жизнеутверждающее и полнозвучное, его умение самозабвенно работать и творить, увлекая других — залог того, что будущее еще одарит нас новыми открытиями этого художника.

В поисках современного репертуара

Премьера балета А. Эшпая «Ангара» на сцене Пражского Национального театра ожидалась у нас с большим интересом. Произведение привлекло к себе внимание еще в 1976 году, когда мы в Чехословакии узнали о его постановке Юрием Григоровичем на сцене Большого театра СССР. Затем до нас дошло сообщение о том, что в Куйбышеве родилась новая редакция сочинения, автором которой выступил хореограф Игорь Чернышев. И вот весной 1986 года с работой этого советского мастера познакомился и пражский зритель. Постановка посвящалась 65-летию Коммунистической партии Чехословакии. В процессе создания спектакля советские гости — хореограф И. Чернышев и его ассистент И. Румянцев — плодотворно сотрудничали с чехословацкими коллегами — дирижером Иозефом Кухинкой, сценографом Збинеком Коларжем, художником по костюмам Иозефом Елинеком.

Балет «Ангара», созданный по мотивам пьесы А. Арбузова «Иркутская история», рассказывает о советских строителях.

Сюжетные события литературного первоисточника обретают образно-пластическое выражение на балетной сцене. Импульсом драматургического развития становится танец — в монологах трех главных персонажей, их дуэтах, трио раскрываются характеры, психологический настрой, взаимоотношения. Массовые эпизоды, где выделяются хореографические партии протагонистов, «дорисовывают» лирическую атмосферу сцен. Во второй части балета в сцене бури действия кордебалета достигают выразительной драматической напряженности.

Композитор А. Эшпай избрал для симфонической разработки выразительные, контрастные лейттемы, оркестрованные ярко, изобретательно, с использованием современных приемов инструментки. Особенности музыкальных решений определили и выбор хореографом средств пластического воплощения — Чернышев также широко

использует элементы современного танцевального языка, преломляя их на основе классической танцевальной техники.

Импульсивные ритмы, острые контуры, динамичное фортиссимо свойственны массовым танцам, передают энергию коллективного труда. Для монологов и диалогов протагонистов Чернышев (в соответствии с музыкальным материалом партитуры) сочиняет танец, обогащенный приемами драматической выразительности. В сцене схватки строителей с разбушевавшейся стихией экспрессия действий массы подчеркивается еще и включением стробоскопа.

Стилистика балета превращает главных героев пьесы Арбузова в почти символические образы.

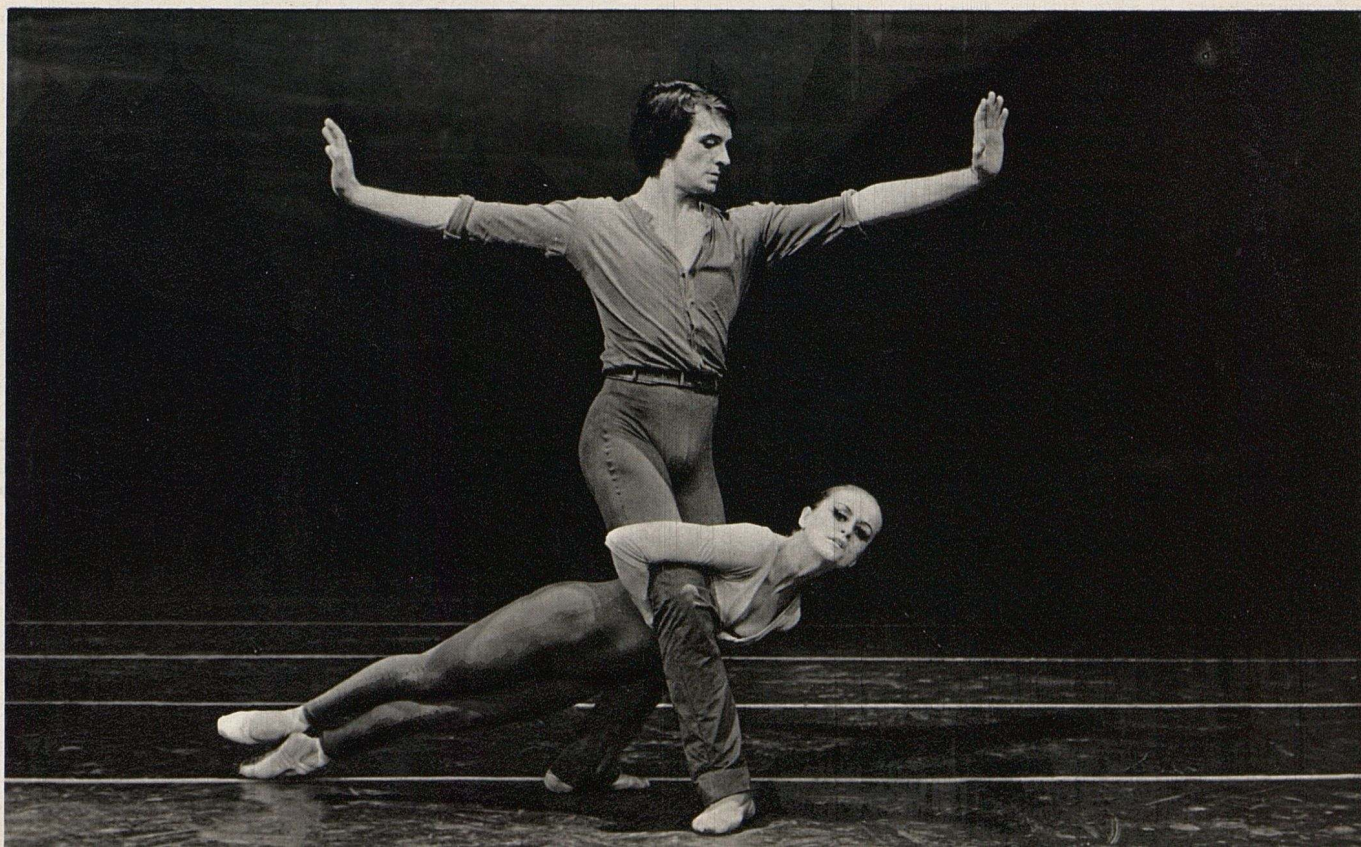
Концепция спектакля «Ангара», которая отличается поэтически образным восприятием современности, думается, имеет и некоторые просчеты. Идея, сюжетная линия в начале балета лишь намечены авторами, поскольку их внимание сосредоточено на выявлении психологических состояний героев. Только во второй половине спектакля тема и идея обретают драматически напряженное выражение. Как представляется, стремление постановщика к стилизации жизненной реальности и к условно-символическому решению художественных образов иногда лишает сценическое повествование логической ясности.

Хореограф, который проявляет много изобретательности и смелости в создании оригинальных пластических решений в характеристиках героев и в показе их взаимоотношений, порой в интерпретации кульминационных моментов действия ограничивается лишь иллюстративной режиссурой. Думается, что слабость решения проявляется уже в самой экспозиции, где место главной героини в трудовом коллективе строителей плотины определено недостаточно четко. Могла бы быть более действенной сцена вечеринки строителей и знакомства Валентины с Сергеем, а также эпизод гибели героя — во время «боя» строителей с силами разбушевавшейся реки он убегает за кулисы, буря сразу же прекращается, а его приносят на сцену уже мертвым.

Пражская постановка балета «Ангара» отмечена интересными актерскими работами. Жизненность событий, показываемых в спектакле, дает возможность исполнителям главных партий выявить свои индивидуальные возможности. И потому «звучание» балета во многом зависит от интерпретаций танцовщиками своих ролей, от внутренней силы переживаний, которой они способны наделить своего героя.

А. ВОЛЕСКА и В. ХАРАПЕС в балете «Ангара».

Фото О. Перницы



Хореография Чернышева задает им определенный образ движений, который формируется в соответствии с внутренним состоянием персонажа, что помогает участникам спектакля показать себя с самобытной стороны.

Все три исполнительницы партии Валентины одинаково технически стабильны, однако отличаются особенностями постижения характера героини. Анета Волеска танцует Валентину с полным погружением в ее радости и горе, в ее внутренний мир. Мария Гибешова делает акцент на стремлении героини к тому, чтобы поэтический сон ее надежд стал явью. Ее Валентина становится романтическим символом мечты о счастье, которое для нее недостижимо. И, наконец, современной девушкой предстает Валентина в трактовке Симоны Ценделиновой, чьи мечты о счастье зиждятся на реальной жизненной основе. В этой партии Симона Ценделинова имела возможность подтвердить, что премия «За актерскую интерпретацию», полученная ею на последнем балетном конкурсе ЧССР, — не случайный успех.

Ровный исполнительский состав имеет и партия Виктора. Властимил Харапес трактует роль со свойственным ему обаянием и зрелым актерским мастерством. В Ярославле Славичком партия Виктора неожиданно открыла качества интересного характерного танцовщика, которые до сих пор не использовались в репертуаре нашего театра. Личность своего героя он «подает» в развитии: его Виктор на глазах у зрителя проходит все стадии духовного возмужания. Виктор Любоша Хайны покоряет юной стремительностью, его характер приобретает черты убежденного в своих принципах человека лишь в момент катастрофы. Артист также проводит роль с большим внутренним наполнением, демонстрирует в прочтении хореографического текста отличную технику.

Больше проблем возникает у исполнителей несколько схематич-

ной партии Сергея. С самого начала спектакля он предстает перед нами своего рода олицетворением человеческих достоинств. Он — единственный, кто в момент катастрофы на плотине мобилизует людей к активному действию и сам гибнет. Танцевальная партия людей технически весьма сложна, к тому же она не мыслится без актерского проживания роли. В ней наиболее выразителен Ян Кадлец. Он рисует человека большой души, сочетая в своем исполнении хорошую технику танца и актерское дарование. Ян Немец убедительно корректен, но ему еще предстоит поработать над актерской стороной роли. Надо надеяться, что спектакль «Ангара» даст возможность этому талантливому танцовщику полнее выявить свои актерские данные. Если говорить о премьерных спектаклях, то в них и Владимиру Нечасу — Сергею также еще не хватало артистической глубины. Речь здесь идет не о технической стороне партии, но о постижении предложенного хореографом пластического стиля, характеризующего образ нашего современника.

Балет «Ангара» принадлежит к тем произведениям, где авторы ведут поиск средств воплощения образа современного героя в искусстве. До сих пор на чехословацкой сцене это было привилегией драмы. И очень важно, что на этот путь сейчас вступает балет. Он представляет на суд зрителей такой сюжет, который заставляет современника размышлять о себе, а молодым исполнителям дает возможность проявить свои художественные качества. Я могу лишь пожелать, чтобы за советскими деятелями хореографии последовали бы и мастера нашего чехословацкого балетного театра, который призван отобразить события нашей действительности.

Яна ГОШКОВА,
главный редактор журнала «Танечны листы»

СОВЕТСКИЕ МАСТЕРА ТАНЦА — НА БАЛЕТНЫХ СЦЕНАХ МИРА

Полет фантазии

Балеты великого русского композитора Петра Ильича Чайковского — как и вообще его музыка, всегда пользовались любовью финской публики. С постановки его «Лебединого озера» в 1922 году в Хельсинки ведет свое начало и финский национальный балет.

Другой балет Чайковского «Щелкунчик» впервые был осуществлен у нас в декабре 1928 года (хореография Жоржа Ге). Партию Маши в том первом спектакле танцевала Люся Нифонтова, Принца — Арво Марткайнен. Вторая сценическая версия сочинения увидела свет на сцене в декабре 1947 года (автор Александр Сакселин). В главных ролях выступали Ханнеле Кейнянен и Олави Куорикоски. В 1971 году «Щелкунчик» вернулся на сцену в Хельсинки в трактовке тогдашнего руководителя Финского национального балета Алена Картера. Партию Маши исполняли Марианна Румянцева и Дорис Лайне, Принца — Сеппо Коски и Ханс Мейстер.

Нынешняя постановка «Щелкунчика» (в хореографии Юрия Григоровича) осуществлена венским балетмейстером Герлинде Диль, которая была ассистенткой советского мастера, когда он готовил премьеру в столице Австрии. Декорации и костюмы спектакля созданы по эскизам финской художницы Аннели Кефландер. Премьерой спектакля дирижировал главный дирижер Финской национальной оперы Ульф Седерблум. Среди исполнителей главных ролей Ану Ситонен, Кирси Аромаа, Тимо Контканен, Киммо Сандель.

Балет Чайковского в хореографии Юрия Григоровича был с энтузиазмом принят финскими зрителями. Высокую оценку спектакль получил и в прессе. «Рождественский подарок Григоровича Национальному балету: сказочный «Щелкунчик» на радость тем, кто сохранил в себе дух детства» — так озаглавила рецензию на «Щелкунчик» крупнейшая в стране газета «Хельсингин Саномат». Автор статьи Ирма Виенола-Линдфорс отмечала цельность и логичность хореографической драматургии произведения, его стилистическую точность.

«В царстве сна возможно все, и он дает полный простор полету фантазии выдающегося хореографа Юрия Григоровича, — пишет она. — «Щелкунчик» любим и детьми, и взрослыми, сердца которых сохранили детскую непосредственность восприятия. Наверное, в каждом человеке самое лучшее — то, что в нем осталось от детства».

«Мастерство хореографа проявляется в драматическом построении сцен, в многогранности танцевального развития. Один из самых блистательных примеров тому — «Вальс снежинок» и «Вальс цветов», превращенный хореографом в подлинный праздник большого стиля», — таково мнение рецензента другой газеты — столичной «Ууси Суоми».

Известная прима-балерина Дорис Лайне сказала: «Для нашей балетной труппы было весьма благотворным «овладение» таким большим классическим балетом, язык которого ясно передает фабулу, не оставляя ни одного пустого или незначительного движения. Это — подлинное произведение искусства».

Исключительно большое значение для работы имело присутствие на последних репетициях Юрия Григоровича. Его коррективы придали спектаклю свойственный ему дух, атмосферу. Мы надеемся, что сможем сохранить этот балет в наилучшей форме и в дальнейшем. И очень надеемся на помощь советского педагога-репетитора Валерия Лагунова. «Валерий Лагунов работает педагогом нашей труппы с осени 1985 года, — говорит солист труппы Киммо Сандель. — Валерий Лагунов отдает всю свою душу, всего себя своей работе. На уроках он всегда четок, внимателен, полон готовности помочь. Его задания прекрасно выявляют самые лучшие стороны русской школы».

Когда мы готовили постановку «Щелкунчика», он был одним из репетиторов. После отъезда хореографов — Юрия Григоровича и Герлинде Диль, которая несла ответственность за репетиционную работу, забота о «поддержании формы» ролей всех солистов легла целиком на плечи Валерия Лагунова.

В своей репетиционной работе он требователен. Мы все считаем, что под руководством такого большого специалиста профессиональный уровень мужского состава труппы будет постоянно расти».

Успех балета «Щелкунчик» в Хельсинки еще раз подтверждает мысль о том, что язык высокого искусства понятен и близок современному человеку.

Т. КАРПИНСКАЯ



Ю. ГРИГОРОВИЧ на премьере балета «Шелкунчик».

СОВЕТСКИЕ МАСТЕРА ТАНЦА — НА БАЛЕТНЫХ СЦЕНАХ МИРА

«Красота картин и завершенность ансамбля»

Балет П. Чайковского «Лебединое озеро» впервые увидел свет рампы в Ганновере (Федеративная Республика Германии) около двадцати лет назад. Нынешняя новая постановка знаменитого шедевра, созданная двумя авторами — главным балетмейстером Ганноверского театра Лотаром Хефгеном и советским балетмейстером Ольгой Тарасовой, имела большой общественный резонанс и явилась, как указывала местная пресса, «балетным событием года».

Постановка четырехактного балета была осуществлена практически за два месяца напряженного труда. Причем первый и третий акты спектакля подготовил Лотар Хефген, второй (в редакции Л. Иванова) и четвертый (в редакции А. Горского и А. Мессерера); а также «черное» па де де третьего акта (в редакции М. Петипа) — Ольга Тарасова.

«Нельзя недооценить, что работа советского балетмейстера необычайно обогатила постановку Хефгена, ибо Тарасова воссоздает оригинальную хореографию Льва Иванова в балетных традициях своей страны, делая это и разумом и сердцем. Поражает то, что она сумела привнести в ганноверский балет танцевальную дисциплину, оригинальные импульсы в пластике движений, группировок и, не в последнюю очередь, — красоту картин и завершенность ансамбля белых лебедей», — писала газета «Ганноверше Альгемайне Цайтунг».

В спектакле «Лебединое озеро» с успехом участвовали Джойс Куоко, Мишель Беккер (Одетта и Одиллия), Шандор Немети, Роберт Андервуд (принц Зигфрид).

«Сейчас, когда работа над спектаклем уже позади, — рассказывает заслуженный деятель искусств РСФСР Ольга Тарасова, — я с благодарностью вспоминаю встречу с художественным руководителем балетной труппы Лотаром Хефгеном, художником-сценографом Олафом Зомбеком, дирижером Джеймсом Алленом Гересом, который, как пишет критик Э. Лиммерт в статье «Ганноверше Альгемайне Цайтунг», «вместе с оркестром глубоко проник в мелодику ритмов Чайковского..., проявил себя темпераментным и уверенным мастером балета». Несмотря на отдельные недостатки, оркестр действительно стремился постичь тонкости музыкальной стилистики Чайковского и к премьере, в основном, набрал нужную глубину звучания и мастерства. Художник Олаф Зомбек проявил большой вкус и понимание стиля в живописном решении спектакля. Он словно открыл «душу живописности» сценического пространства, решая свое оформление в традициях наших выдающихся корифеев Александра Головина и Константина Коровина. Каждый акт имел свой образ, свое лицо с богатой гаммой колористических красок. Воздействие музыки, танца, живописи на душевное состояние исполнителей было огромно: чувствовалось стремление артистов овладеть сокровищами шедевра мировой балетной классики, поднять уровень своего профессионального мастерства.

В совместной постановке балета возникли и трудности. Непривычная система работы, постоянные приезды и отъезды ведущих солистов, приглашенных по контрактам, требовали строжайшей дисциплины, обязательного ежедневного тренировочного класса, варьирования расписания дневных и вечерних репетиций при наличии единственного репетиционного зала. Ведущим педагогом в тренировочных классах был приглашенный из Венгрии Ференц Хаваш. Из-за малочисленности труппы (45 человек) театр восполнил кордебалетный состав силами старших воспитанниц Ганноверской балетной школы, в частности, для исполнения партий 24 лебедей».

Ганноверской балетной труппой уже свыше десяти лет руководит Лотар Хефген, в прошлом танцовщик, долго работавший у Мориса Бежара. Он, как правило, при постановке классических спектаклей придерживается традиционных академических редакций. Вместе с тем репертуар коллектива не-

Алексей Фадеечев



Сцена из балета
«Лебединое озеро».



велик. Единственным спектаклем классического наследия, который постоянно в сезоне 1985—1986 годов присутствовал на афише, была «Коппелия». Постановка «Лебединого озера» Л. Хефгеном и О. Тарасовой представляет значительное явление для творческой биографии ганноверской балетной труппы. Хореографы стремились найти единый возвышенный стиль для всего спектакля, имеющего форму развернутого хореографического полотна с четко выстроенной драматургией, с последовательным развитием сюжета, с пластически очерченными характерами.

«Живая русская традиция принесла расширенному балетному ансамблю новый опыт, успешно были восприняты новые для него требования к воплощению классического балета. В «белых» сценах труппа сумела соединить необходимую технику с выразительностью «русской души», причем и статисты, и солисты с их индивидуальными нюансами составили единое целое. ...Все они были окрылены напряжением общей работы», — писала газета «Нойе Прессе».

Критика по достоинству оценила мастерство советского постановщика О. Тарасовой, ее стиль и творческую манеру. А рецензент «Бильд Ганновер» отмечал: «Изумительное «Лебединое озеро». 1600 ганноверцев восторженно приветствовали премьеру классического русского балета в Оперном театре... Может ли быть вообще лучше поставлено «Лебединое озеро»?! Неслыханная точность в «белых» лебединых сценах, чему были подчинены малейшие движения. Высшая оценка — шесть звездочек».

«Постановщикам удалось развернуть единое действие всех четырех актов. Продолжительность спектакля равнялась почти трем с половиной часам, почти как в вагнеровской опере, но публика все время пребывала в неослабном напряжении», — констатировал автор «Ганноверше Альгемайне Цайтунг».

Ольга ШЕСТАКОВА

В творческой судьбе Алексея Фадеечева была своя особенность: его появлению на сцене предшествовало имя. Его, сына народного артиста СССР Николая Фадеечева и его ученика, постоянно сравнивали с отцом. Тем более, что исполняет он все те же знаменитые классические партии — в «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Раймонде», «Жизели», «Шопениане», в которых прославился Фадеечев-старший.

Но сегодня можно говорить уже не о сходстве творческих индивидуальностей отца и сына, а о различиях, о том, что нового принес с собой на сцену танец Алексея Фадеечева.

Он окончил Московское хореографическое училище в 1978 году по классу Александра Прокофьева, который заложил основы его танцевальной техники, в частности, техники прыжка. Связь педагога и учителя не прервалась и после окончания школы — А. Прокофьев не перестает следить за его творческим развитием. А главным наставником в Большом театре, куда начинающий танцовщик был принят сразу по окончании училища, стал его отец — балетмейстер-репетитор Николай Фадеечев.

Сначала молодому солисту поручались небольшие партии — в «Этих чарующих звуках...», «Лебедином озере», «Легенде о любви». Но уже второй сезон принес ему первую главную роль: в результате срочного, но весьма удачного ввода девятнадцатилетний артист станцевал партию Зигфрида, продемонстрировав вполне профессиональную технику и артистичность.

Затем каждый новый сезон (а их миновало уже восемь), принесил Алексею Фадеечеву новые роли: как классические, так и современные. При этом особенно ярко проявилось у танцовщика одно характерное качество — современность исполнительской манеры. При том, что он безупречно классически выучен, а также обладает данными, необходимыми для исполнения классического репертуара, Фадеечев — несомненно представитель своего поколения. В нем уживаются эмоциональность и рационализм, абсолютное следование канонам классики и контрастность сценических красок, романтичность тан-

ца и спортивность облика. Воплощая хореографические пожелания разных балетмейстеров — Ю. Григоровича, В. Васильева, А. Петрова, Г. Майорова, М. Мартиросяна, он умеет выявить наиболее острое в их замыслах. И хотя в самых на сегодня значительных своих современных работах А. Фадеечев не был первооткрывателем (так в «Макбете» он наследовал Владимиру Васильеву и в «Деревянном принце» — Михаилу Цивину), он нашел свои собственные краски, индивидуальность образного видения.

В «Деревянном принце» Б. Бартока (постановка А. Петрова) А. Фадеечев подчеркнул не только самолюбование и напыщенность оживающего манекена, его злую волю, но и лихорадочную активность этого персонажа. Лжегерой, каким является Деревянный принц, любыми средствами стремится занять место человека. Гротесковые движения, предложенные здесь балетмейстером, становились у Фадеечева пугающе агрессивными.

В «Макбете» (хореография В. Васильева), также исследующую тему «зла», Фадеечев выступил, когда ему было всего двадцать лет. Возраст наложил определенный отпечаток на трактовку одного из сложнейших шекспировских характеров. В дебютных спектаклях Макбет Фадеечева казался почти по-детски напуганным той неожиданной для него самого властью темного начала, которое с неумолимой силой подчиняло себе все его действия. Казалось, этот Макбет не может понять роковой связи между тайными мечтаниями о короне и кровавым убийством. Постепенно — от спектакля к спектаклю образ насыщался у Фадеечева все большим трагизмом и глубиной. Сегодня партию Макбета можно отнести к большим творческим удачам танцовщика без каких-либо колебаний.

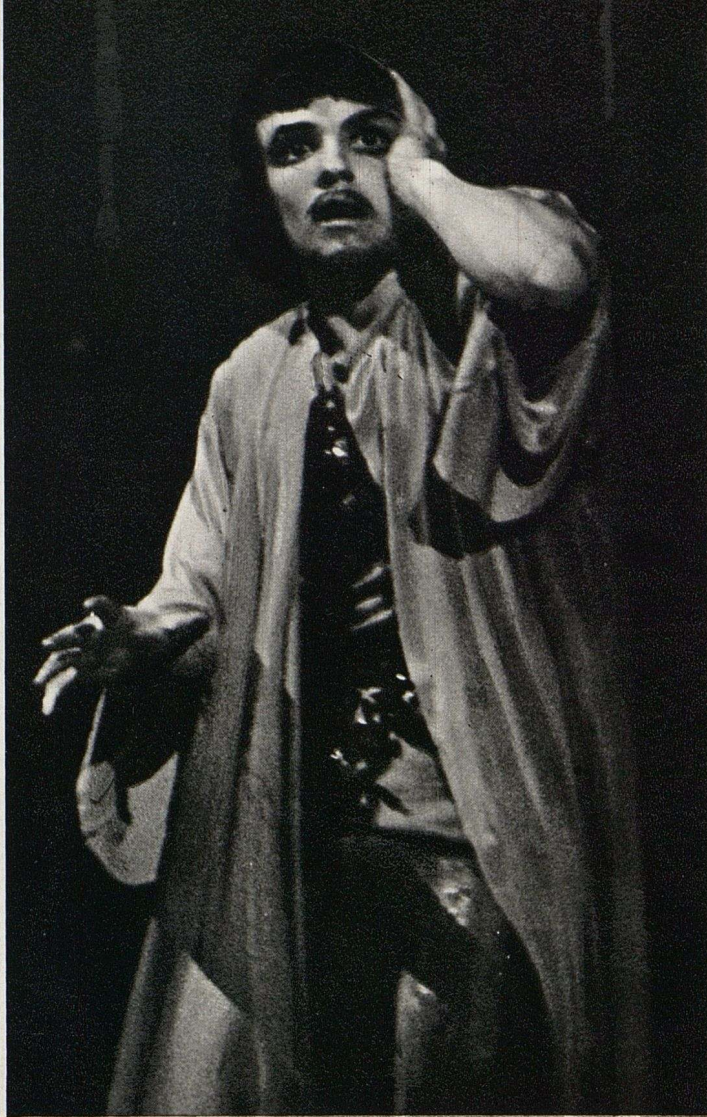
И этому есть свое объяснение. Алексей Фадеечев участвовал в работе над спектаклем с первых репетиций как исполнитель небольшой партии Воина. Когда же на премьеру он исполнил эту партию, балетмейстер Васильев увидел в ней задатки будущей интересной трактовки образа главного героя: мужественность, масштабность танца, содержательность «пластической мысли». И в процессе работы над

образом Макбета Фадеечу пригодилось все, чему он был свидетелем на репетициях. В результате — сложный танцевальный язык стал для него органичным. Созданный им образ выдержал еще и трудное испытание «крупным планом», поскольку спектакль с его участием был записан Центральным телевидением и несколько раз демонстрировался на телеэкране.

Современность танцевального почерка А. Фадеечева проявилась и в партиях Летчика и Армена.

Несмотря на фантастичность сюжета «Маленького принца» (хореография Г. Майорова), образ Летчика в нем реален и человечески убедителен. Это ощущение возникает благодаря цепи сложных танцевальных вариаций и подкрепляется в исполнении Фадеечева живой осмысленной трактовкой больших пантомимных сцен. В результате — в Летчике А. Фадеечева угадывается сам автор «Маленького принца» — летчик и поэт Антуан Сент-Экзюпери. Его мужественный облик (Летчик в спектакле одет в форму французского воздушного флота) и мужественный танец особо оттенены у Фадеечева выразительной мимикой: его Летчик смотрит на мир пронзительным и печальным взглядом поэта.

И в балете «Гаянэ» (хореография М. Мартиросяна), где герой Фадеечева — современный инженер Армен, артист сумел подчеркнуть в пластике своего героя элементы национального, показать свою способность есте-



А. ФАДЕЕЧЕВ-Макбет («Макбет»)

Фото Л. Поддубной



А. ФАДЕЕЧЕВ-Армен («Гаянэ»)

Фото Г. Соловьева



А. ФАДЕЕЧЕВ-Дезире («Спящая красавица»)

ственно чувствовать себя в современном костюме. А виртуозные, технически сложные прыжки, которые Фадеечев выполнял в вариациях, «на большом баллоне», казались не только воздушными и парящими, но и очень органичными для его героя.

Галерея молодых

Но, естественно, профессионализм ведущего солиста прославленной труппы проверяет прежде всего классика. Для А. Фадеечева каждая классическая партия знаменует определенный этап.

Если его Зигфрид на дебютном спектакле подкупал юношеским трепетом, романтической взволнованностью чувств, но был, скорее, многообещающей заявкой на образ, то сегодня Фадеечев обнаруживает уже вполне зрелое и самостоятельное прочтение этой одной из сложнейших ролей балетного репертуара. Вариации, дуэты, трио — словом, все танцевальные фрагменты партии служат у Фадеечева одной цели — раскрыть душевный мир Зигфрида, показать его борьбу с самим собой и окружающей действительностью, показать, как, познавая любовь, он познает самого себя.

Следующий выход в спектакле классического наследия — в партии Дезире — был у Фадеечева безукоризненным уже на дебюте: и по чистоте танца, и по воплощению стиля, и по убедительности созданного образа. Все составляющие элементы партии этого героя «Спящей красавицы», начиная с выходной вариации и кончая финальным па де де — большие жете, двойные со де баски, туры в арабеск вправо и влево, жете по кругу — исполнились легко и одухотворенно. А о богатых возможностях А. Фадеечева-партнера свидетельствовали удивительно слитные и полетные поддержки — обводки, пируэты, полеты.

Затем наступила очередь «Раймонды» (постановка Ю. Григоровича). И здесь Фадеечев сумел почувствовать и воплотить стиль балетмейстерского решения. Его Жан де Бриен предстал не романтическим влюбленным, как Зигфрид, не воплощенным идеалом, как Дезире. Это был рыцарь-воин, в сценическом поведении которого монументальность позировок и четкая определенность жеста накладывались на танец, идеально отвечающий требованиям академизма.

Так получилось, что две последние работы А. Фадеечева представляли собой как бы два лица балетного романтизма: его вершину — Альберт в «Жизели» и его возрождение — Юноша в «Шопениане». И здесь главной задачей, помимо чисто технических трудностей, стало воссоздание стиля, столь в этих двух спектаклях различного.

В «Жизели» акцент у А. Фадеечева сделан пока на втором акте, где продемонстрированная артистом техника поистине великолепна. Тщательное и безукоризненное выполнение всех технических требований сложней-

шей партии в то же время позволило танцовщику создать убедительный характер. Ибо такова особенность этой не стареющей хореографии, в которой трудности техники никогда не самоценны, а всегда выражают характер. При этом некоторые присущие исполнению А. Фадеечева нюансы придали созданному им образу свежую непосредственность и своеобразие. Один из примеров такой нюансировки — «диагональ отчаяния», в которой Альберт молит о снисхождении повелительницу вилис Мирту. А. Фадеечев несколько по-иному исполнил ведущее движение вариации, ее лейтмотив — бризе, дополнив его, помимо того, и более активным движением рук и корпуса. И вариация, ни в коей мере не лишившись своей академичности, приобрела черты особой легкости и психологической убедительности, передавая состояние тревоги, охватившей Альберта.

Сложную задачу ставила перед танцовщиком и «Шопениана». И здесь следовало, не нарушая традиции, найти для танца свежие краски. В этой партии А. Фадеечев поразил уверенностью исполнения. Его позы были безукоризненны, переходя от движения к движению предельно ясны и отточены до мельчайших деталей, танец одухотворен и музыкален. Особую красоту его исполнению придавала безупречная координация — качество, особо значимое в танцевальных композициях на музыку Шопена.

Алексей Фадеечев сейчас находится в великолепной форме. Во время гастролей в Австрии, где он танцевал «Раймонду», во всех рецензиях отмечали такие его качества, как «великолепный баллон», «пружинистую эластичность», «элегантность». Именно эти качества позволяют А. Фадеечеву быть столь блестящим исполнителем классики. И однако следующая подготовленная танцовщиком роль — Иван Грозный в балете Юрия Григоровича, впервые исполненная на гастролях в Англии. Так реализуется в творческой судьбе артиста его способность к контрастам.

Алексей Фадеечев во многом идет в своей творческой судьбе традиционным путем классического танцовщика. Недаром в его репертуаре сейчас все партии, принесшие некогда славу его отцу, исполнение которого считалось эталоном классического танца. В то же время сочетание в репертуаре молодого танцовщика классических и современных партий придает его индивидуальности особую окраску. И потому можно уже говорить о том, что имени, которое предшествовало его появлению на сцене, он придал новое звучание. Теперь он утверждает новое имя — Алексей Фадеечев.

Елена ГРИШИНА



Ф. РУЗИМАТОВ
и А. АСЫЛМУРАТОВА
исполняют па де де из балета
«Корсар».

Фото С. Шевельчинской

Фарух Рузиматов



реди молодых артистов балета Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова одно из ведущих мест сейчас занимает Фарух Рузиматов, окончивший Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой в 1981 году.

Впервые я встретила с этим маленьким, хрупким, большезлым таджикским мальчиком на репетициях якобсоновской миниатюры по мотивам рисунков Бидструпа, где он с упоением и юмором танцевал одного из негритят. Потом он в течение трех лет постигал у меня в классе азы актерского мастерства. И здесь, как и везде, проявлялась

его вдохновенное желание стать балетным артистом, его воля и настойчивость в преодолении трудных задач. Я не помню, чтобы Фарух Рузиматов когда-нибудь пропустил урок. Он всегда много читал, много думал над прочитанным. Посещая балетные спектакли, он учился у мастеров — своих любимых актеров, но, подражая им, вместе с тем всегда искал свое решение того или иного образа и потому заниматься с ним было интересно. Фарух скрупулезно работал над жестами, позами, походкой, неутомимо развивая пластику тела. Он с энтузиазмом исполнял различные этюды, импровизируя в композициях самых разнообразных жанров. А в двух последних классах он работал над ведущими партиями из балетного репертуара (такими, как Альберт в «Жизели», Ромео и Меркуцио в «Тщетной предосторожности» и т. д.).

Художественный руководитель училища К. Сергеев не раз говорил, что артистизм и пластика Фаруха были видны уже с первого года занятий, начиная с экзерсиса. И учителя Фаруха получали большое удовлетворение от растущих успехов мальчика. Его поразительный артистизм особенно ярко проявлялся в классах характерного и историко-бытового танца. Трудности встречались у него главным образом в дуэтом танце: юноша медленно формировался физически и был слаб в подержках. Тем не менее Фарух Рузиматов оканчивает школу по классу Г. Селюцкого, который остается его заботливым наставником по сей день.

Сейчас Фарух Рузиматов — солист балета Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, исполнитель главных партий в спектаклях прославленной труппы. Те основы мастерства, что заложили в нем педагоги училища, дали ему возможность в короткий срок добиться больших успехов в работе. Фарух, как всегда, самозабвенно трудится, беспрестанно совершенствуя технику танца, искусство исполнения дуэтного репертуара. Постепенно вместе с его возмужанием меняется его внешний облик. Из тоненького мальчика он превращается в высокого стройного юношу, которому уже по плечу самые разнообразные и виртуозные подержки. Все чаще его имя появляется на афишах вечеров балета театра имени С. М. Кирова. Артист танцует труднейшие дуэты из балетов «Копелия», «Дон Кихот», «Корсар» и другие. Все четче определяется его художническая индивидуальность, которой свойственны такие качества, как смелость, широта и свобода танца, яркий темперамент, органичное сочетание классической и характерной пластики, пылкая увлеченность, естественность сценического бытия. Думается, Фарух Рузиматов всегда танцует «песнь торжествующей любви», «упоение боем», прославляет свет, солнце, жизнь, полную радости.

Для меня самым лучшим его творением стал Базиль из балета «Дон Кихот». Это подлинно демократический герой, испанский Фигаро, остроумный, ловкий, веселый, вобравший в себя лучшие черты народа. Поражаешься, как в этом уже далеко не новом балете, в котором танцевало не одно поколение прославленных артистов, хороших и разных, Фарух оживляет, как волшебной палочкой, традиционные приемы игры, развивает находки своих предшественников — блестящих исполнителей. Перед зрителем предстает

образ удивительно жизненный. Герою артиста веришь и сочувствуешь, с ним вместе переживаешь и смеешься. Танец его — весь порыв: он несет пламя народных испанских плясок, их стихию и размах. И как всегда у Ф. Рузиматова, ни одно движение не делается ради движения, оно всегда полно смысла, содержания, настроения. Налицо подлинность переживаний, искренность чувств, правда действий, четкая форма, скульптурность позировок, выразительность пластики, жестов, законченность и стремительность вращений, горделивая мощь полетов, изысканный рисунок рук, которые живут у него, как «глаза человеческого тела» (определение Новера).

Интересно показался танцовщик в партии воина Солора в балете «Баядерка». Экзотическая восточная пластика, эмоциональность придают черты неповторимости и этому образу. Порадовал Фарух и своей работой в спектакле «Витязь в тигровой шкуре» (постановка О. Виноградова), где ему поручена роль Таризла. Причудливость танцевальной фантазии балетмейстера, ее чрезмерная изощренность у Ф. Рузиматова обретает глубокое и ясное содержание, становятся более понятны действия витязя, сражающегося с темными силами за свободу Родины, борющегося за свою любовь.

В репертуаре Ф. Рузиматова недавно появились и новые роли — Альберт в «Жизели» и Юноша в «Шопениане». Диапазон его творчества расширяется, он весь в процессе поиска. Постичь широту элегической кантилены, романтическое дыхание персонажей этих произведений для него пока труднее, чем предыдущих — мятежных и неукротимых.

Но с каждым спектаклем приходит новое решение, сегодня ни один его спектакль не похож на предыдущий. Я пишу это и уверена, что он добьется еще большего, еще ярче засверкает его палитра пластических красок, еще тоньше и глубже станет исполнение, еще музыкальнее — трактовка характеров. Будет он расти и как партнер, обретая силу и уверенность в поддержках.

В ноябре 1984 года в Париже состоялся Первый международный балетный конкурс. Ф. Рузиматов на этом конкурсе был награжден премией Французского фонда танца. Пресса писала, что он был настоящим открытием форума — его темпераментная трактовка вариаций из балета «Корсар» буквально ошеломила зрителей. Он был единственным, кого публика не отпускала до тех пор, пока он не повторил вариацию на «бис». Французские газеты отмечали, что его танец электризует, что он «доводит» до предела все трудные элементы со спокойной уверенностью и почти дикой силой. Критики говорили о «феномене Рузиматова», «об удивительном Рузиматове». Париж был покорен высокой культурой исполнительского мастерства, присущей представителю ленинградской балетной школы.

Есть все основания надеяться, что его поистине фанатическое упорство в достижении цели, влюбленность и преданность балетному искусству не оставят его и впредь.

Татьяна ШМЫРОВА,
заслуженный деятель искусств
Башкирской АССР



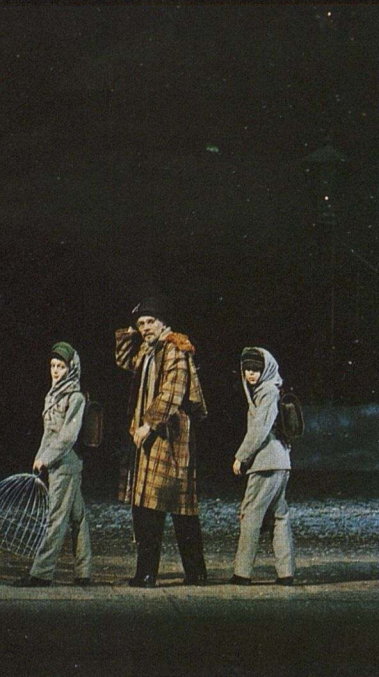
А. ФАДЕЕЧЕВ (Жан де Бриен) в балете «Раймонда». ▲

Фото Г. Соловьева

А. АСЫЛМУРАТОВА (Китри) и Ф. РУЗИМАТОВ (Базиль) в балете «Дон Кихот». ▼

Фото В. Барановского





Балет «Анюта» в Большом театре Союза ССР. Сцены из спектакля. В. ВАСИЛЬЕВ — Петр Леонтьевич (вверху). Е. МАКСИМОВА — Анюта.

Фото Д. Куликова



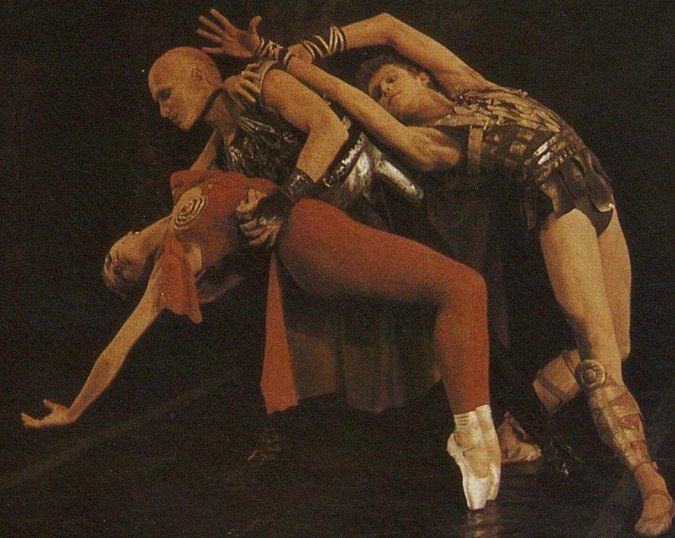
Фото Ю. Силлина

Новые спектакли

Балет «Спартак» в Пермском театре оперы и балета имени П. И. Чайковского.

А. ГУЛЯЕВ-Спартак

Л. ШИПУЛИНА-Эгина, В. ДИК-Красс, В. МАРКОВ-Ланиста





В. Серов. Занавес к балету
«Шехерезада».

Постановка М. Фокина.
Русские сезоны. Париж. 1909.

П. Кузнецов. Занавес
к спектаклю «Жар-птица».
Неосуществленная постановка.
1924.



А. Бенуа. Занавес
к балету «Раймонда».
Постановка Д. Баланчина.
Русский балет Монте-Карло.
Нью-Йорк. 1945.

Фото Л. Гронского



Эпиграф к спектаклю

Театральный занавес — особая страница в декорационном искусстве. Не случайно художники, работающие в театре в самые разные времена, придавали его созданию такое важное значение. И сегодня каждый, кто приходит в зрительный

зал театра оперы и балета, испытывает на себе буквально магическое влияние всех составляющих этого огромного явления в художественной жизни народов, имя которому — театр. Здесь все подготавливает зрителя к восприятию того, что будет происходить на сцене — и его внешний архитектурный облик, и убранство фойе, и расположение лестниц, и сам зрительный зал... И взоры людей, скользя по расписанному потолку, лю-

Новый дворец

Новый комплекс Бакинского хореографического училища расположился на территории площадью в 10400 квадратных метров. Строители уже завершили возведение зданий учебного корпуса и интерната, «заселение» которых состоялось в середине прошлого учебного года. К чести педагогического коллектива следует сказать, что даже в напряженный период переезда здесь не нарушался учебный и репетиционно-творческий процесс.

Строительство комплекса осуществлялось при постоянной помощи партийных и советских органов республики и прежде всего Министерства культуры Азербайджанской ССР. Но можно сказать, что в возведении и благоустройстве новой колыбели

азербайджанского балета принимала участие вся наша страна. К примеру, из Российской Федерации привезли отделочный мрамор, редкие стройматериалы, дорогостоящее оборудование. Светильники для служебных помещений школы прислала Советская Армения. Удобная и мягкая мебель была изготовлена на предприятиях республик Прибалтики.

Трехэтажный учебный корпус занимает целый квартал. На прилегающей к училищу обширной озелененной территории разместились летние площадки для спортивных игр.

В современных формах фасада здания, облицованного травертином и отделанного мрамором, органично претворены элементы национального зодчества. Поднявшись по широкой мраморной лестнице, мы входим в уютный холл. На первом этаже расположены классные комнаты

для индивидуальных занятий музыкой, а также специализированные кабинеты общеобразовательных дисциплин. В цоколе здания находится большой спортзал (15×24 кв. м). На втором этаже разместились классы-кабинеты, библиотека, читальный зал, фонотека. Рядом — пока еще не занятое помещение, предназначенное для музея истории училища, который предстоит еще создавать.

Третий этаж — подлинное царство танца. Здесь вы можете посмотреть восемь балетных залов. Лифт взлетает сюда в считанные секунды, но мы воспользуемся одной из двух лестниц, расположенных в разных концах здания, что даст нам возможность заглянуть в раздевалки — их шесть на первом и втором этажах, и все они имеют душевые и туалетные комнаты.

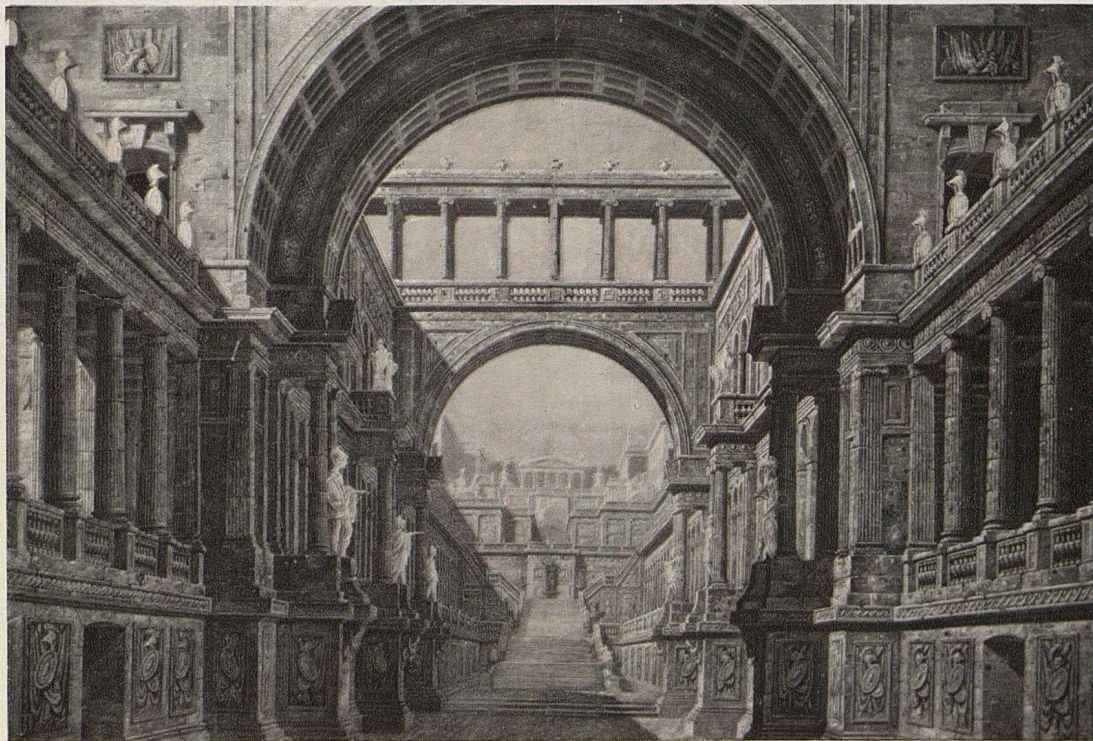
Два закрытых перехода соединяют учебный корпус

с интернатом, рассчитанным на проживание почти ста воспитанников и стажеров училища — в комнатах на двух человек. На обоих этажах имеются помещения для отдыха, а также комнаты для воспитателей. Здесь же расположены кухни и различные хозяйственно-вспомогательные службы. Продолжая наш маршрут, спустимся со второго этажа интерната и посетим столовую, которая имеет все необходимые для нормальной работы цеха и помещения. Здесь же, на первом этаже, — поликлиника, где предусмотрены различные лечебные кабинеты.

С первого сентября нового учебного года число учащихся Бакинского хореографического училища возросло до трехсот тридцати человек. На народном отделении открылся азербайджанский сектор.

«Целью училища — и для этого теперь есть все воз-

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА



П. Гонзага. Занавес к балету «Сандрильона». Постановка И. Вальберха и О. Пуаро. Петербург. Большой театр. 1815.

страм и бра, цветной обшивке кресел, вольно или невольно останавливаются на занавесе: вот-вот прозвонит последний звонок, и вот он торжественно поднимется и откроет нам волшебный мир, созданный талантом музыкантов, художников, балетмейстеров, артистов. Это ощущение не покидало нас и во время посещения выставки «Театральный занавес. Его история и развитие с XVIII века до наших дней», которая была развернута Центральным театральным музеем имени А. А. Бахрушина в выставочном зале на Тверском бульваре.

История театрального занавеса, в чем убеждает экспозиция, в лаконичной форме отражает основные этапы становления театрально-декорационного искусства в целом и позволяет выявить определенные закономерности развития искусства театра. Условно эволюцию театрального занавеса можно обозначить двумя периодами. Первый — со дня зарождения европейского профес-



возможности — является активная и многообразная по формам пропаганда хореографического искусства, способствующая увеличению числа его истинных почитателей, — говорит директор училища Римма Мамедова. — Мы планируем проведение «дней открытых дверей», различных тематических выставок. Хотим наладить связи с другими хореографическими школами и видными деятелями балета, широко обмениваться опытом».

А. МАКСОВ

Новое здание Бакинского хореографического училища

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

сионального театра и до конца XIX века — характерен тем, что занавес тогда решался как часть интерьера зрительного зала. В зависимости от этого он оформлялся или архитектурно-иллюзорно, зрительно раздвигая стены зала, или чисто декоративно с помощью фактуры тканей, драпировок...

Разные стили и направления в развитии искусства диктовали свой выбор в использовании решения театрального занавеса. Так, барокко с его любовью к иллюзии, неожиданным пространственным эффектам, и классицизм, предпочитающий симметрию и строгость, обращались прежде всего и чаще всего к архитектурным композициям. Романтизм начала XIX века принес с собой новый тип занавеса — видовой с реальным пейзажем, нередко с определенным лирическим настроением. Однако сам подход к решению занавеса как части интерьера не менялся. Каждый художник, естественно, вносил что-то свое в его решение.

Однако подлинный перелом в понимании роли и назначении театрального занавеса произошел в начале XX века. Он был продиктован тем, что в русский театр пришли лучшие представители изобразительного искусства, составившие славу русской культуры, такие, как А. Бенуа, И. Билибин, М. Добужинский, А. Головин, К. Коровин, Б. Кустодиев, В. Серов, К. Сомов, С. Судейкин, Г. Якулов...

Именно с их именами связан новый этап в понимании роли театрального занавеса. Из чисто декоративной части интерьера он становится составной частью декораций к определенному спектаклю — или введением в спектакль, эпиграфом к нему, или заключает в себе его обобщенную символику, или несет в себе смысловую, даже драматургическую нагрузку. Но главное — он всегда эмоционально и эстетически подготавливает, настраивает зрителя на восприятие сценического зрелища. Первую треть нынешнего века можно

рассматривать как расцвет искусства театрального занавеса. Поэтому этот период на выставке представлен наиболее полно работами известных художников, и сейчас почти забытых, чьи эскизы интересны отраженными в них творческими направлениями, к которым их авторы принадлежали.

Для эскизов ведущих советских театральных художников — Ф. Федоровского, Н. Акимова, М. Курилко, Ю. Пименова характерны многообразие выразительных средств, изобретательность композиции, поиск монументального образа спектакля.

Г. АЛЕКСЕЕВА

Для тех,
кто хочет
танцевать

Шесть лет назад при Управлении культурно-просветительных учреждений Министерства культуры СССР была создана репертуарно-

редакционная коллегия, одна из задач которой — способствовать активному и плодотворному формированию репертуара коллективов танцевальной художественной самодеятельности. Коллегия осуществляет издание серии брошюр «Хореографические произведения», которые направляются во все научно-методические центры народного творчества и культурно-просветительной работы и в дома самодеятельного творчества страны. Издано около ста сборников, материалы в которых систематизированы по определенным темам: сюжетно-тематические танцы, танцы народов СССР, танцы для детей, новые балльные танцы. Каждая предлагаемая композиция снабжена краткой аннотацией, чертежами композиционных построений, рисунками поз и движений, эскизами костюмов, нотным материалом. Форма записи танцевального текста — литературно-графическая, что обеспечивает доступность его прочтения.

Ответственная за выпуск



Народная артистка СССР
Людмила СЕМЕНЯКА

Фото Г. Соловьева

Поздравляем
с почетным званием

Указом Президиума
Верховного Совета
СССР за большие
заслуги в развитии
советского
хореографического
искусства
почетное звание
«Народный артист
СССР» присвоено
Дроздовой Маргарите Сер-
геевне — солистке Мос-
ковского академическо-
го музыкального
театра имени народных
артистов СССР
К. С. Станиславского
и Вл. И. Немировича-
Данченко,
Семеняке Людмиле
Ивановне — солистке
Государственного
академического
Большого театра СССР



Народная артистка СССР
Маргарита ДРОЗДОВА

Фото В. Лапина

Брошюры серии
«Хореографические
произведения», издаваемые
репертуарно-редакционной
коллекцией Управления
культурно-просветительных
учреждений Министерства
культуры СССР



Пионерия
Алмаз



сборников — К. Макарова. Подготовка каждого издания ведется в тесном содружестве с хореографами, композиторами, художниками. Выступая здесь в качестве авторов, они комментируют предлагаемые хореографические произведения, весьма полезны их профессиональные советы постановщикам, даваемые с учетом разных возможностей тех или иных коллективов.

Брошюры из серии «Хореографические произведения» могут помочь и в выборе репертуара, и в создании оригинальных композиций.

Ольга ЕВДОКИМОВА



МОЛОДОСТЬ СТРАНЫ



ЕДИНСТВО
ПЯТНАДЦАТИ



ДРУЖБА

Творчество
выше обстоятельств

Несчастье подкралось неожиданно. Татьяна Георгиевна Бруни только что закончила блистательную серию эскизов-фантазий на тему венецианского карнавала. Ей предстояла работа над большим спектаклем и, как всегда, по бесчисленным просьбам, художница создавала мно-

Почти в каждом юбилее присутствует своя грустная, ностальгическая нота: за торжественной приподнятостью речей и здравиц скрывается сожаление о быстротечности времени. И чем старше юбиляр, тем явственней вибрирующий звук этой ноты. Однако, как в любом правиле, есть исключения. Так, вечер, посвященный творчеству народной артистки СССР Тамары Ханум, обрадовал и взволновал своей нетипичной уникальностью. Казалось, в нем были все традиционные слагаемые: и обстоятельный рассказ Г. Сутягиной о сценической деятельности артистки, и документальные кадры кинохроники, и воспоминания выдающихся деятелей искусства — замечательного певца И. Козловского,

известного драматурга И. Прута, и танцевальные поздравления мастеров хореографии, в том числе и М. Эсамбаева, и охапки цветов, и массивное, позолоченное кресло для юбиляра... Практически все — как всегда, все — как обычно, только вот кресло на уютной сцене большого зала Центрального Дома работников искусств оказалось лишним, ибо Тамара Ханум... танцевала. Почти всю жизнь ее сопровождают танец и песня, и именно танец стал основным действующим лицом в тот незабываемый вечер в Москве, когда столичные деятели культуры отмечали восьмидесятилетие художника.

Творчество Тамары Ханум легендарно. Она — одна из первых женщин-актрис в Узбекистане, кто бросил вызов исламу и открыто вышел на театральные подмостки. Она — одна из первых, кто представлял народное искусство молодой Страны Советов

на Парижской выставке в 1925 году. Она — среди организаторов будущего театра имени Алишера Навои, она — создатель балетной школы в Ташкенте... В числе почитателей ее таланта — А. Луначарский, Ф. Шалапин, А. Дункан. Среди ее учениц — М. Тургунбаева, Г. Измайлова.

Особая страница в ее биографии связана с выступлениями на фронтах Великой Отечественной войны. Тамара Ханум пела и танцевала на палубах военных кораблей и в палатах госпиталей, в кузове старенького грузовика и в тесной землянке, под свист пуль, разрывы бомб, под победные залпы салюта. Везде, куда бы ни приезжала артистка с концертами, она несла с собой оптимизм и веру народа в несокрушимость нашей армии, а еще свет и тепло родного дома, ибо для армян — Тамара Артемьевна пела по-ар-

мянски, для башкир — по-башкирски, для узбеков, туркменов, грузин, молдаван — танцевала узбекские, туркменские, молдавские, грузинские танцы... И всегда ее радостное и солнечное искусство отражалось тысячью таких же радостных и солнечных улыбок на лицах воинов. И когда в середине вечера Тамара Ханум вышла на сцену в форме офицера Советской Армии с боевыми орденами и медалями на груди, зрители, находившиеся в зале, в единодушном порыве встали со своих мест.

Искусство Тамары Ханум нынешним любителям танца известно, в основном, только по рассказам очевидцев, по статьям, книгам, кинофильмам, посвященным ее творчеству. Но вот мы увидели ее, юную, красивую, жизнерадостную, и стало ясно — никакие даже самые достоверные свидетельства не могут передать того волнующего

Т. Бруни. Рисунок из серии «Любимые персонажи». Т. Бруни. «Романтическая героиня». Т. Бруни. «Воспоминания о Золушке».



жестко эскизов костюмов — эти «мелкие брызги», как она их называла, Татьяна Георгиевна исполняла в различных вариантах с необыкновенным изяществом и легкостью. Бруни писали и звонили из Ленинграда и Перми, из Москвы и Киева и умоляли «спасти выступление», «войти в положение» или честно признавались в желании потанцевать в «великолепном, удобном» ее костюме.

Жестокая болезнь в один миг перечеркнула все и, казалось, навсегда лишила возможности даже думать о рисовании. Но прошло два года, и в фойе Ленинградского Малого театра оперы и балета была развернута необыкновенная, можно сказать, уникальная выставка — на ней были представлены тридцать рисунков, выполненных Татьяной Георгиевной Бруни в последнее время после болезни.

В течение своего полувекового творческого пути художница создала сценическую «одежду» для многих хореографических спектаклей. И каждый из них, даже самый крупный по количеству декораций и костюмов, не вмещал всех вариантов, придуманных Бруни. И вот сейчас, в трудное для себя время, автор этих великолепных оформлений, как бы прогуливаясь по страни-



впечатления, которое производит ее замечательное дарование. То была сама молодость, вечная и трепетная весна танца, торжество искусства, неподвластного ни годам, ни физическим испытаниям. И потому цветы, сложенные к ногам юбиляра, — не благодарная память прошлому, а радость от общения сегодня с прекрасной Женщиной, удивительной Артисткой, особенной Личностью!

Ю. ЗАМАНСКИЙ

Народная артистка СССР, лауреат Государственной премии СССР Тамара ХАНУМ на юбилейном вечере в Центральном доме работников искусств.

Фото В. Косинца.

Высокого
полета тебе,
«Кыталык»

Народный ансамбль «Кыталык» из села Майя Мегино-Кангаласского района (Якутская АССР) стремится глубоко и многогранно раскрыть в своем творчестве самобытность национальной хореографии.

«Кыталык»... В этом слове мы словно слышим курлыканье стерхов, любимых и почитаемых на севере птиц. Якуты издавна считают белоснежного стерха священной птицей. Недаром с ней сравнивают самых прекрасных и нежных девушек. Руководитель коллектива В. Винокуров, сын старейшего животновода якутского села Майя Павла Сафроновича Винокурова, говорит: «Возможно, это не очень скромно, что наш кол-

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

цам своей замечательной творческой биографии, делает рисунки-воспоминания, рисунки-интерпретации. Она подмечает тончайшие нюансы в характере персонажей, дает специфические, запоминающиеся приметы их внешнего облика, за которыми скрываются точные и острые характеристики.

У Татьяны Георгиевны есть особенно любимые образы, темы и спектакли, к которым она возвращалась многократно. Это, в первую очередь, близкие и дорогие героини итальянской «комедии масок» («Арлекинада», «Слуга двух господ»), персонажи волшебных сказок («Золушка», «Шелкунчик») и, наконец, представители немеркнущего поэтического и воздушного мира романтического балета («Эсмеральда», «Жизель», «Сильфида»). И выставленные рисунки можно сгруппировать в небольшие серии: «Воспоминание о Золушке», «Эсмеральда», «Веселые персонажи», «Любимые персонажи».

Любимые персонажи — это, конечно, вездесущий, неунывающий Арлекин, загадочные дамы в домино и баутах, безукоризненные нарядные кавалеры. А рядом с ними — поистине родниково-прозрачные в своей духовной чистоте Жизель и Сильфида.

Серия из пяти рисунков

«Воспоминание о Золушке» возвращает нас к тому важному в творчестве Т. Бруни, программному для шестидесятих годов спектаклю, осуществленному в Кировском театре. В нем было много нового. Новое, найденное Татьяной Георгиевной здесь, затем получило дальнейшее развитие в работах и самой Бруни, и других художников. В частности, в решении одной из сцен («Бал во дворце») она применила прием изменения пространства сцены с помощью передвижения стаффажа. Дамы в гигантских кринолинах, с гипертрофировано увеличенными прическами окружают трон Принца. По ходу действия, перемещаясь по сцене, они будут мешать погоне Принца за Золушкой, в их кринолинах запутаются гонцы-арапчата. С помощью этих движущих манекенов художница четко выразила предполагаемую эпоху и место действия сказки. Это Франция XVIII века. На выставке представлен новый рисунок дамы-стаффажа. У нее пышная, со множеством деталей и украшений юбка, роскошная, невиданных размеров прическа, но в наклоне головы, в том, как печально поникли перья, сквозит чуть уловимая «утомленность пышностью», так свойственная художественной культуре Фран-

ции второй половины XVIII века, которая действительно послужила отправным источником в построении внешней формы балета «Золушка».

Среди выставленных рисунков есть и такие, которые не связаны с театральной темой — это натюрморты и пейзажи. Станковые произведения на протяжении всего творчества соседствовали у Татьяны Георгиевны с театральными, но, к сожалению, ни автор, ни критика не уделяли им должного внимания. А ведь такие замечательные работы, как «Балетные ребята», «Театральные мастерские», «Натюрморт с петушком», и особенно «Ленинградские дворники», достойны самостоятельного изучения и отдельной публикации.

Татьяна Георгиевна обращалась к станковому творчеству не очень регулярно, но эти произведения раскрывают интересные грани ее дарования. В первую очередь они показывают, что она великолепный стилист. Глубокое знание исторических эпох, умение выделить в них главные «стилеобразующие» черты позволило мастеру найти свои очень индивидуальные приемы выражения того или иного стиля в своих работах. Для художника театра это чрезвычайно важно, потому что дает возмож-

ность безошибочного выражения стиливых примет для создания атмосферы спектакля. Станковые же работы являются как бы своеобразными студиями для разработки этих приемов и принципов.

В последнее время Т. Бруни вернулась к натюрмортам и пейзажам. Ее натюрморты — это опозитированный мир вещей, с которыми человек порою дружит как с живыми людьми. Они бесконечно много говорят о взыскательном, изящном вкусе художницы, о скромности и элегантности окружающих ее в повседневности предметов. Кисти и коробки с красками, маленькая палитра и вазочка с цветами — все скомпоновано так, что создает удивительно гармоничный, проникнутый поэзией и творчеством мир.

Сейчас пейзаж для Татьяны Георгиевны ограничен видом из окна ее комнаты. И вот рождается ожерелье рисунков на тему «Снежная баба». Здесь и здоровенное снеговое сооружение с ведром вместо шляпы, носом-морковкой и задристо торчащей метлой, точно помело бабы-яги, здесь и чуть подтаявший под лучами пригревающего солнца, понурый снеговик с сосульками-слезками. Каждый рисунок в отдельности и вся

лектив имеет такое имя. Для якута танец стерха — это святая реальность и святое понятие. Мы еще не достигли той высоты естественного совершенства и мастерства, чтобы наши танцы сравнивались с танцами стерхов. Но название нас обязывает неустанно стремиться к этому идеалу».

Репертуар «Кыталыка» составляют произведения, выстроенные на фольклорном материале (кстати, его поиск и освоение ведется участниками ансамбля постоянно). Так, например, танец «Узоры», ставший визитной карточкой коллектива, был поставлен В. Винокуровым в творческом содружестве с постоянным консультантом ансамбля, пропагандистом и исследователем национального фольклора И. Избековым. В прихотливых пластических кружевах миниатюры зрителей покоряет умение исполнителей воссоздать языком



Участники ансамбля «Кыталык» исполняют композицию «Якутские национальные игры».

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

маленькая серия в целом — это тончайшие переливы человеческого настроения, от которого зависит и восприятие природы и окружающего мира, это те самые «пейзажи настроения», которые славилась в русском искусстве еще в прошлом веке. Пейзажи Т. Бруни всегда отличались некоторой осенней грустью и даже в тех случаях, когда она обращалась к пейзажу другого времени года, эта минорная нотка звучит явственно. Сейчас этот мотив усилился, что сделало ее пейзажи еще более искренними и приближенными к внутреннему миру художника.

В заключение несколько слов об исполнительской манере художницы. Ее высочайший профессионализм славился всегда. Не было ни одной большой или маленькой рецензии, в которой бы не говорилось о виртуозном мастерстве художницы. Она всегда работала акварелью и гуашью, что давало возможность достичь тончайших цветовых сочетаний, разнообразной, как бы перламутровой фактуры. Теперь Татьяне Георгиевне пока приходится работать цветными фломастерами, что значительно сократило ее палитру, требуя работы только локальным открытым цветом. Т. Бруни всегда называет сама себя «черным художником» из-за применения значительного коли-

чества глубокого бархатного черного цвета, придающего необычный романтический настрой многим ее работам. Теперь черный цвет стал необходимым и главенствующим в рисунках, но это лишний раз подчеркнуло виртуозное владение линией, умение немногими свободными штрихами не только построить форму, но и придать ей выразительность и гармонию.

Татьяна ДРОЗД

Неуспокоенность

«Я радость бытия принес тебе в подарок, — от читавшего стихи Э. Верхарна человека исходил и передавался окружающим какой-то неистощимый оптимизм. Изумляло то, что в свои восемьдесят лет он сохранил вкус к жизни, был полон энтузиазма, желания делиться с другими зарядом своей бодрости. Постоянное стремление сделать знания, которыми он обладал,

всеобщим достоянием, наверное, всегда отличало Олега Николаевича Сталинского.

— Вот, представьте себе, — рассказывает он, — отдыхаю я на даче под Одессой, у моего давнего друга. Кажется, надо «забыться». Отойти от суеты, от ежедневных забот и хлопот. Но не тут-то было! Почти каждый вечер, за редким исключением, я отправляюсь в близлежащий (за несколько километров) пансионат, чтобы после ужина прочесть там лекцию. Родные спрашивают: «Ну, зачем? Ведь приехал отдыхать...» Я и сам иногда иду и думаю о том же. Но иду. Иначе не могу — тянет меня неодолимо к действую. Без этого в жизни ничего не добьешься.

Артистическая биография О. Сталинского насчитывает шестьдесят четыре года. Такое профессиональное долголетие на балетной сцене сам Олег Николаевич объясняет тем, что, кроме хореографии, серьезно обучался актерскому мастерству, зани-

маясь в драматической студии, играл в драматическом кружке, над которым шефствовал знаменитый Юрьев. Среди его балетных педагогов были такие известные мастера, как Е. Вазем, В. Пономарев, В. Семенов. Перешагнув семидесятипятилетие, Сталинский продолжал участвовать в спектаклях Львовского театра оперы и балета имени И. Франко. Поступив в его балетную труппу после окончания Великой Отечественной войны, он создал на его сцене образы Лукаша («Лесная песня» М. Скорульского), Сафрона («Маруся Богуславка» А. Свечникова), Степана («Лилея» К. Данькевича). В балетах А. Кос-Анатольского «Хустка Довбуша», «Сойкино крыло», «Орыся» он также танцевал ведущие партии. Олег Сталинский обрел популярность и как исполнитель ролей классического репертуара театра.

Олег Николаевич при любых обстоятельствах верен принципу преодоления любых

танца один из старинных видов якутского национального искусства — создание тончайших украшений-узор. В миниатюре «Подснежник» артисты-любители образно передают и дуновение ветра, и трепет лепестков, и раскрытие бутона. В композиции «Стерхи» видим, как взмахивают крылышками птенцы, еще не умеющие летать, как они становятся прекрасными птицами. Танец «Олени» поражает стремительным темпом, горделивостью движений, легкостью прыжков исполнителей. Интересно решены постановщиком сюжетный танец «Посвящение в воины», «Якутские игры», «Осуохай» и другие.

Вместе с Василием Павловичем Винокуровым в коллективе с ним работает его жена Александра Гаврильевна — преподаватель по классу хореографии детской музыкальной школы. Именно в ее классе занимаются будущие

танцовщики ансамбля «Кыталык» — учащиеся восьмилетней и средней школ села.

Где бы ни выступал ансамбль «Кыталык», ему везде сопутствует успех, а выступают танцовщики не только в своем районе и республике, но и далеко за ее пределами. Артисты были участниками дней литературы и искусства Якутской АССР в Башкирии, Москве, Ульяновске, Владивостоке, Хабаровске, выступали перед строителями Всесоюзной ударной стройки Экибастузского топливно-энергетического комплекса в Казахстане, перед строителями и эксплуатационниками Байкало-Амурской магистрали. С успехом демонстрировали якутские умельцы свое искусство в Монголии, Венгрии, Италии.

И, наконец, летом 1985 года ансамбль «Кыталык» стал участником XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Вот один из

отзывов зрителей, побывавших на его концерте: «Молодцы! Спасибо за ту радость, которую вы дарите людям! Высокого полета тебе, «Кыталык».

Н. НУРУЛЛИН

Верность призванию

Родина танцовщика, педагога и балетмейстера Виано Гомеса де Фонсеа Херардо — Баскония. Там он впитал ритмы, поэзию, сам дух народных испанских танцев. Его родители были коммунистами, отца Херардо убили франкисты. Когда в стране началась война с фашистами, Херардо, тогда одиннадцатилетнего мальчика, вместе с другими испанскими детьми привезли в Советский Союз. Здесь он нашел свою вторую родину,

обрел любимую профессию, учась в Московском хореографическом училище у Николая Ивановича Тарасова.

Во время Великой Отечественной войны Херардо работал солистом балета в Тульском театре музыкальной комедии, был участником комсомольской фронтовой бригады. В конце 1944 года Херардо во время одной из поездок на фронт получил ранение в ногу и танцевать уже не смог. Но любимого дела не оставил — он с увлечением занимается педагогической деятельностью. Воспитанник выдающихся мастеров Н. Тарасова, Ф. Лопухова, О. Иордан, Б. Брегвадзе, Херардо бережно передает своим ученикам опыт и знания, полученные от своих наставников. В Гродненском культпросветучилище при активном участии Херардо открыто хореографическое отделение. Несколько лет он работал педагогом характер-

препятствий во что бы то ни стало. Началось это еще с далекой юности. Крепким здоровьем судьба его не одарила. Когда занимался в балетной студии, врачи запретили посещать уроки. Но Сталинский, вопреки всем категорическим приказам, не оставил любимое дело. И стал артистом балета. Война принесла новые испытания. Олег Николаевич был контужен, ходил на костылях, и опять жестокий диагноз медиков — танцевать не сможете. Но сила духа опять выручила его: в 1946 году он снова вышел на сцену.

— Время, как вы знаете, летит неумолимо, — говорит Олег Николаевич. — Перед ним человек бессилён. Я вынужден был расстаться со сценой. Но натура моя, всегда нуждавшаяся в человеческом общении, не удалилась в мир воспоминаний. Самым дорогим в моей жизни всегда были благодарные лица людей, сидящих в зале. И сегодня я снова стараюсь доставлять им радость. Теперь



О. СТАЛИНСКИЙ — солист балета Свердловского оперного театра. 1933.



О. СТАЛИНСКИЙ в роли Гирея в балете «Бахчисарайский фонтан».

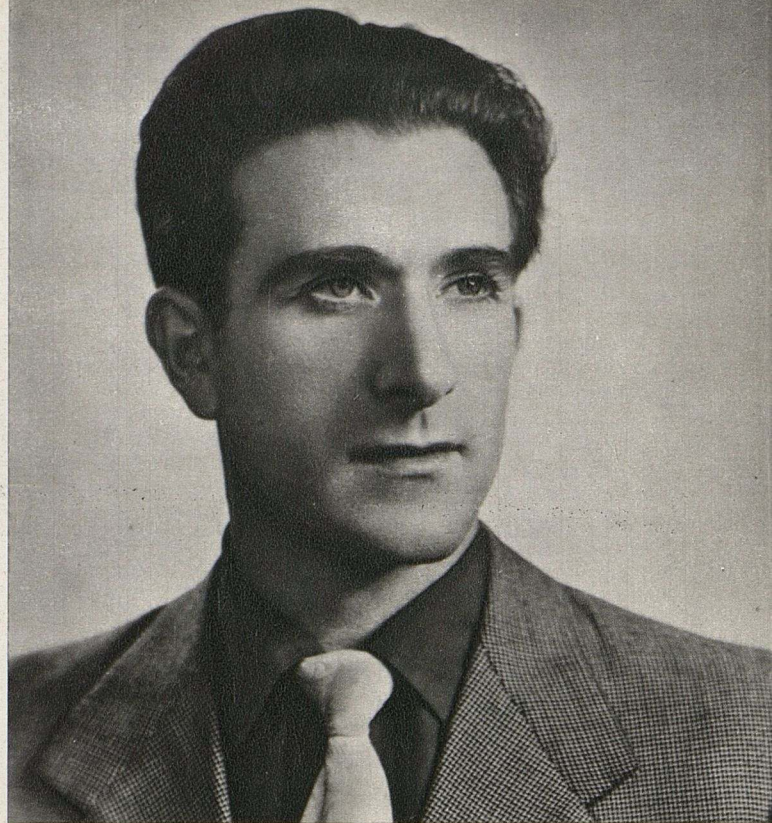
ного и испанского танца в Рижском хореографическом училище и педагогом в Театре оперы и балета Латвийской ССР.

Но Херардо не только преподает. Он — автор множества сценических постановок, пластическая основа которых — народный танец разных областей Испании.

Известно, что танец для испанцев — это не просто развлечение и отдых, а неотъемлемая часть жизни, образное выражение взглядов на различные нравственные проблемы человеческого бытия. С национальной хореографией Херардо был знаком как истинный сын своего народа: в детстве его обучала мать, затем он тщательно собирал фольклорный, музыкальный и хореографический материал во время поездок на родину. На основе глубокого изучения старинных народных мелодий и обрядовых танцев всех районов страны балет-

мейстер сочинял впечатляющие хореографические постановки. Так родились его балеты «Праздник в Сарагосе», «Кровавая свадьба», «Арагонская хота», «Испанские миниатюры» — самые значительные постановки Херардо, осуществленные на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова и на Ленинградском телевидении. Репертуар многих коллективов и солистов, в том числе исполнителей Ленинградской филармонии, Ленинградского балета на льду, воспитанников хореографических училищ Перми, Ленинграда, Риги, Киева, Еревана, участников народных танцевальных ансамблей Латвии украсли композиции Херардо Гомеса.

Самый известный балет Херардо — «Испанские миниатюры». Спектакль с успехом шел на многих сценах нашей страны. «Испанские миниатюры» — это плас-



Виано Гомес де Фонсеа ХЕРАРДО.

уже при помощи слова.

О. Сталинский — член львовского отделения общества «Знание». В трех школах для учеников девятого десятилетия классов он ведет лекторий «В человеке все должно быть прекрасно», читает лекции на курсах повышения квалификации учителей при Львовском университете. Олег Николаевич — частый гость на городских предприятиях: на автобусном заводе, заводе по производству телевизоров. Знают его и труженики сельского хозяйства Пустомытовского, Нестеровского и других районов Львовской области.

— Я думаю: во всем нужно быть честным профессионалом, потому и считаю лекторскую работу ответственной. Сейчас в нашей стране во всех сферах жизни происходит активная перестройка. И помочь этому процессу, всячески способствовать ускорению социально-экономического развития страны — наша задача. Труд лектора, помимо знаний, тре-

бует принципиальности, творческого напряжения, обаяния, если хотите. И при этом надо помнить слова Владимира Ильича Ленина: «Поближе к жизни... Побольше внимания самым простым, но живым, из жизни взятым, жизнью проверенным фактам коммунистического строительства». И я всегда стараюсь следовать сформулированному вождем революции принципу. Считаю, лекция удалась тогда, когда мой монолог превратился в диалог со слушателями.

Олегу Николаевичу увлечь аудиторию, конечно, помогают опыт актера, его молодая энергия, эмоциональность. Кроме того, он получил два высших образования, закончив экономический факультет и институт иностранных языков. При постоянной занятости, вечной нехватке времени, он, тем не менее, читал лекции даже в период гастролей театра. В памяти остались содержательные встречи с рабочими «Ростсельмаша» и «Атоммаша».

Знают О. Сталинского и в Ленинграде — в институте повышения квалификации учителей, и в институте имени Лесгафта, где он выступает и перед педагогами, и перед студентами. Делает это Олег Николаевич, когда приезжает в город на Неве в гости к сыну. Доводилось выступать ему и в Ленинградском дворце просвещения.

Тематика его сообщений разнообразна. Он рассказывает о роли искусства в формировании личности, о культуре общения людей, об эстетическом и нравственном воспитании в семье, об активном отношении к жизни (лекция так и называется: «Я люблю тебя, жизнь»), о том, каким великим оружием в годы войны было искусство, в том числе и хореографическое, разъясняет программные установки нашей партии, анализирует события, происходящие на планете. Есть в его багаже лекция о борьбе с алкоголизмом.

— Моя самая любимая

аудитория, — говорит Олег Николаевич, — учительская. Я, насколько могу, пытаюсь заронить в души учителей доброе, прекрасное, чтобы они могли посеять и взрастить это в своих учениках. «Человек начинается с детства» — такая тема одной из моих лекций. Я убежден, что творческий поиск в деле воспитания юной личности должен вестись всеми сообща. Только таким могучим объединением усилий мы достигнем успеха. И во внедрении школьной реформы есть и будет много трудностей. Но, если нам безразличен завтрашний день страны, их надо преодолеть.

Рассказ о лекторской деятельности хочется завершить цитатой из одного письма, полученного Олегом Николаевичем Сталинским: «Оказывается, мало того, о чем говорить, надо еще уметь говорить, надо искать формы общения. Сколько интересного, мудрого и познавательного узнала я на Вашей лекции. И то, что Карл Маркс — ве-

тические жанровые картинки из жизни испанского народа, где хореограф стремился показать различные человеческие характеры, эмоции, выявить многообразие традиционных танцев — мы знакомимся с танцами басков «Эспатаданс» и «Сан Мигель дель Арречинага», танцами испанских цыган стиля «Фламенко», с «Самброй», «Фаррукой», «Севильяной», пламенным «Пасодоблем», знаменитой «Хотой высокого Арагона», «Малагеньей», «Фанданго». Сплетаясь в драматургически цельную сценическую панораму, они создают обобщенный образ народа.

В балете более тридцати массовых танцев и столько же танцев для солистов. «Испанские миниатюры», без преувеличения, можно назвать «балетом, где солист — кордебалет». Зрители всегда тепло принимают это сочинение Херардо — никого не оставляет равнодушным зарази-

тельная атмосфера яркого праздника народного испанского танца.

В 1978 году Херардо был приглашен в Ашхабадский театр оперы и балета на постановку балета «Испанские миниатюры». Эта поездка оказалась для него роковой: автомобильная катастрофа, в которую он попал, перечеркнула все планы. Вот уже почти десять лет он лишен возможности передвигаться самостоятельно. Но его творческая деятельность продолжается. Херардо давно изучает историю, особенности испанской хореографии, постигает секреты ее удивительной силы воздействия. Итогом этого большого труда стала книга, выпуск которой готовится в ленинградском отделении издательства «Искусство».

Физический недуг не сломил Вьяно Гомеса де Фонсеа Херардо. Его мужество, его духовная сила привлекают

к нему людей — в его доме всегда можно встретить гостей. Он всегда весел, старается помочь советами: ведь он — один из самых больших знатоков испанского танца в нашей стране и всегда готов безвозмездно передать свой опыт и знания музыки, костюма, обычаев народа Испании всем, кто стремится постигнуть тайны этого прекрасного искусства.

И. БАРАНОВСКАЯ

Благодарю
судьбу

Годы учебы в балетной школе поразительно крепко формируют в воображении будущего артиста черты творческого идеала. Как правило, этот первоначальный идеал по преимуществу собирателен, его составляют и впечат-

ления от прочитанного, и юношески максималистская фантазия, складывающаяся в уме порой полярные и несовместимые впечатления от танцовщиков, виденных на сцене. Редко, но бывает, что такой художественный идеал не придуман, не воссоздан путем эмоциональных сопоставлений, а реален, близок и по-человечески дорог. Для нескольких поколений учеников Пермского хореографического училища таким зримым, реально воплощенным идеалом Терпсихоры была балерина Римма Михайловна Шлямова — заслуженная артистка РСФСР, лауреат Международного конкурса в Варне. Мы, воспитанники школы шестидесятых-семидесятых годов, бережно хранили и передавали друг другу театральную «легенду» Шлямовой. Из рассказов педагогов, из музейных экспонатов знали, что после великой Улановой, танцевавшей в годы войны на пермской сцене Жизель, на постановку балета Адама в Перми не отваживались. Словно ждали рождения той артистки, которая может бережно и на предельно высокой ноте подхватить эстафету великой балерины. «Жизель» поставили в театре с появлением

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

ликопепный поэт, и что Николай Островский любил танцы, и что жизнь нам дается для служения людям. А в конце Вашей лекции как великолепно Вы обыграли мимическую роль из «Большого вальса» Штрауса, как ярко показали двуликость буржуазного дельца, его алчность и внешнее обаяние, опутывающее бедняков. Как Вы артистичны, вдохновенны...».

И, наверное, если человек получает такие письма, то понимаешь, что действительно жизнь дается для служения людям. И в этом — счастье.

Т. КОВАЛЕВА

Сеньора из Валенсии

Известный композитор Ю. Саульский закончил партитуру двухактного балета «Сеньора из Валенсии» (либретто А. Агамирова и А. Чичинадзе

по пьесе Лопе де Вега «Валенсиянская вдова»). Наш корреспондент обратился к автору с просьбой познакомить читателей журнала со своим новым произведением.

— В литературе, драматургии, вообще в искусстве существуют вечные темы, — рассказал композитор. — Одна из них — освобождение от пут предрассудков, социальных ограничений, путь к раскрепощению личности. Я сажусь сочинять музыку — в любом жанре — только тогда, когда меня взволновала тема. Так случилось и на этот раз.

— Ваша музыка широко известна слушателям и, конечно же, многие считают, что Ваца стихия — джаз, песни, сочинения «легкого» жанра.

— Я хотел написать балет, в котором я бы не изменил себе как композитор. Хотя, может быть, мое академическое музыкальное образование и не всем известно.

Кстати, и балетную музыку я начал сочинять давно. Правда, то были не «полнометражные» спектакли, а сюиты, отдельные номера. Мне почасти удалось работать с такими замечательными балетмейстерами, как В. Варковичкий, А. Радунский. Будучи дирижером Московского мюзикхолла я оказался тесно связанным с хореографическим искусством. Конечно, здесь обрелся опыт работы в совсем иной его сфере — не академической. Но и балеты могут быть разные...

— Тем более, что тема балета диктует и его стилистику и во многом жанровые особенности. В «Сеньоре из Валенсии» есть не только рельефные характеры, но и яркие массовые сцены...

— Приступая к созданию музыки, я хорошо понимал, что «чистокровный» испанец из меня не получится. Но традиции русской музыки тесно связаны с испанскими мотивами. Если брать выдающиеся примеры, это и вели-

кий Глинка с его «Арагонской хотой», «Ночью в Мадриде». А «Испанское капричио» Римского-Корсакова?... В период подготовительной работы я слушал много музыки современных испанских композиторов. Вспомнил то, что писали Равель, де Фалья. Не для того, чтобы им подражать, а чтобы очертить круг того, что уже сделано. Испанская музыка — это не только то, что было создано в Испании. Ведь у каждого в сознании, в ощущении «своя» Испания. И хотя весьма соблазнительно идти в творчестве по уже проложенным тропам, я старался их избегать. Стилистика балета формировалась опосредованно — и моя классическая «закалка», и любовь к испанской музыке, и возможности палитры современного симфонджа, здесь, видимо, сказаться должны. Насколько — судить не мне.

— Вы назвали «Сеньору из Валенсии» балетом-буфф?

— Ранее мне это опреде-

Риммы Шлямовой, в 1954 году окончившей местное хореографическое училище.

Ученицей никогда бы не пове-рила, что мне выпадет счастье танцевать со Шлямовой на одной сцене, принимать из ее рук бесконечно дорогие каждой балерине партии, заниматься в ее классе, готовясь к спектаклю. Но это произошло и, как я теперь понимаю, произошло закономерно. Первым спектаклем, который я увидела с участием Шлямовой, была «Спящая красавица». Забравшись под «колосники» зрительного зала — на галерку, мы с подругами не решались дышать, когда на сцене появлялась ее маленькая принцесса Аврора — бесконечно юная и не по годам серьезная, лирически отзывчивая и хоронящая в душе какую-то драму. Тогда такое прочтение роли казалось нам загадкой, Аврору другие балерины танцевали по-другому, и мы лишь понимали, что Шлямова танцует не так, как все. Во всех спектаклях она была другой. Другой Марией в «Бахчисарайском фонтане», другой Одеттой в «Лебедином озере», другой Фригией в «Спартаке». Теперь бы я объяснила

ее непохожесть огромной внутренней работой, необычайно глубокими, часто драматическими размышлениями о жизни, которые она оправляла в лирические контуры хореографического текста. Не просто исполняла текст, а пыталась растворить в нем свой чуткий взгляд на мир, свое отношение к музыке, свое понимание судьбы. Она воздействовала на зрителей силой своего духа, накатом намеренно сдерживаемых эмоций. И в ее искусстве была своя тема — мудрое и глубокое понятие жизни, нередко к ней беспощадной и жестокой, но таящей в себе высокий нравственный смысл.

Идут годы, вот уже я, Аврора, прощаюсь с Пермью, с театром, в котором Шлямова передала мне многие свои партии, — и Жизель, и Фригию, и Потерявшую любимого в «Береге надежды»... А в зале она — Римма Шлямова, мой живой идеал, мой наставник, мой педагог, «начало» моей театральной судьбы.

Часто приезжая в Пермь, выступая на сцене театра уже в качестве солистки труппы Московского театра балета, я спешу на репетиции с Риммой Михайловной. Прихожу раньше — ча-



Солисты Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского Р. ШЛЯМОВА и Л. АСАУЛЯК в балете «Жизель». Фото Ю. Силина

ление жанра казалось не-точным. Я бы назвал его мюзиклом, если бы не опасался быть неправильно понятым — в моей «Валенсианской вдове» будут только танцевать. Но по характеру зрелища это должен быть мюзикл. Я старался смотреть на известный сюжет с юмором.

Балет-буфф дает к тому же возможность использования виртуозной танцевальной техники. Это не хореодрама, не пантомима. Зрителю нравятся отточенная виртуозность и пусть он на здоровье аплодирует в конце каждого хореографического номера, если будет увлечен. Хотя это не должно быть помехой сквозному драматургическому действию.

Есть еще одна причина, по которой я обратился к «необычному» для себя жанру. На самом деле я очень люблю театр и сейчас, общаясь с театральными коллективами (балет, в частности, принят к постановке Харьков-

ским театром оперы и балета имени Н. В. Лысенко), чувствую настоящую творческую радость.

Беседу вел А. ЧЕПАЛОВ

Солнечные блики сибирского балета

Елене и Владимиру Орловым — руководителям Усть-Илимского народного театра балета «Солнечные блики», одного из ведущих самостоятельных коллективов Иркутской области — постоянно приходится бороться, отстаивая свои принципы, доказывая истины, для них — очевидные, а для других... Вспомним заявления скептиков последнего пятилетия. «Балет в Усть-Илимске? Что вы, это нереально. Но если вы настаиваете, можем выделить вам... одну ставку на двоих», — так их встретили в Усть-Илимске в 1981 году. Через полгода после этого разговора созданный ими ансамбль дал первый концерт на сцене Дворца культуры энергетиков, и жители

города с удивлением узнали, что у них появился свой собственный балетный коллектив.

«Целых семь номеров для областного смотра детской самодеятельности? Нет, усть-илимцы, для вас это слишком много. Покажите прежде, что вы привезли, — может быть, номера три мы отберем», — сказали им в Братске в 1983 году. После просмотра программы «Солнечных бликов» жюри постановило выделить коллективу... целое отделение.

Итак, за неполных пять лет в сибирском городе сложился интересный коллектив — народный театр балета. А началось все так. Через год после того, как Лена Свиницкая пришла заниматься в Карагандинский народный театр балета, ее собрались отсюда отчислить. Нет, не за бесперспективность — за чрезмерную для ребенка серьезность, «неартистичность». И если этого не сделали, то только потому, что заметили в ней спортивную жилку. В дальнейшем Елена стала не только ведущей солисткой этого известного самостоятельного коллектива, но и мастером спорта по акробатике, членом сборной команды Казахстана.

Дальнейший поворот в ее судьбе связан с приездом в Караганду в 1975 году Владимира Орлова — выпускника Киевского института культуры по отделению режиссуры балета. Елена и Владимир всерьез занялись педагогической деятельностью, взялись за новые постановки. В репертуаре ансамбля появились названия: «Ромео и Джульетта», «Легенда о Белой птице»... Именно после «Легенды» — двухактного балета, тепло принятого казахским зрителем, молодым хореографам захотелось поправить себя на самостоятельной работе. Так появился в их биографии город Усть-Илимск.

В Караганде — традиции, школа. В Усть-Илимске ничего этого нет. Откуда же бралась уверенность в том, что из «гадких утят», которые придут к ним на первый урок, удастся создать народный театр балета (речь шла только о нем)? Они мечтали о репетиционных залах — с гримерными, костюмерными, а получили проходную комнату возле кабинета директора Дома культуры «Гренада» (новый Дворец культуры только строился).

У тогдашнего руководства «Гренады» их прожекты особого доверия не вызывали, в чем, ко-

са за два. И не удивляюсь, что она уже ждет меня. До того момента, когда я выйду на середину класса, нам надо о многом поговорить. О партиях, которые танцевала она и которые предстоит прожить теперь мне, об учениках, с которыми она встречается в Пермском хореографическом училище, продолжив свой творческий путь в педагогике, о театре, где она помогает главному балетмейстеру релетировать новый спектакль. И, как прежде, меня восхищают огромное жизнелюбие, творческий энтузиазм Риммы Михайловны, ее требовательность, ее неприятие фальши на сцене и в жизни. И ее беспредельная музыкальность, вдруг заставляющая меня до мельчайших оттенков вспомнить жизнь ее героинь.

И чаще других я вспоминаю ее Жизель — ту, которой она прощалась со сценой, в которой была бесконечно мудрой и сильной, и вместе с которой унесла с собой со сцены глубокое приятие жизни, таящее в себе высокий нравственный смысл.

И как бы ни были трудны гастрольные маршруты нашего

коллектива, я твердо знаю, что через какое-то время я снова приеду в Пермь, снова буду танцевать «Жизель», снова буду грустить о ее Жизели и благодарить судьбу за наш союз.

ГАЛИНА ШЛЯПИНА,
народная артистка РСФСР,
лауреат Государственной
премии РСФСР имени Глинки

Образы Испании на киргизской сцене

Новый спектакль Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева «Картины Испании» включает в себя три одноактных балета — «Тореро» Е. Светланова, «Любовь-волшебница» М. де Фалья и «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова (хореограф Л. Трёмбовельская, художник В. Вольская, дирижер С. Полуэктов).

Не впервые обращаются советские хореографы к симфонической музыке видного советского дирижера и композитора Е. Светланова. Автор симфонии — поэмы «Калина красная», «Русских вариаций для арфы и струнного оркестра», «Поэмы памяти Давида Ойстраха для скрипки с оркестром», цикла «Деревенские сутки», он увлекает хореографов своим оригинальным композиторским дарованием, пластически зримой «подачей» музыкальных образов. «В своем композиторском творчестве, — пишет Р. Шедрин о Светланове, — он развивает одну из самых плодотворных ветвей отечественного симфонизма, и в этом плане его по праву можно назвать продолжателем традиций Николая Яковлевича Мясковского. Каждое его сочинение полно открытости чувств, непосредственности эмоционального высказывания, отмечено мелодической щедростью, напевной

широтой».

Именно эти черты музыки Светланова нашли свое воплощение в хореографии спектакля «Тореро», оказавшись творчески близки его постановщику Ларисе Трёмбовельской. Известная характерная танцовщица Большого театра Союза ССР, знаток народно-сценического танца, и в первую очередь, испанского, она органически сочетает его с выразительными возможностями классической хореографии. Пластическая партитура балета включает и развернутые массовые сцены корриды, требующие от исполнителей особой ритмической четкости, и дуэты Фернандо и Эстреллы, в которых выявляется многообразие психологических нюансов в их отношении, и вариации-монологи тореро, раскрывающие такие качества главного героя, как отвага, мужество, благородство.

Замысел хореографа тон-

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

Е. ТРЕТЬЯКОВА
и С. СВИНЦИКИЙ в балете
«Таежный nocturn».

Фото П. Чмыхова



нечно, трудно кого-то винить. «Режим наибольшего благоприятствования», который, по мнению многих, ныне создан Орловым, пришлось сначала буквально завоевывать.

Скоро директор Дома культуры З. Артеменко поняла, что ее кабинет расположен неудачно: когда Орловы начинали занятия, двери их комнаты решительно баррикадировались, и доступ посетителей к ней прекращался. Приезжие заслужили первые упреки в неуживчивости, но уважать свой жанр заставили.

На первые объявления о приеме в балетный коллектив откликнулись восемьдесят девочек и... один мальчик Сережа Кожухарь («Вторым мальчиком был сам Владимир Петрович», — шутит Орлова). Чтобы «заманить» на репетиции представителей сильного пола, пришлось пойти на обман: в объявлениях ансамбль стали именовать эстрадно-классическим. «Если судить по большому счету, мы не танцу учим, но стремимся воспитывать людей, сознающих свое человеческое достоинство», — не без гордости говорят Орловы.

Одеяние большинства ребятяшек, приходящих в «Гренаду», не вдохновляло на работу над

классическими произведениями. Майки и футболки были не первой свежести, а одна нынешняя солистка щеголяла в купальнике, на два размера больше требуемого... Начали с малого. Поначалу на мальчиках появились белые майки и белые носочки, а у девочек — длинные стрижки (для того, чтобы на концертах прически были одинаковыми). А потом на улицах Усть-Илимска появились подтянутые юноши и стройные, с красивой осанкой девушки. Перемены были не только внешними — росло и нравственно-эстетическое самосознание участников коллектива. Приведу два показательных в этом плане примера. Так, на последних гастролях в Иркутске ребята предложили сходить в художественный музей. Для многих из них это было вообще первым посещением картинной галереи. А на одном из своих общих собраний ребята решили премию Иркутского комсомола имени Иосифа Уткина, которой удостоен коллектив, и сборы от юбилейного концерта перечислить на счет № 904 в Фонд помощи пострадавшим от аварии на Чернобыльской АЭС.

Первое выступление «Бликов» состоялось в мае 1982 года на сцене открывшегося Дворца культуры. Первый выезд «в люди» —

ко передают не только исполнители главных партий — А. Рыскулов, К. Садыков (Тореро), А. Токомбаева, С. Тукбулатова (Эстрелла), М. Ласочкина, Н. Окольздаева (Фортуна), но и артисты кордебалета.

Танец Фернандо-Рыскулова — бесстрашного красавца-тореро, любимца толпы и в то же время нежного и лиричного возлюбленного — привлекает сдержанно благородными линиями, точным ощущением стилистики.

Драматизм и патетика, присущие искусству А. Токомбаевой, раскрывают напряженность внутренней жизни Эстреллы. Ее эмоции, как тончайший камертон, естественно отзываются на происходящие на сцене события.

Дуэт этих артистов стал драматургически определяющим и в балете «Любовь-волшебница». История постанов-

ки миниатюрного по протяженности его сценического времени спектакля насчитывает большое количество балетмейстерских интерпретаций как в советском, так и зарубежном театрах. Рассказанная в либретто Г. Мартинеса-Сьерра история цыганки Канделас обрела темпераментное, колористически эффектное решение в партитуре композитора.

Многообразие оркестровых красок, ритмическое и танцевальное богатство мелодического мышления М. де Фалья обретают прежде всего пластическое выражение в детально разработанной Трёмбовельской хореографической партитуре образа цыганки. Развернутые, психологически убедительные, танцевально действенные монологи Канделас требуют от исполнительницы мастерского сочетания элементов классического танца с многообразными красками фламенко:

владением техникой сапатеадо, выразительными движениями рук, гибкой пластикой корпуса. И все это — для того, чтобы нарисовать портрет человека глубоких чувств, страстного темперамента. В лице Айсулу Токомбаевой Лариса Трёмбовельская нашла идеального интерпретатора своих творческих замыслов. Актриса большого драматического таланта, тонкой музыкальности, Токомбаева сумела органично постичь стилистику хореографии спектакля, найти достоверно убедительные средства выразительности для показа сложного, мятущегося характера своей героини.

Партнером Айсулу Токомбаевой в спектакле выступил, как уже говорилось, Анварбек Рыскулов. Его молодой цыган Кармело, человек широкой, вольной души, нежно и преданно любит Канделас и готов за эту любовь бороться. Интересный актер-

ский ансамбль составили также С. Куватова — молодая цыганка Люсия, Б. Романкулов — Призрак-видение, певица В. Портнова, исполнившая вокальную партию в спектакле.

Красочным финалом праздника танца, заключительным аккордом балетного триптиха стало «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова. В своем решении Л. Трёмбовельская опирается здесь на пластическое богатство народных испанских плясок. Они творчески трансформированы балетмейстером в четкие формы театрального танца. Будучи одновременно сценаристом и хореографом «Испанского каприччио», как и «Тореро», Трёмбовельская находит внутреннюю драматургию развития действия в музыке, определяя ее как танец-характер, танец-образ. Многоцветная плясовая мозаика помогает нам постичь различные качества души ис-

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

в Братск, на уже упоминавшийся смотр — в марте 1983-го. К тому времени афишу коллектива уже украшали такие произведения, как «Розовый вальс» из балета «Щелкунчик» П. Чайковского, «Ноктюрн» Ф. Шопена, выходная вариация Китри из «Дон Кихота» Л. Минкуса, а позднее — второй акт «Жизели», па де де из балета «Пламя Парижа» Б. Асафьева.

«Отчаянные люди — Орловы, — поговаривали знатоки, слыша такие названия. — На классику замахиваются — видно, успех совсем вскружил им голову». А для них балетная классика и была смыслом всей предыдущей работы. Они и ехали в сибирский город создавать не эстрадный ансамбль, а театр, способный исполнять высокие образцы классической хореографии. Первые номера были лишь предлюдием, приближением к мечте.

Люди одержимые, Орловы сами работают без праздников и выходных и требуют, чтобы другие целиком отдавались своему делу. Так, при подготовке спектакля «Таежный ноктюрн» (он стал подарком «Солнечных бликов» XXVII съезду КПСС) Елена Петровна одна сшила 24 балетных пачки, каждая из которых требовала 6—8 часов ра-

боты! Немудрено, что любое проявление халтуры, лени вызывает у руководителей «Бликов» бурю протеста.

Сегодня в ансамбле занимается более двухсот человек, из них 170 — уже не первый год. Вслед за сестрой в Усть-Илимск перебрался Сергей Свиницкий, также танцевавший сольные партии в Карагандинском народном театре балета. Это была серьезная поддержка для Орловых: роль Сергея, главного исполнителя мужских партий, едва ли не равнозначна роли самих создателей ансамбля. Стремительно выросли Ольга Полякова, Елена Третьякова, Светлана Прытсыук, Иван Каргопольцев. А главное, в коллективе появились пятьдесят мальчишек, которых привлек туда уже не эстрадный танец, а балет. Кто-то потянулся за товарищем, кто-то — за первой любовью... Нужны были спектакли, чтобы занять ребят. Так в репертуаре «Солнечных бликов» появились такие постановки Орловых, как балеты «Мальчиш-Кибальчиш» (на музыку К. Кацман) и «Таежный ноктюрн» (на музыку А. Пахмутовой).

Строгий классический язык «Таежного ноктюрна» был понятен первопроходцам, которых немало сидело в зале. О «Мальчише-Кибальчише» и «Таежном

ноктюрне» можно также сказать, что авторы балетов стремятся выстроить в своих спектаклях четкую драматургию, тонко выявить и подчеркнуть кульминационные моменты сюжета, что они тщательно работают с фонограммой. Эти работы — новая ступень в творчестве Орловых, новая точка отсчета и, добавлю, новая пища для споров. А может быть, это хорошо, что замыслы Орловых вызывают желание обсуждать их, спорить?

С. ИВАНОВ

Предназначается детям

Спектакль «Комедианты», поставленный молодым ленинградским балетмейстером Олегом Игнатьевым на музыку Д. Кабалевского, стал третьей премьерой балетной труппы Детского музыкального театра УССР. Думается, одним из достоинств киевской постановки является тонко найденная органичная интонация в разговоре с детской аудиторией.

Ведь не секрет, что создание балетного театра для детей до сих пор остается не до конца разрешенной проблемой, поскольку балетмейстерам не всегда удается найти ту «золотую середину», которая бы наилучшим образом «обернулась» именно к юному зрителю.

Балет «Комедианты» представляет собой двухактную композицию из разнообразных по эмоциональному содержанию и по пластическому рисунку номеров, объединенных общим сюжетом — представлением бродячей цирковой труппы. Тема не новая, но в оригинальности решения балетмейстеру не откажешь. Уже очаровательный пролог-антрэ, в котором зритель видит, как из закулисной суеты постепенно рождается искусство, задает определенный тон спектаклю — тон веселый и жизне-радостный, сохраняющийся до самого конца.

Симпатию публики вызывают и озорные собачки со



панцев. Веселая пара (солисты в первой премьере — М. Касымова, Р. Ирсалиев, во второй — И. Иванова, Р. Ирсалиев) в окружении жизнерадостной молодежи танцует хоту. Она сменяется мавританским танцем, задумчиво-протяжным, идущем в медленном темпе (солистка Е. Тюрякулова в первой премьере, С. Куватова — во второй). Неожиданно на площадь врываются темпераментные баски (солист А. Ирсалиев — в первом премьерном спектакле, К. Сулайманов — во второй).

Каким-то внутренним триггером овеяно первое появление девушки-андалузки (в первой премьере ее партию исполняет А. Токомбаева, во второй — М. Ласточкина).

А. ТОКОМБАЕВА (Эстрелла)
и А. РЫСКУЛОВ (Тореро)
в балете «Тореро»

Кажется, что она не обращает внимания на окружающих ее юношей, а прислушивается к рождающемуся в глубине ее души танцу-монологу. С появлением андалузца (Ч. Базарбаев, А. Рыскулов) внутренне будоражающий ритм становится все напряженнее, зовя к всеобщему плясу. И он разражается «подобно ливню, и брызжет ослепительными лучами с переливающей окраской» (Б. Асафьев).

Оркестр театра под управлением молодого дирижера С. Полуэктова добился ансамблевой стройности, певучести звучания, передачи тонких тембровых красок.

Новая работа театра еще раз показала, насколько интересно и плодотворно сотрудничество представителей различных национальных школ.

Р. Уразгильдеев,
кандидат искусствоведения,
доцент

своей дрессировщицей (А. Годулян), и забавные интермедии клоунов (О. Семенова и В. Соболев). Тонким юмором, остроумным пластическим решением привлекает номер «Факир и змея» с очень выразительным факиром — В. Лебедем. Комичны, но не лишены хищной грации дрессированные леопарды, особенно — черная пантера (А. Бойко). А каким успехом пользуются стая обезьян и акробаты-эксцентрики (и в том, и в другом номере солисткой выступает Л. Сольцова)! И, конечно, можно лишь приветствовать стремление балетмейстера уйти от прямолинейного «комикования», наполнить спектакль содержанием более глубоким, чем того требует обычный развлекательный дивертисмент. В этом плане особое значение приобретает проходящая через весь балет тема лирического героя в талантливом исполнении С. Бондура. Именно благодаря этой партии, своеобразному дуэту с Куклой, которую прекрасно танцует М. Павлова, в друг

возникает целая цепь ассоциаций с искусством прошлого — от мотивов Гофмана и их балетного переосмысления в знаменитой «Копеллии» до фокинского «Карнавала» и «Петрушки» и даже блоковского «Балаганчика».

Насыщенность художественными ассоциациями углубляет содержание спектакля, но в то же время усложняет его, придает некоторым фрагментам оттенок горькой иронии, драматизм, доступный лишь взрослому, причем достаточно искусственному зрителю. Впрочем, вряд ли стоит ограничивать спектакль для детей только тем, что доступно детям по нашим представлениям, вряд ли стоит лишать их возможности постепенного постижения искусства — ведь именно постепенно, но обязательно каждый ребенок становится взрослым.

Однако при этом нельзя не заметить, что драматургическое решение «Комедиантов» значительно уступает его хореографическому решению

по глубине и стройности замысла. Так, например, оригинально поставленное па де де мимов в исполнении Е. Костылевой и А. Кучерука кажется все же несколько чужеродным в контексте спектакля. Не оправданы драматургически и сцена демонстрации мод, некоторые другие эпизоды.

Но, несмотря на отдельные просчеты, постановку «Комедиантов» можно признать безусловным достижением театра — она динамична, ярка, музыкальна, а главное — при всей своей цирковой эксцентричности — остается балетом, то есть тем, чем и должна быть. Вопреки соблазну, возникающему из самой темы, Олегу Игнатьеву удалось сделать свой спектакль прежде всего танцевальным, не превратив его в театр мимики и жеста. Желая передать обаяние одного искусства с помощью выразительных средств другого, создатели спектакля с особой наглядностью раскрывают перед маленьким

зрителем саму сущность художественной условности, сам процесс возникновения из разрозненных впечатлений художественного образа. А всем, кто сталкивался с вопросами эстетического воспитания, хорошо известно, что именно такие понятия труднее всего поддаются объяснению. Здесь необходимо сказать прежде всего о прекрасной музыке Кабалевского, которая сама будто подсказывает характер намеченных эпизодов. Отметим и эффектные костюмы молодой художницы В. Севрюковой.

Та привлекательная оригинальность, которая свойственна новому балету, позволяет поздравить балетмейстера и весь юный киевский коллектив с очередной творческой удачей, пожелать, чтобы в дальнейшем репертуар труппы становился все богаче и разнообразнее, вызывая неизменный интерес у их бескомпромиссного и требовательного зрителя.

С. МАМАЕВ

*История:
публикации,
документы
воспоминания*

Ф

едор Васильевич Лопухов, выдающийся хореограф и педагог, оставил обширное литературное наследие. Как уже сообщалось на страницах журнала, в последние годы жизни он работал над книгой, назвать которую предполагал «Российские апостолы танца». В ней мастер, размышляя о замечательных

К столетию
со дня рождения
Федора
Васильевича
ЛОПУХОВА

представителей советской школы танца, исследует глубинные истоки их творческой самобытности. В прошлом номере журнала «Советский балет» уже были напечатаны фрагменты этого труда. Ныне редакция журнала продолжает публикацию глав из книги Ф. Лопухова о российских апостолах танца

Федор Лопухов: «РОССИЙСКИЕ АПОСТОЛЫ ТАНЦА»

Константин СЕРГЕЕВ

Т

еребирая в уме всех лирико-романтических танцовщиков, которых лично я видел, начиная с московских Тихомирова и Волинина, и которых могу «увидеть» через воображение на основе тех или иных записей или даже по старинным несовершенным фото, я

все-таки должен сказать, что до К. Сергеева... русских не было, хотя русские были к этому предрасположены. Были, скажу прямо, ...танцевавшие по франко-итальянски, без моего определения в движениях той русскости, что присуща только русскому, родившемуся на русской необъятной земле с ее древней историей, которая как бы «откладывалась» в состав русской крови, отчего в движениях и даже в простой походке эта русскость сказывается. Она сказывается как в пении Шляпина, Ершова, Неждановой, Собинова, Обуховой, Лемешева, где я не мог бы точно определить, как это отражается в голове, но что я чувствую, так и в движениях, где на примере исполнения К. Сергеева я и сделаю попытку пояснить эту движеческую русскость.

Я сказал, что... сделаю попытку определить эту движеческую русскую особенность, которая вошла (и без спроса!) на русскую хореографическую сцену, утвердившись на ней че-

К. СЕРГЕЕВ в балете «Жизель».



рез К. Сергеева, хотя попытки до него были, но мало — русско-го направления. Эту, скажем, русскость, можно наблюдать и в разговорной речи русского, который и говорит лирично-степенно, и это — одна из основ русской речи. Я не обмолвился о степенности, ибо, мне кажется, что степенность в движениях, позе, является неотъемлемой частью русскости, где, конечно, имеются и иные важные оттенки. Степенность, понятно, могла родиться в такой необъятной стране, как Россия, где есть все, что нужно для жизни людей. Когда я говорю о благородстве русского исполнительства в классическо-сценических танцах, то мне нужно здесь добавить, что благородство в том понимании, как я пишу, восходит от степенности и осознания русской мощности... Отсюда — не жесткое, а мягкое плие, понимая слова «жесткое» и «мягкое» шире, чем в хореографии. Но даже если понимать по-хореографически, то мягкое плие и есть как бы часть лиризма от русскости. Я давно говорил, что основой сергеевского танцевания и является мягкое плие, что отличает его исполнение от других.

Итак, что же имеется в исполнении у Сергеева при его танцевании (не пляске), что его характеризует?

По-моему, бесспорной является присущая ему как исполнителю основа мягкого плие, видимая во всем, а отсюда и степенность, и благородство в любой его вариации и коде, даже когда он выполняет некие револютирующие движения. Сергеев в хореографии всегда был благороден, что еще утверждает его лирико-романтизм, но исключительно русского отражения даже тогда, когда он по роли-образу должен быть гневен. Он так гневен, как гневны бывали все русские витязи во всех былинах. Вот эта черта в исполнении К. Сергеева тоже явствует весьма ярко, как в игрово-пантомимных моментах, так и в танцевальных движениях, проявляемых Сергеевым, что и является его отличительной чертой. Но это все общее, которое не разрушает основы сергеевского исполнения, его хореопочерка. Лирико-романтизм в движениях есть нечто совершенно особое и до выступления Сергеева невиданное и, главное, русское...

...Я возьму здесь обычное классическое движение «пируэт» и на нем попытаюсь доказать, что и он может выполняться так, как данный образ требует... Пируэт может быть и героическим, и драматичным, и лирико-романтичным... Но сначала договоримся, что пируэт делается на полупальцах для одной ноги и для другой — на сюр ле ку депье... В этой позе... в продолжении пяти-шести секунд делается на ноге, стоящей на полупальцах, 10—12 поворотов, а иногда и 14. Такая стремительность поворотов от центробежной силы, которая в этих поворотах развивается, вызывает у смотрящих энергетические чувства различных напряжений — драматических, героических и даже шутовско-комедийных. Я сказал — героических, потому что чабукианиевские пируэты и были такого напряжения и именно от скорости поворотов, где лицо, грудь, спина мелькают перед смотрящими. Но сергеевский пируэт не такой! Он не вызывает таких бурных ощущений мордкинского толка. Сергеевский пируэт вызывает совсем иное ощущение — мечтательно-лирико-романтическое и даже иногда созерцательного порядка.

...Для того, чтобы пируэт выглядел, допустим, лирико-романтичным, нужно прежде всего несколько изменить постав обеих ног. Так, нога, которая стоит на полу на полупальцах, должна быть поставлена на высокие полупальцы, ...пола касаются крайние фаланги пальцев, что прекрасно известно педагогам. От этого получается впечатление почти отрешения от земли. Земное как бы исчезает, ибо поза высоких полупальцев не позволяет увидеть стопу ноги с пяткой — явно земной. Далее, вторая нога [на ку депье] тоже должна быть более поднята вверх... Это касается... позы... Далее скорость поворотов от измененной формы позы при пируэтах тоже должна быть уменьшена, по крайней мере, наполовину, отчего мелькание исчезает и виден каждый медленный поворот без прискоков на ноге, стоящей на полу. Сергеевский пируэт производит чарующе-романтическое впечатление, тем более, что время медленных верчений с пяти-шести секунд почти удваивается, стало быть, так же удваивается и волнительное впечатление от исполнения их в медленном верчении.

Здесь делается ясным, что измененная форма позы пируэ-



К. СЕРГЕЕВ в балете «Лебединое озеро».



та и замедленная скорость поворотов, конечно, для соответствующей фигуры танцовщика амплу лирико-романтика ...мечтает впечатление. При выполнении вышесказанного зритель и получает то впечатление, какое он ждет от образа лирико-романтического амплу, к примеру, Альберта в «Жизели», Ромео в «Ромео и Джульетте», Принца в «Лебедином озере» и т. д. — во всех образах лирико-романтического амплу... Вот таким волнительным в пируэтах всех видов и был К. Сергеев, имея ту норму фигуры, какая полагается для артиста лирико-романтического амплу...

...Обозначение «мягкое» и «жесткое» плие надо понимать и буквально, и многозначительно. Слово «плие» по-русски означает приседание. Присесть до основного движения, то есть выполнить препарасьон — подготовку то ли быстро-резко или, иначе сказать, жестко, а отсюда смысл жесткого плие, то ли медленно-мягко... — мягкое плие. Ныне это понятие гораздо легче, ...ибо понятие мягкого и жесткого плие уже не требует излишних разъяснений. Многозначное понимание мягкого и жесткого плие в хореографии много шире, объемней буквального понятия, что тоже уже как будто не требует разъяснений.

Но как быть с понятием мягкое и жесткое плие... в жете простом, перекидном, револьвующем, ...в прыжке просто наверх от земли-пола, в шажман-депье или антрашасисах? Здесь, несомненно, нужно разъяснение и особенно для артистов и артисток разных классических амплу, но исключая формы «демиклассик» и «тер-а-тер». Люди в этих формах танцевания остаются земными, без полетов, с попытками подпрыгнуть, а не вознестись...

Чтобы создать иллюзию полета, надо быть обязательно классиком, где этот полет будет не точным изображением его, а только отражением сути полета через танцевальные движения в прыжках — конечно, не как пуля, а замедленных.

В хореографии прыжок имеет название элевация, и добавкой к элевации будет слово «баллон». Элевация предполагает только прыжок, и он может быть то ли высокий от пола, то ли меньший...

Сергеев, ибо разговор здесь о нем, имел обычный, нормальный прыжок, но он обладал еще и баллоном, чем обладал и Нижинский и чем обладали в той или иной степени все танцовщики-классики.

Под словом «баллон» в хореографии подразумевается некое «застревание» в воздухе или как бы парение. Танцовщики лирико-героического плана могут иметь большой прыжок, допускается и средний, но порядка выстрела, с обязательным баллоном-«застреванием» на точке взлета. Это как раз и имел Нижинский, «застревавший» в воздухе при своем большом прыжке, отчего прыжок казался еще больше — выше, ибо это «застревание» всем было заметно: он точно повисал в воздухе.

Итак, первая форма баллона должна быть из приведенного объяснения понятна. Такое «застревание» в воздухе поражает зрителя — в этом преуспевал Нижинский, наш современник Ермолаев и в какой-то мере Зубковский.

Но я сказал, что имеется и второй вид баллона — ...парение, когда танцовщик через мягкое плие как бы незаметно отделяется от пола и во время всех своих полетных движений — от медленности, а не резкости их — как бы парит в воздухе, отчего зритель не замечает пола сцены, а видит только парящего танцовщика. Все танцевальные движения у такого парящего танцовщика делаются всегда медленнее, чем у взлетающих как пуля. Если измерять на секунды, то у парящего эти доли секунды всегда длиннее.

К. Сергеев как раз этим и обладал в самой совершенной степени. Если прыжок Нижинского, Ермолаева поражал, то сергеевский прыжок-парение умилял, вернее же: волновал, чаровал. При сергеевском исполнении любой вариации, всякое воспоминание о земле или поле сцены из сознания исчезало, когда... прикосновение к полу... было абсолютно незаметно и неслышно...

В репетиционном зале при репетициях сергеевское прикосновение пальцев ног к полу через мягкое плие было абсолютно неслышным, а от этого как раз и терялось понятие о поле, ибо не было того стука, который бы о нем напоминал. Эта сергеевская особенность была возможна оттого, что он

имел пальцево-фаланговые мышцы, предрасположенные от рождения к таким, скажем, «фокусам», которые Сергеев еще и доразвил до возможного предела, что помогало ему быть в ощущении мягкого плие от взлета с баллоном. Это же в свою очередь помогало ему делать хотя бы те же жете не на основе полета пули, а на основе парения пушинки, или взлетевшего по частям одуванчика, где эти взлетевшие части спускаются, как парашюты и создают впечатление парящих. Эта сергеевская особенность поражала зрителей — раз при его сравнительно большом росте он виделся в своих движениях парящим, в то время как все другие, даже весьма хорошие танцовщики, были только прыгающими...

Я лично очень жалею, что Сергеев за свою творческую жизнь не исполнил фокинский балет «Видение розы». Я не сомневаюсь, исходя из сергеевской особенности парения, что он перетанцевал бы всех исполнителей. Ведь исполнение не через прыжки, а через парение Сергеева еще больше бы прославило Фокина за его тонкую поэтическую мысль о «романе» бутона распускающейся розы...

К. Сергеев, как никто, был хорош в своем мужском парящем исполнении, ...как взлетающий Икар, толкающий человеческую мысль на преодоление «тяготения».

Ведь задача актера, и особенно хореографического актера, — через свое мастерство будить мысли, отрывать от костности...

В сергеевском парении виден дальнейший шаг в этом направлении, отражаемый через искусство хореографии. Мне кажется, что сам Сергеев не оценивал спервоначала полностью свои особенности... Я делаю это заключение из того, что и он пробовал выступать в партиях героического плана, что ему абсолютно чуждо, к примеру, в партии Фрондосо в «Лауренсии» и некоторых других. Но он все-таки осознал свои особенности и до конца своей карьеры выступал только в партиях своего амплу лирико-романтического танцовщика...

...Мне приходится пожалеть, что те особенности, о которых я здесь написал, к сожалению, мало определяются в его фотографиях, ибо он, как и многие, снимался со старинным принципом фронтальных поз, которые не могут полностью показать особенности великолепного лирико-романтического хореоактера К. М. Сергеева, выросшего в советскую эпоху.

Федор «РОССИЙСКИЕ
Допухов: АПОСТОЛЫ
ТАНЦА»

Михаил ЛАВРОВСКИЙ

Михаил Лавровский по интеллекту, позам, движениям представляет интерес в связи с той кровью, а значит, родовыми генами, которые образовались от соединения двух народностей — грузинской и славяно-русской. Мать Михаила Лавровского — грузинка

Елена Георгиевна Чикваидзе, отец же — чистокровный русак, с обычной и типичной фамилией Иванов, которую Леонид Михайлович, в силу каких-то мне неизвестных причин, заменил на Лавровского. Отец Леонида Михайловича, Михаил Иванов, был хористом б. Мариинского театра, следовательно, его сын Леонид с детских лет был как бы привязан к искусству. А отсюда — и естественное его поступление и окончание школы на улице Росси, то есть продолжение наследственной профессиональной династии, из которой нельзя исключить и мать Михаила — Е. Чикваидзе, балерину Театра имени С. М. Кирова.

Это весьма характерные особенности, налагавшие на Михаила Лавровского особые черты, определившие художествен-

ный интеллект артиста, который я в силу своих возможностей постараюсь здесь определить. Для понимания интеллекта Михаила Лавровского никоим образом нельзя исключить благородство древнего народа Грузии с его типичными особенностями, при воссоединении кровей грузинки с кровью русского человека! Это, несомненно, действует в интеллекте Михаила Лавровского... По внешности Михаил более русский, чем грузин, что очень легко проверить именно в движениях. Грузинская движенческая кружевность у Михаила Лавровского в его исполнительстве любых партий-образов все-таки отсутствует, ибо он по движениям весь в широкой русскости, а по темпераменту — грузин, причем, движения его напоминают мне еще не разорвавшиеся бомбу или снаряд. От славяно-русских особенностей у Михаила явно наличествует степенная русская широта, что образовалась у славяно-руссов от шири полей, лесов, степей и рек — больших и многоводных. В Михаиле я больше замечаю основы Руси от «раззудись плечо, размахнись рука», но несколько скованные грузинским благородством, что всегда видно в любой позо-походке грузина, точно он осторожно обходит опасные места горных троп и ущелий. Для меня всегда было важным определить основы позо-движений народа, от чего делаются ясными и хореографические танцевальные движения, где, скажем, хотя бы те же жете, асамбле и другие движения выполняются с основ каждого народа, что и характеризует того или иного классического танцовщика. Ведь любая сценическая классика имеет ту или иную глубоко народную специфичность.

Таков и Михаил Лавровский, в своем исполнительстве несущий собой, какие бы образы-роли он ни исполнял, свою русско-грузинскую основу, ибо так говорит в нем его кровь.

...Если мы посмотрим и сравним, ну, хотя бы трех могучих Спартаков — Васильева, Лавровского и ...Аскольда Макарова, то разница кинется сразу в глаза... Спартак Васильева руссоподобен, он московито широк и степенен, он не вспыхивает огнем. Спартак же Лавровского прежде всего горяч, но не безрассудно, а это и есть проявление грузинского темперамента, то есть пульсация его крови. Скажем уже по-докторски, если пульс Васильева, к примеру, имеет 64 удара, то пульс Лавровского — 84 удара, и эти удары сказываются во всем поведении его и в его исполнительстве движений.

Спартак же Аскольда Макарова... строится, ...как отражение особой, я бы сказал, умной культуры и архитектуры... стиля «ампир», что довлело в старом Петербурге и на чем, собственно, и воспитывался Макаров, впитывая в себя эту ампирную стройность, которая видна на улице Зодчего Росси, где помещается хореографическое училище. Стало быть, макаровский Спартак рассудителен, как рассудителен в общем весь город Петербург, ныне Ленинград, где Ленинград не идет против того, что утвердилось всей его историей.

Скажем еще, что народ совсем не безличен и не одинаков даже в городах, а отсюда и в хореографии, которая впитывает в себя все характерное, надо лишь попристальнее взглянуть, а в музыке прислушиваться, чтобы увидеть лик города и его людей. Города разные, как и люди в этих городах — больших или малых, древних или новых, у которых своя степенность, хоть люди в них и русские. И на это часто не обращают внимания..., отчего лик исполнителя «стрижется» под одну гребенку, а между тем в лике исполнителя — истина для понимания его (ее) личности...

В монологах Спартака, исполняя движения, созданные Григоровичем и «кажущиеся» одинаковыми, Васильев и Лавровский по напряженности, да и по виду делают их категорически по-разному. Правда, в этих движениях они идут от Руси, ибо у обоих отцы русские. Но матери у обоих разных национальностей, и грузинка, мать Лавровского, действует в сыне по-грузински. Мне скажут, что они одинаково воспитаны на форме классического танца, но я остаюсь с верой, что народные особенности, впитанные тысячелетиями, никогда не пропадают, пока жив народ...

Я помню выступления и манеру исполнительства балерины Елены Чикваидзе, и вот эту манеру, но в мужском толковании, я и вижу в Михаиле Лавровском. Елена Георгиевна может быть довольна: ее манера исполнительства не пропала, она... выявляется в исполнении ее сына, стало быть, стиля русско-грузинского порядка, что и составляет особенность Михаила Лавровского.



М. ЛАВРОВСКИЙ
в балете
«Легенда
о любви».

Фото Г. Соловьева



Свет одухотворенных образов
вечно живой «Жизели»
находит отклик в сердцах
зрителей и ныне. На нашем снимке
фрагмент спектакля
Пермского театра оперы и балета
имени П. И. Чайковского.

Когда в 1830 году на сцене парижского театра Комеди франсез поставили драму Виктора Гюго «Эрнани», в зрительном зале завязалась потасовка, известная как битва между классиками и романтиками. Среди романтиков выделялся девятнадцатилетний юноша, еще до начала спектакля возмущивший почтенных буржуа своими кудрями до плеч и вызывающе красным жилетом. Вспоминая на склоне лет об этом жилете, сам он не без кокетства меланхолически сожалел: «Я надел его однажды, а вынужден носить всю жизнь».¹ Утратила поэтический беспорядок и прическа. Теперь, в 1870-х годах, волосы, едва закрывая уши, обрамляли болезненно одутловатое



Теофиль ГОТЬЕ

вполне деловые связи.

Более тридцати лет кряду, начав с августа 1836 года, Готье публиковал в периодической прессе статьи о балете. Работа критика давала скромный, но постоянный заработок. В 1870 году писатель Эдмон Гонкур, встретив Готье на лестнице одной из газетных редакций, спросил: «Какого черта, Тео, вы возвращаетесь в это зловещее сборище?» Ответ был прост: «Нужда в деньгах, дорогой Гонкур».² Уже в нынешнем веке А. Я. Левинсон отметил, что многие творческие замыслы поэта «остались неосуществленными по вине этого неизбежного гнета профессиональных обязанностей».³ И все же Готье такой гнет любил, ибо суть романтического

НАБРОСОК К РОМАНТИЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ

лицо, глаза, некогда сверкавшие вдохновением, смотрели разочарованно и устало. Что ж, многие из соратников в той битве разменяли романтические идеалы на бесцветное прозябание буржуа. То была участь французского романтизма в целом. Ее разделил поэт Теофиль Готье, игравший видную роль в эпоху расцвета и упадка романтической хореографии.

В жизни Готье балет занимал постоянное и значительное место. Летучие образы танца то явно, то отраженно мелькали в его стихах. Его проза привлекала мастеров балета. Но, помимо платонических, имелись и

ВЕРА
КРАСОВСКАЯ,

доктор
искусствоведения,
профессор

*История:
публикации,
документы,
воспоминания*

балета отвечала природе его таланта. Волшебный мир, где все условно и подчинено изящной форме, где царят танцовщицы-эфемериды, чья жизнь, едва заблестав, клонится к закату, — возбуждал его фантазию. Добровольная связь с этим миром позволяла сносить и гнет. Даже тяготясь профессией критика, Готье заставлял уважать и профессию, и ее предмет.

Всего лишь за четыре года до дебюта Готье-критика, в марте 1832 года, состоялась премьера «Сильфиды». Через двенадцать лет он написал: «Этот балет начал для хореографии совершенно новую эру, благодаря ему

¹ Bergerat E. Théophile Gautier. Paris, 1879, p. 44.

² Goncourt E. Préface à Bergerat E. Théophile Gautier, p. XIII—XIV.

³ Левинсон А. Мастера балета. Очерки истории и теории танца. СПб., 1914, с. 93.

романтизм проник во владения Терпсихоры».⁴ Все же первые его балетные рецензии были посвящены Фанни Эльслер: в 1836 году она ошеломила парижан земным темпераментом, затмив своей качучей воздушные образы Марии Тальони. Позже меткое перо Готье запечатлело картины спектаклей и портреты многих танцовщиц балетного романтизма. Танцовщица — потому что именно они (а затем уже балетмейстеры и, в исключительных случаях, танцовщики) выражали главные направления романтического репертуара. Среди них ведущее место в истории принадлежит двум, чье искусство Готье характеризовал крылатой фразой: «Мадемуазель Тальони — христианская танцовщица, мадемуазель Фанни Эльслер — танцовщица языческая»⁵

Вместе с тем уже Тальони и Эльслер, возмущив блистательным соперничеством покой Оперы, обнаружили оборотную сторону балетного романтизма и посеяли зерна гибельного поветрия. Опера превратилась в своего рода гастрольную площадку, где иностранные знаменитости, сменяясь, вытесняли отечественные таланты, а потому все явственней колебалась почва национальной традиции. Это не заботило ни начальство, ни, увы, критиков. Деятельность Готье отразила картину постепенного распада. Помимо воли талантливого критика, именно такая картина складывалась в потоке его статей. И еще наглядней обозначалась в его сценариях.

Между 1841—1858 годами Готье сочинил для театра Оперы пять балетных сценариев. Первые два, «Жизель» (1841) и «Пери» (1843), были созданы для Карлотты Гризи — «дамы с фиалковыми глазами», чьим верным рыцарем автор остался до конца дней. Но уже «Пери» с ее контаминацией мотивов из других «восточных» балетов не стала вровень с поэтическими откровениями «Жизели». Следующие два сценария, «Пакеретта» (1851) и «Джемма» (1854), Готье написал для Фанни Черрито. Ситуация и характеры, заимствованные из прошлого балетного театра, образовали в «Пакеретте» непритязательную смесь водевиля и феерии. «Джемма» была мелодрамой, подсказанной романом Александра Дюма-отца «Бальзамом». Сам Готье иронически признался, что его работа над этим сценарием «ограничилась несколькими линиями, начерченными мелом на полу, ради пантомимы

и танцев Фанни Черрито».⁶ Последний сценарий, «Сакунтала» (1858), был сочинен для новой приездной знаменитости — Амалии Феррарис. На первый взгляд, он почти буквально иллюстрировал драму поэта Калидасы, а на деле смешивал эффекты волшебного фонаря с игривостью салонной пьесы.

Вершиной сценарной драматургии Готье, а вместе с тем вершиной балетного театра XIX века осталась «Жизель». Правда, романтический замысел Готье окончательно оформил опытный сценарист Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж. Но идея столь глубоко тревожила поэта, что именно «Жизель» позволяет ближе всего проникнуть в суть его творческой личности.

«Жизель» родилась в сложном стечении обстоятельств. По признанию Готье, он задумал свой первый сценарий, перелистывая книгу Генриха Гейне «О Германии» и найдя там славянскую народную легенду о вилсах. Образ девушек-невест, умерших до свадьбы, овладел его воображением. Айвор Гест в капитальном исследовании «Жюль Перро, мастер романтического балета», предполагает, что был и другой, не указанный Готье, источник «Жизели». В 1837 году небольшой бульварный театр Фоли-драматик показал мелодраму Раймонда и братьев Куаньяр «Дочь воздуха». В основе мелодрамы лежали приключения некоей феи; она спускалась на землю и отдавала свое бессмертие за право стать женой смертного. В 1838 году Перро заимствовал тему мелодрамы для балета «Кобольд» в венской Гофопере. Но Перро не воспользовался сценой, «представлявшей не что иное, как танец вилис, возглавленных их королевой». Вилисы пытались отнять у героя талисман, который дала ему героиня. «На музыку, отобранную из «Гугенотов», они покидают свои могилы и, сплетаясь в группы, несутся вокруг героя в фантастическом хороводе. Обессилев, он падает и готов испустить последний вздох, когда дочь воздуха приказывает вилсам остановиться. В то время как вилисы приближаются к намеченной жертве, героиня защищает героя одной рукой, а другой — приказывает им исчезнуть... Одна за одной они возвращаются в могилы»⁷.

Готье мог видеть мелодраму или, по предположению Геста, мог слышать о ее ключевой сцене от Жюль Перро. Влюбленный в Карлотту Гризи, поэт был близким другом ее мужа и часто посещал их дом. А Перро, как известно, сыграл значительную

роль в создании «Жизели». Вероятно, Перро и Сен-Жорж убедили Готье отказаться от облика вилис, намеченного в его сценарных планах. Там образ призрачных дев вдруг окрашивала проза текущей жизни. Повод опять-таки дал Гейне, его пронизанные романтической иронией «Флорентийские ночи».

«Парижанку надо видеть не в домашней обстановке, где грудь у нее, как у бабочки, проколота булавкой, — писал Гейне, — ее надо видеть в гостиной на вечерах и балах, когда она порхает на расшитых газовых и шелковых крылышках под сверкающим хрусталем люстр. Тут-то вспыхивает в них, в парижанках, нетерпеливая жажда жизни, они алчут сладостного опьянения, упоительного дурмана, и сами становятся головокружительно прекрасны, сияют очарованием, которое и восхищает и потрясает наши души. Эта жажда насладиться жизнью, как будто скоро, сейчас, смерть оторвет их от будущего через край источника наслаждения или же сам источник сейчас иссякнет, это нетерпение, неистовство, безумие особенно ярко проявляется у француженок на балах и неизменно приводит мне на память поверье о мертвых танцовщицах, которых у нас называют вилсами...»⁸.

Гейне сравнил парижанок с вилсами. Готье увидел балетных вилис в образе парижанок на балу, даже на балу костюмированном. Возможно, кроме того, он вспомнил поэму Гюго «Призраки», особенно ту из ее героинь, «юную испанку», которая умерла из-за чрезмерной любви к танцу. Что ж, литература эпохи, ее живопись, наконец, вполне прозаические журналы мод являют образ женщины изысканной, почти нереальной: так тонка ее стянутая корсетом талия, так мал и узок башмачок, с балетной грацией выглядывающий из-под пышных воланов юбок, так сладостно под тяжестью цветов, драгоценностей и перьев склоняется на гибкой шее голова. Вилисы Готье поначалу напоминали даже не светских дам, а скорее посетительниц общественных маскарадов. Ведь в их толпу цыганок, венгерок, баядерок он поместил «маленькую крысу», то есть представительницу юных воспитанниц Оперы, носивших это прозвище. В окончательной редакции сценария облик вилис унифицировался подобно облику сифлид, но только мстительных и жестоких.

При всем разнообразии источников, при благоразумной опоре Готье

⁴ Gautier Th. Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, t. 3. Leipzig, 1859, p. 225.

⁵ Gautier Th. Opéra. Reprise de la Sylphide. "La Presse", 1838, 24 septembre, p. 2.

⁶ Gautier Th. Théâtre. Mystère, comédies et ballets. Paris, 1894, p. 346.

⁷ Guest I. Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet. New York, 1984, p. 43, 65.

⁸ Гейне Г. Собр. соч. в 6-ти т., т. 4. М., 1982, с. 491—492.

на опытных советчиков, «Жизель» сохранила явственный отпечаток творческой личности поэта. Черты юного Готье — из счастливой поры давно отзвучавших битв романтиков — проступали и в облике, и в характере героя. Больше того, Готье расписался в духовном родстве с этим героем.

К моменту создания «Жизели» поэту едва перевалило за тридцать лет. Но и внешностью, и образом жизни он все более походил на солидного буржуа. «Начиная с 1840-х годов, — пишет биограф Готье, — он уже не носил обтягивающих ноги панталон и желтых сандалий. Всегда корректно одетый в черное, с неизменным белым галстуком вокруг шеи и традиционными светлыми перчатками, он имел мирный, довольный вид человека, достигшего цели своих стремлений... Ему хотелось быть «как все», а потому он решил подстричь свои длинные волосы, которые спадали до воротника.⁹ Вольные кудри, по-маскарадному пестрые наряды вместе с легкомысленным пристрастием к мистификациям он отдал герою «Жизели» и сделал его своим счастливым соперником в любви. Потом, подобно старинным мастерам, метившим символическим знаком рисунки или чеканку, воплотил все тайно личное в имени этого героя.

В 1833 году увидел свет сборник

стихов Готье под общим названием «Альберт». Это имя «стало псевдонимом нашего Тео среди романтиков», — писал Адольф Боша в предисловии к роману Готье «Мадемуазель де Мопен». Анализируя роман, он пояснял: «На протяжении первой сотни страниц дважды упомянут герой «Альберта». Не будь этого, героем, как в сборнике стихов или интимном дневнике, стал бы сам автор, иначе говоря, мечтатель, который изучает себя или слагает элегии. По сути, вся первая треть тома — исповедь 1830 года. Чтобы ввести в роман Мопен эти столь личные страницы, автору пришлось изъять все слишком определенно обозначенное.¹⁰ В романе одного из двух любовников героини XVII века звали Альберт де Линь, другого — Альберт де Бавер. Каждый обладал теми или иными чертами молодого Готье, но полнее всего эти черты поступили в образе третьего — балетного Альберта.

«Он жил среди облаков, в духовной экзальтации, и если иногда касался земли, то лишь затем, чтобы возмечтать о невозможном, чтобы сочинить для себя химеру, которой не предлагала ему действительность». Эти строки могли бы характеризовать Альберта из балетного сценария

Готье, если бы современник не написал их о самом поэте.¹¹

Написал уже в 1860-х годах, когда Готье давно забыл химерические затеи романтиков, когда около четверти века миновало даже со дня премьеры «Жизели» — своеобразного реквиема по невозможной мечте. Притом в последних аккордах реквиема звучала мысль о возрождении и перерождении героя. Ведь Альберт, заплатив ценой гибели Жизели за свою попытку обмануть прозаическую действительность, не повторял судьбу Джеймса — героя «Сильфиды». Джеймс, отвергнутый односельчанами, забытый невестой, терял с гибелью Сильфиды всякую надежду на счастье. Альберт, похоронив мечту, находил прочную опору в окружающей его свите, и протягивал руки к невесте — олицетворению будущего довольства и земных радостей.¹²

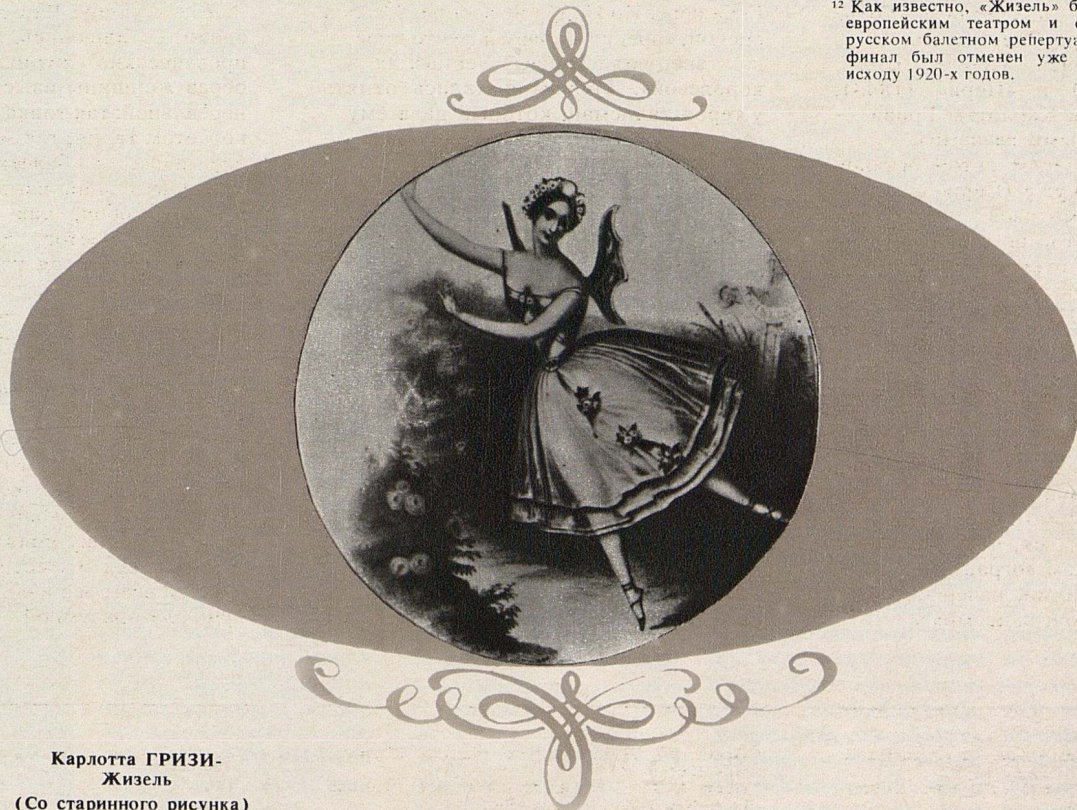
Апофеоз романтического балета, «Жизель» обозначила в то же время зыбкость стиля и неизбежность кризиса. В пору, когда создавался балет, Готье этого заметить не мог. Зато, возвращаясь к нему мыслью на склоне лет, он, должно быть, прозревал заложенные там пророчества. И, вспомнив негласного соавтора — Гейне, повторял сказанную им фразу уже применительно к себе самому: «Мир раскололся пополам, и трещина прошла сквозь сердце по э т а».

¹⁰ Boschat A. Introduction à Mademoiselle de Maupin par Théophile Gautier. Gautier Th. Mademoiselle de Maupin. Paris, 1955. p. XVIII.

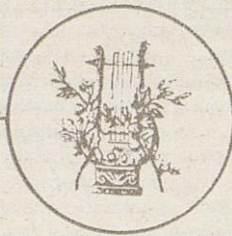
⁹ Feydeau E. Théophile Gautier. Souvenirs intimes. Paris, 1874, p. 74-75.

¹¹ Reynaud J. Portraits contemporains. Paris, 1864, p. 273—274.

¹² Как известно, «Жизель» была утрачена западно-европейским театром и сохранилась только в русском балетном репертуаре. Ее благополучный финал был отменен уже на советской сцене к исходу 1920-х годов.



Карлотта ГРИЗИ-
Жизель
(Со старинного рисунка)



На сцене Театра народного творчества в Москве 15 ноября 1936 года открылся первый в истории нашей Родины Всесоюзный фестиваль народного танца. Он стал той емкой организационной сценической формой, которая позволила с наибольшей полнотой выявить все многообразие народных талантов. В выступлениях танцовщиков-умельцев искусство народной хореографии предстало во всем богатстве своих ритмов, рисунков, форм, засверкало яркими оригинальными красками. Здесь нашел свое признание тот живой интерес советских людей к народному творчеству, к его сохранению и развитию, который властно заявил о себе после Великого Октября и с наибольшей полнотой выразился в расцвете национального искусства в СССР.

Организованный Всесоюзным комитетом по делам искусств совместно со Всесоюзным Центральным Советом профессиональных союзов (ВЦСПС), фестиваль ставил своей целью продемонстрировать достижения народов СССР в области танцевального творчества с последующей разработкой, по его итогам, комплекса мероприятий, направленных на дальнейшее развитие народного хореографического искусства в стране.

Предварительно по всей стране прошли областные, краевые и республиканские фестивали, на которых для выступления в Москве отбирались его лучшие исполнители. И вот 1200 наиболее талантливых

солистов и участников коллективов народной пляски предстали перед судом взыскательного жюри и тысяч московских зрителей.

Фестиваль продемонстрировал громадное богатство и исключительное разнообразие танцевального творчества народов СССР. В течение шести дней 58 самодеятельных танцевальных ансамблей показали зрителям свыше двухсот народных танцев. По творческому разнообразию, по числу участвующих представителей национальностей, населяющих нашу страну, наконец, по качеству исполнения предшествовавший ему международный лондонский.

«Для большинства выступлений, — подчеркивалось в прессе, — характерен тонкий рисунок танца, замечательный темперамент, прекрасная исполнительская техника и большое чувство ритма». К сожалению, отсутствие в то время совершенной видеотехники, равно как и системы фиксации, не позволяет сегодня с документальной достоверностью восстановить события того великолепного праздника. Обратимся к свидетельствам очевидцев. Восторженные рецензии отмечали: белорусские народные танцы — «Юрочка» в исполнении коллектива Хойницкой МТС и «Лявониха» в исполнении гомельских железнодорожников, выступления армянского коллектива Центрального клуба строителей, танцы финнов и карелов, эвенков и нанайцев, сольные выступления татарских,

Пятьдесят лет назад в Москве состоялся первый в истории нашей Родины Всесоюзный фестиваль народного танца

Сто лет со дня рождения Мари Вигман, выдающейся немецкой танцовщицы, балетмейстера и педагога

Сто лет со дня рождения Сергея Никитича Кеворкова, создателя азербайджанского балетного театра

Триста пятьдесят лет со дня рождения Пьера Бошана, танцовщика и балетмейстера, одного из основателей французской школы танца

башкирских, калмыцких, узбекских, казахских, азербайджанских умельцев... В памяти зрителей, посещавших концерты праздника, остались зажигательные танцы народов Северного Кавказа, восхитительные пляски белуджей (коллектив колхозников-белуджей из Туркменистана), выступления четырех украинцев, двух болгарских, двух молдавских и греческого коллективов, представлявших танцевальное искусство Советской Украины.

Подлинным открытием и для любителей, и для профессионалов стало исполнение сюжетных народных танцев, поражающих законченностью формы и глубиной содержания, выражающих новую трудовую тематику при полном сохранении самобытных национальных черт. Таковы были узбекский «Пахта» (сбор хлопка), казахский «Танец с табаком», кабардино-балкарский «Танец колхозного бригадира» и другие.

«...Пример национального танца на новую тему подводил нас к одной из черт, типичных для народного творчества: большинство танцев сюжетны или программны... Всюду — железная логика сюжета или темы, движение образа, программа действия, властно подчиняющая себе выразительные средства исполнителя, — отмечал в своей статье по итогам фестиваля Ю. Слонимский и продолжал: «Существенным фактором народных танцев является смелая условность танцевального языка, оправданная глубоко искренним, реалистическим содержанием... Народные танцы

в своем большинстве богаты простотой и экономией движения..., но это не значит, что народный танец чуждается сложной техники или не владеет ею».

«...Видимая легкость лучших народных плясок, показываемых на Всесоюзном фестивале, одновременно рождает чувства глубочайшего уважения перед той многовековой культурой, которая сложила эту «легкость», выработала особый язык танцевального жеста, язык, необходимый для того, чтобы проявить вовне тот смысл, который вложен в исполняемый танец», — указывал Н. Волков.

Фестиваль заново поставил и проблему виртуозности. Он показал виртуозов сдержанного, лаконичного исполнения, обладающих глубокой внутренней сосредоточенностью.

«Там, где нужно движение пальца, не нужно делать движение всей кисти, там, где достаточно одного поворота шеи, не нужно сочинять каких-либо туров и прыжков...», — восхищался Н. Волков...

Помимо народных танцев, фестиваль впервые широко представил новый в то время, а теперь завоевавший признание вид пляски — пляску красноармейскую, опирающуюся на русский, украинский, белорусский хореографический материал, использующую игровые и трюковые моменты, дышащую бодростью, силой, уверенностью, оптимизмом. Одним из наиболее ярких номеров было выступление коллектива танковой части Киевского военного округа — оно шло в



непрерывно нарастающим темпе, исполнители буквально ошеломляли показом разнообразных технических приемов, создавая масштабно-обобщенный образ советского солдата — верного сына своей Родины. Таким образом, фестиваль во всей полноте отразил разнообразие выразительных, эмоциональных и технических возможностей народного танца. Вдохновенно исполненные номера показали, что ценность народной хореографии выходит далеко за пределы интересов одних только хореографов. О значении фестиваля очень точно сказал один из его инициаторов и организаторов Игорь Моисеев: «Художественное совершенство танцев, показанных на фестивале, перерастает границы искусства отдельных народных танцев. Эти танцы имеют все права на то, чтобы стать достоянием всех народов нашего Союза, стать достоянием советского театра, оплодотворять и воспитывать профессиональное искусство».

Продемонстрировав выдающиеся достижения танцевального искусства народов СССР, Всесоюзный фестиваль выявил и ряд серьезных проблем в развитии народной хореографии. Одной из основных явилось отсутствие на показах фестиваля подлинной русской пляски. И. Моисеев, В. Кригер, Ю. Слонимский, В. Ивинг, Н. Волков в своих выступлениях в печати говорили о том,

Участники первого Всесоюзного фестиваля народного танца исполняют уйгурский народный танец «Балахан», калмыцкий «Чичирдык», казахский «Танец свободной девушки», дагестанскую лезгинку.

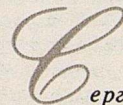
как следует восполнять этот пробел, нацеливали балетмейстеров и исполнителей на поиск, призывали их серьезно изучать богатство русского танцевального фольклора, развивать и обогащать подлинные национальные традиции.

Конференция, состоявшаяся по итогам фестиваля, подняла и многие другие вопросы — о необходимости фиксации танцев на кинолентку, зарисовки костюмов, записи музыкального сопровождения, о создании научного хореографического центра для изучения народных танцев и художественно-методического центра для руководства хореографической самодеятельностью, о преподавании танца в общеобразовательных школах, подготовке кадров руководителей танцевальных кружков, наконец, о создании нового состава балета на материалах подлинного народного искусства.

Безусловно, фестиваль дал мощный импульс дальнейшему развитию советской народной хореографии, он привел к рождению прославленного ныне коллектива — Государственного академического ансамбля народного танца СССР, ставшей лабораторией народной хореографии, к признанию и утверждению жанра ансамбля народного танца во всем мире. Послужил толчком в совершенствовании процесса подготовки кадров, заложил основы развития танцевальной самодеятельности, благополучно отозвался на исканиях балетного театра. Разумеется, не все из задуманного тогда было воплощено в жизнь, отдельные замечательные идеи ждут реализации и поныне. Но первый Всесоюзный фестиваль народного танца, полувековой юбилей которого мы отмечаем сегодня, впер-

вые поднявший эти вопросы, вошел в историю советской хореографии уникальным в своем роде событием, яркой иллюстрацией расцвета культур многонациональной страны победившего социализма.

Т. ПУРТОВА



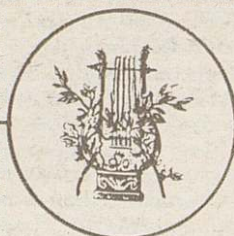
Сергея Никитича Кеворкова знали и ценили как талантливого хореографа, создателя самобытного стиля азербайджанского балета, организатора национальной балетной школы. Будущий хореограф родился 21 января 1886 года в городе Елизаветполь (ныне — Кировабад). Имея за плечами образование в несколько классов мужской гимназии, пятнадцатилетний Кеворков приезжает в Баку и поступает на машиностроительный завод. Здесь он активно включается в революционную работу — участвует в первомайских демонстрациях, забастовках, помогает Бакинской организации РСДРП распространять нелегальную литературу среди рабочих. Одновременно с увлечением участвует в деятельности любительских театральных кружков.

Гастролерованные в Баку солисты Мариинского театра Ю. Седова и В. Стуколкин обратили внимание на одаренного молодого рабочего и посоветовали ему ехать в Петербург учиться. С 1906 по 1908 годы Сергей Кеворков занимается в частной школе В. Стуколкина. С 1908 года он начинает работать в различных частных и казенных труппах Баку, Ростова, Кисловодска, Пятигорска, Астрахани, Киева, Харькова, Краснодара. С 1918 года по 1920-й Сергей Никитич воз-

главляет балетную труппу в Астрахани, а с 1920 года Кеворков — художественный руководитель и педагог балетной группы в Бакинском театре. Ему повезло, как он пишет, «впервые ставить и сценически оформлять... азербайджанские народные танцы» в первой национальной опере «Лейли и Меджнун». Его работу высоко оценили выдающиеся деятели музыкальной культуры республики Уз. Гаджибеков и М. Магомаев. «Мы основатели, старые участники, музыканты азербайджанской оперы, считаем своим долгом отметить большую заслугу С. Кеворкова в оформлении хореографической части азербайджанских оперных спектаклей с самого начала их возникновения», — отмечали они.

Работая в Баку, С. Кеворков объединил вокруг себя большую группу преданных искусству балета единомышленников. Среди них — А. и В. Урусовы, Р. Потапова, Л. Смирнова, В. Нежданов, Э. Бендак, В. Вронский, А. Клейн. В разное время в столице Азербайджана работали М. Мордкин, Вик. Смольцов, А. Булгаков, В. Кононович, Г. Язвинский, И. Арбатов. Многие из них преподавали и в балетной студии, руководимой Сергеем Никитичем. Благодаря его энергии она была организована при Азербайджанской государственной опере и стала подлинной кузницей кадров для ее балетного коллектива. В частности, тут учились многие местные артисты, среди которых, как пишет Кеворков, первой является Гамэр Алмасзаде.

С приходом в труппу молодых сил, Кеворков расширяет свою постановочную деятельность, перейдя от балетов малых форм к созданию многоактных спектаклей. Им осуще-



ствляются спектакли «Коппелия», «Лебединое озеро», «Красный мак», «Эсмеральда», «Бахчисарайский фонтан», «Дон Кихот», «Щелкунчик», а также развернутые танцевальные сцены в операх русских, западноевропейских, азербайджанских композиторов.

С 1933 года по 1937-й С. Кеворков возглавляет балетный коллектив Саратовского театра оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского, где ставит балеты «Конек-Горбунук», «Лебединое озеро», «Ференджи», «Бахчисарайский фонтан», «Эсмеральда».

9 мая 1935 года общественность Саратова торжественно отметила двадцатипятилетие творческой деятельности Сергея Никитича Кеворкова.

В 1937 году хореограф возвращается в Баку, где осуществляет постановки танцевальных картин в операх «Кер оглы» и «Нэргиз». Эти произведения, показанные в Москве во время декады Азербайджанского искусства, получили признание зрителей и прессы. Столичные критики высоко оценили и работу хореографа. Но сам он считал, что азербайджанский балет творчески готов к решению такой ответственной задачи, как создание национального балетного спектакля. Спустя год после успеха в столице Кеворков пишет в статье, опубликованной в газете «Бакинский рабочий»: «В первые годы возникновения азербайджанской оперы мы не имели ни одной профессиональной танцовщицы-азербайджанки. В настоящее время лишь в одном только

акте оперы «Кер оглы» участвуют около 30 квалифицированных артисток балета. Не только в оперных, но и в балетных спектаклях ведущие, сольные танцевальные партии исполняют сейчас азербайджанки, среди которых особенно выделяется Г. Алмасзаде. Наша очередная задача — создание азербайджанского национального балетного спектакля...» И Сергей Никитич с блеском осуществил поставленную перед собой цель — подготовил вместе с В. Вронским и И. Идаят-заде спектакль «Гыз галасы» («Девичья башня») — первый национальный балет, ставший ныне классикой азербайджанской хореографической сцены.

«Девичья башня», неоднократно возобновляемая, — и ныне в репертуаре театра. Уходят исполнители, меняются декорации и костюмы, копируются сцены, но пока жив спектакль, живет в нем и беспокойная и страстная душа Сергея Никитича Кеворкова.

Владимир ПЛЕТНЕВ,
народный артист
Азербайджанской ССР

Мари Вигман (1886—1973) в конце жизни признавалась: «В сущности, всегда существовала лишь одна тема, вокруг которой... вились мои мысли: танец. Именно это поприще было мне дано. Здесь я могла сочинять, воплощать в реальность видения, здесь я лепила, строила, творила по образу и подобию человека, вместе с человеком, для человека. Может быть, я потому так безгранично люблю танец,

что я люблю саму жизнь...». Да, Мари Вигман была, безусловно, из тех художников, которые необыкновенно остро чувствуют свою сопричастность времени.

В своих сольных и ансамблевых программах Мари Вигман снова и снова пыталась проникнуть в вечные тайны жизни и смерти, добра и зла, помогла зрителям прикоснуться к мимолетным мгновениям счастья, постигать неизведанные глубины человеческого надежд и отчаяния. Каждый ее танец, всегда неожиданный и экспрессивный, подчас просто некрасивый с точки зрения традиционной эстетики, независимый от законов классиче-

«Диалог»





Мари ВИГМАН

ской хореографии и в то же время лишенный какой бы то ни было импровизационности, становился философским обобщением вполне конкретного, пережитого ею однажды ощущения. Можно сказать, что танец Вигман был в большинстве своем программным, подобно тому, как программа бывает классическая музыка.

В своих книгах и журнальных статьях артистка, следуя за своим учителем Рудольфом фон Лабаном, теоретически (хотя, по ее словам, она никогда ничего общего с теорией не имела) обосновывает свое творчество, и более того, все направление «выразительного»

«Лицо ночи»

танца, в котором ей суждено было стать лидером.

Так же, как Лабан и другие представители «свободной» хореографии, Вигман считала танец биологически естественным отражением определенных моментов психологического состояния человека. Она рассматривает это явление в исторической перспективе и логично приходит к выводу о том, что раз в основе танца заложены естественные человеческие эмоции, то и сама форма их выражения должна быть максимально естественной и органичной. Но решительно отказываясь от постулатов классической хореографии, Вигман все-

таки очерчивает определенный круг условий, необходимых, по ее мнению, для существования сценического танца. Не просто плоская сцена, но объем, воздух, пространство — вот что нужно Вигман для ее танцев. И здесь она идет за Лабаном и дальше Лабана. Он детально, математически точно разработал теорию пространства. Она эту теорию популяризирует своей творческой деятельностью.

«Пространство — это мир танцовщика, — пишет Вигман в 1921

году, поясняя учение своего педагога, — это отражение бесконечности, символ *вечно* меняющейся *вокруг* танцовщика среды. И танцовщик — его господин. Он борец в пространстве и за пространство. Он возникает в нем как нежный росток, вечный искатель, разрушитель, создатель этого пространства. Он становится его душой, словно губка, вбирает в себя малейшее его колебание, которое отзывается в его душе взволнованностью и, превращаясь в телесное движение, наполняет душу танцов-



щика восторгом полного слияния с пространством».

А дальше она детально разъясняет, что любое направление танцевального движения: вперед, назад, по диагонали, в сторону и т. д. не может быть для исполнителя чем-то отвлеченным, а есть выражение конкретных его эмоциональных побуждений.

Мари Вигман родилась 13 ноября 1886 года в Ганновере в семье коммерсанта. Отец рано скончался, но Мари до конца жизни будет вспоминать о нем с теплотой и нежностью. Вскоре после смерти мужа мать выходит замуж за его брата-близнеца.

Эмоциональная от природы девочка растет несколько замкнутой и обостренно самокритичной.

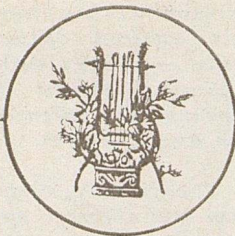
«Песнь судьбы»



Из «Вечерних элегий»



«Ясновидящая»



тичной. Она тянется к искусству, учится музыке, хорошо поет. В четырнадцать лет ее отправляют в Англию, в интернат. В одном из своих последних интервью Вигман вспоминает, как она, живя здесь, однажды познакомилась со сверстницей, которая брала уроки так называемого «юбочного» (Rockdans) танца. Когда юная Мари увидела их, она пришла в восхищение. Девушки выполняли несложные движения, при этом концы их очень длинных юбок выписывали в воздухе причудливые траектории, отчего танцовщицы в мгновение ока оказывались то будто спеленутыми по рукам и ногам, то вновь свободными

для новых чарующих движений. «Да, я была совершенно без ума от этого и тогда же подумала: чем-то таким мне хотелось бы заниматься, чем-то похотим. Ах, как прекрасно, когда вот такая юбка развеивается в пространстве», — подчеркивала артистка.

Интуитивную потребность выразить себя в движении Мари почувствовала еще в детстве, а все то, что ей довелось увидеть из области классического балета (тогда в Германии, как и вообще в Западной Европе, он находился в состоянии кризиса), гимнастики, «свободного» танца, помогло определить направление развития собственного

дарования. В 1911 году она поступает в школу ритмической гимнастики Эмиля Жака-Далькроза, посещает уроки свободного танца Грет Визенталь, последовательницы Айседоры Дункан. Через два года она успешно сдает выпускной экзамен. Одновременно робко пробует выступать в очень узком кругу с собственными пластическими этюдами. Потом почти целый год проводит в Италии, а по возвращении в Германию получает место преподавателя ритмической гимнастики в школе Э. Жака-Далькроза.

В ту пору ей уже двадцать шесть лет. Казалось, что вот, наконец, перед ней начинается открываться дорога самостоятельной профессиональной деятельности. Но летом 1913 года, волею судьбы, Мари попадает в Аскону, крохотное живописное местечко в Альпах, где хорошо известный уже в то время австрийский танцовщик, балетмейстер и педагог Рудольф фон Лабан дает свой знаменитый летний курс свободного танца.

Встреча с Лабаном и определяет весь дальнейший путь Мари Вигман. Она остается у Лабана, учится у него, становится его ассистенткой. Мастер сразу же и безошибочно угадывает ее незаурядную художественную индивидуальность, врожденное обостренное чувство ритма, редкую, почти невероятную экспрессивность.

Лабан был первым, кто указал Мари на ее

истинное призвание. В конце лета 1913 года она получила приглашение работать у Жака-Далькроза. «Глубоко задумавшись, я сидела с письмом в руке, — рассказывает Вигман, — и не заметила, как подошел Лабан.

Подсел ко мне... «Что это у вас там? Впрочем, я не хотел бы вам мешать». В ответ я сунула ему в руку письмо, промолвив лишь: «Прочтите». Это был договор. Он прочел, усмехнулся и сказал: «В таком случае я могу вас поздравить с прекрасной пожизненной должностью». А через некоторое время добавил, и я еще сегодня слышу его слова: «Жаль, однако! Вы же танцовщица. Вы принадлежите сцене». Не могу описать вам мою реакцию. Казалось, я схожу с ума. В голове будто все смешалось: танцовщица, сцена...»

И уже в следующем, 1914 году она появляется на мюнхенской сцене в «Танце ведьмы» и сразу же обретает признание. В том же году наступает вынужденный перерыв — разразилась первая мировая война. Только после ее окончания Мари Вигман получает возможность выступать публично. Начинается ее триумфальное шествие по сценам Европы и Америки. Она показывает все новые и новые танцевальные программы. Целые циклы следуют один за другим: «Экстатичные танцы», «Танцы по восточным мотивам», «Танцы молчания», «Вечерние танцы», «Испанская сюита», «Колеблющийся пейзаж», «Жертва», «Осенние танцы»...

В 1920 году Вигман открывает в Дрездене школу, которая вскоре становится центром

движения «выразительного» немецкого танца. С 1921 года она дает не только сольные концерты, но выступает и в ансамблевых танцах.

Проходит около пяти лет, и ее покидают самые талантливые ее ученицы Грет Палукка, Ивонн Георги, Барте Трюмпи. Она тяжело переживает их уход, но в то же время прекрасно сознает всю его закономерность, ибо считает, что в ансамбле, то есть хорошо отлаженном, послушном ее воле инструменте может быть только один лидер — она сама.

Мари Вигман набирает новое пополнение. Ее ученики вслед за ней открывают свои школы. Таким образом, к началу тридцатых годов в Германии и за ее пределами уже работало в общей сложности около двух тысяч сторонников «выразительного» танца — последователей Вигман. Но как раз в это время наметился некий спад, а приход к власти фашистов на долгие годы затормозил развитие танцевального искусства в стране.

В 1936 году Вигман решается выступить на торжественном открытии Берлинской олимпиады. Специально для этого события она заново ставит «Танец смерти», и он звучит настоящим обвинением фашизму с его лихорадочной подготовкой к войне, с его репрессиями против инакомыслящих. После этого ей отказывают в пособиях. Затем лишают руководства Дрезденской школой, резко сокращают число выступлений. Но все же до 1942 года она еще появляется на сценах с сольными программами. Теперь ее танце-



«Allegro con brio»

вальные образы не несут в себе почти ничего демонического, иррационального, абстрактного. Танцовщица воплощает женские характеры. Ее постановки военных лет, по словам критика Э. Реблинга, были подобны островам гуманизма среди вздыбившейся варварской стихии.

После окончания второй мировой войны она продолжает творческую деятельность в качестве хореографа и педагога. Последняя ее работа относится к 1961 году. Это была хореография, созданная для оперы Глюка «Орфей и Эвридика», осуществленной в Западно-берлинском оперном театре. После 1961 года она уже только преподавала.

Немногом выпадает на долю еще при жизни стать легендой. Мари Вигман это испытала. Уже в 20-х годах она была символом немецкого «выразительного» танца. Но и спустя десятилетия, сегодня, когда миновал «золотой» его век, когда «выразительный» танец, почти перестав существовать в чистом виде, органично проник в другие хореографические системы, имя Мари Вигман произносится с неизменным уважением и интересом.

Н. ДОМРИНА

Выдающийся французский балетмейстер и танцовщик Пьер Бошан жил и творил в XVII столетии, в период правления короля Людовика XIV, когда во французской литературе первой фигурой был Мольер, а в музыке — Люлли. Он их современник, сподвижник, коллега.

Пьер Бошан родился и провел свое детство в Версале — загородной летней резиден-

ции французских королей. Внук скрипача и сын придворного скрипача и распорядителя танцев, он с детства его богатствами, постигая и стиль придворного искусства Франции XVII века, овладевая его богатствами, постигая основы мастерства своих знаменитых предшественников.

Начинал он свой творческий путь как танцовщик и одновременно как композитор, то есть как наследник и продолжатель дела отца и деда. Двенадцатилетним мальчиком он участвует в создании либретто «Балета придворных страстей», а чуть позже становится учителем танцев у юного Людовика XIV, который был всего на два года моложе своего педагога.

Профессиональные успехи Пьера Бошана росли стремительно. Он сочинял балетную музыку, регулярно участвовал во всевозможных представлениях, исполняя многочисленные антре, пантомимы, интермедии, танцы или вместе с другими коллегами-профессионалами или с придворными, выступая как солист. Вскоре он заслужил эпитет «несравненный». Мольер считал его великолепным мимом, способным танцем выразить «все, что угодно». Другой современник артиста Лекреф де Вевиль признавал, что никто не делал лучше вихревых вращений, никто вообще не танцевал лучше, чем Бошан.

Бошан быстро становится заметной и нужной фигурой при французском дворе. И в известной степени благодаря тому, что балет был самым престижным искусством того времени, так как использовался французской монархией для демонстрации блеска, могущества и славы королевской династии Бур-

бонов. «Танец является одним из трех основных занятий дворянства», — писал автор трактата «Методы сочинения и обеспечения успеха балета».

Следуя моде, танцевали все: вместе с профессиональными танцовщиками в торжественных менюэтах и гавотах и других танцах двигались знатные кавалеры и дамы, часто танцевал и сам король Людовик XIV, прикрыв свое лицо маской, избравшей солнце. Нередко партнером короля выступал Пьер Бошан. Достигнув совершенства как танцовщик, он стремится подняться в своем искусстве на новую ступень, чему в значительной степени способствовало его творческое содружество с двумя гигантами французской культуры XVII века — композитором Жаном Батистом Люлли и драматургом Жаном Батистом Мольером.

Начало совместной работы Бошана с композитором Люлли относится приблизительно к 1653 году. Творческий дуэт Люлли-Бошан исключительно плодотворен. В 1656 году они вместе выступают как авторы музыки балета «Галантности времени». Через два года Бошан сочиняет хореографию для балета Люлли «Большой Амур». В 1658 году он осуществляет постановку еще одного произведения Люлли «Алкидиан», где танцует главную роль Полександра.

Уже в этот первый период результатом совместного творчества Бошана и Люлли являются утверждение ими действительного значения хореографии в драматургии спектакля. Танцевальные и танцевально-пантомимные эпизоды перестали быть только традиционно вставками в оперное произведение и начали служить

средством выражения содержания сюжета, его развития, что в то время воспринималось как смелая реформа.

Пьер Бошан активно участвовал в создании в 1661 году Королевской академии танца и был ее первым директором. В 1666 году он назначается также главным распорядителем королевских балетов.

Королевская академия танца просуществовала всего десять лет, с 1661 до 1671 года. Однако этот период был поистине золотым как для французской хореографии XVII века, так и для самого Пьера Бошана. В это десятилетие его реформаторская деятельность во французской хореографии получила дальнейшее развитие. Изменилась, стала более зрелой и общественной позиция мастера.

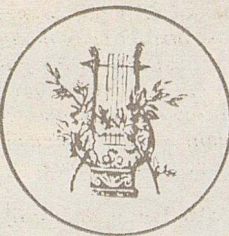
В годы работы в Королевской академии танца судьба сталкивает его с прославленным комедиографом Мольером. Творческий дуэт Люлли-Бошан превращается в трио: Люлли-Бошан-Мольер.

В первый же год открытия академии танца Бошан пишет музыку и создает хореографию к «Докучным» Мольера, затем на французской сцене один за другим появляются такие шедевры, как «Господин де Пурсоньяк» (1666), «Мецианин во дворянстве» (1670), «Брак поневоле» (1664), «Жорж Данден» (1668) и другие. Драматургия Мольера, обогащенная музыкой Люлли и хореографией Бошана, производит настоящий переворот во французском искусстве. Общение с великим мастером оказывает огромное влияние на художественную и, в известной степени, общественную позицию П. Бошана. Один из исследователей его творчества Ф. Рейна

писал, что хореография Бошана отражала стиль и взгляды Версаля. Представляется, что это замечание полностью справедливо лишь по отношению к раннему этапу творчества П. Бошана, когда танец у него не нес смысловой нагрузки. Позднее, в период руководства им Королевской академией танца, П. Бошан по существу отходит от «стиля и взглядов Версаля» и вместе с Мольером, участвуя в постановках его произведений, языком танца высмеивает сословные предрассудки дворян и ограниченность буржуа. В балетах-комедиях Мольера-Люлли-Бошана реальные образы французских аристократов, буржуа, мециан трактуются в острокомедийном ключе. Так от апологетики Версаля Бошан, следуя за Мольером, переходил к позиции критики, конечно, ограниченной, духа и стиля Версаля.

Появление на сцене комедий Мольера изменило в известной степени не только тематику балетов, оно способствовало рождению новых жанров и форм хореографического искусства. Танец теперь выполняет драматургические задачи, становится средством раскрытия образов, а иногда играет важную роль в развитии сюжета. В хореографию комедий-балетов включались фрагменты пантомимы, комедийность тематики расширяла контуры характерного танца, разнообразила темпы и ритмы исполнения традиционных танцев.

В самом начале семидесятых годов XVII века академия танцев прекратила свое существование. Ее место в известной степени заняла Королевская академия музыки, директором которой был назначен Жан Батист Люлли — композитор, дирижер, режиссер, педагог, родоначальник



французской оперы. Теперь оперно-балетные спектакли ставились в академии музыки (ныне Парижская Опера). Сюда перешел работать и П. Бошан. Здесь, в новых условиях, проходил второй период содружества Ж. Б. Люлли и П. Бошана. Королевская академия музыки открылась премьерой пасторали «Помона» (композитор Р. Камбер), в постановке П. Бошана (1671). Затем родилась феерия «Лирических трагедий» Люлли, балетные номера, которые также сочинял П. Бошан. К числу лучших постановок этого времени относятся «Рождение Венеры» (1671), где П. Бошан исполнял партию Плутона и получил за это звание суперинтенданта балетов короля, «Кадм и Гермiona» (1673), «Тезей» (1675), «Атис» (1676), «Исида» (1677). Лучшей балетмейстерской работой его в этот период является балет «Торжество любви» (1681). Эти произведения ознаменовали рождение балета-трагедии, балета-драмы.

Но в 1687 году умирает Ж. Б. Люлли, и П. Бошан уходит в отставку. Тем не менее он продолжает ставить балеты при дворе, среди которых особенно большой успех имеют «Дворец Флоры» (1689), «Комедия фей» (1699), ведет педагогическую работу. Его лучшими учениками были известные танцовщицы Луи Гийом Пекур и Луи Летанг, которых видевший их на сцене очевидец считал образцом для всех, «кто желал блистать в этой карьере».

Сценическая деятельность П. Бошана как танцовщика и балетмейстера ознамено-

валась рождением так называемой французской школы танца, которая получила широкое распространение в Европе. Отдельно и особенно следует остановиться на технике исполнительского искусства П. Бошана и его сподвижников. Как уже отмечалось, новаторские поиски мастера привели к созданию сценического балета, а также к рождению новых сценических жанров: оперы-балета, балета-комедии, балета-трагедии, балета-драмы, пасторали. Новая

драматургия балетов в свою очередь привела к эволюции принципов балетмейстерской работы и техники исполнителей.

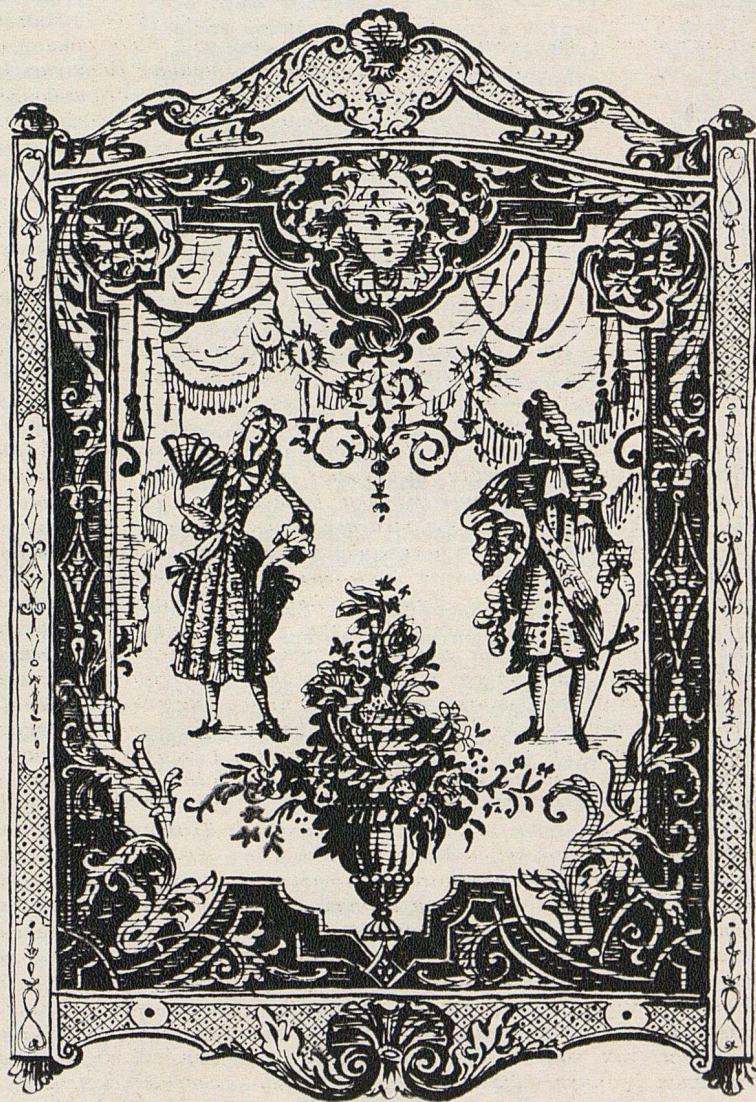
Ранее массовые композиции располагались на сцене в планетрической форме. П. Бошан стал использовать всю площадь сцены и выработал стереометрический, то есть многомерный стиль постановки танцев, о чем документально свидетельствуют чертежи, сохранившиеся в библиотеке Версаля.

Одновременно усовершенствовалась, обогащалась и усложнялась техника танцев, в том числе сольных номеров. Основой хореографии стал многофигурный танец. Сочинитель балетов, считал П. Бошан, может составить столько фигур, сколько их имеется в геометрии. Собирались танцы различного национального происхождения.

П. Бошан широко раздвинул рамки мужского танца, ввел в него различные новшества. Были отработаны движения прямые и открытые, повороты и прыжки, pas tombée, glissé, assemblé, coupé, pas de bourrée, jeté, cabriole, entrechat и другие.

Был учрежден принцип равновесия «en dehors» (бедро, колени, ступни танцовщика раскрыты и развернуты), определены пять исходных позиций. Имеются также сведения о том, что П. Бошан выработал систему записи танца, однако она не была издана. Предполагают, что этотopus П. Бошана был передан его учеником Пекуром Раулю Фейе, который издал его затем под названием «Хореография, или искусство записывать танец».

Итак, отмечая 350-ю годовщину со дня рождения Пьера Бошана, можно по праву оценивать его в целом как одного из предшественников французских энциклопедистов в театральном искусстве: поистине энциклопедична, многогранна была творческая деятельность П. Бошана, композитора, танцовщика, хореографа, мима, педагога, теоретика хореографии.



В Ленинградском хореографическом училище Ксения Андреевна Есаулова училась в счастливую пору — с 1929 по 1934 годы. То было время больших дебютов. А. Я. Ваганова готовила свою книгу «Основы классического танца», в корне изменившую методику преподавания. В училище собирались открыть два новых отделения — балетмейстерское и педагогическое. Юная К. Есаулова занималась у замечательных наставников — Е. Гейденрейх, М. Романовой (классический танец), А. Ширяева, А. Бочарова, А. Лопухова (характерный танец).

В пятнадцать лет Есаулова впервые выступила как балетмейстер. В ленинградской школе считали, что постановочная деятельность развивает фантазию учеников, приучает их мыслить образами. И в том была большая правда. Ставя «Саломею» на музыку Глазунова, мазурку Шопена, марш из оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», Есаулова и не предполагала, что ее столь ранний балетмейстерский дебют переменит всю ее жизнь: она-то готовила себя в артистки балета.

Ученицей балетной школы Ксения Есаулова дебютировала и на профессиональной сцене. В гастрольном молодежном ансамбле по руководством И. Ф. Кшесинского она танцевала Мирту в «Жизели», фею Сирени в «Спящей красавице», Зарему в «Бахчисарайском фонтане», характерные танцы — испанский, венгерский, китайский, классические вариации. Репертуар ансамбля привлекал тогда очень многих артистов и учеников школы. Среди них были К. Сергеев, Ф. Балабина, Р. Гербек. Их выступления утверждали красоту классического танца, доказывая его жизнеспособность и перспективность. В такое счастливое время Ксения Андреевна Есаулова вступала в Большой балет...

Но в 1941 году началась война. В Ленинграде той поры что ни день — бомбежки. Есауловы отказались от

эвакуации, решив не покидать родного города. В театре, а к тому времени она стала солисткой Малого оперного театра, отключили воду, большую часть освещения. Голодные, опухшие, закутанные в платки, артисты сидели на той самой сцене, где совсем недавно существовала сказочная, феерическая жизнь балетных героев, и пришивали крашеное в зеленый цвет мочало на громадные сетки, изготавливая маскировочные покрытия...

Радость вернулась в жизнь Ксении Андреевны в победном 1945-м. Веселый и улыбчивый спектакль «Доктор Айболит», которым балетмейстер дебютировала на пермской сцене, был настоящим пиршеством красок, казалось, он был согрет солнцем Победы. Все силы души балетмейстер без остатка отдавала детям — детям, увидевшим мир. Все партии в спектакле исполняли воспитанники хореографической школы, открытой в Перми в 1944 году. Они получали массу удовольствия от участия в своем первом балете. Дети — есть дети, им до страсти хочется играть, хотя до того времени, когда Р. Шлямова, Л. Асауляк, М. Подкина, Н. Меновщикова, В. Круглов, Г. Исупов станут известными артистами, пройдет еще немало времени.

С момента приезда в Пермь — в 1949 году — Ксения Андреевна Есаулова сочетает балетмейстерско-постановочную деятельность с педагогической. Среди ее первых работ на школьной сцене — возобновление «Шопенианы» в хореографии М. Фокина, затем «Айболит», «Щелкунчик», «Чудесница», свыше ста пятидесяти хореографических миниатюр, на сцене театра — «Эсмеральда», «Пер Гюнт».

Музыкальность, безупречный вкус, абсолютная ориентация в драматургии произведения — вот те качества, что отличают сценические создания Есауловой. И всегда поставленный ею спектакль несет в себе активный смысловой заряд. «Доктор

Айболит» был рассказом об умении врачевать раны добром и любовью, «Пер Гюнт» — о бескомпромиссности и необходимости твердо держаться в назначенном судьбою жизненном пути, «Эсмеральда» — о красоте человеческой, способной изменить мир. Спектакли эти были сделаны доброй рукой...

В Пермском хореографическом училище Ксения Андреевна Есаулова — главный хранитель характерного танца. Урок Есауловой — маленький спектакль, со своей драматургией, со своей образно-эмоциональной палитрой. И бесконечные остановки не утруждают ее подопечных. Прежде всего потому, что им интересна эта хореография (все комбинации Есауловой образны, художественны, в их подготовке сказывается редкий дар балетмейстера), и их захватывает сам процесс обучения. Осваивается не только техника характерного танца, но его исторические стили. У Есауловой всегда так — без точного ощущения смысла танца, без освоения народного характера урок не двинется дальше. И ученики знают это — педагог воспитывает в них артистов. Многие ученики Ксении Андреевны (среди них — сорок человек удостоены почетных званий) уже сами стали педагогами. Но нередко их можно увидеть в классе своего первого учителя. И снова через годы — все тот же пылкий взгляд, то же волнение и восхищение педагогическим даром Есауловой. Сколько, кажется, выпущено классов за почти сорок лет педагогической деятельности в Перми, а каждый раз у Есауловой все по-новому. Комбинации не повторяются, музыка, которую подбирает сама Ксения Андреевна — тоже, непохоже и построение уроков.

Многогранный опыт Ксении Андреевны Есауловой — артистический, балетмейстерский, педагогический — давно требовал своего обобщения, и результатом долголетних трудов, размышлений над природой хореографического искусства явилась книга о народно-сценическом танце. Первая ее вводная глава предлагается вниманию читателей этого номера журнала.

Сергей КОРОБКОВ



Рисунки Ю. Мальцева

Пояснения к уроку

КСЕНИЯ ЕСАУЛОВА,
педагог Пермского
хореографического училища

К. А. ЕСАУЛОВА с ученицами
Фото А. Долматова



Народное творчество — это огромное и поистине неисчерпаемое богатство, которое в любом виде профессионального искусства всегда служило средством его духовного обогащения. В связи с тем, что в Советском Союзе создано большое количество хореографических училищ, решение различных организационно-творческих проблем обучения их воспитанников характерному и народно-сценическому танцу стало острой необходимостью. Потребность в единой правильной методике и грамотных педагогических кадрах чрезвычайно велика.

Все танцы народов мира выучить невозможно, но при правильном обучении у учащихся развивается профессиональная возможность быстро и точно осваивать национальный материал, необходимый артисту балета для работы в театре или ансамбле.

Танцевальное фольклорное богатство народов СССР требовало систематизации в обучении подрастающего поколения будущих артистов балета. Этой проблемой глубоко занимались основоположники советской школы народно-сценического танца А. Ширяев, А. Монахов, А. Лопухов, А. Бочаров. Но впервые единую систему обучения создал А. Ширяев, после чего народный танец вошел как полноправная школьная дисциплина в обязательную программу хореографических училищ.

В 1934—1935 учебном году А. Ваганова организовала первое педагогическое отделение при Ленинградском хореографическом училище. Совместно со студентами первого курса педагоги А. Ваганова и А. Лопухов начали создавать свои труды по методике классического и народно-сценического танца. Книга А. Лопухова, А. Ширяева, А. Бочарова «Основы характерного танца» вышла в свет в 1939 году. С тех пор литература по народно-сценическому танцу обогатилась работами: «Народный танец» Т. Ткаченко, «Четыре экзерсиса» Н. Стуколкиной, «Народно-сценический танец» — пособие для первого и второго классов, созданное группой педагогов Московского хо-

реографического училища, «Образы русской народной хореографии» К. Голейзовского, «Основы русского народного танца» А. Климова. При той огромной пользе, важном значении всех этих методических трудов, они все же пока еще не охватывают программы изучения народно-сценического танца в наших балетных школах во всем ее комплексе. Да их авторы перед собой таких задач и не ставили.

В течение многих лет занимаясь преподаванием этой дисциплины в Пермском хореографическом училище, я также позволю себе высказаться по отдельным пунктам своей педагогической практики. Обучение народно-характерному танцу начинается с освоения элементов и правил экзерсиса, коротких односложных элементов. Каждое движение в народно-сценическом экзерсисе имеет несколько видов, развиваясь от простого к сложному. Необходимо изучать все виды элементов постепенно, в их нарастающей последовательности: по форме, технике, координации и ускорению темпа. Последовательное обучение элементов от простейших до усложненных видов, от медленного до быстрого темпа, по единой методике способствует более четкому и ясному усвоению школьной программы, вырабатывает технику, чистоту исполнения, которые помогут будущему артисту в его дальнейшей работе в театре. При составлении плана урока необходимо учитывать чередование нагрузки на мышцы.

Экзерсис у станка помогает учащемуся изучить все необходимые элементы, подготовить его к исполнению этюдов на середине. Элементы изучаются от первичных простых по форме движений до сложных, в их последовательном развитии и усложнении, причем здесь очень важна точность позировок. Некоторые прыжки, такие как «револьтад», «бедуинский прыжок», «бублики» и «присядки», шпагатные разножки, ползунки (прямые и боковые) вначале необходимо изучать у станка. На первых этапах работы на середине их следует давать ученикам в разви-

тии, не соединяя с другими элементами в комбинации.

Составление комбинаций из различных элементов у станка и на середине приносит большую пользу в старших (с 5-го класса), а не в 4 классе. В младших классах, особенно первые два года обучения, полезно составлять комбинации из последовательно развивающихся элементов одного типа, формируя, таким образом, у детей координацию, танцевальность, темп. Этот прием способствует хорошему закреплению пройденного материала. Перенесение элементов, выученных у станка, на середину развивает выразительность и легкость передвижения. Вращения также следует начинать учить у станка, закрепляя затем пройденный материал работой на середине. Построение этюдов на середине также должно иметь свою последовательность в нарастании сложности, разнообразия материала, темпа его исполнения.

Начиная урок с *plié*, перегибаний и *port de bras*, переходя к изучению мелких технических движений, туров, различных приемов, затем следует приступать к этюдам на национальные темы. Сочиняя этюды на национальном материале, важно учитывать задания учебной программы, а также принимать во внимание развитие у учащихся такого качества, как танцевальность, необходимого в дальнейшей работе в старших классах и на сцене.

Обучение народно-сценическому танцу должно быть систематизировано. Правила и выучка должны быть едиными, как и в обучении классическому танцу. Ведь репертуар наших театров оперы и балета составляют и русские, и зарубежные, и национальные спектакли, требующие от артистов балета единой грамотности, единой стилистики исполнения. Почти в каждой национальной республике у нас в стране имеется свой ансамбль, который пропагандирует искусство своего народа. И наш долг — готовить для балетных трупп и хореографических ансамблей не только профессионально грамотных исполнителей, но артистов, тонко чувствующих природу народного танца.

Существует постановление Совета Министров СССР от 28 декабря 1967 года № 1169 «Об объединении решений правительства СССР о пенсиях за выслугу лет некоторым категориям артистов театров и других театрально-зрелищных предприятий и коллективов», которое было опубликовано во втором номере «Собрания постановлений правительства Союза Советских Социалистических Республик» за 1968 год.

В пункте 1 этого документа разъяснено, что пенсии за выслугу лет артистам балета назначаются независимо от возраста при стаже творческой работы на сцене по специальности — не менее 20 лет. С точки зрения закона стаж по специальности (или стаж определенной работы) — это продолжительность деятельности в должности артиста балета (солиста балета, танцовщика музыкального театра, концертной организации или цирка, а также артиста танцевального коллектива, ансамбля народного танца, ансамбля песни и танца и народного хора). Хочется еще раз подчеркнуть, что работа на других должностях, не дает права на пенсию за выслугу лет. Чтобы избежать возможных споров, установлено: с каждой записью, вносимой на основании приказа в трудовую книжку, администрация обязана знакомить владельца книжки под расписку. При назначении пенсии специальный стаж учитывается независимо от имевших место перерывов в работе.

Пенсии за выслугу лет артистам балета начисляются в размерах, установленных Законом о государственных пенсиях от 14 июля 1956 года (с внесенными в него последующими изменениями и дополнениями) для пенсий по старости на работах в обычных условиях. При окладе до 100 рублей — в размере от 55 до 85% среднего заработка по определенной шкале, при окладе от 100 рублей и выше — 50% от среднего месячного заработка. Максимальный размер пенсий установлен в 120 рублей, а минимальный — в 50 рублей в месяц.

Назначенные пенсии за выслугу лет выплачиваются лишь при условии оставления работы, дающей право на эту пенсию. При возвращении на эту работу выплата пенсий приостанавливается. В случае поступления на другую работу, не предусмотренную данным постановлением, пенсия выплачивается в таком размере, чтобы она вместе с новым заработком не превышала в общей сложности суммы всего заработка до ее назначения.

Достижение артистом балета пенсионного возраста не является основанием для увольнения по

действующему трудовому законодательству. Однако увольнение по инициативе администрации в соответствии с пунктом 2 статьи 33 Кодекса законов о труде РСФСР (и соответствующие статьи КЗоТ других союзных республик) возможно по несоответствию выполняемой работе, т. е. неспособности из-за недостаточной квалификации или состояния здоровья выполнять должным образом порученную работу согласно установленному окладу и личной тарифной категории. Квалификация и состояние здоровья — две причины, в

пересмотрен. В этом случае он может быть переведен в более низкую тарифную категорию и ему может быть снижен оклад.

Увольнение по несоответствию возможно лишь при условии, что танцовщика нельзя перевести с его согласия на другую подходящую работу из-за отсутствия ее или из-за отказа на этот перевод со стороны артиста.

Несоответствие работе по состоянию здоровья должно быть подтверждено медицинским заключением. Наличие у артиста хронического заболевания само

другую (например, с пенсии за выслугу лет на пенсию по старости) производится по решению комиссии по назначению пенсий. Работающий пенсионер для перевода на новый вид пенсии должен подать заявление об этом администрации по месту работы. Неработающие пенсионеры, а также лица, которым администрация и профсоюзная организация отказали в переводе, обращаются с соответствующим заявлением о переводе на другую пенсию непосредственно в отдел социального обеспечения по месту жительства.

Право на пенсию по старости имеют мужчины — по достижении 60 лет при наличии у них общего трудового стажа (суммарная продолжительность работы в качестве рабочего или служащего, независимо от ее характера, времени и от длительности перерывов) не менее 25 лет, а женщины — по достижении 55 лет при наличии общего трудового стажа не менее 20 лет.

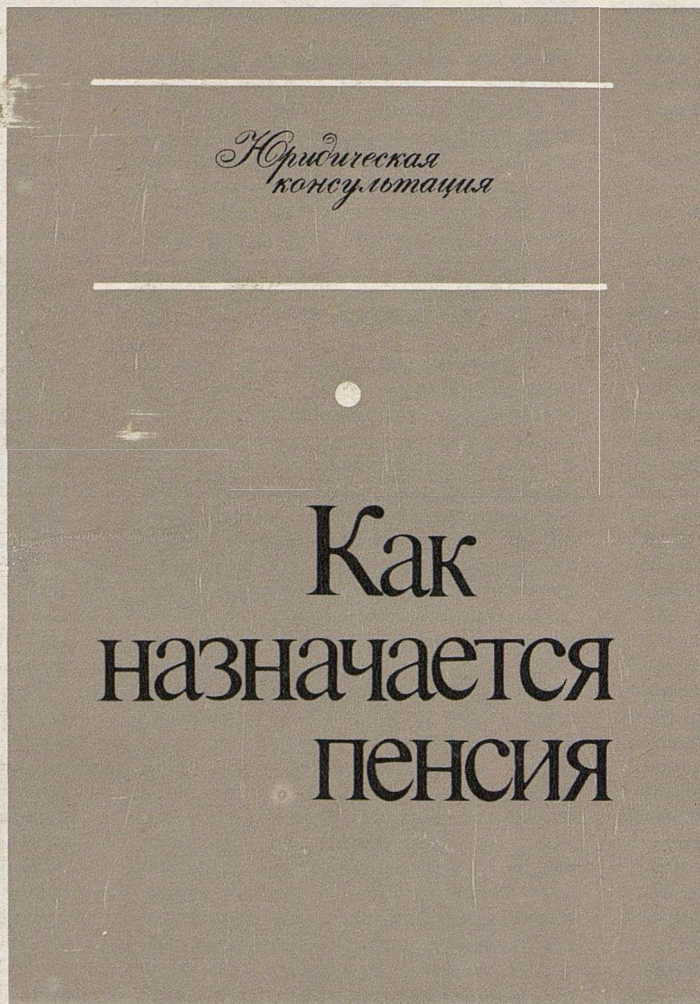
10-процентная надбавка к пенсии по старости начисляется при наличии непрерывного стажа работы свыше 15 лет или общего стажа такой продолжительности, которая превышает не менее чем на 10 лет стаж, требуемый для назначения пенсии. Значит, для женщин — не менее 30 лет стажа, мужчинам — не менее 35 лет. Надбавка за стаж начисляется лишь одна — или за непрерывный 15-летний стаж, или за превышение на 10 лет требуемого общего стажа. Непрерывный стаж здесь может быть взят за любой период трудовой деятельности, а не только по последней работе. Как известно, пенсия по старости с надбавками не может превышать 120 рублей.

В настоящее время повышен минимальный размер пенсий, назначенных по Закону СССР «О государственных пенсиях» более 10 лет назад.

Так минимальный размер пенсии по старости, выплачиваемой не менее 10 лет, устанавливается 55 рублей в месяц.

Пенсия, начисленная в размере не свыше 60 рублей в месяц, через 10 лет после ее назначения повышается на 1 процент заработка, из которого она исчислена, за каждый полный год, прошедший после ее назначения. Последующее повышение пенсии, установленной в размере не свыше 60 рублей, производится через каждые 2 года на 2 процента того же заработка. При перерасчете, пенсии, исчисленные из заработка свыше 120 рублей, не могут быть ниже пенсий, назначенных одновременно из заработка 120 рублей.

О. МАЛЕИНА



которых нет субъективной вины, но они могут служить критерием для признания работника несоответствующим занимаемой должности, выполняемой работе.

Несоответствие работника по квалификации администрации должна доказать определенными фактами (например, качеством работы, о чем главным балетмейстером и помощником режиссера составляются докладные, где указываются даты, спектакли, партии, картины, а также содержатся уточнения, в чем конкретно состояли эти недостатки). Установленный квалификационный уровень артиста не является неизменным и может быть

по себе не может быть основанием увольнения по несоответствию, если состояние здоровья не влияет на качество работы.

Гражданам, имеющим право одновременно на несколько различных пенсий (за выслугу лет, по старости, по инвалидности, по случаю потери кормильца), во всех случаях назначается лишь одна по их выбору. Артистам балета, имеющим требуемые условия для начисления пенсии по старости, нет смысла получать пенсию за выслугу лет, поскольку она ниже по размеру, чем пенсия по старости, так как не предусматривает надбавки.

Перевод с одной пенсии на

В

ыступления венгерских хореографических ансамблей в СССР стали традицией. Они всегда привлекают большой интерес советских зрителей. С успехом в Москве, в Концертном зале имени П. И. Чайковского, прошел концерт Ансамбля танца «Райко», в репертуаре которого широко представлены самобытные пляски венгерских цыган. На снимке: фрагмент представления ансамбля «Райко».

Фото В. Щербакова



