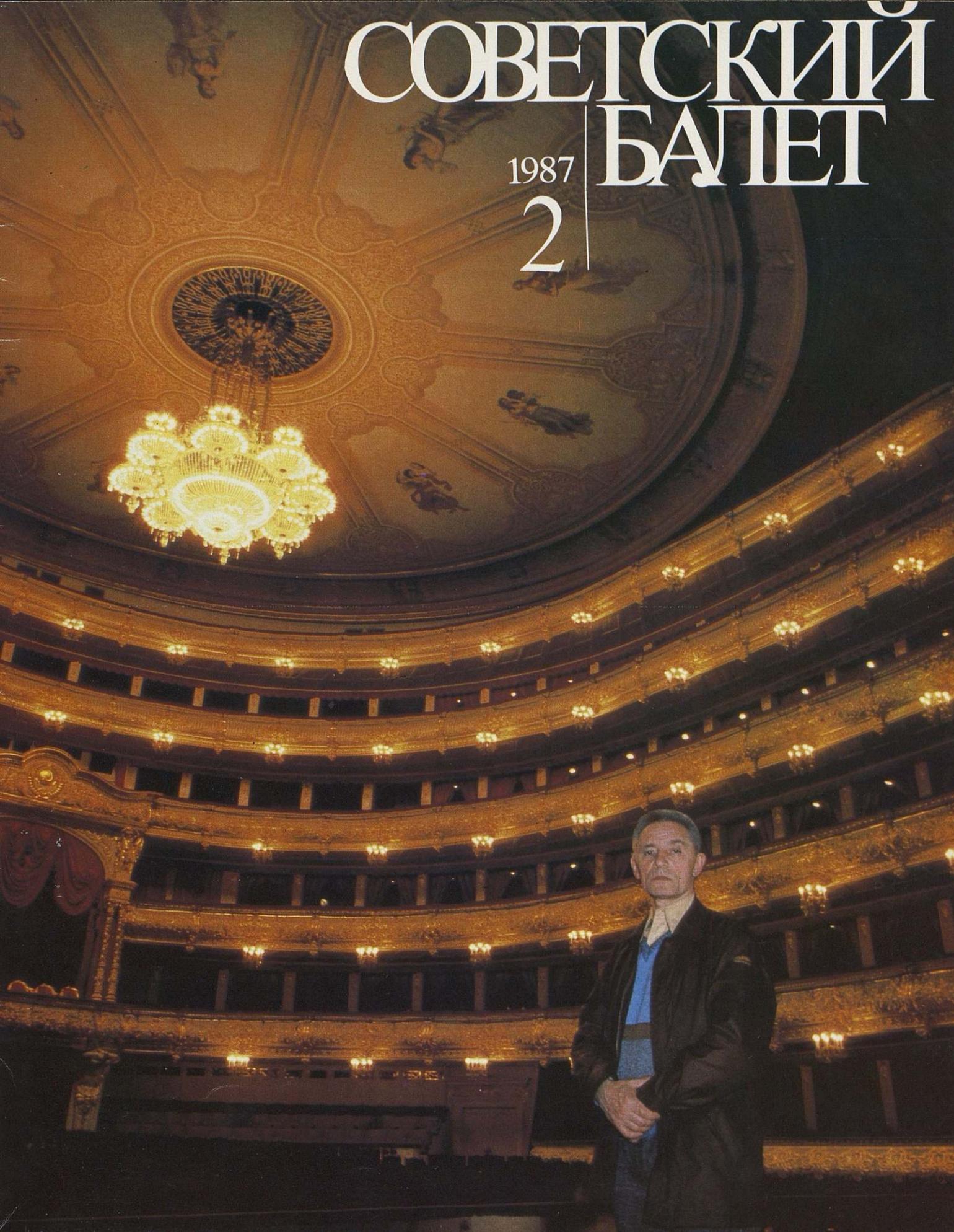


СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1987

2





А. ТОКОМБАЕВА
и **А. НУРТАЗИН** в балете
«Макбет».



А. ТОКОМБАЕВА — Одетта
в балете
«Лебединое озеро».

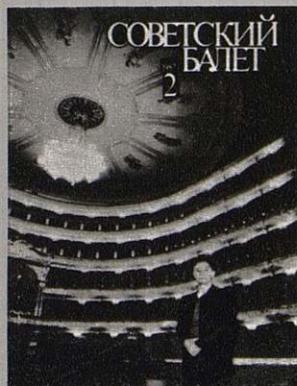
Фото А. Черных

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

2 | 33

1987

МАРТ —
АПРЕЛЬ



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

Выходит шесть раз в год

Издается с 1981 года

В НОМЕРЕ

МЫСЛИТЬ И РАБОТАТЬ, КАК ТРЕБУЕТ ВРЕМЯ

В. Смирнов-Голованов. О проблемах и не толь-
ко о них 2

СОВРЕМЕННОЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ НА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ

В. Васильев. Постигая правду искусства 5
Б. Эйфман. Что останется будущим поколе-
ниям 8

У ТЕАТРАЛЬНОЙ АФИШИ 11

МАСТЕРА БАЛЕТА

Р. Уразгильдеев. Как цветок, твоя легкая
тень... 14
Е. Фокина. Исполнение желаний 18

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

З. Дадашзаде. Возрождая героиню прошлого 20
Н. Ершова. Родился ледовый театр? 22
И. Дешкова. Пусть праздник состоится! 24
В. Кремь. О дружбе, верности и чести 26

СОВЕТСКИЕ АРТИСТЫ — ПОСЛАНЦЫ МИРА И ДРУЖБЫ

Э. Володин. «Золотой век Большого балета» 28
В. Константинова. «Сохраненная традиция
побеждает» 31
В. Рылатко. Говоря о сегодняшнем дне 32

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

С. Викулов. Еще одна грань профессии 33
В. Голубин. Хореограф в фигурном катании 35

ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

В. Разумный. Драматизм счастливой судьбы 39
А. Кукин. Городские танцы в русской деревне 42
Н. Ончурова. Две постановки балета «Саламбо» 45

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ 50

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА

В. Уральская. Уроки конкурса 55
О. Карасев. Там, где родился Мариус Петипа 61

ПЕРЕД ВАМИ — НОВАЯ КНИГА 64

Главный редактор

Р. С. ЛАПАУРИ
(СТРУЧКОВА)

Редакционная коллегия:

Г. В. БЕЛЯЕВА
(ЧЕЛОМБИТЬКО)
В. В. ВАНСЛОВ
В. В. ВАСИЛЬЕВ
О. М. ВИНОГРАДОВ
С. Н. ГОЛОВКИНА
В. М. ГОРДЕЕВ
Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ
П. А. ГУСЕВ
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
(ответственный секретарь)

В. М. КУРЖИЯМСКИЙ
М. М. КУРИЛКО-РЮМИН
И. А. МОИСЕЕВ
К. М. СЕРГЕЕВ
Г. С. УЛАНОВА
В. И. УРАЛЬСКАЯ
В. Н. ФИЛИППОВ
(заместитель
главного редактора)

Н. И. ЭЛЬЯШ
А. Я. ЭШПАЙ

Художественный редактор
С. А. ВИНОГРАДОВА

Номер оформлен
А. Г. ЛУЦКИМ

Технический редактор
М. В. СТАРЦЕВА

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

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

В Москве, в Большом театре СССР, с огромным успехом прошел творческий вечер Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской и Государственных премий СССР, профессора Юрия Николаевича Григоровича. В программу юбилейного вечера вошли фрагменты из спектаклей, осуществленных выдающимся мастером советской хореографии: «Щелкунчик», «Ромео и Джульетта», «Золотой век». Зрители тепло приветствовали участвовавших в представлении больших мастеров советского балета. Вступительное слово произнес народный артист РСФСР, профессор Петр Андреевич Гусев.

На первой странице обложки: Юрий Николаевич Григорович
Фото В. Пчелкина

На четвертой странице обложки: эскизы декораций К. Коровина к балету А. Аренда «Саламбо» (хореография А. Горского).

Фото Л. Гронского

Сдано в набор 06.01.87.
Подписано в печать 20.02.87.
А07003.

Формат 60×90¹/₈.
Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Уч.-изд. л. 12,58.
Тираж 40 000 экз.
Заказ 770.

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.

О ПРОБЛЕМАХ И НЕ ТОЛЬКО О НИХ

ВИКТОР СМИРНОВ-ГОЛОВАНОВ,
заслуженный деятель искусств
Украинской ССР,
главный балетмейстер
Одесского театра оперы и балета

больше наши действия будут соответствовать духу времени, духу перемен, происходящих сейчас в стране. В Политическом докладе ЦК КПСС съезду М. С. Горбачев сказал о том, что когда возникает общественная потребность осмыслить время, в особенности время переломное, оно всегда выдвигает людей, для которых это становится внутренней потребностью. Сейчас мы часто говорим о человеческом факторе. Именно в такое время мы живем. Думаю, что в искусстве, призванном быть великой силой в работе по формированию духовных устоев советских людей, их активной гражданской позиции, определяющей все их действия, он весьма важен. Ведь искусство — это прежде всего мы, его труженики, его творцы. Готовы ли мы выполнять предназначенную нам миссию духовного и эстетического воспитателя? Об этом сейчас много спорят. Мнения высказываются разные, общее в них лишь одно — для полноценного и плодотворного творчества нам необходима деловая, заинтересованная, пронизанная здоровой критикой атмосфера. И мы надеемся: ее созданию будет активно способствовать проводимый сейчас в театрах комплексный эксперимент. Наш театр вошел в число участвующих в нем коллективов.

В организационной структуре театра оперы и балета немало несовершенного. В августе 1986 года в статье «Эксперимент вступает в жизнь» первый заместитель министра культуры СССР Е. Зайцев на страницах газеты «Советская культура» писал, что одним из существенных разделов эксперимента станет радикальная перестройка экономических основ театрального дела, его управленческих методов. «При этом, — отмечает он, — мы исходим из необходимости определения рациональных форм сочетания централизованного руководства с хозяйственной самостоятельностью театров, реального расширения их прав в области плановой и финансово-хозяйственной работы». Да, проблемы перестройки творческого процесса союзному и республиканским министерствам и театрам следует решать совместно. Чем мы располагаем сегодня? С моей точки зрения, вся система балетных театров нашей страны имеет, говоря условно, трехступенчатую структуру. Вершины этой пирамиды — Большой театр СССР и Ленинградский



уже время в разных областях человеческой деятельности отмечено смелыми идеями, серьезными открытиями, новаторскими исследованиями. Определенная XXVII съездом КПСС стратегическая линия на ускорение социально-экономического развития страны предопределяет серьезные изменения и в области искусства. Но вся логика его развития, вся его предшествующая история свидетельствуют о том, как непросто происходит здесь утверждение нового, как болезненна ломка старых устоев. И чем смелее мы будем решать наболевшие вопросы, тем

театр оперы и балета имени С. М. Кирова, вторая ступень — крупные республиканские труппы, такие, как Киевский театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, Большой театр оперы и балета Белорусской ССР, а также Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Мировича-Данченко, Ленинградский Малый театр оперы и балета, третья ступень — периферийные, или провинциальные, употребим это устаревшее уже слово, театры. Каждая группа имеет разные возможности, как творческие, так и материальные, причем наиболее существенны именно последние. Подчеркиваю — существенны. Я буду говорить с позиций главного балетмейстера Одесского театра оперы и балета. С проблемами, столь важными для нас, я в этом не сомневаюсь, сталкиваются и многие подобные нашему коллективы.

Мое глубокое убеждение — художественные критерии должны быть здесь для всех одинаково высокими. Ведь искусство балета, например, любимо нашим зрителем независимо от его места жительства, оно необходимо и москвичу, и уральцу, и дальневосточнику... Их не интересует ни ведомственная категория коллектива, ни его взаимоотношения с управлениями и министерствами. Для них главное — законченный эстетический результат нашей деятельности — спектакль. Но как его создать художественно полноценным, если наши материальные возможности весьма ограничены?

Да, финансовое положение многих периферийных трупп находится сейчас в критическом состоянии, из которого надо искать выход. И поскольку речь идет об эксперименте, я хочу предложить попробовать следующее. Сейчас бытует такая практика — крупные промышленные предприятия покупают по перечислению билеты — существует такая форма абонемента обслуживания, благодаря которой «организуются» коллективные посещения постановок, утративших зрительский интерес. Но получается парадокс — билеты проданы, а зал пустует. Нужен ли нам такой самообман? Может быть, вместо этого профсоюзам крупных предприятий целесообразнее отчислять средства на развитие театрального дела в своем городе. Тогда, кстати, и само искусство будет восприниматься по-другому. Можно будет серьезно изучить запросы аудитории, строить репертуар, исходя из реальных пожеланий заинтересованного зрителя. Искусство станет в таком случае не просто занимательным популярным зрелищем, а необходимой частью духовной жизни человека. Так будет осуществляться торжество ленинского принципа демократизма. Думаю, что новые возможности обретут и шефские связи. Кстати, подобная система широко распространена в ряде социалистических стран. А прогрессивные методы следует изучать, искать формы приобщения людей к своему творчеству, делать их сотворцами. Выгода от таких контактов станет взаимной.

Кроме правильной организации, очень важен творческий подход к делу. И здесь самый важный аспект — репертуар и его состояние. Не буду в очередной раз повторять, что произведение классического наследия — лицо нашего советского театра, его гордость и слава. Наш город-герой Одесса радушно встречает гостей из многих стран мира, и его театр призван знакомить их с лучшими образцами русского классического балета. Но театр — организм тонкий, активный, дышащий воздухом современности, и он, естественно, не может жить одной классикой. Мы постоянно работаем над созданием новых постановок. Нам же дают из Министерства культуры УССР стандартный план на сезон — два новых балета плюс капитальное возобновление одного спектакля. Будем говорить правду — это же утопия! Выполнить такой план невозможно — ни состояние наших мастерских, ни состояние наших финансов такого не позволяют. Тем более, что рядом с нами, под одной крышей, существует еще и опера.

В среднем на одну балетную постановку театру нашего уровня выделяют десять тысяч рублей. Балетная премьера — это новые декорации, костюмы, а каждый показ — тридцать-пятьдесят пар балетной обуви. С учетом всех данных показателей, постановка обходится в среднем где-то в 25 тысяч рублей. И мы начинаем искать выход. Один балет ставим небольшой, одноактный, другой — крупный, но здесь (пусть страдают художественные интересы!) сделаем дешевые декорации, используем старые костюмы. Лишь бы выполнить план. И полу-

чается работа по принципу — дешево, больше и из плохих материалов! Но чудес в театральном механизме не бывает...

Театр, и в этом я убежден, должен сам определять свою репертуарную структуру. Его надо освободить от прямого директивного вмешательства в творческую жизнь, которое способствует возникновению условий, обедняющих и обесцвечивающих лицо коллектива. Мы не должны равняться только на количественные показатели, измерять спектакли только этим мерилом.

Олег Виноградов в статье «Только о проблемах» говорил с точки зрения руководителя крупного театра (хотя, как оказалось, у наших трупп немало общих «болевых» точек). Но мы не можем, к примеру, подготовить два-три состава для той же «Спящей красавицы». С трудом совмещаем несколько балетов в репетиционном периоде. Если выпускаем новый спектакль — весь коллектив занят, и ничего другого делать он не может. Я говорю, конечно, в данном случае о балете крупной формы. Мне думается, что штат балетной труппы полнокровен и способен к интенсивному творчеству, имея в своем составе где-то около ста десяти исполнителей. Это, на мой взгляд, — наиболее оптимальное количество.

Вопрос исполнительства. Я, как главный балетмейстер, следуя принципам руководства театром своего учителя Леонида Михайловича Лавровского. Один из них — поддерживать молодых, делать «звезд» с первых их самостоятельных шагов в искусстве. Ведь творчество — могучее средство формирования личности, выявления ощущения своего места в коллективе. Ему всегда необходимы сильные молодые танцовщики. Представители старшего поколения, конечно же, не могут не воспринимать выдвижения молодежи на ведущие партии безболезненно. Но это необходимое условие развития нашего такого прекрасного и такого сурового искусства. К сожалению, мы не имеем возможности наблюдать учеников с шестого-седьмого класса балетной школы. Прилив новых сил к нам носит стихийный, а, следовательно, случайный характер: освободилась ставка, которую надо использовать, появилось место в общежитии, которое не надо терять. Вообще жилищный вопрос тоже надо решать кардинально — он остро стоит не только у нас. Многие артисты всю жизнь с семьями живут в общежитии и коммунальных квартирах. Почему бы не расширить систему ведомственных квартир, предоставляемых молодым семьям — проработал до пенсии в театре данного города — и квартира твоя. Может быть, и те же предприятия, о которых я говорил вначале, могли бы отчислять какие-то суммы и на строительство квартир для работников театра.

Вопрос кадровой политики. Училищ в стране много, но наш город своей профессиональной школы не имеет. Преодолеть межведомственные границы не в наших силах, мы обязаны брать выпускников только Киевского училища. И мы берем вне зависимости от их дарования и способностей. Рационально ли это? Нет.

Назрела необходимость анализа состояния всех балетных трупп страны во всесоюзном масштабе. В один театр нужен крепкий солист, в другой — артист кордебалета. При существующей же стихийности распределения получается, что выпускник, который мог бы вырасти в премьеру, остается в кордебалете, так как коллективу, в который он попал, солист в данное время не нужен. Нельзя не беспокоиться и о творческой, и о человеческой судьбе выпускника, не сожалеть о том, что таким бездумным отношением к этой проблеме мы обедняем наш балетный театр. Тут требуется большая и серьезная организационная работа, которая должна координироваться Министерством культуры СССР — единым центром, ведающим распределением выпускников хореографических училищ в масштабе страны.

Считаю, что должен быть повышен уровень ответственности хореографического училища за каждого подготовленного им воспитанника. В дипломе, на мой взгляд, должны находить отражение возможности каждого молодого артиста. Здесь может быть деление по жанрам: классический танцовщик (солист или артист кордебалета), артист театра музыкальной комедии, артист эстрады, народного ансамбля и т. д. Тогда театрам будет легче ориентироваться в предлагаемом им актер-

ском «материале». К последним курсам школы возможности каждого ученика выявляются достаточно определенно, и его следует бережно и тонко направлять в поисках своего места в нашем нелегком искусстве. Ведь даже для того, чтобы танцевать в кордебалете, чувствовать ансамбль, его дыхание, необходимо особое мастерство, которому нужно учить. Артист кордебалета в нашем театре имеет более двадцати спектаклей в месяц (с учетом выступлений в оперных представлениях). То есть он постоянно перевыполняет норму. Никто из них не желает танцевать в оперных постановках, так как участие в них артистов балета первой и высшей категории оценивается в полноремы — вот он и танцует в полноремы, то есть «в полногии». Почему же такое разделение в оплате? Ведь исполнитель репетирует эти эпизоды, затем в день спектакля приходит в театр, гримируется, одевается, выходит на сцену. Уместно напомнить также, как велико драматургическое значение балетных картин в операх, особенно в операх русских композиторов-классиков. Вопрос оплаты труда артистов следует как-то уточнить. Кстати, о переработке — за нее они получают оплату поквартально. А почему не ежемесячно? Сколько заработал — столько получил.

Педагогов училищ сменяют репетиторы театров. В подавляющем большинстве это видные артисты, ушедшие на пенсию. И далеко не всегда они ощущают специфику, тонкость репетиторской профессии. К тому же, в периферийных театрах очень мало педагогов-репетиторов. К примеру, в Большом театре на каждого педагога-репетитора приходится приблизительно по 14—15 артистов. У нас эта цифра колеблется от 40 до 45. Вторые солисты вообще иногда не имеют педагогов. Исполнителю, особенно молодому, нужно много объяснять, показывать. А при таком режиме разве на это может хватить времени и человеческих сил? И постепенно уходит культура рук, стройность кордебалета и т. д. Репетиторская работа требует кропотливого серьезного обдумывания самых многообразных художественных задач, конкретности и доходчивости их решения, индивидуального подхода к каждому исполнителю. Только неспешная работа может привести к успеху. Да и оплата педагогов остается достаточно низкой.

В ходе эксперимента планируется возобновление непосредственных контактов театров с композиторами. Отдача от репертуарных коллегий министерств культуры сейчас мала. Одно-два произведения воплощаются на сценических подмостках, а остальные материалы остаются «на полке». Хореограф должен сам решать, какое сочинение нужно ему для постановки. Он — художник со своими взглядами, вкусами, со своими интересами, а предлагаемое ему сочинение далеко не всегда им соответствует. Если у балетмейстера «тяжелый», «несговорчивый» характер, ему иногда ценой невероятных усилий удается избежать навязываемого заказа. А если он молод и покладист? Убежден, что две-три работы, созданные не по велению сердца, губят талант молодого хореографа. Так кому же нужна эта бездна ненужной работы?

По моему твердому убеждению, руководить балетным коллективом должны два человека — артистический директор и балетмейстер, поскольку качества администратора и создателя в одном человеке сочетаются достаточно редко. А если он способен выполнять две эти функции, то на его плечи выпадает огромный объем работы. При такой нагрузке просто физически не хватает времени для углубленного творчества. Оклад главного балетмейстера, предположим, в среднем 300 рублей. 225 рублей из них он получает за творческую работу, и лишь 75 — за дни и ночи сложного и напряженного организаторского труда. Справедливо ли это? Думаю, что пост художественного руководителя балетного коллектива должен приравниваться, предположим, к посту заместителя директора. Ведь когда-то ему надо приглашать в труппу других хореографов для постановок, чтобы был творческий обмен, чтобы труппа постигала разные пластические стили, не превращалась в коллектив однобоких возможностей.

Подлинную творческую форму труппы, как известно, сохраняют прежде всего произведения классического репертуара. И потому так остро ныне обсуждается вопрос о путях фиксации образцов наследия. Сейчас театру уже просто нельзя не

иметь фонда видеозаписей. Это тормозит творческий рост артиста — он должен видеть записи различных исполнительских трактовок балетов. Чтобы анализировать и преодолеть свои ошибки, они обязаны видеть со стороны — на видеозаписи — и себя. Теперь нам уже нельзя работать, не используя достижений научно-технической революции. Наверное, стоит подумать о том, чтобы часть заработанных во время зарубежных турне средств отчислять в фонд театра на производственные нужды? Тогда мы будем обладать более гибкими возможностями. Некоторые меры тут уже приняты. Но касаются они только ведущих театров, то есть вопрос решен только частично. Положение же нашего Одесского театра, обслуживающего в год до пятидесяти тысяч одних только иностранных туристов, остается прежним.

Хочу сказать и о такой «мелочи», как балетная обувь. У нас в театре шестьдесят танцовщиц. Ежегодно нам выделяют полторы тысячи пар балетных туфель, а для полного обеспечения творческого процесса нам необходимы две с половиной тысячи. Не говоря уже о столь малом количестве, нерегулярности поставок, неуккомплектованности по размерам, мы получаем обувь недопустимо низкого качества. И приходится репетиции проводить «без пальцев». Страдает художественная сторона, возрастает травматизм. Можно ли дальше мириться с таким положением? Ведь балетная обувь — необходимое «орудие» нашего труда.

Многие из поставленных мною здесь вопросов уже не раз обсуждались, в различных постановлении «запечатлены» на бумаге. Но все утонуло в неопределенности. И сегодня уже стало наглядно видно, что столь «долговременное» невнимание к проблемам повседневной жизни периферийных трупп, к их неуккомплектованности, к малой посещаемости их спектаклей привело к малопривлекательным результатам. В ряде городов на сцене людей бывает больше, чем в зрительном зале. Может быть стоит обсудить вопрос о создании культурных центров. Возьмем, к примеру, Украину. Почему бы на базе двух-трех оперных театров одного региона, зрительные залы которых сегодня мало заполняемы, не создать один сильный коллектив, который бы работал по обслуживанию данного территориального треугольника? Я не хочу обидеть эти труппы, здесь ведь, помимо творческих причин, есть и объективные.

Не слишком ли много вопросов я поставил? Могу сказать лишь одно — я коснулся далеко не всех. Только тогда, когда работники театров ощутят свою ответственность перед зрителем, свои обязательства перед ним, перед своей совестью художника, только тогда настанет пора желанных перемен.

Начавшийся эксперимент вскрыл уже многое. И самое первое, с чем пришлось столкнуться, — это инерция. Актеры, администрация, все работники театра не могут перестроиться, преодолеть «ведомственного» отношения, не могут (или не хотят?) по-новому взглянуть на организацию творческого процесса. Люди, к сожалению, привыкли ни за что конкретно не отвечать, они отвыкли от смелости и активности. Заставить их жить творческой жизнью коллектива, научить ценить свой труд, труд своих товарищей, отвечать за свое и общее дело театра, за качество его деятельности — вот наша самая главная и самая первостепенная задача.

Эксперимент дает в руки театрального руководства мощный экономический рычаг. Но нам нужно не просто «руководить» культурой, а пробуждать творческие силы каждого нашего работника. На основе самой широкой гласности обсуждать итоги творчества коллектива, итоги социалистического соревнования, принцип проведения которого мы отрабатываем уже несколько лет.

Эксперимент по совершенствованию управления и повышению эффективности деятельности театров вступил в жизнь, и мы с нетерпением ждем его результатов. И если мое мнение ошибочно, оно может быть скорректировано в ходе серьезного принципиального коллективного разговора. Ведь нам так необходимы встречи и конференции, споры и дискуссии, суждения и решения, которые бы не оставались в текстах протоколов, а ожили бы в живой практике театров.

ПОСТИГАЯ ПРАВДУ ИСКУССТВА

Сцена из балета «Макбет».

Фото Г. Соловьева



ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВ,
народный артист СССР, лауреат
Ленинской и Государственной
премий СССР,
заведующий кафедрой хореографии
Государственного института
театрального искусства
имени А. В. Луначарского

П

роцесс развития современного хореографического искусства в нашей стране идет нелегко, с немалыми осложнениями. И происходит это, на мой взгляд, прежде всего потому, что мы прошли мимо того огромного пласта хореографии, получившего большое распространение во всем мире: нам практически неизвестны течения танца модерн. Вернее, каждый

из нас знает их настолько, насколько сталкивался с этим явлением. Но мы его практически не знаем — ни его эстетику, ни его школу, ни его технику. У этой системы сценической хореографии есть одна сильная сторона — она непосредственно связана с бытовыми танцами людей нашего века. А мы должны честно признаться, что у нас в стране сегодня своего современного советского бытового танца нет.

Произошло это в силу того, что оказалась нарушенной связь самобытных традиций в этой области русского танца, с одной стороны, и с другой — считалось нежелательным, а иногда и запретным освоение образцов бытовой хореографии западного мира. В результате культура бытового танца развивалась неактивно, что создало критическое положение и в ее собственной среде, и в сфере сценического искусства. Это прежде всего ощущается тогда, когда мы хотим создать современный балетный спектакль. Мы сразу встаем перед проблемой разрыва между содержанием и теми выразительными условными средствами, с помощью которых хотим претворить свой замысел в зримые пластические образы. Следовательно, решая задачи современной жизни нашего балетного театра, нам необходимо обратить внимание на бытовую и балетный танец.

Конечно, появление талантливого, небанально мыслящего современного хореографа накладывает отпечаток и на направления пластической сферы бытовой хореографии. Но такие таланты появляются не часто. И сегодня у нас, на мой взгляд, этот разрыв ощущается. Мы говорим языком вчерашнего дня, и это толкает нас назад. Происходящее на сцене напоминает музейные экспонаты, которые мы хотим оживить и насильственно придать им видимость современности. Хотя известно, что каждое время диктует и свои пластические, и свои динамические характеристики. Связано это прежде всего с изменениями, происходящим в самом процессе трудовой деятельности людей. Характер труда, обстановка и сама производственная деятельность оказывают воздействие и на костюм человека. Силуэт костюма, в свою очередь, влияет на пластику. Это все взаимопроникающие процессы. Вторая сторона активных изменений связана с очень широкими контактами различных культур — явлением весьма распространенным в наше время. Стираются узконациональные границы. И происходит это быстро, за год сейчас мы получаем то, что чуть ли не за двести лет в прошлом. К примеру, ритмы Африки сказались на развитии русской культуры, что можно заметить даже в творчестве И. Стравинского. Но претворены они были чисто по-русски.

Сегодня ставить балет о современных нам людях любой националь-

ности, строго замыкаясь только в национальном колорите, просто невозможно. Поставить, к примеру, балет о России конца XX века, пользуясь собственно национальным материалом, и не погрешить против истории нельзя, более того, выбрать такой аспект решения — это значит заведомо отойти от правды.

Ритм движет, как говорил К. Голейзовский, и это верно. Думается, ошибка многих деятелей танца заключается именно в непонимании роли ритма в самом широком смысле. Ведь не секрет, что именно однообразие ритма спектакля рождает монотонность многих современных произведений балетной сцены. С этим связана и еще одна острая проблема современного развития балетной сцены — я имею в виду драматургию. Одна из ее бед в том, что сложился некий шаблон в трактовке отрицательных и положительных героев. Их прямолинейное разграничение не только не современно, но и ведет к появлению ходульности, плакатности, одноцветности.

Одно из неперенных условий творчества — осмысление. Эту известную истину я вспоминаю, чтобы подчеркнуть необходимость критического взгляда на события жизни — как условия рождения подлинного произведения искусства. Достоевский, Маяковский, Толстой, Булгаков умели анализировать причинность поступков своих героев. Потому создавали образы эпохи, а не просто описывали внешние проявления человеческой деятельности. Именно критическое осмысление своего времени, жизни своих современников могло позволить Феллини создавать в кинематографе правду нашего века. Без критического отношения, осмысления, обращения и даже порой разрушения новое в искусстве не приходит на смену старому.

Конечно, я не призываю разрушать наши богатейшие традиции. Тем более, что после периода отрицания мы порой вновь обращаемся к отвергнутому за тем положительным, что в азарте борьбы не заметили. Но нельзя и забывать, что дунканизм, давший толчок становлению в мире новой художественной пластической культуры, родился с отрицания заставших канонов классического академизма. И, в конечном счете, вдохнул свежую струю в развитие самой школы классического танца. То же можно сказать и о взаимоотношениях спектаклей стиля хореодрамы с эстетикой классического балета, и, в свою очередь, современной хореографии с достижениями эпохи хореодрамы.

Когда же сегодняшние балетмейстеры решают доброе и злое начало как белое и черное, этот однозначный, плоский принцип лишает драматургию балета объективности и современной глубины. Сегодня каждый из нас знает, что в человеке есть как положительное, так и отрицательное начало. И именно их борьба в любом действующем лице делает достоверным тот

В дискуссию «Современное и современность на хореографической сцене» включаются новые участники. Редакция журнала предоставляет слово известным деятелям советской хореографии В. Васильеву и Б. Эйфману, чьи статьи «Постигаю правду искусства» и «Что останется будущим поколениям» публикуются в этом номере «Советского балета»

1

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

2

Каков герой современного балета в Вашем представлении?

3

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

4

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

Современное и современность на хореографической сцене

АНКЕТА ЖУРНАЛА
СОВЕТСКИЙ
БАЛЕТ

или иной образ. Так как является результатом критического взгляда на проявление человеческого характера, духовной деятельности.

Возможно поэтому я не могу назвать сегодня какой-либо из спектаклей о современности, который мне представляется большой удачей, победой нашего искусства, поскольку не вижу в них показа жизни современников с позиции именно этого критического осмысления.

Ростки достижений есть, но они не распространяются на целое произведение. К примеру, интересно, на мой взгляд, использован Д. Брянцевым прием «раздвоения» личности Комиссара в балете «Оптимистическая трагедия» (партию исполняют две артистки — танец второй как бы отражает внутреннее состояние Комиссара), что могло бы дать возможность показать борьбу чувств, преодоление сомнений, раздумья героини. Но беда в том, что пластическое решение фигуры персонажа, олицетворяющего внутреннюю жизнь Комиссара, ее «двойника», получилось более убедительным, чем ее реальный портрет, что лишило образ Комиссара цельности.

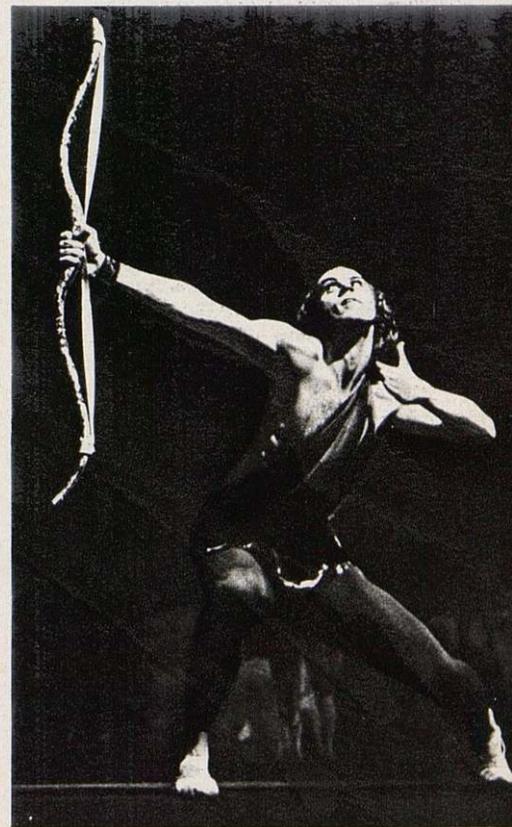
Сегодня для нашей сцены главное — показать в героях живое человеческое начало. Человек — всегда, во все времена — составлял главный предмет подлинного искусства. Мы (да и наш зритель) устали от ребусов и кроссвордов символических фигур, буквально поглотивших человеческое тепло и искренние чувства на балетной сцене. Ведь, наверное, именно поэтому мы так любим балеты классического наследия, поскольку в них есть то, что волновало всех всегда, независимо от возраста, уровня культуры, социального положения. Вероятно, правильным можно считать мысль о том, что подлинно современным спектаклем является тот, который волнует и будоражит мысль современников.

Мы научились волновать зрителя в спектаклях, где действуют герои не нашего времени, то есть, иными словами, научились слышать проблемы своего времени и воплощать их в событиях и образах других эпох. Но почему же эти современные проблемы мы не умеем вложить в уста (пластическую речь) наших современников? Видимо потому, что, как я уже говорил, условная форма, выразительные средства, которыми мы владеем, идут вразрез с тем, что требует содержание современного балета. Как известно, вне формы нет искусства. Мыслить мы научились современно, а современная форма подачи мыслей для того, чтобы современно говорить о современном, нами еще не освоена. Я иногда задумываюсь, почему наши хореографы находят интересное решение сцен, отражающих жизнь капиталистического общества. Может быть, потому, что они чувствуют себя увереннее, раскрепощеннее, потому, что при этом позво-

ляют себе критический взгляд и опираются на имеющийся язык бытового танца? И действующие в этих сценах герои выглядят живыми, эмоциональными, характеристически яркими. Почему же нам так трудно найти язык, отражающий чувства и мысли советских людей? Вероятно потому, что наиболее распространенное в практике театра обращение к спортивности как пластическому эквиваленту «положительности» наших молодых людей не восполняет всех сторон характера советского человека, всего богатства его внутреннего мира. Потому поиск — главная задача советских хореографов всех поколений. И здесь должен быть один единственный реальный путь — больше ставить балетов и не бояться. Прежде всего не бояться ошибиться, даже провалиться. Конечно, для подобных экспериментальных работ необходимо создать условия. Я не предлагаю превратить, скажем, Большой театр или Кировский в экспериментальный. У них, как и у других театров, есть свои важные задачи в сохранении образцов классического наследия, в пропаганде лучших произведений советского и мирового балета. Но и наши большие театры исторически славились поиском нового, утверждением новаторского. В свое время на наших сценах родился «Красный мак» и «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан» и «Ромео и Джульетта», «Легенда о любви» и «Геологи», «Берег надежды» и «Спартак». Нашим ведущим академическим коллективам необходимы малые сцены, что сегодня уже стало реальностью в ряде драматических театров. Это, бесспорно, даст возможность проявить себя многим и многим талантливым людям. Об этом говорить уже не первый год. Нельзя ждать, что «нечто» само появится. Необходимо проявлять активность сегодня, сейчас.

Когда я говорю о создании условий для эксперимента, я имею в виду, к примеру, что, скажем, в Большом театре СССР есть верхняя сцена, большое количество артистов балета, заинтересованных в новой работе. Значит, нужны инициатива и поддержка этой инициативы со стороны администрации театра. Ведь сохранение достижений и поиск нового — процессы взаимосвязанные и только вместе определяют прогресс и верность идейно-художественной политики театра.

Еще одна проблема разговора о современном балете — это система образования. С моей точки зрения, она нуждается в кардинальных изменениях во всех своих звеньях. Я имею в виду расширение программы специальных дисциплин в хореографических училищах за счет включения изучения современных танцевальных систем. И, конечно, в вузе, где сегодня особенно остро ощущается разрыв между потребностью практики театров и программой обучения. Сегодня главный недостаток учебных планов и у педагогического, и особенно у балетмейстерского отделений Государственного



Борис АКИМОВ
(Клеон) в балете «Икар».

Фото Г. Соловьева

института театрального искусства имени А. В. Луначарского в отсутствии взаимосвязи между дисциплинами. Я убежден, что в специальном образовании балетмейстера все должно быть сфокусировано на потребностях его будущей творческой профессии. Но не за счет сужения количества преподаваемых дисциплин, а за счет их умелой, я бы сказал, научной координации. А основное направление этих задач курса должно определяться руководителем творческой мастерской и делаться с учетом индивидуальности будущего художника, его формирования как личности. Создание условий, атмосферы, в которой начинающий хореограф сможет не только получить знания, но и раскрыться как неповторимая, самобытная индивидуальность — должно стать главным при обучении в нашем институте.

Но не менее важным для воспитания взглядов будущего балетмейстера является честный разговор в оценке событий и фактов нашей хореографической деятельности. Псевдоправдивые порождения, созданные по рецептам ложного реализма, и их восторженная, некритическая оценка воспитали, к сожалению, поколение, привыкшее к этой полуправде, если хотите, к лжи в искусстве. Решение современной темы, создание балета о нашем времени требует неоднозначности. Жизнь не гладкая дорожка и не может быть такой, в ней есть место и лжи большой, и малой, и большой правде. Взволновать может по-настоящему только раскрытие этой борьбы «за и против» в самом человеке, в его действиях.

Думаю, конечно справедливо мнение о том, что для верного отражения времени нужна временная отстраненность. Но ведь существуют и другие примеры. Потому многое зависит от образованности, честности, смелости и инициативности самих творцов. Мне представляется здесь очень верным процитировать слова нашего крупнейшего ученого Д. С. Лихачева: «Чем менее интеллигентен человек, тем беднее его кругозор, уже его способность общения с прошлым и настоящим, тем больше он косен, узок и подозрителен, тем менее терпим ко всему новому и старому. Одно из важнейших свидетельств прогресса культуры есть «диапазон» приобщения, культурного понимания и проникновения в ценности прошлого, в ценностный мир других культур. И эта «культура общения» в известной мере сливается с главным критерием прогресса — с гуманизмом, с миролюбием, уважением к человеку, к другим народам».

Те задачи, решение которых мы ищем в хореографическом искусстве, волнуют сегодня ученых и практиков, композиторов, художников, в содружестве и единомыслии с которыми нам дерзать и создавать современный балетный театр — балетный театр конца XX века.

ЧТО ОСТАНЕТСЯ БУДУЩИМ ПОКОЛЕНИЯМ

Сцена из балета «Бумеранг».

Фото В. Барановского

В. ГАНИБАЛОВА и С. ФОКИН
▼ в спектакле «Легенда».

Фото Д. Куликова





БОРИС ЭЙФМАН,
художественный руководитель
Ленинградского театра
современного балета

хореограф видит современность только в сюжете произведения, то произойдет лишь внешнее, а не внутреннее решение, узнавание, но не понимание и осмысление. Потому нередко случается так, что балеты вроде бы не на современную тему более современны, чем те, которые адресованы сегодняшним фактам, но не проблемам.

К сожалению, у нас еще часто встречается узкое понимание современного в балете. Как только оно сводится к современной теме, рождается опасность формального подхода, появляется возможность штампов. С моей точки зрения, необходимо эту проблему снять, снять прямолинейное понимание отношения к современности в балетном искусстве. Главное, что необходимо, — создать условия для духовного формирования современного художника, мыслящего современно, представляющего собой новую генерацию деятелей искусства. И тогда не будет необходимости регламентировать темы или формы творчества. Сам мир современного видения такого мастера, воспитанного в нашей культуре, традициях, мировоззрении позволит ему создавать современное произведение вне зависимости от его фабулы или темы. Потому, повторяю, главное — воспитать современных хореографов. А это значит воспитать деятелей балета, владеющих знаниями достижений современной художественной культуры, тонко ощущающих ее атмосферу. Первое, чем должен обладать художник, — иметь право на эксперимент, на свободу пробовать, знать, что его неудача не

будет наказуема. Тогда мы избежим стереотипов, губящих творческую мысль, а с ней любое проявление современного в балете. Мне думается, что в этом нам могли бы очень помочь конкурсы хореографов, конкурсы их новых произведений. А также организация такого творческого объединения, которое создало бы условия для психологической атмосферы поиска. Нам всем необходимо вырваться из оков стандартизации мышления, творчества по законам, достигнутым признанными предшественниками. Нужно ощутить себя человеком, который верен только искусству, который ничего не боится потерять и не стремится ничего приобрести, кроме права выразить свое время, себя в искусстве.

Придя в театр, молодой балетмейстер попадает в рамки контроля и ответственности за то, что он сделает. И нередко, чтобы утвердить себя, он берется за апробированное и делает «удобоваримый» спектакль. И постепенно из него формируется неспособный дерзать средний профессионал, а нередко и просто конъюнктурный человек. Ведь за серое, но поставленное к событию произведение его не накажут. А возможная неудача при эксперименте может «сломать» его карьеру. Он утверждает как деятель, а не как художник. Необходимо, чтобы сами условия, в которые попадает молодой хореограф, способствовали становлению его профессионально-творческих устремлений. А достойные хореографы, утвердив себя в таком качестве, всегда вырастали в крупных мастеров нашего искусства. Ф. Лопухов, Л. Якобсон, К. Голейзовский — это история. Но сегодня люди не должны бояться попасть в число трагически обреченных, ищущих художников. Это вредно и для творчества индивида и для развития балета. Хотелось бы, чтобы значение экспериментальной работы оценивалось, понималось и подчеркивалось. Дерзновенность порыва наших старших современников должна привлекать романтизмом поиска, а не судьбой непризнания их творчества при жизни. Мне думается, что стремление дерзать, экспериментировать у молодых людей подчас «убивается» в стенах вузов, где правильно вписывающееся в заданность программы сочинение признается удачным и оценивается как образцовое.

И еще одна сторона вопроса о современном в балете. Техника балетмейстерского мастерства (это, наверное, бесспорно, что таковая есть) у нас в последние годы отстала. Мы должны это признать и открыться для широкой информации о достижениях в мировой хореографии. Не забывая при этом о тех значительных явлениях, которые знала отечественная хореография. Должны быть широко открыты шлюзы информации для

М

а проблематика, которую сейчас поднял журнал «Советский балет», является существенно важной для жизни балета, его настоящего и его будущего. И тем не менее, отвечая на предложенную редакцией анкету, скажу, что вопрос о современности и современном, с моей точки зрения, надуман. Такой вопрос идет не от творческой практики развития театра, а от искусственных установок. Изначально вопрос должен затрагивать не тему сюжетной основы, но философское осмысление хореографом тех наиболее волнующих вопросов, которые его волнуют и которые он может выразить средствами своего искусства. Если же

всех, кто хочет стать хореографом. Ведь воспитание профессионального кругозора — исходное условие при формировании личности творца.

Меня в свое время воспитали творчество Л. Якобсона и «Легенда о любви» Ю. Григоровича. А всегда ли это может увидеть начинающий хореограф, не говоря о еще более ранних эталонах? Поэтому вопрос условий обучения стоит сейчас как самый принципиальный при обсуждении темы о современном балете.

Что бы ни делал сегодня хореограф и артист балета, любые герои даже классической литературы должны быть современными. Современными уже потому, что говорят они не на языке Пушкина, Достоевского или Шекспира, а на языке современной хореографии. И автором этого нового произведения выступает наш современник — хореограф, чье образно-философское мышление позволяет создать поэтически зримую и реальную сценическую жизнь хореографических героев. И будь то князь Мышкин или Макбет, для сегодняшнего зрителя — это современный герой. Таким образом, если ставить вопрос о современности героя балета, то ответ один — таковы все у современного хореографа, независимо от того, вымышлены они самим хореографом или вдохновлены литературой или историей. Очень важно, чтобы и художественная, и философская концепция героя были адекватны средствам выражения и чтобы он (герой) был явлением конструктивной концепции автора. Для меня образец творчества — Достоевский, у которого герои плоть от плоти авторские, и вместе с тем каждый имеет свой философский мир. Возникает вопрос — как хореограф должен сегодня в балетном произведении музыкально и пластически этот мир выразить? Видимо, сценическое пространство балета должно быть так выстроено, чтобы герои, с одной стороны, могли быть действующими лицами с определенными именами, биографиями, судьбами, с другой — символами, «идееносителями», и тогда спектакль наполнится людьми с определенной философией, своей позицией, субъективной жизненной правдой, и их столкновение в этом едином пространстве действия станет неизбежным. И родится чудо балетного театра, где реально раскроется борьба идей и родится та их многомерность, что сделает сочинение современным балетом.

Все формы балетного искусства хороши. У каждого хореографа свое представление о времени, пространстве. Я, например, ставлю одноактные спектакли, но это не значит, что это моя излюбленная форма. Я просто не думаю о форме, а в ходе решения спектакля «отсекаю все лишнее». Когда берешь из литературного произве-

дения его идейную концепцию, тот мир, который его отличает, а не литературные ходы и ситуации, то значит отсекаешь все лишнее, так сказать, не свойственное природе балета. Потому что балет может выразить и выявить внутренний процесс явлений, чувств, событий и пластически вскрыть их, сделать зримыми и открыть новое в знакомом (известном). И когда приближаешься к сокровенному смыслу действия, то возникает, как правило, и форма, и конструкция балета. Поскольку это означает, что выстроилась идея — то, о чем и для чего ты создаешь балет. И именно эта конструктивная идея позволяет вырисоваться форме балета. Я ощущаю одноактный балет как очень острую и драматургически спрессованную действенную форму.

Есть, конечно, сюжеты, которые не вмещаются в то время, которое имеет одноактный балет. Это тема моих размышлений, и я не нахожу пока на нее ответа.

У нас же есть такая тенденция: одноактный балет несерьезен, некая полуженность, а двух- и трехактные — это ценность. Такое мнение неверно и пагубно. Не величина балета, а только его художественная значимость определяет подлинную ценность произведения.

В мире сейчас есть тенденция к большому многоактным балетам, приходящим на смену широко распространенным миниатюрам, и это приятно наблюдать. Ибо по художественным принципам эти спектакли последних лет есть не что иное, как развитие наших драмбалетов. К сожалению, мы — плохие хозяева и не рассматриваем эволюционно то, что имеем, а уничтожаем то, что, нам кажется, в данную минуту отжило. Нельзя начинать отсчет истории от своего «я». А получается именно так — мы часто стремимся не развивать достигнутое, проанализировав сделанное, а начинать все с изначального. Не секрет, что почти каждый главный балетмейстер в «своем» театре постепенно снимает все, что ставил его предшественник. Мы оставили только Петипа. Так обошлись мы и с драмбалетами. И в результате рождается парадокс: вопрос — можно ли выпускать спектакль — решает целый художественный совет, а снять его может один человек.

Д. Кранк, любя литературу, взял принцип полнометражного драматического балета, творчески обогатил его, влил новые хореографические и режиссерские идеи и дал толчок для новой генерации балетного театра. Сегодня его преемник Д. Ноймайер является лидером больших драматических спектаклей, и это стало передовым явлением в современной европейской хореографии.

Проблема одноактного или многоактного балета искусственна. А для критики должен быть один критерий оценки — степень художественности. Ввиду большего признания больших полотен некоторые хореографы — талантливые миниатюристы берутся за многоактные произведения и, не владея масштабностью этого стиля, губят идею и себя.

Завершая свой разговор о современности, я хочу еще раз подчеркнуть, что, с моей точки зрения, главное для нас сегодня — это формирование молодых хореографов, способных раскрепощенно, независимо и творчески мыслить на основе широкой эрудиции, знаний современной культуры. Создание максимально благоприятных условий для этого — задача, решение которой позволит сделать шаги, необходимые для прогресса нашего балета.

Как практику современного балетного театра, мне хотелось бы подвести итоги своих рассуждений, подчеркнув необходимость ряда действенных мер. Скажу сразу, что все они призваны поднять авторитет театра балета.

К таковым практическим шагам я отношу:

- признание хореографа как автора балетного произведения, отсюда — необходимость узаконить в нашем искусстве авторское право;
- создание творческого объединения деятелей хореографии, поскольку сегодня нет ни одного центра, призванного профессионально влиять на жизнь балетного искусства;
- фиксирование на видеопленку всех достижений нашей практики (причем, это должно стать нормой, а не привилегией избранных) и организация общесоюзного или межреспубликанского особого фонда видеозаписей — видеотеки.

Не является ли для нас тревожным сигналом тот факт, что к столетию Ф. Лопухова мы практически не имеем ни одного зафиксированного образа его творчества? Восстановление же творческого образа личности по историографии также осложняется довольно однотипными и субъективными материалами критики. Но это, видимо, не столько ее вина, сколько беда. Ее престиж, воинствующую прогрессивную роль, смелый глас так же необходимо поднять.

XIX век дал миру шедевры хореографии. Но мы уже на пороге XXI. Что останется будущему поколению от нас, от наших поисков, удач и поражений? Доброжелательная критика? Зафиксированный отпечаток реального нашего творчества? Все это сейчас зависит от нас, и это тоже раздел современных проблем нашей хореографии.

У Театральной Афиши

МОСКВА

В сценической летописи жемчужины романтического балета «Сильфида»

Х. Левенсьольда добавилась еще одна строка — в Музыкальном театре имени

К. С. Станиславского и

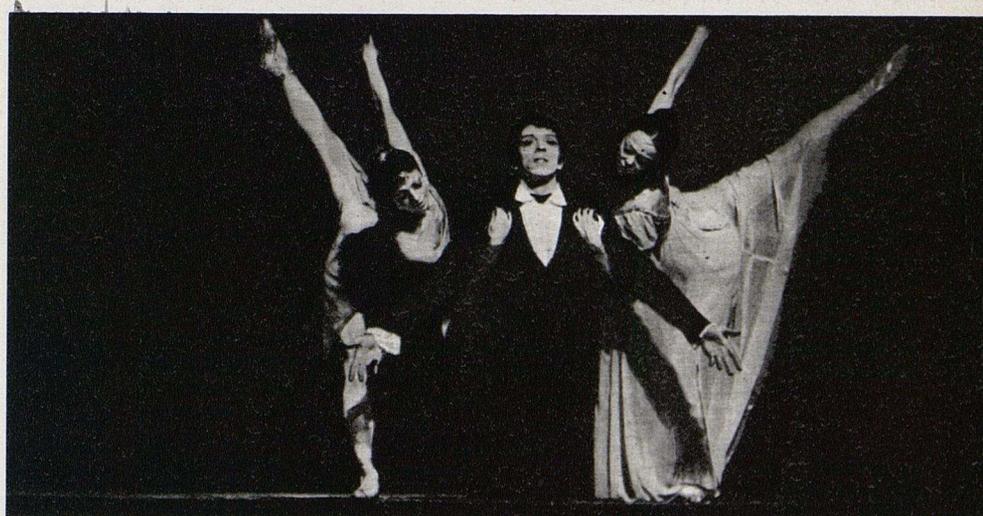
Вл. И. Немировича-Данченко осуществлена премьера этого произведения в хореографии А. Бурнонвиля (редакция Э. М. фон Розен). Балетмейстер-постановщик О. Виноградов, дирижер Г. Жемчужин, художник И. Иванов. Главные роли исполнили С. Смирнова (Сильфида), В. Петрунин (Джеймс), М. Иванова (Эффи), О. Захаров (Мэдж) и другие.

С. СМИРНОВА и В. ПЕТРУНИН в балете «Сильфида».



«Пушкин. Размышления о поэте» — так называется спектакль на музыку А. Петрова, осуществленный в Московском государственном театре балета СССР. Либретто и постановка Н. Касаткиной и В. Василева. Музыкальный руководитель и дирижер — А. Виноградов. Художник И. Сумбаташвили. Партии исполняют О. Соколов (Пушкин), С. Исаев (Юноша), Г. Шляпина (Наталья Николаевна), Н. Шалашнова (Муза), Р. Гизатуллин (Дантес), В. Храпов (царь Николай I). Стихи А. С. Пушкина читает А. Адоскин. В спектакле принимает участие Государственный камерный хор Министерства культуры СССР (солистка О. Ломтева).

Г. ШЛЯПИНА (Наталья Николаевна), Н. ШАЛАШНОВА (Муза), С. ИСАЕВ (Юноша) в спектакле «Пушкин».



ЛЕНИНГРАД

Хореографические произведения Дж. Баланчина обрели новую жизнь на сцене Ленинградского Малого театра оперы и балета. Здесь состоялась премьера «Вечера балета», программу которого составили постановки мастера на музыку П. И. Чайковского «Струнная серенада», «Па де де», «Тема с вариациями». Хореография Дж. Баланчина, постановка А. Прокофьева. Музыкальный руководитель М. Кукушкин, художники В. Окунев, И. Пресс.

В спектакле участвуют А. Линник, Т. Подкопаева, Л. Полонская, Р. Кузьмичева, К. Мясников, К. Новоселов, Ю. Петухов, А. Устинов.



Фрагмент из программы «Вечер балета», посвященной творчеству Дж. Баланчина.

У Театральной АФИШИ

Фото
С. Абрамяна,
Д. Куликова,
В. Соколова,
Б. Ананьева,
В. Григоровича,
И. Улитина,
О. Горлина



В учебном театре Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова тоже премьера — осуществлены постановки трех одноактных спектаклей: «Размышления» на музыку увертюры-фантазии П. И. Чайковского «Гамлет» (либретто и хореография Н. Долгушина), «Бык на крыше» Д. Мийо (либретто И. Гликмана, хореография Г. Ковтуна, художник Т. Бруни), «Греза» по мотивам драмы А. Дюма «Дама с камелиями» на музыку «Поэмы» Э. Шоссона (либретто, хореография, костюмы Н. Долгушина). Среди исполнителей — Г. Комлева, Н. Долгушин, П. Кольцова, П. Холоменко, Е. Дмитриева, С. Дмитриев, Ю. Петров.

Сцена из балета «Бык на крыше».



ТАШКЕНТ

Еще одно сценическое рождение получил балет А. Глазунова «Раймонда» — его осуществил в Большом театре Узбекской ССР имени А. Навои (либретто Л. Пашковой и М. Петипа в редакции Ю. Григоровича) балетмейстер-постановщик И. Юсупов. Музыкальный руководитель и дирижер А. Абдукаюмов, художник Т. Шарахимов, художник по костюмам З. Курыш. В главных ролях выступили З. Давлетмуратова, Ф. Сагдуллаева, Н. Алимова, Х. Бозоров, Ш. Турсунов, И. Кистанов.

Сцена из балета «Раймонда». В роли Раймонды — Ф. САГДУЛЛАЕВА, Жана де Бриена — Х. БОЗОРОВ.



ЕРЕВАН

Свет ramпы на сцене Театра оперы и балета имени А. А. Спендиарова увидел балет П. Чайковского «Щелкунчик». Спектакль осуществлен совместно с Ереванским хореографическим училищем. Хореография В. Вайнонена, редакция Л. Сахаровой. Художник Г. Гриневич, дирижер А. Восканян. В роли Маши выступили Г. Шакарян, М. Гюрджян, Е. Айрапетян, Принца — С. Абрамян, Р. Авникян, А. Григорян.

Г. ШАКАРЯН (Маша) и С. АБРАМЯН (Принц) в балете «Щелкунчик».

ДНЕПРОПЕТРОВСК

С героями балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» жители города встретились в своем театре оперы и балета. Постановка произведения осуществлена балетмейстером Л. Воскресенской, дирижер А. Чепурной, художник А. Арефьев. Партии исполняют О. Загуменникова, В. Рогачев, З. Зинченко, А. Лядская, Т. Омельченко, В. Щетинин, С. Кубанев.

А недавно к прокофьевской афише труппы добавились еще два сочинения прославленного автора — балеты «Блудный сын» и «Шут». Балетмейстер-постановщик З. Кавац, дирижеры А. Безуглов, А. Чепурной, художник В. Арефьев. В спектаклях заняты А. Петрина, О. Николаев, Т. Омельченко, Ю. Маценко, О. Абрамова.

О. ЗАГУМЕННИКОВА и С. КУБАНЕВ
в балете «Ромео и Джульетта».



ВОРОНЕЖ

В репертуаре Воронежского театра оперы и балета появился балет-сказка «Золотой петушок» В. Гевиксмана [с использованием музыки Н. А. Римского-Корсакова]. Либретто С. Решетова и Р. Ибатуллина по мотивам сказки А. С. Пушкина. Балетмейстер Р. Ибатуллин, дирижер Т. Шипулина, художник В. Кочишвили. В балете выступают Л. Масленникова, С. Куртосманова, Т. Хатунцева, Т. Фролова, А. Дубинин, В. Страхов, М. Негроров, А. Попов, П. Попов, В. Попов, А. Широков, Д. Пузырев. На этой сцене осуществлена и постановка балета «Лебединое озеро» П. Чайковского [либретто А. Горского, М. Петипа, Л. Иванова, А. Мессерера в редакции Е. Аксеновой]. Художник А. Арефьев, дирижер Ю. Степанов. Роль Одетты-Одиллии исполняют С. Куртосманова, М. Леонькина, Т. Хатунцева, Зигфрида — А. Головань, В. Страхов.

Т. ФРОЛОВА в спектакле «Золотой петушок».

Т. ХАТУНЦЕВА и А. ГОЛОВАНЬ
в балете «Лебединое озеро».



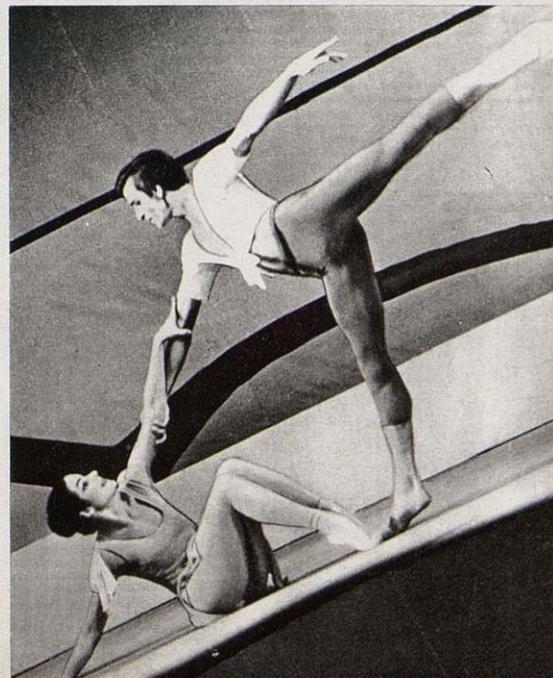
КУЙБЫШЕВ

Музыка выдающегося композитора современности Д. Шостаковича звучит в балетных спектаклях Куйбышевского театра оперы и балета. Здесь увидели свет ramпы балеты «Ленинградская симфония» и «Казнь Степана Разина».

Первый спектакль осуществлен в хореографии И. Бельского, дирижер А. Говоров, декорации Н. Хохловой по мотивам М. Гордона. В ролях заняты Е. Брижинская, М. Козловский. Постановка поэмы-балета «Казнь Степана Разина» посвящается памяти Федора Лопухова. Хореография И. Чернышева, дирижер В. Беляков, художник Н. Хохлова, хормейстеры В. Навротская и О. Сафронова. В роли Степана Разина выступают С. Воробьев, А. Прокофьев. И. Чернышевым возобновлен также балет Л. Минкуса «Баядерка».

Е. БРИЖИНСКАЯ (Девушка) и
М. КОЗЛОВСКИЙ (Юноша) в балете
«Ленинградская симфония».

О. ГИМАДЕЕВА и Н. ГИМАДЕЕВ в балете
«Баядерка».



Элегическая Одетта и коварная Одиллия, Фригия с ее трагедийными переживаниями, задорная Беатриче, самоотверженная Жизель, Кармен с ее стихийными страстями и Чолпон, спасающая своего любимого, воздушная Сильфида и «утренняя заря» Аврора, волшебница Айдай, демон честолюбия леди Макбет, легендарная воительница Томирис, а рядом — наши современницы, айтмазовские героини Асель и Толгонай... Из галереи женских характеров, созданных народной артисткой СССР Айсулу Токомбаевой за два артистических десятилетия ее жизни на сцене Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева, память старается отобразить те, где незаурядность ее творческой природы сказалась наиболее ярко. В них — ее судьба, ее боль, ее звездные часы...

Все началось еще в детстве, когда вместе со своей мамой, певицей, заслуженной артисткой Киргизской ССР Мунжией Закировой Еркимбаевой, маленькая Айсулу ежедневно приходила в театр на репетиции и спектакли. И сидя в оркестровой «яме» рядом с дирижером, она упивалась тем, что видела на сцене — музыка увлекала ее, будила фанта-

РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ,
кандидат искусствоведения

зию, рождала желание жить одной жизнью с героями.

Первое театральное выступление будущей балерины на сцене Киргизского театра оперы и балета состоялось тогда, когда ей было пять лет. В опере Дж. Пуччини «Чио-Чио-сан» она исполняла роль сына мадам Баттерфляй. Одетая в красочное кимоно, маленькая, хрупкая, она выглядела прелестной куколкой, вызывавшей умиление и у зрителей, и у артистов. Затем в ее детском репертуаре появились и другие партии. Но главной для Айсулу по-прежнему оставалась музыка. Она успешно училась в республиканской музыкальной школе имени П. Ф. Шубина и даже готовилась к сольному выступлению на предстоящей в октябре 1958 года Второй декаде киргизской литературы и искусства в Москве, когда члены выездной приемной комиссии Ленинградского хореографического

училища имени А. Я. Вагановой предложили ей поехать учиться в Ленинград. Раздумья, волнения, жаркие споры, вспыхнувшие в доме по поводу этого приглашения, решила сама Айсулу. С тех пор балет для Айсулу Токомбаевой стал жизнью и судьбой.

...В старинном доме на улице зодчего Росси прошли годы детства и юности Айсулу. Ее наставниками в младших классах были М. Боярчикова и М. Страхова. По усложненной программе продолжала заниматься она и музыкой под руководством требовательного педагога Е. Межеричкой.

С каждым годом увеличивалось количество изучаемых дисциплин, усложнялись творческие задачи. В этот ответственный период становления человеческой и артистической личности много дали Айсулу уроки классического танца у Н. Базаровой, Н. Железновой, Н. Беликовой, а также работа с А. Блатовой (народно-характерный танец), В. Осокиной (основы мастерства актера).

Одной из первых больших партий Токомбаевой на родной киргизской сцене стала партия Одетты и Одиллии в «Лебедином озере». Фрагменты из знаменитого балета она танцевала

Мастера балета

Как цветок, твоя легкая тень...

А. ТОКОМБАЕВА — леди Макбет («Макбет»).





еще в годы учебы в Ленинграде. Затем, будучи принятой в труппу Киргизского оперного театра, шла к партии, преодолевая своего рода ступени творческого роста, набираясь опыта в разных сольных ролях спектакля, выступая в партии одной из невест в сцене бала, в тройке больших лебедей, па де трау первого действия. Главная партия стала закономерным завершением этого процесса постижения Токомбаевой музыки Чайковского.

Выразительный по пластике силуэт лебедя Токомбаевой, освещенный неярким светом, возникал на фоне темного берега и склоненных над озером плакучих ив. Ее Одетта несла с собой ощущение настороженности и смутной тревоги. Она казалась настолько заключенной в стальную клетку птиц, которая стремится вырваться на свободу и улететь. Лишь в дуэте с Зигфридом движения лебедя Токомбаевой обретают величавое достоинство, лирическую напевность. Адажио звучит как танцевальная поэма о чистом, трепетном девичьем сердце, жаждущем доверия и любви. А ее эффектная Одиллия несет с собой волевой напор, пламенную динамику эмоций, и замороженный этим колдовским темпераментом, этими обольстительными чарами юноша забывает о клятве, об Одетте... В финальной сцене ярко проявляются трагедийные интонации таланта Токомбаевой: пластический монолог ее Одетты — это поистине настоящая буря отчаяния, горя, неизбывной тоски. Драму обманутого женского сердца, разбитой веры в любимого балерина

передавала настолько взволнованно и убедительно, что последующему прощению Зигфрида и счастливому окончанию всего происходящего верилось с трудом.

В этом эпизоде впервые прозвучала у балерины одна из главных тем ее творчества — тема обманутого доверия, невозможности пережить это, тема, которую наиболее законченно она воплотит в спектаклях «Жизель» и «Баядерка». В «Баядерке» партия Никии при всей технической виртуозности ее танцевального решения требует от исполнительницы глубокого психологизма в развернутых пантомимных фрагментах, которым в балете отведена важная драматургическая роль. Она требует от артистки особой четкости «дикции» в произношении пластического текста. Этот удивительный дар Айсулу Токомбаевой убедительно проявляется в диалогах Никии с Браминем и с Гамзатти.

Вершиной психологической драмы Никии у Токомбаевой становится танец со змеей. Артистка точно передает динамику развития чувств героини — от первого, невольного порыва — обращения к Солору, от постепенного мучительного прозрения до исступленного финала, где танец, словно сжигающий душу баядерки, раскрывает ее духовное потрясение. И гибель Никии Токомбаевой воспринимается как вызов и одновременно как гимн гордой, несломленной любви.

Сквозь элегические настроения заключительной сцены «Тени», строгость форм ее адажио, вариаций, коды звучит по земному страстный,

человеческий «голос» Никии Токомбаевой. В нем — утверждение высокой духовности, величие и патетика большого самоотверженного чувства.

Исполненные Айсулу Токомбаевой роли в русском и мировом академическом балетном репертуаре выявили характерное качество творчества, артистической индивидуальности балерины — ее способность наполнять изысканные формы классического танца естественными, правдивыми, возвышенными человеческими эмоциями. Токомбаева здесь ищет возможность выразить смысл, передать внутреннее состояние образа.

В «Жизели» и «Баядерке» нашли свое убедительное выражение художественные принципы дуэта Айсулу Токомбаевой и Чолпонбека Базарбаева, родившегося ранее в спектакле «Лебединое озеро». В совместных поисках со своим наставником педагогом-репетитором И. Левченко молодые артисты напряженно, долгими часами отработывали в репетиционном зале каждое движение, жест, позу, искали смысловое оправдание поступкам и действиям героев, стремились к переосмыслению канонических приемов, к расширению палитры сценических красок.

Знаменательным было выступление Айсулу Токомбаевой в балете «Чолпон» («Утренняя звезда») М. Раухвергера. Выступая в партии Чолпон рядом с Бибисарой Бейшеналиевой, исполняющей роль колдуньи Айдай, молодая танцовщица как бы принимала из рук прославленного мастера эстафету.

В национальном театре существует такая традиция: ведущие артистки, обретшие со временем опыт актерской «лепки» образа, «переходят» с лирической партии Чолпон на сложную психологически и хореографически партию злой волшебницы Айдай. Именно таким путем пришла к воплощению характера Айдай Бибисара Бейшеналиева. И Айсулу стала выступать в этой роли будучи зрелой артисткой. Все накопленное ранее, найденное в процессе неустанных поисков нашло свое преломление в работе над этим сценическим портретом. Ведь для Айсулу Токомбаевой традиции, говоря словами Д. Шостаковича, это не повторение, а развитие уже накопленного. Ее Айдай, злобная, уродливая старуха, с клочковатыми, торчащими пучками седых волос, с деревянной клюкой, мгновенно преображалась в ослепительную красавицу, очаровывающую юношу Нурдина и окружающих. В партии Айдай проявился глубокий драматизм таланта балерины, ее умение подчеркнуть, заострить конфликт, передать происходящее в вырази-

тельных танцевально-пластических формах. Особенно это видно в заключительной сцене борьбы Айдай с Чолпон, где колдунья терпит полный крах — она оказывается не в силах противостоять чистоте и силе чувства. А за всем этим остро прозвучала тема одиночества, страданий, тема несостоявшейся женской судьбы.

Работая над образом Фригии в балете «Спартак» А. Хачатуряна (хореограф У. Сарбагишев), Айсулу Токомбаева проявила лучшие черты своего дарования — инструментальную точность танца, когда он, выверенный и отточенный в репетиционном зале, льется на сцене как мгновенная импровизация, захватывающая и волнующая своей естественностью и искренностью, тонкое чувство меры, но, пожалуй, самое привлекательное свойство искусства артистки — глубочайший психологизм, умение не только жить страстями и чувствами своих героинь, но и захватывать своими эмоциями зрителей, заставляя их становиться соучастниками, сопереживателями происходящего на сцене. Ведь «зритель, приходя в театр, жаждет

быть побежденным, жаждет очутиться во власти этого удивительного искусства» (Г. Товстоногов).

И вот эту победительную силу и власть своего артистического влияния Айсулу Токомбаева демонстрирует в каждом своем появлении на сцене. Так случилось и тогда, когда она показала нам свою леди Макбет. Киргизский театр в январе 1980 года впервые в мировой театральной истории осуществил постановку шекспировского балета «Макбет» К. Молчанова (либретто В. Васильева). И Айсулу Токомбаева нарисовала нам неистовый и масштабный женский характер. Неумоемое стремление властвовать — вот главный импульс ее действий, но вместе с тем леди Макбет у балерины — натура многозначная, раздираемая противоречиями, мучимая неутоленными желаниями... Она на практике воплощает суть шекспировских персонажей, гениально точно определенную А. С. Пушкиным: «Лица, созданные Шекспиром, существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков». Хореографический портрет леди Макбет, созданный Айсулу Токомбаевой, стал подлинным открытием в мировой галерее шекспировских образов.

В обширном репертуаре Айсулу Токомбаевой — партии, самые различные по стилистике — от классических и характерных до остро-гротескных, до построенных на сочетании свободной пластики с элементами фольклора. Такая широта творческого диапазона артистки, многогранность ее возможностей имеет под собой прочный фундамент школы классического танца, обретенной Токомбаевой в Ленинградском училище и обогащенной в ходе практической деятельности на сцене театра. Столь же широк и актерский диапазон художника — ей подвластны партии и лирические, и драматические, и трагедийные. Все это помогает Айсулу Токомбаевой, встречаясь на сцене с героями Чингиза Айтматова, проникать в самую суть их внутреннего мира, добиваться точности «перевода» знакомых, хорошо известных литературных персонажей в их пластико-танцевальный аналог, утверждая с помощью хореографических средств выразительности достоверность и реальность характеров.

Киргизский театр оперы и балета можно по праву назвать театром Айтматова: действующие лица его повестей «Тополек мой в красной косынке», «Джамиля», «Белый пароход» («После сказки»), «Первый учитель», «Материнское поле» стали здесь героями оперных и балетных спектаклей, концертных композиций. Наибольшего успеха в конце шестидесятых годов киргизский театр добился постановкой балета В. Власова «Асель» (хореография У. Сарбагишева, художник А. Арефьев), который подвел своеобразный итог работы над воплощением образа современ-



А. ТОКОМБАЕВА исполняет киргизский танец.

ника на хореографической сцене в предыдущие годы и наметил здесь новые пути. Герои повести писателя «Тополек мой в красной косынке» на балетной сцене не растеряли своей суровой реалистической правды и светлой поэтической красоты своих чувств. В переживаниях, взаимоотношениях, поступках Асели, Ильяса, Байтемира отчетливо звучала мысль о высоте нравственного облика советского человека, о чистоте и богатстве его духовного мира.

Среди исполнительниц роли Асели Токомбаева была самая юная по возрасту и стажу творческой работы в театре. Но образ советской девушки казался ей знакомым до мельчайших подробностей. Ее Асели естественно «жилось» в предлагаемых обстоятельствах. Асель Токомбаевой, пройдя через горькие испытания судьбы, повзрослевшая, чуткая к чужому горю, органично превращается на наших глазах в человека высокого нравственного долга.

За создание образов главных героинь в балетах «Асель» В. Власова и «Чолпон» М. Раухвергера в 1970 году Айсулу Токомбаева была удостоена звания лауреата премии Ленинского комсомола республики.

Открытием стала Толгонай Айсулу Токомбаевой в балете-оратории К. Молдобасанова «Материнское поле» (либретто М. Ахунбаева и М. Баялинова, хореограф У. Сарбагишев, художник Н. Золотарев). Для показа всей сложной «многослойности» айтматовской повести, общечеловеческих проблем, исторических событий авторы спектакля «слили» воедино различные формы и выразительные средства ораториального жанра и хореографического представления, театральную символику и поэтическое слово чтеца, что придало спектаклю масштабность, гражданскую взволнованность, страстную современность звучания.

К исполнению партии Толгонай Токомбаева пришла уже сложившимся художником. Предельно требовательная к себе, она вновь и вновь перечитывала обжигающие душу строки повести Айтматова, в музыке и танцевально-пластическом материале искала индивидуально неповторимый облик мудрой киргизской женщины, в судьбе которой переплелись радость и страдание. Горе не ожесточило большое материнское сердце Толгонай, а наоборот, сделало его еще более щедрым, отзывчивым. «Мне хотелось, — говорила Айсулу, — создать образ не просто женщины, горящей о потере своих близких, а собирательный образ женщины-матери, которая, несмотря на то, что сама столько выстрадала, поддерживает тех, кто теряет силы. Обязательно должен быть такой человек, который в лихое время может поднять народ и сказать людям: мы должны выстоять, и выстоим! Такова моя Толгонай!»

Партия героини «Материнское поле» трудна, она требует от исполнительницы нервной и физической выносливости. С выскательностью большого мастера Токомбаева отшлифовала в своем пластическом и эмоциональном решении все, вплоть до мельчайших деталей. И созданный Токомбаевой образ женщины-матери, мудрой и простой, сильной и нежной, получил значительный общественный резонанс и признание. Вместе с другими участниками постановки «Материнское поле» Айсулу Асанбековна Токомбаева была удостоена Государственной премии СССР.

«Для меня, — рассказывает Айсулу, — высокой наградой было также письмо от русской женщины из Севастополя, судьба которой схожа с судьбой Толгонай. Поэтому она не могла без слез посмотреть наш балет и приносила свою благодарность за то, что люди помнят горе и страдания матерей». «Для меня, — продолжает Айсулу, — примером настоящего человека является моя мама. Воспитывая меня как будущую актри-

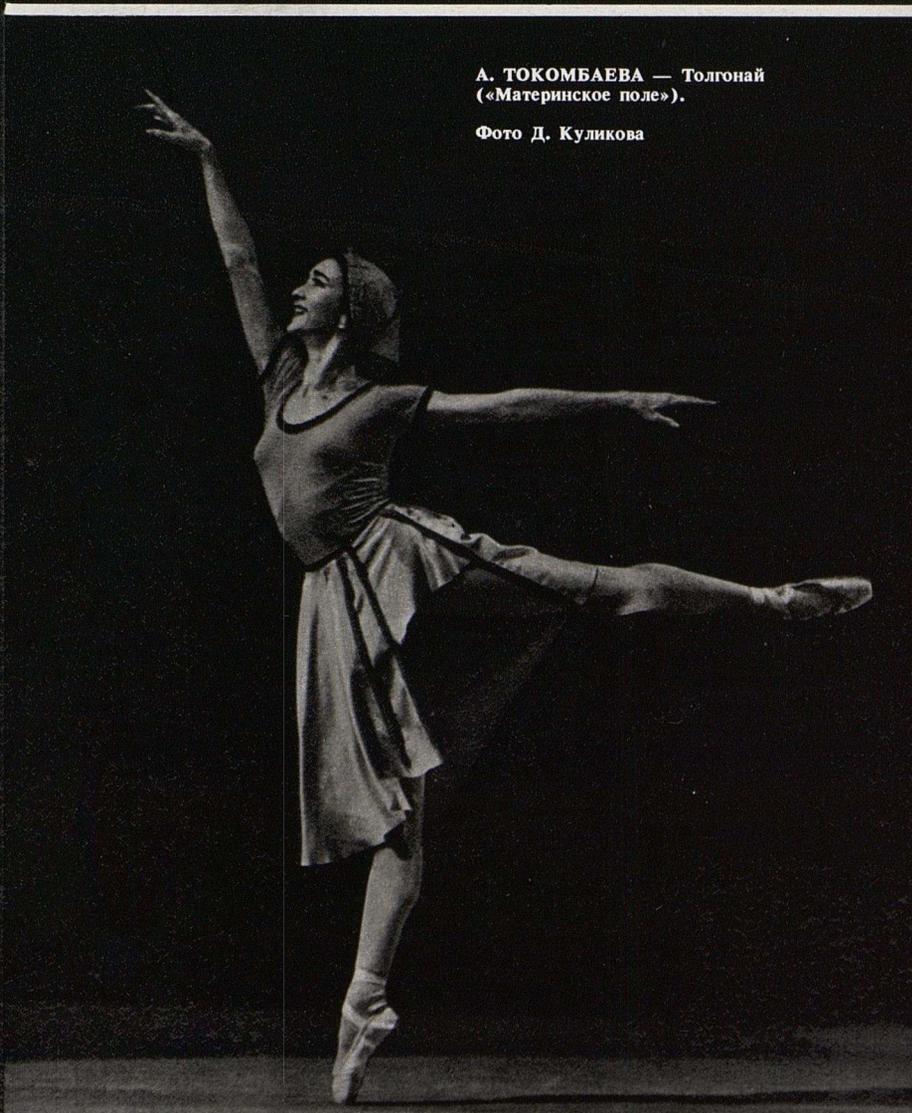
су, она учила не только профессии, но и гражданственности. Она давала мне мысли для работы над образами, поддерживала в трудные минуты, внушала, что сцена — это чудодейственное место, куда нужно выходить, совершенно забыв о себе. Это она вдохновляла меня на образ Толгонай. Главное для меня, это, говоря словами Чингиза Айтматова, рассказать о человеке, о тех извечных проблемах, которые постоянно волнуют его, о том, как человеку человеком быть».

Звнящая нота человечности, открытости, душевной распахнутости навстречу людям пронизывает все творчество Айсулу Токомбаевой, откликаясь ответной, горячей народной любовью и верой в ее искусство. Они выражены в стихотворении таджикского поэта Ф. Ансори, посвященном замечательной киргизской балерине:

«Айсулу, Айсулу, Айсулу —
Киргизстана танцующий день!
Над нарынкой крутую волной —
Как цветок, твоя легкая тень».

А. ТОКОМБАЕВА — Толгонай
(«Материнское поле»).

Фото Д. Куликова



Творческая биография балетной труппы Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина долгие годы связана с именем ее ведущего солиста — народного артиста РСФСР Валерия Миклина. Когда смотришь его в спектакле, в классе или на репетиции, видишь, что он по своим данным — истинный классический танцовщик: у него высокий рост, выразительные мягкие руки, воздушный прыжок, завершающийся легким приземлением. Сейчас трудно поверить, что в школе, вплоть до выпускных классов, он был слабым болез-

ненным мальчиком. И юному выпускнику Пермского хореографического училища, обнаружившему незаурядный актерский дар, прочили судьбу танцовщика характерного амплуа. Но сам Валерий мечтал о романтических героях классического репертуара, готовился воспеть мужество и страстность характера своего современника. И он доказал

ров. С глубокой благодарностью вспоминает танцовщик своих учителей — С. М. Хицелиус, Н. Г. Пидэмскую, С. М. Рудину, Ю. И. Плахта и, конечно же, своего «выпускного наставника» — Льва Владимировича Асауляка, чья творческая увлеченность во многом определила судьбу будущего артиста. Педагог не только раскрывал своим подопечным секреты мастерства, не только помогал им постичь основы искусства классического танца, но воспитывал их своим собственным примером. Валерий Миклин, как и многие другие воспитанники, не пропускал ни одного спектакля, где участвовал их преподаватель — премьер балетной труппы Пермского театра. Мужественный и благородный танец Асауляка формировал вкус учеников, вводил в сложный эмоциональный мир классических и современных спектаклей.

После окончания школы Валерия Миклина приглашали работать в шесть различных театров, но он, правда, не без колебаний, выбрал горьковский. Его решение было обусловлено близостью волжского города к Москве: Валерий Миклин мечтал как можно чаще посещать спектакли Большого театра СССР, ближе знакомиться с его творческой жизнью, бывать на уроках и репетициях прославленного коллектива.

Вскоре после прихода в горьков-



В. МИКЛИН-Базиль
(«Дон Кихот»)

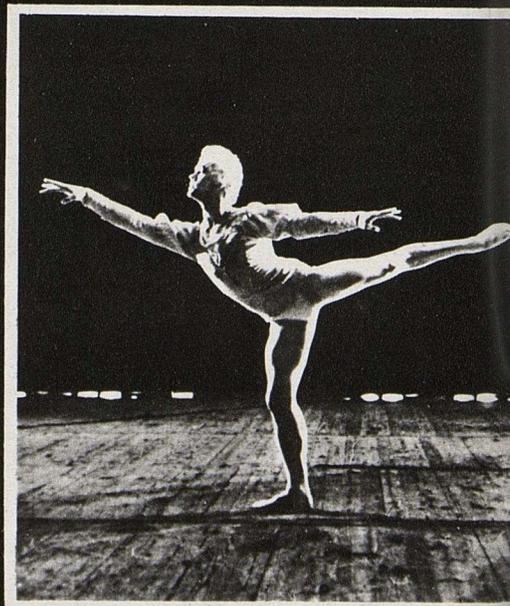
В. МИКЛИН-
Принц («Щелкунчик»)

В. МИКЛИН-
Альберт («Жизель»)

Фото В. Шохина

свое право на исполнение именно таких ролей.

Валерий в детстве не собирался быть артистом балета, и, хотя очень любил танцевать, в хореографическое училище попал случайно. Его гибкость и высокий прыжок приемная комиссия отметила уже на первом отборочном туре. В 1960 году Валерий стал учеником Пермского хореографического училища, подарившего современному балетному театру плеяду замечательных масте-



скую труппу молодому артисту предложили подготовить партию Зигфрида в балете «Лебединое озеро». Свою первую большую работу танцовщик готовил под руководством Р. Саморукова. Выступление в роли принца Зигфрида, романтика и мечтателя, стало первым и, пожалуй, самым ответственным творческим экзампном девятнадцатилетнего солиста. Удачный дебют принес ему уверенность в своих силах, выявил диапазон его творческих возмож-

Исполнение желаний



После удачного исполнения еще одной партии классического репертуара — партии Базиля в «Дон Кихоте» — артист начал работать над главной ролью в балете «Антоний и Клеопатра». Его постановку осуществлял на горьковской сцене балетмейстер Александр Дементьев, который считал основной задачей будущего произведения показ борьбы за власть, показ поисков сил для обретения господства над людьми. Родился балет масштаба поистине шекспировского, выводящий на сцену героев значительных, мужественных, неукротимых в своих страстях. Дарование Валерия Миклина в «лепке» трагически противоречивого характера Антония обрело драматический накал. Это была закономерная удача — ведь артист трудился напряженно и целеустремленно, изучал материалы, неоднократно ездил в Москву, чтобы посмотреть спектакль вахтанговского театра с Михаилом Ульяновым в главной роли.

В 1974 году Валерий Миклин выступал на VII Международном балетном конкурсе в Варне и был удостоен почетного диплома участника третьего тура. Через два года после Варненского конкурса Валерий Миклин становится лауреатом Всесоюзного конкурса балетмейстеров и артистов балета.

Самым счастливым годом своей творческой жизни Валерий Миклин считает десятый сезон работы в театре. Тогда, в 1978 году, ему было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР, он стал лауреатом премии Горьковского обкома комсомола, выступал в составе группы артистов советского балета в странах Ближнего Востока, во многих городах Италии. Во время заграничных гастролей он танцевал с известной киевской балериной Аллой Лагодой. Валерию Миклину посчастливилось встречаться в спектаклях и в концертах с замечательными артистками — Мариной Кондратьевой, Людмилой Сморгачевой, Раисой Хилько.

Наполненной и яркой была жизнь в театре — поездки по стране, работа над новыми ролями: принца Дезире в «Спящей красавице», Адама в «Сотворении мира», Вацлава в «Бахчисарайском фонтане», принца Щелкунчика в одноименном балете. Героический образ Спартака в спектакле, поставленном О. Дадзикилиани, соединил в себе две близкие творчеству Миклина темы — элегически-возвышенную тему большого чувства и тему героическую. Критика отмечала не только волевою, мужественный пафос созданного артистом образа Спартака, но и тонкий лиризм, высокую духовность, его эмоциональную свободу.

Когда в репертуаре горьковского театра появился новый балет «Тыся-

ча и одна ночь» Ф. Амирова в постановке Н. Назировой, Валерия Миклина мы увидели в роли Шахрияра. В его властном правителе чувствовалась уверенность и напряженный динамизм, стремление показать характер в развитии и в перемене психологических состояний героя.

Одна из последних премьер Валерия Миклина — роль Клавдио в ярко театральном комедийном балете Т. Хренникова «Любовью за любовь», поставленном балетмейстером В. Салимбаевым.

Быстротечна жизнь балетного актера, и это понимает Валерий Миклин: не теряя драгоценных мгновений, он настойчиво стремится к расширению круга тем и сюжетов, «подвластных» его творческим исканиям. Не все партии, исполненные артистом, равноценны по своей художественной значимости, но их объединяет желание найти свое, свой взгляд на предлагаемую хореографом концепцию.

Работы Валерия Миклина последних лет родились в содружестве с юной телевизионной музой. Он исполнил партию Владимира в фильме-балете «Дубровский», снятом на Горьковском телевидении в хореографии Алексея Бадрака. В другом фильме-балете «Валенсиянская вдова» (творческое объединение «Экран») артист показался в роли молодого богатого кавалера. В эффектно-изобретательном прочтении хореографа Бориса Барановского известная пьеса Лопе де Вега засияла яркими комедийными красками, обрела остросовременное звучание. Миклин уверенно воплотил замысел балетмейстера — его «голос» в дуэтах звучит красиво, эмоционально наполненно.

Телевизионная деятельность артиста — осмысленное расширение им сферы творческих поисков. Он постигает возможности синтеза образа в создании телевизионных хореографических средств выразительности. С телевидением связан и первый балетмейстерский опыт Миклина: в конце минувшего года завершены съемки хореографических миниатюр на музыку Моцарта с участием молодых артистов труппы Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина.

Сейчас народный артист РСФСР, солист балета Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина Валерий Миклин — студент Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. Учеба на педагогическом отделении балетмейстерского факультета приносит истинное удовлетворение, радость общения с мастерами балета, счастье овладения новой профессией. Да, артист по-прежнему в пути, по-прежнему в поисках.

ностей. Тем не менее Миклину приходилось, как и другим членам труппы, участвовать в массовых танцах балетов, шедших в то время на сцене горьковского театра. Но он не жаловался, поскольку готовил партию Альберта в балете «Жизель» — свою вторую серьезную работу, ставшую самой любимой, самой заветной. Жизнь вне театра, с ее суетой, проблемами, интересами, казалось, не имела тогда никакого значения. Она отодвинулась на второй план. Рабочий день был до предела напряжен и уплотнен. Репетируя партию Альберта, Миклин впервые серьезно столкнулся не только с задачей точного освоения хореографического текста, но и с вопросами актерского перевоплощения. Он вспоминает, что все это время постоянно жил мыслями и чувствами своего героя, добываясь глубины в понимании его поступков, «пропуская» их через свое мировосприятие. Альберт Миклина подкупает искренностью, призывает к сопереживанию и сотворчеству. Исполнитель выявляет здесь не тему нравственного перерождения — его волнуют аспекты моральной расплаты за легкомыслие, приведшее к столь роковым последствиям. И это придает спектаклю высокий трагический накал. Первой Жизелью Валерия Миклина стала ведущая солистка театра Л. Злобина, умевшая работать беспощадно и увлеченно, «зажигая» и своих партнеров.

● Балет «Бабек»
А. Ализаде на сцене
Азербайджанского
театра оперы и балета
имени М. Ф. Ахундова

Г. УТКИН
в роли Эмира

Фото Ф. Мамедова



Звучит мелодия, простая и печальная, как народный напев. И перед нашим взором предстает картина, исполненная гармонии и умиротворенности: безбрежное небо, горы — олицетворение мудрости и стойкости. На этом фоне, словно сквозь дымку, вырисовываются стройные силуэты женщин. Кажется, ничто не способно прервать их плавное кружение, размеренное, спокойное течение жизни. Но вдруг это прекрасное видение исчезает, и уже звучит иная музыка, жесткая и угловатая, рисуя страшную картину нашествия: идут по земле отряды завоевателей, идут, неся смерть и разрушение... Таким резким сопоставлением света и мрака, мира и войны начинается балет «Бабек» Акшина Ализаде, постановка которого осуществлена Азербайджан-

ским театром оперы и балета имени М. Ф. Ахундова.

Успехи и достижения азербайджанского балета, связанные с именами Кара Караева, Фикрета Амирова, Арифа Меликова, общепризнанны. Произведения этих мастеров стали явлением не только национального музыкально-сценического искусства, но и обогатили золотой фонд всего советского балетного театра. И поэтому постановка нового балетного спектакля в республике, появление на балетной афише нового композиторского имени — событие примечательное. Особый интерес бакинцев к премьере «Бабека» был вызван и рядом других причин. Он стал дебютом известного азербайджанского композитора Акшина Ализаде в области музыкально-сцени-

ческих жанров. Спектакль обещал радость общения с искусством балетмейстеров Рафиги Ахундовой и Максуда Мамедова, авторами многих завоевавших признание зрителей постановок. Наконец, балет сулил волнующую встречу с новой работой выдающегося художника Таира Салахова, создавшего декорационное оформление произведения. Прежде всего привлекала внимание сама тема спектакля — национальная балетная сцена взяла на себя смелость оживить одну из самых славных страниц героического прошлого Азербайджана.

«История каждого народа знает героические примеры, выражающие его дух, устремления, его судьбу. Такой личностью для Азербайджана был Бабек. На протяжении

ЗУМРУД
ДАДАШЗАДЕ

ВОЗРОЖДАЯ ГЕРОИКУ ПРОШЛОГО

*Новые
спектакли*



Сцена из балета «Бабек».

более чем двадцати лет он возглавлял всенародное освободительное движение против арабского халифата и местных феодалов (IX в.). Многолетняя борьба Бабека, нанесшего значительный удар по могущественной империи, навсегда оставила в сердце азербайджанского народа призыв к борьбе против поработления», — читаем мы в программке спектакля. Масштаб личности Бабека столь велик, что уже одна из первых книг предпринятого Максимом Горьким издания серии «Жизнь замечательных людей» была посвящена его жизни и борьбе (М. Томара. «Бабек». М., 1936 г.).

Легендарный образ героя пленял воображение многих художников, давая жизнь произведениям литературы, изобразительного искусства, кино. Ныне к образу Бабека обратился национальный балетный театр. «Почему я решил воссоздать образ Бабека в балете? Обращение именно к этому жанру можно объяснить тем значением, которое он приобрел в азербайджанской музыке в последние десятилетия, условностью, открывающей перед композитором большие творческие возможности. Блестящим примером в этом смысле служат балетные творения Кара Караева», — писал Акшин Ализаде в дни премьеры.

К созданию балета Акшин Ализаде пришел уже зрелым мастером, имея в своем творческом активе опыт работы в различных жанрах музыкального искусства. Важными вехами на пути к «Бабеку» стали такие его произведения, как «Джанги» для камерного оркестра, кантата «Двадцать шесть», Третья симфония, где наиболее ярко высветилось стремление композитора к героической образности, масштабным идейно-художественным концепциям, воплощающим извечные проблемы столкновения добра и зла. Обращение к балетному жанру у композитора не случайно — его тяготение к театральности в преломлении музыкального материала, что присуще лучшим сочинениям композитора, стихия танцевальности, пронизывающая многие страницы его музыки, предопределили такой логический результат определенного периода его творческих исканий.

Композитор не ставил перед собой задачу подробного воссоздания исторических фактов. Бабек для него — прежде всего символ борьбы за свободу, это не просто мужественный борец, полководец, но и человек, которому не чужды любовь и страдания. И поэтому Ализаде, как и авторы либретто и балетмейстеры-постановщики Р. Ахундова и М. Мамедов, старались избежать повествовательности, иллюстративности, задумав музыкально-хореографическое полотно, которое бы трактовало события в обобщенном плане как борьбу сил мира и разрушения. И в этом — актуальность звучания сочинения.

Перед авторами стояла непростая задача. Советский хореографический театр накопил немалый опыт в решении героической тематики. Созданы поистине выдающиеся произведения. Отсюда грозила опасность повторения, вторичности. Но создателям спектакля, думается, удалось счастливо избежать ее, избрав верный путь — путь воплощения героической образности средствами национального хореографического языка.

Стройная, лаконичная драматургия балета, построенная на переплетении трех образных сфер — героики, сил зла, лирической стихии, раскрывается прежде всего в музыке. Для каждой из этих сфер композитор находит яркие оригинальные краски, при этом сохраняя тонкое стилистическое единство. Достигается это, в первую очередь, прочной опорой на мугамную интонационность, которая в сплаве с современными средствами выразительности образует самобытный стиль композиторского письма. А отдельные фольклорные цитаты, вкрапленные в музыкальную ткань партитуры, предстают в таком неожиданном ракурсе, что слушатель уже ретроспективно узнает в теме-реквиеме интонации народной песни «Меним тоюгум», или во втором адажио — отдельные обороты мужского танца «Мирзаи».

Подлинными единомышленниками композитора выступили балетмейстеры-постановщики Рафига Ахундова и Максуд Мамедов. Это художники, активно ищущие,

постоянно стремящиеся к обогащению и обновлению пластической лексики балетного искусства. Каждая их работа — «Каспийская баллада» Т. Бакиханова, «Тени Кобыстана» Ф. Караева и, в особенности, «Семь красавиц» и «Тропюю грома» К. Караева — заметная веха в развитии национальной хореографии. В творчестве Ахундовой и Мамедова четко ощущается главная направленность — добиваться органического сплава элементов классического танца, современной пластики с языком национальной хореографии, причем большие возможности они видят в проникновении в древние пласты фольклорной танцевальности, в постижении ее образного богатства. Постановка «Бабека» явилась свидетельством плодотворности подобных опытов. С размахом поставлены массовые ансамбли: сцена праздника бабекидов, в хореографическую ткань которой введены характерные движения народной хороводной пляски «ялы», батальные сцены, привлекающие оригинальным преломлением элементов воинственного мужского танца «джанги». Неизменно вызывает аплодисменты в зале одна из наиболее поэтических сцен балета — «Перишад с подругами у священного огня», в которой скульптурная отточенность поз рождает ассоциации с древними ритуальными танцами.

Лирическая линия балета сосредоточена в двух адажио, раскрывающих поэтический мир любви Бабека и простой девушки Перишад. Завораживающая красота мелодии со свойственной композитору чуть сдержанной манерой высказывания в первом адажио диктуют соответствующий пластический рисунок. Движения танцующих как бы скованы: они едва прикасаются друг к другу. Строгая целомудренность первого дуэта контрастирует со взрывчатой эмоциональностью второго (сцена прощания Бабека с Перишад), кульминация которого воспринимается как гимн возвышенной любви.

Вся логика развития музыкально-хореографической драматургии спектакля, динамичная смена сцен-эпизодов последовательно направлена к финалу с его как бы «двойным» строением. Гибель

Бабека — трагический итог развития сюжета. Но пронзенный мечами врагов Бабек, отдавший жизнь за свободу народа, обретает историческое бессмертие. Эта мысль отчетливо прочитывается в последней сцене балета, когда в ее глубине, словно памятник народной любви и благодарности, возникает скульптурная фигура Бабека.

Зримые, яркие пластические характеристики основных образов — несомненная удача балетмейстеров. Полетный, устремленный ввысь, словно преодолевающий все преграды танец Бабека, плавные, струящиеся линии рук Перишад, резкая, несколько угловатая пластика Эмира — эти средствами достигается своеобразие пластических характеристик каждого персонажа.

Исполнители вдумчиво стараются донести до зрителей авторский замысел. Заглавная партия поручена Виталию Ахундову. Танцовщик интересных технических возможностей, он создает многозначный человеческий характер, будучи одинаково убедительным как в лирических, так и в батальных сценах. Впечатляет его мощный, «прыжковый» танец, скульптурная отточенность движений и поз.

Соперником Бабека в балете выступает Эмир. В исполнении Германа Уткина Эмир — личность сильная, незаурядная, но вместе с тем духовно ущербная. Центральная для развития этого образа сцена в шатре — не просто рисует картину развлечений Эмира, но выявляет его внутренний мир, раздираемый коварными, честолюбивыми помыслами. В символике хищно тянущихся рук женщин, выстроенных в ряд за спиной Эмира, как бы раскрывается деспотизм его природы, его мысли, которые даже в минуту развлечений поглощены захватническими планами.

Интересно решена в балете и партия Перишад, возлюбленной Бабека. Простая девушка из народа, она как бы олицетворяет в представлении героя образ Родины. Ирина Низаметдинова, сочетающая хрупкость, нежность своей героини с благородством и мудростью, тонко доносит до зрителя замысел авторов

постановки.

Сценограф балета Таир Салахов — художник, органично ощущающий природу театрального спектакля. Его лаконичное, емкое решение сценического оформления выполняет большую роль в создании визуального образа балета. Причем «место действия» лишь намечается, но настолько точно, что, включив фантазию зрителя, помогает ему мысленно перенестись туда, где происходит действие, — к подножию горы Савалан или к героической крепости Базз...

Важный компонент сценографии — костюмы, выполненные Таиром Таировым. Их цветовое решение подчеркивает противоборство основных сил балета: холодным серым тонам у завоевателей противопоставлены «живые», красные, золотистые краски костюмов бабекидов. В богатой цветовой палитре балета выделяется белый — цвет чистоты, целомудренности в костюмах Перишад и ее подруг. А удлиненные линии наряда героини, дополнительный штрих, подчеркивающий ее хрупкость и женственность.

Глубоко симфоничная партитура Акшина Ализаде нашла прекрасного интерпретатора в лице музыкального руководителя и дирижера спектакля Рауфа Абдуллаева, сумевшего добиться логичности и цельности развития музыкальной драматургии, мастерски выстроить кульминации.

Итак, хореографическое искусство Азербайджана обогатилось новым ярким произведением. Его рождение состоялось, несмотря на трудности, с которыми пришлось столкнуться его создателям. В результате пожара в здании театра оперы и балета, труппа работает в нелегких условиях. И лишь благодаря страстному желанию, увлеченности всего творческого коллектива, стали возможными его постановки на сцене Дворца имени В. И. Ленина.

Как сложится судьба нового балета? Хотелось, чтобы она была счастливой и долгой, как и судьба самого Бабека.

НИНА ЕРШОВА,
кандидат искусствоведения

Фигурное катание в его лучших проявлениях мы уже давно называем искусством. Речь здесь прежде всего идет о таких действительно художественных достижениях, когда сложная техника и пластика фигурного катания подчинены единой задаче — выражению чувства и мысли человека, когда элементы спорта превращаются в язык искусства. Тогда фигурное катание становится естественной творческой лабораторией, в которой и формируются основы нового, небывалого донны искусства. И кто знает, не ради ли него и явилось когда-то на заре нашего века фигурное катание? Не к нему ли стремится?..

Игорь Бобрин — один из самых интересных и ярких советских фигуристов, мастер большого художественного

художественного (в вышеказанном смысле), и мы сразу ощутили это как дефицит духовности. К тому же в его небольших художественно отточенных программах, в особенности показательных, активно прорастали побеги нового взгляда на вещи: в его катании образ диктовал выбор средств выражения, а не наоборот. Именно в тех маленьких работах Бобрин мы как бы перестали видеть «коньки» вообще, замечать «как это сделано», нам интереснее стало сопереживать и волноваться. И вот ныне Игорь Бобрин предстает перед нами уже не спортсменом художественного склада, с творческой индивидуальностью, а как режиссер и руководитель коллектива единомышленников. Оказалось, что перерыв в выступлениях был заполнен на-

Фрагмент из представления
«Театра ледовых миниатюр»
«Немое кино».

Фото С. Переплетчикова и
В. Голованова



РОДИЛСЯ ЛЕДОВЫЙ ТЕАТР ?

*Новые
спектакли*

● Бурлеск-балет
«Немое кино»
в Театре ледовых
миниатюр

потенциала. Чемпион Европы 1981 года, неоднократный чемпион СССР в одиночном мужском катании, появление которого на льду всегда сопровождалось взрывом радости. Когда он ушел из большого спорта, казалось, последний утратил нечто ар-

пряженной работой и поисками. В результате в апреле 1986 года Бобрин стал руководителем своеобразного коллектива — «Театра ледовых миниатюр», в труппу которого вошли также известные мастера Ирина Воробьева, Игорь Лисовский, Наталья

Карамышева, Ростислав Синицын, Юлия Романова, Дмитрий Смирнов, Елена Васюкова, Светлана Французова, Олег Горшков, Ирина Григорян. Изначально назвавшись артистами театра, они заявили о себе как об исполнителях, которым есть что сказать как художникам и для которых возможность и потребность существования в образе естественна, а техническая оснащенность и зрелость балетмейстерского воплощения позволяет это сделать. То есть, об этом уже говорилось, когда элементы фигурного катания превращаются в выразительный язык искусства. Этот язык еще негибок, еще труднообъемлем. Но уже через всю разногласию, порой и досадную эклек-

▼ Игорь БОБРИН

тичность (исполнителям хочется показать, на что они способны) пробивается к свету некая, зарождающаяся на наших глазах, еще одна новая «догадка искусства».

Премьера первой самостоятельной работы молодого коллектива — сюжетного одноактного бурлеск-балета «Немое кино» (по сценарию И. Резника) состоялась в Челябинске.

В коллективе — тринадцать артистов, включая каскадеров на льду Игоря Окунева и Константина Голомазова. Постановку балета (второе название — «Размышления на тему Чаплина») недавно осуществили режиссер-постановщик, студент режиссерского факультета Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского Игорь Боб-

рин и балетмейстер-постановщик Наталья Доббади-Волкова, известный ленинградский хореограф.

Удивительно, как актерски добротнo «сработан» образ самого Чаплина, точнее сказать — образ творчества Чаплина, исполнителем центральной роли Игорем Бобриным. Тончайшие оттенки его «человеческого существования» — от иронии и буффонады до лирики и трагедии — точно передаются артистом. Бобрину удается показать даже такое состояние души, как нежность, которую нельзя сыграть или поставить — это свойство уже собственно дарования, актерские данные которого сопричастны «жизни человеческого духа». Нет ни фальши, ни даже интонационной неточности. Образ наполнен и прочувствован как бы изнутри. Чаплин у Бобрин — это как бы парафраз к прообразу, новый и неожиданный взгляд на художника. Мы не видим у Чаплина-Бобрин ни традиционного костюма, ни привычных атрибутов, но тем не менее сразу узнаем главного героя. И в то же время как бы не узнаем. Незаурядный актерский талант и особенности личности интерпретатора определили его отношение к выдающемуся художнику, расширили и даже в чем-то углубили привычное наше представление о Чарли Чаплине, артисте и человеке.

В спектакле «Немое кино» его образ раскрывается через взаимодействие героя с другими персонажами. Каждая встреча с новым лицом композиционно обозначена как отдельная миниатюра-новелла. Задача каждой: вывить в портрете героя новые штрихи. Мы видим Чарли на светской вечеринке, где он оказывается лишним, видим, как убега от преследующего его полисмена, Чарли попадает сначала в танцевальный класс (эта сцена решена постановщиками с большим юмором и фантазией), а затем в цирк, как он встречается с нищим шарманщиком и слепой цветочницей, как потом оказывается в «этом бездумном, бездумном, бездумном мире» (миниатюра, поставленная в стиле брэйк-данса), где снова никому не нужен со своей открытостью чувств, жадной человеческого тепла, дружбы. И в финале буквально раздавленный холодностью и бездушием, с болью и надеждой на

понимание и теплоту оставляет нам в дар единственное, чем владеет, — цветок.

Думается, постановка и режиссерская работа в этом спектакле еще не завершены. Поскольку он не свободен от старых «балетноледовых» приемов, некоторые связи имеют достаточно формальный, внешний характер, например, линия полицейский — Чарли.

В первой сцене мы попадаем в атмосферу кинематографа времен братьев Люмьер, «мелькают блиц-сцены, фрагменты мелодрам, трагедий и комедий, появляются странные, смешные, наивные персонажи». Эти первые стилизованные под немое кино «дергающиеся» кадры сделаны на редкость выразительно и лаконично. Графически точно. Есть крупные удачи и в последующем. Как понятен по интонации дуэт Чарли со слепой цветочницей, где ярко и тонко средствами собственно ледовой хореографии драматургически отчетливо «выстроена» целая история человеческой жизни, ее судьба и мелодия. Мы верим героине Елены Васюковой, как и Чаплину-Бобрину без его обязательной тросточки и котелка. Отношение Чарли к девушке, весь его душевный трепет и человечность раскрываются здесь особенно явственно. Или, скажем, «диалог» Чарли с шарманщиком, где Игорю Лисовскому оказалось под силу воплощение различных драматических красок средствами «ледового языка». Например, когда мы смотрим параллельную «либеллу» (вращение в «ласточке») Чарли-Бобрин и шарманщика-Лисовского, нам кажется, что в этом синхронном вращении нашла свое выражение радость от обретенного человеческого тепла, и показана она именно средствами ледовой хореографии. И здесь, и в других подобных этому эпизодах мы чувствуем, какие в «ледовом театре» таятся колоссальные резервы выразительных возможностей. У артистов появились настоящие театральные амплуа, например, лирико-драматическое у Васюковой, трагедии у Французовой. Многогранным актером показал себя Ростислав Синицын — его самонадеянный моряк и «душка-репетитор» в женском танцклассе, властный факир, укрощающий змею, «писатель» в «Немом кино», страстный юноша в ди-



вертисментном номере «Аранхуэс» убеждают и запоминаются. Актерская же универсальность самого Игоря Бобринина просто поражает: он равно владеет так называемой одиночной, парной, танцевальной техникой, прекрасно чувствует «ансамбль». Но главное — мы впервые всерьез и с ожиданием смотрим в этом ледовом представлении на лица исполнителей. Бобрин лицом «говорит» нам едва ли не больше, чем своей уникальной по выразительности пластикой.

И пусть «полнометражная» драматургия «бурлеск-балета» пока еще не получилась, большие и маленькие удачи в коротких и сценически завершенных новеллах говорят о том, что театр в своих поисках — на верном пути. Уже сейчас очевидны художественные достоинства отдельных эпизодов, обещающие многое и для юного «Театра ледовых миниатюр», и для искусства ледовой хореографии в целом. Пусть не все актеры обладают необходимыми артистическими профессиональными качествами, достаточной эмоциональной подвижностью. Этого следовало ожидать: кому-то следует их в себе развивать, для кого-то, наверное, возможен другой вариант, но, повторяем, рождение театра состоялось. И уже сейчас видно, какое это непростое «здание». В нем, по крайней мере, должно быть три «этажа». Прежде всего отличная техническая оснащенность исполнителей — классных мастеров фигурного катания. Это фундамент и основа, и нельзя «снижать» требование именно здесь. Фундамент должен быть крепким и сложным. Второй этаж — режиссерско-постановочные идеи и их воплощение. Здесь сказались талант и профессионализм Натальи Доббади-Волковой и Игоря Бобринина, их способность не только «мыслить» именно языком ледовой хореографии, ощущать силу ее выразительных средств, но и их общая театральная культура. И, наконец, третий этаж: актерская выразительность исполнителей, реализующих режиссерский замысел. И все эти названные свойства представления «Немое кино» и привнесут в творимое его участниками действо качественно новый признак, признак «театра». Он ведь так и назван — «Театр ледовых миниатюр». По-

видимому, название выбрано точно.

Разумеется, это еще не значит, что в «Немом кино», заявленном как одноактный бурлеск-балет, полноценный сюжетный спектакль получился. Нет, есть просчеты, есть недотяжки, о которых мы уже говорили. Тем не менее благодаря в том числе и недостаткам, мы видим, как далеко уходят возможности коллектива за рамки заявленной темы.

Особого разговора заслуживает вторая часть спектакля — дивертисмент, демонстрация чисто эмоциональных возможностей артистов труппы, оттеночности их мастерства, виртуозности выполнения первоэлементов...

Но лучшим открытием, которое мы сделали, является то, что мы вдруг понимаем, что это такое — новый, неведомый и свежий язык искусства, рождающийся вот так неожиданно и естественно прямо на наших глазах. Скорость, слиянность линий, вся «иная природа» происходящего перед нами на ледовой арене как бы создают совсем особый мир «волшебной коробочки», в которой идет представление, и не занавес, не рампа, а этот другой способ образного существования отделяет его от нас, зрителей. Какие глубины поэзии, оказывается, таятся в этом языке! Становится ясно, что идти нужно не к балету, преодолевая «коньки», а в неведомое... Ледовая хореография, пластическая метафора...

И пусть вся основная работа коллектива впереди, уже сегодня здесь столько интересного, оригинального, нового! Не все характеры еще художественно очерчены и удались, но явилось главное — человеческое лицо. Всю драму и поэзию жизни в ее полноте и сложности, оказывается, может выразить ледовый художник. Пожелаем же ему мужества и удачи. Пожелаем и тем, от кого зависит сохранение и развитие этого маленького, но настоящего театра, благожелательности, внимания, ответственности. Пусть у него будет побольше таких союзников, как его директор Е. Волон, делающий для жизнедеятельности труппы все возможное и невозможное, и как хореограф-репетитор О. Филиппова, поверившая в молодой коллектив первопроходцев, полюбившая его.

● Балет Ф. Васильева
«Сарпиге»
в Чувашском
музыкальном театре

*Новые
спектакли*

ПУСТЬ ПРАЗДНИК СОСТОИТСЯ!

Е. ЛЕМЕШЕВСКАЯ и
В. ГРИГОРЬЕВ
в балете «Сарпиге».

Фото Д. Куликова



Какие чудесные легенды и сказы сложили люди о любви — любви преданной и возвышенной, побеждающей злые силы и способной преодолеть на своем пути любые преграды и препятствия! Сложили и чувши такое предание. Его героиня — девушка, имя которой Сарпиге. Ее жизнь, ее поступки, ее большая любовь ярко отразили понятия народа о добре, силе, красоте... Поэтому, закономерно, что чувашских деятелей балета заинтересовала эта легенда.

Нынешняя премьера — вторая редакция балета «Сарпиге» на чувашской сцене. Впервые он был поставлен в 1970 году и долгое время являлся единственным национальным произведением в балетном репертуаре местного музыкального театра. Инициатива возрождения «Сарпиге» принадлежит главному балетмейстеру труппы Рафаэлю Ибатуллину. Он написал новое либретто, освободив его от первоначальной перегруженности бытовыми подробностями и второстепенными мотивами. В работе по возрождению полотна подлинным единомышленником хореографа стал автор музыки «Сарпиге» композитор Ф. Васильев, который отредактировал свою партитуру, внося в нее значительные изменения и дополнения.

В спектакле сталкиваются два мира, две силы — живой естественный мир людей, носителей добра и света, и мрачный мир зла, олицетворяемый фантастической стихией волшебства, которое враждебно человеку. Их борьба становится основным, организуящим действие драматургическим «узлом». Она отражена и в пластическом контрапункте балетмейстерского решения. Реальные народные сцены сменяются таинственными картинами лесной чащи, где царит дух мрака Эсреметь со своими приспешниками — волшебницей Саххой и кикиморами. Первые воплощаются средствами классического танца, обогащенного элементами национальной хореографии, вторые — приемами танцевального гротеска.

Сюитный характер носит первая большая сцена балета — сцена народного празд-

ника. На полону к косарям приходят девушки. Плавные, исполненные чистоты и поэзии девичьи хороводы соседствуют с динамичными танцами юношей — они состояются в силе, ловкости, смелости. Естественно вплетается в сценическую ткань эпизода и игра со шкурой барана — она вносит в атмосферу действия элемент фольклорной подлинности: один из парней, накинув на себя шкуру барана, подражает повадкам животного, вызывая своими прыжками и притопываниями смех и шуточки окружающих.

Из калейдоскопа массовых плясок и танцевальных соло органично вырастает дуэт главных героев балета — Сарпиге и Сардивана. Хореограф подготавливает его всем развитием действия. Широкая, лирическая тема сменяет быстрые, озорные ритмы. Сарпиге и Сардиван говорят о своих чувствах. В знак верной любви девушка дарит юноше ожерелье, и ее мелкие бисерные па де буре, стремительный бег на пальцах возникают как образный отзвук нежного перезвона монист. Но недолгим оказывается счастье молодых. Злая Сахха, встретив юношу в лесу, похищает его.

Если сцены праздника в первом акте балета носят скорее неторопливо описательный характер, то фантастические эпизоды спектакля развертываются, наоборот, действительно динамично — одно событие стремительно следует за другим. Вот между копошащимися под деревьями кикиморами появляется старуха с клюкой. Мгновение — и она превращается в прекрасную Сахху. Замешлый пень внезапно оборачивается Эсреметем, который пытается остановить восходящее солнце... Хореографическому облику этих персонажей, воплощаемому на основе сочетания гротеска и классики, свойственны окрашенные нотками лукавства озорные интонации. С юмором выстраивает Р. Ибатуллин и отдельные мизансцены, где раскрываются существующие в этом волшебном царстве взаимоотношения. Например, пронзительный взгляд Эсреметья — и одна из кикимор падает на руки подруг, теряя сознание от страха перед грозным властелином. Однако заявленное автором в начале балета ироническое начало в трактовке сил зла, не получая развития в дальней-

ших хореографических решениях, вскоре спектаклем утрачивается. А жаль!

По ходу развертывания сюжета «Сарпиге» выявляются и уточняются характеры обитателей волшебного леса. Соло Эсреметья — это высокие, стремительные прыжки с поднятыми над головой руками и распростертыми в разные стороны пальцами-щупальцами. Мелкие, суетливые движения, семенящий бег характеризуют вариацию кикимор. Лексикой, индивидуальной для каждого персонажа, создает хореограф его танцевальный портрет.

Но как только возникает необходимость показать действие, Ибатуллин обращается к пантомиме. Думается, такой принцип интерпретации событий вполне правомерен, но не удовлетворяет ее невыразительный характер. Именно так, невыразительно, выглядит сцена переодевания Эсреметья в одежду богатого купца. Кикиморы приносят ему платье, шапку, сапоги, и на виду у зрителей злой дух торопливо и весьма прозаично одевает их. Законы балетной сцены оказываются здесь нарушенными так же, как и в другом весьма важном для спектакля эпизоде, когда носители зла пытаются деньгами соблазнить жадного друга Сардивана — тут налицо обытовленная и прямолинейная иллюстрация действия. Вот Эсреметь подкинул одежду и кошелек, и парень, обнаружив их, суетливо прячет неизвестно откуда взявшийся в лесу дорожке вещи. И теперь уже Эсреметь-купец неторопливым шагом выходит ему навстречу, жестом объясняя, что ищет путь в деревню. Возможно, что слабость картин такого типа усугубляется тем, что у артистов отсутствует навык выступления в пантомимных эпизодах. Они утрачивают здесь ощущение сценического темпоритма, заменяя масштабный театральный жест бытовыми движениями. От этого проигрывает пластический рисунок эпизода, размывается его смысл. Так случилось, например, в уже упомянутой картине встречи Эсреметья и друга Сардивана, которая играет важную роль в драматургии спектакля, ибо неверный друг Сардивана оказывается человеком не просто жадным — он предает своего друга: получив увесистый кошелек, он ведет Эсреметья к Сарпиге, потерявшей любимого,

свататься.

Драматическое напряжение, достигнутое хореографом в танцевальной сцене-плаче Сарпиге, вновь ослабляется невыразительным пантомимным решением появления перед девушкой незваного жениха. Недостаточно четко определено значение свирели Сардивана, за которую идет борьба, — зрителю остается лишь догадываться, что именно свирель ведет девушку к Сардивану, помогает ей найти его.

...Поцелуем Сарпиге возвращает любимого к жизни, а подоспевшие друзья бросаются к Саххе и в схватке побеждают волшебницу. Балет завершается развернутой картиной свадебного веселья. И танцевальная стихия здесь вновь обретает свою выразительную силу. Центром этой развернутой танцевальной сюиты становится традиционное па де главных героев.

Интересно показали в спектакле исполнители ведущих партий — Г. Васильева, В. Трощенко, Е. Лемешевская; В. Григорьев, А. Бураков — недавние выпускники Ленинградского хореографического училища. Нельзя не отметить вдумчивую работу оркестра под управлением Ш. Мегрелишвили.

Но какой же балет, да еще сказочного содержания, без красивых декораций, ярких костюмов! И вот тут-то приходится только сожалеть. Так как зрители, пришедшие на премьеру «Сарпиге», не увидели ни того, ни другого. Сборными, из разных спектаклей, оказались декорации, случайными — из подбора — костюмы. Хочется верить, что к моменту опубликования этого материала, появятся в балете и сказочные кушчи, и неброская красота деревенского пейзажа, заиграют красками узорчатые платья девушек и рубахи парней, засветятся волшебным отблеском одеяния фантастических персонажей. Но все это было необходимо на премьере, и приходится только удивляться художнику спектакля Н. Максимова, дирекции театра, работникам его постановочной части, которые, по каким-то причинам, не смогли (или не захотели?), чтобы большое событие театральной жизни представляли национальному балету стало действительно большим художественным событием.



*Новые
спектакли*

ВЛАДИМИР
КРЕМЕНЬ

О ДРУЖБЕ, ВЕРНОСТИ И ЧЕСТИ...

● Балет Ш. Давидова
«Звиадаури»
в Кутаисском филиале
Тбилисского театра
оперы и балета
имени З. Палиашвили

«О дивном мужестве людей, о дружбе, верности и чести...» писал свою поэму «Гость и хозяин» великий грузинский поэт Важа Пшавела. Сегодня герои национального эпоса ожили в балете «Звиадаури», поставленном на кутаисской сцене.

Композитор Ш. Давидов и балетмейстер Б. Монавардисашвили не случайно выбрали темой нового полнометражного спектакля историю, рассказанную Важа Пшавелой, поэтом, чья «мысль о благе мира была для души единственной мерой...». Поэма «Гость и хозяин», написанная в конце прошлого века, воспевае народные традиции, славит высокие чувства, которые смогли объединить людей разных национальностей, разной веры, разъединенных кровной враждой. Уверенность поэта в изначальном единстве человека с природой, его мечта о будущем братстве всех народов звучат сегодня особенно значительно и актуально. Примечательно и то, что

балет поставлен в городе, неподалеку от которого высятся величественные памятники средневековья — знаменитые храмы Баграти и Гелати. Красота родного края — глубокие ущелья, снежные вершины, архитектурные сооружения вдохновляли поэта-патриота.

Оформление спектакля создавалось Т. Арсенидзе, молодым, но уже имеющим немалый творческий опыт театральным художником. Он — автор сценографии нескольких оперных спектаклей из сокровищницы национальной и мировой классики, а среди его балетных постановок — «Вальпургиева ночь» Ш. Гуно, «Голубой Дунай» И. Штрауса, «Память» С. Цинцадзе... Каждая из них отмечена действенным декорационным решением. И в балете «Звиадаури» художник сразу активно вовлекает зрителя в атмосферу представления. С двух сторон по авансцене порталы скрыты фундусом, имитирующим мощную ка-

менную кладку средневековых горных крепостей и монастырей.

Открывается и завершается спектакль панорамой снежных гор Кавказа, молчаливых свидетелей трагической истории, которую поведал поэт¹.

«Бледна лицом и молчалива,
В ночную мглу погружена,
На троне горного массива
Видна Кистинская страна».

Этими стихами Важа Пшавела начинает повествование. Словно вторя ему, в музыкальном прологе звучит торжественное вступление (дирижер Р. Хурцилава).

Действие балета «Звиадаури» начинается развернутой сценой встретившихся на горной тропе охотников-воинов Звиадаури и Джоколы. Хевсур и кист сначала не замечают друг друга. Мощные национальные ритмы мелодии передают величие природы и дают точный рисунок

поведения героев: «И за ружье без промедленья схватилась путника рука...» Стремительные их движения. Увидев чужака, горец не спешит с ним сойтись, остерегается. Каждый — достойный сын своего народа, в каждом — героизм и благородство. Постепенно уходит настороженность, и пластическая речь Звиадаури и Джоколы становится гармоничной, согласованной. Итак, Джокола и Звиадаури — побратимы. Балетмейстер Б. Монавардисашвили щедро использует здесь разнообразную палитру красок сценического мужского танца — в прошлом солист Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили, он обрел известность как исполнитель ведущих партий спектаклей классического и национального репертуара, богатый творческий опыт помогает ему сегодня в собственной балетмейстерской деятельности.

Б. Монавардисашвили уже поставил на кутаисской сцене такие произведения, как «Сердце гор» А. Баланчивадзе, «Барышня и хулиган» Д. Шостаковича, «Тигр и юноша» Ш. Давидова, «Хевисбери» В. Азарашвили и другие. Он же стал инициатором создания балета «Звиадаури» и автором либретто. В сочинении Важа Пшавелы хореограф привлекла идея пробуждения в людях, воспитанных на противоположных догматах веры, живущих в системе мрачных традиций и жестоких нравов, иного, гуманистического, сознания, тема становления личности, воспевание высоких идеалов побратимства. И одним из основных достоинств балета «Звиадаури» является, на наш взгляд, его близость духу литературного первоисточника.

Ярко национальная тематика сюжета в хореографическом решении обретает интересные самобытные формы. Но если язык главных героев сочетает в себе академическую лексику с национальными мотивами, то массовые сцены Монавардисашвили строит исключительно на народной основе, где грузинский танец, тщательно сценически аранжированный, звучит возвышенно, полифонично. Структура этих картин позволяет постановщику трактовать здесь действие в героико-романтической тоналности.

В роли Джоколы выступит недавний выпускник Московского хореографического училища, ученик П. Пестова К. Растегаев. У него хорошая профессиональная подготовка, и в возможностях молодого солиста — танцевать многие ведущие партии нынешнего кутаисского репертуара. Широкие жесты, волевые прыжки, стремление пластически точно воспроизвести мысль балетмейстера — все эти качества помогли Растегаеву создать образ эмоционально насыщенный, запоминающийся.

Л. Курашвили (Агаза) органично вписывается в «мужской» героический балет, поскольку характер ее дарования позволяет назвать ее актрисой героического плана. Об исполнении артисткой главной женской партии в балете «Память» журнал уже писал¹. Участие Л. Курашвили в новой работе кутаисской труппы еще раз показало, что ее танец впечатляет не технической виртуозностью, но своей образностью, глубиной эмоциональных ощущений. Агаза — олицетворение женщины, носительницы миролюбия и справедливости, хранительницы добрых и светлых начал жизни. Именно она, не боясь осуждения, переступая через законы веры, идет оплакивать погибшего Звиадаури. Агаза мужественно поддерживает Джоколу, когда от него отвернулись соплеменники, но не может пережить смерть мужа и погибает.

Жаль, что танцевальная характеристика Звиадаури, именем которого назван спектакль, оказалась неразработанной. У Звиадаури нет ни одного развернутого танцевального монолога. Думается, что А. Исупов, ведущий танцовщик труппы, обладающий хорошей техникой, темпераментом, драматическим даром, в спектакле не имеет достаточного материала для того, чтобы реализовать свои возможности.

В балете есть еще два персонажа, роли которых танцует один актер. Юрий Чуяко не просто солист своей труппы, он очень много сделал для становления балетного коллектива в Кутаиси. Чуяко ведет весь классический и национальный репертуар, увлеченно работает с молодежью. В новом спектакле он бук-

вально «работал за двоих». Две сложнейшие гротесково-характерные роли, различные по внешней окраске, но единые по своему идейному и драматургическому значению, старший кист и старший хевсур олицетворяют в балете персонифицированное зло. Они стремятся растоптать ростки братских чувств, которые пробудились в людях: если будут разрушены жестокие косные традиции, то кто станет подчиняться власти старейшин?

Юрием Чуяко выполнена большая и кропотливая работа. Два совершенно разных человека предстали перед зрителем. Хитрый кист изворотлив и изобретателен в своем стремлении заставить жителей селения нарушить закон гостеприимства. Словно грозный шаман, требует хевсур места за Звиадаури и поднимает огромный меч...

Не вызывает сомнения польза, приносимая этим артистом своему театру. Но неизвестно, будет ли он работать в театре тогда, когда эта статья будет напечатана. И его решение об уходе из труппы — не прихоть танцовщика, а одно из проявлений сложностей балетной жизни в Кутаиси. Все в городе, включая и местное руководство — городское и партийное, говорят о заинтересованности в том, чтобы классический танец получил в Кутаиси дальнейшее развитие. И сказать, что поддержка балету не оказывается, было бы неправильным. На работу в театр приглашаются выпускники различных училищ страны, намечены меры по улучшению труда и быта исполнителей. И все же ощущение, что деятельность коллектива отлажена, не складывается: отсутствует постоянный балетмейстер, часто меняются педагоги, нет, в сущности, нормальных условий для занятий классом, неудобны гримборные... И многие приглашенные в Кутаиси артисты вскоре перебираются в другие места.

Работы же здесь много, много интересных ролей, за которые не приходится «сражаться». Но долго ли можно трудиться на энтузиазме и вдохновении?

Дирекция театра должна добиваться повышения престижности работы артистов балета в городе.

Заслуга композитора Ш. Давидова, балетмейстера Б. Монавардисашвили, дирижера-постановщика Р. Хурцилавы, дирижера М. Кобахидзе, художника Т. Арсенидзе и всех участников нового спектакля в том, что они не дают угаснуть интересу зрителя к балету, причащают его на материале близком и знакомом понимать «речь» классического танца.

Спектакль «Звиадаури» не лишен просчетов (переусложнение действия деталями, недостаточная драматургическая выверенность и отработка некоторых мизансцен, кое-где не совсем выдержаны в стилистике поэтического повествования костюмы, оставляет желать лучшего и сценическая форма некоторых исполнителей). Однако все эти недостатки не мешают целостному восприятию постановки и могут быть устранены в процессе дальнейшего совершенствования.

А в том, что спектакль удался, убеждали лица людей, которых по-настоящему взволновало происходящее на сцене, которые, уходя после премьеры «Звиадаури», уносили в душе любовь к героям нового балета, любовь к классическому танцу.

Финал балета символичен: на фоне белоснежных горных вершин возникают фигуры главных героев спектакля — Звиадаури, Джоколы, Агазы...

«Сквозь сумрак ночи еле зримы,
В сияньи трепетных огней
Ведут беседу побратимы
О дивном мужестве людей,
О дружбе, верности и чести...»

¹ Хевсур Звиадаури и кист Джокола встречаются на охоте и становятся побратимами. По закону кавказского гостеприимства теперь дом Джоколы открыт для Звиадаури, как дом родного брата. Но радость их дружбы омрачена враждебностью старых кистов. Они врываются в дом Джоколы и, схватив Звиадаури, тащат его на кладбище, где совершают обряд жертвоприношения, убивая иновера, как предписывает древний обычай. Односельчане Звиадаури, узнав о гибели соотечественника, исполненные мести, врываются в деревню кистов. Начинается кровавая битва, в которой погибает и Джокола. Его жена Агаза не может смириться со смертью любимого и бросается в пропасть. Такова сюжетная канва этой мрачной истории.

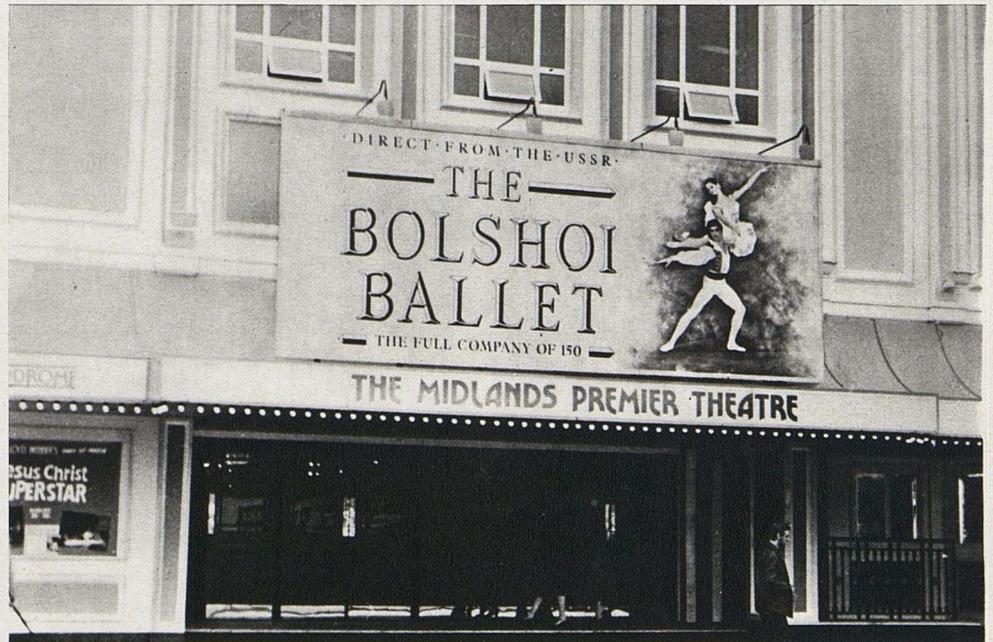
«Они пришли, мы увидели, они победили», — так перефразировал критик газеты «Айриш Таймс» многочисленные оценки английской и ирландской прессы, сопровождавшие балетную труппу Большого театра Союза ССР во время ее полуторамесчного турне по Великобритании.

Прошло тридцать лет с памятных гастролей 1956 года, когда западный мир впервые открыл для себя искусство хореографии, которому он присвоил символическое название «Большой балет». Мне довелось быть участником той незабываемой поездки, и я помню, как англичане признавались нам: «Ваш приезд можно расценивать как второй блистательный фейерверк, своеобразный «взрыв бомбы» после гастролей у нас русского балета Дягилева». Тот триумф 1956 года начал победный путь советского балета по странам и континентам.

За тридцать лет многое изменилось в мире английской хореографии. Популярность танцевального творчества достигла небывалого размаха — такого количества больших и малых трупп, всякого рода студий, школ, охватывающих широчайшую аудиторию любителей и знатоков, Великобритания, пожалуй, еще не знала. Это — поистине «бум» увлеченности балетом. Наши английские коллеги многому научились, кое-что почерпнули у нас, создали немало нового, развили свою профессиональную культуру.

Прогрессивный процесс в советском балетном искусстве неизменно продолжается. Поэтому понятно, какое огромное чувство ответственности испытывали мы, готовясь к нынешним гастролям, которые были призваны не только способствовать дальнейшему росту художественного авторитета Большого балета, но и утвердить его творческие достижения на современном этапе.

Без ложной скромности можно констатировать: нам это удалось. Свидетельства тому — объемистые «подшивки» рецензий, тональность подавляющего большинства которых восторженная. Сплошные аншлаги, толпы зрителей, «штурмующие» кассы, длительные овации, атмосфера горячего интереса людей, которую мы ощущали и со сцены, и за кулисами, и просто на улицах. И если добавить, что, кроме британцев, на наши спектакли съехались многочисленные поклонники хореографии из Франции, Федеративной Республики Германии, Испании, даже Соединенных Штатов Америки (они приурочили к нашим гастролям отпуски, каникулы), то станет ясным, каким событием и для нас, и для зрителей стала эта встреча. Вся



«ТЕАТР — ДЕЙСТВЕННОЕ СРЕДСТВО ВЗАИМОПОНИМАНИЯ И УКРЕПЛЕНИЯ МИРА МЕЖДУ НАРОДАМИ». ПОД ТАКИМ ДЕВИЗОМ ПРОШЕЛ В ЭТОМ ГОДУ XXVI МЕЖДУНАРОДНЫЙ ДЕНЬ ТЕАТРА. 27 МАРТА 1987 ГОДА НА СЦЕНАХ ТЕАТРОВ БЫЛИ ПОКАЗАНЫ ЛУЧШИЕ СПЕКТАКЛИ, СОЗДАННЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫМИ КОЛЛЕКТИВАМИ СТРАНЫ. В ПРЕДДВЕРИИ ЭТОГО ПРАЗДНИКА МНОГИЕ НАШИ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕАТРЫ ПОБЫВАЛИ НА ГАСТРОЛЯХ В РАЗНЫХ СТРАНАХ МИРА И ПОЗНАКОМИЛИ МНОГОЧИСЛЕННЫХ ЗАРУБЕЖНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ С ДОСТИЖЕНИЯМИ СОВЕТСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Здание театра в Бирмингеме, где проходили спектакли московских артистов.

Фото И. Захаркина

Артисты Большого театра СССР на экскурсии в Лондоне.

«Золотой век Большого балета»



труппа работала с полной отдачей, с большим энтузиазмом.

«Добро пожаловать» — написали по-русски артисты Ковент Гарден, театра, где мы выступали в Лондоне. Искреннее трогательное радушие англичан согрело нас повсюду. И генеральный директор Ковент Гарден сэр Джон Тули, и импресарио Питер Брайман, и многие другие организаторы гастролей сделали все, чтобы мы чувствовали себя как можно лучше в напряженном графике и ритме выступлений.

Начав полуторамесячное турне с Ирландии, мы выступали затем в Лондоне, Манчестере, Бирмингеме. Замечательное здание лондонского Ковент Гарден с его фешенебельной публикой, дорогостоящими билетами мы согласились сменить (во время финальных выступлений в столице Великобритании) на помещенье специально выстроенного павильона «Шапито», вмещающего четыре тысячи зрителей. Его соорудили в парке Баттерси на берегу Темзы. И хотя английские хозяева постарались организовать максимум условий для артистов, холод, сквозняки и прочие неудобства причиняли немало трудностей. Но все мы были полны решимости их преодолеть, потому что знали: спектакли советских артистов хотят посмотреть трудящиеся лондонцы, которые не имеют средств оплачивать дорогие билеты в Ковент Гарден. И мы старались не обмануть их ожиданий...

В общей сложности спектакли Большого балета посмотрели в Великобритании свыше сорока тысяч зрителей, не считая огромной аудитории телезрителей — ведь с одного из наших гала-представлений корпорация Би-Би-Си вела прямую телевизионную трансляцию.

Думается, что главная причина успеха нынешних гастролей в том, что при новизне впечатлений они еще больше закрепили в общественном мнении Великобритании глубоко уважительное отношение к нашему балету, к исповедуемым им традициям преемственности поколений. Разве не символично, что легендарная Галина Уланова, некогда потрясшая английскую публику своим танцем, сегодня выходила на овации зала как педагог-репетитор труппы! А Раиса Стручкова — балерина, чье искусство хорошо известно и почитаемо в стране, ныне представляла зрителям свою ученицу — Нину Ананишвили.

Наталья Бессмертная, Людмила Семеняка, Алла Михальченко, Нина Семизорова, Нина Ананишвили, Татьяна Голикова, Мария Былова, Борис Акимов, Ирек Мухамедов, Юрий Васюченко, Алексей Фадечев, Андрес Лиела, Алексей Лазарев — таков состав ведущих солистов, в основном, новый для зрителей Великобритании. Причем мы избрали

принцип максимально динамичного показа артистов. Как правило, любой из спектаклей становился своего рода демонстрацией звезд. Например, если заглавную партию в «Раймонде» исполняла Л. Семеняка, то в сольных вариациях были заняты Н. Семизорова, Н. Ананишвили, А. Михальченко...

Новизна и верность традиции! Так мы стремились определить и наш гастрольный репертуар: «Спартак», «Иван Грозный», «Золотой век», «Раймонда», «Шопениана», «Дивертисмент» — вот его афиша. Наряду с тремя новыми работами Юрия Григоровича, импресарио настоял, чтобы мы вновь привезли «Спартак» и не ошибся, предугадывая реакцию зрителей. «Рев одобрения вчера вечером в Ковент Гарден доказал, что «Спартак» так же привлекателен для сегодняшней британской публики, как и в предыдущий приезд Большого», констатировал один из ведущих критиков Джон Персивал на страницах «Таймс».

Открылись же наши гастроли в Лондоне балетом «Иван Грозный», переименованным прессой в «Ивана Великолепного». Газета «Санди телеграф» в таком тоне откликнулась на наш первый спектакль: «К счастью, труппа этих «полубогов» вернулась к нам, в Ковент Гарден». И далее: «Григоровичу подвластен рассказ об истории языка танца. Образы его изумительно точны, ситуации так неожиданны, что захватывают дух». А обозреватель «Файненшел Таймс» Клемент Крипп писал: «Лонда своего первого выступления в Лондоне после двенадцатилетнего перерыва Большой предложил работу бескомпромиссной силы, исполненную с такой же огромной бескомпромиссностью. Это работа выдающаяся со многих точек зрения, и она пронзает зрительный зал так же, как сцена погони Ивана с опричниками за своими врагами. Балет потрясает своей силой, и сила эта сконцентрирована в его эпической мощи...»

Высокую оценку получило мастерство Натальи Бессмертной в роли Анастасии: «Партия сочинена с большой тонкостью, и Бессмертная вносит в нее нежность и достоинство, придающие образу трогательную красоту...»

Итак, первый лондонский спектакль убедил критиков (а зрители были завоеваны нами сразу), что «Большой по-прежнему в атлетической форме». Мы немного волновались, как воспримет публика такой необычный по теме балет, как «Золотой век», а также монументальную классическую «Раймонду» — образец наследия, менее известный на Западе.

Успех «Золотого века» был оглушительным и бурным. Публика восприняла спектакль с удивительным энтузиазмом, а пресса провозгласила такую «крылатую» фразу: «Ба-

лет «Золотой век» звучит в золотой век балета!» В кулуарах, в беседах с коллегами приходилось слышать и такое, например, о «Золотом веке»: «Ну, наконец-то буржуазия аплодирует рабочему классу!!!»

Газета «Файненшел Таймс» писала: «Этой работой Григорович представил портрет своей труппы. Традиционный монументализм Большого обрел четкую форму. Труппа поражает своей окрепшей силой и пульсирующей энергией. Все это выливается во впечатляющее сценическое зрелище. Сердцем спектакля является потрясающий дуэт Н. Бессмертной и И. Мухамедова в ролях Риты и Бориса. Нет слов, чтобы выразить восхищение физическим и эмоциональным единством их танца». И далее мы читаем о Бессмертной: «Прима-балерина Большого театра продемонстрировала свой исключительный талант в роли Риты. Ее танец отличается особой кантиленностью линий, нежной грацией, что выделяет ее на фоне «стальных» танцовщиц труппы... Струющаяся плавность, чистота и безупречный ритм ее танца восхитительны». «Признанная британской публикой Наталия Бессмертная сохранила чистоту линий и остроту техники, сочетая свободу движений с изысканной гибкостью пластики».

По достоинству оценила английская пресса и выступление Аллы Михальченко в партии Риты.

Превосходные отзывы об И. Мухамедове, его виртуозной технике и выразительном темпераменте своеобразно «резюмировал» критик «Бирмингем пост» Ричард Эдмонс: «Новая звезда взошла на танцевальной орбите, и имя ее Ирек Мухамедов. Этот замечательный молодой человек с невиданным воздушным посылом танцует в «Золотом веке»...»

Тот же критик продолжает: «Золотой век» зрителям дает широчайший диапазон наслаждения. Наряду с совершенной танцевальной техникой, силой и отточенностью пластики, богатым разнообразием хореографических красок, мы наслаждаемся партитурой Дмитрия Шостаковича, которая пронизана ярким чувством задора и юмора. Конструктивистский дух декораций Симона Вирсаладзе и его изумительнейшего вкуса костюмы, сливаясь, производят на публику эффект полного «нокаута»...» И таких рецензий о «Золотом веке» было опубликовано множество.

Основа и эстетическое кредо советского балета — классика. И потому так важны для нас встречи международной общественной ответственности с нашим классическим наследием, которое живет сегодня новой жизнью. Мы были рады, что британцы именно так восприняли сложнейшее произведение А. Глазунова — балет «Раймонда» в новой версии Ю. Григоровича. «Юрий Григорович тщательно выдерживает главенство классического

стиля и постановочные традиции, которые позволяют нам наслаждаться этим стилем. Танец выше всего! И танец этот ослепляет! Мы видим один из шедевров русского балетного искусства, с любовью и чуткостью возрожденный человеком, который знает, что нарушение (подмена) даже его драматических «банальностей» ведет к разрушению сути старого балета...», — таково мнение критики.

Спектакль «Раймонда» в наибольшей степени выявил грани таланта другой нашей замечательной балерины — Людмилы Семеняки. Вот несколько свидетельств, взятых из разных газет. «В лице Л. Семеняки Большой балет имеет танцовщицу редкого дарования. Ленинградская выучка в сочетании с бравадной манерой Большого дает образ идеальной советской балерины». «В исполнении Семеняки мы видим кульминационное утверждение русского классического танца. В ее интерпретации партии Раймонды слились достоверность и величелие, которые свидетельствуют о русской преданности искусству классического танца».

Большой успех выпал на долю Нины Ананишвили. О ней писали так: «Второе представление «Раймонды» с Н. Ананишвили в заглавной партии подтвердило великолепное впечатление от премьеры. Балерина обладает исключительно свободным взлетом в прыжках и прелестным обликом, очаровательной живостью и темпераментом танца».

Нет возможности в небольшом материале отразить все аспекты публикаций, посвященных искусству наших солистов, кордебалета, дирижеров.

Публика и критика Великобритании — строгий, компетентный судья, здесь отлично разбираются в балетном искусстве, имеют возможность анализировать впечатления от самых разнообразных явлений в хореографии. Многие дают и культурный обмен в области нашей профессии. И на сей раз, в период гастролей, такой процесс не прекращался: мы были на уроках в труппе «Фестивал Балле» и принимали представителей коллектива на занятиях в наших классах. Советские артисты посетили Королевскую Академию танца, президентом которой является Марго Фонтейн. К нам на спектакли за кулисы приходили известные мастера Нинетт де Валуа, Фредерик Аштон, Кеннет Макмиллан... Уроки Р. Стручковой посещала Берил Грей, в прошлом известная балерина, а теперь — педагог. Мы обменивались мнениями о насущных проблемах нашего искусства, о взаимодействии классики и «модерна» в языке современной хореографии. Среди британских коллег мы нашли единомышленников, поддерживающих приоритет школы академизма, высокие гуманистические идеалы искусства танца. Эрик ВОЛОДИН

«Сохраненная традиция побеждает публику», — таков заголовок одной из статей, опубликованных в американской прессе во время гастролей в Соединенных Штатах Америки балетной труппы Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

Критики и журналисты, поклонники и собратья по искусству, а также многочисленные зрители были единодушны в оценке — «всепокоряющий Кировский». Будучи акцией художественной, гастроль советских артистов в США вписали принципиальную страницу в первые главы культурного взаимообмена между Советским Союзом и США после встречи в Женеве Генерального секретаря Центрального Комитета КПСС М. С. Горбачева и президента США Р. Рейгана. Последний прислал в адрес ленинградских артистов телеграмму: «Я имею удовольствие тепло приветствовать Вас в США от имени всего американского народа после 22-летнего перерыва... Американские любители балета будут с огромным интересом ждать Вас в Лос-Анджелесе, в Вашингтоне, в Филадельфии».

Как первому вестнику театрального мира, прибывшему в США на гастроль из Советского Союза после вновь подписанного соглашения о культурном обмене, мы желаем Вам: «Добро пожаловать!»

Маршруты гастролей театра, их репертуар, впечатления от поездок вызвали большой интерес у ленинградцев, любящих свой театр и с огромным вниманием следящих за событиями его жизни. Ответом на этот закономерный и вызывающий уважение «контроль» стал своеобразный доклад-отчет, с которым выступил перед большой зрительской аудиторией, собравшейся в зале Дворца культуры имени Ленсовета, главный балетмейстер Кировского театра Олег Виноградов. Его рассказ о поездке мы публикуем с некоторыми сокращениями: «Сразу же после завершения переговоров в Женеве нам было предложено быть первой труппой, призванной выступить в США в роли посланца доброй воли. Для показа мы выбрали балет «Лебединое озеро» и программу «Вечер современной хореографии». Такой репертуар определялся тем, что американский импресарио имел для подготовки турне нашей труппы по Соединенным Штатам Америки очень мало времени. Видимо, поэтому нам были предложены сцены, не предназначенные для показа балетных спектаклей. Это, конечно, создавало определенные трудности, но, с другой стороны, позволяло выступать перед аудиториями в шесть-семь тысяч человек.

Последние гастроль нашей труппы в этой стране проходили двадцать два года назад. Таким образом, основную часть труппы представляло

новое поколение артистов, и можно сказать, что коллектив в таком составе встречался с американскими зрителями впервые.

Перед каждым спектаклем мы проводили специальные пресс-конференции. Интерес к нашей жизни, нашему искусству был искренний и на 90% доброжелательный, но задавались и острые вопросы, и даже провокационные. Всех интересовало, как развивается в нашей стране искусство, по каким путям идет решение современных тем в хореографии, насколько мы знакомы с достижениями мирового балетного театра.

Когда мы ехали в США, мы внутренне были готовы к разному приему. Но то, что увидели в отношении к нам, поразило. «Мы вас любим», — так скандировала стоя восьмитысячная аудитория, буквально забрасывая нас цветами. Люди стремились выразить свои симпатии любыми способами. Наш переезд из Канады (а мы сначала гастролеровали там как участники культурной программы выставки ЭКСПО-86), кроме авиаперелета, включал и передвижение автобусным транспортом. И потому мы имели возможность окинуть взором этот путь.

Земля американская мало чем отличалась от канадской, их ландшафт близок по характеру русскому: луга, березки, поля. Но наш путь лежал к океану, и в Лос-Анджелес мы летели самолетом. И тут у нас случились встречи весьма показательные. Узнав, что пассажиры самолета — советские артисты балета, командир корабля вышел нас приветствовать и подарил свою кокарду летчика американской авиакомпании. Мы подарили экипажу самолета балетные туфли — символ нашей профессии. Вслед за этим буквально каждый пассажир самолета стремился улыбкой, сувениром поведать нам о своем расположении. Летел в этом же самолете и директор телекампании, деловая встреча с которым была для нас еще впереди и, скажу сразу, доставила нам немало радости. Телекомпания подготовила большую передачу, где показывался балет «Лебединое озеро», который был удостоен премии как лучший музыкальный спектакль года. Об этом мы узнали уже по возвращении на Родину, как и о том, что сюита из балета «Броненосец «Потемкин» также получила премию.

Первые наши выступления проходили в Лос-Анджелесе. Поразила нас та удивительная, эмоционально напряженная тишина, которая царила в ожидавшем нашего спектакля зале. Тишина, буквально оборвавшаяся взрывом аплодисментов, как только открылся занавес. Аплодировали декорациям, аплодировали выходу каждого солиста. А после спектакля тридцатипятиминутная овация и — что уже совсем непривычно — стук ногами об пол. Артистов буквально засыпали цветами. Изысканные



Артисты Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова с представителями мэрии Лос-Анджелеса.

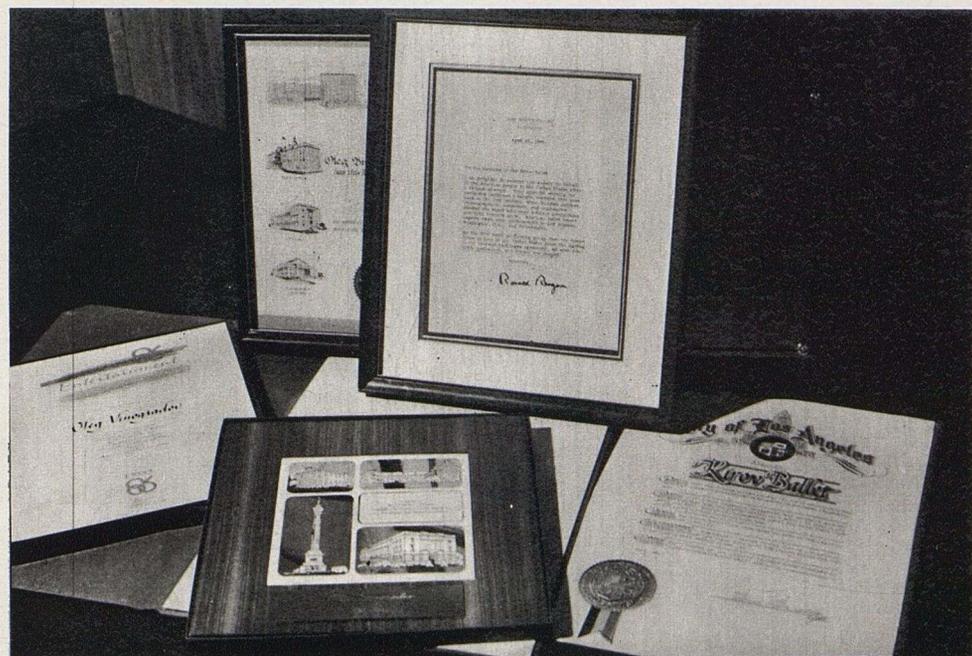
Дипломы и грамоты, которых были удостоены ленинградские мастера балета во время своего турне по Соединенным Штатам Америки.

Букеты были трогательно завязаны голубыми лентами в цвет занавеса Кировского театра. Огромный успех «Лебединого озера», конечно, не был случаен. Спектакль воспринимался как олицетворение духовного противодействия миру насилия и зла.

Актом огромной признательности американских зрителей стал такой факт: мы получили документ, что являемся почетными гражданами города Трентона. В этот небольшой город мы приехали сверх плана наших гастролей, по специальному приглашению обществу города, где показали концертную программу. Важно, что сюда съехались многие специалисты из Нью-Йорка, где мы не выступали.

Успех ожидал нас и на вашингтонской сцене. Можно с уверенностью сказать, что американские зрители разделяют нашу эстетику, что современный состав труппы театра принят ими горячо, восторженно. За время нашего пребывания в США появилось более ста публикаций, освещавших наши гастроли. Несколькими цитатами я позволю себе привести.

«Кировский театр делает успешные попытки создать новый репертуар, хотя труппа, по вполне понят-



«Сохраненная
традиция
побеждает»

ным причинам, могла «почтить на лаврах» классики».

«Выше всяких похвал был кордебалет и работа ансамбля в целом, которая полностью отвечала классическому идеалу, символом которого во всем мире стало имя — Кировский».

«Никто не сомневался в том, что труппа Кировского театра является самой лучшей балетной труппой в мире и по любым стандартам искусства она является передовым и самым популярным коллективом».

«Мощный Кировский из Ленинграда, конечно, не является обычной балетной труппой... Труппа Кировского — одна из прекрасных, конечно, одна из самых утонченных, а в том, что касается кордебалета — одна из самых удивительных».

Материал подготовлен
В. КОНСТАНТИНОВОЙ



Публика начинала аплодировать киевским артистам с первых мгновений их появления на сцене и не переставала это делать в течение всего представления. Таково свидетельство очевидцев гастролей балетной труппы Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко в Испании, проходивших в конце 1986 года. Украинские артисты знакомили со своим искусством зрителей более десяти городов страны, в том числе Валенсии, Мадрида, Овьедо, Памплоны. В программу гастролей входили спектакли «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Сильфида», а также концертная программа, которую составили фрагменты из «Пахиты», композиция «Третья сюита» на музыку Чайковского, отрывки из балетов классического наследия.

«Киевский балет — это большая труппа с великолепной техникой, выученностью и блистательной чистотой исполнения», — таково мнение об искусстве киевлян испанской прессы. На снимке: обложка буклета, выпущенного в Испании к гастролям Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко.

Говоря о сегодняшнем дне

Афинский фестиваль, на который в июле 1986 года был приглашен балетный коллектив Большого театра оперы и балета Белорусской ССР, имеет высокий международный авторитет. По традиции представительным оказался и нынешний праздник: среди музыкальных, драматических, хореографических коллективов из многих стран, кроме белорусского балета, свое искусство в столице Греции демонстрировали, в частности, известные балетные труппы из Штутгарта и Нью-Йорка...

Постоянным посетителям уникального театра «Иродию ту Аттику» знакомо творчество многих советских хореографов и артистов. Эти зрители имеют свои «точки отсчета» в определении класса балетных трупп, свои критерии сравнения. Они, конечно, сопоставляли наши спектакли не только с показанными ведущими советскими балетными труппами. Газета «Апоевматини» писала: «Худоожественное единоборство Запад-Восток продолжается на Афинском фестивале с появлением балета Белоруссии, прибывшего через неделю после американского балета «Гарлем» из Нью-Йорка».

Острота мировой политической ситуации естественно находится в центре внимания греческой общности. Это, пожалуй, и определило подчеркнуто острый характер оценок выступлений советских артистов балета в отдельных газетах и соответствующую тональность в восприятии идей, которые заложены в музыкально-хореографическом материале таких балетов, как «Спартак» и «Сотворение мира», показанных на фестивале. Почему Елизарьев ставит «политический» балет? Этот вопрос часто задавали журналисты и балетные критики народному артисту СССР, главному балетмейстеру театра Валентину Елизарьеву. Высокие гуманистические идеи, ясность их воплощения, эмоциональный накал балетного действия — вот те главные черты творчества хореографа, которые вызвали дискуссии и были высоко оценены на Афинском фестивале. Греческая пресса отмечала ясность и мощь его постановок, отраженную в них глубину философских раздумий художника. Например, газета «Элиникос Типос» отмечала: «Хореограф, изучая прошлое, старается го-

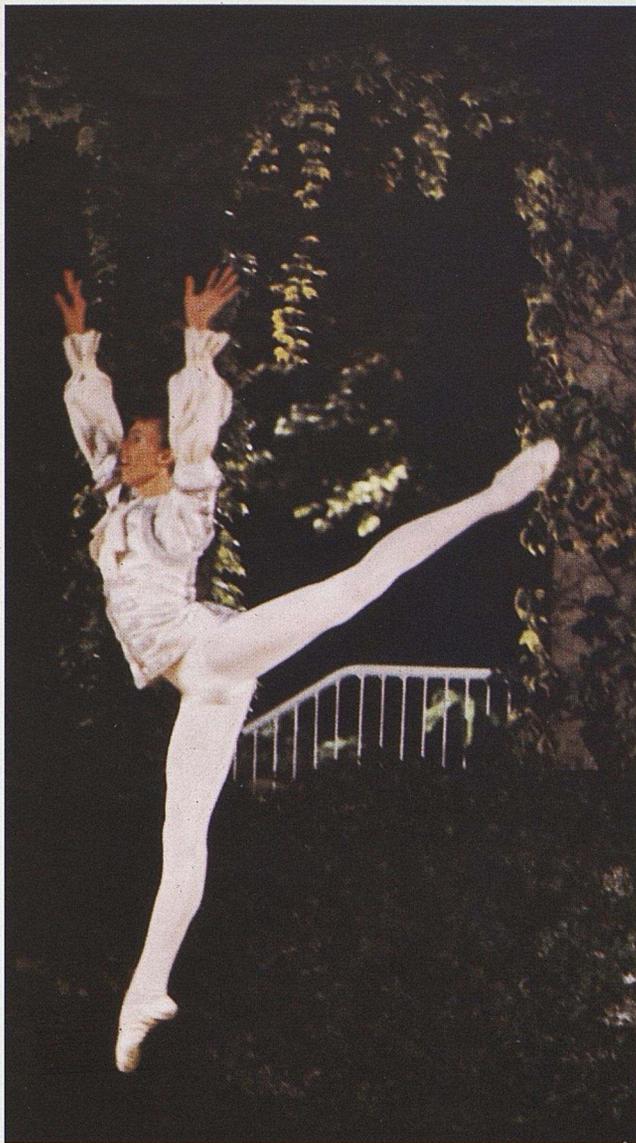
ворить о сегодняшнем дне. Его привлекает образ Спартака как вечный символ революционной борьбы народов».

Размышления о судьбах мира, страстная проповедь добра и уважения к человеку неизменно находили отклик в сердцах греческих зрителей, посещавших театр, расположенный у подножия Акрополя. Возмущенный отклик аудитории вознаграждал белорусских артистов за их мастерство и вдохновение. И, казалось бы, хорошо знакомые спектакли обретали от соприкосновения с шедеврами зодчества Эллады и уникальной сценографией, созданной самой природой из ночного неба и древних строений, на сценах театров Иродию в Афинах и Филиппа Македонского в Кавале новый смысл, новое звучание.

Кроме выступлений на Афинском фестивале, белорусский балет гастролеровал в городах Янине, Кавале, в пригороде Афин Петрополисе и Никее, на одном из красивейших островов Греции Корфу. Спектакли проходили почти всегда на аренах древних театров, сооруженных еще мастерами античного мира под открытым небом.

Поездку минчан по стране организовало общество, называемое «Всегреческое культурное движение», которое ставит своей целью пропаганду культурных ценностей в широких демократических слоях населения страны, что и определило состав публики. Для многих встреча с белорусскими артистами стала первым знакомством с балетным искусством. Зрители горячо встречали наших солистов — Л. Бржозовскую, Н. Дадишкилиани, И. Душкевич, Ю. Трояна, А. Куркова, В. Комкова, В. Иванова... «Солисты театра — мастера танца, их перевоплощение и выразительность достигали точности рассказчиков, не оставляющих ни ...пустот, ни недосказанности», — писал рецензент газеты «Этнос». А после спектакля за кулисами собирались многочисленные группы зрителей, чтобы сказать слова благодарности, выразить свои симпатии советским людям.

В. РЫЛАТКО,
начальник Управления театров
и музыкальных учреждений
Министерства культуры
Белорусской ССР



ПОБЕДИТЕЛИ
XII
МЕЖДУНАРОДНОГО
БАЛЕТНОГО
КОНКУРСА
В ВАРНЕ
(БОЛГАРИЯ)

Владимир
МАЛАХОВ,
специальное
отличие
Варненской
молодежной
организации,
медаль и
диплом
(Советский
Союз)

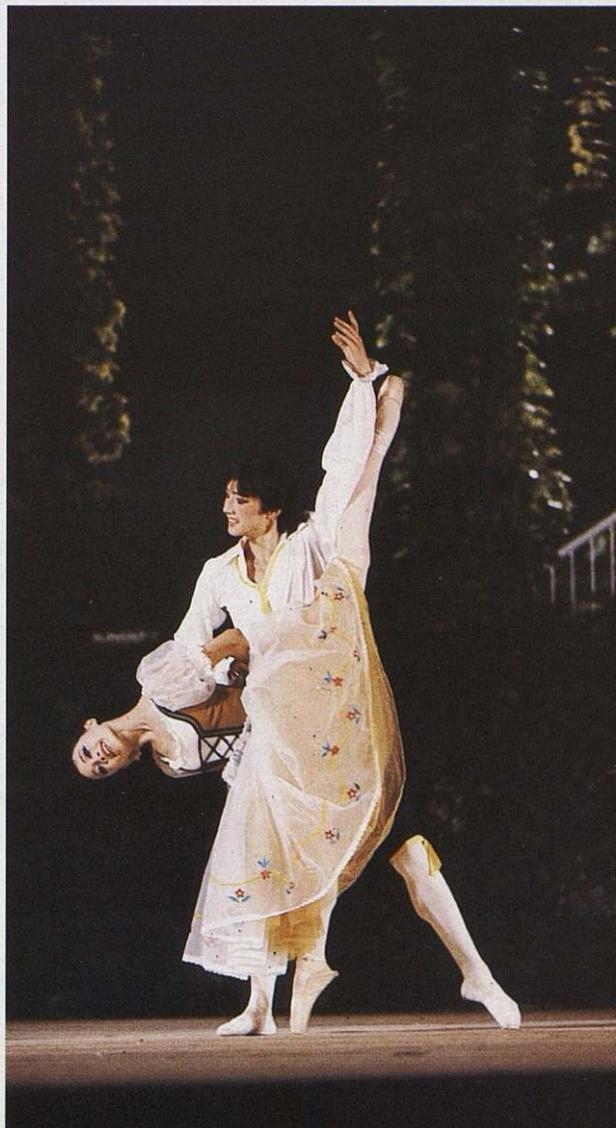
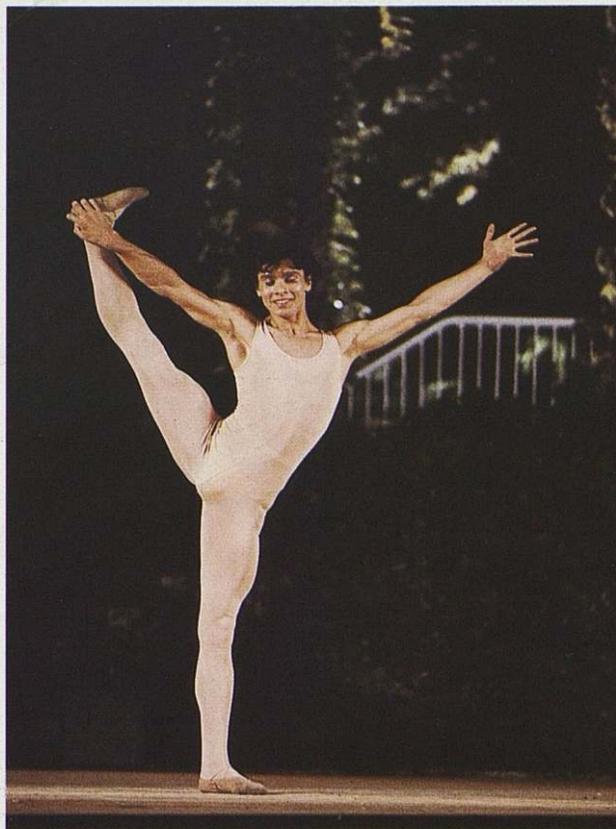
Ильгиз
ГАЛИМУЛИН,
первый приз,
золотая медаль
и диплом
(Советский
Союз)



Ринат ИМАЕВ,
первый приз,
золотая медаль
и диплом
(Болгария)

Ли ИНГ,
отличие первой
степени,
медаль и
диплом и
Пан Цзябин,
отличие третьей
степени, диплом
и медаль
(Китайская
Народная
Республика)

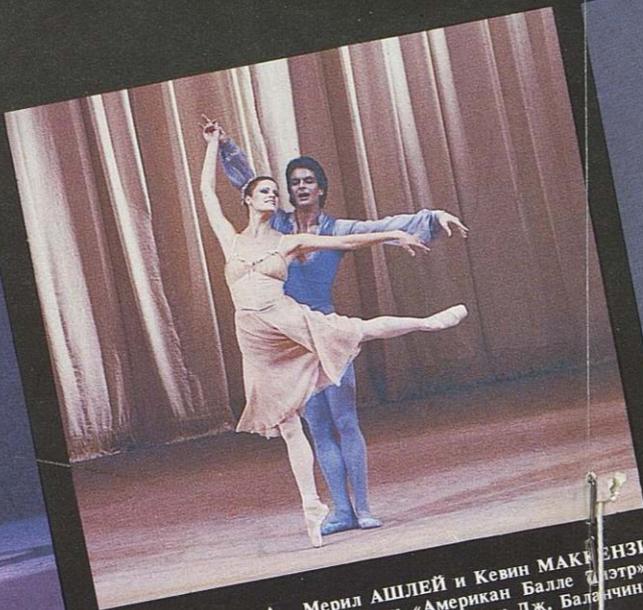
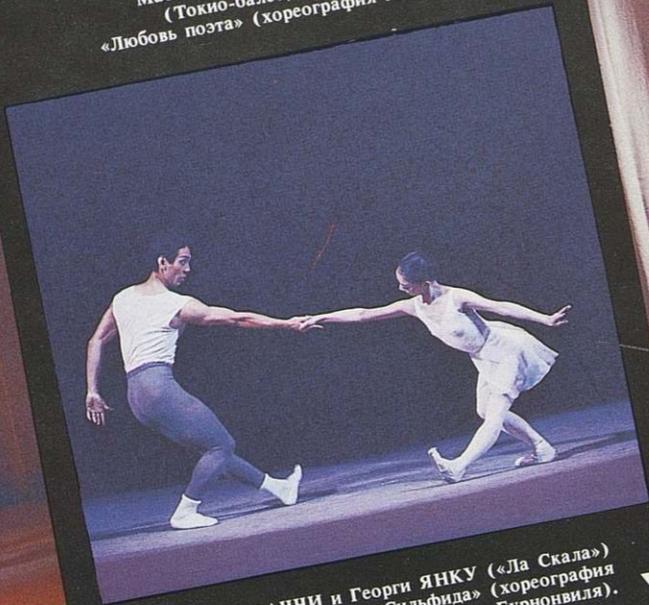
Фото
А. Макарова



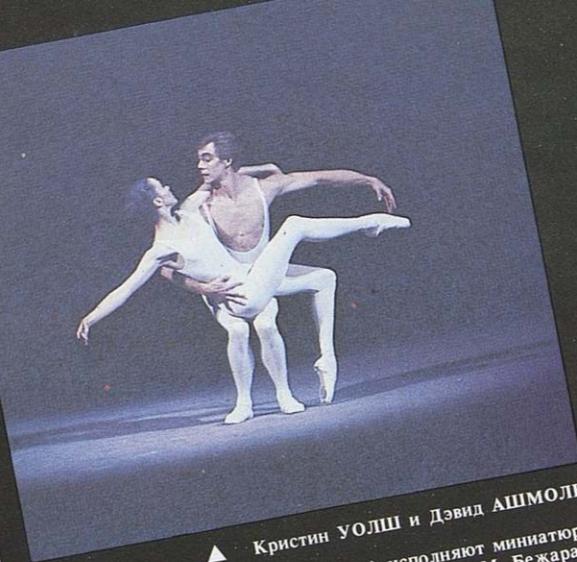
ПЭЙХУЭЙ и Чжао МИНЬХУА
(Центральная балетная труппа
Китайской Народной Республики)
представляют зрителям
дуэт из балета «Желтая река»
(хореография Сун Жунжун).



Масако ТОДО и Шикаиса НАЦУЯМИ
(Токио-балет) танцуют композицию
«Любовь поэта» (хореография М. Бежара).



Мерил АШЛЕЙ и Кевин МАКЕНЗИ
(«Нью-Йорк Сити Балле» и «Американ Балле Дэнс») показывают па де де в хореографии Дж. Балачина.



Кристин УОЛШ и Дэвид АШМОЛЬ
(«Австралийский балет») исполняют миниатюру
«Опус 5» (хореография М. Бежара).

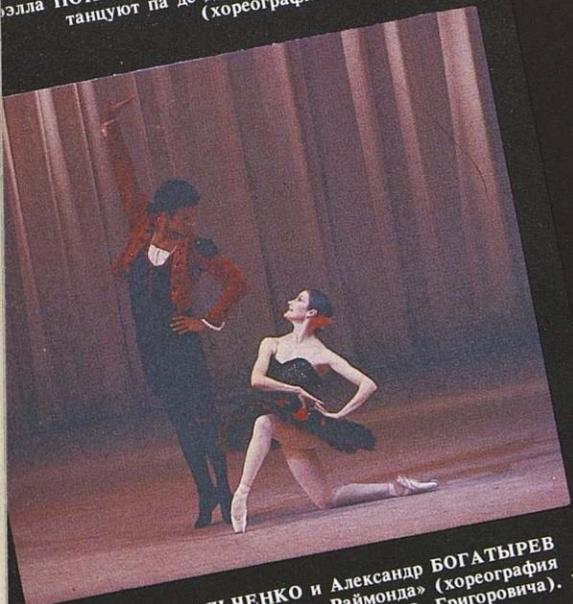
B

В Москве, на сцене Большого театра Союза ССР, состоялся международный вечер балета «Звезды мирового балета», посвященный 40-летию Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО). В первом отделении концерта участвовали известные мастера — солисты знаменитых трупп Европы, Азии, Америки, Австралии, во втором — солисты Большого театра Союза ССР. Художественное руководство осуществляли Юрий Григорович и Милорад Мискович. Среди участников программы — оркестр Большого

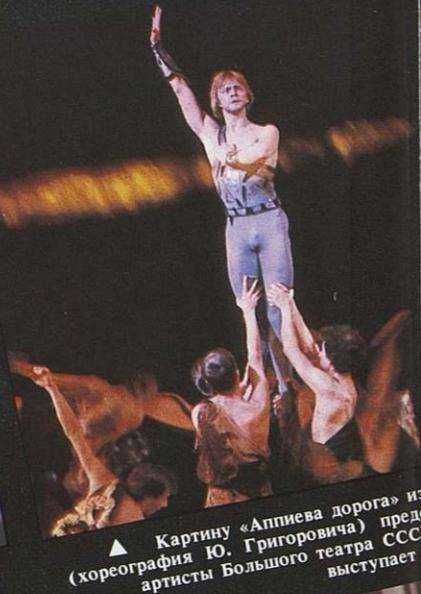
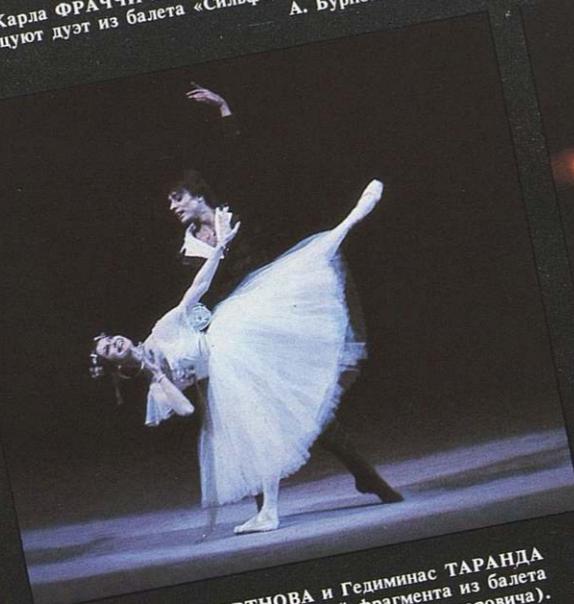


театра Союза ССР (дирижер А. Копылов, А. Лавренюк). Режиссер и главный балетмейстер концертной программы — Юрий Григорович. В заключение участников вечера и зрителей приветствовал Генеральный директор ЮНЕСКО господин М'Боу, присутствовавший на концерте. «Язык искусства — всеобщий, — сказал он. — Он позволяет народам понимать друг друга». Редакция журнала предлагает читателям фоторасказ о концерте «Звезд мирового балета».

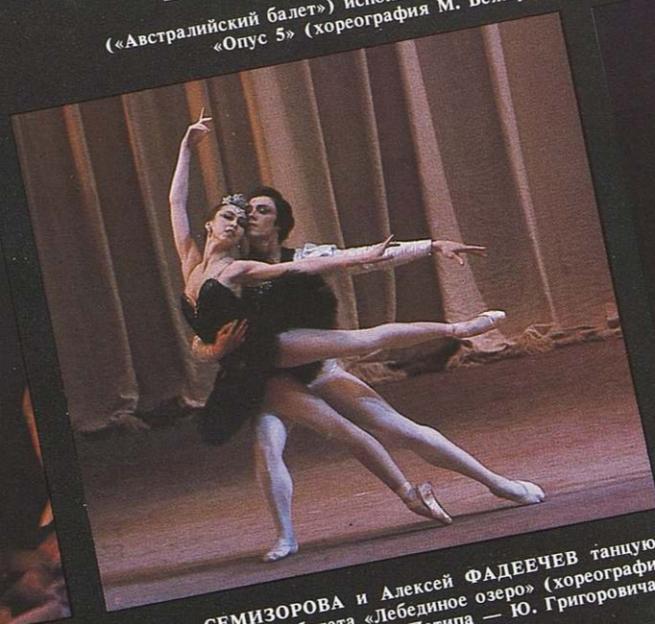
Элла ПОНТУА и Эрик ВУ-АН («Гранд опера») танцуют па де де из балета «Дон Кихот» (хореография М. Петипа).



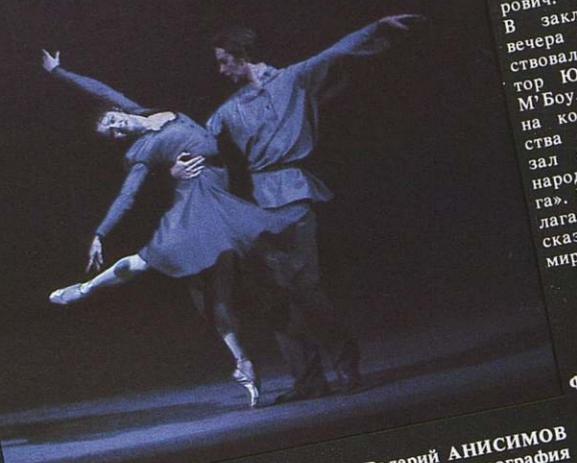
Карла ФРАЧЧИ и Георги ЯНКУ («Ла Скала») танцуют дуэт из балета «Сильфида» (хореография А. Бурновиля).



Картину «Аппиева дорога» из балета «Спартак» (хореография Ю. Григоровича) представляют зрителям артисты Большого театра СССР. В роли Спартака выступает Ю. ВАСЮЧЕНКО.



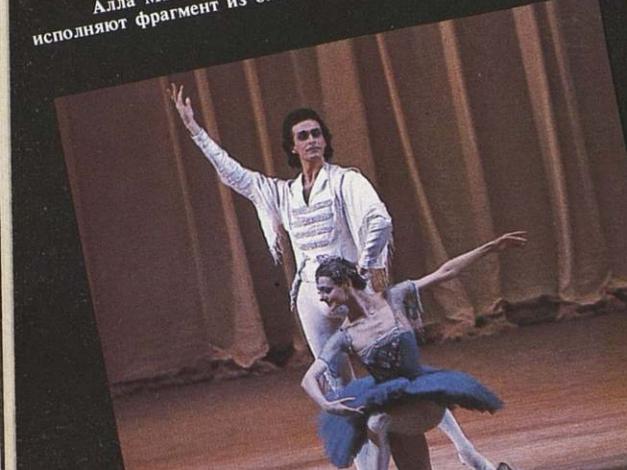
Нина СЕМИЗОРОВА и Алексей ФАДЕЕЧЕВ танцуют дуэт из балета «Лебединое озеро» (хореография М. Петипа — Ю. Григоровича).



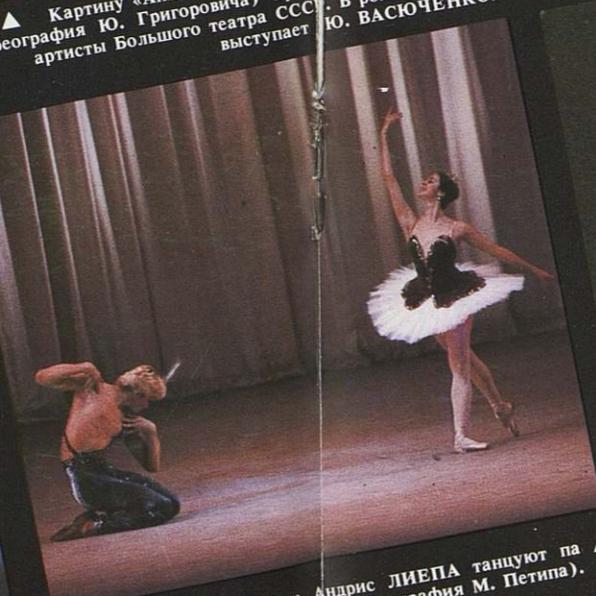
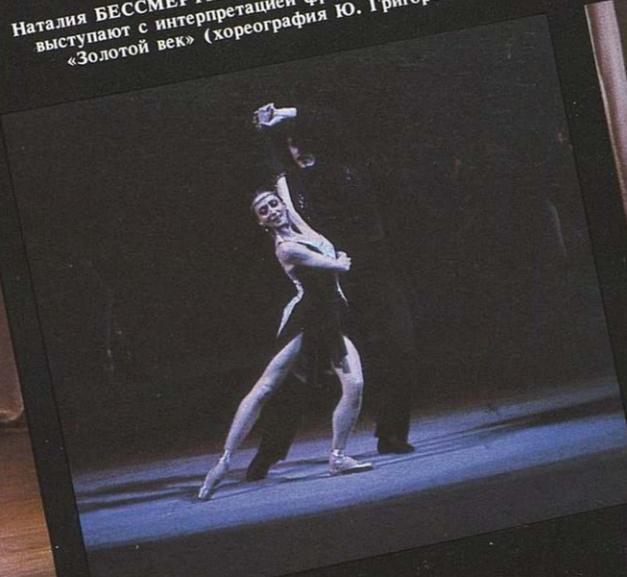
Екатерина МАКСИМОВА и Валерий АНИСИМОВ показывают дуэт из балета «Анюта» (хореография В. Васильева).

Фото Д. Куликова

Алла МИХАЛЬЧЕНКО и Александр БОГАТЫРЕВ исполняют фрагмент из балета «Раймонда» (хореография Ю. Григоровича).



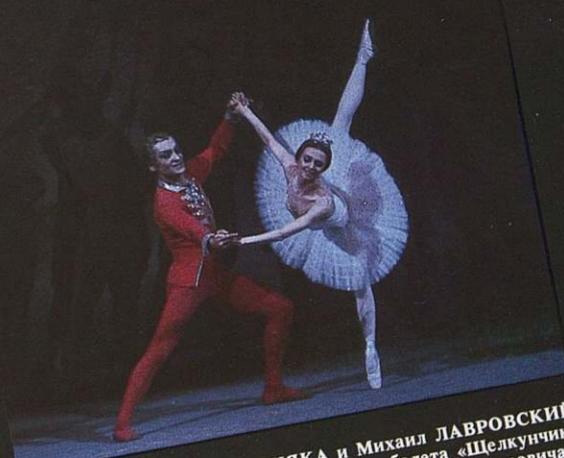
Наталья БЕССМЕРТНОВА и Гедиминас ТАРАНДА выступают с интерпретацией фрагмента из балета «Золотой век» (хореография Ю. Григоровича).



Нина АНАНИАШВИЛИ и Андрис ЛИЕПА танцуют па де де из балета «Корсар» (хореография М. Петипа).



Майя ПЛИСЕЦКАЯ исполняет миниатюру М. Фокина «Лебедь».



Людмила СЕМЕНЬКА и Михаил ЛАВРОВСКИЙ показывают фрагмент из балета «Щелкунчик» (хореография Ю. Григоровича).



В. МИКЛИН в балете «Пламя Парижа».

Фото В. Пчелкина

Мастера балета

Задачи и обязанности концертмейстера балета, работающего на хореографическом отделении высшего учебного заведения, определяются прежде всего самой его структурой и принятой там методической системой профессионального обучения.

Учебный процесс здесь немыслим без деятельности музыкантов. Почти все звенья учебной работы освещены непосредственным их участием как помощников и советчиков преподавателей и студентов. Самые смелые творческие начинания и индивидуальные средства их реализации приобретают реальные черты только при совместной работе с концертмейстером балета, который часто оказывается не только чутким исполнителем задания по той или иной профилирующей дисциплине, но и участником в его разработке.

Активное участие концертмейстера балета в учебной работе нашего отделения начинается с первых шагов студентов-первокурсников в освоении основ специальности балетмейстера-постановщика. И продолжается оно до того момента, когда выпускник приступает к сочинению дипломного спектакля. Таким образом весь путь профессионального становления молодого художника в стенах института осуществляется при активной помощи музыки. Деятельность концертмейстера направляется у нас учебным планом и тем методическим материалом, который входит в программы по

И вот тут-то, при конкретной реализации педагогических задач, вступает в свои права концертмейстер балета. Для того, чтобы справиться с ними, он обязан быть в курсе всех педагогических проблем хореографического отделения и связанных с ними психологических аспектов воспитания молодого специалиста. Получая то или иное задание от педагога, музыкант должен, опираясь на свои профессиональные знания специфики обучения хореографической специальности, определить наиболее рациональные пути для его выполнения. Конечно, здесь концертмейстеру балета помогают те методические установки, которые вырабатываются педагогическим составом кафедры на совместных совещаниях, и инициатива музыканта направляется на творческое осмысление стоящих перед ним задач, к решению которых он в работе со студентами призван подойти не формально, а стараясь понять характер их образного мышления, их профессиональные интересы и увлечения. Лишь при этих условиях концертмейстер, обладая серьезной эрудицией в области классической и современной музыкальной литературы, может помочь студенту отобрать именно то произведение, которое необходимо ему на данном этапе обучения. Так, скажем, на первом курсе, когда наши воспитанники начинают осваивать простейшие формы балетмейстерского творчества (небольшие по размерам сюжетные или бессюжетные этюды

Теория и практика

ЕЩЕ ОДНА ГРАНЬ ПРОФЕССИИ

СЕРГЕЙ ВИКУЛОВ,
народный артист СССР,

преподаватель кафедры хореографии Ленинградской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова

специальным дисциплинам. И учебный процесс предполагает широкое и разнообразное проявление его творческой инициативы и в подборе музыкального материала для занятий, и в плане его исполнительской трактовки. На работу концертмейстера балета оказывает влияние и индивидуальная педагогическая манера, и художественные пристрастия и вкусы преподавателя. И тут важное значение обретает способность музыканта почувствовать это своеобразие метода педагога-хореографа, для чего необходимы не только высокий профессионализм, но и понимание художественной специфики хореографии как искусства, особенностей ее выразительных средств и структуры.

Занимаясь у меня в классе студенты — с разных курсов, и они непохожи друг на друга. К оценке их способностей я отношусь с большим вниманием и осторожностью. Подобная позиция продиктована тем, что в нашем искусстве существует не только амплуа танцовщика, но и амплуа балетмейстера. Это мое глубокое убеждение. Поэтому, приступая к работе со студентами-первокурсниками, в доверительной и разносторонней по содержанию беседе стараюсь прежде всего определить личностные профессиональные качества каждого учащегося в отдельности.

Именно в заинтересованном разговоре удается выявить художественную направленность творческого мышления студента, тот круг эмоционально-интеллектуальных интересов, который волнует его воображение. Отсюда и выстраиваются определенные способы и приемы, методически наиболее целесообразные при индивидуальном методе обучения искусству балетмейстера, ибо любое игнорирование творческой природы человека, всякое насилие над его художественной интуицией ущербно и чревато нежелательными последствиями.

на ту или иную тему), концертмейстер вправе ограничиться только импровизационным материалом. И тут часто пианист из советчика по вопросам музыкального содержания превращается в ведущего. Оценивая по достоинству творческие возможности того или иного студента, музыкант находит и соответствующие этим возможностям средства музыкальной выразительности. И нередко случается так, что его импровизационные построения оказываются удивительно созвучными художественным представлениям молодого хореографа, точно схватывающими и отражающими саму суть творческого видения им темы. Я, разумеется, не хочу сказать, что импровизационный материал в полной мере в состоянии заменить произведения профессиональной музыки. никоим образом! Хочется лишь подчеркнуть, что на начальных этапах обучения в вузе искусству балетмейстера импровизационный дар концертмейстера, вступая во взаимодействие с чисто хореографическими методами педагога, способен оказать бесценную услугу в освоении учащимися премудростей профессии.

Именно на начальных этапах, когда постепенно формируется личность молодого художника, складываются его идейные и творческие позиции. В это время часто возникают такие ситуации в учебной работе, при которых обнаруживается, что студент пришел на очередное занятие неподготовленным к творческому общению с педагогом. У него есть лишь общее представление собственной идеи, имеется потенция к хореографическому воплощению определенного содержания. Но как подступиться к его конкретному решению — он не знает. Наставник, естественно в присутствии концертмейстера, начинает разбирать создавшуюся ситуацию, намечая разнообразные пути преодоления возникших препятствий в творческом сознании учащегося. И вдруг концерт-

мастер, почувствовавший эмоциональную настроенность беседы, начинает музицировать, воссоздавая образно-эмоциональный строй возникающей на его глазах хореографической композиции. Подобного рода толчок будит воображение студента, способствует интуитивному созреванию тех или иных компонентов хореографического плана. Все это очень помогает в работе. Помогает подойти к решению задачи творчески осмысленно, быть более раскованным в реализации художественного замысла. Бывает, на уроке создается поистине интересная ситуация, когда решение определенной идеи созревает на данных, определяющихся не внешними атрибутами музыки, а её идеей. В этом случае содержание музыкального материала, повествуя о чем-то своем, заложенном в нем автором, вызывает у будущего хореографа ассоциативные по смыслу художественные представления.

Но необходимость импровизационного музыкального материала ощущается не только на занятиях по «Искусству балетмейстера». Его роль особенно велика также в тренажных классах. Правда, уроки классического тренажа не занимают у нас особого положения, и поэтому тренажные классы выполняют лишь функции поддержки необходимой балетмейстерам хореографической формы. Однако надлежащий профессиональный уровень тренажных уроков невозможен без соответствующей звуковой поддержки, по давней традиции ленинградской школы осуществляемой на основе импровизаций. И я считаю, что это справедливо — интонационному строю учебных форм танца все же ближе импровизационный музыкальный материал. Мне представляется неуместным сопровождать, скажем, простую комбинацию батман тандю сложной по драматургической нагрузке музыкой.

Импровизационных навыков требуют от концертмейстера и такие дисциплины, как «Историко-бытовой танец», «Классическое наследие», «Основы профессии балетмейстера-репетитора», «Современная пластика». И хотя здесь пианисту приходится чаще всего заниматься не сочинением мелодий, а их аранжировкой и составлением так называемых комплиментных музыкальных композиций, без умения импровизировать тут обойтись нельзя. Как известно, почти весь хореографический материал исторического плана функционирует сейчас в реконструированном виде. Причем воссоздание хореографии прошлых времен осуществляется не только в результате чуткого проникновения в стилистику танцевального языка и хореографической формы танцев той или иной эпохи, но и путем анализа содержания связанной с данным пластическим материалом музыки. Порою оказывается, что старинная музыка сохранилась либо в неполном, разрозненном виде, либо в одностороннем изложении. Привести ее в соответствующий художественный порядок (под руководством педагога-хореографа) может лишь музыкант, разбирающийся во всех тонкостях такой работы. И если пианист не обладает импровизационными навыками, он и не в состоянии оказать здесь необходимую полезную помощь.

На старших курсах возникают свои трудности. Освоение выразительных средств сложных хореографических структур требует привлечения к работе серьезного по содержанию музыкального материала. В постановках студентов нашего отделения практически используются все существующие сегодня формы и стили профессионального музыкального творчества. Не кто иной как концертмейстер балета помогает учащимся разобраться в самых сложных вопросах музыкальной стилистики, жанровых аспектах, структурных основах современной музыки. В музыкальном отношении особые трудности для хореографа возникают при осмыслении циклических, смешанных и контрастно-составных форм. Особенно сложные проблемы встают перед ним при необходимости грамотного с музыкальной точки зрения формирования музыкальной партитуры, которая бы в то же время отвечала насущным учебным задачам хореографического плана.

Так, например, в программе по предмету «Искусство балетмейстера» большое внимание уделяется созданию танцевальных сюит. В работе над этой формой, которая в своем конкретном воплощении может принимать самые разнообразные очертания, приходится обращаться как к музыке классической, так и современной. Удачно скомпоновать сюитную структуру, скажем, из разных по характеру произведений одного и того же композитора оказывается делом

нелегким. Но в содружестве с опытным музыкантом всегда имеется шанс на успех, ибо его профессиональные знания в различных сферах музыкальной теории и практики способны привести к общему знаменателю все составные компоненты художественного замысла хореографа.

На старших курсах становится все более сложным учебный хореографический материал, растут в связи с этим и задачи, стоящие перед концертмейстером балета. Содержание его труда в классе не исчерпывается лишь активным участием в подборе разнообразного музыкального материала, согласно требованиям специфики предмета, и надлежащего его исполнения. Концертмейстер балета выполняет теперь практически функции музыкального воспитателя, духовного наставника студентов. И от того, насколько успешно он справляется со всем своим комплексом задач, зависит уровень развития такого важного качества будущего балетмейстера, как музыкальность.

В этой связи мне хочется отметить, что мы, хореографы, впервые сталкиваемся по-настоящему с музыкой еще в училище, где встречаемся с концертмейстерами балета ежедневно в течение всего срока обучения в школе. Да, по сути дела, вся наша жизнь тесно связана с творчеством музыкантов. От них мы получаем тот запас музыкальных знаний и навыков, которым пользуемся в своей последующей деятельности. Профессия концертмейстера балета сложная, необычная, требующая особых способностей и предрасположенности к искусству танца. Я не знаю ни одного случая, чтобы какой-либо пианист, не знакомый с особенностями хореографии, оказывался в состоянии успешно справиться с обязанностями концертмейстера балета, что называется, «с ходу», «с налета». И все же, признавая необходимость для такого рода музыкантов знаний специфики хореографического искусства, считаю главным условием их работы — высокий музыкальный профессионализм. Из плохого музыканта хорошего концертмейстера балета не может получиться.

Мои убеждения основываются не только на личных наблюдениях и опыте танцовщика, балетмейстера, педагога, но и на фактах нашей повседневной творческой жизни. Я мысленно обращаюсь в недавнее прошлое советского балетного театра и в памяти возникают имена выдающихся деятелей музыкальной культуры Б. Асафьева, Е. Мравинского, Б. Хайкина, много сил и внимания отдавших в начале своего творческого пути концертмейстерской работе в балетном театре. Мне посчастливилось с некоторыми музыкантами встречаться, испытывать на себе влияние их профессиональных достоинств. Я хорошо помню М. Карпова, М. Арановича, Е. Наумову, С. Бродскую, А. Вишневич. Все они, в совершенстве владея спецификой профессии концертмейстера балета, были прежде всего музыкантами с большой буквы.

На уроках танца и репетициях звучание музыки в руках больших музыкантов превращается в событие художественного значения, когда полностью отсутствуют атрибуты так называемого «абстрактного музыкального сопровождения», далекого от насущных потребностей хореографии. Для балетмейстера в подобной ситуации воссоздается благоприятная атмосфера для творчества, ибо музыка становится направляющей силой, импульсом, маяком в развитии и становлении творческого воображения. В этом случае определяется наиболее плодотворная, по моему мнению, форма создания хореографического произведения — рождение хореографической драматургии в тесном контакте с драматургией музыкальной. Я, разумеется, полностью не отвергаю и иные виды взаимодействия драматургических компонентов музыки и танца. Но сочинение хореографии в полном отрыве от музыки считаю абсолютно бессмысленной затеей и требую от своих студентов прежде всего глубокого погружения в музыкальный материал и основательного постижения его образно-эмоционального содержания.

Музыка и танец тесно связаны друг с другом. Но они весьма самостоятельны как виды искусства. Мы, деятели хореографии, в своей творческой работе многому учимся у музыки, используя в художественном переосмыслении некоторые принципы формирования музыкальных структур, сущности логики развития музыкального языка и т. п. В определенном смысле я приравниваю сочинение балета к сочинению музыки. Находясь в постоянном общении с музыкальной атмосферой, я в то же время уверен в том, что и личность талантливого

хореографа, его творческие позиции способны оказать влияние на творчество того или иного композитора. Все это свидетельствует о сложности, неоднозначности взаимосвязей двух искусств, о наличии в их взаимоотношениях, как указывал в свое время академик Б. Асафьев, ситуации «неустойчивого равновесия». В работе балетмейстера-постановщика я категорически против всякого произвола в отношении музыки, ведущего к разрушению музыкальной формы, аспектов ее музыкальной драматургии, а, по сути дела, и к разрушению художественных основ хореографического мышления. Но в сложных условиях творческой работы допускаю использование форм разумного, доброжелательного компромисса в плане хореографического воплощения содержания музыкального произведения, отдельных его выразительных средств: темпа, ритма, динамики. Яркими примерами правомерности подобного подхода в творческой работе могут послужить, например, отдельные постановки М. Фокина, такие как «Вальс» и «Прелюд» из «Шопенианы». Те структурные компоненты, та динамическая палитра и темповые характеристики, которые сформировались и откристаллизовались в музыкально-хореографической партитуре этого спектакля, — это результат талантливого решения ситуации «неустойчивого равновесия», компромиссного в своей эстетической сущности. Достаточно нарушить сложившееся равновесие в каком-либо отдельном звене этой целостной конструкции, скажем, немного ускорить темп исполнения, как вся хореографическая ткань мгновенно рассыплется.

Постоянное стремление к творчеству, выражающееся в желании найти художественно интересное и оригинальное по мысли хореографическое решение содержания музыкального материала, должно стать потребностью каждого студента. Воспитание этой потребности — главная забота педагога-хореографа в вузе. И работа эта становится особенно плодотворной, когда рядом находится чуткий, отзывчивый и доброжелательный помощник — музыкант с большой буквы.

Что касается необходимости подготовки концертмейстеров балета, то тут я солидарен с теми, кто предлагает осуществить ее в форме факультатива в классе концертмейстерского мастерства на фортепианных факультетах консерваторий или музыкальных институтов. В плане эксперимента это возможно предпринять с четвертого курса, но только при условии создания специальной, хорошо продуманной программы по предмету «Искусство хореографического аккомпанемента». Хореографы, я думаю, всецело поддержат идею о специальной подготовке музыкантов к работе в различных сферах хореографической практики, ибо необходимость в этом деле на сегодняшний день назрела в полной мере.

В заключение мне хочется сказать о том, что я очень внимательно слежу за публикациями в журнале материалов о работе концертмейстеров балета, дирижеров балетного театра, о балетном творчестве композиторов, о специфике танцевальной музыки... Все это, несомненно, интересно и заслуживает всяческой поддержки, ибо вопросы музыкального содержания нашей творческой деятельности являются весьма серьезными, проблемными, требующими квалифицированного теоретического и эстетического анализа. Мы же порою в этих вопросах пребываем в некотором неведении, а подчас и полной стихийности, интуитивности, случайности, приспособляемости и произвола. А нам необходимы сведения, раскрывающие с музыкаловедческих позиций закономерности в гармонии взаимосвязей музыки и танца, даже определенную запрограммированность их художественного союза. И в этом плане наши музыканты в большом долгу перед советским хореографическим искусством.

Меня особенно радует тот факт, что в журнале разработка проблем ведется не только на высоком профессиональном уровне, но и имеет ярко выраженную музыкально-хореографическую направленность, что позволяет извлекать на поверхность скрытые аспекты естественной взаимозависимости музыкальных и танцевальных средств выразительности и представлять к осмыслению их содержательную сущность. А с точки зрения сегодняшнего этапа развития хореографической теории — это значительный шаг в осознании специфики хореографии как искусства музыкального театра.



еще в 1969 году замечательный советский хореограф К. Голейзовский в интервью журналу «Театр», которое называлось «Лед, судьи и Терпсихора», говоря о содружестве балета и фигурного катания, об их сближении «на художественной основе», отмечал: «...В фигурном катании довлеют начала эстетические».

Это мнение не утратило своего значения сегодня, а сейчас оно становится все более актуальным: ныне спортивное мастерство, атлетизм, техника фигуриста являются не только самоцелью, но и основой для создания художественного образа. Сейчас хореография приобретает все большее значение в фигурном катании, именно она является той точкой пересечения спорта и искусства, где заметную роль играет труд хореографа. Поэтому направленность этих заметок будет определяться темой «хореограф в фигурном катании».

И действительно, многие вопросы сегодня ждут ответа. Например, каков удельный вес труда хореографа в обучении фигуриста, каково

Теория и практика

ХОРЕОГРАФ В ФИГУРНОМ КАТАНИИ

должно быть его участие в составлении спортивной программы, наконец, что вообще сегодня представляет собой хореограф в фигурном катании? Казалось бы, на эти вопросы можно ответить довольно просто. Вспомним, в частности, что в свое время сказали нашей знаменитой фигуристке Людмиле Пахомовой: «Ведь в стране с такой богатой балетной традицией путь у фигурного катания только один — в союзе с балетом». Подмечено верно, но все же это высказывание требует дальнейшей расшифровки...

Давайте представим себе, что за нашим импровизированным «круглым столом» собрались некоторые из тех хореографов, которые сегодня плодотворно работают в фигурном катании и представляют «новую волну» специалистов в этой области. Елена Матвеева, Татьяна Степанова, Елена Черкасская, Семен Кауфман, Людмила Харитоновна. Их труд — продолжение той большой работы, которую проводили и проводят в фигурном катании такие мастера, как Татьяна Сац, одна из создательниц замечательного номера «Калинка», Валентина Виганд — соратница ленинградского тренера Тамары Москавиной, бесценный помощник Станислава Жука Нина Домановская, хореограф Людмила Павлова и другие.

Хореографы, собравшиеся за нашим импровизированным «круглым столом», окончили Московское хореографическое училище, прошли долгие артистический путь в Большом театре Союза ССР. По возрасту они почти ровесники, но их сблизило и объединило не только время, а в первую очередь единство взглядов на хореографию и ее возможности как искусства, художественная культура, воспитанная театром, большая любовь к фигурному катанию, озабоченность его проблемами. Они начали работать в то время, когда как бы на «новом витке» развития фигурного катания еще более остро стал вопрос об органическом синтезе «техники конька» и артистической выразительности фигуриста.

Возможно, многие их высказывания не покажутся бесспорными, но эти люди искренни в своих суждениях и уверены в том, что иногда движением можно выразить больше, чем словом. Важно и то, что сейчас они профессионалы не только в области балета, но становятся ими и в области фигурного катания, которое, заметим попутно, во французском языке звучит как «катание артистическое» (patinage artistique).



А теперь предоставим слово участникам заседания нашего заочного «круглого стола».

СЕМЕН КАУФМАН:

«В фигурном катании существуют две оценки: за техничность и артистизм (или художественное впечатление). Наши ведущие тренеры воспринимают понятие артистизма как неотъемлемую часть сегодняшнего спортивного катания. Поэтому и мы считаем, что роль хореографа — хореографа-педагога, хореографа-репетитора — в фигурном катании все время возрастает. И, думается, появление в фигурном катании артистов, прошедших серьезную школу профессионального балета, вполне закономерно. Фигурное катание сегодня — это синтез спорта, танца и музыки. Идет прямое соприкосновение балета с фигурным катанием. Можно видеть, что фигурное катание во многих своих элементах, даже в композиционном построении номеров, особенно показательных, отталкивается от традиций балетной миниатюры. Хочу заметить, что и балет обогащается некоторыми элементами, «подсмотренными» в спорте. Например, можно вспомнить Асафа Мессерера в спектакле «Кавказский пленник», а это было уже достаточно давно, когда он исполнял «Танец конькобежца», создав сценический образ фигуриста, или поставленную Игорем Моисеевым хореографическую миниатюру «На катке», навеянную образностью фигурного катания. Эти постановки подтверждают художественное родство между балетом и фигурным катанием. Да и сегодня в танцах таких корифеев балета, как В. Васильев, М. Лавровский и другие, можно найти движения, увиденные в спорте и перенесенные на сцену (разумеется, не в прямую). Возросший динамизм их танца — это тоже влияние спорта. И, как мы видим, наблюдается своеобразная творческая «обратная связь». Поэтому, на мой взгляд, хореограф в фигурном катании призван помогать тренеру добиваться того, чтобы в выступлениях фигуристов органически сочетались спортивная и художественная грани его программы, чтобы каждый, пусть даже самый сложный спортивный элемент, подход к нему и выход из него были красивы, элегантны, чтобы зритель не чувствовал силового усиления и напряжения спортсмена».

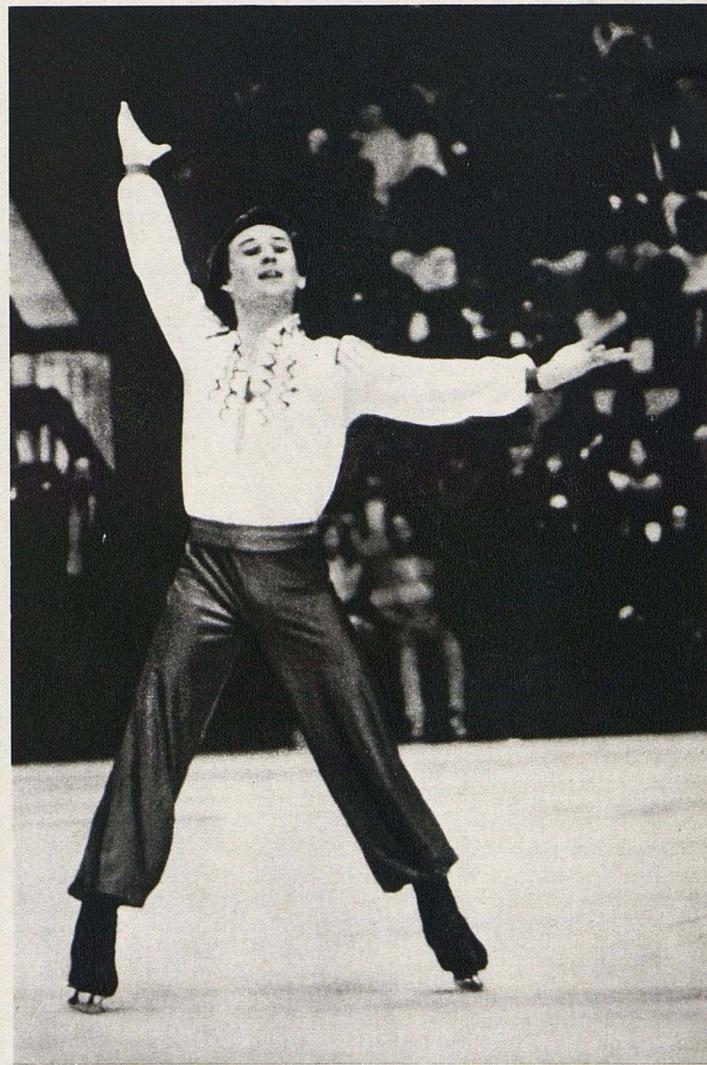
Из книги Е. Чайковской «Узоры русского танца»: «Хореографы — наши верные друзья и помощники. И если бы взаимосвязь между нами была бы установлена с самых ранних лет обучения, то, думается, это помогло бы добиться еще более высоких спортивных результатов».

ТАТЬЯНА СТЕПАНОВА:

«Когда я получила приглашение прийти в качестве хореографа в группу фигурного катания, руководимую Людмилой Пахомовой, я очень обрадовалась. Этот вид спорта всегда меня привлекал, а Людмила Пахомова была и останется для меня и как человек, и как спортсменка — идеалом.

Правда, я работаю «на льду» недолго, но некоторые мысли по этому поводу у меня уже возникли. Они, пожалуй, пока несколько хаотичны, разбросанны, носят сугубо личный характер, но в то же время мне кажется, что в них есть рациональное зерно.

Фигурное катание — это пластический вид спорта, и поэтому переоценить значение хореографа в нем просто невозможно. Обратимся к такому примеру. Все мы помним то впечатление, которое производило выступление английской пары Джейн Торвилл и Кристофер Дин. Их катанием были восхищены не только зрители, но и профессионалы и, в частности, артисты балета. Откуда такая пластичность, такая гармония и красота в движениях? Торвилл и Дин говорят, что в этом им очень



помог балет, что уроки хореографии для них обязательны и каждодневны... Присоединяюсь к этому мнению и тоже считаю, что классический урок хореографии необходим в фигурном катании. И необходим не только потому, что развивает физические данные спортсмена, его возможности сделать какие-то прыжки более высоко, кататься более сильно, но и потому, что они дают возможность фигуристу достичь при помощи балетного класса большей гибкости, красоты линий и формы, той соразмерности, простоты и логичности движения тела, которую, на мой взгляд, может дать только урок хореографии. Вот с этих позиций я и пытаюсь работать с фигуристами. Приведу еще один пример, подтверждающий в какой-то степени мои слова. В группе Натальи Дубовой работает моя коллега, известная в прошлом солистка балета Большого театра Елена Холина. Работает уже шесть лет, и результат ее работы налицо. Мне кажется, что пара Марина Климова — Сергей Пономаренко — сегодня одна из самых «хореографических» пар в фигурном катании. Да и юные Майя Усова и Александр Жулин идут по тому же пути.



Наталья БЕСТЕМЬЯНОВА и Андрей БУКИН

Александр ФАДЕЕВ

Марина КЛИМОВА и Сергей ПОНОМАРЕНКО

Екатерина ГОРДЕЕВА и Сергей ГРИНЬКОВ

Владимир КОТИН

Фото А. Черных



В то же время мне кажется, что фигурное катание и, в частности, спортивные танцы, которыми я занимаюсь, не должны стать подражанием балету. Ледовая площадка и сцена театра — вещи разные. В конечном итоге у них свои законы и, естественно, и разные конечные задачи. Но первооснова у них одна — это техника, помноженная на артистизм, или, лучше сказать, совокупность этих черт. Примером может служить талант Натальи Бестемьяновой и Андрея Букина, артистизм которых стоит наравне с их техническим арсеналом.

Нам, хореографам, пришедшим из Большого театра, на первых порах бывает трудно. Мы ведь должны сами познать законы фигурного катания и применить их потом на практике, считаться с ними и обязательно исходить из возможностей тех, с кем работаем. Сделать так, чтобы хореография, классический тренаж, развитие хореографического мышления, умение спортсмена мыслить артистически не были неким придатком в воспитании фигуристов, а стали их потребностью. Поэтому мне кажется, что хореограф в фигурном катании должен



стать помощником тренера не только в узкопрофессиональном смысле, а и пробуждать у своих учеников интерес к музыке, живописи, скульптуре. Иными словами, современный спортсмен должен быть не только хорошо обучен, но и широко образован».

Из книги Л. Пахомовой «Хореография и фигурное катание»:

«За последнее десятилетие фигурное катание выросло, окрепло, умножило свои силы... Только нельзя забывать о том, что в его развитии и формировании большую роль играют различные виды искусства, а самую важную играет и будет играть хореография, которая обогатила этот спорт пластикой, драматургией, музыкой, глубокими, содержательными образами».

ЕЛЕНА ЧЕРКАССКАЯ:

«Я пришла в фигурное катание совершенно сознательно, потому что мне казалось, что мы, артисты балета, прошедшие школу Большого театра, можем и обязаны на данном этапе развития фигурного катания

помочь тренерам и спортсменам найти какие-то новые пути, дать новый импульс этому виду спорта, популярность которого огромна. Чтобы люди увидели в нем, в этом виде спорта, не просто зрелище, но и большое искусство.

Когда я пришла в группу, созданную Ириной Родиной, то она не хуже меня знала, что ребятам не хватает хореографической подготовки. И она мне как бы дала «карт бланш». Когда я поставила своих подопечных к балетному станку, то поняла, что работа предстоит большая, кропотливая и сложная. Сложность возникла еще и потому, что моим ученикам-спортсменам нужен результат быстрый по времени. Они должны выступать, выполняя нормы, завоевывать разряды, а хореографическое воспитание не терпит спешки. Я поняла, что задача хореографа в фигурном катании — это не просто научить красиво поднять руку, красиво повернуть голову, научить умению держать спину, а нечто большее. Нужно как бы спроецировать хореографическое воспитание на природу фигурного катания. Техника, наверное, обязательна как для артиста балета, так и для фигуриста. В то же время я поняла, что должна научить фигуриста не только красиво двигаться, но только познать всевозможные балетные па, но через это раскрыть в них личность и, я бы даже сказала, духовность. Ведь фигуристы, даже в сравнении с артистами балета, взрослеют еще раньше. В тринадцать-пятнадцать лет они уже становятся чемпионами, звездами. И потому здесь возникает много чисто воспитательных моментов. Мне кажется, что хореограф в фигурном катании становится не только педагогом, но и психологом. Он, наверное, вместе с тренером должен отвечать не только за спортивный рост фигуристов, но и за их нравственное воспитание».

Из книги Р. Захарова «Записки балетмейстера»:

«От общей культуры и знаний педагога во многом зависит мировоззрение, моральные и эстетические принципы его учеников: все хорошее, как и все плохое, что есть в учителе, переходит к ним».

ЛЮДМИЛА ХАРИТОНОВА:

«Когда я пришла к тренеру Елене Чайковской и спросила ее, как мне работать со спортсменами, она сказала: «Работай с ними так же, как с тобой работала в Большом театре, давай им такой же класс и требуй с них так же, как требовали с тебя».

Когда я столкнулась со спортсменами в классе, то поняла, что будущим фигуристам не хватает раскованности, пластичности и многих других вещей, которые у нас в балете подчас кажутся простыми истинами. И потом: нужно ли, например, работать над вытянутым носком или подъемом? Ведь в природе фигурного катания этого нет. Они катаются по невыворотной шестой позиции, а на ногах у них — «испанский сапог». Как поступить в данном случае? Эти и многие другие вопросы стали передо мной как хореографом-педагогом. И все же я пошла по пути образования чисто хореографического. Система классических упражнений, выработанная уже веками, дает любому пластическому виду спорта художественную основу, безусловно развивает в нем артистизм. Поэтому мне теперь кажется, что класс, который раньше давали фигуристам (один и тот же из месяца в месяц) не приносил должного успеха. Я стараюсь давать класс разнообразный и довольно сложный, чтобы у спортсмена развивались сообразительность, реакция, пластические навыки. На каждом уроке я стараюсь уйти от некоего однообразия, засушенности. Стремлюсь, чтобы каждый тренажный урок был для спортсмена как будущий источник танца. Трудность в работе хореографа фигурного катания кроется еще и в том, что здесь, в отличие от балетного искусства, еще нет единой методики обучения. То, что мы сейчас делаем, во многом пока только эксперимент, попытки найти какие-то общие закономерности. Правильно сказано, что «фигурное катание и балет — союзники». Но союз не однороден. Предстоят еще большие поиски в этом направлении. И для того, чтобы они были успешными, мне кажется, хореограф фигурного катания должен в свою очередь очень хорошо знать и понимать его законы».

Из книги А. Вагановой «Основы классического танца»:

«...Достижение в танцевальном эзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет в дальнейшем воодушевлять движение мыслью, настроением, то есть придавать им то значение, которое называется артистичностью».

ЕЛЕНА МАТВЕЕВА:

«Я рада, что такой серьезный журнал, как «Советский балет», заинтересовался фигурным катанием. О нем сейчас в основном пишут спортивные журналисты. И хотя они воспринимают необходимость хореографии в этом виде спорта, для них она только как нечто вспомогательное. А, на мой взгляд, хореографу в фигурном катании должна отводиться очень важная роль. Я десять лет проработала в фигурном катании. Работала со спортсменами рядовыми и выдающимися. Мне приходилось быть и постановщиком танца, и хореографом, и репетитором. За это время я поняла, что прежде всего надо быть хорошим педагогом, заниматься становлением личности спортсмена. Я всегда вспоминаю слова Ростислава Владимировича Захарова: «Одна из важ-

нейших задач педагога — подметить и суметь развить индивидуальные данные своих учеников». Если следовать этому правилу, то тогда еще раз можно убедиться в том, как преобразуется танец, как раскрывается своеобразие таланта исполнителя.

То, что я получила в Московском хореографическом училище и в Большом театре, теперь должна отдавать тем, с кем я работаю. В этом я вижу свою основную задачу как хореографа в фигурном катании. Мне кажется, что приход артистов из Большого театра в фигурное катание уже сейчас играет самую положительную роль. Сразу отличись тех, с кем работают настоящие педагоги-хореографы. Эти пары в пластическом отношении катаются более грамотно, то есть «чистописание» и «орфография» исполнения танцевальных элементов у них правильны и выразительны.

Спорт и, в частности, фигурное катание, находится сейчас под влиянием многих видов искусства. Это не только хореография, но и пантомима, и цирковое искусство, и живопись, и музыка... Поэтому хореограф-педагог в фигурном катании должен быть человеком образованным и широко эрудированным, чтобы донести все это до своих учеников, вложить максимум художественности в их исполнение. Опираясь на свой опыт, я поняла, что нужно привносить в фигурное катание культуру и дух балета Большого театра, но при этом слепо копировать приемы балета не нужно, да и невозможно. В фигурном катании, в обучении фигуриста все как бы спрессовано во времени. За короткий промежуток фигурист должен получить, наряду со специальными навыками, и уроки актерского мастерства, и азы музыкальной культуры — вот где непочатый край работы для хореографа! Кроме того, я считаю, что мы, хореографы, должны развивать у фигуристов фантазию, способность к импровизации. Поднимать не только их общую культуру, но, сообразуясь с личностью ученика, стремиться сделать их творческими помощниками тренеров и хореографов.

Сейчас много говорят о том, какова роль хореографа в постановке спортивных программ. Мне кажется, что многое зависит от личных качеств и тренера, и хореографа. Но в то же время никто не должен доверять над другим, диктаторски подчиняя себе чью-то творческую волю. Только творческий союз единомышленников!»

Итак, фигурное катание сегодня все полнее и увереннее заявляет о себе как явление художественное, приобретающее черты настоящего искусства. Сегодня фигуристы и тренеры идут на выучку к балету, черпая для себя в этом виде искусства не только пластическую выразительность и музыкальность, но и некоторые приемы композиции и постановки программ. Создание специального отделения для хореографов фигурного катания в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского — это веление времени.

Но вспомним и о другом. Вот уже более двух лет в ИСУ — международном спортивном органе, который призван руководить фигурным катанием, идут споры, какая оценка за выступления фигуристов должна быть более весомой: за сложность программы или за ее художественную выразительность, то есть за артистизм? До последнего времени оценка за сложность программы в выступлениях фигуристов все же доминировала над оценкой за артистизм.

Сейчас многие руководители фигурного катания справедливо пытаются доказать, что эти оценки должны быть равнозначными (равноправными). Наверное, этими людьми руководит не только эмоциональный порыв. Теперь уже становится очевидным, что повышение роли артистизма — это одно из средств привлечения к фигурному катанию внимания все большего числа зрителей. Ведь фигурное катание — это не только чистый спорт, но и эмоционально насыщенное зрелище, и в этом одна из основных сторон его привлекательности. Сегодня публику не удивит только сложностью программы. Мы, наверное, всегда будем помнить хореографические этюды на льду Толлера Крэнстона, — хотя он и не был чемпионом, в то же время мы забываем имена иных победителей всесоюзных, европейских и мировых состязаний, чей артистизм нас не захватил. Крэнстон, художник по образованию и фигурист по призванию, говорил о художественном направлении в фигурном катании. Думается, он имел в виду логику композиционного построения, изобразительность и выразительность хореографии, внутреннюю эмоциональную наполненность. Не случайно балетная музыка все чаще звучит во время выступлений фигуристов. Один из последних показательных номеров Марины Климовой и Сергея Пономаренко «Дон Кихот» — это уже прямая попытка и, скажем, довольно удачная, перенести на лед некую зарисовку из жизни артистов балета. Хореограф Е. Матвеева и тренер Н. Дубова создали в этой миниатюре запоминающийся балетный «мини-спектакль», образно сказав, что у настоящего творчества законы одни — как в искусстве, так и в спорте. О том же свидетельствует и недавняя премьера Климовой и Пономаренко — показательный дуэт на темы «Лебединого озера», итог исканий фигуристов, их тренера и хореографа Е. Холиной.

Итак, практика современного фигурного катания наглядно свидетельствует о том, что сегодня хореограф в фигурном катании становится лицом значительным и необходимым.

Интервью провел Владимир ГОЛУБИН

Жизнь художника — одна из самых удивительных загадок, которые задает человеку вечный сфинкс-искусство. Она может быть преисполненной радостью успеха и спокойствием благополучия, комфортом общепризнанности и иллюзией своей исключительности и значительности, подкрепляемой блеском регалий, и все же в итоге, в двенадцатый час бытия, осознаваться как опустошенная и бессмысленная. Она может быть драматичной во всем — и в крутых поворотах индивидуальной судьбы, бросающих порою нас в свои жернова на взлете таланта, сил и возможностей, и в противоборстве ума и страсти, обрекающих художника на вечный поиск и на вечную неудовлетворенность, и в самой ограниченности бытия личности, предопределяющей нереализованность чего-то самого главного, сокровенного, невысказанного всегда без времени уходящим художником. Но драматизм этот дает ему реальное бессмертие, новую жизнь в новых эстетических процессах. Даже тогда, когда его творчество — сиюминутно, рассчитано на живое общение со зрителем или слушателем, никак и никакими средствами не может получить адекватное воссоздание, если ушел в прошлое он сам, живой творец живых образов.

Роберт Пенн Уоррен сказал об исполнительском искусстве: «Актер, певец, танцовщик — каждый из них знает, что лучшее в нем, действительно ценное у него отнимают в тот самый миг, когда оно осуществляется... В самом процессе своего творчества он остро и отчаянно ощущает гибель своего «Я». Он знает, что всякая надежда на славу обманчива, что настоящая слава у него может быть только преходящей. Это определено даже словами. Говорят: «Гаррик был великим актером». И говорят: «Мильтон — великий поэт». Есть слава временная и слава нетленная».

И все же есть слава нетленная и в сфере исполнительского творчества, но лишь при одном неперемennom условии — если оно преисполнено подлинного драматизма. Об этом нельзя не задуматься, когда вспоминаешь и осознаешь заново такое удивительное явление русской хореографической культуры, как народный артист РСФСР, лауреат Государственных премий СССР Михаил Маркович Габович (1905—1965).

...Неумолимой чередой летят годы. То, что есть твой мир, что запало навсегда в копилку эмоциональной памяти, воспринимается ныне большинством, неизбежно идущим нам на смену, как далекая и почти легендарная история. Шутка ли, 1932 год и «Лебединое озеро» на сцене Большого театра, 1933 год — «Щелкунчик» и «Пламя Парижа», 1934 год — «Жизель»! Новое поколение талантливых историков отечественной хореографии по-новому осмысливает эти поразительные явления, потрясшие мир более полувек тому назад! А я переживаю их благо-

*История:
публикации,
документы,
воспоминания*

ВЛАДИМИР РАЗУМНЫЙ,
доктор философских наук,
профессор

ДРАМАТИЗМ СЧАСТЛИВОЙ СУДЬБЫ

Народный артист РСФСР, лауреат
Государственных премий СССР
Михаил Маркович ГАБОВИЧ



даря счастливому своеобразию своей индивидуальной судьбы, вновь и вновь с пугающей отчетливостью реальности ушедшего для меня. Сегодня, сейчас, когда пишу эти строки. Не помню, как часто смотрел я эти спектакли еще подростком, но помню — именно в те далекие годы сложился в сознании незыблемый ряд корифеев московского и ленинградского балета, где навсегда соединены имена Алексея Ермолаева, Вахтанга Чабукиани и Михаила Габовича.

Смутные, разрозненные, но интенсивные впечатления о Принце, Антуане, принце Зефире, Альберте переплелись с последующими, более осмысленными и искусствоведчески выверенными переживаниями этих же образов, созданных артистом поразительной гармоничности и непередаваемой стоп-кадром фотографии мужской красоты. А на них наслоилося невыразимое впечатление от Ромео, вошедшего ныне в историю мировой художественной культуры вместе с Джульеттой в исполнении великой балерины Улановой. Вместе — так ощущали мы со дня премьеры. Вместе — так свидетельствует скупая на похвалу Галина Сергеевна Уланова, оценивая упорный и целеустремленный творческий путь с Михаилом Габовичем: «Не только внешняя техническая слаженность, чрезвычайно важная для партнеров в балетном спектакле, но внутреннее, духовное понимание становилось у нас общим».

Казалось бы, и прижизненное признание, и последующая канонизация не дают оснований для вывода о каком-либо драматизме творческой судьбы Михаила Габовича. Даже травма, полученная им на одной из последних репетиций балета «Рубиновые звезды», не подвела черту двадцатипятилетней творческой деятельности мастера: он продолжал ее как ученый и критик, как воспитатель новой хореографической поросли. Продолжал, преодолевая недуг, не щадя ни себя, ни своих сил в буквальном смысле до последнего вздоха. Не то ли это высочайшее творческое счастье, изведать которое дано немногим?

И все-таки драматизм дает основной тон колористическому решению реалистического портрета Михаила Габовича. Им же определяются и уроки творческой биографии мастера.

Прежде всего — драматизм страсти, драматизм исканий, требовавших и полной творческой самоотдачи, и настоящих качеств бойца, нетерпимого к равнодушию и успокоенности, ибо он ощущал с особой обостренностью ответственность за судьбы классического балета. Очень тонко и мудро подметил истоки этого драматизма П. Карп в статье «Габович пишущий и говорящий», указывая, что Габович был в отличие от революционеров в танцевальной технике, таких, как А. Ермолаев и В. Чабукиани, «танцовщик достаточно традиционного

склада, из сверстников, скорее всего, сопоставимый с ленинградцем Константином Сергеевым, при большей пластической одаренности Габовича и более строгой школе танца у Сергеева. Если танцовщик-революционер находил прямое приложение своему дару в обновлении и обогащении танцевальной ткани новых, да и старых, балетов, для танцовщика-традиционалиста собственная судьба оказывалась неотделимой от судьбы танцевальной школы, идеальным воплощением которой он был, и уже это толкало к размышлениям, не вмещающимся в очертания одной роли».

М. ГАБОВИЧ-Ромео («Ромео и Джульетта»)



Защита беспредельных по выразительным возможностям традиций классического танца, которых не искали ни конъюнктурное их использование на потребу примитивных представлений о «современности», ни «обогащение» их той лексикой, которую вырабатывали адепты экспрессивной эстрадной хореографии, стала пафосом всей его жизни. Безраздельно и бескомпромиссно. Он защищал их всем своим творчеством, каждым спектаклем и каждой репетицией. Он отстаивал их как живую связь времен, будучи руководителем труппы Большого театра в тревожные дни обороны Москвы,

ставшей для него и временем военного подвига, и временем отеческой заботы о будущем, которое было воплощено в живых и трепетных артистах балета той суровой поры. Он стремился теоретически осмыслить их как ученый и критик, понимающий опасность терминологического догматизма и практического эмпиризма.

Невольно вспоминаю в этой связи затягивавшиеся далеко за полночь дискуссии, в которых Михаил Габович пытался услышать от меня, молодого в ту пору эстетика, что-либо вразумительное о новых идеях и концепциях реализма. Только сейчас, на дистанции десятилетий, понимаю, какие страдания доставляли ему бытовавшие в ту пору «окончательные» выводы о реализме как жизненном правдоподобии, об отражении жизни в формах самой жизни, которые я ему излагал. Ведь именно в те годы от кристаллизовывалось его понимание хореографического реализма, которое ныне взято на вооружение всеми думающими специалистами, осознающими свою ответственность за будущее классического балета как уникального явления человеческого духа.

Рождено же оно не в тиши академических кабинетов и затененных библиотек, но в самой гуще противоречивой жизни, где слово рождает систему контраргументов, где действие неизбежно противостоит противодействию, где причудливо складывается взаимозависимость теоретической оценки и личной актерской судьбы, где принципиальность не гарантирует покоя. Он не знал этого покоя при жизни. Беспокойство же страсти Михаила Габовича стало уроком нравственности для новых и новых поколений мастеров советской хореографии.

Драматизм человеческой страсти всегда сопрячен драматизму мысли. О том, что Михаил Габович, актер романтического склада, которому доступны самые тонкие и возвышенные движения человеческой души, был одновременно человеком сугубо рационального склада — не только по уникальной образованности, но и по самой структуре мышления, написано предостаточно. Именно поэтому самые сложные проблемы балета XX века — о соотношении танца и пантомимы, о традиционном и новом в языке хореографии, о специфике содержания хореографического действия, о национальном и интернациональном в балете не только волновали его, но и побуждали вступать в критические баталии, из которых не всем удается выходить без травм. Были они, конечно, и у Габовича, общие идеи которого естественно сочетались с пристрастиями и творческими симпатиями, и не могли не вызывать иногда живого, человечески оправданного противодействия.

Но не это ощущение вызывало драматизм мысли художника и теоретика. Он был предельно озабочен судьбами классической хореографии. Эта

озабоченность базировалась на практикой выверенной убежденности в эстетическом совершенстве классического танца. «Классический танец, — писал он в книге «Душой исполненный полет», — был, есть и — я в этом убежден — останется основным, главным, определяющим выразительным средством балета. На языке классического танца говорили прежде и будут говорить впредь грядущие поколения мастеров».

Вслушайтесь в интонацию такой, на первый взгляд, бесспорной эстетической декларации — и вы не можете не ощущать в ней какой-то скрытой,

М. ГАБОВИЧ-Жан де Бриен («Раймонда»)



глубинной драматической пружины. Уверенность интонации рождается из какого-то жесткого диалога со временем, из каких-то требований художника к нему. Ни хореографическое творчество, ни научная мысль статей и книг М. Габовича не обнажают этой диалогичности, предопределяющей драматизм мысли. И все же он — бесспорен.

...Еще одно личное воспоминание, быть может, способствует прояснению столь парадоксальной ситуации. В натиске на меня по поводу традиционных определений реализма вторым планом отчетливо проявилась иная

линия интеллектуальной атаки, противостоять которой в крепости эстетических догм было довольно сложно, неуютно, да и бесперспективно. Михаил Маркович, как опытный диалектик вполне античного типа, настойчиво стремился выяснить природу условности искусства и ее интерпретации в современной эстетике. Особенно заинтересовали его выводы советских психологов, таких, как С. Рубинштейн и Б. Теплов, об особенностях творческого восприятия, о сочетании рационального и эмоционального в нем, о развитии способностей, общих и специфических.

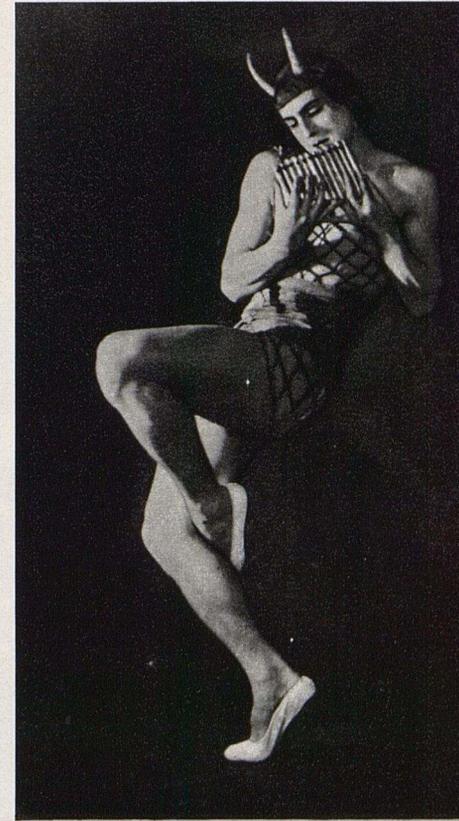
Сейчас, с позиций общенародного признания необходимости существенного улучшения и развития духовной культуры подрастающих поколений, становится явным то, что не давало большому мастеру покоя: осознание необходимости формирования хореографической культуры миллионов, тех, кому будет адресован классический танец завтрашнего дня. Без этого нет и не будет эстетической коммуникации. Вот почему он многократно, задумчиво и не без грусти говорил о всеобщем хореографическом воспитании.

Второй нравственный урок из исканий артиста и теоретика — осознание каждым мастером советского балета своей просветительской миссии, своего социально-педагогического значения. По сути дела, никто, кроме них, не может ныне разрубить гордиев узел в сфере вкусов, идеалов, хореографических предпочтений молодежи. Сетования теоретиков по этому поводу достойны уважения, но педагогически бесперспективны, ибо драматизм всегда находит разрешение в действии. Наследие Михаила Марковича Габовича — призыв к такому действию всех тех, кто компетентен и кто волею судеб и индивидуального призвания способен говорить на прекрасном и бессмертном языке классического танца.

И, наконец, подлинный драматизм творческих исканий есть драматизм действия, одухотворенного страстью и обогащенного мыслью. Этот драматизм неведом тем вполне благополучным художникам, которые любят, говоря словами К. Станиславского, себя в искусстве. Им неведом порыв борьбы за идею, особенно тогда, когда эту идею утверждает и исповедует другой, а тем более — идущий на смену твоему поколению мастер. Михаил Габович, «пропустивший» через себя многие повороты в истории любимой труппы, переживший и самые радостные минуты ее торжества, и тягостные времена взаимного непонимания, и счастливые, «звездные» часы новых открытий в хореографии, всегда действовал, своей позицией и своей личной борьбой способствовал рождению нового. Остается только удивляться его пророческой прозорливости в определении той тенденции, на защиту которой он выступал. Не без удивления для тех, кто мерил его ограниченными мерками своего, сиюминутного актерского или

балетмейстерского интереса.

В воспоминаниях о Михаиле Марковиче есть примечательное высказывание Юрия Григоровича, мировой эстетический авторитет которого в современной хореографии общепризнан. Но в те дни, о которых вспоминает балетмейстер, это еще было далеким будущим. Став главным балетмейстером Большого театра СССР, после прославленных предшественников, Ю. Григорович до встречи с коллективом пришел посоветоваться с М. Габовичем. «Он был первым, кто услышал последовательно изложение того, что принято называть творческим кредо художника. Скажу откровенно, — пишет Юрий Николаевич, — я очень волновался, примет ли он то, что я исповедую не только как балетмейстер,



М. ГАБОВИЧ-Фавн («Эсмеральда»)

но и как руководитель, поддержит ли меня. Какое-то внутреннее чувство мешало мне прийти на встречу с коллективом, не услышав «добро» от Габовича. Я его услышал».

Сказать такое «слово», более того — встать на защиту позиции, которая победит не сейчас, а завтра, быть может, тогда, когда тебя уже не будет на свете, — это ли не драматизм деяния! Подняться до такого драматизма дано не каждому, но каждый может и должен (если он подлинный художник) к этому стремиться всегда и во всем. Таков третий нравственный урок жизни и творчества Михаила Марковича Габовича.

Породские танцы в русской деревне

АЛЕКСАНДР
КУКИН

Пути танца непредсказуемы. Мог ли предположить Джон Филип Соуза, сочинивший в 1891 году мелодию «Вашингтонского марша», что танец, придуманный к ней, — широко известный впоследствии как тустеп, в середине XX века будут танцевать в русской деревне! Надеялся ли артист московского Большого театра А. Царман на то, что созданный им балетный танец падеспань будет иметь столь долгую жизнь, что и в 1980 году, например, его можно будет еще увидеть на Псковщине или Смоленщине? Да что там тустеп или падеспань! В русских деревнях и по сей день танцуют простой и изящный краковяк, вальс в два и три па, венгерку, чардаш, матлот, а импровизированная полька встречается подчас в таких виртуозных формах, как «обратная» или «винтообразная». Наконец, если бы вдруг исчезли все описания французской кадрили, лансье или любых других контрдансных построений, то представление о них, хотя бы частичное, можно было бы получить, наблюдая многочисленные их деревенские варианты — «ланчики», «лентеи», «холопы», «метели» и т. д.

Перечень городских танцев, вошедших в быт русской деревни, можно легко продолжить. Только в деревнях и селах русского Северо-Запада насчитывается не менее пятидесяти различных наименований образцов хореографического фольклора городского происхождения. Фонд хороводов в этом районе России невелик. Лучше представлены образцы свадебной хореографии, хотя настоящая крестьянская свадьба стала здесь уже редкостью. А вот танцы, бывшие когда-то городскими, составляют почти 80% от всего танцевального репертуара. Их хорошо помнят и довольно часто исполняют не только жители преклонного возраста, но и те, кому сейчас нет и пятидесяти.

Городские танцы появились в русской деревне сравнительно недавно, немногим более ста лет назад, когда в крестьянский быт стали интенсивно проникать обычаи и нравы большого города, а вместе с ними и образцы городской культуры — новые песни, новая музыка, новые моды и развлечения. Этнографы и фольклористы того времени с тревогой восприняли

распространение в народной среде фабричных песен, городского романса, новой инструментальной музыки, а также и новых танцев. Вот что писал один из очевидцев этого процесса, характеризуя быт деревень русско-белорусского пограничья: «В последнее время в скоки и плясы ворвались полька и нечто похожее на кадрили. Ломание кадрили есть вместе с тем ломание старожитных обычаев, сказавшееся не на одних только танцах-плясках».

Сейчас, через столетие, мы видим, что опасения исследователей народного искусства не были беспочвенными. Хореографический фольклор России за это время существенно изменился, и городские танцы оказались едва ли не главными «виновниками» этих перемен. Балльные танцы не только жили самостоятельной жизнью, но и существенно повлияли на традиционные пляски и хороводы. Так, К. Я. Голейзовский, который считал, что категория балльного танца «никакого отношения к русской народной хореографии иметь не может»², приводит в своей книге «Образы русской народной хореографии» описания тридцати пяти плясок, из которых почти две трети являются по существу либо вариантами городских танцев, либо их своеобразными гибридами с традиционными деревенскими.

Процесс стилистического изменения народного танца под влиянием городского (по существу, европейского балльного) происходив в разное время и в других европейских странах. В частности, в Венгрии таким же образом появились чардаш и рекрутский танец, которые органично вошли в традицию и стали даже своеобразными национальными символами³. Практически все традиционные немецкие народные танцы испытали влияние контрдансных форм, основной принцип которых (многообразное чередование партнеров) стал самым ярким в характеристике немецкой народной хореографии⁴.

Влияние городских балльных танцев на хореографический фольклор

было, разумеется, закономерным явлением. Дело в том, что балльные танцы в процессе своего становления сами черпали материал из народной хореографии. Однако, заимствовав форму народных танцев и их танцевальную идею, балльные танцы затем начали развиваться в направлении все большей профессионализации и усложнения техники. Поэтому подчас и в аристократической среде, где искусству их исполнения специально обучались, они были доступны далеко не всем.

Ситуация изменилась после французской революции 1789 года. С этого времени балльные танцы постепенно меняют свой облик, становясь более простыми, отражая требования многочисленного среднего класса. В них вливается новая волна народных танцев, что также приводит к перестройке танцевальной техники. Некоторые салонные формы (французская кадрили, лансье) сочиняются еще на балетный лад, и потому резко контрастируют с танцами новой народной волны — вальсом, полькой, мазуркой. Обществу, однако, реагирует на это вполне определенно, «бодро вышагивая в кадрили»⁵, а знаменитый парижский танцмейстер Целлариус с удовольствием констатирует, что «вальсовые шаги стали использоваться в фигурах лансье вместо прямых»⁶. Отметим, кстати, что если раньше народные влияния распространялись из стран Западной и Юго-Западной Европы, то теперь в развитии балльных танцев стали принимать активное участие народы Центральной и Восточной Европы. Пройдя через парижские салоны, танцы этих народов возвращались в исходную среду, но, разумеется, в новом, городском облике.

Общезвестно, что русский танец имеет свои специфические черты, которые отличают его от танцев других европейских народов. Почему же тогда русский крестьянин так легко «поддался искушению» и затанцевал вальс, польку, кадрили, венгерку?

Чтобы ответить на этот вопрос, попробуем в свою очередь понять, почему парижане в течение одного дня разучили польку — чешский по происхождению танец. Для этого сравним некоторые танцевальные па, входящие в состав балльных и народных танцев XIX столетия: па шассе, галопа, поль-

ки, вальса и русский трехшаг (так называемое «русское па»). Галоп и шассе, между которыми очень легко провести параллель, являются родственными па и наряду с разнообразными шагами с подскоками характеризуют многие народные танцы Западной Европы. Нетрудно видеть также связь этих движений с различными разновидностями вальса, в которых к традиционным шагам добавляется поворот (на этом основано деление этого танца на вальс в два и три па). Наконец, во многих местах России вальс и польку танцуют в характере русского трехшага, что подчеркивает близость этих форм. Таким образом, мы видим, что в контексте европейского народного танца можно выстроить цепь танцевальных форм, имеющих немало общего. Понятно, почему французы могли так быстро разучить польку — они уже знали и па шассе, и па вальса. Потому и городские балльные танцы могли достаточно легко усваиваться русскими крестьянами, поскольку элементы польки, вальса и па марше (обыкновенные скользящие шаги, которые могли ассоциироваться с русским шаркающим ходом) получили в них наибольшее распространение. Такая ситуация возникла не ранее второй половины XIX века. По-видимому, начиная именно с этого времени, некоторые образцы балльной хореографии (такие как полька, вальс и кадрили) могли появиться в деревнях, расположенных вблизи городов, хотя это предположение, разумеется, еще требует подтверждений.

В период между 1860 и 1900 годами в России появилось лишь несколько европейских танцев, которые к тому же особого успеха у публики не имели. По данным Франсез-Раст общество в Европе утратило в этот отрезок времени интерес к балльным танцам. Видимо, не так было в России, где дефицит новомодных танцев заставлял профессиональных танцовщиков и педагогов заниматься сочинительством танцев отечественных, в чем они в конце концов и преуспели. Как правило, это были танцы для одной пары (как вальс или полька) и имели три-четыре легко запоминающиеся фигуры. Широкому их распространению в различных слоях общества способствовали и названия танцев с модной тогда претензией на народность — «Коханочка», «Крестьяночка», «Украинский казачок» и т. д. В начале XX века танцы еще более упрощаются — теперь они состоят в основном из переменных и приставных шагов, вальсовых поворотов и двух-трех характерных поз или «коленец», которые и отличают один танец от другого. В таком виде они чаще всего попадали в деревню, постепенно проникая во все более отдаленные уголки России.

Пользуясь предварительными данными, попробуем кратко проанализировать, к примеру, кадрили (в испол-

нении жителей русского Северо-Запада, сопоставляя их с городскими танцами-предками, историю и описание которых можно найти в письменных источниках двух последних столетий.

Для того, чтобы выяснить, какие танцы явились предшественниками деревенских кадрилей, следует вначале как можно более точно определить понятия кадрили и контрданс. В конце XVII — начале XVIII века популярные английские танцы кантри были переняты энтузиастами во многих странах Европы, особенно во Франции. Примерно в 1710 году при французском дворе появился «контрданс англез», который после 1725 года был заменен на «контрданс франсез», и стал известен просто как «контрданс». В это время он получил свою специфическую французскую черту, о которой говорил Пауль Фейе во введении к «Recueil de Contredanse»: «контрданс — это повторение фигуры двумя и более парами».

Особенного расцвета контрданс достигает во второй половине XVIII века, теперь он становится уже родовым понятием, объединяющим многочисленные танцы. Кадриль как вид контрданса, исполнялась первоначально в четыре пары и имела массу разновидностей. После Отечественной войны 1812 года в России танцевали, например, кадрили простую в четыре пары, русскую настоящую, кадрили балансе, кадрили со звездой, с цепью, с шеном, с полным вальсом, кадрили краковяк и др. Все эти танцы состояли только из одной, но сложной фигуры, в которой было четыре части — колена, одно из которых было отражено в названии кадрили.

Между 1815 и 1820 годом в русских городах получает распространение так называемая французская кадрили (или Quadrille de contredanses). Первоначально в ней было четыре фигуры, но со временем добавились еще две. Составлена эта кадрили была парижскими хореографами из фигур различных контрдансов и настолько удачно, что войдя в балльный репертуар Европы, сохраняла популярность в течение почти ста лет. Французскую кадрили танцевали не только в четыре пары, но и в две (а точнее, в две линии). Именно в таком варианте этот танец чаще всего исполнялся в России.

Итак, к концу XIX века, когда основная масса балльных танцев начала проникать в деревню, в русских городах танцевали две кадрили — французскую и лансье. В частности, северо-западные народные кадрили имеют сходные черты с этими салонными формами.

В некоторых деревнях, в основном расположенных вдали от крупных городов, можно встретить кадрили, состоящие из фигур других салонных танцев — котильона и мазурки. Котильон первоначально являлся одним из образцов типично французского контрданса, но позже был заметно упрощен в смысле танцевальной тех-

ники и постепенно превратился в танец-игру, куда вошли многочисленные контрданские построения — части некогда цельных танцев. Все однофигурные кадрили, например, входили в состав котильона, в разряд «сложных фигур». Кроме того, в котильоне исполнялись простые, вводные и общие фигуры (среди вводных присутствовали французская кадрили и кадрили монюмаска). В целом котильон представлял собой огромное собрание контрдансных форм, из которых в дальнейшем такие танцы, как например, мазурка, заимствовали уже готовые фигуры.

В первой половине XIX века существовал и русский вариант котильона, который около 1845 года был вывезен в Англию английским посланником в Петербурге дюком Девонширским⁷. Хотя о русском котильоне в отечественной литературе нет сведений, можно предположить, что он отличался от европейского тем, что, кроме многочисленных фигур, исполняемых ходом вальса, польки или мазурки, в нем присутствовали характерные танцы — «русская», «казак», «венгерская» и т. д. Учитывая такой многокомпонентный характер котильона, а также то, что он был переполнен контрдансными и кадрилиными формами, следует рассмотреть его как один из вероятных источников народных кадрилей независимо от того, произошла ли конкретная кадрили непосредственно из этого танца или какого-нибудь другого, составленного из котильонных образцов.

Следует отметить, что сопоставление фигур деревенских кадрилей с предполагаемыми их аналогами, взятыми из самоучителей и «руководств» XIX и начала XX века, редко выявляет сходство между ними. Но это и понятно, так как танцы, реально бытовавшие в салонах, не могли полностью соответствовать книжным представлениям и рекомендациям. Впрочем, немногие самоучители были составлены так, чтобы ими могли воспользоваться начинающие учиться танцам. Чаще же обращались за помощью к учителям балльного танца, посещали частные танцевальные классы. Каждый педагог преподавал по своему, нередко изменяя танцы и привнося в них кое-что от себя. Но если различные методы преподавания балльных танцев были характерны для «столниц», то что тогда говорить о небольших русских городах, местечках, где и учителя танцев не всегда можно было найти.

Кадрили провинциальных русских городов составлялись местными любителями танцев из многочисленных фигур котильона, мазурки, французской кадрили и кадрили-лансье. Вероятно, многообразие местных, городских форм кадрилей и можно в значительной степени объяснить разнообразием их деревенских родственников. Из этого отнюдь не следует, впрочем, что сельские жители просто

заимствовали кадрили из близлежащих городов и не пытались изменить их согласно требованиям локальной хореографической традиции. Вопрос лишь в том, что могло быть подвергнуто изменению, а что нет. Не имея возможности отвечать на этот вопрос, заметим, что в разных местностях русского Северо-Запада, где хореографические традиции в целом выглядят идентичными, можно увидеть совершенно непохожие друг на друга кадрили, причем их различие тесно связано с тем, какие именно города постоянно посещали крестьяне той или иной деревни.

Первые венгерка — парный танец, состоящий из семи фигур, был опубликован в самоучителе Де-Кольиньяр⁹. Являясь своеобразной компиляцией сценических образов характерных польских и венгерских танцев, он вряд ли мог снискать популярность у танцующего общества. Во всяком случае деревенская венгерка не имеет с этим танцем ничего общего. Около 1900 года в Петербурге и Москве появляется новая венгерка — танец, «успевший облететь уже весь юго-западный край России»¹⁰. На основе этого танца (так называемой «гусарской венгерки») известный петербургский преподаватель балльных танцев Н. Л. Гавликовский создает свой вариант венгерки, который отличается краткостью и ясностью: три части этого танца — шаги с «отбрасыванием ног», «ключ» и тур сюр пляс (круг на месте) занимают всего четыре такта музыки. Венгерка Гавликовского пользовалась несомненным успехом, так как переписывалась в первоначальном виде в последующих многочисленных самоучителях. Изменялся лишь характер шагов: желая еще более упростить этот танец, некоторые авторы предлагали в первой части его применять приставные или даже обыкновенные шаги.

В деревенской венгерке, как и в венгерке Гавликовского, продвижение вперед и вращение в паре заканчивается совершенно одинаковым «ключом». В этом состоит сходство городской и деревенской форм. Разница между ними в том, что шаги венгерки в народном танце заменены подскоками, другими вариантами поворота в паре.

Авторство танца падеспань приписывается А. А. Царману. Первые описание падеспань было помещено в «Руководстве для изучения танцев» Н. Л. Гавликовского. Каждая из двух частей этого танца занимала четыре такта и повторялась дважды, с правой и левой ноги. В новой редакции 1911 года концовка танца была изменена — вместо одного тура вальса следовало исполнять два балансе¹¹. В деревенских вариантах падеспань изюминка этого танца — шаг-балансе с поворотом — заменена приставными шагами, как и последующие два па глассе. Интересно, что первая часть танца и в деревнях исполняется с другой ноги, но, в отличие от салонной

падеспань, в ту же сторону, поэтому партнеры двигаются, поворачиваясь то спиной друг к другу, то лицом. Переход партнеров на чужие места в деревенских вариантах танца отсутствует, а вместо одного тура вальса исполняется два. Так танцуют падеспань в Ленинградской области и на севере Псковской. Ближе к Белоруссии, на юге Псковщины, этот танец существует в редакции 1911 года, с двумя балансе, которые, впрочем, исполняются здесь также в характере приставных шагов.

К сожалению, далеко не все деревенские танцы городского происхождения могут быть исследованы в такой же степени, как кадрили, венгерка, краковяк и падеспань. Многие танцы, бытующие в деревне, не имеют официально зафиксированных где-либо прототипов, а потому говорить об их происхождении затруднительно. Так, например, обстоит дело с танцами, имеющими одинаковые названия с широко известными народными песнями или инструментальными наигрышами: «Светит месяц», «Коробочка», «Топор», «Скобарь» и другими. Скорее всего эти танцы являются результатом массового формотворчества, и, быть может, не столько городского, сколько деревенского.

После Октябрьской революции новые деревенские танцы продолжали активно функционировать, играя важную роль прежде всего в жизни сельской молодежи. Обычно их танцевали на вечеринках по праздничным или воскресным дням и на различного рода гуляньях. Постепенно сложился вечериночный порядок танцев. Вот как он выглядел, например, в деревнях Псковской области в двадцатые годы. Вначале «заказывали» кадрили, причем в тех местах, где кадрили танцевали в четыре пары, никто более не становился — ждали следующего «захода». Там же, где кадрили была двухпарной, пары выстраивались в две линии — одна против другой. После кадрили составлялся ланчик (в других местах «лентей», «леново»), кое-где затем танцевали быструю двухфигурную «Холопу». После этих более сложных танцев шли танцы однопарные, круговые. Все пары становились в большой круг и начинался крако-

вяк, затем «Коробочка», «Яблочко», падеспань и т. д. Танцев было много и танцевали их подолгу. Заканчивались вечеринки, как правило, вальсом (который, впрочем, в роли своеобразной репризы мог неоднократно включиваться в последовательность танцев) и импровизационной полькой, особенно виртуозной на юге Псковщины.

Такие традиционные вечеринки были популярны в ряде русских деревень еще и в пятидесятые годы нынешнего столетия. К настоящему времени эта традиция почти повсеместно утрачена, о чем нельзя не пожалеть. Но все же, время от времени, танцы вечериночного цикла исполняются: на гуляньях, на деревенской свадьбе, когда гости в разгар веселья выходят из дома размяться и потанцевать. И если в одном месте соберутся сельчане в возрасте от пятидесяти лет и старше, появится гармонист и начнутся воспоминания молодости — явятся кадрили, ланчик, краковяк, страдания, частушки с пляской.

Облик народных танцев постоянно изменяется — в результате самостоятельного развития или под воздействием хореографических традиций соседних народов. Сейчас можно лишь строить догадки и предположения о том, как танцевал русский народ на протяжении большей части своей многовековой истории. Сто с небольшим лет — за этот период еще как-то можно ручаться, да и то со множеством оговорок. Однако в эти сто лет укладывается весь период, связанный с проникновением городских балльных танцев в быт русской деревни, их развитием и взаимодействием с традиционной хореографической культурой.

По существу, эти танцы предоставляют исследователю возможность воссоздать с большой точностью картину развития танцевальных форм от начальных к существующим, проследить логику видоизменений, раскрыть и понять творческий метод народных исполнителей. Для решения этой сложной задачи необходимо, как минимум, знать исходную городскую форму того или иного танца и конечный результат — танец, ставший деревенским, традиционным. Сравнение этих двух хореографических ипостасей, возможно, поможет понять и общие процессы развития народного танца.

Эти две группы танцев — традиционных обрядовых и городских, существующая в быту деревни, а в ряде случаев и перекрещиваясь друг с другом, создали ту разнообразную картину языка и стиля, которая отличает русскую народную хореографию. Поэтому реальная сторона нашего разговора нам видится в напоминании хореографам-практикам о том, насколько важно изучать имеющиеся в русском танцевальном фольклоре стилевые различия и региональные особенности, знать которые он не только должен, но обязан.

¹ Н. Я. Никифоровский. «Очерки Витебской Белоруссии». — «Этнографическое обозрение», кн. XIII—XIV, М., 1892, с. 197.

² К. Я. Голейзовский. «Образы русской народной хореографии», М., 1964, с. 336.

³ См.: György Martin «Hungarian folk dances», Budapest, 1974.

⁴ См.: Aenne Goldschmidt. «Handbuch des Deutschen volktanzes», Berlin, 1970.

⁵ Reginald St. Johnston «History of dancing», Kent, 1906, p. 154.

⁶ Цит. по кн.: Frances Rust «Dance in society», London, p. 24.

⁷ См.: Frances Rust, p. 23.

⁸ См.: А. Максим. «Изучение балльных танцев», М., 1839.

⁹ См.: Де-Кольиньяр. «Практический самоучитель балльных танцев», М., 1869.

¹⁰ Н. Л. Гавликовский. «Руководство для изучения танцев», СПб, 1902.

¹¹ П. Маслов. «Танцор и дирижер», М., 1911, с. 34.

ДВЕ ПОСТАНОВКИ «САЛАМБО»

В 1910 и 1932 годах

Балетный театр начала тридцатых годов жил в чаянии больших перемен: постановки спектаклей «Эсмеральда» (1926) и «Красный мак» (1927) наметили перспективы, которые предстояло творчески осваивать. Но пока не было главного — материала, на котором балет мог бы экспериментировать, доказывать свою правоту, прокладывать новую дорогу. О том, как складывалась судьба поисков этого пути в Большом театре СССР, и рассказывает в публикуемой ниже статье.

Подвижническая борьба выдающегося хореографа А. Горского (1871—1924) за осмысленность и драматургическую логику в балете открыла перед деятелями хореографии непрекращаемую актуальность завета Новерра о том, что «успех прежде всего зависит от сценариста»¹. Многие его произведения, в которых автор новаторски преломлял уроки реформаторской деятельности Московского Художественного театра, вызвали у мастеров танца интерес к опыту драматического театра, к идеям и темам большой литературы — здесь они стремились найти ключ к решению главной проблемы — отображению современной жизни народа.

Первой ласточкой в этом направлении стали «Комедианты» Р. Глиэра, поставленные в Большом театре весной 1931 года (балетмейстер А. Чекрыгин).

Среди тех, кто выступал на обсуждении спектакля, был молодой танцовщик Игорь Моисеев. Высказанные им взгляды тем более интересны, что вскоре нашли свое практическое применение в его работе над балетом «Саламбо». Моисеев исходил из оценки классического балета как «искусства по преимуществу придворно-аристократического, до сих пор, вследствие своей формы, не могущего переключиться на отражение современности и потому идущего не революционным, а эволюционным путем»². Такая идейно-творческая позиция хореографа определила и его выбор для постановки произведения и художественное решение самого спектакля.

Впервые балет А. Арендса «Саламбо» был осуществлен А. Горским в 1910 году по его собственному сценарию, составленному с продуманной тщательностью и уважением к духу одноименного романа Г. Флобера. Большое значение здесь при-

**«Каждой эпохе
соответствует
своя форма,
в которую
укладываются
думы, ощущения,
страсти».**

А. ТОЛСТОЙ

НЕЛЛИ ОНЧУРОВА

давалось массовым сценам. Картины бунта наемников, возглавляемого Мато, создавали возможность показать в балете развитие событий, в которых, если не главную, то весьма значительную роль играл народ. Однако основным достоинством спектакля стало создание психологически очень точно разработанных образов главных героев — Саламбо и Мато, партии которых исполняли великопленные мастера московского балета Е. Гельцер и М. Мордкин. Их дуэты по силе драматической экспрессии напоминали диалоги. «...Сцены с

Мато в шатре раскрывали двойственность стремлений героини: чисто женские переживания сплетались с решимостью любой ценой отобрать у Мато покрывало богини. Почти каждое движение Гельцер... решало задачу образа»³. Высокое искусство драматической выразительности демонстрировал и М. Мордкин, оставшийся непревзойденным Мато. В адажио с Саламбо «его страсть лишала партнершу самоконтроля. А смерть Мато — чисто пантомимный эпизод — Мордкин проводил так, что публика не смела пошевелиться. Он был страшен и трогателен — прекрасен, когда, ослепленный, с вырезанным сердцем все же продолжал стоять, слегка раскачиваясь, пока не падал мертвым на землю»⁴.

Балет постепенно доказывал свое право обращаться к значительным сценам, взятым из произведений мировой литературы, обновляя и усиливая эмоциональное звучание своего языка. Глубина психологических характеристик была крупным завоеванием дореволюционного балета, которому предстояло воскреснуть через четверть века в работах советских хореографов.

Долгое отрицание находок Горского объясняется рядом причин, главная из которых — его желание сломать установившиеся стереотипы. Он шел к цели не путем постепенного накопления новых средств выразительности, обновления тематики — художник боролся за революционный перелом в балетном театре, боролся практически в одиночку. Критические нападки на его сочинения не увеличивали ряды сторонников балетмейстера. Характерен отзыв в газете «Раннее утро» на балет «Саламбо», одно из наиболее любимых созданий Горского: «Если кто хочет испытать все ужасы «египетских казней», тому смело можно рекомендовать идти в Большой театр и в течение пяти часов созерцать «садицкие» упражнения балетмейстера Горского, именуемые новым балетом «Саламбо»... Настоящих танцев — нет»⁵. Особенно важно последнее замечание. Горский избегал привычной дивертисментности танца ради демонстрации техники, когда, остановив действие, хореограф все усилия направлял на то, чтобы как можно выигрышнее «подать» балерину. Да, Горский одержимо, нерасчетливо воевал с рутиной, с тормозящими развитие балетного искусства канонами, воевал за то, что те-

перь воспринимается как нечто само собой разумеющееся, — за целостность художественного образа спектакля. Поиски Горского дали со временем обильные всходы.

Спустя двадцать два года на афише Большого театра СССР вновь появилось сочинение Арендса, на этот раз осуществленное на сцене учеником Горского Игорем Моисеевым. К премьере была выпущена небольшая брошюра, в которой постановщики делились своими замыслами, рассказывали о задачах спектакля, исходящих из отказа от условностей классического балета. Они состояли в следующем:

«1) Замена условного жеста жестом реалистическим, понятным «непосвященным».

2) Отказ от условного стиля танца и замена его таким стилем, который поддается содержанию балета и его историческим рисунком.

3) Проработка собирательных образов, исполняемых массой, достижение выразительности и цельности их, повышение роли и значения в спектакле массовых эпизодов как самостоятельного явления сценического действия.

4) Борьба за организующую роль режиссуры в балете в целях достижения четкости и последовательности в развитии сценического действия»⁶.

Мысли, четко сформулированные И. Моисеевым, настойчиво требовали художественно убедительной реализации. И сравнивая обе «Саламбо», воочию видишь, как далеко шагнул балетный театр в решении вопросов, сама постановка которых не так давно казалась нелепой, почти дикой для «патриархально-пансионного»⁷ доброго хореографического вкуса.

Негодование балетоманов по поводу постановки «Саламбо» Горского можно сравнить лишь с их яростными нападками на его же «Дочь Гудулы». Суть обвинений была наиболее ярко выражена в статье, подписанной «Современник»: «Среди балетоманов — раскол. И не из-за балерины, — из-за идеи. Дело серьезное и принципиальное. Консерваторы и либералы. Классики и новаторы. Балетная правая и левая... Балет — искусство вечных, незбываемых идеалов. Оно аристократично. Ему не пристало гоняться за новшествами... Царил носок. Не посягайте на его святую иню... Балет, в котором не танцуют. Балет, в котором грозят какой-то реальной толпой... Балет, для которого совещались с археологами. Это какой-то Художественный театр. Это — Станиславский. Это — потрясение основ, по крайней мере — балетных. И этого нельзя простить»⁸.

Когда рассматриваешь немногочисленные фотографии «Саламбо» 1910 года, на первый взгляд трудно понять, что вызвало такой гнев балетоманов. И лишь сравнивая одни и те же сцены обеих постановок, начинаешь понимать, как мучительно трудно, по крупицам обретая опыт балетного театра по созданию монументального спектакля героического содержания. Игорь Моисеев, логически развивая находки своего учителя и предшественника, сумел передать масштабность событий, судеб, характеров и тем самым обогатить язык балета, ускорить появление в нем выразительных образов и сцен, убедительно отражающих новое мироощущение. Главное достоинство его постановки — это



Сцена из балета «Саламбо» — «В храме богини Танит». Постановка 1932 года.

«вхождение в историю через современность»⁹. Молодой балетмейстер использовал либретто Горского почти без изменений, лишь заострил некоторые детали, и от этого осязимо сместились акценты. Иным стало художественное освоение материала.

Балет Горского начинался пышной картиной пира: «Наемные карфагенские войска празднуют в садах своего военачальника Гамилькара Барки одну из своих наиболее счастливых побед»¹⁰. Декорация К. Коровина передавала ощущение восточного великолепия садов Гамилькара. Под огромными пальмами на скамьях и возвышениях, покрытых коврами, пировало храброе воинство.

И. Моисеев и художник П. Соколов чуть изменили тональность картины, и это сразу придало ей взрывчатую силу, готовую в любой момент прорваться острым конфликтом. Пир, устраиваемый Гамилькаром, жрецами и старейшинами Карфагена, — это подачка наемникам, которым уже давно не платили жалованья. Это не праздник в садах, а втиснутая в каменный мешок внутреннего дворца толпа, в которой готово выплеснуться ничем не заглушаемое недовольство. Достаточно искры, чтоб взметнулся мятеж. Лишь свинцовая тяжесть каменных стен и массивные черные башенные ворота, отделяющие двор от дворца, на время сдерживают страсти.

Во время припляски воинов один из них падает в припадке падучей. Предводитель ливийцев Мато предполагает, что вино отравлено. Возникает всеобщее возбуждение, переходящее в схватку. У Горского этот эпизод решен, скорее, в бытовом плане: для подвыпивших воинов, людей грубых и безрассудных, любой случай — лишь повод для драки. У Моисеева дана четкая социальная подоплека: в мире, построенном на грабеже и обмане, возможна любая подлость, здесь свое право можно отстаивать только силой.

Неожиданно «средняя дверь распахнулась, и на пороге явилась женщина, дочь Гамилькара в черных одеждах» — такова карандашная надпись на старинной фише-

А. Горский в своей постановке «Саламбо» большое значение придавал массовым эпизодам. На снимке — сцена из спектакля 1910 года.

И. Моисеев (Мато) и В. Рябцев (Спендий) в балете «Саламбо». 1932 год.



ровской фотографии, хранящейся в музее Большого театра СССР. Это один из немногих снимков, сумевший передать дух постановки Горского, характер тех его новшеств, которые так возмутили балетоманов. Застыли взметнувшиеся в воздух копыя, замерли среди опрокинутых чаш пирующие. Слева на корзине лежит, раскинув руки, полуголый наемник, рядом валяется круглый щит. В глубине сцены на лестнице стоит Саламбо — Е. Гельцер, властно притягивающая к себе все взгляды. Невольно вспомнилось восхищение Ю. Файера умением балерины «брать на себя сцену». Замер в восторге Мато, резко откинувшись назад и прижав руку к груди.

Моисеев сохранил внешний рисунок мизансцены появления героини, но придал ему другую окраску. На длинной, спускающейся террасами лестнице дворца «появляется в сопровождении евнухов-жрецов храма богини луны Танит дочь Гамилькара — Саламбо»¹¹. На фотографии запечатлен образ юной красавицы (Н. Подгорецкая). Длинный белый хитон, перехваченный богато украшенным поясом, подчеркивает хрупкость девичьей фигуры. Темные распущенные волосы поддерживаются

Разумеется, Моисеев не мог позволить себе такого отступления от своей программы и заменил «божественный» дивертисмент «...ритуальными танцами жриц. Обозначено это кратко: «В храме Танит празднуется новолуние»¹³. Сценическая конструкция П. Соколова изображала храм египетских форм с уходящей вглубь колоннадой. У самого задника на широком помосте со спускающимися ступенями стояла колоссальная фигура Танит, богини женского начала, любви и плодородия, олицетворяемого луной. Статуя с плотно прижатыми по бокам непропорционально длинными руками напоминала мумию, спеленутую священным плащом, заимфом, который никто из смертных не мог видеть.

Мато с помощью Спендия похищает зимф и проникает в покои спящей Саламбо. К. Коровин в постановке 1910 года подробно воссоздает тяжелое великолепие дворцовых покоев, смягченное открывающимся с террасы видом на море. Слева на небольшом возвышении массивное ложе с висаящим над ним овальным зеркалом. В глубине, у террасы изящная кушетка с небольшим столиком. Кресла, светильники, вазы с цветами и прочая дворцовая утварь дополняют картину покоев.



обручем. В ней не было царственного величия дочери карфагенского суффета Гамилькара, весь облик ее излучал нежность и кротость. Не красотой, а скорее беззащитностью поражала сердце воина Мато Саламбо.

Вторая картина была нововведением Моисеева в либретто А. Горского. «Спустившись по веревочной лестнице, Мато и Спендий (освобожденный им раб) через колодезь попадают в подземелье храма богини Танит»¹². Художник П. Соколов дал очень лаконичное решение этой сцены. В глубокой черноте видны лишь две светлые стройные колонны, напоминающие по форме бамбук — так создано им впечатлительное таинственное провала подземелья.

Сцена в храме Танит оказалась наиболее уязвимой в постановке и Горского, и Моисеева. Горский, очевидно, испытывая сильное давление со стороны консервативной части труппы, пошел по традиционному пути старых балетов, дав большой дивертисмент богов из храма во главе с самой Танит, танцевавшей развернутое па де де. По экзотической пышности эта сцена напоминала свадьбу Солора и Гамзатти из «Баядерки».

Решение П. Соколова аскетически скупо и пронизано чувством тревоги. «Саламбо в своей комнате-башне томится в ожидании появления луны, олицетворяющей боготворимую ею Танит»¹⁴. Высоко в темноте видна луна с одним высветленным боком. От лунного диска расходятся световые кольца, напоминающие легкую паутину. У скромного ложа висит ковер, на полу еще один. Уходящие во тьму кулисы задрапированы «приглушенными» восточными тканями. Игорь Моисеев вводит в свой балет картину, отсутствующую у Горского: сон Саламбо. Но это не привычный балетный сон-феерия, дающий возможность «лишний раз» потанцевать, а точно рассчитанный художественный прием, создающий атмосферу неотвратимости надвигающихся событий. Саламбо «как бы идет среди колонн храма Танит, приближаясь к статуе богини»¹⁵. Ковер, висевший у ложа, исчезает. В отдалении возникает зыбкая, нереальная в столбе лунного света фигура богини. Внезапное пробуждение Саламбо связано с появлением Мато, «однако никто не смеет тронуть дерзкого: на нем плащ Танит».

К Гамилькару приходят жрецы с требованием во имя искупления вины принести

в жертву Молоху наравне с другими жителями и своего сына. Гамилькар соглашается, но мальчика подменяют, что делается с помощью Саламбо, сам же властитель в этом не участвует. Так было поставлено у Горского. Моисеев ввел красноречивую деталь: Гамилькар, разыгрывая безутешную горе отца, самолично бросает в огонь подмененного ребенка. Сцена на площади Карфагена решена Горским пластически живописно, но довольно традиционно. По бокам сцены стояли мощные круглые колонны. Широкая лестница вела к каменному мосту, где лежала громадная голова Молоха с разинутым ртом, в котором пылал огонь. По обеим сторонам головы — огромные руки, крепко сжатые в кулаки. Темные впадины глаз были бесстрастные, черные волосы, заплетенные по ассирийской моде в мелкие косицы, кожной лежали на плечах. Перед помостом никла в горе красивая группа страдающих женщин. У пасти Молоха стоял, воздев руки, Гамилькар в окружении жрецов.

В решении этой сцены Моисеева в полной мере можно назвать, пользуясь известными словами В. Жуковского, «победителем-учеником». Даже сейчас, через полвека, глядя на две сохранившиеся фотографии этой сцены, испытываешь подлинное волнение от необычайной мощи, экспрессии и завораживающей силы этой сцены, сделанной с подлинным мастерством и талантом, как будто превосходящей будущие танцевальные композиции прославленного руководителя ансамбля народного танца. И здесь немалую роль сыграло содружество балетмейстера и художника. «Дикие ритуальные танцы без влияния африканских культур нуждались в оформлении, дающем ощущение тотемно-шаманских бдений»¹⁶. Площадь Молоха была окружена изображениями богов и олицетворениями ветров, рассеивающих пепел от принесенных Молоху жертв. Жуткие вымороженные фигуры звероподобных чудиц напоминали богов древних майя. В центре на помосте возвышался идол: бычий череп с четырьмя рогами — два торчат вверх и два — вниз. Череп держался на двух больших подставках, похожих на вонзенные в землю рога. Рядом на ступенях расположилась группа жрецов в длинных черных плащах с эмблемами идола на груди и в рогатых головных уборах. Лицом к ним, спиной к зрителям во всю длину сцены стояла шеренга зулусов, сцепивших руки за спиной. На их затылки были одеты маски, похожие на белые черепа. Слово сама многолика смерть глядела на зрителей пустыми глазницами. По бокам сцену окаймляла толпа придворных, жрецов, воинов с барабанами в руках. Пустота центра подчеркивалась одинокой фигурой фанатика (А. Мессерер), воплощавшей собой застывшее неистовство: руки скрещены на груди, кулаки сжаты, немигающий взгляд уставился в пустоту. Минута страшного напряжения, готового взорваться яростью изуверов, финалом которой станет кровавое жертвоприношение.

Характерен финал этой «священной» пляски. Занимая все пространство сцены, лежали ничком ряды воинов, белея черепами голов, — грозная жатва войны. Скорбные цепи плакальщиц по бокам сцены обрамляли эту картину будущих жертв Молоха, взвизгивающего на всех безжизненных провалами глазниц. Такого решения балетный театр еще не знал. Именно эта сцена, став кульминацией спектакля, приобрела отчетливо современное звучание — протест против жестокости надвигающейся на человечество войны.

Следующая картина, рисовавшая ларгерь восставших наемников, готовившихся к штурму Карфагена, имела в основном пантомимный характер в обеих постановках. У Горского «Мато делает смотр войскам», у Моисеева «в лагере наемников происходит обряд кровавого братания Мато и Нар-Гаваса»¹⁷, предводителя кочевников-бедуинов. Освещенная луной громада стен Карфагена кажется неприступной. Чернеют осадные машины. Мрак едва разгоняется светом «четырех костров с жарящимися на них тушами быков»¹⁸. Ночь перед боищем.

Лишь чудо может спасти Карфаген. «Саламбо, чувствуя себя виновницей всего, подчиняется увещаниям жреца Тани...», решается проникнуть в лагерь восставшего на Карфаген Мато и вернуть богине и народу их священное покрывало». Эта сцена в постановке Горского наиболее известна, благодаря часто публикуемому снимку — Саламбо в палатке Мато. Художник Коровин, подчеркивая непрочную легкость временного жителя военачальника, не забыл украсить его пестрыми восточными занавесями. В правом верхнем углу на небольшом возвышении, покрытом ковром, стояла удобная кушетка. Саламбо — Е. Гельцер в нарядном стилизованном платье, переливающимся драгоценностями, нервно сжала левой рукой легкий шарф. Ее черные волосы украшены диадемой. Мато — М. Мордкин, готовый взбежать к красавице, на секунду замер в восхищении, чуть откинувшись назад. Его курчавая голова украшена тремя рядами крупных жемчужин, в ухе видна серьга. Короткий костюм воина украшен металлическими бляхами, «обнаженные» ноги обуты в сандалии. Во всей сцене ощущается парадность балетного спектакля, его высокий стиль речи, в котором реальное, живое подается крупно, броско, по-театральному ярко.

Палатка Мато у П. Соколова (в постановке И. Моисеева), сшитая из звериных шкур, напоминала постройку, сложенную из глыб известняка. Кругом было голо, бесприютно, враждебно. Сияла луна, рядом, будто повторяя ее, висели два круглых щита. Ложе состояло из двух кинутых друг на друга шкур. Над ними на щитах висел заимф. Сам Мато также меньше всего походил на традиционного балетного героя. В списке состава артистов балета, хранящемся в музее Большого театра СССР, указаны два исполнителя этой роли — А. Ермолаев и М. Габович. К сожалению, нигде в литературе нет упоминания об этой их работе. Зато сохранилась редкая фотография — И. Моисеев в роли Мато. Это было вдвойне интересно, так как будучи прекрасным танцовщиком, он, как никто другой, мог воплотить свой собственный балетмейстерский замысел.

Первое, что бросается в глаза, неожиданная интеллигентность облика. Она ощущается в невоинственной мягкости позы с задумчиво сложенными на груди руками и более всего в пытливом взгляде молодого человека, привыкшего размышлять и сопоставлять, а не приказывать и убивать. Богатая сложность внутреннего мира сочеталась с внешним обликом, полным непринужденного достоинства: воинский костюм подчеркивал стройность и гибкость тела, широкая тесьма сдерживала густую шапку волос на голове. Схватка такого человека с миром подлости и насилия неизбежна, предreshen и ее финал.

У Горского он прост: «Утратив плащ, Мато утрачивает и счастье». Его обрекают

на мучительную казнь. «Начинается пышный свадебный пир (Саламбо и Нар-Гаваса, предавшего Мато), во время которого насмерть истерзанный Мато испускает последний вздох у ног своей бесконечно любимой предательницы». Картина свадебного пира была почти обязательной для старого балета. Но Горский сумел придать ей необычную экспрессию и трагизм звучания сродни финальной сцене «Кармен» Бизе, где смерть героини происходит на фоне ликующего хора, славящего победителя. Декорация Коровина вновь воспроизводила во всем блеске великолепие садов Гамилькара, заполненных пирующими. На фишеровской фотографии, подписанной «Проклятие Танит оскорбившим ее...», в центре на высокой тумбе, красиво задрапированной материей, стоит богиня. На ее голове сверкает дорогой убор, открытое облегающее платье выгодно подчеркивает фигуру. В правой руке она держит оскверненный заимф, а левой неумолимо указывает на Саламбо, в глазах которой видны страх и покорность воле богини: через несколько мгновений Саламбо умрет, «накапанная за прикосновение к покрывалу Танит». Слева у ног Нар-Гаваса, держащего в руке кинжал, лежит ничком Мато. Часть придворных славит богиню, поднимая вверх кубки, другая испуганно отшатнулась от мертвого Мато и обреченной Саламбо.

Совершенно иначе решили эту сцену И. Моисеев и П. Соколов. Балетмейстер объединил сцену в палатке с финалом: «Внезапно начинается пожар: давно задумавший отомстить Мато за старую обиду Нар-Гавас поджигает лагерь Мато, и сам переходит на сторону карфагенян»¹⁹. Безжалостно растаптывает война место встречи двух героев, их нерасцветшую любовь, саму жизнь. На месте палатки вырастает лес копий, пестрых обрывков боевых знамен, падают пронзенные, искромсанные в схватке тела. Восставшие побеждены. Вся сцена оцеплена воинами, закрытыми высокими, в рост человека, прямоугольными щитами со специальным вырезом в верхней части для головы — непроницаемая стена. Позади этой стены у задника стоят четыре огромных боевых слона с плетеными корзинами для воинов — видны лишь их торчащие копья. В центре — пойманной сетью бедуинов Нар-Гаваса Мато. Он смертельно ранен, полулежит, опираясь на левую руку. Голова закинута, лица почти не видно. На авансцене, посреди груды изувеченных тел стоит, торжествуя победу, Гамилькар (Л. Лашилин), высокий, могучего сложения полубогаженный мужчина в богато украшенном плаще.левой рукой он сжимает заимф, который швырнула ему Саламбо. Сжав кулаки, в темной траурной одежде, она с вызовом смотрит на бедуинов, уже сделав свой выбор — смерть.

Я позволила себе такое подробное описание спектакля по двум причинам. Во-первых, балет Моисеева принадлежит к числу незаслуженно замалчиваемых, о нем судят в основном по брошюре, знакомящей с задачами постановщиков, чем с его образным решением. Спектакль не имел большой прессы, и потому оказались недооцененными для дальнейшего развития балетного театра его несомненные находки. Это явилось второй причиной, побудившей сделать сопоставление обеих постановок для выявления того, как балет постепенно накапливал новые выразительные средства, обогащая старые и художественно осваивая материал, ранее казавшийся для

него недоступным. В балете Моисеева, продолжившем поиски Горского, гуманистическая идея нашла убедительное воплощение в эпическом размахе массовых сцен. Характерный танец, переставший считаться «второсортным», приобрел в советском балете невиданные ранее мощь и выразительную силу, стал действенной характеристикой персонажей. Этому в немалой степени содействовала и постановка Моисеева.

Однако критика отнесла его «Саламбо» к «возобновлению дореволюционного репертуара Большого театра»²⁰, обвинив спектакль в эклектичности. Доля правды в этом упреке была. Прежде всего он относился к музыке, которая, будучи дополнена рядом отрывков из сочинений А. Глазунова, В. Небольсина и А. Цфасмана, композиторов, далеких друг от друга по стилю и характеру творчества, не способствовала успеху балета.

Моисеев не отказался так решительно от классического танца, как постановщики «Комедиантов», но счел необходимым специально оговорить это: «В роли Саламбо танец на пальцах вводится мною не в порядке вынужденной уступки традициям классического балета, а как сознательная реставрация подлинно исторического рисунка танца в соответствии с эмоциональным напряжением и ритуальной окраской того или иного эпизода»²¹. За это последовал упрек в обращении к трафарету «времен Петипа и Горского». И хотя в качестве положительных моментов отмечались тщательная работа балетмейстера над историческим материалом, акцент на массовых сценах, создание выразительных собирательных образов, правда, иногда в ущерб ролям ведущих персонажей, в целом вывод был отрицательным: «...Постановка балета «Саламбо», по своему содержанию и мировоззрению чудного и далекого советскому зрителю, не выполняет основных задач реконструкции советского балета»²².

Оставим на совести авторов столь суровую оценку спектакля, который, как думается, еще раз подтверждает мнение о том, что поиск в искусстве никогда не бывает бесплодным, даже если не обрел признания. Поиск Игоря Моисеева в «Саламбо» стал одним из существенных этапов на пути освоения советской хореографической сценой героической темы.

¹ Ж. Ж. Новерр. Письма о танце. В кн.: «Классики хореографии». М.—Л., 1937, с. 62.

² М. Долгополов. С носка на ступню. Газета «Советское искусство» от 23 апреля 1931 года.

³ Ф. Лопухов. 60 лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. М., 1966, с. 148.

⁴ Там же, с. 153.

⁵ Цит. по сборнику «Михаил Габович». М., 1972, с. 78.

⁶ И. Моисеев. Задачи новой постановки. «Саламбо». М., 1932, с. 15—16.

⁷ Ю. Беляев. Балет или каторга. Цитируется по сборнику «Михаил Габович», М., 1977, с. 75.

⁸ Там же, с. 74—75.

⁹ А. Толстой. Полное собр. соч. М., ГИХЛ, т. 13, с. 323.

¹⁰ Все цитаты из либретто Горского приводятся по следующему изданию: Саламбо. Балет в 5-ти действиях (7 картин). Либретто по роману Г. Флобера составлено А. Горским. Музыка соч. А. Арендс. Изд. т-ва скоропечатни А. Левенсон.

¹¹ Брошюра «Саламбо». М., 1932, с. 24.

¹² Там же, с. 25.

¹³ Там же, с. 25.

¹⁴ Там же, с. 26.

¹⁵ Там же, с. 20.

¹⁶ Там же, с. 20.

¹⁷ Там же, с. 30.

¹⁸ Машинописный список реквизита спектакля. Музей ГАБТ.

¹⁹ «Саламбо». М., с. 30.

²⁰ М. Долгополов, Н. Юдин. Обновленная «Саламбо». Газета «Советское искусство», 27 июня 1932.

²¹ И. Моисеев. Задачи новой постановки. «Саламбо». М., 1932, с. 18.

²² М. Долгополов, Н. Юдин. Обновленная «Саламбо». Газета «Советское искусство», 27 июня 1932.



Марина СЕМЕНОВА с участниками хореографического кружка художественной самодеятельности 520-й московской школы.

Фото А. Становова

*Н*едавно, разбирая свой архив, я обнаружил чудом сохранившийся снимок. Ему пятьдесят лет. Смотрю и вспоминаю.

Актовый зал 520-й московской школы. Новогодний вечер. Выступают юные участники художественной самодеятельности — любители танца. Каким чудом, какой радостью, запомнившейся им на всю жизнь, стало появление на школьном празднике знаменитой балерины: солистка Большого театра СССР Марина Семенова танцевала для них. После концерта я сфотографировал Марину Тимофеевну вместе с участниками хореографического кружка. Это была моя первая фотография.

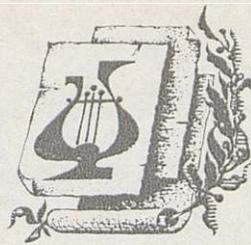
Прошло полвека. Работая в газетах и журналах, я сделал тысячи снимков. Однако свой первый снимок забыть не могу.

Надеюсь, и народной артистке СССР, замечательной балерине Марине Тимофеевне Семеновой будет приятно его увидеть.

Снимок никогда не публиковался.

Александр СТАНОВОВ,
фотокорреспондент журнала «Советская женщина»,
заслуженный работник культуры РСФСР





Черная южная ночь. Мириады звезд освещают землю. Живописным ковром расположился цыганский табор. Тишина... Старый цыган целкнул кнутом и, легко ступая, опустив голову с тяжелой копной густых волос, в круг выходит молодая цыганка. «Изогнувшись в тонкую дугу», как сказал поэт, она начинает стремительно кружиться. Ритм ее вращений поистине огнен, движения рук — как языки пламени. Какой страстный монолог о свободе, любви, о счастье! Четверть века прошло с тех пор, как я видела Ядвигу Сангович в последний раз в спектакле «Дон Кихот», но неизгладимое обаяние воспоминаний тех лет живо во мне и сегодня.

Удивительный успех Ядвиги Сангович в этом эпизоде во многом можно считать результатом идеального слияния вдохновения артистки с полетом фантазии Касьяна Ярославича Голейзовского, который осуществил поста-

новку танца. Голейзовский был именно тем мастером, который умел понять суть таланта актера, выявить его индивидуальность, а подчас и открыть истинные возможности исполнителя, о которых тот сам иногда даже не предполагал. И мы не раз оказывались свидетелями такого «точного попадания», в том числе и тогда, когда Ядвиги Сангович с поистине ювелирным изяществом создавала свою героиню в «Половецких плясках», постановку которых Голейзовский осуществил в опере «Князь Игорь».

Да, до выступления в цыганском танце из «Дон Кихота» артистка перетанцевала немало сольных партий. Но, как мне представляется, именно эта роль ознаменовала начало нового этапа ее сценической деятельности. Знаменательно, что впервые в партии Цыганки Сангович вышла на сцену в трудном 1942 году — она была среди тех отчаянных и увлеченных солистов труппы,

Семьдесят лет со дня рождения солистки Большого театра Союза ССР, заслуженной артистки РСФСР Ядвиги Сангович

Семьдесят пять лет со дня рождения солистки Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, заслуженной артистки РСФСР Марии Сорокиной

ны, которые в ту пору давали спектакли в Москве, в филиале Большого театра. Тогда в его промерзших помещениях кипела жаркая творческая жизнь — ведь спектакли показывались зрителям, которые защищали советскую столицу... В том далеком спектакле Сангович имела поистине триумфальный успех. Мы поняли — в лице Ядвиги Генриховны труппа обрела большую танцовщицу-актрису.

За почти тридцать лет своей исполнительской деятельности в Большом театре СССР она выступила в тридцати семи партиях различных балетов и опер, таких, как «Конек-Горбунок», «Спящая красавица», «Демон», «Шурале», «Баядерка», «Лауренсия», «Хованщина», «Проданная невеста»... Художнический диапазон артистки был широк и объемен. К себе она относилась с чрезвычайной требовательностью, никогда не была удовлетворена сделанным, постоянно про-

должала искать все новые краски, все новые нюансы в прочтении исполняемых ею партий.

Воспитанная в московской школе такими первоклассными педагогами, как Елизавета Павловна Гердт, Виктор Александрович Семенов, Александр Михайлович Монахов, которые помогли ей не только овладеть основами профессии в самом высоком понимании этого слова, но сформировать в себе такие важные для исполнителя характерного репертуара качества, как вкус, культура, чувство меры. И самое главное — она сумела «взять» от своих учителей то тонкое мастерство «лепки» танцевально-пластического образа, которое позволяло ей даже в лаконичных хореографических эпизодах демонстрировать большое искусство драматической выразительности.

Вступив в труппу Большого театра, Ядвиги Генриховна стала работать под руководством замечатель-



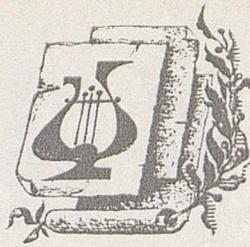
Восемьдесят лет со дня рождения деятеля хореографии, заслуженного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР Роберта Гербека

Я. САНГОВИЧ и Н. СИМАЧЕВ исполняют «Мазурку» из оперы «Иван Сусанин»

Я. САНГОВИЧ исполняет «Цыганский танец» («Дон Кихот»)

Фото Г. Соловьева





ных педагогов-репетиторов Тамары Петровны Никитиной и Льва Александровича Поспехина. Наверное, они развили в артистке то чувство ответственности, которое позволяло ей быть требовательной к себе и даже отказываться от выступления в тех партиях, где она внутренне не чувствовала себя «в своей стихии». Я имею в виду, например, испанский танец в «Лебедином озере» или роль Терезы-баски в «Пламени Парижа»... В испанском мы стали партнершами, когда я только что пришла в театр. И мне довелось наблюдать, как напряженно работала на репетиции Сангович: что-то ее не устраивало здесь, и она была постоянно собой недовольна в этом эпизоде. И вскоре, кстати, «перешла» на исполнение «Венгерского» и «Мазурки» в том же «Лебедином озере». И могу сказать — в этих танцах она действительно была прекрасна, и я всегда неотрывно любовалась ею.

Ядвига Сангович — одна из самых блистательных исполнительниц польских танцев. Когда С. Самосуд ставил у нас в Большом театре оперу «Иван Сусанин» в содружестве с Р. Захаровым, артистка уже имела в репертуаре все «краковяки» и все «мазурки» в наших балетных и оперных спектаклях. И мы не сомневались, что для выступления в Польском акте Ростислав Владимирович Захаров главной солисткой «поставит» Ядвигу Сангович — ведь ей, как никому, был присущ тот «шик», та легкость и одновременно гордое достоинство, которые, как нам казалось, отличали танец польских шляхтянок. И Ядвига Сангович снова поразила нас. Казалось бы, что нового можно найти в танцах, имеющих давние традиции исполнения. Но для нее они были не танцами, а ролями. Какие интересные и неожиданные штрихи нашла артистка и в «Мазурке», и в «Краковяке», и в «Полонезе». Но мало это

го — Сангович и во всех мизансценах оставалась той панной-аристократкой, какой показала при первом своем выходе. Конечно же, тому способствовали партнеры, каждый из которых выглядел здесь подлинным художником — я имею в виду Владимира Александровича Рябцева и Александра Ивановича Радунского.

Впрочем, говоря о польском «пласте» творчества танцовщицы, нельзя забывать о том, какими поразительно разнообразными выглядели у нее польские танцы. Вспомним, например, ее мазурки в опере «Галька», в балетах «Бахчисарайский фонтан», «Золушка», «Раймонда» — каждая имела свой особенный образно-эмоциональный строй, раскрывала определенный человеческий характер.

Когда Л. Лавровский работал над московской редакцией балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», он определил для Сангович роль главной служанки. И, конечно, не случайно. Он прежде всего полагался на ее артистическое дарование. И не ошибся. Во втором акте с Меркуцио — Сергеем Коленом она танцевала не много, но какие тончайшие штрихи и нюансы отличали все мновения ее сценического поведения! Как известно, Л. Лавровский тщательно разрабатывал режиссерскую партитуру для каждого персонажа спектакля. И от артиста зависело, насколько выразительным он сделает свой эпизод. Я не могу забыть в картине смерти Меркуцио служанку — Сангович. Она здесь волею постановщика оказалась в центре внимания. Не сводя для широко открытых глаз с Меркуцио, на протяжении всего его предсмертного монолога, девушка стремилась поддержать умирающего, мгновенно реагируя на его движения. Именно служанка в сцене на площади олицетворяла скорбь всех тех, чья любовь к вельсичаку «умирала» вместе с ним.

Среди актерских удач Сангович надо непременно назвать ее во «фламенко» из балета «Лауренсия», осуществленного на московской сцене В. Чабукиани. Я полностью разделяю мнение А. Мессерера, который как-то, говоря о Ядвиге Генриховне, привел в качестве примера именно ее исполнение «фламенко»: «Сколько блеска, мастерства, громадно сценического обаяния! ...Чувствуешь полную осмысленность: то страсть, то грусть, то любовь, то негу...»

Принципиальной победой Сангович, как мне кажется, была и ее последняя работа — Килина в «Лесной песне», поставленной Ольгой Тарасовой и Александром Лапуровым, одна из главных сюжетно развернутых партий балета, в которой артистка продемонстрировала и свое зрелое актерское мастерство, и виртуозную танцевальную технику.

К великому сожалению, в годы, когда Ядвига Сангович выступала, о характерных танцовщицах писали мало, хотя то были годы блестящего расцвета великолепной плеяды балерин этого амплуа, именитых балерин, украшавших хореографические и оперные спектакли нашего (и не только нашего!) театра. Но, к слову сказать, и сам репертуар активно способствовал выявлению их талантов. Небаром во время самых первых гастролей «Большого балета», как именуется теперь наша балетная труппа в Англии, в Соединенных Штатах Америки, Франции и других странах, все народно-сценические номера имели поистине грандиозный успех у зарубежных зрителей и стали для них подлинным открытием. Одной из «виновниц» этого была заслуженная артистка РСФСР Ядвига Генриховна Сангович. Характерный танец в подлинном его проявлении — таким, каким она нам его представила, — едва ли можно описать. Такой танец живет как легенда в наших воспоминаниях. Но свер-

шенное Сангович, артистками и артистками ее поколения призывает нас все сделать для того, чтобы он опять стал живой красотой в исполнении предшественников нынешних поколений.

Хотелось бы, чтобы творчество Ядвиги Генриховны Сангович, как и творчество ее коллег, возродило в нашей молодежи интерес к народно-сценическому танцу, желание постичь его особенности, культуру его исполнения, закономерности его развития. Поскольку в яркой национально-характерной определенности советских балетных спектаклей — основа самобытности нашего хореографического театра.

Сусанна ЗВЯГИНА,
заслуженная
артистка РСФСР

Мне, кому посчастливилось видеть на сцене солистку Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Марию Сорокину, помнят ее — так самобытно обаятелен был ее неповторимый облик.

Она родилась в Москве, в 1911 году, в рабочей семье. Десятилетней девочкой поступила в театральное училище Большого театра, а через четыре года стала заниматься на хореографическом отделении Техникума имени А. В. Луначарского, где классический танец преподавал артист Большого театра Асаф Мессерер.

В 1929 году Марию Сорокину приняли в «Московский драматический балет», («Драмбалет») руководимый Н. Греминой. С того времени и до конца своей жизни М. Сорокина была связана со многими артистами этого коллектива. Вместе с ними Сорокину приняли в труппу «Московский художественный балет», которую создала и которой руководила Викторина Кригер. Впоследствии группа вошла в состав Музыкального

театра имени Вл. И. Немировича-Данченко.¹ Здесь и прошла творческая жизнь артистки.

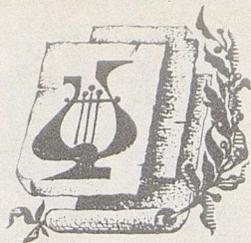
В судьбе Марии Сорокиной важную роль сыграл балетмейстер Николай Холфин. Он рано, еще в «Драмбалете», заметил яркую артистическую индивидуальность молодой исполнительницы. Николай Сергеевич бережно нестолько дарование начинающей танцовщицы: в сочиненных им балетах постепенно выявлялись все новые и новые грани таланта Марии Сорокиной, артистки редкостного сценического обаяния.

В балете Н. Холфина «Соперницы» Сорокина дублировала Викторину Кригер в роли Лизы-крестьянки. Известный критик В. Ивинг писал в газете «Известия» в 1934 году: «Отлично справилась с этой ролью... М. Сорокина, обещающая выработать в незаурядную артистку».

Вторая роль Марии Сорокиной — Мельничиха в балете «Треуголка» (поставка Н. Холфина), где она тонко раскрывала характер своей героини, его комедийное озорство. Запомнился ее зажигательный танец в сцене деревенского праздника, с молниеносными пируэтками в два и три оборота, с резкими перегибами корпуса назад, которые она выполняла, стоя на пуантах.

Иные грани большого таланта Марии Сорокиной выявило выступление артистки в балете «Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова. Какой великолепной была ее Зарема! Она выглядела истинной «красой зарема»: ее движения, легкая походка на полупальцах, ее гибкий стан — все излучало уверенность в своем женском обаянии. Черные косы, переплетенные жемчужными нитями, змейками спускались на грудь. Изумрудного цвета костюм, покрытый драгоценными камнями у пояса,

¹ С 1941 года — Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.



подчеркивал грацию ее пластики. И гордая, сознающая силу своей красоты, она властно отвергла лесть других жен Гирея, которые подобострастно увивались возле нее. Но как менялась эта Зарема, когда начинала понимать, что отвергнута... Надеясь вернуть любовь Гирея, она словно обволакивала его страстными, полными неги движениями. Но этот танец, танец обольщения, постепенно оборачивался танцем-отчаянием. Высокий, легкий прыжок М. Сорокиной, мягкие «кошачьи» перегибы корпуса, динамичные вращения воспринимались как крик души, исполненный горя, как плач покинутой женщины. В комнате Марии Зарема становилась совсем другой. Она умоляет Марию «вернуть» ей возлюбленного. Зарема то замирает в излучающей безысходную тоску позе, то падает на колени, униженно моля, то гордо выпрямляется, готовая к бескомпромиссной борьбе за свое счастье... Мы видим, как в Зареме нарастает ненависть. Из ее танца уходит «кошачья» вкрадчивость, теперь в движениях Заремы появляются «повадки» тигрицы. «Она не играла восточной томной, вкрадчивой одалиски, — пишет Николай Эльши в книге «Пушкин и балетный театр», — ее Зарема была женщиной огромной цельности, простоты, естественности. Она не обольщала Гирея, не пыталась разбудить его чувственность, нет, она любила, любила открыто, бесхитростно, самозабвенно... В Зареме-Сорокиной чувствовались богатство природы, огромные жизненные силы. Она не находила себе выхода в душной атмосфере гарема, и естественно, что все сосредоточилось для нее в любви к Гирею, которая выросла в чувство огромной стихийной силы».

В 1938 году Ф. Лопухов и В. Бурмейстер поставили на сцене Московского музыкального театра имени Вл. И. Немировича-Данченко балет Б. Асафьева «Ночь перед Рождеством», где в партии Солохи выступила Мария Сорокина. В ее трактовке Солоха предстала перед зрителем истинно гоголевским персонажем. Вспоминая, как стремительно она выбежала из хаты с помелом, как темпераментно разгоняла веселящуюся молодежь, какую гневную стихию источала ее небольшая вариация. И как тонко, с каким мастерством обыгрывала примечательную деталь своего костюма — на одной ноге артистки была одета балетная туфелька, на другой — красный сафьяновый сапожок. И эта смеш-

ная деталь становилась точным по смыслу штрихом в портрете гоголевской ведьмы. Главные танцевальные эпизоды Солохи — М. Сорокиной по воле постановщиков оказались связанными со сценами Черта — А. Тольского. Они исполняли ярко-комедийную вакханалию. Черт и Солоха играли в «ладушки», Черт ухаживал за ведьмой, цекотал ее хвостом, галантно раскланивался перед ней. «Первый раз в жизни влюбилась в Черта, да и Солоха была великолепна, — сказала после премьеры выдающаяся балерина Екатерина Гельцер.

Мария СОРОКИНА (Зарема) в балете «Бахчисарайский фонтан».

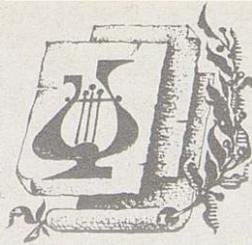


Перуанский танец в постановке В. Бурмейстера из комической оперы «Перикола», исполняемый Сорокиной, отличался мягкой певучестью, знойной страстью. После того, как она кончала свой перуанский танец, возникал такой шквал аплодисментов, что оркестр не мог продолжать играть и однажды дирижер Г. Столяров, не зная, что делать, растерянно повернулся к директорской ложе, где находился художественный руководитель коллектива Владимир Иванович Немирович-Данченко. И тогда, впервые в истории театра, выдающийся мастер разрешил Марии Сергеевне бисировать...

В 1940 году Музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко отмечал свое двадцатилетие. Владимир Иванович включил в торжественный концерт второй акт балета «Цыгане» с Марией Сорокиной в роли Земфиры. Этот факт говорил о том, как ценил великий реформатор сцены искусство замечательной актрисы, как увлек его образ пушкинской цыганки, созданный ею.

Когда началась Великая Отечественная война, Мария Сергеевна активно трудилась в составе концертной бригады, которая выступала на призывных пунктах. Концерты давали по пять-шесть раз в день. А ночью вместе с другими артистами она дежурила в здании театра, тушила бомбы-«зажигалки», сбрасываемые фашистскими бомбардировщиками.

В это трудное время группа приступила к постановке балета С. Василенко «Лола». Премьера состоялась в 1943 году. Театр не отапливался. Артисты перед выходом на сцену снимали валенки, теплые платки, кофты. В зрительном зале люди сидели в шубах, шинелях... Среди них было много бойцов, приехавших в столицу с фронта или отправлявшихся на передовую. И этот патриотический спектакль вызвал у них бурю восторга. Мария Сорокина, исполнительница заглавной роли,



пережила здесь мгновения подлинного триумфа. Образ молодой крестьянской девушки, жертвующей жизнью во имя спасения Родины, Сорокина воплощала с большой впечатляющей силой. Особенно запомнилась в ее исполнении сцена с французским капитаном: Лола, мстя за гибель своих односельчан, пришла убить наполеоновского офицера напоив его отравленным вином. И она совершила свой подвиг, заплатив за это ценой собственной жизни. Образ испанской девушки, жившей в начале прошлого века, вызывал у советских зрителей живой отклик — Мария Сорокина словно рассказывала им об их современниках, не щадящих себя в борьбе с фашистами.

Последней партией Сорокиной стала Франческа да Римини в одноименном спектакле Н. Хольфина (музыка Б. Асафьева), где Мария Сергеевна показала выдающийся темперамент трагической актрисы. Роль она вела с большим внутренним напряжением: ее эмоции сверкали словно искры пламени, лишь слегка прикрытые слоем пепла. Длинное шифоновое платье в стиле эпохи придавало особую грацию движениям ее Франчески — он «обязывал» к определенному стилю танца, а бы сказала, танцу пастельных тонов, без стремительных пируэтов, высоких прыжков, головокружительных поддержек... Это чувство стиля, присущее Сорокиной-актрисе, проявилось здесь в полной мере. Ее Франческа памятна нам всем, видевшим ее в этом спектакле, как прощальная нота в ее короткой жизни.

Мария Сорокина ушла из жизни в расцвете своего таланта. Вспоминая ее, Михаил Габович говорил:

«...Наш коллектив ее очень любил и очень ценил... Она оставила великолепные образы, взятые из народа и отданные народу. И нет сомнения, что она по своим заслугам войдет в историю советского ба-

лета, активной строительницей и созидательницей которого она была».

М. Сорокина была ведущей балериной, но у нее не было чувства премьерши. Она радовалась успехам своих товарищей, радовалась успехам молодежи. Ее отношения со своими партнерами были настолько доброжелательны, что каждый хотел с ней танцевать. Никаких капризов или злых поступков на репетициях у нее не было. Быстро схватывала она задания режиссеров и балетмейстеров, вдохновляла их, отдаваясь работе полностью. Она была как материал для скульптора. Балетмейстер мог дать любое задание, труднейшее по технике и актерскому мастерству. Маша с легкостью выполняла все, трудилось без усталости, добиваясь отточности формы и красоты движений.

Заслуженная артистка РСФСР Мария Сорокина создала много разнохарактерных образов, диапазон которых был чрезвычайной широк: от острых комедийных до лирических и высоко трагических ролей. И каждая — будь то центральная партия балета или концертная миниатюра — была отмечена высоким талантом и яркой индивидуальностью замечательного художника.

Серафима ХОЛФИНА

Неподалеку от кладовых коней, на Невском проспекте Ленинграда находится тот дом, где сделан этот снимок: лауреат Государственной премии СССР, заслуженный артист РСФСР Роберт Иосифович Гербек накануне своего восьмидесятилетия. На пианино — статуэтка, запечатлевшая молодую прекрасную пару: Р. Гербек и Н. Сахновская во время исполнения восточного танца. Работа скульптора Е. Янсон-Манизер, 1940 год. Эту балетную пару мы уз-

наем и в других скульптурах, выполненных замечательным мастером. Скульптор была другом семьи. Она дарила в этот дом свои произведения. Они здесь. Г. Уланова — Тао Хоа, она же — Мария, она же — Одетта. В разных ролях запечатлены Н. Дудинская, М. Плисецкая, Ф. Балабина (как жаль, что в стране нет сада скульптур «Балет», что редко воспроизводятся работы Е. Янсон-Манизер!). Если еще открыть альбомы, перебрать рецензии и афиши, сохраненные здесь, — то почти шесть десятилетий советского балета пройдут перед нами, и в этой истории любимого искусства выстроится линия творчества Роберта Иосифовича Гербека.

...В театре драмы города Краснодара, где он начал свой путь актера, ему пришлось и танцевать. Он в точности повторил все, что показывала балетмейстер Татьяна Гзовская. «Где вы учились?» — спросила она и, услышав, что нигде, сказала, что он обязан учиться танцу.

«В двадцать восьмом году я приехал в Ленинград, из кармана латаных штанов достал последний гривенник, съел пирожное и отправился в хореографическое училище. Меня приняли на вечерние курсы», — вспоминает Роберт Иосифович. А через три года он танцевал свою первую сольную партию на сцене Кировского теат-

«Наташа, возьми-ка ты Гербека», — эта фраза, сказанная балериной Мариэттой Харлампиевной Франгопуло, живет в семье и в кругу друзей.

«А вы поддерживать умеете?» — спросила его тогда Наталья Павловна. «Вы видите, как я до сих пор ее поддерживаю!» — всегда добавляет Роберт Иосифович.

То время и запечатлено в скульптуре «Восточный танец» (они исполняли его на музыку А. Бородина). Вдвоем они концерти-

ровали очень много. Все номера ставил сам Роберт Иосифович и увлечен был этим искусством постановщика, дававшим выход фантазии и обширным интересам к музыке, живописи, истории. Вот одна из давних афиш: «29 июня 1937 года. ЦПКУО. Первый Ленинградский карнавал» И в центре праздника — «Лебедино озеро» с участием Одетты — Н. Сахновской, Принца — Р. Гербека. Она подплывала к берегу по настоящему озеру на маленьком плотике в виде ластки, он с арбалетом — находился в лодке...

Ими создавались все новые номера: «Элегия» Рахманинова, «Вальс» Сердечкова, «Вальс» Шопена — у каждого танца была своя драматургия. Молодых актеров охотно приглашали на концерты, и это шло помимо того, что они были постоянно заняты в спектаклях Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Там Р. Гербек рос от роли к роли, и тоже трудился не только как актер — он создавал свои партии вместе с балетмейстерами.

Когда осуществлялась постановка балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, Гербек работал над ролью Тибальда — его Тибальд был первым, и задал на будущее рисунок этой роли. Артист «пропадал» в библиотеке, в Эрмитаже, он изучал эпоху и придумывал своему герою костюм, лицо, жесты. Вот статуетка Е. Янсон-Манизер — «Тибальд» — здесь даже лицо Гербека иное, подтянуто, в позе дуэлянта. 1940 год.

Как интересно читать первые рецензии! Балерина Е. Люком пишет в «Ленинградской правде»: «Принцессой открыто: прокофьевская музыка мне сперва не понравилась. На первых репетициях она показалась мне сухой, не эмоциональной, а главное — нетанцевальной. Я не могла себе представить, чтобы под такую музыку можно было сред-

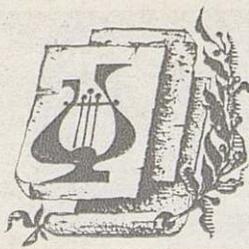
ствами балета передать большой пафос трагедии Шекспира». А далее следовал восторженный отзыв о новом балете. Об эпизоде, в котором действует Тибальд, Е. Люком писала: «Превосходна по своей исключительной драматической силе сцена уличного поединка».

Вот отзыв Джоан Лоусон (Англия): «Эта роль исполнена превосходным характерным артистом Гербеком. Его трактовка роли отмечает веку в истории создания образа. Кажется, как будто бы артисту удалось перенестись в эпоху ренессанса».

Балету (его поставил Л. Лавровский) была суждена мировая слава. И не было ни одного отзыва о его «первооткрывателях», где бы рядом с именами Г. Улановой и К. Сергеева не стояло бы имя Р. Гербека: «Тибальд — столь незначительный в самой трагедии и малозаметный в опере, — в балете стал одним из центральных персонажей, — это впечатление было общим. Вл. И. Немирович-Данченко, смотревший премьеру, сказал Гербеку-Тибальду: «Это подлинный Шекспир, какого не увидишь и в драме». «Мы ходили к Вам учиться», — вспоминал уже на послевоенном юбилейном вечере Роберта Иосифовича Н. Черкасов. Каждый жест действительно был так отточен, что и сегодня этот рисунок роли сохраняется постановщиками.

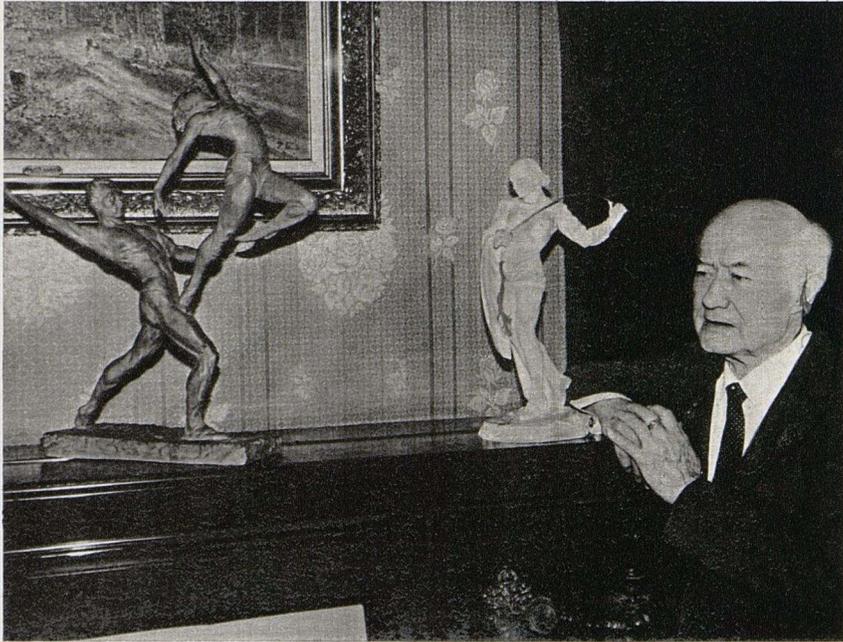
Гербек умеет наполнить смыслом каждое движение. Работая над партией Шурале, он отвергал один за другим предложенные ему костюмы и, наконец, придумал свой — настоящего лесного чудика. Был и такой эпизод при постановке балета. Долго не могли найти начало для выхода Шурале на сцену. И вот одна из последних репетиций. Л. Яковсон не видит на сцене Гербека. «Ну подойдет, начнем». Заиграл оркестр, и тут балетмейстер увидел, как на большой ветви де-

Страницы календаря



рева зашевелился, затряс пальцами лесной дух. Это Гербек заранее договорился с плотниками, они укрепили ветвь, он затаился на ней... «Блестяще!» — восхитился Л. Якобсон, и деталь навсегда вошла в спектакль. Партия Шурале, исполненная Гербеком, была отмечена Государственной премией СССР в 1951 году.

Мастер всегда находил особенные краски для своих ролей. После премьеры «Лебединого озера» в 1945 году профессор М. Гукровский писал: «Особо хотел упомянуть о Р. И. Гербеке (волшебник Ротбарт), роль которого, в ее танцевальной части, наново и интересно созданная Ф. В. Лопуховым, исполнена с большим темпераментом, выразительностью и техническим совершенством».



Гербек был, как всегда, соавтором балетмейстера: он искал характерные детали, сам придумывал грим хищной птицы.

Премьера «Лебединого озера» состоялась в год Победы. Позади осталась блокада. Они пережили ее — голод и стужу, потерю родных. Гербек и Сахновская выступали в блокадном Ленинграде с первого и до последнего дня. В Большом зале филармонии люди сидели в шубах. От дыхания клубился пар. «Говорят, это придавало даже какой-то зрелищный эффект — танец в облаках», — вспоминает Роберт Иосифович. Он был дистрофиком и на грани гибели, но, выписавшись из госпиталя, снова вышел на сцену. «Сахновская — Гербек» — значится на многих концертных афишах блокадных лет. Танцевали в



Заслуженный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР Роберт Иосифович ГЕРБЕК

Фото В. Соколова

Р. ГЕРБЕК-Шурале («Шурале»)

Р. ГЕРБЕК-Тибальд («Ромео и Джульетта»)





Международная панорама

госпитальных палатах, в кубриках кораблей, в Кронштадт пробирались по льду Финского залива. В сорок втором году (!) была у них в Кронштадте премьера «Шопенианы». «И каждый раз не знали — дотанцуем, не дотанцуем», — вспоминает Наталья Павловна.

Огромны жажда жизни, творчества, запас сил у настоящего мастера! После войны Роберт Иосифович, кроме того, что танцевал сам, одновременно был балетмейстером в театре Музыкальной комедии (поставил там первый классический балет «Фея кукол»), в Оперной студии Консерватории, а в 1947 году создал и тридцать два года возглавлял Ансамбль классического балета. Ансамбль (он числился при Новгородской филармонии) показывал великое искусство танца по всей стране, в дальних городах и селах. Двадцать девушек и десять юношей — вот состав труппы, постоянно обновлявшейся. Выучивались и уходили на большие сцены, а Гербек набирал и доучивал новых. Ансамбль всегда оставался истинно ленинградским по уровню балетного искусства, постановки оформляла Т. Бруни. Каждый год, в пору белых ночей, Ансамбль классического балета выступал в Петергофском парке. На воде Марлинского пруда шла волшебная сказка.

Р. Гербек поставил «Лебединое озеро» в Новосибирске, «Алые паруса» в Казани, ставил танцы в спектаклях оперных театров Улан-Удэ, Ленинграда, на «Ленфильме»... Это мастер, который умеет все. Как-то, когда у Петергофского Большого каскада шел танец, а оркестр, стоявший наверху, заиграл не в том темпе, Роберт Иосифович быстро подменил дирижера и выправил темп. Он умеет в балете все, и сейчас, когда на уроке покажет упражнение, — ученики не могут повторить его с той же экспрессией. И тихо-тихо стоят у стены зрители из клуба «Терпсихора», с восторгом глядя на урок большого мастера ленинградской школы балета.

Г. ЗЯБЛОВА



Болгария

Тао МИНЬ, второй приз, серебряная медаль и диплом и Оу Лу, второй приз, серебряная медаль и диплом (Китайская Народная Республика)

Мария ИЛИЕВА, третий приз, бронзовая медаль и диплом (Болгария)

Уроки конкурса

Балетные конкурсы вошли в жизнь хореографического искусства в последние годы как состязания артистов в мастерстве. Их соревновательный дух несет в себе как позитивные, так и исходно негативные предпосылки для феномена искусства. Следовательно, возможность роста негативных свойств важно было предвидеть и в ходе подготовки конкурсов и их проведения корректировать накопления нежелательных для развития балетного искусства явлений. И это в определенной степени делалось. Надо отдать должное специалистам, высказывавшим свои опасения по поводу превалирующей роли формального техницизма, нивелирования стилей классического наследия, почерков хореографов, школы, актерских индивидуальностей. Сегодня эти явления приобрели столь значительные масштабы, что думается, следует серьезно проанализировать все слагаемые конкурсной системы (мы имеем в виду систему требований, репертуарной структуры, оценочных критериев), поскольку утверждаемые ею качества начинают влиять на деятельность балетных трупп в целом, на развитие исполнительского искусства, на сегодняшнюю жизнь балетов мирового классического наследия, на творческие истоки балетмейстеров. И это

естественно — ведь конкурсы утверждают эталоны времени.

Прошедшим летом в Варне состоялся XII Международный балетный конкурс. О нем и его итогах и пойдет наш разговор.

СОРЕВНОВАНИЕ КРУПНЫМ ПЛАНОМ

Лауреат конкурса — это прежде всего исполнитель, безукоризненно владеющий школой классического танца. С этой целью первый тур предполагает показ артистами номеров так называемой обязательной программы (добавлю, что из более чем тридцати предложенных в Болгарии названий, исполнялись, в лучшем случае, $\frac{2}{3}$). Но на деле оказалось, что обязательная она — только по названиям произведений и музыке балетов, фрагменты из которых демонстрировались. Самое же главное — хореографический текст — никак практически не обуславливается. На одну и ту же музыку можно исполнить самые разные тексты различных хореографов и даже эпох.

В чем же тогда здесь «обязательность»? Как можно сопоставлять исполнение? Таких вопросов возникает множество. А как результат — появление на втором туре исполнителей, вызвавших недоумение своим

уровнем знания (вернее, незнания) школы классического танца.

Сегодня мировой багаж классического балета можно классифицировать на следующие группы: романтический стиль (середина XIX века), академический (конец XIX века) и классика XX века. И, вероятно, в ходе конкурса, на всех его турах, его участник должен показать свое владение каждым из этих стилей. Соответственно этому составляется и обязательная программа для конкурса, причем, она на разных международных соревнованиях может (и это даже хорошо) полностью не совпадать. Но канонизироваться должна не музыка, вернее не только музыка, но и, что самое главное, хореографический текст, что должно быть заранее известно и конкурсантам, и тем, кто их готовит. И за грубые нарушения следует танцовщика при оценке «наказывать». К примеру, как следует относиться к такому факту: вместо строгой и скромной по техническому звучанию статичной поддержки в адажио из известного классического балета исполнители делают эффектный и рискованный по приему вариант так называемой «рыбки». Зал взрывается аплодисментами. На деле же нарушен стиль хореографа, художественная целостность фрагмента. Другие исполнители, потенциально не менее технически оснащенные, точно и достоверно передают авторский текст. Какова реакция жюри? Ведь от его решения зависит будущая жизнь данного произведения. Дозволит оно сегодня победить «рыбке», и завтра такие трюки не оставят камня на камне от стилистически принадлежащей времени и автору хореографии. А подобный набор трюковых вращений и поддержек в женском танце и прыжков в мужском заменит знание школы и профессиональную культуру в интерпретации классических балетов.

К примеру, именно так готовятся к конкурсу некоторые молодые исполнители из Японии. Незнание элементарных основ школы и доведенное до машинерии, фантастическое по темпу и количеству поворотов вращение, полное отсутствие кантилены танца и демонстрация поразжающей устойчивости разрушает эстетику канонических поз. Естественно, что такая танцовщица не сможет быть балериной спектакля, но на конкурсе она вызывает бурю аплодисментов у невзыскательной части зрителей. И что еще опаснее, формирует вкус и систему требований конкурсной публики, которые она начинает предъявлять другим исполнителям, толкая их, в свою очередь, к механическому трюкачеству. Цепочка замыкается. Так из единичных, случайных эти явления становятся частыми, вырастая в тенденцию и становятся

серьезной опасностью для балетной сцены в целом. Такие факты следует «пресекать» на первом туре: ни на втором, ни тем более на третьем туре не должно быть места внешкольному исполнителю.

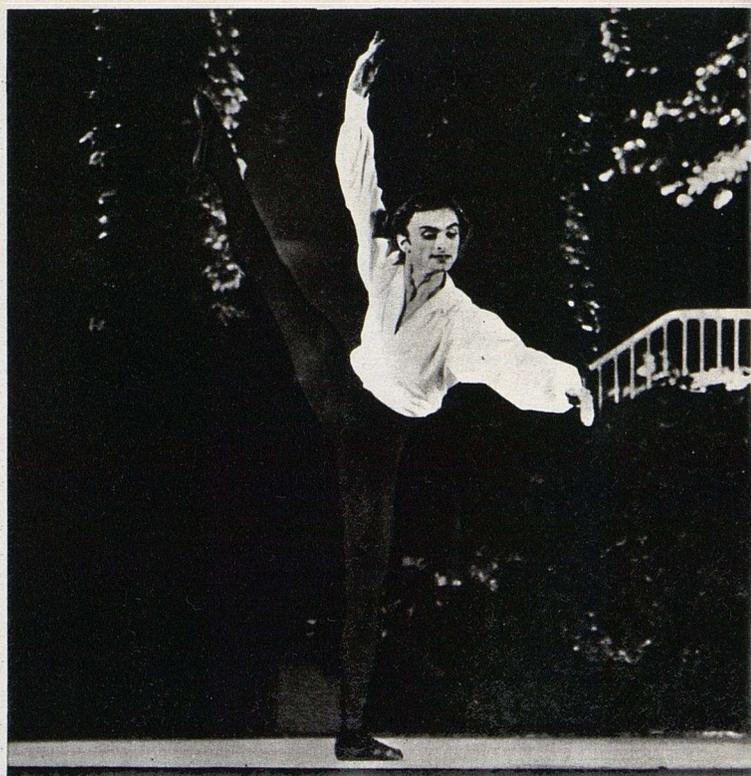
Конечно, классический танец как любой вид искусства — развивающееся явление. Более того, мы бы определили его как открытую систему, фокусирующую и ассимилирующую в себе наиболее устойчивые проявления новых пластических стилей. И предать на конкурсах классический танец может и должен в развитии. Для того, видимо, целесообразно выделить (специальным форумом экспертов) программу классики XX века, включив в нее произведения, созданные выдающимися хореографами нашего столетия, чье творчество строится на классической школе танца (в него по праву войдут, например, произведения Д. Балланчина, Ю. Григоровича, Д. Кранко)¹. Что же касается произведений М. Петипа, А. Бурнонвиля, А. Горского, М. Фокина и других авторитетных авторов, думается, стоит остановить эксперименты и канонизировать те версии, в которых мы еще узнаем сегодня их стиль и традиции школ.

Без сомнения, повышение требований к школе классического танца ограничит количество претендентов на участие в конкурсе. Думается, что это не опасно. Более того, нам кажется продуктивным опыт американского конкурса в Джексоне, где страны, представившие на конкурс большее, чем объявлено в условиях, количество участников, выставляют их на предварительный отсмотр.

Нам представляется, что жюри было несколько озадачено концентрацией проблем конкурсных «болезней», так активно проявившихся в ходе варненского форума. Иначе трудно объяснить половинчатость его решений. Ни для кого не было бы неожиданностью, если бы не было присуждено Гран при конкурса. Эта высочайшая награда, естественно, рассчитана на артиста выдающегося дарования, а такие личности уникальны и не в каждом конкурсе проявляются. В Варне таковых действительно не оказалось. Но не присуждение золотой медали в старшей группе женщин выглядело более чем странно — ведь эта группа исполнительниц была и большой по количеству, и сильной по составу.

Та же сложность оценки проявилась и в том, что ни один хореограф не получил поощрения за создание произведения современной хореографии. Эта проблема современной части конкурсной программы не ме-

¹ Мы сделали такого рода предложение в ходе конференции, что вызвало общий интерес, но хотелось бы, чтобы имело оно и реальное внедрение в практику.



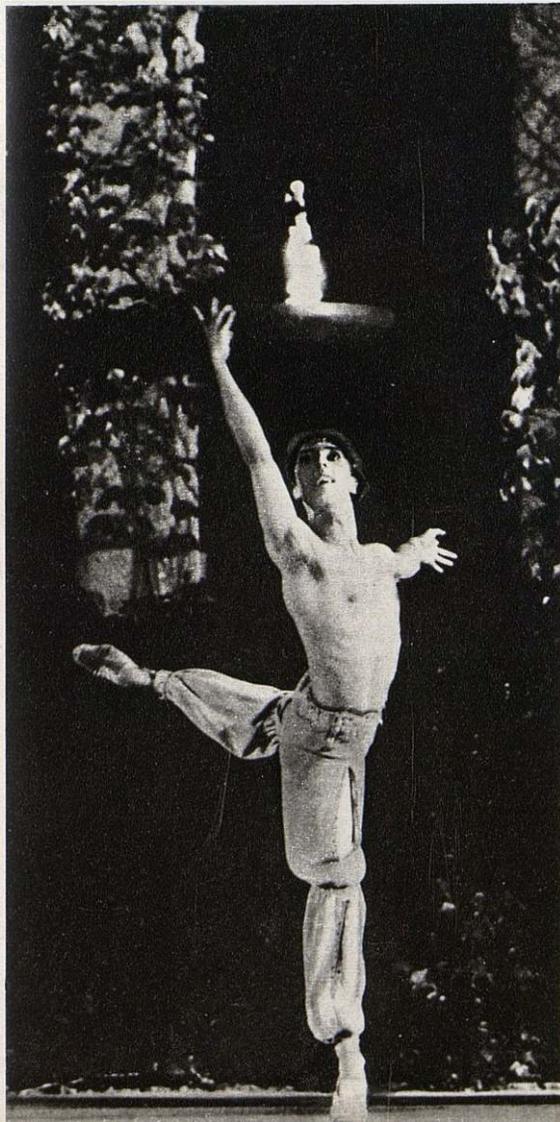
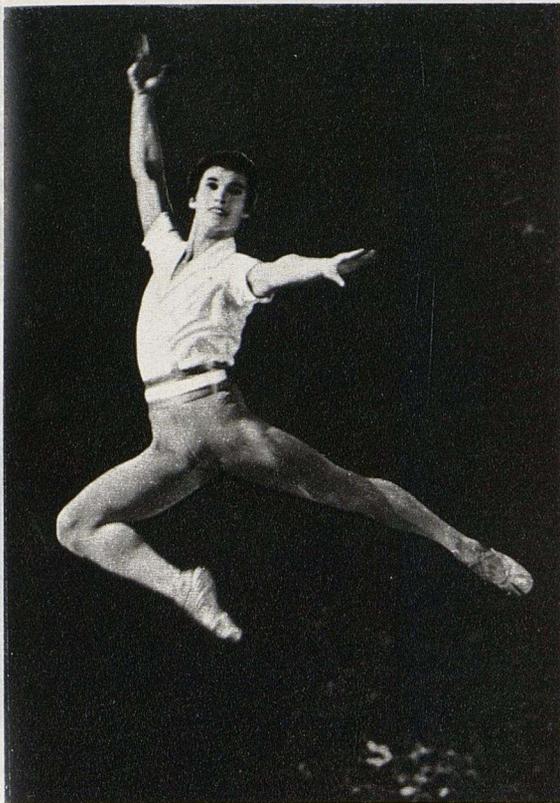
Сергей БОНДУР, третий приз, бронзовая медаль и диплом (Советский Союз)

Оу Лу, второй приз, серебряная медаль и диплом (Китайская Народная Республика)

Тибор КОВАЧ, третий приз, бронзовая медаль и диплом (Венгрия)

нее серьезна, чем проблема традиции и школы². Думается, что первая причина неудач здесь в искусственном разрыве между программой классического наследия и современной хореографией. Между ними возник чуть ли не полувековой провал. Потому мы еще раз возвращаемся к предложению выделить в специальный раздел конкурса классику XX века. Трудно или почти невозможно прыгнуть от Тальони и Петипа к современности. Да и не нужно. Ведь в практике искусства преемственность протекала более эволюционно. И если не всегда рождались «гиганты» на уровне Петипа, то ряд «златоносных жилок» на протяжении XX века, безусловно, были раскрыты в классической школе танца. И непонятно почему, к примеру, никогда не исполняются на конкурсах такие фрагменты из произведений советской хореографии, как дуэт из «Ледяной девы» Ф. Лопухова, миниатюры К. Голейзовского, как дуэт героев «Ромео и Джульетты» Л. Лавровского или его же монолог Паганини из одноименного балета, как «Танец с колокольчиками» из «Бахчисарайского фонтана» Р. Захарова и т. д. и т. п. Обойдены вниманием конкурсантов более поздние произведения, к примеру, сочинения Ю. Григоровича — «Спартак», «Каменный цветок» и другие. Подобные же образцы есть и в творчестве таких хореографов, как Д. Баланчин, Р. Пети, М. Бежар, Т. Шиллинг. Мы имеем в виду их постановки в традициях классического танца. Эта, если можно так выра-

² Ни на последнем Московском, ни на американском конкурсе в Джексоне не были использованы объявленные поощрения за современную хореографию.



зиться, хореографическая летопись, создав своеобразный мост преемственности, обогащает программу яркими образцами. И тогда в собственно современной части конкурса смогут быть представлены те произведения, которые сегодня развивают живую традицию классического балета. Это необходимо и для молодых хореографов, и для сегодняшних и завтрашних конкурсантов — артистов балета конца XX века. Это необходимо всем тем, кто ответствен за то, что профессионалы XX века передадут в будущее. Необходимо и тем, кого собирают конкурсы классического балета, ставшие важнейшими международными форумами балетного искусства — местом профессиональной консолидации и пропаганды истинной красоты классической школы танца.

И для этой части публики очень важно, чтобы появлялись на сцене конкурсов такие молодые дарования, как совсем юный советский артист В. Малахов, недавний выпускник Московской школы (класс педагога П. Пестова). Я наблюдала, какое эстетическое наслаждение испытывают съехавшиеся на конкурс педагоги, видя чистоту линий его танца, блестяще «обученные» стопы. Как в улыбке удовольствия и наслаждения светятся их лица, когда юноша взмывает в неотягощенном премудростями техники простом *jeté entrelace* (перекидном). И специальный приз города Варны, и самые высокие баллы среди всех участников конкурса (включая и старшую группу), завоеванные В. Малаховым, радуют всех искренне, составляя надежду на жизнестойкость классической школы танца. Радуют природные данные ученицы Алма-Атинской школы (город, о котором многие зарубежные гости Варны и не слышали) Н. Грачевой и ее второй приз. Радует светлый дар Н. Ледовской — уверенно, несмотря на юность, чувствующей себя на сцене. Радуют успехи самой младшей представительницы молодой китайской школы — юной Ли Инг, завоевавшей первый приз в младшей группе, и известных в Советском Союзе Тао Минь, Оу Лу, завоевавших серебряные медали конкурса по старшей группе. Радует и восхищает скачок в технике, сделанный за последнее десятилетие мужской школой классического танца, о чем свидетельствовал успех советских представителей — И. Галимулина (золотая медаль конкурса), С. Бондура (бронзовая медаль), а также болгарского танцовщика Р. Имаева (золотая медаль) и венгерского Т. Ковача (бронзовая медаль).

Для того, чтобы радость эта не растворилась в общей ноте

неудовлетворения, подчас печальных прогнозов и волнений специалистов, должны быть поставлены и специально разработанные коренные вопросы профессиональной организации конкурсов балета. Думается, необходимо специальное международное совещание крупнейших и компетентнейших специалистов балетного театра — педагогов, актеров, хореографов, балетоведов под эгидой институтов ЮНЕСКО, где бы были выработаны четкие профессионально ответственные принципы их проведения. Очень нужен и специальный совет экспертов, курирующий ход балетных состязаний.

Безусловно, каждый конкурс в той или иной стране может внести свои особенности в систему конкурсов, но он обязан соответствовать общим целям развития искусства классического танца.

Подобные идеи высказывались участниками конференции, прошедшей в один из дней Варненского конкурса.

ВОПРОСЫ ЖДУТ СВОЕГО РЕШЕНИЯ

Предлагая извлечь серьезные уроки при проведении и организации дальнейших конкурсных мероприятий, мы не забыли и о втором аспекте проблемы: подготовке к конкурсу советской делегации. Этот трудный разговор требует прямоты и двух предварительных оговорок.

Первая — профессиональная: долг велит нам утверждать, что выступление Г. Степаненко на втором туре не только позволяло ей быть допущенной к третьему, но и иметь достаточно высокие баллы при оценке. Исполненное артисткой *pas de deux* из «Корсара» (вместе с И. Петровым, в конкурсе не участвовавшим) отличалось чистотой, корректностью стиля и виртуозностью технических элементов. Добавим также, что среди прошедших на третий тур было немало участников, показавшихся намного слабее, чем и другая наша претендентка М. Иванова.

И вторая оговорка. На втором туре в составе жюри отсутствовал представитель Советского Союза. Его председатель Ю. Григорович выехал в Англию, где в это время начинались гастроли балета Большого театра СССР, а другой представитель в состав жюри на это время кооптирован не был.

Эти оговорки необходимы, но они не снимают разговора о подготовке нашей делегации к варненским состязаниям.

Авторитетность нашей школы, особенно в традиции исполнительской, бесспорна. Но рас-

считывать на это наработанное годами мастерство, признание, никто не имеет права. Не бывает абсолютного признания раз и навсегда, оно конкретно и подтверждается любым выступлением каждого артиста. Это истина, но не мешает ее напомнить, поскольку при подготовке исполнителей к конкурсу и, в частности, формируя их репертуар, у нас подчас ведется расчет только на борьбу на третьем туре, ибо считается, что марка советской школы обеспечивает артистам беспрепятственный путь к финишу, а потому они «берегут силы».

Как могло получиться, что две пары (из трех) советских конкурсантов, выступавшие в старшей группе, на втором туре имели в своей программе дуэт из «Корсара»? То, что они танцевали друг за другом, — результат конкурсных случайностей. Но то, что такое может произойти и что вообще не следует устраивать внутреннюю борьбу среди членов одной делегации, ясно даже непрофессионалу. Подобную несогласованность действий трудно объяснить.

Как могло получиться, что обе исполнительницы имели хореографически малоинтересный материал для показа в современном репертуаре? Дуэт «Адова шутка» из балета А. Петрова «Сотворение мира» (хореографы Н. Касаткина и В. Василев) возможно и смотрится в контексте спектакля, но неинтересен при исполнении этого фрагмента в качестве самостоятельного концертного номера. Запомнились непрерывные grands battements Г. Степаненко и метания партнеров по сцене вне какой-либо логики. Номер «Прелюдия» (музыка Вила Лобоса), поставленный Г. Майоровым для М. Ивановой, достаточно претенциозен, малоопытен по содержанию и рассчитан на особый пластический дар балерины с большим опытом. Оба выступления не имели успеха. И не имели его благодаря хореографии. Именно это дало повод жюри отстранить наших артисток от дальнейшего участия в конкурсе.

Продолжая тему о современных номерах, скажем, что именно безликая, невыразительная, непонятная хореография номера «Три зарисовки» (музыка Д. Шостаковича), поставленного В. Будариным, лишила права на призовое место (после третьего тура) профессиональную и стабильную балерину из Новосибирска С. Кузнецову, ставшую после второго тура лидером.

По условиям конкурса, каждый исполнитель должен был иметь два современных номера в репертуаре. Один, созданный не ранее 1945 года, другой, осуществленный после 1976 года. Условия трудные, но, видимо, в дальнейшем они будут услож-

няться. Потому, думается, нам необходимо регулярно проводить специализированные конкурсы хореографов, где постановщикам будет дано право выбора исполнителей для своего произведения, где специально разработанные требования представят современным авторам хореографии широкие творческие возможности. Без серьезной систематической работы нам не решить уже ставший «притчей во языцех» вопрос создания современного репертуара.

Следующий вопрос о партнерстве. Хорошо, если на конкурс выходят партнеры уже сложившиеся в ходе учения или работы дуэта. Но так бывает не всегда, и отбирая артистов на конкурс, этому вопросу следует уделять больше внимания.

Партнер Г. Степаненко И. Петров ни зрительно, ни по темпераменту не составил с ней целостного ансамбля. Не были они к началу состязания и достаточно «станцованы» ни по техническим приемам, ни по актерскому общению.

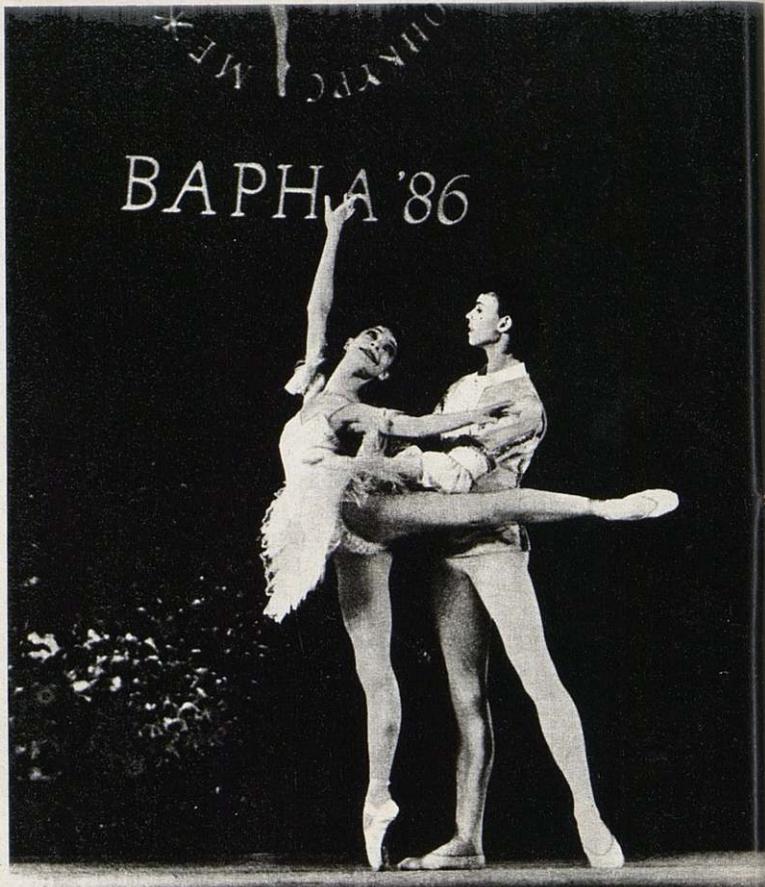
Партнер С. Кузнецовой В. Бондарь не помог ей на третьем туре при исполнении pas de deux «Дон Кихота». Слабо владея техникой дуэтного танца, он словно «забыл» об искусстве общения и «подачи» балерины, что также свидетельствует о недостаточной подготовке дуэта.

Не был обдуман дуэт и в младшей группе. Посылая на конкурс юную Н. Грачеву, которая, скажем прямо, была очень неплохо подготовлена, в чем чувствовалась опытная и внимательная рука М. Кондратьевой, следовало предвидеть, что ей, при ее малом исполнительском опыте, нужна поддержка более опытного партнера. А. Адырхаев — юноша способный и, следует отдать ему должное, волевой. Тем не менее тот факт, что партнер не прошел на третий тур, не мог не вызвать у обоих стрессового состояния, что и повлияло на их выступление на третьем туре.

И еще одно — как могло случиться, что, посылая на конкурс в основном неопытных участников, организаторы не дали им возможности многократного прогона программы на столичной публике и тем самым не создали у них уверенности, столь необходимой в стрессовой атмосфере любого соревнования.

Это все вопросы конкретные, можно даже сказать, частные. Да, частные, но за ними отношения к такому, ставшему частью жизни балета, явлению, как конкурс. И если мы считаем нужным участвовать в них и если мы хотим по праву в них побеждать, сохраняя авторитет многолетних достижений, к подготовке нужно подойти не как к кампании, а как к постоянной повседневной работе.

В каждой балетной школе, в



каждом театре должен готовиться резерв потенциальных участников конкурса. Из них, находясь «в спортивной» форме, должна формироваться делегация на тот или иной конкурс. Причем заблаговременно, чтобы было время на подбор репертуара и создание молодыми хореографами современных номеров именно на данных исполнителей, на просмотры сделанного, на консультации специалистов-педагогов и тренировочный прокат программ. Видимо, пора в ходе подготовки к конкурсам привлекать врача-психиатра для подготовки молодого исполнителя к стрессовым ситуациям конкурсных соревнований.

Слава советского балета позволяет требовать, чтобы о ее поддержании заботились ведомства, призванные вести планомерную организационную работу и отвечать в случаях неудач за ее недостаточную подготовку. Но может ли обеспечить это конкурсный комитет, созданный для проведения и балетных форумов, если в его штате нет профессионалов, знающих особенности хореографии!

Да, трудно складывалась для советских участников конкурсная ситуация на варненском форуме. И всегда с ними были, поддерживая и помогая, ответственные за профессиональную работу педагоги-репетиторы Большого театра М. Кондратьева и В. Никонов, концертмейстер Э. Липпа, врач делегации В. Сухомлинова.

Наталья ЛЕДОВСКАЯ, отличие третьей степени, медаль и диплом, ВЛАДИМИР МАЛАХОВ, специальное отличие Варненской молодежной организации, медаль и диплом (Советский Союз)

Надежда ГРАЧЕВА, отличие второй степени, медаль и диплом (Советский Союз)

Лорена ФЕЙХО, отличие третьей степени, медаль и диплом, Хорхе Торес КАРЕНИО (Куба)

Фото А. Макарова



ЖИЗНЬ НАСЛЕДИЯ СЕГОДНЯ

Конкурс в Варне, как уже говорилось, собирает большое число профессионалов балетного искусства из разных стран мира. По хорошей традиции в его ходе проводится конференция, общее направление разговора на которой определяется заранее:

«Современная интерпретация классического наследия» — так называлась конференция, состоявшаяся в дни XII балетного конкурса в Варне. Основной доклад «Петипа — наш современник» был сделан представителем Советского Союза, профессором Н. Эльяшом.

Говоря об открытиях М. Петипа, Н. Эльяш остановился на анализе законов хореографической композиции, подчеркнув значение соразмерности соотношения сольных, массовых и групповых планов в его балетах, а также дал анализ каждой из этих форм композиции. Проследив особенности симфонического принципа драматургии хореографии Петипа, докладчик показал принципы развития этих открытий в творчестве ближайшего сподвижника Петипа Льва Иванова, а также в творчестве хореографов начала XX века и нашего времени. Закончил свое выступление Н. Эльяш словами великого мастера, как нельзя остро и современно ставящего животрепещущий вопрос о жизни балетного искусства: «...На балет необходимо смотреть как на цельную пьесу, в которой всякая неточность постановки нарушает смысл и замысел автора. ...Я возмущен ломкою классических балетов... Почему классическое балетное произведение не должно пользоваться такой же охраной и уважением, как известная опера или драма?». Так вместе с хореографией Петипа зазвучали и его слова, обращенные к нам, и каждый, кто выступил вслед за докладчиком, уже не смог пройти мимо них.

«Если Вы попадете в Лувр и пририсуете усы Джоконде... Вы окажетесь в тюрьме. К сожалению, в хореографии такой практики не существует, и если какой-нибудь «новатор» может, возрождая постановку «Жизели» или «Лебединого озера», делать в них, что ему заблагорассудится, он окажется совершенно безнаказанным», — сказал в своем выступлении Андре-Филипп Эрсен — главный редактор французского журнала «Ле сезон де ла данс».

Рассказывая о современных тенденциях в интерпретациях и постановке наследия классического балета, известный датский критик А. Фридерича поддержал так называемую «советскую концепцию», отрицающую отношение к классике только как к «музейным произведениям».

«Когда мы вспоминаем, что

самые старые произведения в репертуаре 1986 года отмечают свои двести или сто пятьдесят лет, трудно поверить, что их художественная идея и форма были неизменны, и они, конечно, менялись». На примере работы над творческим наследием Бурнонвиля, Фридерича показал ценность изыскательской работы, «дающей возможность найти путь к наиболее важным чертам оригинальных постановок». Главным научным принципом подхода к творчеству хореографа А. Фридерича считает изучение его художественно-философских взглядов. «Бурнонвиль работал в эпоху преобразований, когда индустриализация в XIX веке становилась материальной базой нового общества с новыми идеями, — сказал он. — Молодой Бурнонвиль вдохновлялся ранним прогрессивным романтизмом, но его центральные произведения, как раз до и после революции буржуазной в Дании 1848 года, не могут быть поняты, если сосредоточить внимание только на романтических элементах. Такие произведения, как «Неаполь, или Рыбак и его невеста», «Народное предание» рождены великой демократической идеей. Эти произведения полны свежести и оптимизма».

О современной интерпретации классического балета в Чехословакии рассказала в своем докладе главный редактор журнала «Танечны листы» Я. Гошкова.

«Две проблемы еще остаются при постановке традиционных балетов. Это проблемы достоверности оригинального хореографического текста, овладения им и сохранения в точном виде, — отмечала оратор. — И овладения танцевальным стилем, чтобы академическая чистота и точность отличались от уточненной хрупкости романтизма или шаловливого, кокетливого стиля второй половины XIX века. Многие еще нужно сделать в этой области». «Необходимо издание видеокассет с утвержденным текстом вместе с партитурами, с записями занятий различных семинаров. Постановки забытых балетов прошлого на сценах позволяют молодому поколению знать и владеть классическим наследием», — подчеркнула далее Я. Гошкова.

Свой анализ истории польского балета предложила собравшимся польский балетовед Я. Пуделек. «Я категорически против, — заявила она, — принятого разделения балета XIX века на две части: романтический и так называемый постромантический балет или классическое наследие. По-моему, романтическая традиция охватывает не только балеты «Сильфида», «Жизель», «Копелия», но также «Дон Кихот», «Баядерку», балеты Чайковского. Я беру балеты-дивертисменты и балеты-

феерии как заключительные формы романтического балета, который, начиная с образов Тальони и Бурнонвиля через Перро и Сен-Леона, вырастает в монументальность Петипа. Не мой взгляд, все разделения абсолютно искусственны...»

К сожалению, несущие в себе интересную информацию об истории балета своих стран и будучи концептуальными по теоретическому уровню доклады Гошковой и Пуделек, внося в дискуссию ноту чисто балетоведческой академичности, снимали остролюбодневный ритм конференции конкурсного назначения. То же произошло и с научно изложенным докладом кубинского представителя М. Кабреры. Его развернутый во времени доклад имел локальную тему: «Жизель». Пример концепции романтических балетов Алисии Алонсо».

Чтобы сразу ввести нашего читателя в спорность позиции докладчика, процитируем основную его тезис: «...Любопытно, однако, что Куба — место столь отдаленное географически и в культурном отношении от французских окрестностей XIX века, где возник этот балет, — страна, на которую в лице Алисии Алонсо возлагалась миссия исторической заслуги представления этого произведения нашему времени. Кубинская «Жизель» — самая знаменитая постановка этого творения в нашем веке, восхваленная международной критикой». Как произошел такой «эстетический феномен», «распутывается» (пользуясь термином автора) в ходе доклада. Доклад Кабреры содержит достаточно современные подходы к пониманию «содержания» как социально-исторического фактора. «Каждая новая эпоха, как и каждый новый социальный и культурный уровень выступает по отношению к произведению искусства со своей собственной шкалой ценностей», — верно отмечает докладчик, но трудно согласиться с тем, что все достижения балета «Жизель» связаны для него исключительно с «хореографическим прозрением гения Алисии Алонсо».

На конференции выступили также представители Болгарии: историк балета В. Консулова и молодой хореограф М. Шопова. Завершая дискуссию, советский искусствовед, профессор В. Ванслов отметил важное в изложении каждого доклада, дал общую оценку ходу дискуссии о современной жизни ценностей классического наследия, подробно остановился на различных принципах его интерпретации.

Еще одним событием теоретической мысли на курсе стала встреча советской делегации с творческим активом города Варны,

Валерия УРАЛЬСКАЯ,
кандидат философских наук



Дом, где родился Мариус Петипа

жительных поисков сообщили, что дом находится в центре, на улочке-коротышке Дюмарсе, которая соединяет пересекающую добрую половину города улицу Паради с улицей Аксо. Буквально в двух шагах от Марсельской оперы, в районе Старого порта. А если, добавили, нужны какие-либо другие дополнительные сведения, то можно обратиться в «Комитет старого Марселя» (он — инициатор установления мемориальной доски), к его вице-президенту Адриену Блесу. И дали его домашний телефон.

Франция

Все началось с газетного сообщения: в Марселе, на доме, где родился выдающийся балетмейстер и педагог Мариус Петипа, установлена мемориальная доска, на церемонии открытия которой выступил бывший в то время министром внутренних дел и децентрализации Франции мэр Марселя Гастон Деффер.

Я позвонил в марсельскую мэрию. В отделе культуры после непродол-

Вскоре после этого разговора мне представился случай попасть, правда, лишь на день, в Марсель. Сам повод уже настраивал на «балетный лад» — начало гастролей во Франции ансамбля «Московский классический балет», да и выступления его проходили в Марсельской опере. Стоит ли говорить, что я не преминул сразу же заглянуть на улицу Дюмарсе. Носящая имя довольно известного языковеда-грам-



матиста Сезара Дюмарсе (1676—1756) улочка действительно была короткой: по пять домов с каждой стороны, на углу книжная лавка, кафе, парикмахерская, разместившаяся как раз в том самом доме, где родился Мариус Петипа. Дом этот, довольно невзрачный, черно-серый, никогда не привлек бы взгляда прохожего, не появившись на нем небольшая мраморная таблица вот с такой надписью:

«11 марта 1818 года здесь родился Мариус Петипа — создатель русского балета, главный хореограф Мариинского театра в Санкт-Петербурге с 1847 по 1905 год. Скончался в 1910 году.

Комитет старого Марселя».

Первое, помнится, что бросилось мне тогда в глаза, — это безапелляционность даты рождения: «1818 год». В памяти почему-то сразу всплыло как лет двадцать назад читал я в одной советской книге, посвященной Мариусу Петипа, что точная дата его рождения неизвестна и что на этот счет существуют различные мнения. Надпись же на мемориальной доске никаких сомнений не позволяла. Тогда даже не заметил, что не совсем точно приведены даты работы М. Петипа в Мариинском театре. Действительно, приехав в Петербург в 1847 году, он проработал там до 1903 года, а не до 1905 года, главным же балетмейстером был с 1869 по 1903 год. Хотя номер телефона А. Блеса у меня был, звонить ему не стал: свободного времени для встречи не было, да и суббота, вроде неудобно так вот беспокоить.

Вернувшись в Париж, не поленился заглянуть в книги, чтобы... «запутаться» уже окончательно: французский «Ларусс» черным по белому писал, что родился Мариус Петипа в 1822 году, а советская однотомная энциклопедия «Балет» не менее однозначно сообщала: «27.2 (11.3) 1818, Марсель». Кто же прав?

ехать в Марсель, то встретимся и заглянем вместе в Марсельский городской архив.

Случая ждать пришлось недолго, благо по числу событий, связанных с советско-французским сотрудничеством, Марсель — побратим нашей Одессы может «дать фору» многим городам Франции. И снова колеса автомашины отсчитывают километры. Предварительно — звонок Адриену Блесу, и на один из дней назначено свидание в Марсельском городском архиве, расположенном по адресу: площадь Карли, 1.

...Марсельский городской архив размещается в красивом здании Дворца изящных искусств. Построено оно было в прошлом веке при Наполеоне III, примерно в то же время, когда вел грандиозные строительные работы в Париже барон Османн. Предназначалось сооружение для размещения школы живописи и скульптуры, консерватории и городской библиотеки. Но школе живописи и скульптуры стало тесно, и она переехала в новое помещение. За ней последовала библиотека, а освободившиеся залы и хранилища были переданы под городской архив.

Марсель гордится своим архивом. Его полки — кладь сведений для историков. Вообще-то Марсельскому архиву здорово повезло: неоднократные набеги на город каждый раз обходили архив стороной. Каким-то чудом он остался невредимым в 1423 году, когда город грабили арагонцы из Испании, не был разграблен и в 1524 и 1536 годах во время осады Марселя армией Карла V. Без больших потерь и потрясений пережил Великую французскую революцию, был вывезен и спрятан в надежном месте в годы второй мировой войны. Первые регистрационные книги гражданского состояния жителей Марселя, которые хранятся в архиве, относятся к 1634 году, они велись в церкви Святого

ветского (наверняка, впервые). Категорически отказывается, чтобы я записал беседу на магнитофон. Просьба рассказать немного об истории и сегодняшнем дне Марсельского архива вызывает у нее искреннее удивление: «Вы хотите писать о нашем архиве или о Мариусе Петипа?» Сопласившись, однако, увлекается и рассказывает много интересного, в том числе и то, о чем я уже упомянул выше. Затем приглашает пройти в читальный зал, чтобы я смог своими глазами увидеть документ, подтверждающий достоверность сведений о рождении Мариуса Петипа.

Пока Изабель Бонно ходит в хранилище, где стоят книги регистрации новорожденных, Адриен Блес рассказывает, что «Комитет старого Марселя» поддерживает самые тесные дружеские отношения с сотрудниками городского архива, ставшего фактически его штаб-квартирой. Большинство встреч, лекций, организуемых Комитетом, проводится здесь, в этом красивом читальном зале.

Изабель Бонно возвращается с увесистым, внушительным на вид томом, на обложке которого написано: «1818 — Рождения — 2». Его 244 страницы хранят 867 актов, зарегистрировавших появление на свет новых марсельцев между 2 января и 23 июня 1818 года. За номером 375 красивым почерком сделана следующая запись:

«Год одна тысяча восемьсот восемнадцатый, 12 марта, час дня. Акт о рождении Виктора Альфонса Петипа, появившегося на свет вчера в девять часов утра, сына супругов господина Жана Антуана Петипа, драматического актера, и госпожи Викторины Морель, проживающих по улице Дюмарсе в доме № 36, пол ребенка признан мужским, первый свидетель господин Эли Ру, тридцати двух лет, владелец недвижимости, проживающий по улице Бернара Дюбуа, 53, второй свидетель Мари Этьен Жером По-

Там, где родился Мариус Петипа

— Эта дата не вызывает никаких сомнений, — сказал мне позже Адриен Блес, которому я позвонил из Парижа. — Мы имеем запись акта о рождении Мариуса Петипа в книге регистрации новорожденных, которая велась в марсельской мэрии в 1818 году. Вы, как впрочем и любой, кто захочет, можете увидеть эту книгу в Марсельском городском архиве. Чтобы окончательно рассеять все Ваши сомнения, пришлю Вам фотокопию этой записи.

Действительно, на следующий день (всегда поражаешься четкости работы французской почты, правда, если в это время не бастуют ее служащие) в руках у меня оказалась фотокопия записи, подтверждающая, что Адриен Блес прав. Тогда же мы договорились, что, когда мне вновь доведется при-

Лаврентия. С 1668 года сохраняются все книги регистрации гражданского состояния.

— До Великой французской революции регистрация новорожденных велась в церковных приходах. В функции муниципальных властей она вошла только после революции, то есть с конца XVIII столетия. Так что книга за 1818 год, которая вас интересует, находилась в Марсельской мэрии. Именно туда 12 марта и пришел со своими свидетелями счастливый, как можно предположить, отец Мариуса Петипа, — рассказывает Изабель Бонно, главный архивариус Марселя. Молодой специалист в области палеографии, она была назначена на этот пост совсем недавно, и поэтому, чувствуется, немного волнуется, принимая журналиста, да еще в придачу со-

летти, двадцати трех лет, приказчик, проживающий по улице Сенак, 35, составлен на основании заявления, сделанного мне отцом, который поставил свою подпись вместе со свидетелями, что было констатировано мною, Жаном-Франсуа Эспри де Раймоном, шталмейстером, рыцарем королевского ордена почетного легиона, первым заместителем мэра, исполняющим функции чиновника, ведающего записью актов гражданского состояния, что я и скрепляю своею подписью после прочтения настоящего акта».

Далее идут четыре подписи — Полетти, Петипа-отца, Эли Ру и, наконец, Эспри де Раймона. Слева — большие поля. На них возле каждой из записей стоят лишь число, фамилия, имя новорожденного и порядковый номер. Возле каждого из 866 актов

этой книги, кроме акта о рождении сына Жана Антуана Петипа: После номера «375» следует знак отсылки (1) и рядом с ним имя «Мариус». И снова витиеватая подпись Петипа-отца, взятая в овал росписи Полетти и удлиненная за счет каких-то вензелей подпись Эли Ру. Затем собственноручно, надо полагать, написано первым заместителем мэра, приставленным к ведению актов гражданского состояния: «Одобрю добавление слова Мариус».

Сегодня мы написали бы проще: «Исправленному верить».

Так вот как, оказывается, было. Петипа, великий Петипа, чей вклад в развитие искусства классического балета неоченно, возможно, лишь благодаря случайности вошел в историю под именем Мариус. Сейчас можно лишь гадать, забыл ли попервоначалу растроганный отец Петипа о договоре с женой, что, если будет сын, назвать его Виктором Мариусом Альфонсом, и впоследствии скорее исправить оплошность. Или, быть может, растрогался уже в момент, когда рыцарь ордена почетного легиона, он же первый заместитель мэра Марселя зачитывал торжественным тоном написанный по всем канонам сухого канцелярского стиля акт о рождении его сына, и решил, как считает, например, французский балетмейстер Жозеф Лазини, первый разыскавший эту историческую запись в Марсельском архиве, воздать должное городу, куда его забросила на время судьба, добавив к двум «обыденным» именам сочное «Мариус», столь распространенное с времен эпохи Возрождения на юге Франции. Да, можно только гадать, как случилось так, что молодого французского танцовщика, приехавшего в Петербург в 1847 году, звали Мариус, что, став впоследствии уважаемым Мариусом Ивановичем, он сохранил таким образом и в имени своем французское начало. А ведь не будь этой вставки, похоже быть бы Петипа-сыну просто Виктором Ивановичем...

Адриен Блес оказался человеком очень милым и общительным. Он с удовольствием рассказывал о деятельности «Комитета старого Марселя», объединяющего таких же, как и он сам, энтузиастов, влюбленных в свой город.

— Наш комитет, — говорит мой собеседник, — был создан в 1911 году. Вначале цель была простой — собрать коллекцию предметов старины для создания краеведческого музея. Такой музей открылся, стал быстро пополняться экспонатами. Но в годы второй мировой войны здание, в котором он находился, подверглось бомбардировке. Значительная часть коллекции погибла. После освобождения «Комитет старого Марселя» уже не имел материальной возможности собственными силами восстановить музей и передал его мэрии. Характер деятельности комитета в связи с этим коренным образом изменился. Мы направили прежде всего внимание на сохранение исторического наследия марсельцев.

— Как только мы узнаем, — продолжает А. Блес, — что планируются

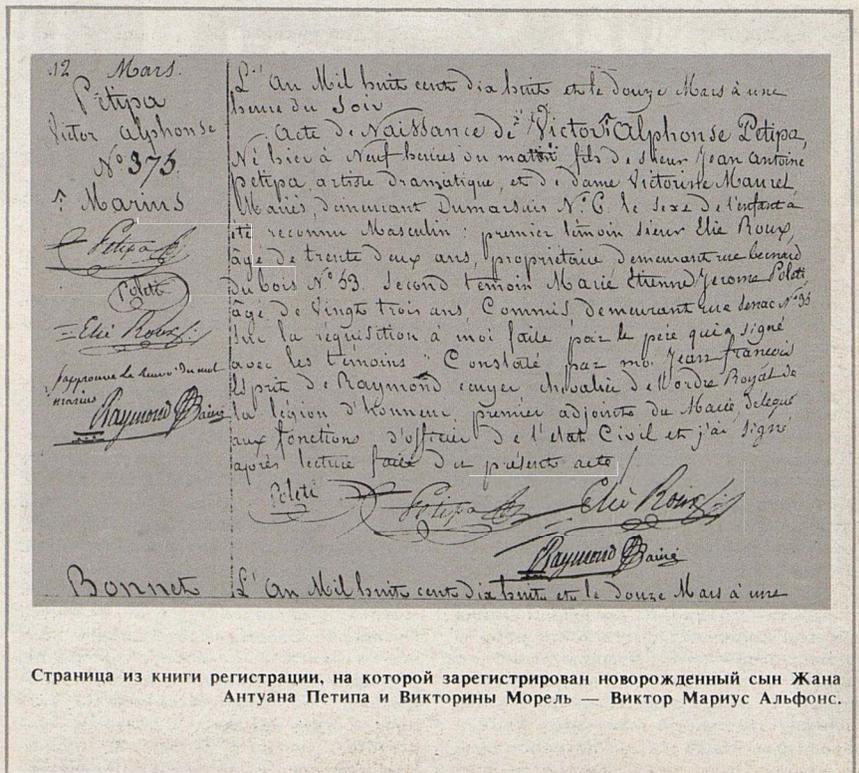
какие-либо крупные градостроительные работы, связанные со сносом старых построек, мы тут же предпринимаем различные меры: подробно описываем сносимые здания, делаем фотографии, рисунки. А бывает и вмешиваемся. Вот как, например, пару лет назад городские власти решили снести целый квартал, пришедший, надо признать, в жуткое состояние. Но мы обнаружили, что в земле под ним покоятся неизвестные постройки доримской эпохи, то есть периода основания Марселя, эпохи греческой. Мы тут же предупредили мэра, потребовали приостановить работы на полгода, в течение которых ученые вели активные раскопки, давшие очень много интересных сведений о зарождении Марселя.

Другой пример нашей деятельности — организация экскурсий по старым кварталам города. Такие экскурсии проводим мы каждую субботу. У нас — восемь маршрутов, рассчитанных на восемь недель. Приятно видеть, что многие марсельцы участвуют подряд во всех восьми экскурсиях. Каждую неделю, по средам, мы встречаемся с марсельцами здесь, в этом зале городского архива, на лекциях по истории нашего города. Раз в месяц проводим встречи нумизматов. Работает курс палеографии, его ведет, кстати, по нашей просьбе, Изабель Бонно. Раз в две недели собирается здесь же кружок генеалогии: каждый марседец может, придя сюда, попытаться найти своих предков. Да, еще: раз в месяц стараемся проводить экскурсии вне Марселя. Вроде все. Немало, правда?

Еще одна форма нашей деятельности — установление мемориальных досок на домах нашего города, в которых жили известные люди. Сейчас не

помню уж, кому из членов нашего комитета (нас в нем более тысячи) пришла мысль установить мемориальную доску на доме, где родился Мариус Петипа. Но нашу идею сразу же поддержала мэрия. Дом, где жила до отъезда в Брюссель семья Петипа, был тогда еще сравнительно новым. До французской революции там стоял монастырь, который был разрушен, после чего стали застраиваться улицы. Впрочем, сам этот квартал более древний, начало его формирования относится ко второй половине XVII века, когда, решив удвоить площадь города, Людовик XIV приказал разрушить прежнюю крепостную стену и перенести ее подальше от центра. Но монастырь еще продолжал стоять более столетия. Кстати, расположенная поблизости Опера была построена раньше, в восьмидесятые годы XVIII века на месте бывшего арсенала. В ней, уже в XIX веке, выступал мой прадед, оперный бас. Он участвовал в первом исполнении в Марселе оперы «Фаворитка» Доницетти. Как видите, связи с Марселем у меня старые, есть кое-какие и эмоциональные связи с оперой, хотя по профессии своей — торговый представитель — я до ухода на пенсию был весьма далек от мира искусства.

...Журналисты любят символы, часто прибегают к ним. С ними легче начать статью, ими можно ее эффектно завершить. Правда, при этом всегда подстергает опасность «переборщить». В таком случае символическая деталь оказывает плохую услугу — читатель, заподозрив «притянутость» символа, не верит в его смысл. И тем не менее, ведь есть же, право, что-то символическое в том, что в тот самый момент, когда я говорил с Изабель Бонно и Адриеном Блесом о великом реформаторе русского балета, подымавшем его на такую высоту, что потом



Страница из книги регистрации, на которой зарегистрирован новорожденный сын Жана Антуана Петипа и Викторины Морель — Виктор Мариус Альфонс.

уже он сам стал образцом и законодателем для всех классических балетных трупп мира, включая и французские, рядом, на одном этаже, в соседнем с читальным залом Марсельского городского архива, таком же красивом, высоким и просторном зале вел класс с артистами Марсельского национального балета советский педагог Азарий Плисецкий.

А теперь все-таки попробуем уточнить для себя, откуда же взялась эта другая, неверная, дата рождения Мариуса Петипа — 1822 год? Для этого не обойтись без поездки в Ленинград. Ведь все-таки там почти 60 лет проработал Мариус Иванович. Должны же остаться документы — более точные свидетели, чем мемуары хореографа, написанные им в 1905 году, в которых он собственноручно «омолодил» себя на четыре года.

Вновь удачное стечение обстоятельств позволило не затягивать осуществления этого плана. Через неделю после поездки в Марсель я улетаю в отпуск в Москву. А еще через неделю сидел в увешанном прекрасными гравюрами кабинете главного балетмейстера Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Олега Михайловича Виноградова и излагал ему свою просьбу: «проникнуть» в хранилище музея Кировского театра, чтобы полистать там старые бумаги, относящиеся к периоду работы в театре Мариуса Петипа. Но это оказалось не-

сколько сложнее. Документы, как выяснилось, хранятся не в музее Кировского театра, а в Центральном государственном историческом архиве. Сотрудники музея были предельно внимательны, дали возможность посмотреть список документов, относящихся к истории театра, но выразили сомнение (похоже больше на уверенность) в том, что за оставшиеся полтора дня моего ленинградского пребывания можно будет познакомиться с интересующими меня документами в ленинградском архиве.

Совершенно необоснованно! Когда я выходил из небольшого, отгороженного, если не ошибаюсь, шкафами-стеллажами кабинета заведующей читальным залом Центрального государственного исторического архива Серафимы Игоревны Вареховой, которой только что изложил свою просьбу, то слышал, как она говорила в трубку: «Нет, что вы! Через неделю нельзя. Исследователь (!) у нас в городе будет всего еще один день, нам надо иметь папки завтра утром». И действительно, на следующее утро меня уже ждали толстая папка «Дело Мариуса Петипа» и две другие папки потоньше, входящие, как первая, в фонд Дирекции Императорских театров.

— Вот здесь, — показывает С. Варехова, — собраны служебные документы, касающиеся карьеры Мариуса Петипа в Мариинском театре: формулярные списки с момента его поступ-

ления на службу сначала танцовщиком, а затем балетмейстером, контракты, заграничные паспорта, виды на жительство, различные справки. Дело Мариуса Петипа у нас часто спрашивают и советские искусствоведы, критики, историки, и зарубежные исследователи. На недавней выставке, посвященной 200-летию Кировского театра, оно экспонировалось.

Даже быстрого знакомства с аккуратно подшитыми документами было достаточно, чтобы понять, откуда происходит ошибка: великий хореограф систематически «занижал» свой возраст. В те времена, как я с некоторым удивлением современного человека констатировал, заполнение графы, касающейся рождения, было довольно вольным, кто хотел, писал дату своего рождения, а кто хотел, цифру, надо полагать уже исполнившихся лет. Ни в одном из документов я не нашел года рождения Мариуса Петипа, везде возраст. Например, в формулярном списке за 1883 год — «61 год», в аналогичном документе за 1893 год — «70 лет», а выданном 11 апреля 1895 года первом паспорте Мариуса Петипа после принятия им российского гражданства — «72 года», а в паспорте, датированном 13 декабря 1900 года — «77 лет».

Похоже, что в течение своей продолжительной жизни Мариус Петипа настолько сам убедил себя и других в своем возрасте, что никому в голову не приходило проверять. Этим занялись лишь исследователи жизни и творчества Мариуса Петипа, его отца Жана Антуана и брата Люсьена. Так, дореволюционный историк и критик балета В. Я. Светлов отметил в 1911 году, уже после смерти хореографа, что Петипа родился не в 1822, а в 1819 году. Его же мнение разделила американская исследовательница Лилиана Мор, написавшая: «В мае 1819, а не 1822 года Жан Петипа повез свою семью из Марселя в Брюссель, где дебютировал в балете «Альмавива и Розина» в Театре де ла Монне... Мариус Петипа говорит, что он был ребенком во время путешествия, таким образом, очевидно, что он родился в 1819 году» (отрывок из лондонского издания 1958 года мемуаров Мариуса Петипа). Что же, как видим, Лилиана Мор близка к истине, правда Мариусу было во время путешествия этого уже год и два месяца, а не два месяца, как она предположила.

Вот здесь, пожалуй, можно поставить точку. «Точку», которая позволяет исправить написанную самим Мариусом Петипа в своих воспоминаниях фразу: «Одиннадцатого марта 1822 года в приморском французском городе Марселе у Жана Антуана Петипа и жены его Викторины Грассо родился сын Альфонс Виктор Мариус Петипа». Быть может, требуется только уточнить еще два момента: почему отец Петипа назвал себя 12 марта 1818 года «драматическим актером», хотя, судя по работам историков, он был тогда уже довольно известным танцовщиком и начинающим балетмейстером, а также почему фамилия матери Мариуса Петипа трагической актрисы Грассо значится в марсельской книге как Морель...

Олег КАРАСЕВ

Вице-президент общества «Комитет старого Марселя»
Адриен Блес и главный архивариус Марселя
Изабель Бонно с книгой регистрации
новорожденных, где сделана запись
о появлении на свет Виктора Мариуса
Альфонса Петипа





*Перед вами -
новая книга*



Издательство «Планта» выпустило фотоальбом «Вступление в балет». Его автор — Леонид Жданов, заслуженный деятель искусств РСФСР, в прошлом — солист Большого театра СССР, исполнитель ведущих ролей в балетах «Лебединое озеро», «Раймонда», «Спящая красавица», «Мирандолина» и других. С 1958 года он преподает в Московском хореографическом училище.

Вступительная статья директора Московского хореографического училища С. Головкиной начинает увлекательный рассказ о жизни этого учебного заведения. Читатель побывает на приемных экзаменах, познакомится с учебными программами первого, второго, третьего, четвертого и пятого классов, с характером сценической практики юных танцовщиков на сцене учебного театра. Специальные разделы дают наглядное представление о завершающих этапах подготовки будущих артистов балета на первом-третьем курсах училища. Заключительная глава фотоальбома содержит богатый материал, посвященный выпускникам школы.

Развитию балетного театра Советской Украины посвящена книга Ю. Станишевского (на украинском языке). Исследуя его шестидесятилетнюю (1925—1985) историю, автор предлагает вниманию читателя очерки о выдающихся мастерах национальной сцены, рассказывает о решаемых деятелями хореографии республики проблемах, о постановках произведений украинских композиторов и композиторов — представителей братских народов СССР, о прочтении местными труппами шедевров классического наследия. Книга «Балетный театр Советской Украины» выпущена издательством «Музычна Украина».

В издательстве «Просвещение» вышла в свет книга И. Смирнова «Искусство балетмейстера».

На ее страницах тщательно рассматриваются все этапы работы балетмейстера над постановкой хореографического произведения. «Данное учебное пособие, — сказано в предисловии, — предназначается для студентов хореографических отделений институтов культуры — будущих руководителей самодеятельных танцевальных кол-

лективов. Оно поможет им в освоении сложнейшей дисциплины «искусство балетмейстера», в подготовке к ответственной деятельности, в которой идейно-воспитательная, педагогическая и творческая работа тесно связаны».

Автор — известный мастер, народный артист РСФСР, профессор, используя свой богатый практический опыт педагога и балетмейстера, стремится с максимально возможной полнотой раскрыть основополагающие темы программы курса «искусство балетмейстера», где, думается, большой интерес представляют разделы «Становление и развитие советского хореографического искусства» и «Советское хореографическое искусство на путях социалистического реализма». И. Смирнов в своей книге много внимания уделяет разбору произведений таких выдающихся художников, как И. Моисеев, Н. Надеждина, Т. Устинова, В. Вайнонен, Р. Захаров, Л. Лавровский, Ю. Григорович и другие, стараясь на материале, который дают их поиски и достижения, наглядно показать будущим деятелям танца все аспекты работы балетмейстера в коллективе — и творческие, и организационные.

С обычаями, ритуалами, традициями африканского танца знакомит читателей книга Л. Федоровой «Африканский танец» (ответственный редактор М. Котовская). Ее предлагает любителям хореографии издательство «Наука». Автор изучил образцы африканского танцевального искусства, что называется, «на месте», в условиях их естественного бытования. Л. Федоровой довелось не только видеть их исполнение в течение нескольких лет работы в ряде стран Африки в качестве хореографа, но и непосредственно участвовать в фольклорных действиях, обрядах, танцевать вместе с местными жителями. «Мне предстояло понять и полюбить народ, который создал эти танцы, ставшие неотъемлемой частью их жизни, их духовным богатством», — пишет исследователь в предисловии книги. Л. Федорова ведет рассказ о значении и месте танца в жизни африканского сообщества, осмысливая особенности природы танца, его эстетического значения, социальных функций. В книге дается характеристика раз-

личных ритуально-обрядовых танцевальных действий.

Книга Р. Уразгильдеева «Киргизский народный танец» выпущена издательством «Искусство» в серии «Самодеятельный театр». Ее первый сборник вышел в свет несколько лет назад и назывался «Русский народный танец». Его написала замечательный художник танца — главный балетмейстер Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого, народная артистка СССР Татьяна Алексеевна Устинова. Позднее появились сборники, посвященные народному танцу Азербайджана, Армении, Латвии, Молдавии, Украины.

Книга Р. Уразгильдеева «Киргизский народный танец» (хореографический редактор В. Уральская) состоит из трех глав: исторического очерка о развитии киргизского танца, методики разучивания киргизского народного танца, описания его основных движений и характеристики популярных в народе танцев, таких, как «Киргизский лирический», «Кокетливая девушка», «Беш-ыргай», «Комузчу», «В горах Ала-Тоо».

«Хореографическое искусство теснейшим образом связано с музыкой. Любой вид учебной или сценической хореографической практики не может обойтись без участия музыкантов: композиторов, дирижеров, музыковедов. Очень важной является и художественная деятельность концертмейстеров хореографии», — такими словами начинается «пояснительная записка» к «Программе курсов по подготовке концертмейстеров хореографических коллективов», которая выпущена Всероссийским научно-методическим центром народного творчества и культурно-просветительной работы имени Н. К. Крупской. Она имеет девять разделов, в том числе такие, как «Основы марксистско-ленинской эстетики и эстетического воспитания», «Вопросы теории и практики хореографического искусства», «Теория и практика хореографического аккомпанемента», «Анализ форм танцевальной музыки». В разработке программы участвовали преподаватели высших и средних специальных учебных заведений Москвы. Автор-составитель Л. Ладыгин.



Сцена из спектакля
Азербайджанского театра оперы и
балета имени М. Ф. Ахундова «Бабек»
(хореография Р. Ахундовой, М. Мамедова).
В роли Перишад — Ирина НИЗАМЕТДИНОВА,
Бабека — Виталий АХУНДОВ.

Фото Ф. Мамедова.

Новые спектакли

