

# СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1987

3



Народный артист СССР,  
лауреат Государственной премии СССР,  
солист Государственного ансамбля  
народного танца СССР  
Лев ГОЛОВАНОВ  
в композиции  
«Русская сюита».

*Мастера балета*

---

# СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

3 | 34 |

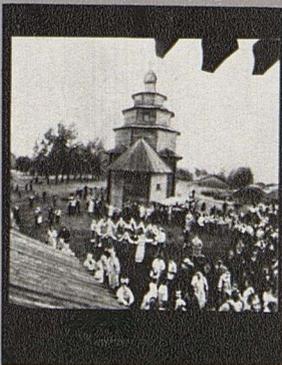
1987

МАЙ —  
ИЮНЬ

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

Выходит шесть раз в год

Издается с 1981 года



На первой странице обложки:  
народная артистка СССР,  
лауреат Государственной  
премии РСФСР,  
солистка Ленинградского театра  
оперы и балета имени С. М. Кирова  
Габриэла КОМЛЕВА в балете  
«Баядерка».

Фото В. Барановского

На четвертой странице обложки:  
на празднике народного искусства  
в Новгороде.

Фото А. Ратникова

Сдано в набор 09.03.87.

Подписано в печать

22.04.87.

A07105.

Формат 60×90 1/8.

Глубокая печать, офсет.

Усл. печ. л. 8,5.

Уч.-изд. л. 11,91.

Тираж 40 000 экз.

Заказ 995.

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

## В НОМЕРЕ

СОВЕТСКИЕ АРТИСТЫ — ПОСЛАНЦЫ  
МИРА И ДРУЖБЫ

Г. Беляева, Л. Воеводин. Праздник общения . . . 2

НАВСТРЕЧУ 70-летию ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ

Г. Меликянц, В. И. Ленин о культуре . . . . 5

МЫСЛИТЬ И РАБОТАТЬ, КАК ТРЕБУЕТ  
ВРЕМЯ

В. Ванслов. Не отстать от запросов жизни. 10

СОВРЕМЕННОЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ НА  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ

С. Катанова. Традиции прошлого сегодня . . . 12

Н. Шереметьевская. Эстрада и балет: взаимо-  
связи и взаимовлияния . . . . . 14

МАСТЕРА БАЛЕТА

Л. Савицкая. Вдохновенный академизм . . . 17

Л. Шамина. Обаяние таланта . . . . . 23

ГАЛЕРЕЯ МОЛОДЫХ . . . . . 29

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Н. Борисова. Энергия и красота решений . . . 33

Н. Стуколкина, А. Андреев. Что имеем —  
не храним... . . . . . 35

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

Г. Челомбитько. По законам творческой интуи-  
ции . . . . . 37

Ю. Тюрин. Поклонись солнцу . . . . . 39

Г. Иноземцева. Постигая мир Пушкина . . . 40

КОНФЕРЕНЦИИ, СЕМИНАРЫ, СОВЕЩА-  
НИЯ . . . . . 42

ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ,  
ВОСПОМИНАНИЯ

М. Рыцарева. «Танцовальная девица» Франци-  
на Березовская . . . . . 47

Е. Суриц. Серж Лифарь и Парижская опера  
30-х годов . . . . . 49

ГАСТРОЛИ . . . . . 53

В ВАШУ НОТНУЮ БИБЛИОТЕКУ

В. Холопова. Но и любовь — мелодия... . . 62

Л. Крылова. И вновь восточная легенда . . . 64

## Главный редактор

Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

## Редакционная коллегия:

Г. В. БЕЛЯЕВА (ЧЕЛОМБИТЬКО)

В. В. ВАНСЛОВ

В. В. ВАСИЛЬЕВ

О. М. ВИНОГРАДОВ

С. Н. ГОЛОВКИНА

В. М. ГОРДЕЕВ

Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ

П. А. ГУСЕВ

Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА  
(ответственный секретарь)

В. М. КУРЖИЯМСКИЙ

М. М. КУРИЛКО-РЮМИН

И. А. МОИСЕЕВ

К. М. СЕРГЕЕВ

Г. С. УЛАНОВА

В. И. УРАЛЬСКАЯ

В. Н. ФИЛИППОВ  
(заместитель главного редактора)

Н. И. ЭЛЬЯШ

А. Я. ЭШПАЙ

Номер оформлен

С. А. ВИНОГРАДОВОЙ

Технический редактор

М. В. СТАРЦЕВА

Адрес редакции:

103050, г. Москва, К-50,

ул. Горького, 22-б.

Телефоны: 299-24-89, 299-50-67.

МОСКВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

# Праздник общения

## ГАСТРОЛИ АРТИСТОВ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА В НИКАРАГУА

нашего пребывания в Никарагуа не представлялось возможности порепетировать на сцене театра. Но к экстремальным условиям гастролей мы готовились еще у себя дома. Собранность, предельная четкость в оценке ситуации, максимальная творческая самоотдача в работе — вот те факторы, которые помогли нам, артистам, обрести перед концертом нормальное «художественное состояние». Так и случилось. И не только на премьере в Манагуа, но в период всех гастролей.

Мне хотелось бы подчеркнуть в данной ситуации то, что наши выступления в Никарагуа в художественном отношении прошли без всяких скидок на трудности. По этому принципу, в частности, составлялась и исполнялась концертная программа в двух отделениях, которая режиссерски выстраивалась как целостный спектакль — посвящение в историю и современность советского балета.

Первое отделение открывал фрагмент из второго акта «Лебединого озера» (в постановке А. Горского) в редакции для уменьшенного состава. В поездке участвовало двадцать девять артистов, и кордебалета как такового мы не имели. Но наша интернациональная бригада, думается, в полной мере сумела «передать» не только хореографический текст, но и эмоциональную атмосферу, и дух одного из шедевров русской хореографии. В партиях Одетты и принца Зигфрида — артисты из Вильнюса Н. Бередина и П. Скирмантас, Злой гений — Ч. Базарбаев (Фрунзе) и В. Писарев (Донецк), три лебедя — Ю. Володина, Е. Мартинсон, Е. Брижинская, представлявшие труппы Москвы, Ленинграда, Куйбышева, и другие артисты сделали для этого все возможное.

Программа концерта содержала разные по стилю произведения. Мы хотели как можно шире представить диапазон современной советской хореографии, познакомив зрителей с фрагментами из балетов Ю. Григоровича, И. Чернышева, Ю. Скотт и Ю. Папко. Их представили никарагуанцам И. Прокофьева и А. Кондратов (Большой театр СССР), Е. Брижинская и М. Козловский (Куйбышевский театр оперы и балета) и другие артисты.

Сюита из балета «Спящая красавица» показывалась в исполнении представителей трупп Киева, Ленинграда, Вильнюса — Е. Костылевой, В. Гуляева, С. Ефремовой, Й. Валейкайте, а па де де из «Тщетной предосторожности» демонстрировали пермские артисты Е. Шестерикова и А. Боровик.

Под аплодисменты шло па де де из «Пламени Парижа» (хореография В. Вайнонена), которое блистательно танцевали киевляне Е. Костылева и С. Бондур. Образ освобожденного революцией человека, живо и темпераментно воссозданный артистами, нашел глубокий отклик у аудитории. Так же, как и номер «Тореро» в постановке Т. Файзиева, исполненный А. Боровиком, Гран па из «Дон Кихота», где выделялись своим огненным искусством С. Ефремова и В. Писарев...

Думается, верным драматургическим и пластическим контрастом на их фоне прозвучали такие произведения романтической тональности, как фокинские композиции



С большим успехом проходили в Никарагуа гастроли советских мастеров танца. И возгласы «вива руса!» сопровождали финал каждого концерта.

Фото К. Уральского

веселых, независимых, гордых духом. Я познакомился с мудрыми, серьезными руководителями, осознающими всю значимость своей миссии.

Что такие люди действительно способны на удивительные дела, мы вскоре убедились. Прошло всего несколько дней, и, изрядно перестроив нашу программу, мы оказались в Матагальпе и Гранаде. Нам пообещали реконструировать площадки и сделали их неизвестными. Я был буквально поражен: неужели такое возможно!? И нам снова пришлось перестраиваться уже на «полновесную» программу из одиннадцати номеров. С подкупающим вниманием слушали зрители мое вступительное слово — рассказ об истории и достижениях советского балета, о специфике этого прекрасного искусства. И возгласы «вива руса!» сопровождали финал каждого концерта.

В Матагальпе есть маленькая школа испанского танца, которой руководит Лелия Гонзалес. Большой знаток и поклонник советского балета, она привела детей из своей школы на наш концерт. Было трогательно до слез видеть их восторг, принимать букеты от маленьких никарагуанцев, с которыми нас роднила любовь к танцу. А после концерта на сцену вышел один из почетных граждан города и произнес приветственную речь.

В последнее время мы много говорим и думаем о значении человеческого фактора. Поездка в Никарагуа лично меня в этом еще раз глубоко убедила. Только благодаря людям, их сознательности и преданности делу нам удалось провести труднейшие гастроли на высоком моральном и художественном уровне. В поездке не обошлось без неприятных случайностей: Наталья Большакова получила травму ноги, и па де де из «Спящей красавицы» ее заменила Евгения Костылева. Но Наталья Большакова также «нашла себя» — она вела класс,

«Каждая минута выступлений звезд советского балета, который специалисты считают лучшим в мире, — это показ высокого искусства, урок мастерства, выразительности».

Завершив выступления в Манагуа, мы получили предложение продолжить гастроль в других городах. Оно было для нас неожиданным, поскольку мы знали: в стране нигде, кроме столицы, нет театральных помещений, а наш концерт-спектакль рассчитан на хорошо оборудованную сценическую площадку. Когда я (один, без артистов) приехал «на разведку» в Матагальпу и Гранаду, то увидел там более чем скромные залы кинотеатров, где нам предлагали показать концерты. Не скрою — это обеску-

раживало: выступать там мы не могли из-за отсутствия освещения, надлежащего пола и размеров сцены. Но когда я встретился с партийными и общественными деятелями этих городов, с простыми жителями, то понял — мы не должны, не имеем права отказываться, настолько убедительно и горячо говорили никарагуанские друзья о том, как много значит для них приезд посланцев Советского Союза. Ведь до революции даже речи не могло быть о том, чтобы какие-либо артисты приехали «на периферию». Я увидел воочию людей, которые мечтают о встрече с искусством, когда в нескольких километрах от их мирных жилищ, в горах, идет настоящая война с контрреволюционерами. Увидел людей бесстрашных,

«Седьмой вальс» и «Умиравший лебедь», как Классическое па де де на музыку Д. Обера в постановке В. Гзовского. Словом, и прием зрителей, и наше внутреннее ощущение свидетельствовали о том, что классический балет нашел отклик в сердцах никарагуанской публики.

Нам аплодировал и нас приветствовал зрительный зал и сам президент Никарагуа Даниэль Ортега. На всю жизнь мы запомнили сказанные им слова о том, что наш приезд в Никарагуа — это свидетельство солидарности советского народа с борьбой его соотечественников-патриотов, признание политики, которую проводит страна...

Вдохновляли и поддерживали нас и такие, к примеру, отзывы никарагуанской прессы:

давала интервью журналистам, оставаясь очень полезным участником гастролей.

Другая непредвиденная случайность: Чолпонбека Базарбаева укусил скорпион. Жизнь нашего товарища оказалась в большой опасности. Друзья никарагуанцы срочно предприняли необходимые меры. Доктор Вильям Альмендарез доставил специальную сыворотку и ввел ее больному. И каковы же были удивление и радость узнать в никарагуанском враче бывшего выпускника балет-мастерского факультета Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. На наш вопрос, почему он не посвятил себя хореографии, Вильям ответил: «Сейчас на моей родине нужнее профессия врача, а настанет время, и может быть я вернусь к балету».

А Чолпонбек Базарбаев, как только почувствовал себя лучше, настоял на том, чтобы вновь танцевать. Он так настойчиво убеждал нас разрешить ему выйти на сцену, что возражение обернулось бы обидой. Артист с разрешения врачей станцевал еще несколько концертов, доказав свою преданность делу, силу воли.

Гражданственность и профессионализм — эти качества советских артистов органично взаимосвязаны. Такими мастерами проявили себя ведущие солисты Н. Бередины и П. Скимантас, наши бессменные исполнители в «Лебедином озере» и Классическом па де де Д. Обера. Все пять шефских концертов на периферии (порой по два концерта в день) танцевал великолепный куйбышевский дуэт Е. Брижинская и М. Козловский... Я мог бы назвать имена буквально всех двадцати девяти артистов и в адрес каждого из них сказать слова благодарности.

Мы завершали гастроль, дав последний концерт для воинов Сандинистской Народной армии. Это было символично. Накануне я узнал о том, что администрация США вновь предприняла попытку задушить революцию в Никарагуа. Политическая ситуация осложнилась. Лица зрителей стали суровее. Но мы ощущали, как в унисон бьются наши сердца с никарагуанцами — спокойными, сдержанными, дисциплинированными, готовыми отразить любую атаку врага. И нас объединяло с ними чувство единства в революционном порыве, в вере в будущее, которое им предстоит созидать собственными руками.

Солисты Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, народные артисты РСФСР Наталья БОЛЬШАКОВА и Вадим ГУЛЯЕВ:

— Нынешняя поездка в Никарагуа очень много дала нам для еще большего внутреннего осознания наших общественных и гражданских позиций. Мы наблюдали жизнь людей, которые борются за свое духовное становление. Нас поразила их искренность, гордость завоеванной свободой. Мы поняли, как трудно сейчас народу этой страны и тем больше оценили его мужество. Оно видно во всем: во внешнем облике, в поведении. Нас подкупало чистое и какое-то детски непосредственное восприятие никарагуанцами всего красивого, гармоничного.

Эта тяга к прекрасному ощущалась в Никарагуа во всем. После страшного землетрясения диктатор Сомоса не восстанавливал город Манагуа, и только революция открыла путь к новому строительству столицы. Знаменательно, что, несмотря на «жилищный голод», первое, что было восста-

влено — это здание театра. Правительством фактически исполнено волю своего народа. Хотя многие здания еще в развалинах после землетрясения, никарагуанцы и тут проявили изобретательность, устраивая в живописных каменных интерьерах выстав- ки...

Мы ожидали встретить самые мрачные свидетельства военного положения. И они, конечно же, были. Наш коллега — хореограф и врач Вильям Альмендарез часто навещал больного Чолпонбека Базарбаева, его всегда сопровождал юноша-ординерц по имени Оскар. А однажды Вильям приехал с другим ординерцем, и на вопрос, где же Оскар, сдержанно и скорбно ответил: его вчера убили сомосовцы... Лишь побывав в такой стране, как Никарагуа, понимаешь всю меру ответственности за то, что добыто поистине кровью народа. Нас повели посмотреть одну из «достопримечательностей» — действующий вулкан Сант-Яго, на вершине которого мы увидели водруженный крест. «Что это значит, почему крест?» — спросили мы. «Туда в кипящий кратер во времена диктатуры Сомосы бросали живых людей, революционеров». Ответ заставил вздрогнуть...

Народ Никарагуа очень пластичен в движении, подвижен и чрезвычайно любит танец. Мы побывали в Ассоциации Сандинистского театрального Союза, познакомилась с его деятельностью. Конечно, любовь к хореографии неадекватна профессиональным достижениям в этой области, многие наши никарагуанские коллеги-любители отождествляют современное хореографическое искусство с так называемым танцем модерн в его многих проявлениях. Будем надеяться, что наши выступления разуверили их в правильности оценок, доказав художественную силу искусства классики. Мы уверены, что талантливый, бесстрашный и удивительно восприимчивый к красоте народ Никарагуа, окончательно покончив с силами реакции и контрреволюции, сможет шире обратиться к творчеству, к искусству.

Для нас же поездка в Никарагуа стала уроком мужества и предостережением: Люди! Берегите мир и чистое небо над всей нашей планетой!

Солисты Театра оперы и балета Литовской ССР, заслуженные артисты Литовской ССР Нелли БЕРЕДИНА и Пятрас СКИМАНТАС:

— Более всего нас взволновал тот прием, который оказал никарагуанский зритель нам и в нашем лице всему советскому классическому балету. Нам выпала честь в период гастролей исполнять шедевры наследия — фрагменты из «Лебединого озера» П. Чайковского, Классическое па де де Д. Обера. Удивительным оказалось то, как зал реагировал на каждый технический эффект, отзывался на малейшие нюансы движения. Зал словно дышал вместе с нами, а мы старались как можно убедительнее и острее переводить язык хореографов в зримый танцевальный образ, в живые человеческие эмоции.

Как правило, когда мы кончали танцевать номер (впрочем, такая реакция ожидала и все другие номера) на несколько мгновений воцарялась тишина, которая затем взрывалась бурей оваций. Артистов просили бисировать, приходили за кулисы с благодарностями, брали многочисленные интервью...

Сегодня Никарагуа — в самом начале

своего знакомства с классическим балетом, и тем отраднее было услышать от руководителей культуры этой страны об их мечте — чтобы через двадцать, пусть тридцать лет искусство классического танца обрело бы на никарагуанской земле свою новую жизнь.

Что же касается нашего общего успеха в этой трудной поездке, то во многом мы относим его за счет прекрасных творческих и дружеских контактов между участниками всего коллектива: мы все работали плечом к плечу, и, как всегда, дружеская взаимопомощь окупилась сторицей.

Солисты Киевского детского музыкального театра, заслуженная артистка УССР Евгения КОСТЫЛЕВА, лауреат Международного конкурса Сергей БОНДУР:

— Признаться, мы очень волновались перед своим первым выступлением на лучшей сцене никарагуанской столицы — в театре имени Рубена Дарио: как воспримут здесь искусство классического балета? Ведь в стране весьма популярен танец модерн, существуют школы по его изучению. А вот чистая классика для большинства никарагуанцев непривычна. Во-вторых, что более важно — будет ли вообще проявлен интерес к нашим выступлениям в стране, которая ежедневно, ежечасно подвергается серьезнейшим испытаниям, связанным с наглыми происками империалистов США. Однако наши опасения рассеялись очень быстро. Прием, оказанный нам зрителями, оказался на редкость теплым, благодарным, даже восторженным. Удивительное понимание нашего искусства с первой же встречи с ним доказало, что танец — в крови свободолюбивого народа, что «танец — вид бытия». Потом мы встретились с такими же заинтересованными ценителями повсюду, на всех без исключения концертах: в том числе перед воинами-сандинистами, которые находятся в постоянной боевой готовности, защищая Родину. Выстрелы, даже эхо артиллерийской канонады, наконец, частые сообщения о диверсионных вылазках сомосовцев и жертвах их злодейств только подтверждали, что героизм бойцов никарагуанской революции, их мужество, самоотверженность стали повседневными. Вообще двадцать пять дней, проведенных в Никарагуа, вылились для нас в подлинный праздник общения с людьми открытой души, искренними друзьями Советского Союза. Мы испытали на себе правоту истины: каждый артист за рубежом — полпред своей страны. Никарагуанцы относились к нам с особо повышенным интересом — ни дня без аншлагов, цветов, оваций... Но еще более дорогими были знаки повседневной заботы и внимания, которые трогательно проявлялись, несмотря на трудности военного положения. Покой и безопасность советских артистов оберегали с оружием в руках ставшие нашими добрыми друзьями бойцы-сандинисты, так как знали — от врагов Революции можно ждать чего угодно. Мы уезжали из героической гостеприимной страны, и повсюду звучало слово «маньяна» — завтра. «Завтра», которое предвещает полную победу революционной республики Никарагуа и новые дружеские встречи на ниве искусства.

Материал  
готовили  
Г. БЕЛЯЕВА,  
Л. ВОЕВОДИН

# В. И. ЛЕНИН О КУЛЬТУРЕ

ГЕОРГИЙ МЕЛИКЯНЦ,

кандидат исторических наук

**В** ленинской записке, датированной 11 октября 1920 года, читаем: «(1) пролетарская культура=коммунизм

(2) проводит РКП

(3). класс. — пролетар. = РКП = Советская власть».<sup>1</sup>

Характерные для деловых заметок Владимира Ильича сокращения, скобки, знак равенства, курсив. Предельный лаконизм. Но какая емкость мысли, какая глубина содержания! За краткими набросками «для себя» проступают идеи, решившие судьбу культурной революции в стране. Мы как бы слышим: повышение культуры трудящихся — вот что необходимо для строительства коммунизма, огромная эта работа должна проходить под руководством партии, от культурного уровня масс и поддержки ими политики партии зависит развитие и упрочение Советской власти.

Два года спустя в статье «Странички из дневника» Ленин говорит об особой актуальности и важности культурного строительства для молодой Страны Советов. «...нигде народные массы не заинтересованы так настоящей культурой, — отмечает он, — как у нас; нигде вопросы этой культуры не ставятся так глубоко и так последовательно, как у нас».<sup>2</sup> И потому вопросы формирования социалистической культуры Ленин и в трудах своих, и в своей практической деятельности рассматривал всегда как часть общей проблемы построения социализма.

Это было время становления и развития совершенно нового общественного сознания: новой идеологии, новых нравственно-этических норм поведения человека и всех других отношений, характеризующих духовный облик невиданного до того общества. Нужна была грандиозная по размаху и реальной в деталях программа культурной революции: И В. И. Ленин дал такую программу.

Фундаментом ее был творческий марксизм, усвоивший и творчески переработавший все ценное в многовековом развитии человеческой мысли. Еще в начале своей революционной деятельности, исследуя социально-экономическое положение России конца XIX века, Ленин писал, что «...повсюду обнаруживается полное противоречие экономических интересов» — и тут же пояснял, что под словом «повсюду» имеются в виду не только противоречия в области хозяйственной жизни, но «и в литературе и в обществе», в сфере идей нравственных, политических, юридических и т. д.»<sup>3</sup>. Тем самым он прямо развивал учение К. Маркса и Ф. Энгельса о классовом содержании культуры. Подлинными открытиями Ленина были принцип партийности литературы и искусства и учение о двух нациях в каждой современной нации, двух национальных культурах в каждой национальной культуре.

Чтобы яснее представить, как складывались ленинские взгляды на роль культуры, искусства, литературы в обществе, вспомним высказанный им еще в книге «Что делать?» совет не забывать «о таких предшественниках русской социал-демократии, как Герцен, Белинский, Чернышевский и блестящая плеяда революционеров 70-х годов» и подумать «о том всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература...»<sup>4</sup>. Чем вызван подобный совет? Ключ для понимания этого — в передовом мировоззрении русских классиков XIX столетия. Передовое искусство в огромной степени способствовало, отвечая освободительным чаяниям народа, рождению революционных идей. А идеи звали к действию. И эту связь художественного творчества с научной революционной мыслью Владимир Ильич увидел, обобщил и положил в основу понятия партийности литературы и искусства.

Когда мы говорим о партийности художника, театрального деятеля, литератора, искусствоведа, речь, таким образом, идет о том, что передовые идеи, принципы марксистско-ленинской эстетики восприняты им органически, разумом и сердцем. Они стали его «контрольными часами», сформировали систему его представлений о красоте, добре,

средствах выражения. Наконец, речь идет о том, что служение коммунизму для такого художника — глубоко личное убеждение, воплотившееся в его творчестве и общественной деятельности.

Ленин дал и научное, марксистское понимание свободы художественного творчества. Что правда, то правда, — свобода эта трактуется Владимиром Ильичем совсем не так, как его «критиками». Он видит свободу литературы и искусства в реальных действиях во имя утверждения революционных идеалов трудящихся. И не оставляет никаких лазеек для толков об ином подходе к этому важнейшему вопросу существования и развития мировой культуры.

Дело в том, что кажущаяся на буржуазный взгляд несвобода сознательно служить передовым идеям века — это и есть подлинная свобода, поскольку она открывает простор мысли, художественным исканиям, расширяет тематику и проблематику творчества. Но, конечно, любой свободой надо уметь пользоваться. Это особенно важно сейчас, в нашем обществе, где установлены невиданные ранее отношения между деятелями культуры и обществом — отношения высокой социальной ответственности, — где обеспечена свобода художника от «денежного мешка», но от художника самого и только от него зависит, на что он обратит эту свободу.

Столкнулись два во всем противоположных понимания свободы художника. По Ленину это — осознанная необходимость подчинять свою деятельность интересам партии, ни в чем не противоречащая ни убеждениям автора, ни объективным требованиям правдивого раскрытия темы. Вопреки Ленину это — право на «только свой» взгляд, отражающий не объективное положение вещей или соотношение сил, а подчас лишь каприз, лишь «желание попокетничать с публикой, приобрести дешевую популярность». Нетрудно увидеть, что Ленин провозглашает единство долга художника и его прав, тогда как противники ленинского принципа выступают лишь за одно из его прав, причем за такое, реализовать которое в буржуазном обществе попросту невозможно, и при этом начисто освобождают его от какого-либо долга перед обществом. Лицемерие такой «свободы» может иметь далеко идущие, в том числе и трагические, последствия, поскольку грозит самому существованию искусства, не мыслимому вне общества.

«Ниспровергатели» Ленина используют также лозунг о «внутреннем освобождении», о «свободе индивидуальной воли», столь же анархический, сколь и все их иные лозунги, провозглашаемые в области духовной культуры. Правда, однако, в том, что «внутренняя свобода» вовсе не есть свобода от общества. Реально существуя в определенном смысле, «внутренняя свобода» неизбежно проявляется лишь в связи с мировоззрением автора, в русле всей его жизни. Это заметил еще Белинский: «Свобода творчества легко согласуется с служением современности: для этого не нужно принуждать себя, писать на темы, насильствовать фантазию; для этого... нужна симпатия, любовь, здоровое практическое чувство истины, которое не отделяет убеждения от дела, сочинения от жизни»<sup>5</sup>.

Ленинский принцип партийности искусства, включая его понимание свободы творчества, господствует у нас безраздельно, проявляясь как единство коммунистической партийности и объективной истины, единство коммунистической идейности и художественного совершенства. Разумеется, достижение такого единства всякий раз, при каждом акте создания произведения искусства, требует художественного таланта. Провозгласив краеугольный для социалистической культуры принцип партийного руководства искусством и литературой, В. И. Ленин особо указал на великую задачу партии — создавать и поддерживать в этих областях обстановку, которая способствовала бы рождению значительных произведений. И здесь, как и во многом другом,

<sup>1</sup> В. И. Ленин. ПСС, т. 51, с. 299.

<sup>2</sup> Там же, т. 45, с. 364.

<sup>3</sup> Там же, т. 1, с. 408.

<sup>4</sup> Там же, т. 6, с. 25.

<sup>5</sup> В. Г. Белинский. ПСС, т. VI, с. 286.

велик личный пример вождя. Это его заинтересованное партийное влияние привело в свое время на верные позиции выдающихся деятелей русской и советской культуры. С наибольшей силой это проявилось в полной высоко драматизма многолетней борьбе Ленина за М. Горького. Помимо общеизвестных фактов укажем хотя бы на такой сравнительно малоизвестный (его привел искусствовед С. Дрейден). «Издательство социал-демократической партийной литературы В. Бонч-Бруевича и Н. Ленина», существовавшее в Женеве в 1904 году, выпустило серию открыток «Типы Горького. «На дне». По свидетельству В. Д. Бонч-Бруевича, инициатором этого был Владимир Ильич, уже тогда распознавший значение великого пролетарского писателя для революционного дела»<sup>6</sup>.

Требование бережного отношения к деятелям культуры не было просто пожеланием Ленина, не раз подчеркнувшего и свою принадлежность к литературному цеху. Это было составной частью его учения о партийности форм сознания, открытием в открытии. Он слишком хорошо знал губительную силу вируса индивидуализма, уносившего прямо на глазах недюжинных людей. Он писал, что индивидуализм, анархизм есть «вывернутая наизнанку буржуазность». Легко проникая в характер писателя, художника, артиста, в его психологию, индивидуализм потом очень трудно искоренить. Чем и страшен.

Да, Ленин не раз говорил о самоценности таланта, о бережности в отношении к художнику. Но при этом считал, что отсутствие твердых убеждений, ясных идейных позиций в творчестве нельзя оправдать или прикрыть ссылками на талантливость автора. Между тем, и сейчас еще можно встретить высказывания критиков в пользу талантливости как абсолютного, единственного критерия оценки творчества писателя или художника. Ответим на это словами Ленина: «Политическая точка зрения на сотрудничество того или другого литератора в рабочей прессе состоит в том, чтобы судить об этом не с точки зрения стили, остроумия, популяризаторского таланта данного писателя, а с точки зрения его направления в целом, с точки зрения того, что несет он своим учением в рабочие массы»<sup>7</sup>.

И, считая возможным существование искусства, свободного от «денежного мешка» даже в рамках буржуазного общества, Ленин предупреждал, что индивидуализм, «барский анархизм» являются врагами творческой свободы при любом социальном строе. Он издали увидел корни трагедий в судьбе иных современных деятелей культуры, творчество которых объективно постигла гибель, поскольку они оказались в стороне от исторической правды, предали ее.

Теоретические открытия Ленина в идеологии, культуре практически воплотились в делах молодой страны Советов. Уже в начальный период ее истории в основу государственной политики по культурному строительству была положена ленинская теория двух культур в каждой национальной культуре, во многом представляющая собой дальнейшее развитие ленинского учения о партийности. В частности, она дополнила ранее высказанные положения о партийности и классовости литературы и искусства непререкаемым использованием революционным рабочим классом противоречивого культурного наследия прошлого.

Она дала также ответ на вопрос о творчестве тех художников, объективное значение которых не уместается в рамках определенной классовой культуры. В их ряд со всей несомненностью попадают, например, Гоголь и Достоевский, Тургенев и Толстой, Щепкин, Петипа и Фокин. Не закрывая глаза на отрицательные черты воззрений, например, Льва Толстого, Ленин, как известно, чтит его за отражение «мирового значения русской революции», за «шаг вперед в художественном развитии всего человечества». Он писал: «Умер Толстой, и отошла в прошлое дореволюционная Россия, слабость и бессилие которой выразились в философии, обрисованы в произведениях гениального художника. Но в его наследстве есть то, что не отошло в прошлое, что принадлежит будущему. Это наследство берет и над этим наследством работает российский пролетариат»<sup>8</sup>.

Здесь-то и заключена суть коммунистического партийного подхода к культуре: все истинно великое в ней используется в интересах борьбы за социализм, а после победы революции — в интересах социалистического культурного строительства. В свете такого подхода к наследию прошлого, как мы знаем по своей истории, очень быстро захлебнулись слышавшиеся в единый хор голоса Пролеткульта и различных «измов», выдвигавших чудовищные требования вроде «Долой Пушкина и Достоевского с корабля современности». Ленин и партия решительно выступили против этой болезни «левизны» в искусстве. Им обзаны мы, что эта болезнь не зашла далеко и что к 150-летию со дня рождения Льва Толстого его произведения были изданы десяти-миллионным тиражом, который сразу же разошелся! А как торжествен-

но и всенародно прошли совсем недавно дни памяти великого русского поэта А. С. Пушкина! Не случайно зовемся мы самым читающим народом.

...В ноябре 1918 года, в разгар гражданской войны, Горький пишет: «...историки будущего, подведя итог годовой работе, совершенной силами и властью русского рабочего, — не могут не изумиться широте его творчества в области культуры»<sup>9</sup>. А через два года Герберт Уэллс, которого, по-моему, лишь по инерции все еще упрекают за скепсис по отношению к нашей революции, скажет, заглядывая вперед, что «в этой удивительной России, измученной войной, холодом, голодом», переводятся и печатаются книги, благодаря которым «новая Россия так глубоко ознакомятся с сокровищницей мировой мысли, что оставит позади все другие народы»<sup>10</sup>.

Так оно и произошло. А ведь у истоков этого движения миллионов к высотам культуры стоял В. И. Ленин. Творчество художников из народа всегда было предметом его самого серьезного внимания. Именно Ленин, например, привлек интерес широких рабочих масс к имени, забытому в то время на Западе, — к Эжену Потье, автору слов пролетарского гимна «Интернационал». Он посвятил Потье очерк, в котором назвал его «одним из самых великих пропагандистов посредством песни»<sup>11</sup>. Эту мысль Владимир Ильич повторил и в другой своей работе — «Развитие рабочих хоров в Германии».

В то же время Ленин учил рабочих не отгораживаться от прогрессивных завоеваний прошлой культуры, овладевать всем накопленным опытом, всем знанием, ценить передовых художников, стремящихся отобразить в своем творчестве современную жизнь и борьбу. Находясь в сибирской ссылке, Ленин, по воспоминаниям А. С. Шаповалова, горячо спорил с Е. В. Барамзиным и Ф. В. Ленгиным о путях создания пролетарского искусства. Владимир Ильич высказывал, например, сомнения в том, возможно ли создать особое пролетарское искусство, не связанное с народолюбивой критической художественной литературой. «Насколько я помню, — пишет Шаповалов, — Ленин развил мысль, что вряд ли можно ожидать, что угнетенный рабочий, возвращающийся с фабрики, усталый до отупения, мог бы без помощи интеллигенции, вышедшей из буржуазной среды, создать свое искусство и литературу»<sup>12</sup>.

Позже Ленин немало сделал для поддержки первых художественных начинаний рабочих, их творческого объединения на платформе освободительной борьбы. Центром сплочения и объединения культурных сил в рабочем классе еще в преддверии Октября стала ленинская газета «Правда».

Ленинское учение о двух культурах раскрыло до конца реакционные представления буржуазных идеологов об «единой национальной культуре». Но оно разоблачило и тех «левых» вульгаризаторов марксизма, которые также твердят о «единой национальной культуре» капиталистического общества как о явлении, сплошь враждебном пролетариату и крайне вредном. В «Тезисах по национальному вопросу» Владимир Ильич разъяснял: «Интернациональная культура, уже теперь создаваемая систематически пролетариатом всех стран, воспринимает в себя не «национальную культуру» (какого бы то ни было национального коллектива) в целом, а берет из каждой национальной культуры исключительно ее последовательно демократические и социалистические элементы»<sup>13</sup>. В другой раз, остановившись на марксистском понимании лозунга культуры всемирного рабочего движения, он снова написал: «Да, интернациональная культура не безнациональна...»<sup>14</sup>.

Партия сделала очень много для очищения культуры от всего реакционного, чуждого, наносного: религиозно-мистических наслоений, шовинистических и националистических проявлений, пережитков, связанных с неравноправием женщины, и т. п. Необходимо и впредь последовательно искоренять все то, что Ленин называл «национальной заскорузлостью». Недооценка опасности подобных явлений может привести к серьезным изъянам в развитии национальных культур. Лучшие художники нашей страны хорошо понимали это. Вот что писал Мартирос Сарьян: «Каждый народ, создавая свою культуру, вносит вклад в общечеловеческую культуру, обогащает ее. Интернациональное содержание любой национальной культуры неотделимо от культур братских народов и прогрессивной культуры всего человечества»<sup>15</sup>.

Культурное строительство в нашей стране полностью стоит на ленинской теории культурной революции. На ясном осознании того, что культура социализма складывается в неразрывном единстве политических, экономических и культурных сторон развития общества. Сегодня, когда страна живет по закону благотворных перемен, наша культура, наше искусство, одухотворенные ленинской мыслью, всецело служат великому советскому народу.

<sup>6</sup> Сим. Дрейден. В зрительном зале — Владимир Ильич. М., 1967, с. 104.

<sup>7</sup> В. И. Ленин. ПСС, т. 24, с. 339.

<sup>8</sup> Там же, т. 20, с. 23.

<sup>9</sup> Летопись жизни и творчества А. М. Горького, М., выпуск 3, изд. АН СССР, 1959, с. 99.

<sup>10</sup> Г. Уэллс. Россия во мгле. М., Прогресс, 1970, с. 46.

<sup>11</sup> В. И. Ленин, ПСС, т. 22, с. 274.

<sup>12</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 650.

<sup>13</sup> В. И. Ленин. ПСС, т. 23, с. 318.

<sup>14</sup> Там же, т. 24, с. 120.

<sup>15</sup> «Правда», 11.04.1967.

# ПРИМЕТЫ НАШИХ ДНЕЙ

**ПРОГРАММНЫЙ ТЕЗИС В. И. ЛЕНИНА — «ИСКУССТВО ПРИНАДЛЕЖИТ НАРОДУ» — В ТЕЧЕНИЕ ВСЕХ СЕМИДЕСЯТИ ЛЕТ СУЩЕСТВОВАНИЯ НАШЕГО ГОСУДАРСТВА ПОСТОЯННО ПОДТВЕРЖДАЛСЯ ВСЕЙ ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ. НО НАИБОЛЕЕ ЯРКО РЕЗУЛЬТАТЫ КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ, ОСУЩЕСТВЛЯЕМОЙ НАШЕЙ ПАРТИЕЙ И ПРАВИТЕЛЬСТВОМ, СКАЗАЛИСЬ НА ТВОРЧЕСТВЕ ДЕЯТЕЛЕЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА. БАЛЕТ — НЫНЕ ПОИСТИНЕ ВСЕНАРОДНОЕ ИСКУССТВО, ОБРЕТШЕЕ ПРИЗНАНИЕ ПОВСЕМЕСТНО. О ТОМ, КАК РАСШИРЯЕТСЯ АУДИТОРИЯ СОВЕТСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТЕАТРА, РАССКАЗЫВАЮТ ПУБЛИКУЕМЫЕ В ЭТОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА МАТЕРИАЛЫ**

## ЮНЫЕ — ЮНЫМ

«От Москвы до самых до окраин...» — поется в известной песне. Для воспитанников Московского хореографического училища эти слова обрели вполне конкретный, живой смысл — для школы поездки по стране стали традицией. Недавно москвичи выступали с большой концертной программой во Владимире.

В этот старинный русский город приехали не только выпускники, но и учащиеся средних и младших классов, причем отбирались лучшие: В подготовке к концертам участвовала вся школа.

Сто посланцев московского балета за три дня дали во Владимире четыре концерта. В их программу входили третий акт из балета «Коппелия» (в качестве музыкального сопровождения ис-

пользовалась специально сделанная запись оркестра Большого театра СССР) и большой дивертисмент, составленный из образцов классического наследия, народных танцев, произведений современной хореографии. «Мы выступали в помещении Драматического театра имени А. В. Луначарского, — рассказывает директор Московской школы С. Головкина. — Здесь же, сразу после выступлений, мы беседовали со зрителями, отвечали на их вопросы. Времени для таких встреч у нас оставалось немного — только в антрактах или до и после репетиций и концертов. График гастролей оказался весьма напряженным. К нам приходили для разговоров целые делегации, а на наших уроках и репетициях присутствовали представители различных коллективов местной художественной самодельности. Мы давали концерты утром и вечером, и все они проходили при переполненном зале. Очень велик интерес жителей этого города к искусству танца, но особенно радует тот факт, что среди таких

страстных почитателей балета — много детей. Владимирцы хотят создать у себя балетную студию. И мы обещали им помочь организовать во Владимире студио-спутник нашего училища».

Кроме поездки во Владимир, у юных московских танцовщиков — еще одна знаменательная встреча: они дали большой концерт для детей-сирот в помещении специнтерната № 3. В спортивном зале, совсем не приспособленном для выступлений артистов балета, гости знакомили юных зрителей со своим искусством, преподнесли своим новым друзьям подарки...

Сейчас училище наметило провести цикл таких концертов для школьников. Собираются учащиеся московской балетной школы и в поездки в другие города, которые предполагают посвятить семидесятилетию Великого Октября. «Советские люди готовят к празднику свои трудовые подарки, — продолжает Софья Николаевна Головкина. — Наши по-

дарки — концерты, творческие рапорты, встречи со сверстниками. Ребята хотят рассказать своим друзьям о школе, о своей будущей профессии, им также интересно узнать, как учатся другие, какими специальностями они овладевают, к чему стремятся.

Для нас всегда большое счастье выступать на сценах Большого театра СССР и Кремлевского Дворца съездов, где у нас регулярно проходят спектакли и концерты, но у будущих артистов появилась также потребность и в живом, непосредственном общении со зрителем. Эти задачи сейчас ставит перед нами и перестройка: необходима более тесная связь учебного процесса с производством. И потому для нас так важна сценическая практика, и мы используем все площадки, где можем выступать. С одной стороны, для детей — трудовая, производственная деятельность, с другой — общение со зрителем — это познание жизни в ее живом, непосредственном виде. Мне думается, что организация таких

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА



АКАДЕМИЧЕСКИЙ

## БОЛЬШОЙ ТЕАТР СССР

Областное управление культуры  
Владимирская филармония

в помещении

ТЕАТРА ДРАМЫ им. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

6, 7, 8 ФЕВРАЛЯ 1987 г.  
КОНЦЕРТЫМОСКОВСКОГО ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ АКАДЕМИЧЕСКОГО  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА

в ПРОГРАММЕ:

Л. ДЕЛИБ

I.

КОППЕЛИЯ

3-й акт балета

II.

ДИВЕРТИСМЕНТ

Фрагменты из балетов на музыку П. Гюетта, Л. Делиба, П. Чайковского, С. Черныцкого и других композиторов

ДИРЕКТОР УЧИЛИЩА — народная артистка СССР,  
лауреат Государственной премии СССР

С. Н. ГОЛОВКИНА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ УЧИЛИЩА —  
народный артист РСФСР

М. С. МАРТИРОСЯН

6 ФЕВРАЛЯ Начало в 19.00

7 ФЕВРАЛЯ Начало в 12.00 и 19.00

8 ФЕВРАЛЯ Начало в 12.00

Билеты продаются в кассе Концертного зала им. С. И. Танеева с 12.00 до 15.00 и с 16.00 до 19.00 и уполномоченными  
в организациях и предприятиях

поездок — нужное и полезное для воспитания будущего артиста дело».

Элла ЛИППА

## «Белоснежка» едет в село ...

Балетная труппа Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко дает спектакль «Белоснежка и семь гномов» на сельской сцене! ... В зале Дома культуры поселка Калита (Броварский район Киевской области), как говорится, яблоку негде упасть. Шестьсот учеников первых-четвертых классов средней школы имени В. И. Ленина пришли сюда вместе с учителями. Они с нетерпением ожидают начала представления, мечтают о встрече с артистами.

Звучит оркестр, которым дирижирует К. Еременко, открывается занавес — и на сцене появляется Белоснежка, такая всем знакомая, любимая, добрая, трудолюбивая. В этой партии выступает Катя Родионова, совсем

юная артистка, недавно закончившая Киевское хореографическое училище. Это первая большая роль молодой танцовщицы. Тепло встречают дети веселых гномов, таких забавных и озорных... В общем, спектакль, который несет добро и свет, имеет большой успех.

«Такой прием балета, я думаю, сегодня не случаен, — говорит педагог Л. Остапенко. — Артисты из Киевского театра уже бывали у нас. Многие до сих пор помнят встречи с ними на «Уроках прекрасного». Началось это семь лет назад, когда на встречу с детьми приехали Д. Гнатюк, В. Ковтун, А. Мокренко, Т. Таякина и другие. Сначала они встречались с детьми в классах, а потом мы все собрались в этом зале и состоялся большой концерт... Какой это был праздник! К сожалению, потом был перерыв в семь лет, но сейчас контакты возобновились. В 1986 году приехала к нам оперная труппа киевлян с «Наталкой-Полтавкой». И вот сейчас — балет! Мы очень рады «Белоснежке», хочется верить, что встречи будут продолжаться!»

«А какую пользу видит театр в таких поездках?» — спросила у дирижера К. Еременко. «Эс-

тетическое воспитание сельского зрителя — большая гражданская задача. Если приведем детям вкус к театру, к музыке — будет у нас новый зритель! К тому же любые гастроли благоприятны. Когда спектакль смотрит одна и та же публика, вырабатывается определенный «штамп». Артисты привыкают к аплодисментам в одном и том же месте. Здесь же — непосредственность восприятия. И артисту приходится задумываться: почему та или иная реакция? Значит, что-то не удалось или, наоборот, что-то получилось... Есть, конечно, и сложности в выступлениях на сельской сцене: переменна акустика, маленькая и неудобная сцена. Все это учит оперативности, помогает обрести умение приспосабливаться к разным условиям, перестраиваться на ходу».

Хочется верить, что этот первый выезд балета на село окажется не последним.

Ариадна ОСОКИНА

## Под полярной звездой

На исходе полярной ночи, когда на улицах Норильска свирепствовали сорокаградусный мороз

и почти шквальный ветер, жители северного города собрались на открытие нового здания, возведенного для Заполярного драматического театра имени В. Маяковского. Первыми и, конечно же, самыми желанными гостями в новом «дворце Мельпомены» были вчерашние его хозяева — строители. А самым дорогим для них подарком, по их собственному признанию, стало выступление на торжественном концерте учащегося хореографического отделения Норильской школы искусств. Долго восторженные зрители стоя рукоплескали Иванне Шаповаловой, Косте Еруцову, Ире Перепилицыной и остальным юным артистам, вдохновенно исполнившим Гран па из «Пахиты» Л. Минкуса и фрагменты из «Чиполлино» К. Хачатуряна.

Столь единодушный зрительский успех детского балетного коллектива не случаен: он завоевал сердца норильчан, больших и маленьких, двумя «полнометражными» спектаклями, которые,

Юная танцовщица  
Екатерина  
РОДИОНОВА  
(Белоснежка)  
выступает перед  
сельскими  
зрителями.



на какой бы сцене ни шли, всегда собирали полный зал. Первый из них, «Щелкунчик», в течение месяца показывали не только норильским зрителям, но и жителям Дудинки, «столицы» Таймырского автономного округа. Дудинцев так вдохновил прекрасный спектакль, что спустя полгода после гастролей норильчан они сами открыли у себя хореографическую школу. Через год юные танцовщицы Норильска показали новый спектакль — балет «Чиполлино», о котором рецензент «Заполярной правды» писал: «Чтобы создать хореографию для юных исполнителей, Наталья Фатеевой и ее помощнику Анатолию Петрову, кроме таланта балетмейстера, необходимо было обладать и мышлением педагога-психолога, и умением постигать мир детских представлений, и, главное, находить созвучный этому миру материал для пластического и актерского претворения — материал, способный вызвать ответный отклик в сознании ребят, научить их верно слышать музыку и пластически ее воплощать. И постановщики сумели найти эту жизнеутверждающую, созвучную детско-подростковому восприятию тональность спектакля, раскрыть все богатство палитры хореографических красок. Все исполняемое в этом целостном многокрасочном представлении строго соответствует как индивидуальным возможностям, так и возрасту юных артистов. Очувтившись в радостной стихии свободной, естественной пластики, они не просто «отанцовывают» номера, а держатся на сцене технически крепко и артистично».

Прошло, видно, то время, когда хореографические школы делились на столичные и провинциальные! Минувшей весной норильчане с большим успехом показали «Чиполлино» во Дворце культуры Зеленограда, одного из научных центров Подмосквья. Очень волновались ребята, выступая перед московскими зрителями, да еще на «необжитой», хотя и превосходной сцене. Сказалась и довольно тяжелая адаптация — из минутов двадцати «прыгнули» в плюс двадцать!

— Мы стремимся дать своим воспитанникам хорошую культуру пластики, технические навыки и нравственное здоровье, — говорит Наталья Александровна Фатеева, в прошлом солистка балета Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева, а сегодня руководитель хореографического отделения в заполярном Норильске. — У нас эти задачи решаются комплексно, обеспечивая такую непрерывность духовного и физического развития, когда одна ступень ведет к другой. Работа над балетными спектаклями способствовала не только росту мастерства учащихся, но и сближению их на благодатной почве добра, красоты и творческого братства.

**Иванна ШАПОВАЛОВА (Редиска) и Костя БРУЦОВ (Чиполлино).**

Да, дети, объединенные большой целью — поставить спектакль, обретают, можно сказать, обостренное чувство личной ответственности за общий, коллективный художественный результат. Они становятся единой семьей, учатся чувству локтя, умению радоваться не только собственному успеху, постигают смежные искусства и историю. Работая над «Щелкунчиком», например, основательно познакомились как с бессмертной музыкой Чайковского, так и с литературным первоисточником — сказками великого романтика Гофмана, где мир кукол — модель жизни человеческой. Такая же многогранная, увлекательная работа, включающая в себя постижение музыкального мира Карена Хачатуряна, поэзии Джанни Родари и многого другого, сопутствовала подготовке «Чиполлино». Каждый из таких спектаклей — это и отчет перед родителями, и своеобразный конкурс, к участию в котором допускаются лишь лучшие, и серьезный учебно-воспитательный процесс, приобщающий ребят к чуду балетного театра с неповторимой его атмосферой сиюминутного творческого озарения. Это, наконец, и подвижнический, до седьмого пота труд — как учащихся, так и педагогов».

Сейчас Н. Фатеева и ее подопечные готовят уже третий спектакль. На этот раз выбор пал на балет «Мальчиш-Кибальчиш» Сергея Полуэктова, молодого композитора, дирижера Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева. Так что если норильчанам удастся осуществить свою давнюю мечту — на базе школы искусств создать детский музыкально-балетный театр, то о репертуаре, по крайней мере, балетном, на первых порах можно и не беспокоиться. И о зрителях, пожалуй, тоже — у коллектива хореографического отделения тысячи поклонников, и не только в Норильске!

**Гунар КРОДЕРС, редактор газеты «Горняк»**

**Оксана МАЛЬЦЕВА и Наташа ГОЛОНДАРЕВА — в ролях графинь Вишен.**

**Фото Ю. Труфанова**





На страницах журнала «Советский балет» прошла дискуссия, посвященная проблемам сохранения классического наследия в хореографии. Ее участники затрагивали и проблемы взаимоотношений музыки и хореографии в классических балетных произведениях, проблемы бытования знаменитых партитур прошлого в современном балетном театре. В данной статье пойдет речь о преемственности традиций в такой важной сфере, какой является музыкальная драматургия балета, определяющая принципы его композиционных решений. Чтобы разобраться, что же в партитурах русских классиков ныне привлекает современных советских композиторов, что они взяли из них на вооружение, какие заветы своих великих предшественников унаследовали, попробуем проследить новую жизнь классических традиций в формообразовании музыки современного советского балета.

Начнем издалека... Известно, что с появлением таких шедевров балетного наследия, как «Жизель» и «Коппелия», сложился тип большого романтического спектакля, откристиализовались и основные его формы. Тем не менее музыкальная драматургия балета в нашем современном понимании лишь зарождалась: лейтмотивы были едва намечены, привычные танцевальные формулы, казалось, раз и навсегда закрепили характер музыкальных номеров, соединенных друг с другом не столько развитым действием, сколько сюжетной канвой. Принцип номерного членения при повторности ритмических структур канонизировал дансантичную природу хореографического зрелища. И чтобы поднять этот жанр до уровня симфонического или оперного жанров, в которых наивысшее выражение получил к тому времени симфонизм как наиболее плодотворный принцип становления и развития драматургии музыкальной партитуры, нужен был такой музыкант, который ощутил бы огромные потенциальные возможности, заложенные в балете тех лет, и сумел бы их реализовать. Им стал гениальный Чайковский. Не порывая со сложившимся типом романтического спектакля, он преобразил его большую симфоническую музыку. Иной метод композиторского мышления привел к преодолению замкнутости номеров, пределы которых расширялись, наполнялись богатым эмоциональным содержанием. Но при этом — что глубоко и знаменательно — не была нарушена традиция: номерная система сохранилась как необходимая константа классического балета.

Чайковский вдохнул новую жизнь в балетные формы, сохранив высокое художественное назначение *adagio*, *pas de deux*, *pas d'action*, сюиты. Он открыл целый мир окрыленной, симфонизированной пластики, одухотворенность и поэзию танцевальной образности, яркость лейтмотивных характеристик, действенное развитие сюжетной драмы. Балет вступил в пору своего расцвета.

Рождение знаменитой триады — «Лебединого озера», «Спящей красавицы», «Щелкунчика» — стало возможным лишь в фокусе достижений оперы и симфонии того времени. Но ведь и в творческой натуре самого Чайковского удивительно сочетался талант театрального композитора-драматурга с талантом великого симфониста. Вот почему и в балетную партитуру он привнесит взволнованную лирику песни и романса, приближая формы хореографического спектакля к оперным, а музыку танца сочетает с музыкой симфонии.

Итак, в золотой век классического балета сложился облик той модели музыкальной драматургии, которую мы ныне условно называем «классической».

Глазунов пошел по пути Чайковского, утверждая в спектакле логику симфонического мышления. Автор трех балетов — «Раймонды», «Барышни-служанки» и «Времена года», он строил их композиции, основываясь на разных структурах и принципах. В «Раймонде», в содружестве с Петипа, композитор сохранил тип романтического спектакля, но по-своему осмыслил классическую модель. Пять танцевально-симфонических сюжет составили основу его партитуры, насыщенной разветвленной сетью лейтмотивов.

Несмотря на присущие партитуре черты общности с балетами Чайковского, в «Раймонде» выявились и существенные отличия: если автор «Спящей красавицы» писал всегда

Продолжая публикацию материалов, посвященных проблеме «Современное и современность на хореографической сцене», редакция предлагает вниманию читателей статьи «Традиции прошлого сегодня» и «Эстрада и балет: взаимосвязи и взаимовлияния», авторы которых — С. Катонина и Н. Шереметьевская рассматривают вопросы взаимодействия и взаимовлияния балетного театра и музыки, балетного театра и эстрады

СОВЕТСКИЙ  
БАЛЕТ

## ТРАДИЦИИ ПРОШЛОГО СЕГОДНЯ

СВЕТЛАНА КАТОНОВА,  
кандидат искусствоведения

действенную музыку, то творческому дарованию Глазунова ближе была созерцательность, живописная картинность. На рубеже двух веков — в «Барышне-служанке» и в еще большей степени во «Времена года» — художник утверждает принцип пейзажно-жанровых картин, в красочной смене которых запечатлевались основные образы. Подобные творческие искания оказались вообще симптоматичными для искусства начала XX века — не только музыки, но и литературы, живописи. Отказ от сюжетной драмы, от чередования номеров и — что еще более показательно — от обращения к традиционным формам привел к закреплению в балете новых чисто музыкальных симфонических принципов. Так от «Раймонды», большого романтического сюжетного спектакля, Глазунов пришел к одноактному бессюжетному балету со своей, назовем ее, поэмно-симфонической моделью.

Тогда же, в начале века, и Стравинский создает один за другим три одноактных балета — «Жар-птицу», «Петрушку» и «Весну священную», где демонстрирует свою модель построения драматургии как чередование контрастных эпизодов-кадров. В ее основе — номерный принцип, как и в старом балете. В чем же отличие? Старый балет стремился к номерам с повторяющимися метро-ритмическими формулами, в соответствии с устоявшимися хореографическими канонами. Новый балет выдвинул номерной принцип иного уровня: в контрастном взаимодействии и сопряженности расчлененных эпизодов-кадров сказалось новое современное осмысление партитуры: она наполнилась многообразными видами танцевальной пластики на раскрепощенной метро-ритмической основе.

Номерная структура старого балета закрепила гармонические уравновешенные и развернутые формы в протяженном времени большого спектакля. В новых, одноактных композициях Стравинского балетное время «уплотнилось»: сказалось «конденсированное

выражение драматургии, заложенное в самой музыке». Так сложилась еще одна модель — расчлененно-кадровая.

Три балета Стравинского — три художественных решения. В каждом из них функция модели осмыслена и реализована по-разному, в зависимости от замысла. В «Жар-птице» контрастное чередование живописно-пластичных образов выступает как основополагающий принцип. Главное — не сквозное симфоническое развитие, а смена различных сфер: то феерической, ориентальной («Пляс Жар-птицы»), то русской народно-песенной («Игра царевен с золотыми яблоками»), то мрачной, зловещей стихии («Поганный пляс Кощеева царства»). В «Петрушке» ярко проявляется развитый сюжет с характеристиками персонажей. Но в сопоставлении двух сфер — жанровой (картины маслянистого гуляния) и психологической (драма балаганного паяца) — углубляется контрастное чередование эпизодов, их взаимосвязанность друг с другом. В «Весне священной» признаки избранной Стравинским модели окончательно торжествуют: на этот раз ее функцию определил отказ от сюжета, от старых балетных форм — их заменило «действие». Смена контрастных эпизодов-кадров стала закономерностью: в сопряженности номеров на разных образностных уровнях еще ярче выступили качественные-новые структурные принципы.

Так на рубеже двух столетий завершилось формирование различных типов музыкальной драматургии балета. Три модели — классическая, поэмно-симфоническая и расчлененно-кадровая — во многом подкачали пути развития и обогащения музыки советского балета. Но воздействия их на разных этапах были различными.

На раннем этапе советские композиторы активно обращались к классической модели, плодотворно обогащая и развивая традиции. Сколько нового было найдено Р. Глиэром в «Красном маке», Б. Асафьевым в «Пламени Парижа», А. Крейном в «Лауренсии», особенно в трактовке народно-массовых сцен. Но не менее важным — ведь это был период нового осмысления музыкальной драматургии! — стал процесс возрождения в рамках классической модели старых балетных форм в их высоком художественном значении.

Советские композиторы не прошли и мимо ценного художественного опыта русских классиков начала XX века — тип расчлененно-кадровой драматургии, предложенной Стравинским, по-своему развил С. Прокофьев. В истории советского балета, вступающего в полосу зрелости, балетный театр Прокофьева стал главной точкой отсчета. На рубеже тридцатых-сороковых годов композитор разбудил интерес к избранной им модели, основанной на контрастно-сопряженных эпизодах, оригинально осмысленных и претворенных: новый принцип музыкального портретирования в «Ромео и Джульетте» вызвал к жизни систему укрупненных лейттем, усилил симфонизацию балетной партитуры.

Переосмысливал наследие балетной клас-

\* М. Друскин. Игорь Стравинский. 1974, с. 85.

Жизель —  
Н. ПАВЛОВА.



сики начала XX века и А. Хачатуряна: балет «Спартак» с его развернутыми сквозными симфоническими формами, написанными «крупным штрихом», ознаменовал интерес к поэмно-симфонической модели, вспыхнувший в пятидесятые-шестидесятые годы. Здесь утвердились новые принципы, в непрерывном токе симфонического развития воздвигались масштабные героические фрески.

В приведенных примерах главенствует какой-то один отличительный структурный признак. Но у названных композиторов есть и другие решения: в «Золушке» Прокофьева возникает ассоциация с творческими принципами Чайковского, торжествует классическая модель. Приметы классической композиции ярче выступают в национальных балетах, в которых авторы равняются на лучшие балетные образцы русских композиторов. Это в «Гаяз» А. Хачатуряна, «Семи красавицах» К. Караева, а позже в «Горянке» М. Кажлаева. Ныне классическая модель сохраняет свое значение особенно в лирико-комедийном жанре: яркий тому пример — «Гусарская баллада» Т. Хренникова.

Развивая сказанное, отметим: в некоторых балетах наряду с классической выпукло представлены признаки расчлененно-кадровой драматургии — в «Тропую грома» К. Караева, «Отелло» А. Мачавариани, «Икаре» С. Слонимского, «Легенде о любви» А. Меликова. А в других большее значение обретают принципы поэмно-симфонической структуры, как, например, в «Ярославне» Б. Тищенко, где развернутые свободные построения несут мощный заряд символизма.

Поэтому было бы неверно рассматривать ту или иную модель как некую жесткую конструкцию со своим имманентным развитием. Ведь почти в каждой из них — что подтверждают многочисленные примеры — проявилось тяготение к так называемой «структурной модуляции» (определение В. Бобровского), к гибким, подвижным формам музыкальной драматургии.

На современном этапе в советском балетном творчестве обнаружилась еще одна важная тенденция — к взаимодействию разных моделей, к процессу диффузии в пределах одной композиторской партитуры. В качестве примера можно обратиться к «Анне Карениной» Р. Щедрина.

Как-то в одном интервью композитор подчеркнул, что главное для него в романе Толстого — «конфликт Анны с петербургским обществом». Отсюда обращение композитора к характерному для него приему «двух музык», который, кстати, подсказан и содержанием романа: Л. Толстой неоднократно упоминал о «внешних» и «внутренних» отношениях героев.

В балете конфронтация «музыки психологических состояний», связанной с образами Анны, Вронского, Станционного мужика, и «музыки среды» (великосветского окружения Анны) заключала в себе богатые возможности развития образно-пластических сфер. Однако архитектура целого произведения зависела от того, насколько гибко умел композитор сочетать признаки всех трех структур — классической, поэмно-симфонической и расчлененно-кадровой. Именно это взаимодействие в конечном итоге определило облик музыкальной драматургии балета. В ее сложно-свитом клубке «верх одерживает» то одна, то другая модель, что каждый раз определяется либо аспектом характеристики героя, либо остротой драматической ситуации. В экспозиционные моменты, например, преобладают признаки классического типа модели, но в моменты действенного разворота событий, стремясь к воплощению идеи непрерывности повествования (определение Р. Щедрина) композитор обращается к поэмно-симфоническим принципам, «размывая» номера или сливая их воедино в финалах трех актов.

Примером «многоликой структуры» стали балеты А. Петрова «Сотворение мира» и особенно «Пушкин. Размышления о поэте», в партитуре которого композитор сделал подзаголовков «Вокально-хореографическая симфония». Сделал не случайно.

В музыкальной драматургии балета, посвященного великому русскому поэту, отдана дань классической модели, что сказалось в пластической завершенности вокально-хоровых сцен («Мчатся тучи»), «Вахическая песня»), симфонических «Музтов» Поэта с Натальей Николаевной или Музой. Есть в балете и признаки расчлененно-кадровой модели с контрастным сопоставлением более дробных эпизодов, особенно в некоторых сценах бала: образы вьющихся вокруг поэта «бесов» (придворное окружение), его тревожных предчувствий сменяются образами любви и вдохновения.

Но торжествуют все же принципы балетно-симфонии. Отсюда — широта дыхания, протяженность мелодических и инструментальных линий, многослойность композиций. Привемы симфонического развития пронизывают

не только оркестровую партитуру, но и хоровую — в драматической картине зимней дороги («Мчатся тучи» — заставке к первой и второй частям балета), в монументальной фреске народной вольницы («Пугачевщина»), в «тихой» лирической кульминации финала («Процание»). Главным же является выдвижение и последовательная разработка двух ведущих образов, двух лейттем: драматической «бесовской» и лирической пушкинской, что обосновывает избранный композитором жанровый подзаголовок к балету как «вокально-хореографической симфонии».

Тенденция к сближению, к синтезу разных типов композиций четко обозначилась и в балете на современную тему — «Ангаре» А. Эшпая, написанном, как известно, по мотивам «Иркутской истории» А. Арбузова. В последовательном рассказанном сюжете проступают очертания пьесы, но принцип обрисовки лирических чувств выдвигает в музыку поэзию начало. Отсюда и характер взаимодействия разных структур: черты классической модели больше связаны с сюжетными коллизиями пьесы, приметы расчлененно-кадровой драматургии — с контрастными портретами героев или могучей Ангары, с емкими обобщениями эмоциональных состояний или событий, вызывающими «звукорарки» на близких и дальних расстояниях... Однако там, где прорывается действие и обнажается конфликт, возникают симфонические обобщения — в них воплощается то величие природы, то сила человеческих свершений, то красота любви...

Так рождается удивительное многообразие советского балетного творчества: в каждом новом сочинении их авторы по-своему синтезируют и переосмысливают отечественные традиции в духе идейно-художественных требований времени.

## Современное и современность на хореографической сцене

На балетной сцене музыка словно обретает свой зримый образ, что можно проследить, сравнивая хореографию «Жизели», «Красного мака», «Легенды о любви», «Икара». На снимках — сцены из этих спектаклей Большого театра СССР.

Эола и Икар —  
Е. МАКСИМОВА и В. ВАСИЛЬЕВ.

Тао Хоа — Г. УЛАНОВА.

Сцена из балета  
«Легенда о любви».



# ЭСТРАДА

Когда изучаешь историю малых форм хореографии, не раз приходится убеждаться, насколько они тесно связаны с академическим балетом. Подтверждением этому может служить множество примеров. Возьмем, в частности, новую сценическую версию балета Дмитрия Шостаковича «Золотой век», созданную на сцене Большого театра Союза ССР Юрием Григоровичем и Симоном Вирсаладзе. Они воссоздали на сцене атмосферу и стиль двадцатых годов, обратившись не только к реалиям тогдашней действительности, но и к искусству того времени. В декорациях С. Вирсаладзе, в его асимметричных костюмах несомненно ощущается аскетизм прямых линий конструктивизма, а, например, эпизод агитационного представления на площади решен Ю. Григоровичем в традициях представлений боевой «живой газеты» тех лет — «Синей блузы». Но, пожалуй, наиболее яркой «портрет» времени балетмейстер создает с помощью мотивов танцевальной эстрады, что не случайно: материалом этого жанра всегда являлась и является современность во всем ее многообразии. Начавшееся в послереволюционные годы приобщение широких масс людей к физической культуре породило и на эстраде немедленный отклик — множество отдельных танцев и целых сюит, в которых «отанцовывались» различные виды этой тематики. Спортивность казалась тогда неотъемлемым признаком передового, прогрессивного, являлась как бы визитной карточкой образа нового человека. Элементы этой пластики использовал и Ю. Григорович, но лишь как одну из красок созданного им коллективного образа рабочей молодежи. Впрочем, об этом уже писали рецензенты «Золотого века». Здесь же хочется обратить внимание на то, что балетмейстер продолжил еще одну традицию танцевальной эстрады двадцатых годов, а именно — изображение характерных типов городской толпы периода нэпа (беспризорник, лотошница и т. д.). Весьма искусно разработаны в спектакле так называемые «салонные танцы». Но в своих композициях балетмей-

стер исходил опять-таки именно от эстрадного варианта тогдашних бытовых танцев с их усложненной лексикой и показным шиком. В «Золотом веке» эти танцы характеризуют ресторанных прожигателей жизни, олицетворяя их представление о «красивой, заграничной» жизни. Находкой нам кажется использование образов и приемов другого боевика тогдашней эстрады — «танца апашей».

В далекие двадцатые годы эстрада часто выполняла роль своеобразного разведчика новой тематики и новых пластических форм ее выражений.

Великая Октябрьская социалистическая революция породила у людей невиданную по масштабам художественную инициативу. Одним из ее проявлений, как это ни парадоксально, стало то, что голодная, истерзанная войнами Россия хотела... танцевать. «...Это не случайность, что народ со всех сторон тянется к танцам», — отмечал А. Луначарский. «Это искусство теперь оказывается чуть ли не самым характерным для наших дней. Мир как бы устал сидеть на месте», — писал А. Сидоров. В ту пору общественное внимание было привлечено лишь к внетеатральной форме танца, поскольку именно в этой сфере шел активный поиск нового. Этот процесс еще не коснулся академического балета. Но мы не случайно говорим о взаимовлиянии этих двух сфер хореографического искусства — мобильные эстрадные жанры были здесь своеобразной творческой лабораторией, готовившей масштабные открытия на театральной сцене.

И потому в своих рассуждениях о современном и современном искусстве на хореографической сцене я хочу прежде всего говорить о малых камерных формах балетного искусства в его эстрадном преломлении. Обратимся к истории. В двадцатых годах понятие «танец на эстраде» вбирает в себя широкий круг явлений. Это деятельность

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. «Культура театра», 1921, № 4, с. 57.  
<sup>2</sup> А. А. Сидоров. «Красная нива», 1923, № 52, с. 19.



Выступают исполнители эстрадного танца Москонцерта.



# И БАЛЕТ:

## ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОВЛИЯНИЯ

эстрадных танцовщиков, подвизавшихся некогда на дореволюционной кафешантанной эстраде и продолжавших исполнять старый репертуар (салонные танцы, чететка, лубочные пляски). Это и творчество многочисленных танцевальных студий, возникавших в те годы и удовлетворявших желание людей танцевать. Приобщаясь к танцу, они как бы приобщались к той динамике преобразований, которой были охвачены все стороны жизни страны. Для некоторых участников занятия в студии остались эпизодами их жизни, для других явились началом профессиональной работы в искусстве танца как исполнителей и постановщиков. Благодаря их творческой активности, оригинальности мышления, эстрада в то время приобретает значение экспериментальной площадки, на которой возникают и развиваются новые направления хореографии.

Среди студий, очень разных по своим творческим исканиям, особо заметный след оставила деятельность двух. Во-первых, студия «Драмбалет» под руководством Н. Греминой, где преподавал и А. Горский — факт сам по себе знаменательный. Развивая идеи Горского, участники студии декларировали необходимость привнесения в балетный спектакль правды жизни, идя в этом требовании подчас даже дальше, чем он, вплоть до отрицания в хореографических постановках приоритета танца. В своих попытках переложить на язык пластики (главным образом пантомимы) различные игровые сценки, иногда даже произведения малых литературных форм (например, рассказы А. Чехова), студийцы ос-

новывались на методах актерского мастерства школы Московского Художественного театра. Эти тенденции получили в дальнейшем теоретическое обоснование в работах некоторых критиков, определив на многие годы развитие советского балета. В деятельности студии «Драмбалет» участвовали многие будущие танцовщики и балетмейстеры театрального и эстрадного искусства, воспринявшие его творческую платформу (А. Мессерер, П. Вирский, Н. Холфин, М. Сорокина, В. Бурмейстер, А. Редель и другие). Немало ценного советской танцевальной культуре дала и творческая практика студии под руководством Веры Майя. Начав как последовательница А. Дункан, Вера Майя старалась расширить техническую базу «свободного танца», создав особую систему тренировок, включающую приемы классического тренажа и акробатики. Она усложнила технику поддержки, придумав «рыбку», «ласточку» — эти эффектнейшие акробатические приемы, вошедшие неотъемлемыми элементами в лексику эстрадной и академической хореографии. Еще в двадцатых годах Майя начала изучать танцевальный фольклор разных народов — она видела в нем неисчерпаемый запас идей, образов, пластических красок. Одно время (с 1924 по 1927 годы) эти две студии, а также третья — под руководством Ф. Беата, образовывали хореографическое отделение Театрального техникума имени А. В. Луначарского, где были выработаны новые программы и методы хореографического воспитания. Опыт этого учебного заведения позже исполь-



В. НЕЛЮБИНА и В. НОВОСЕЛОВ («Куманек, побывав у меня»)



Н. НОВИКОВА, С. ЕЛИСЕЕВ, С. ОРЛОВ («Забавное трио»)



А. и П. ЧЕБОТАРЕВЫ («Испанская сюита»)

Фото А. Черных



На снимках (сверху вниз):

Т. РОСТОЦКАЯ и Ю. ГЕРАСИМОВ («Дождик»)

Т. ЛЕЙБЕЛЬ и А. КЛОКОВ («Ты и я»)

Н. КИРЮШКИНА и Д. КУЗИН («Милорд»)



Сцена из спектакля Большого театра СССР «Золотой век».

Фото Г. Соловьева

## НАТАЛИЯ ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ, кандидат искусствоведения

зовали Ленинградское и Московское хореографические училища. В рамках различных творческих объединений и студий вели свои поиски и другие мастера эстрадного танца — Н. Фореггер, Н. Глан, А. Румнев, Э. Мей, разрабатывавшие новый тип концертного номера — танцевально-игровую миниатюру, по существу, танцевальный скетч.

Стремившиеся к новому деятелю академической сцены внимательно следили за тем, что происходило на эстраде и преломляли в своем творчестве особо ценные находки, как это делал, к примеру, Ф. Лопухов. Иные же представители этих трупп — танцовщики и балетмейстеры сами работали в этой сфере и активно участвовали в экспериментах. В частности, И. Моисеев, будучи молодым солистом Большого театра, немало почерпнул у Глан, Румнева и Фореггера. Кстати, последнему принадлежит авторство многих открытий в сфере эстрадного танца, но с годами об этом забыли и лишь знаменитые «танцы машин» остались накрепко связанными с его именем.

Неким объединяющим звеном между эстрадой и академическим балетом стала деятельность К. Голейзовского. После окончания петроградской балетной школы он начал работать в московском Большом театре. Но творчество художника в те годы развивалось главным образом на эстраде. Свое страстное желание экспериментировать, как считал Голейзовский, он мог удовлетворить только вне стен Большого театра. Хотя, по твердому убеждению Касьяна Ярославича, «великая хореографическая революция» должна была совершиться именно артистами академического балета, поскольку за ними имелось несомненное преимущество настоящего мастера.

Следуя классификации эстрадного танца, установленной самим балетмейстером, можно считать, что он работал в его «легком, промежуточном и высоком стиле».<sup>3</sup> К легкому стилю относятся его по-

становки в многочисленных театрах миниатюр, которые возникали тогда, в годы новой экономической политики. Вынужденный считаться со вкусами собиравшейся там публики, Голейзовский создает различные варианты модных тогда салонных и эксцентрических танцев, не оставляя при этом поисков новой танцевальной лексики и новой пластической формы. Но наиболее активно Голейзовский экспериментировал в тот период, когда руководил коллективом «Московский Камерный балет» — с 1918 по 1924 годы. В его работе участвовали, помимо эстрадных танцовщиков, и артисты Большого театра, увлеченные исканиями Голейзовского (Е. Адамович, М. Кандауров, Н. Тарасов, В. Ефимов). Его постановки этого периода отличались разнообразием тематики, стилистических особенностей. Последовательным Голейзовский был лишь в одном: он всегда выбирал для своих сочинений серьезную музыкальную основу — произведения Н. Метнера, А. Скрябина, С. Прокофьева... В этих работах возникли новаторские для того времени приемы — пластического речитатива и выразительных скульптурных групп, а созданная им сюита испанских танцев на музыку Альбениса представляла свободную хореографическую фантазию, в которую органично вошли подлинные фольклорные элементы. Найденная Голейзовским манера пластически-живописного танца, насыщенного живыми, полнокровными эмоциями, выгодно отличалась от привычной для балета тех лет академически сдержанной формы исполнения характерных танцев и была органично воспринята как эстрадная, так и многими молодыми академическими танцовщиками. По словам В. Бурмейстера, «Голейзовский являлся пророком, за которым мы все шли».<sup>4</sup>

Не без влияния этих жаждущих перемен молодых артистов состоялось краткое возвращение Голейзовского в Большой театр: в 1925 го-

<sup>3</sup> Из беседы с К. Голейзовским в 1966 году.

<sup>4</sup> Из беседы с В. Бурмейстером в 1970 году.

*Современное и современность на хореографической сцене*

ду он осуществил постановку «Иосифа Прекрасного» С. Василенко и «Теолинды» на музыку Ф. Шуберта, а в 1927 году — балета Б. Бера «Смерч». В первых двух спектаклях, ставших заметным явлением в жизни балетной группы Большого театра, Голейзовский реализовал опыт своих постановок периода «Московского Камерного балета», тогда как в «Смерче», «доведенном» им лишь до генеральной репетиции, он попытался осуществить тему конфликта классов, опираясь на творческие принципы Вс. Мейерхольда. Незадолго до этого Голейзовский встретился с ним в работе над спектаклем «Д. Е.», решенным в жанре эстрадного музыкально-танцевального реву. Впрочем, во многих тогдашних хореографических спектаклях можно было проследить влияние режиссуры Вс. Мейерхольда. В том числе и в московской постановке «Красного мака» Р. Глиэра, где впервые в советском балете современная тема нашла убедительное воплощение. И в этом спектакле также ощущался опыт тогдашней эстрады. Один из его постановщиков Л. Лашин использовал в дуэтах борьбы Тао Хоа со злым Ли Шанфу приемы «танцев апашей», а интернациональную пляску матросов насытил эксцентрической пластикой. Дивертисментные же номера последнего действия он решал как эстрадные миниатюры. В частности, таким был «Танец с лентой», великолепно исполнявшийся А. Мессерером, и «Танец на блюде», воспринимавшийся как образец стиля «роскошного западного реву».

Еще шире эстрадные жанры, как знаки времени, обнаружили себя в постановке «Красного мака» 1929 года на сцене Ленинградского театра оперы и балета, где Ф. Лопухов осуществил танцевальные миниатюры — «Эксцентрик и осел», «Черное и белое» и другие, а также «танцы герльс», которые несомненно родились под влиянием огромного успеха мюзик-холльной новинки К. Голейзовского. Особое значение во всех без исключения редакциях «Красного мака» (а он шел на многих сценах страны) имела краснофлотская пляска «Яблочко». Создавая ее, Лашин, да и другие балетмейстеры, использовали образцы самодельного творчества народа. После огромного успеха «Яблочка» в «Красном маке» оно стало жить на профессиональной эстраде уже в более завершенной, обогащенной театральной культурой художественной форме, став убедительным примером плодотворного взаимодействия академической и эстрадной хореографии.

Это влияние особенно ощутимо сказалось в исполнительском искусстве: частые выступления балетных артистов на эстраде повышали установившиеся на ней критерии мастерства. В свою очередь, эстрада помогла некоторым «академистам» обрести индивидуальный стиль, созвучный современности. Но эта тема требует особого разговора.

Возвращаясь к тридцатым годам, следует сказать, что не только в балетах, посвященных современной теме («Футболист» В. Оранского на сцене Большого театра, «Золотом веке» и «Болте» Д. Шостаковича в Ленинградском театре оперы и балета, «Ференджи» Б. Яновского в Харьковском театре имени Н. В. Лысенко), но и в произведениях самой разной тематики широко преломлялись

приемы и образы, родившиеся на танцевальной эстраде. В «Трех толстяках» В. Оранского эстрадный опыт И. Моисеева сказался в броской «лепке» мастером лаконично-точных пластических характеристик героев, в решении отдельных эпизодов как драматургически завершенных миниатур. Автор постановок балетов Б. Асафьева «Пламя Парижа» и «Партизанские дни» В. Вайнонен не только осуществил немало интересных концертных миниатур, но и исполнял сам некоторые из них, причем, делал это весьма темпераментно и в какой-то своеобразно раскованной манере. В его спектаклях характерный танец, обрета простоту и подлинность народной пляски, занял принципиальное место в музыкально-хореографической драматургии. И здесь также можно говорить о том, что мастеру помогало его активное эстрадное творчество.

Важный «урок жизни» получила и вся советская хореография в конце 1936 года, когда в Москве был проведен Всесоюзный фестиваль народного танца. Он дал мощный толчок развитию творческой активности хореографов. Одновременно молодые балетные труппы республиканских театров знакомили своих зрителей с первыми произведениями своего национального балетного репертуара. Ведущие балетные театры Москвы и Ленинграда также осуществляли спектакли на основе синтеза движений народного и классического танца («Сердце гор», «Сказка о поле и работнике его Балде», «Кавказский пленник» и другие). Динамично возникает новая театральная форма пропаганды национальной хореографии — ансамбль народного танца. Ее непосредственным создателем, ее первооткрывателем стал И. Моисеев, который нашел естественные и точные пути для синтеза в этом новом жанре богатств фольклора с постановочными приемами эстрады и профессиональным мастерством академической школы.

Как известно, возобладавшее в послевоенные годы прямолинейное понимание реализма танцевального искусства, диктовавшее жесткие условия правдоподобия сценического действия, привело к известным жанровым и лексическим ограничениям. В театре ведущим становится жанр балета-пьесы, на эстраде — танцевально-игровой миниатюры. Вытесняя в содержательности, хореография здесь подчас теряла главную свою силу — танцевальную выразительность.

Характерно, что новый этап развития советской хореографии начался в конце пятидесятых годов на академической сцене с «Каменного цветка» С. Прокофьева — Ю. Григоровича, а на эстраде с возрождения музыки к балету Д. Шостаковича «Светлый ручей», прозвучавшей в сюите молодежного ленинградского ансамбля танца — «Пути-дороги». Новаторство ее постановщика А. Обранта заключалось в том, что он, создавая обобщенные поэтические сцены и образы, объединял их не логикой сюжетного развития, а внутренним единством темы. А. Обрант как бы переносил в хореографию принципы построения лирического стихотворения.

Важное значение для развития хореографии так называемых малых форм имела программа «Хореографические миниатюры», осуществленная Л. Якобсоном на сцене Ленинградского театра опе-

ры и балета имени С. М. Кирова в 1958 году. Помимо тематической новизны, в этой работе у Якобсона были и лексические находки — он сочетал неожиданным образом классический танец с различными пластическими системами, увеличил его «словарный запас» и придав ему свойство яркой характерности. Тем самым, Якобсон перенес и в жанр танцевальной миниатюры все то, что было найдено им и другими балетмейстерами в больших формах хореографии в конце пятидесятых годов. Помимо этой программы Якобсон создал множество талантливых эстрадных номеров, всегда отличавшихся новизной и оригинальностью мысли и формы.

Обновлению концертного репертуара способствовали проводимые с 1965 года Всесоюзные конкурсы хореографических номеров, а позже — конкурсы артистов эстрады. Они показывали плодотворность взаимодействия деятелей академической и эстрадной хореографии. Характерным примером здесь является номер «Летите, голуби!», в котором акробатический дуэт обрел силу художественной образности. Эта миниатюра, родившаяся в результате сотрудничества хореографа В. Варковичко, автора многих интересных произведений больших и малых форм, и артиста С. Власова, в ту пору солиста Большого театра СССР, вошла в золотой фонд нашего эстрадного танца.

В начале шестидесятых годов произошел подлинный переворот в сфере танцевального костюма: эластичное трико сменило прежнюю, близкую к бытовой сценическую одежду. Появление трико тесно связано с усложнением танцевальной лексики, в первую очередь — с усложнением техники поддержки. Способность трико обтягивать фигуру, выявляя красоту и гармонию линий, подчеркивая самоценность рисунка танца способствовала развитию фантазии балетмейстеров, помогало им искать для своих спектаклей и концертных номеров оригинальные пластические решения.

В том же направлении шли поиски новой эстетики и лексики танца. Они привели к тому, что классический танец утратил значение единственной эстетической системы, но остался той базой, на которой элементы фольклора, современной пластики и бытового танца, да и все другие существующие танцевальные направления образовали богатую палитру выразительных средств.

На нынешнем этапе развития советской хореографии подчас бывает трудно определить — кто лидирует в поисках нового, кто на кого влияет: академический балет на эстрадный танец или наоборот.

Балетмейстеры нередко работают и в той и в другой области, и потому в их творчестве обе сферы активно взаимодействуют.

Современность хореографического мышления В. Елизарьева проявилась с первых же, сразу же принесших ему признание эстрадных номеров. В дуэте «Контрасты» на музыку Р. Щедрина балетмейстер сумел достичь напряженнейшего развития конфликта. Смело сочетая условную пластику с бытовым жестом, он создал психологически точную картину нарушенной и восстановленной гармонии взаимоотношений между влюбленными, доказав, что и в наши дни дуэтная форма классико-акробатического танца способна выражать ем-

кое, многозначное содержание. В другом номере — танцевальном монологе «Дорога» Елизарьев образно раскрывал тему борьбы за свободу и счастье народа. Позже эта проблематика стала разрабатываться балетмейстером в спектаклях, осуществленных им на сцене Большого театра оперы и балета Белорусской ССР (в «Тиле Уленшпигеле» Е. Глебова, «Спартаке» А. Хачатуряна, «Болеро» М. Равеля и других). Его постановки всегда современны пониманием исторических явлений, выраженных в них идей, эстетикой самой хореографии.

Балетмейстер Г. Майоров тоже заявил о себе как талантливый мастер концертной миниатюры. Его постановки «Мы», «Сердце-ед», «Голубые дали» и другие показали, насколько емко и точно его пластическое видение особенностей человеческого характера, эмоций и взаимоотношений людей. Эти качества Майорова-хореографа получили самобытное развитие в лучшем из созданных им балетов — «Чиполлино» К. Хачатуряна.

Эстрадный опыт Б. Эйфмана приучил его к сжатому изложению мыслей, умению создать лаконично-точные моментальные пластические портреты, достигая концентрированности действия и динамики его развития в одноактном спектакле.

Стремление работать «на стыке» хореографических жанров ради того, чтобы создавать произведения серьезного, подчас философски глубокого содержания, свойственно и другим балетмейстерам, работающим в малой и большой хореографической форме. В частности, Н. Касаткиной и В. Василеву, которым в высшей степени присуще умение откликаться на актуальные идеи времени. Созданные ими совместно с композитором Андреем Петровым сочинения «Петр Первый», «Пушкин» и «Маяковский начинается» расширили жанровые границы музыкального спектакля с тем, чтобы художественно выразительно отобразить славные страницы нашей истории.

В четкой выстроенности драматургии спектаклей Д. Брянцева (балеты «Конец-Горбунок», «Девять танго и ...Бах» и других), в многомерности острых пластических характеристик его героев также ощущается опыт работы в малой хореографической форме, которую сам балетмейстер считает хорошей школой, заставляющей каждый раз искать новые приемы.

Таким образом, есть все основания утверждать, что сегодня, как никогда прежде, сильно взаимопроникновение и взаимообогащение эстрадного и академического танца, что способствует углублению и расширению тематики советского хореографического искусства, обогащению лексики, развитию его структурно-композиционного арсенала. Но приходится с сожалением констатировать, что и многие образцы эстрадного жанра, сочиненные нашими корифеями в двадцатые-тридцатые годы, и те произведения, что родились в последние годы, «уходят» из активного исполнительского репертуара, забываются... Потому и хочется здесь поставить вопрос о том, что необходимо тщательно сохранять не только шедевры наследия академической сцены, но и нашу «малую классику» — образцы эстрадной хореографии всех видов.



ЛАРИСА САВИЦКАЯ

## Вдохновенный академизм

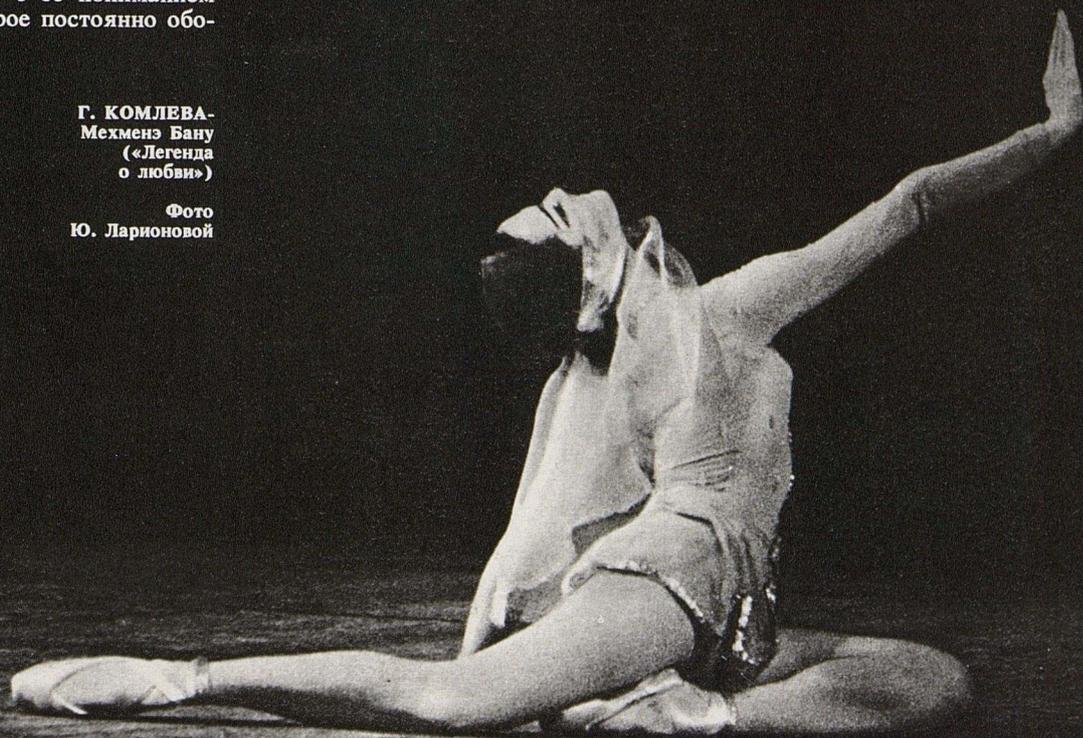
гашается, развивается, усложняется.

Искусство Комлевой несет в себе лучшие черты ленинградской балетной школы. Отчетливость контуров, лапидарность, благородная простота — прославленный ленинградский стиль! Это и неудивительно. Ее воспитывали замечательные педагоги В. Мей, Е. Снеткова и, наконец, В. Костровицкая, по классу которой балерина окончила

Писать о народной артистке СССР Габриэле Комлевой и легко, и трудно. Легко, потому что нельзя не восхищаться талантом и мастерством балерины. Трудно, потому что творчество ее многосложно и обширно (свыше семидесяти партий) и поиск продолжается: о какой, к примеру, ее Жизели следует сейчас рассказать — о той, какую мы видели только что, или о той, какой аплодировали годы назад? Комлевой чуждо тиражирование достигнутого. Спектакль для нее — целый художественный мир, каждый раз новый, со своими особенностями и законами. Встреча с артисткой на сцене — это знакомство с ее пониманием роли, которое постоянно обо-

Г. КОМЛЕВА-  
Мехменэ Бану  
(«Легенда  
о любви»)

Фото  
Ю. Ларионовой





Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой.

Молодую танцовщицу приняли в прославленную труппу театра оперы и балета имени С. М. Кирова. В то время на ленинградской сцене выступали такие мастера, как Н. Дудинская, А. Шелест, И. Зубковская, Н. Петрова... Какая же то была школа высочайшей танцевальной культуры! Какое созвездие талантов! С особой благодарностью и теплотой говорит Габриэла Трофимовна о Наталии Михайловне Дудинской, в классе которой артистка многие годы совершенствовала свое мастерство, получив «из ее рук» весь классический репертуар. Помогал Комлевой сформироваться как художнику, выработать собственное отношение к танцу и опыт других мастеров. Ей была близка Е. Люком с ее свободным выявлением человеческой сути в хореографическом исполнении

стве. Сотрудничество с Б. Шавровым, умным, интересным актером, виртуозным мастером пантомимы, воспитало культуру жеста, умение скрупулезно лепить образы. Многие почерпнула артистка и от общения с великолепным танцовщиком и педагогом С. Капланом и от выступления с такими замечательными партнерами, как Б. Брегвадзе, Ю. Соловьев, С. Викулов... Для прощального спектакля Бориса Брегвадзе молодая исполнительница по его просьбе подготовила партию уличной танцовщицы в «Дон Кихоте» и не обманула ожиданий своих старших коллег и наставников.

Весь творческий путь балерины — пример самоотверженной любви к театру. Уже танцуя Аврору и Никию, она с готовностью выходила в «подругах», «двойках». Комлева — большая труженица, не жалеющая ни времени, ни сил для тщательной отра-

ботки мельчайших деталей в каждой партии. Ее искусство по-настоящему академично, совершенно по выразительности и законченности линий, по точности исполнения самых сложных па, по музыкальности. И танец балерины — лучшее подтверждение того, что академическая традиция способна развиваться, обогащаться, наполняться живым дыханием современности. Этот дар балерины уметь, сохранив весь аромат авторского стиля (будь то хореография Иванова или Петипа, Горского или Фокина), увидеть в конкретном сочинении то, что особенно ценно и дорого сегодняшнему зрителю. В ее исполнении сочинения великих корифеев про-

шлого — не музейные реликвии, а вечный источник духовных сил. Каким многогранным, емким, образно богатым предстает в ее исполнении искусство классического балета!

В трактовке Комлевой партии принцессы Авроры совершенство, изысканность танцевальной формы воспринимается как воплощение ничем не омраченной красоты и света. А ее Раймонда — характер лирический. Поэтому так важна балерине сцена сна, где юное чувство окрашено беспокойством, надежда переплетается с тревогой, радость — с болью. В лирическом ключе решается и «венгерская» вариация третьего акта. Это элегическая песня-сказание, полная тайны и поэзии. Чуть замедленные певичие па неожиданно завершаются подчеркнуто острой фиксацией позы в конце каждой комбинации, придавая танцу особую приподнятость.

Такова Раймонда — нежная, гордая, пылкая и сдержанная одновременно. Или вот Жизель Комлевой. В первом акте балета главное в героине не наивность и детскость, но переполняющая ее радость бытия — и танец актрисы здесь улыбочивый, легкий, кажется, будто любовь дарит девушке крылья. В финале акта актриса проводит сцену сумасшествия так, что зритель ощущает: истина для героини оказалась настолько чудовищной, что жизнь стала невозможной... Но балерина тонко подводит нас к мысли: а может безумна не Жизель, а тот мир, где царят ложь и обман? И тогда сама смерть героини — протест, проявление не слабости, но духовной силы. Сила эта ярко раскрывается во втором акте.

Из многочисленных партий классического репертуара Габриэлы Трофимовны назовем еще две: Сильфиду и Никию. Сильфида не только раскрыла новую грань дарования балерины, но и стала своеобразным открытием. В этом произведении А. Бурнонвила наиболее ярко сказалась способность балерины постигать и передавать эстетическую неповторимость авторского стиля. Чуть ниже наклон корпуса, чуть иначе согнуты руки в локтях, чуть... чуть... И в этом — тончайшее мастерство исполнительницы. Сильфида — одно из самых обаятельных, прозрачных созданий артистки. А Никия в «Баядерке» — одно из самых страстных, драматических. Никия Комлевой — характер сильный, гордый, бескомпромиссный. Мы видим и отрешенную от житейской суеты жрицу, будто плывущую над сценой в идеально легких па де бурре, и пылкую возлюбленную, и оскорбленную женщину... Комлева выстраивает образ в развитии, в движении



Г. КОМЛЕВА-Одиллия  
(«Лебединое озеро»)



Г. КОМЛЕВА-Одетта  
(«Лебединое озеро»)

к трагической развязке. Драматизмом проникнут финал второго акта. Медленная часть монолога Никии — трагический плач. Величавы и скорбны движения балерины, значителен каждый жест, и нигде не рвется ее печальная танцевальная песня. Резкий психологический перелом — вторая часть монолога: получив корзину цветов, Никия Комлевой мгновенно преобразается, она ликует. В испуленном танце (балерина берет очень быстрый темп) — восторг любви, но и предчувствие катастрофы. В сцене «Тени» героиня Комлевой далека от умиротворения и всепрощения. Мир теней трагичен как мир несбывшихся надежд, но он — и воплощение высокой духовности. В «Баядерке» Комлева показала себя и виртуозной танцовщицей, и умной актрисой.

С именем Комлевой связаны многие выдающиеся актерские работы в современном репертуаре, причем некоторые задумывались и ставились в расчете на ее индивидуальность. Встреча с хореографией И. Бельского многое определила в творческой судьбе балерины. Он первый открыл в молодой танцовщице дар перевоплощения, вкус к острой современной пластике. Уже второй сезон работы в театре для Комлевой ознаменован премьерой: то была драматическая роль Потерявшей любимого в балете «Берег надежды» А. Петрова — принципиальной, значительной для истории советской хореографии постановке Бельского. Острая пластика, метафоричность поэтического мышления, напряженный эмоциональный строй. Героиня Комлевой поражала силой и правдой чувств, ранимостью и мужеством, болью и надеждой...

А вскоре состоялась встреча Комлевой с музыкой Д. Шостаковича. Бельский ставил одноактный спектакль «Ленинградская симфония»,



Г. КОМЛЕВА-Асият  
(«Горянка»)

(Фото из личного архива Г. Комлевой)

Г. КОМЛЕВА — Сильфида  
(«Сильфида»)

Фото Ю. Ларионовой



используя приемы симфонического мышления для воплощения патриотической военной темы. Это был смелый эксперимент. В Комлевой балетмейстер видел единую шпеленницу и партию Девушки сочинял для нее. Здесь в даровании артистки впервые выявилось героическое начало, принципиальность ее стремления к гражданскому самовыражению. Потрясала сцена нашествия. Гневными прыжками прорезала сцену ее героиня, звала к борьбе и победе. Балерина говорила со зрителем языком военного плаката — сурово, экспрессивно, с оправданным здесь пафосом.

Этапной работой для Габриэлы Трофимовны стала Асият в балете «Горянка» М. Кажлаева, осуществленном О. Виноградовым. Успех Комлевой во многом способствовал художественному успеху спектакля. За эту работу балерина была удостоена звания заслуженной артистки Дагестанской АССР, Государственной премии РСФСР. На сцену вышла наша современница, мужественно бросившая вызов вековым законам гор. Ради свободы, духовной независимости Асият не отступила даже перед смертью. Трагический финал в исполнении Комлевой обрел героическую тональность.

Исповедальность — черта, чрезвычайно характерная для творчества Комлевой — наиболее полно раскрылась в балетах Ю. Григоровича. В ее Хозяйке Медной горы уживаются власть и нежность, сила характера и широта натуры. Блистательная эта Хозяйка, упоенная своим могуществом и красотой, в сцене камней: здесь каждый выход артистки как яркая вспышка света. Тем острее звучит боль прощания с Данилой.

Одной из крупнейших творческих побед балерины стала ее Мехменэ Бану в балете Ю. Григоровича «Легенда о любви» — богатая, цельная, наделенная глубоким внутренним содержанием натура. Мехменэ Бану у Комлевой — царица не только по праву рождения, но и по величю духа. Ее экспрессивные монологи — это и философские раздумья о жизни, смерти, о самопожертвовании. Два полюса душевного мира героини

— сцена погони и мысленный диалог Мехменэ Бану с Ферхадом. Сцена погони — взрыв ярости, неприятие обмана и предательства. Танец приобретает угрожающую власть, непримиримость, жесткость. Кульминация сцены — «стальные» фузте, будто завлекающие в свой вихрь все окружающее. А в дуэте с Ферхадом предстает любящая до самозабвения, прекрасная в своей страсти женщина. Танец Комлевой, то изысканно пряный, то жесткий, то по-восточному гибкий, то чеканный — выразителен и совершенен.

Интересны работы Комлевой в балетах К. Сергеева: партии Планеты в «Далекой планете», Офелии в «Гамлете». В «Золушке» балерина исполняет две диаметрально противоположные роли — решенной в лирических, пастельных тонах Золушки и острогротесковой Злюки.

Комлеву привлекают сильные образные контрасты. Чаще всего они реализуются как внутренние противоречия образа, но могут решаться и как противоборство двух характеров. В классическом репертуаре для нее таким контрапунктом стала партия Одетты-Одиллии. Одетта у Комлевой мужественна, а Одиллия умна и обольстительна. Иной контраст в «Жарптице» И. Стравинского в постановке Б. Эйфмана, где Комлева исполняет роль сжигающей все на своем пути, не знающей пощады хищной птицы (пластика заостренная, жесткая) и Девы, решенной в стиле певучего русского танца.

Балерине доступна самая необычная пластика, любой образный строй. Она с готовностью работает с молодыми балетмейстерами, приглашает их к сотрудничеству. Для некоторых из них встреча с талантливой актрисой оказывалась этапной. Так, «Жарптица», один из наиболее интересных спектаклей Эйфмана, была поставлена для творческого вечера Габриэлы Трофимовны. Одна из лучших миниатюр Д. Брянцева на музыку романа Г. Свиридова также возникла в результате сотрудничества с Комлевой. В небольшом номере актриса танцует, по сути, судьбу представительниц военного поко-

ления, судьбу женщин, терявших в военных бурях своих любимых. Танец артистки здесь суров, нарочито огрублен, экспрессивен.

Комлева владеет не только крупной формой, она мастер миниатюры, концертного номера, их диапазон также очень велик. Например, сцена из балета «Эсмеральда». И пусть взят лишь небольшой эпизод спектакля, судьба Эсмеральды читается ясно и захватывает своим драматизмом. А рядом веселые, смешные «Ковбои» в постановке Л. Якобсона, где героиня Комлевой девочка-сорванец, лихо гарцующая на лошади. А концертное па де де на музыку Д. Обера (в постановке В. Гзовского) — праздник классического танца, демонстрация его уникальных возможностей.

Когда-то, в начале своего пути, Габриэла Трофимовна принимала участие почти во всех творческих вечерах своих старших коллег. И тогда Н. Дудинская после одного из концертов написала на программке, подаренной Комлевой, которая выступала тогда в трех номерах: «Моя дорогая Элочка. В день твоего творческого вечера желаю тебе большого успеха». Пожелание сбылось. Сейчас Габриэла Комлева — главная героиня собственных творческих вечеров. Они — важная принадлежность художественной жизни Ленинграда. Много работает артистка на Ленинградском телевидении и как исполнительница, и как ведущая балетной программы. Активно сотрудничает в последние годы с балетмейстерской кафедрой Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, которую недавно окончила.

Увлеченно работая сама, балерина бережно поддерживает эту увлеченность и в других. И как когда-то ей помогли опытные мастера, она с готовностью делится опытом с молодыми исполнителями, передавая им свой репертуар.

Все созданное Комлевой несет яркий отпечаток ее личности, углубленная диалектичность образов отражает богатый внутренний мир актрисы. В таланте Комлевой есть своеобразная гармония — гармония интеллек-

та и интуиции, техники и эмоции. Каждому выходу на сцену предшествует огромная подготовительная работа — и не только тщательное разучивание текстов. Это и внимательное изучение эпохи, работа с художником над костюмами... Можно сказать, что в искусстве Комлевой-балерины интеллект и эмоциональность органично сочетаются. В танце Комлевой мы обязательно ощущаем также присутствие импровизации. Но импровизация у нее всегда возникает на тщательно подготовленном материале. И владение материалом потому никогда не разрушает целостности спектакля. Углубленная предварительная подготовка дает сценическую свободу и, в конечном счете, тот высокий профессионализм, который в свою очередь позволяет вырваться «горящие» спектакли: выступать в партии Никии с трех репетиций, Китри за десять дней и т. д.

В заключение хочу еще раз подчеркнуть черту балерины — ее редкую музыкальность. В свое время даже было искушение предпочесть хореографии музыку. Искушение прошло, но любовь к музыке, понимание ее осталось. Танец Комлевой всегда «в музыке». Это ярко проявляется в классике, когда «инструментальность» танца является отражением музыкальной формы. Помогает это балерине и в современных спектаклях. Танцующая, она пластически «слышит» музыку. И неожиданный штрих в дирижерской трактовке может послужить толчком к новому нюансу и в ее сценической интерпретации.

Талант Комлевой — талант мужественный. Трудности не останавливают, но заставляют работать еще больше. Бескомпромиссность некоторых героинь Комлевой присуща ей самой. Она — человек принципиальный и доброжелательный. Жизнь балерины отличается редкой целеустремленностью. Можно сказать, Габриэла Трофимовна — фанатик танца. Этот фанатизм, помноженный на талант, на самобытность личности, и определяет феномен Габриэлы Комлевой, блистательной танцовщицы и актрисы, чье искусство — неотъемлемая часть современного балетного театра.

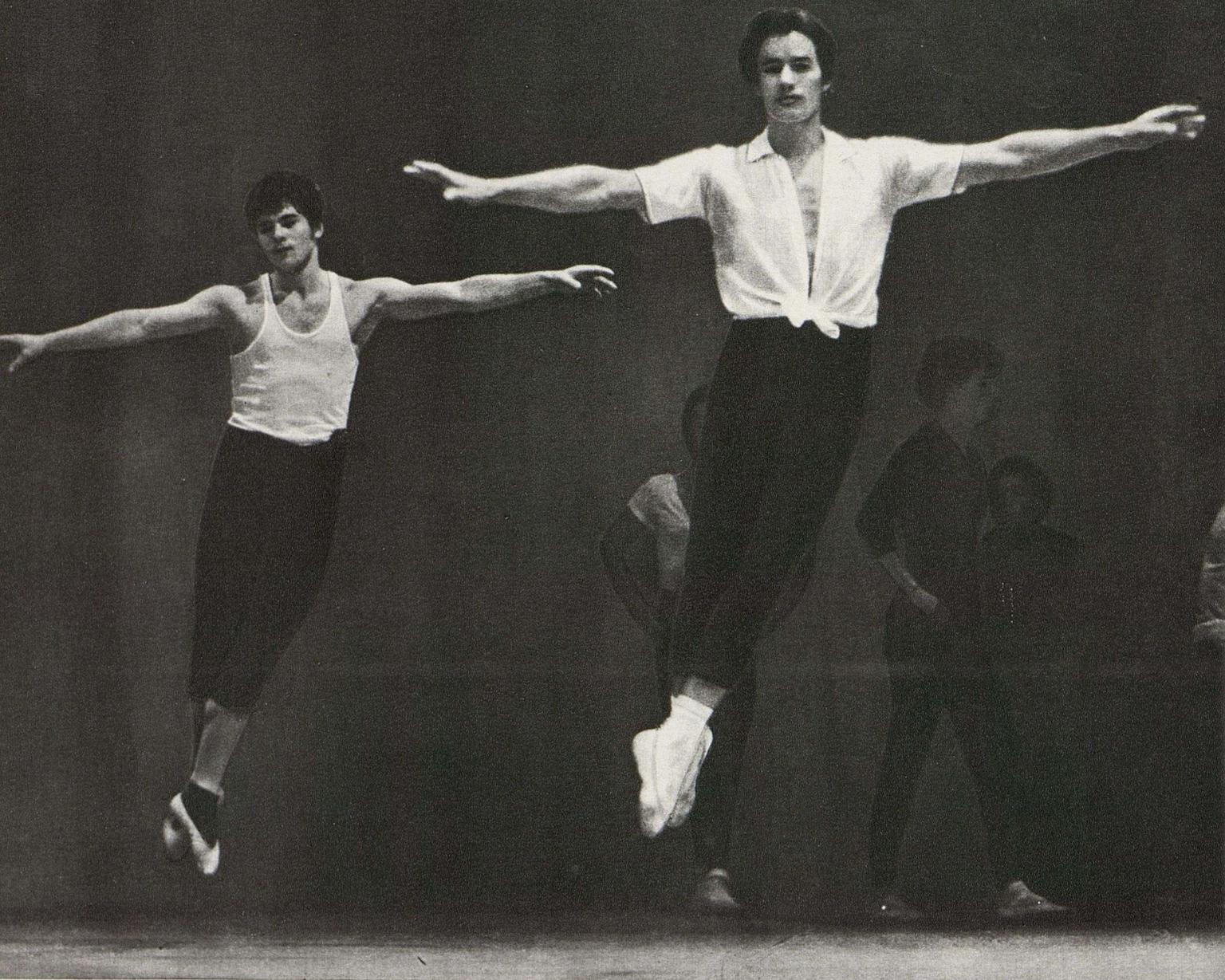
ЛИДИЯ ШАМИНА

*Б*листательная школа исполнительского мастерства — одно из величайших завоеваний основателя прославленного ансамбля народного танца Игоря Моисеева. Талант, труд, работоспособность — вот требования, предъявляемые балетмейстером к артистам. Непревзойденные виртуозы,

# *Собяние таланта*

Народный артист СССР,  
лауреат Государственной премии СССР  
Лев ГОЛОВАНОВ  
(из личного архива Л. Голованова)





они увлечены стремлением передать национальную пластику через живое ощущение характера народа, его темперамента, обычаев, нравов. Творческое горение большого художника освещало деятельность представителей не одного поколения его учеников — истинных пропагандистов танца. Они вместе с Игорем Александровичем создавали полувековую историю коллектива, они стали единомышленниками балетмейстера, его соавторами.

Популярность «моисеевского ансамбля» поистине легендарна. На его концертах нет равнодушных — настолько впечатляюще происходящее на глазах у зрителя чудо сиюминутного рождения танца. Кажется, невозможно выделить кого-либо из хореографического многоголосья. Но, взглядевшись внимательнее, можно увидеть, как самобытно и ярко в постановках Моисеева раскрываются ак-

Для артистов Ансамбля народного танца СССР классический тренаж обязателен. Л. ГОЛОВАНОВ на занятиях в классе.

Фото Р. Макаровой

терские индивидуальности. И пример тому — почти сорокалетний интерес зрителей к искусству ведущего солиста Ансамбля народного танца СССР, руководимого Игорем Моисеевым, Льва Голованова. «У истинного таланта каждое лицо — тип, и каждый тип для читателя есть знакомый незнакомец», — написал однажды В. Белинский. Эти слова великого критика вспоминаются, когда начинаешь размышлять о танцах народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР Льва Голованова. Его радостно узнаваемые «знакомые незнакомцы» жили среди нас, вступали с нами в непосредственные отношения, были красивы и умны. Они несли в себе печать покоряющего обаяния артиста, его безупречной профессиональной формы, особой элегантности пластики. Они были многозначны при строгой внешней сдержанности, подкупал тот внут-

ренный темперамент, который каждое движение, жест, позу делал выразительно красноречивыми, осмысленными, эмоционально наполненными. Достоверность его «жителей Земли» изумляла не только точностью танцевальной интонации, но национальной «манерой понимать вещи» (В. Белинский). В головановских героях ликовала молодость, уверенность в своих силах. Труднейшие па выполнялись им естественно, без усилий, как бы сами собой. Но мало кто мог себе представить, до каких глубин дошел танцовщик Лев Голованов в постижении извечной аксиомы искусства: «Талант — это труд».

Он пришел в ансамбль не вчерашним школьником, старательно усвоившим хореографический экзерсис; к тому времени уже сформировалась главная черта характера будущего артиста — страстное, упорное стремление «делать себя». Вынужденный в дни войны эвакуироваться в Красноярск, юноша подчинил свою жизнь важной цели: не отстать от товарищей по Московскому училищу, где Голова-

В хореографической композиции «Жок» Л. ГОЛОВАНОВ демонстрирует горячий, поистине южный темперамент.

нов занимался до войны. В городе налаживал работу приехавший туда Одесский театр оперы и балета. Руководитель балетной труппы В. Вронский приветствовал каждого энтузиаста танца. «Я буквально пропадал в театре, — вспоминает Лев Викторович. — Мужчин не хватало, и меня много занимали — в балетах, танцевальных сценах опер и оперетт. Часто выезжали с концертами: известная пермская балерина Анастасия Кокурина пригласила меня для исполнения шуточного финского танца. До сих пор помню свой первый гонорар, неизмеримо ценный в голодные годы войны: бережно и гордо поставил перед родителями бочажок с медом».

Наконец, долгожданное возвращение в Москву, школа на родной Пущечной улице, любимые занятия, встречи с друзьями... А вскоре произошло событие, определившее судьбу не только творческую, но и человеческую. «Весной сорок третьего года в училище на урок Тамары Степановны Ткаченко пришел Игорь Александро-

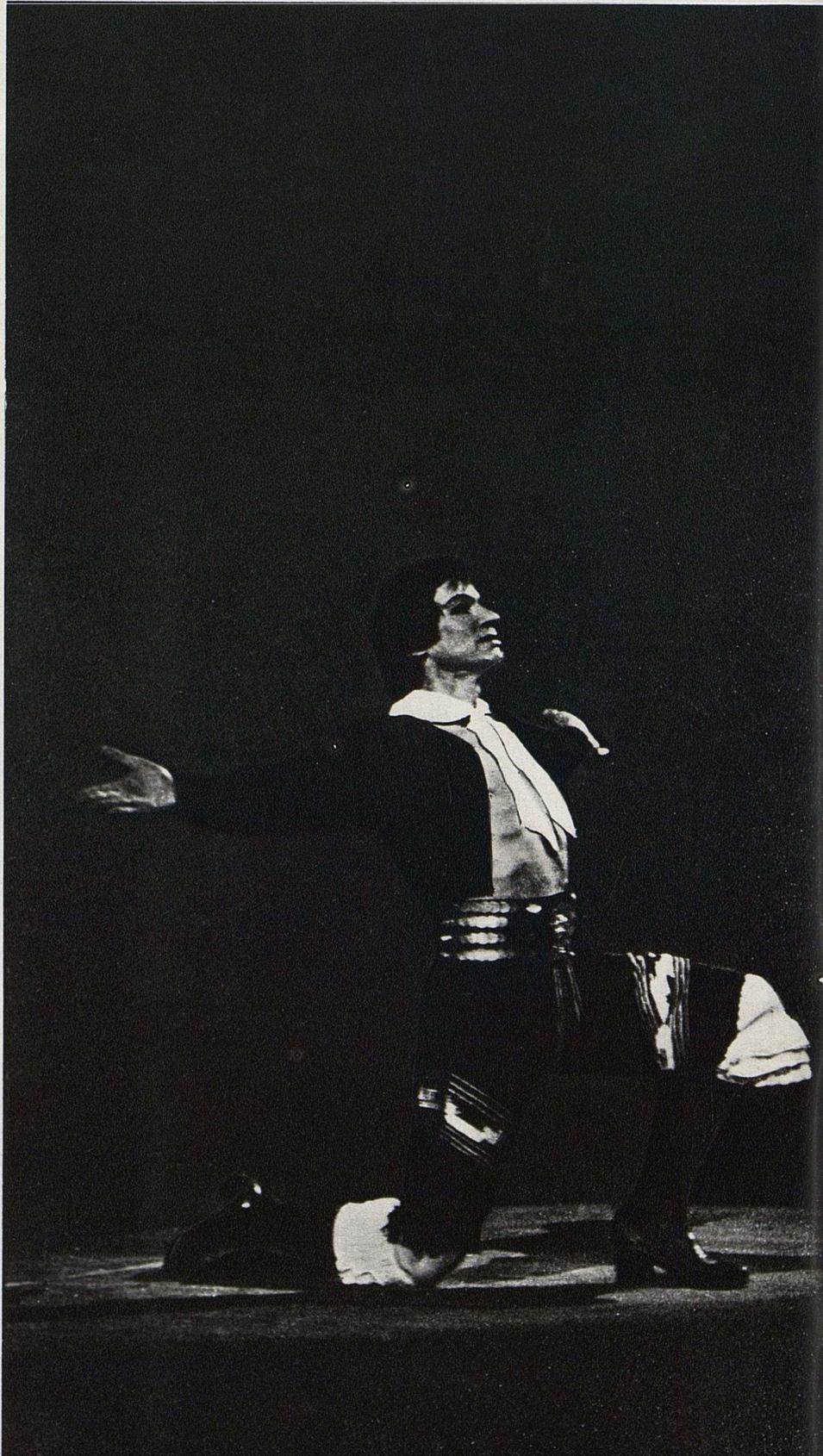


вич Моисеев, — продолжает Голованов свой рассказ. — Он пришел «выбирать», и я, как и мои товарищи, старательно «хватал» движения, которые показывал балетмейстер. В предлагаемых им комбинациях открывался смысл и характер. Неожиданно поразила меня логика и красота хорошо знакомых элементов. Я не очень представлял себя в «классике», хотя на уроках трудился увлеченно, особенно нравились адажио и прыжки. Наверное потому, что мне повезло — с первого класса нас «вел» замечательный мастер Николай Иванович Тарасов. Он с пониманием отнесся к моему решению поступить в ансамбль, поддержал наперекор недоумевавшим — стоило ли заканчивать академическое училище, чтобы всю жизнь танцевать в сапогах! Теперь-то я понимаю, чем обязан школе... А все-таки мне посчастливилось — Моисеев тогда заглянул именно к нам в класс».

Но выбор, сделанный руководителем уже известного коллектива — отнюдь не случайность. К тому времени в ансамбле народного танца сложился надежный «костяк» подвижников, который помог балетмейстеру доказать жизнеспособность и современность появления нового творческого организма. Однако завоеванию передовых позиций мешала очевидная неровность труппы: «профессионалов» сковывали «балетные каноны», лишавшие их танец естественности, «самодеятельным», наоборот, не хватало умения, мастерства. И драгоценное время приходилось тратить на «раскрепощение» одних и «образование» других. Для решения новаторских творческих задач художнику был необходим ансамбль единого исполнительского стиля, гибкий, виртуозный. Моисеев настойчиво привлекал к работе представителей той артистической молодежи, которая получила академическое балетное образование, руководствуясь емким и четким принципом: профессионализм плюс яркая сценическая индивидуальность. И работоспособность... Для Льва Голованова она естественна, как дыхание.

С первых лет существования коллектива в ежедневное репетиционное расписание вписана графа — «самостоятельная работа актера». Для Голованова она стала насущной внутренней потребностью. Своей одержимостью, постоянным стремлением к совершенствованию он заметно выделялся среди товарищей. Балетмейстер обратил внимание на способного новичка: ему начинают поручать сольные «куски». А первой самостоятельной ответственной работой стало его выступление в «Русской сюите».

Стройная и строгая форма, драматургически объединенная русским мелодическим материалом, раскрывала глубокие грани национального харак-



тера — сдержанность и страстность, скромность и удал, гордость и юмор. «Русской сюитой» И. Моисеев дал блистательный, исчерпывающий ответ критике, ждавшей появления танца «возвышающего, танца утверждающего, танца всерьез, танца облагораживающего» (В. Глинский). Русскому танцу возвращались его исконные черты: величавость, целомудрие, лиризм. Широка движений, плавность танцевальной манеры несли нравственную чистоту, искренность чувства. Невольно вспоминаются слова К. Голейзовского, сравнивавшего русскую пляску с плавно текущей речью, сознательно развивающимся рассказом. Таким рассказом об одухотворенной любви и выглядел дуэт Льва Голованова и Нины Кузнецовой. Нежный и трепетный разговор взглядов, бережные прикосновения — так начиналось это адажио. Каждое движение наполнялось радостным биением сердца, и самые простые элементы обрели свежесть и глубину. Тонкими и легкими штрихами обозначал артист переживания влюбленного юноши: робость и восторг зарождающегося чувства, восхищение любимой, желание всему миру поведать о своем счастье.

В «Русской сюите» обозначился широкий диапазон артистического дарования Льва Голованова: лихой зачин его «Травушки» сразу же заявлял о задорном и напористом нраве первого плясуна. Радужно и чуть лукаво приглашал он на танец — изычно и кокетливо отвечали девушки, и пляска разгоралась, ширилась, стремительно вовлекала и исполнителей, и зрителей в бурлящий водоворот головановского темперамента. Живые человеческие характеры, созданные молодым исполнителем, убеждали — в коллектив пришел танцовщик поистине неограниченных актерских возможностей. Но для ищущей натуры Льва Голованова главным оставалось — преодолеть себя, достигнуть совершенства в наиболее трудных, виртуозных танцах.

Особое место в репертуаре ансамбля занимают так называемые «технические» номера. Уровень их исполнения безошибочно определяет «класс» танцовщика: профессиональное мастерство, волю, умение собраться. Даже для самых выносливых такие эпизоды становятся нелегким испытанием. К ним принадлежал и калмыцкий танец.

«Мне очень хотелось станцевать калмыцкий, — отмечает артист. — Я много репетировал, оставаясь один, вечерами. Выкладывался как следует, прогоняя номер по два раза подряд...» Два раза подряд? И что значит «как следует»? По-головановски, как и по-моисеевски, это значит — каждый день, преодолевая постоянную уста-

лость, житейские заботы, упорно отрабатывать «оттачивать» каждое движение, добываясь того идеального физического состояния, когда душа и тело, по выражению Моисеева, «купаются в танце». Но понятие «идеальное» — относительно, ведь совершенству нет предела. И то, что вчера вызвало у Моисеева удовлетворение: «Ничего!», завтра выльется в раздраженное: «Не то, не то!». К счастью, его «не то!» никогда не застывает недовольством, превращаясь в изумительные моисеевские показы. Хореограф Наталья Касаткина точно подметила в них источник бесчисленных нюансов исполнительского мастерства танцовщиков ансамбля. Сочный жест, выверенный ракурс, красота и гармония поз Моисеева всегда насыщена тончайшей палитрой самых затаенных чувств души человеческой. Уловить, зазечься, ощутить в себе духовный отблеск мысли учителя сумел Лев Голованов. Самая виртуозная техника никогда не заслоняла главного: передать танцем не только «как», но и «что».

В этом стремлении — блестящий пример моисеевской системы воспитания актера, имеющей глубокие театральные корни. Приверженец учения К. С. Станиславского, Игорь Александрович видит танцовщика прежде всего пластическим выразителем человеческой сущности героя — внутренней логики его мышления, темперамента, воображения. «Едва во мне начинает шевелиться тот или иной замысел, происходит прикидка: а кто будет танцевать? Сначала я ищу актера, который, на мой взгляд, может соответствовать характеру, судьбе, картине быта, а потом, найдя его, ищу, открываю, создаю в актере человека, о котором должна повествовать танцевальная новелла, зарисовка», — говорит И. Моисеев.

Универсальный головановский талант снимал вопрос: «Кто?». В искусстве этого танцовщика гибкая балетмейстерская мысль обретала совершенное воплощение. Это создавало атмосферу творческого подъема, аккумуляировало усилия всей труппы. Потому постановки «на Голованова» стали этапными не только для самого артиста, но и для коллектива в целом.

Одна из первых — «Санчокоу» («На перекрестке»). Обращение к древнему жанру китайской акробатической пантомимы не случайно. Оно вызвано острым чувством современности, придающим особую публицистическую силу произведениям Игоря Моисеева. Тогда артисты молодой Китайской Народной Республики начинали завоевывать международный авторитет, и Москва радушно приветствовала ее посланцев — искусных мастеров пантомимы. «Гастроли пекинского ансамбля танца были недолгими, —

вспоминает Лев Викторович. — И мы лихорадочно, в одну-две совместные репетиции, старались «ухватить» особенности манеры, характерные жесты, непривычные движения. Трансформируя национальный танец, Моисеев стремился к органичному соединению традиционных танцевальных и акробатических элементов. Балетмейстер хотел укрупнить, раскрыть их, сделать кульминациями действия. Начался поиск «китайских» трюков. Фляки, сальто, рандаты — чего только не освоили! Но и здесь главным оставалась подлинность раскрываемого нами национального характера. В своего Телохранителя я «вживался», придирчиво отбирая детали. Как поправить кушак, задуть свечу, держать саблю — все имело значение». Сюжетный ход действия был непривычен и сложен для восприятия. Прибытие на ночлег Телохранителя Высокой особы (генерала Дзяо-Дзяня) насторожило Хозяина постоянного двора «Санчокоу», беззаветно преданного генералу. Подзревая измену, он решает расправиться с предателем. Но и Телохранитель не верит Хозяину, и лишь притворяется спящим. Едва Телохранитель-Голованов задувал свечу, вступал в силу магический «эффект присутствия» — забыв о ярко горящих софитах, зал напряженно следил за происходящим в «темноте» поединком. Тревожная пентатоника оркестра стремительно нарастала, мчалась за участниками сражения, подчиняясь огненному вихрю акробатических атак. Казалось, невидимая, яростная пружина скручивала и выбрасывала тела танцовщиков, неизбежно вела к чьей-то непоправимой гибели. Неожиданное появление генерала Дзяо-Дзяня разрешало драматический конфликт: мнимые противники охраняли одну и ту же жизнь, жизнь Генерала. «Самым трудным было соблюдать характерность в сцене боя, — продолжает артист, — мы тщательно следили за этим, не позволяя себе «выйти из образа», и были вознаграждены: во время гастролей ансамбля в Китае в 1954 году критика и наши пекинские «учителя» высоко оценили подлинность постановки».

Вспомним гоголевскую мысль о роли художника в освоении национальных фольклорных танцев: «...Схвативши в них первую стихию, он может развить ее и улететь несравненно выше своего оригинала...» В этом и суть художнической позиции Игоря Моисеева — в яркой и выразительной пластике возвращать танец народу, создавая его возвышенный поэтический портрет.

В русле воззрения своего учителя Голованов стремился к выражению высокого смысла легким, воздушным и пламенным языком, о каком и мечтал великий Гоголь. Вдумчиво и тщательно изучает артист самобытные

человеческие качества, выбирая у представителей разных народов для создания обобщенного, укрупненного до типизации, подлинно национального характера яркие, убедительные краски. «Долго мне не давалась поза в начале цыганского танца — своеобразное «введение» в сложный образ, — вспоминает Голованов. — А подсказал ее... микеланджеловский Адам. Решение образа цыгана я искал всюду: и в поэтическом мире Пушкина, и в полюбившихся персонажах «Последнего табора», и в чистоте и задушевности цыганских плясок и песен».

Игорь Моисеев задумал своих цыган пушкинскими (точное название номера — «Танец бессарабских цыган»). Романтическим видением дивных строк озарена уже первая сцена: «Спокойно все, луна сияет одна с небесной вышины и тихий табор озаряет». Но вкрадчивые, настороженные движения танцовщиц пронизаны ощущением неясной тревоги, томительным предчувствием чего-то нового, неожиданного... И как зримое воплощение этих ожиданий — герой Голованова. Молодежато-пружинящей, истинно цыганской «выходкой» врывается он в танец. Властное обаяние мгновенно захлестывало пространство сцены, партнеров, зрителей. В неударимом полете головановских жете звенела страсть, в невероятном ритме сложнейших дробей и хлопущек темп-пермент доходил до неистовства... Гордый, вольный дух цыганского народа утверждало динамичное, порывистое финальное движение артиста. Голованов создал образ необычайной выразительной силы: в нем жила некая романтическая отстраненность, словно тень Алеко, и одновременно — необузданная, взрывчатая эмоциональность истинного обитателя степей.

Сегодня цыганский танец по-прежнему в репертуаре, по-прежнему горячо любим зрителями, но с уходом со сцены Голованова уже не значится в программах — «бессарабским»... Такова судьба многих номеров, открытых и «прожитых» артистом. Для других танцовщиков они — высочайший эталон исполнительского мастерства, неповторимый и непревзойденный, а для зрителей — особый знак времени, легенда, обогатившие жизнь прекрасными мгновениями. Разве можно забыть «великолепную четверку» в «Понтозоо», где Голованов за несколько минут блистательного соло создавал пластически объемный портрет жизнерадостного венгерского юноши. В румынском «Бриуле» вольной дерзкой напор танцовщика легко подчинял себе виртуозную мозаику движений. За участие в программе «Мир и дружба» в 1953 году Лев Голованов был удостоен Государственной премии СССР.

Его герой в «Партизанах» стал

лицетворением духовной силы народа, поднявшегося на защиту Родины, воин Батор в монгольском «Цаме», в философской притче о добре и зле, выглядел символом справедливости... Его жених из «Лета» воплощал чистую, трепетную, благородную любовь... Голованов создал поистине целую галерею героев, причем в каждом таком портрете мы видим своих современников, людей разных народов. Многообразии танцев, многоликий мир сыгранных ролей... Но жажда творчества у артиста безгранична. Почти парадоксально звучит его признание: «Мне всегда казалось, что я мало танцевал. Мне постоянно хотелось разнообразить свой репертуар, испробовать новые краски». В этой связи вспоминается работа в миниатюре «Хитрый Мокану». В этом танце талант артиста засверкал новой гранью — гранью яркой, острой комедийности.

... В нелепо-комической позе застыл деревенский воздыхатель Голованова, не смея сделать ни шагу вслед упорхнувшей избраннице. Но вот — о, ужас! — она рядом. Лихорадочно бьется сердце, подкашиваются «ватные» ноги. На помощь приходит хитрец Мокану — он-то и устроил свидание влюбленных. Следуя подсказкам невзрачного суфлера, наш неотразимый простак робко начинает действовать: неверной рукой протягивает красавице... шапку вместо цветка. Преодолевая смущение, юноша осмелевает на поцелуй. Каким трогательным, наивно-целомудренным жестом просил он отвернуться бойкого «учителя»! Головановское «объяснение в любви» сопровождалось невероятной зрительской реакцией: хохотали и сердились, сочувствовали и возмущались — сопереживали каждому нюансу комической ситуации. «Я каждый раз по-настоящему был влюблен», — так определяет актерский подтекст острохарактерного образа Лев Голованов.

О «тайнах хореографического перевоплощения» артист говорит очень просто: «Мне вспоминается фрагмент давней телепередачи. Известная актриса долго рассказывала о трудностях профессии: сколько сил, здоровья и времени отнимает каждая роль. И вслед за ней безыскусным откровением прозвучали слова удивительной Наты Вачнадзе: «Не знаю, как у меня получалось...» Мне ближе второй ответ». Это — не актерская поза Льва Голованова, в его высказывании — истинное выражение органики таланта. Однако рождалась каждая роль непросто. В его жизни было все, что составляет удел артиста: неизбежные срывы, травмы, приводящие к томительному бездействию, постоянное преодоление себя, победные взлеты, самоотверженное осмысливание всего того, что можно выразить лишь танцем.

«Есть танцы, которые глубоко западают в душу. Они поселяются в памяти, постоянно будоражат мысль: мог бы я передать их смысл? Таким стал для меня «Гаучо», танец аргентинских пастухов. Движения казались недостижимыми и потому особенно привлекали. Я шел к нему долго, многие творческие годы. Думается, будь я моложе, мне не удалось бы передать емкое содержание этого танца». «Гаучо» родился по примеру многих номеров: артисты национальной труппы показали основные движения, комбинации, позы. Моисеев тонко уловил самую суть танца, уникальная фантазия художника привнесла в танец глубину обобщения национального характера. В трактовке Голованова его отлило мужество, благородство, широта души. О трудной, полной борьбы и лишений героической жизни народа повествовали лаконичные, выверенные движения танцовщика, окрашенные одухотворенным головановским туше. В его танце ставились и разрешались вечные проблемы творчества: о судьбе человека, мечте художника, об открытиях и потерях, о мудрости опыта и горечи неудач, о счастье и радости бытия.

Игорь Моисеев скуп на похвалы своим ученикам, ибо требователен к ним так же, как к самому себе. Однако поздравляя Голованова с присвоением ему звания «Народный артист СССР», назвал его «без преувеличения, украшением ансамбля», особо отметив «самодисциплину, спартаковский образ жизни и преданность искусству».

Сегодня эти качества неоценимы в ассистентской работе Льва Викторовича. «Я счастлив, что вся моя творческая жизнь прошла рядом с Игорем Александровичем Моисеевым. Я не знаю, как сложилась бы моя судьба, но твердо уверен, что без встречи с человеком неумной энергии, высоких человеческих качеств, стремительных творческих порывов и вечного поиска жизнь моя была бы духовно бедна. И потому особенно больно видеть успешность молодых. Для немногих звание солиста — синоним неудовлетворенности, эксперимента, жажды познания. Возможно, я сгущаю краски. Но так хочется видеть в сегодняшнем поколении исполнителей продолжателей славных традиций моисеевской школы танца. Работа с артистами приносит мне истинное удовольствие: я отдаю им свой опыт, свою любовь к танцу, свои раздумья. Я продолжаю танцевать в каждом их выходе на сцену, радуясь их находкам, огорчаясь их неудачам. Наверное, это на всю жизнь», — говорит Лев Голованов.

В творчестве этого артиста отражена судьба коллектива — талантливого содружества танцовщиков моисеевской плеяды, имя которому — Государственный академический ансамбль народного танца СССР.



## Юрий Карлин

Т

реже чем рассказывать о заслуженном артисте Украинской ССР, солисте Львовского театра оперы и балета имени Ивана Франко, предоставим слово главному балетмейстеру коллектива Г. Исупову: «Юрий Карлин прошел путь от артиста кордебалета до премьеры театра и никогда не пренебрегал даже самыми маленькими ролями, все брал в свой творческий багаж. Карлин — танцовщик большого диапазона: ему доступны классические, романтические, героические, гротесковые, комедийные и трагические роли. В любом спектакле — он на высоте. Безупречно чистое исполнение танцевального текста сочетается с красотой и выразительностью танца, а выразительность всегда базируется на крепкой танцевальной технике. Благодатная внешность сочетается с огромной

работоспособностью. Юрий предан театру, в котором вырос, он доказал это всем своим поведением в трудный для всей труппы период капитального ремонта здания театра. Эти шесть очень трудных для коллектива лет он выдержал с честью: он всегда работал в полную силу, с полной отдачей, без всяких скидок на трудности. Где бы ни приходилось выступать, он был всегда в форме. Карлин — настоящий артист, он очень любит танцевать, ради выхода на сцену готов на любые жертвы и его очень любит зритель».

Юрий Карлин вырос в Киеве, закончил Киевское хореографическое училище по классу В. Денисенко, воспитавшего многих ведущих танцовщиков украинской балетной сцены. Приехал во Львов, с которым и связал свою творческую жизнь. Начал, как обычно, с кордебалета, но к концу первого сезона ему уже стали поручать сольные партии — в па д'аксьоне из «Баядерки», в па де трау из «Лебединого озера», в па де де из «Жизели». И юный артист одинаково увлеченно танцевал и кордебалетные, и ответственные сольные партии: ему доставлял радость каждый выход на сцену, и эта радость неизменно передавалась в зрительный зал. Тогда в свой первый сезон он получил и свою первую большую роль — роль Франца в балете «Коппелия», поставленного К. Муллером для молодежи львовской труппы.

Классический по творческой природе танцовщик утвердил свое право на большой репертуар в спектаклях наследия. Вместе с тем, постигая сложнейшие формы классического танца, Карлин вносит в хореографический текст давно известных партий, будь то Дезире из «Спящей красавицы» или Базиль из «Дон Кихота», Альберт из «Жизели» или Солор из «Баядерки», собственные пластические интонации, эмоциональные оттенки, едва уловимые индивидуальные акценты. Каждый из образов становился для артиста новым шагом к познанию и выявлению артистической самобытности молодого исполнителя.

Галерею ролей современного репертуара у Юрия Карлина открывает роль Адама в балете «Сотворение мира», над которой артист работает на третьем году своей самостоятельной сценической деятельности. Постановщик М. Заславский создал для этой партии сложный по технике, требующий от

исполнителя подлинно виртуозного мастерства текст. Работа увлекла Карлина. Он танцевал в «Сотворении мира» с каким-то радостным упоением, с молодым азартом, очаровывая обаянием, непосредственностью, светлым юмором, безоглядной радостью бытия.

Юрий Карлин много и плодотворно выступает в спектаклях других современных хореографов — С. Дречина, А. Шекеры, Г. Исупова, Н. Трегубова, благодаря чему обретает возможность весьма разнообразно показывать грани своего дарования, исполняя ведущие партии в таких спектаклях, как «Спартак» и «Времена года», «Эсмеральда» (Квазимодо) и «Пер-Гюнт», «Легенда о любви» и «Три мушкетера», «Слуга двух господ» и «Бахчисарайский фонтан» (Гирей), «Тиль Уленшпигель» и «Медея», «Кармен-сюита» и «Большой вальс». Среди них и такие роли, которые «давались» легко, впрямую отвечая его индивидуальным возможностям, и такие, что открывали новые ракурсы творчества артиста, и такие, к каким шел, преодолевая сомнения, переживая внутреннюю борьбу, ощущая радость открытий... Пожалуй, последние и являются самыми интересными. К ним относятся, в частности, роли Спартака, Тили, Квазимодо. Ошеломляющей неожиданностью было само предложение станцевать Спартака.



Ему, танцовщику строго академического стиля, создателю лирико-романтических образов, было даже неммыслимо представить себя в партии подобного масштаба, подобного героического пафоса. Но трудные поиски увенчались успехом. Спартак Карлина — романтический герой, и в его танце ошутим высокий накал, пылкость чувств, духовное горение...

Образы Адама и Спартака обозначили полюса исканий артиста, показали, как широк и многозначен регистр его творческих возможностей. Это еще раз доказал созданный им образ Тили в балете «Тиль Уленшпигель». Выступление в этом спектакле потребовало от исполнителя не только виртуозной техники, физической выносливости, но и зрелого актерского мастерства. От Тили — к Квазимодо в «Эсмеральде». Работа над «лепкой» характера еще не закончена, артист пока на пути к его постижению.

Еще одна интересная роль Карлина — роль графа Альберта в новой редакции «Жизели», созданной Н. Долгушиным. Она сегодня для него — пожалуй, самая любимая, самая желанная. Вершина, к покорению которой артист готовился многие годы. Он танцевал эту партию раньше, но именно теперь она обрела в его прочтении ту психологическую проникновенность и художественную завершенность, качества, которые позволяют говорить о том, что в театре молодой танцовщик становится мастером, обретает творческую зрелость.

«Нам повезло, — говорит Карлин, — нам было у кого учиться. Когда мы пришли в театр, там работали замечательные актеры Н. Слободян, О. Сталинский, Г. Исупов. Каждая роль, каждый образ — откровение. Каждое их выступление приобщало нас, молодых артистов, к большому искусству, и мы не могли позволить себе танцевать «вне образа». А как обогащало нас общение с таким ярким, интересным человеком, как художник Е. Лысик! И вот теперь встреча с большим мастером, тонким интеллигентным артистом и балетмейстером Н. Долгушиным — он преподавал нам блистательный урок работы над ролью».

Валентина ПРОХОРОВА,  
кандидат  
искусствоведения



*В*

балетную труппу Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского Людмила Шипулина вступала робко и осторожно. Было это в то время, которое память крепко связывает с именами Любви Кунаковой, Галины Шляпиной, Надежды Павловой, Ольги Ченчиковой. Никогда еще пермская сцена не знала столь ослепительного «звездного» блеска, никогда здесь не было так «тесно»

### *Галерея молодых*

Одетта  
(«Лебединое озеро»)

Фото П. Агафонова

от балеринских индивидуальностей. И в дебютах выпускниц, только-только окончивших балетную школу, труппа не нуждалась. Все дебюты оставляли за звездами, полагаясь на их верность и преданность родным пенатам. Оказалось, и скоро, что в расчетах переусердствовали. Дар Шипулиной востребовали с императивной жестокостью, прямо-таки навалив на ее плечи тяготы балеринского репертуара. Была ли она готова к тому, чтобы стать Балериной? Что делала все те годы пребывания в тени, как себя ощущала и на что надеялась?

...Впервые перед пермским зрителем Шипулина предстала в «Шопениане», которую

# Людмила Шипулина

хореографическая школа поставила для отчетно-выпускного концерта. Природные данные Шипулиной как нельзя лучше отвечали романтическому стилю белого балета — удлиненные пропорции тела, гордая посадка головы, мягкая текучая пластика. Шипулина прилежно исполняла хореографический текст, была близка к совершенству в танцевальной манере, но, как казалось, ее натура словно бы сопротивлялась бессюжетности танца, искала предметного разговора со зрительным залом. Начинать с «Шопенианы» было почетно, но благоговения, как и легкой разочарованности, сказавшихся в самочувствии выпускницы, спрятать не удалось. Театр вошел в сознание семнадцатилетней исполнительницы драмой, сюжетом, характером, со всем пылом юности ей хотелось страдать на его подмостках, искать счастья, бороться за свою любовь... Она же появилась на его подмостках белой сильфидой, послушной зыбким настроениям и ускользающим поэтическим грезам. За ученическим усердием истинных пристрастий скрывать не запрещалось. Она и не скрыла, мгновенно обнаружив характер, успех показать, что воли и самостоятельности ей не занимать.

Шипулина начинала с малого, будучи по природе своего дара балериной. До первых партий надо было «дослужиться», дождаться своего «звездного часа». И здесь, скажем, и Шипулина, и мы, зрители, многое потеряли. И теперь можно только сожалеть о том, что немало из того, что казалось самой судьбой было ей предназначено, она не станцевала.

Молодая артистка не падала духом — пробовала, искала, набирала опыт, выступая в классическом и современном репертуаре, в спектаклях, которые как бы переходили к ней по наследству от ведущих балерин театра. К примеру, запомнилась ее Мирта — повелительница вилис в «Жизели».

В то же время рождались и другие «повелительницы» Шипулиной: тщеславная, с ледяным сердцем вешающая мнимый ритуал любовной сцены Марина Мнишек (в балете «Царь Борис» на музыку С. Прокофьева), величественная в своей мудрости и простоте фея Сирени (из шедевра Чайковского «Спящая красавица»), ослепительная, словно сотканная из мерцающих бликов фарфора Повелительница дриад из спектакля «Дон Кихот». Они

запоминались, ее балетные царицы...

Так, от партии к партии Шипулина иногда робко, а иногда и властно напоминала, что может, должна сделать больше.

«Перелом» наступил, когда Николай Боярчиков поручил ей репетировать партию Эвридики в балете «Орфей и Эвридика» на музыку рок-оперы А. Журбина. Спектакль в сущности уже перестал быть премьерой, когда в него вошла Людмила Шипулина — со своей темой, своим видением режиссерского смысла работы, своим ощущением мира. Она словно бы говорила от лица современников, была своей, узнаваемой молодежной аудиторией зала, «проживала спектакль» от начала и до конца, щедро растрачивая чувства, постигая мир сиюминутно, не зная заранее, как ей поступить и что с ней может случиться в будущем. Остросовременный пластический текст партии у Шипулиной становился органичным для ее Эвридики, выражал смысл бытия — изменчивого и прекрасного даже в своих горьких переменах.

А первый выход в «Лебедином озере» принес, к сожалению, Шипулиной неудачу. Она едва ли это сознавала, старательно отыскивая верную интонацию существования в образе, от спектакля к спектаклю меняя акценты, по-новому прочитывая мотивы балета. В главной балеринской партии она, ко всеобщему недоумению, выглядела скорее робкой ученицей, чем артисткой. Здесь сказался недостаток опыта.

Выступать после столь явной осечки в заглавной партии «Жизели» представлялось большим риском, но Шипулина пошла на это. И победила.

Во второй раз «брать высоту», именуемую «Лебединое озеро», Людмила шла, имея за плечами ведущие партии в спектаклях В. Салимбаева — балетах «Семь красавиц» К. Караева и «Спартак» А. Хачатуряна.

В «Семи красавицах» Салимбаев вернул танцовщицу к модели Одетта-Одиллия, только задачи внутреннего перевоплощения во много раз усложнил. Шипулина танцует Айшу и Иранскую прекраснейшую, танцует как двуединый лик поэтического видения шаха Бахрама. Самоуглубленная лирика, спрятанный драматизм, влечение затопившего душу чувства — огромного как мир и прекрасного как восточная легенда — такова Шипулина в партии Айши — недосягаемой мечты шаха. И тут же, спустя мгновения, — дерзкая, страстно

манящая, обрушивающая на юношу темперамент своего танца Иранская прекраснейшая, в которой Шипулина меняет лирико-драматическую интонацию на палитру ярких мажорных красок. И то, что Айша в видениях Бахрама вдруг предстает реальной красавицей, и то, что ее окружение, воплощающее мир любви и гармонии, становится окружением Прекраснейшей, своеобразной свитой ее, придает спектаклю символическое, образное звучание.

В «Спартаке» Эгина Шипулиной выглядит центром некоего пластического триптиха Красс-Эгина-Ланиста. В этой зловещей триаде мы привыкли к традиционному соло Красса. Салимбаев же, опираясь на дар Шипулиной, меняет акценты. Ослепительно красивая, чувственная, не знающая пределов своим желаниям, Эгина Шипулиной «лепит» Красса и Ланисту по своему подобию, упиваясь безмерной властью над ними, подчиняя себе их чувства, мысли, поступки.

В психологическом портрете героини Шипулина предпочитает оттенки прямым контрастам. От меланхоличного, построенного на партерной акробатике трио начала второго акта, в котором как бы нехотя ведет свое соло Эгина, до агонии заключительных сцен, передающей противление краху, дистанция огромной протяженности, освоенная балериной на едином дыхании.

Постигать философию «Лебединого озера» ей помогали не только премьеры, но также выступления в спектаклях текущего репертуара театра. К своей вершине она шла и через Жизель, Аврору, Беатриче в «Слуге двух господ»...

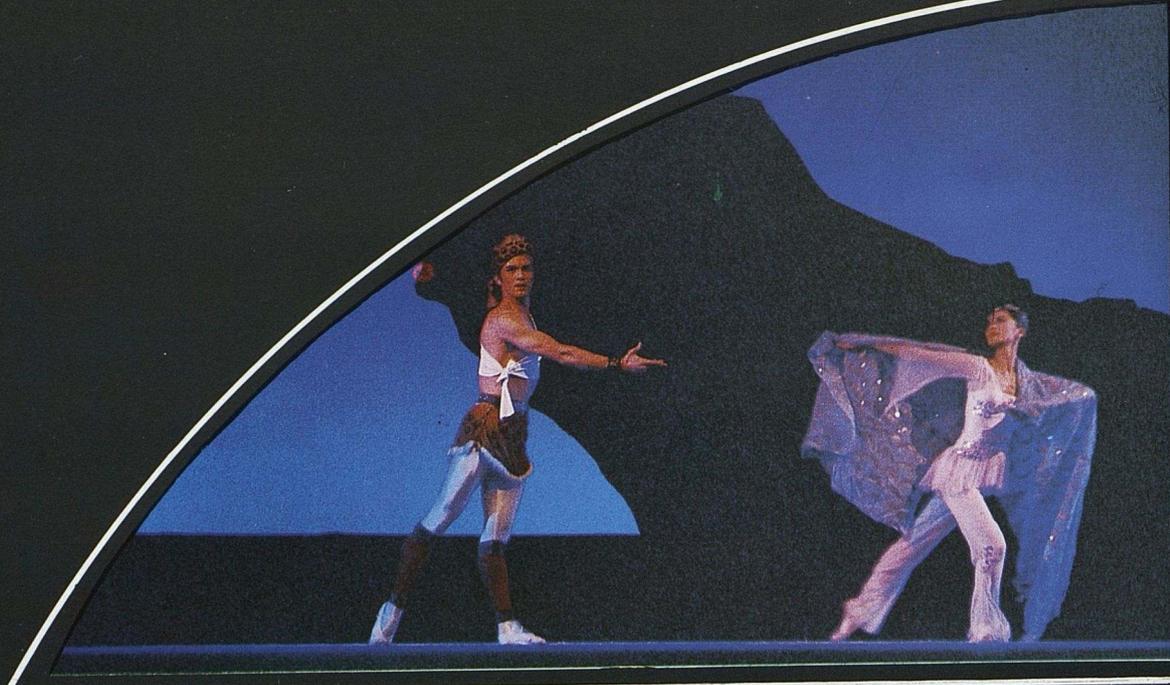
Да, быть балериной оказалось непросто, надлежало многое переосмыслить, пережить, найти гармонию... Когда в ее Одетте появилась эта непрерывная кантилена размышлений, эмоциональных переживаний, когда на смену разрозненным эскизам пришел танец единого дыхания, когда родилась, наконец, «задушевная песня без слов», ей «улыбнулась» старая и не раз проверенная истина: большое рождается малым, без внутренних борений не свершить открытий. Эту истину надо было сделать своей, уйти от стороннего взгляда на нее, сделать правилом. Сегодня Шипулина о многом мечтает, многое берет в работу. Балериной она стала. Как не мечтать...

Сергей КОРОБКОВ

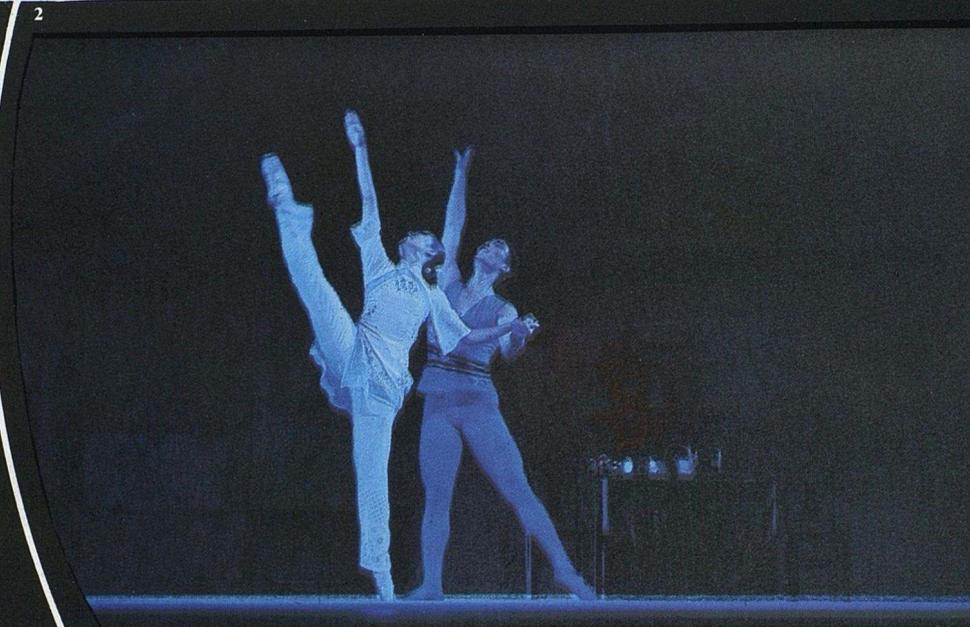


Л. ШИПУЛИНА и А. ГУЛЯЕВ  
в балете «Семь красавиц».

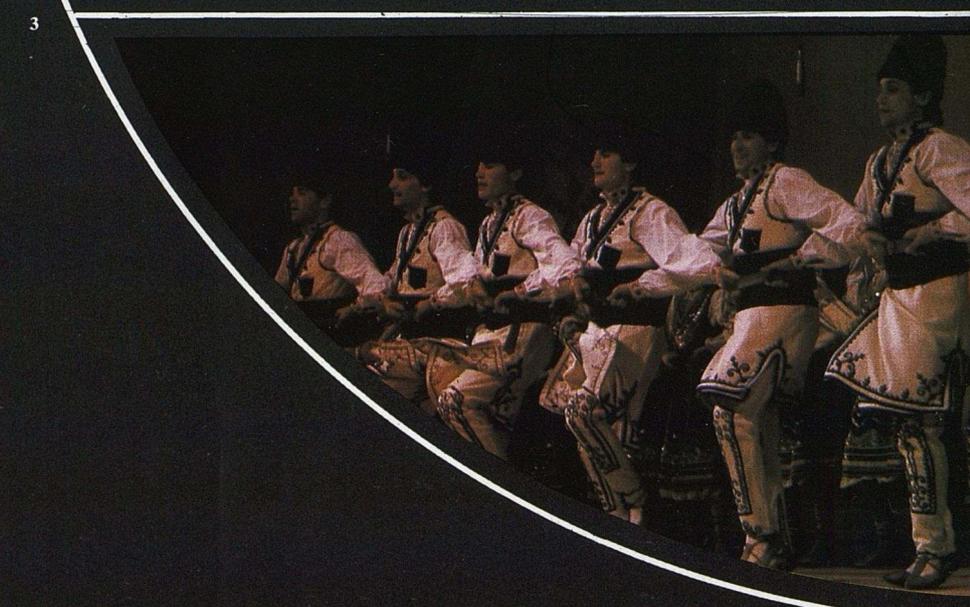
Фото Ю. Силина



1.



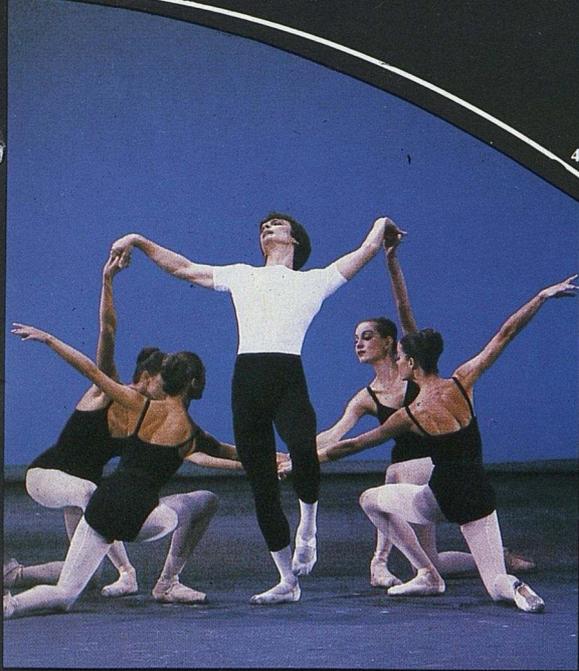
2.



3.

# ГАСТРОЛИ ГАСТРОЛИ ГАСТРОЛИ

АРТИСТОВ  
КИТАЙСКОЙ  
НАРОДНОЙ  
РЕСПУБЛИКИ  
БОЛГАРИИ  
ГЕРМАНСКОЙ  
ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ  
РЕСПУБЛИКИ  
МЕКСИКИ  
ИНДИИ



1. Тао МИНЬ и Чжан ВЕЙЦЗЯН  
в балете «Красавица-рыбка».

2. Сцена из спектакля «Мольба  
о счастье». В роли Хэ ЛАОЛЮ —  
Ван ЦАЙЦЮНЬ, Сян ЛИНСАО —  
Го ПЭЙХУЭЙ.

3. Выступают танцовщики  
болгарского ансамбля «Шумен».

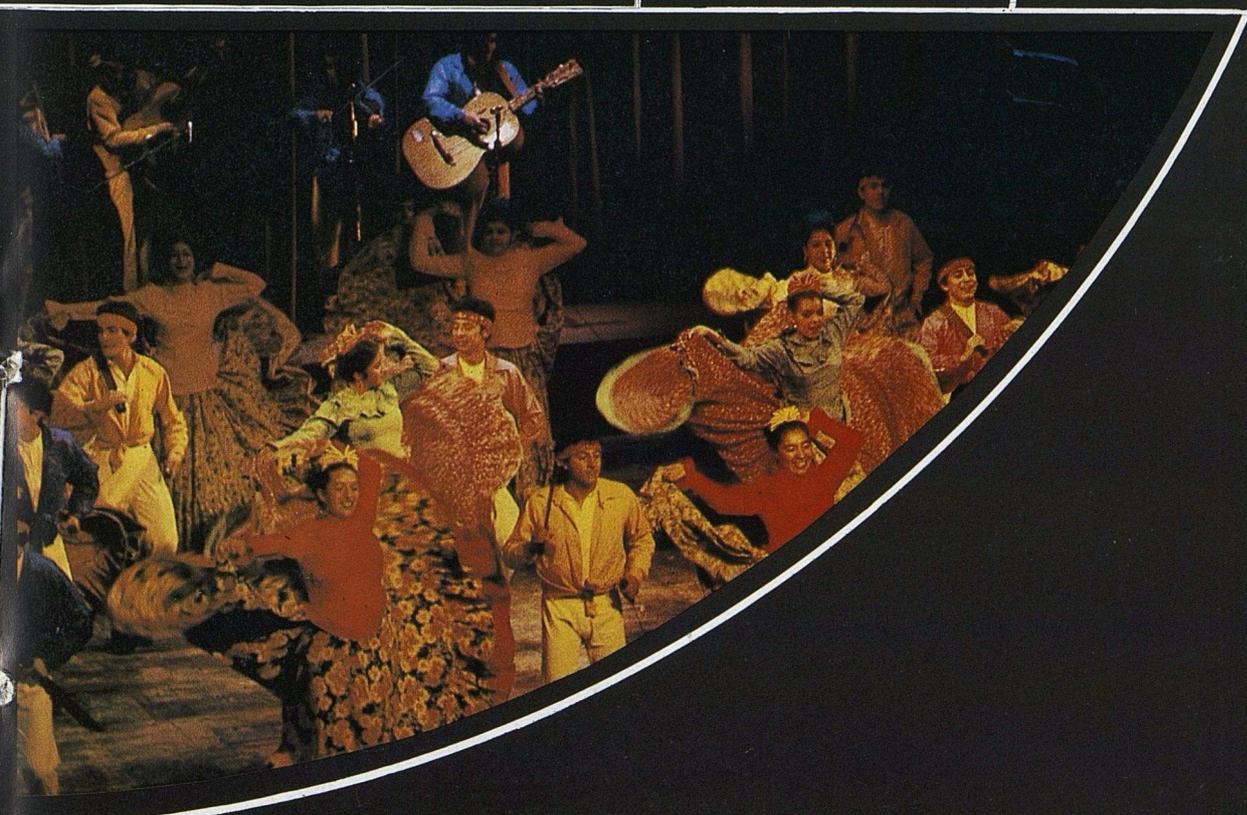
4. Артисты Немецкой государственной  
оперы исполняют композицию  
«Четыре темперамента».

5. Фрагмент из балета «Лебединое  
озеро» в исполнении артистов  
Центральной балетной группы  
Китайской Народной Республики.

6. Красочным праздником  
национального искусства  
стали  
концерты мексиканских гостей.

7. Судхарани РАДЖХУПАТИ —  
артистка из Индии.

Фото Д. Куликова





**В. АРЕФЬЕВ.**  
Эскиз  
декораций к балету  
«Много шума  
из ничего»,  
осуществленному на сцене  
Днепропетровского  
театра оперы и балета.



**В. АРЕФЬЕВ.**  
Эскизы  
костюмов к спектаклю  
«Легенда о любви»  
(Большой театр  
оперы и балета имени  
Алишера Навои).



# ЭНЕРГИЯ И КРАСОТА РЕШЕНИЙ

НАТАЛИЯ  
БОРИСОВА

Эскиз костюмов  
к балету Т. Хренникова  
«Много шума из ничего»



Когда после нескольких лет «эскизного» знакомства я увидела декорации Владимира Арефьева на сцене Днепропетровского театра оперы и балета, то заново открыла для себя художника. Сложно и увлекательно развернулись на сцене образы, спавшие в маленьких клетках макетов. Каждый спектакль имел свое лицо, которое не всегда удавалось разглядеть за нарядными фасадами эскизов. Может быть оттого, что манера письма менялась медленнее, чем замыслы спектаклей и невольно скрывалась разнообразие сценических решений?

Изобретательность и волю В. Арефьева к интерпретации можно по-настоящему оценить в театре. Художник приступает к постановке одного из популярных классических балетов. Как он отнесется к богатой постановочной традиции? Отринет или привлечет в союзники? В истории театрально-декорационного искусства можно найти примеры и того и другого. В современную практику активно включаются разнородные явления искусства дальнего и недалекого прошлого. Причем адаптация происходит в самых разных формах: от цитаты, поданной открыто, как прием, до создания образа из эфемерной ткани точных и тонких ассоциаций.

В работе над балетом Л. Минкуса «Дон Кихот» художник, живущий в восьмидесятых годах XX века, сталкивается со сложной ситуацией: он должен привести в соответствие с восприятием современного зрителя старую систему условностей. Думаю, среди самых смелых современных трактовок классики не встретишь ни одной, которая ушла бы столь же далеко от оригинала, как балет Минкуса и Петипа, созданный больше ста лет назад, от романа Сервантеса. Балет и роман — не более, чем тезки. Художнику предстояло таким образом настроить восприятие публики, чтобы она, забыв о Сервантесе, могла насладиться ярким зрелищем. В. Арефьев предложил испытанный и здесь вполне оправданный ход: дать почувствовать зрителю, что он находится в старинном театре.

Декорации к «Дон Кихоту» не создают полной иллюзии старого театра, но передают его обаяние. Белые кружевные на красной основе падуги и кулисы, придавая сцене перспективную глубину, обрамляют меняющиеся от картины к картине задники. Художник придал камерную интонацию фантазии на тему романтической декорации. И если вначале он был, возможно, немного скован своей задачей, то в картине «Мельницы» и особенно «Сон Дон Кихота», осуществил ее вполне. Здесь пейзаж, выдержанный в коричневатых тонах, как бы увиденный объективным, дневным зрением, сменяется другим, «пригрезившимся». На нем изображены «романтические руины». Полуразрушенная, увитая плющом ротонда написана с акварельной мягкостью и прозрачностью синих, голубоватых, светло-зеленых тонов. Голубые с белым орнаментом туники дриад кажутся только что отделившимися от пейзажа, ожившим его продолжением. Изящество стилизации заключается в том, что картина ассоциируется с размытыми синей росписи на белом фарфоре.

В. Арефьев использовал возможность выразить свое понимание эстетики старого театра. Найти колористическое и стилистическое единство для серии перемен. А тем самым «пройти школу» традиционного декорирования музыкального спектакля. Пройти как бы «задним числом», не столько учась, сколько «играя», поскольку «Дон Кихоту» предшествовали оформленные им спектакли, утверждавшие иную эстетическую программу: «Щелкунчик», «Легенда о любви», «Лесная песня». В них художник искал и находил разнообразные пути для выражения своего индивидуального подхода к балетному спектаклю. Он создавал такую цвето-пластическую систему, которая могла бы развиваться и образно трансформироваться как бы исподволь, повинаясь ритму музыкально-драматического действия.

Связать изменения пластической среды с самим действием, его образным содержанием стремились художники и в семидесятые годы. Решая, наряду с другими, сходную проблему на сцене музыкального театра, В. Арефьев словно держит перед своим внутренним взором идеальный образ такого спектакля. Для него поэтика музыкального театра имеет неоспоримые преимущества перед поэтикой драматического. Возможно, покартинная смена декораций показалась художнику слишком жесткой в сравнении с плавной изменчивостью музыки и танца. Современный балетный спектакль с его сквозной музыкальной и танцевальной драматургией требует от зрительного образа единства и непрерывности развития.

В «Спящей красавице» В. Арефьев искал именно такое решение, которое, опираясь на ассоциативную память зрителя, возбуждало бы и направляло его фантазию. Он был вправе рассчитывать на широкую известность сюжета и не считал необходимым изображать «настоящий» дворец и лес. Так возникло перетекание образов и форм, их многослойность, где фантастическое не отделено от реального резкой чертой.

Открывается занавес, и вслед за музыкальной, зал поглощает цветовую волну: темно-золотой узор виньеток на «световой подкладке» голубовато-жемчужных, золотистых, розовых тонов. Орнамент нарядно-замысловат и словно опутывает подвижное единство пологов и кулис. Его изящная громоздкость близка к церемонным реверансам и менуэтам. Как будто декорации спектакля знакомы с царственной привычкой легко носить тяжелые уборы. Пышный костюм короля, золоченый шлейф королевы, наряды придворных и женихов «продолжают тему» орнамента. Резные силуэты и плотность цвета, медлительность движений обрамляют в зеркале сцены стремительную воздушность танца фей. Просветы в орнаменте радуют глаз, как «окошки» чистого неба среди облаков или густых ветвей. Традиционные пакчи фей здесь выглядят так, как будто на белый тон упал радужный луч и дал костюму каждой танцовщицы один из оттенков. Бледно-розовый отблеск — это наряд принцессы Авроры.

Явление феи Карабос и ее слуг уже внесло драматические краски в среду скользящих полутонов и старого золота. Чернота их костюмов отвечает привычной символике цвета: художник знает цену простым и верным средствам воздействия на эмоции зала. Но костюмы прикрыты, как в мас-

караде, разноцветными полосками лент. Они извиваются, змеятся, то тут, то там обнажат черноту, и вторят пластике злой феи, ее внезапным переходом от неподвижности к гротескному движению, ее способности казаться то карлицей, то великаншей. С исчезновением Карабос темное начало не исчезает совсем, но по мановению волшебного жезла феи Сирени превращается в прозрачную тень сумерек, растворяется в пространстве. «Небо» пологое меркнет и сплетения узора уже кажутся сплетением веток в дремучем лесу. Тогда орнамент напоминает нам о своей древней первооснове, о ритме и движении растительных форм.

Метаморфозы орнамента и освещения уже настроили нас на восприятие ассоциативного многозначного образа. Поэтому чужеродным вкраплением в замысел целого кажется прямое изображение деревьев (второй акт), стеной встающих на пути принца. Тем более, что движущаяся панорама, на фоне которой поднимаются деревья, несет черты близкого арабеску стиля. Ее живописный мотив, нигде не повторяясь, передает динамику небесных сфер: вспыхивают и рассыпаются искрами звезды, выхристы и загораются хвосты комет. Лады принца Дезира и феи Сирени не плывет по сонной глади озера, но, говоря старинным слогом, переправляется через реку времени. Идея панорамы могла бы показаться отвлеченной, если бы ее живописное воплощение не было согрето поэтическим чувством, и не было наполнено тем созвучием развитию музыкальных форм, которое воздействует на публику прежде рассуждения.

В этом спектакле (и прежде, в более ранней работе «Лесная песня» М. Скорульского) В. Арефьевым были найдены чисто театральные средства для выражения волнующей художника творческой задачи — передать развитие, обновление, образ жизни живой природы, а не внешний вид пейзажа. Временное начало, понятое как символическая смена эмоциональных состояний, руководило пространственными преобразованиями.

В современном балете можно работать без оглядки на традицию, потому что она еще не создала систему принятых норм. Для такого художника, как В. Арефьев, это сулит свободную пробу творческих сил. Расширяется и поле их приложения. Режиссерское видение художника может полнее проявиться в процессе совместной работы с балетмейстером-постановщиком, когда все надо решать самим от начала до конца. Те балеты, что написаны современными композиторами на сюжеты классической литературы, стали, пожалуй, самым благодарным материалом в руках В. Арефьева. В работе над ними как раз и формировался в основных чертах индивидуальный подход художника к балетному спектаклю. И это неудивительно. Запас глубины и поэтической емкости, свойственный классическому первоисточнику, способен дать каждому художнику мощный творческий импульс. У В. Арефьева он направлен не на то, чтобы «погрузиться с головой» в переживание прошедшей эпохи как культурной целостности. А скорее на то, чтобы осветить быстротекущее настоящее внешним светом, выявить его эстетическую ценность.

Оформление балета Т. Хренникова «Много шума из ничего» (балетмейстер З. Кавац и дирижер Н. Шлак) является, на мой взгляд, одной из лучших работ В. Арефьева. Это поистине упоительное по красоте зрелище. Лейтмотивом балета стала тема ренессансного города, шумного маскарада. Художник точно уловил красочную фактурность музыки, ее театральное происхождение. Решение В. Арефьева свежо, нетривиально. Он построил на заднем плане сцены целый город из миниатюрных зданий, среди которых легко узнать — тут купол Флорентийского собора, там Пизанскую башню, собор св. Петра в Риме, или готический алтарь, беедски, башенки-ротонды. Нарочитая произвольность композиции подчинена единственному принципу: цветовой и пластической выразительности. Приоритет эстетического начала над исторически-реконструктивным провозглашен с озорной победительностью.

В начале спектакля причудливый город скрыт, уложен в локи невысоких станков. Видны лишь навершия зданий, образующие шутовское подобие патрицианского некрополя. Но сцена заполняется людьми, и город оживает, вырастает на наших глазах. Музыка, живое действие танца разбудили от «исторической спячки» красоту объемов, красок, форм. Это вполне театральное волшебство сразу задает тон спектаклю.

Город имеет свое «небо» — полог, сотканый из лент, отливающих перламутром, гирлянд разноцветных фонариков, тюлевых аппликаций, ассоциирующихся с ажурностью листвы. Свою «землю» — планшет ровный и уступчатый, в цветных ромбах — знаках площади и маскарада. На фоне черного бархата с золотыми точками звезд сценическая архитектура сразу же живописную композицию. Необычайная интенсивность вишне-красных, зеленых, черных, голубых, охристых тонов успешно сгармонирована. Яркие пятна не однозначно локальны, но богатейшим образом нюансированы с помощью объемных разнофактурных аппликаций и росписи. Стоило подняться на сцену, чтобы удостовериться: едва ли не каждая деталь декорации и костюма несет следы любовной ручной работы.

Сочиняя на основе итальянского костюма XVI века наряды персонажей, В. Арефьев сумел добиться сочетания декоративности объемных деталей (тюбанов, беретов с перьями, бубенчиков, буфов) с удобством и выразительностью в танце. Цветовая гамма костюмов колористически сближена с декорацией. В то же время их отношения динамичны. В сцене маскарада фигуры почти сливаются в сверхающем движении цвета. Но даже здесь мы успеваем выделить главных героев благодаря цветовым отличиям и уникальным деталям их костюмов. Язык танца, на котором «говорят» Беатриче и Бенедикт, «переводит» словесный поединок во взаимные выпады фехтовальщиков. Красные и черные части колетов и трико, желтые и золотые аппликации не повторяют, а дополняют друг друга, ярко очерчивая парный портрет влюбленных-недругов.

Возможности игровой трансформации, заложенные художником в декорацию, мне кажется, могли быть более изобретательно освоены в про-

странственном мизансценическом рисунке танца. Впрочем, сделать это в балетном спектакле достаточно сложно при том уровне исполнительства, которым театр располагает. И все-таки в другом интересном спектакле — балете В. Губаренко «Дон Жуан» — той же постановочной группе удалось добиться подлинного взаимодействия всех выразительных средств. Версия знаменитого сюжета написана Лесей Украинкой в 1912 году в жанре идейной драмы. В центре ее — борьба между идеей «каменной» неограниченной власти (Командор) и идеей анархически понимаемой свободы (Дон Жуан), не выдержавшей искушения властью (в финале Дон Жуан превращается в каменную статую). Музыка В. Губаренко, богатая интонационными оттенками внутри строгого «монохромного» развития темы, стройно и красиво отразилась в декорационном решении спектакля.

Художник создал подвижную пластическую структуру, способную иногда внезапно, иногда почти незаметно менять наше восприятие пространства. В ее основе — система занавесов, состоящих из вертикальных колонок и способных двигаться в разных направлениях. Образное воздействие ее многозначно: ряды колонок ассоциируются то с трубами мощного органа, то с архитектурным мотивом уходящей вдаль анфилады, то, благодаря цветным лентам и свету, окрашиваются в витражные тона. Порой они смыкаются вокруг танцовщиков темным каменным лесом, порой неслышно расходятся. Тогда в глубине сцены раскрываются рисованные архитектурные перспективы. Они поражают и подавляют почти нереальной масштабностью. Романтическим нагромождением нервюр, капителей, сводов. Тектоника и ритм колончатых занавес связывают пространство сцены с изображенной архитектурой — сепия рисунка дворцовых зал, города, собора отделяет их от холодновато-серого регистра сценической среды. Монохромность картин, возникающих в глубине, сравнима с пожелтевшей бумагой старых гравюр. Но художник отсылает нас к историко-художественным реминисценциям ненадолго, лишь для того, чтобы ощутить дистанцию и драматическое напряжение между мыслимой культурной перспективой и действительным настоящим, между графикой и пластикой. Точка зрения, присущая рисованным картинам, необычна. Высокая готика увиденна с барочной резкостью ракурса. Бездонные залы кажутся отраженными в наклонном зеркале. Кажется, пола нет, вместо него — пропасть. Оптический эффект такой, будто находишься внутри изображенного пространства и не можешь поверить в его земные координаты. В эти минуты изображенное пространство кажется более реальным, чем действительная трехмерность сцены, «историческое время» перетекает в «общечеловеческое».

Замысел художника оправдан хореографической лексикой: действие совершается «тогда» и «сейчас». Так же и в музыке на первый план выступает событие, повествование, то его обобщающий символический смысл. В определенные моменты спектакля чистая пластика декорационных форм воздействует самостоятельно, как бы поверх сюжетно-образовательного значения декораций.

В. Арефьев нашел в «Дон Жуане» надбывовой пластический язык, выражающий жанр и стилистику музыкально-драматического произведения. Здесь в полной мере проявилась готовность художника дать танцу и музыке пространство, отвечающее временной изменчивости их форм.

Еще более тесно с танцевальным действием — вплоть до эпизода — связано декорационное решение спектакля «Коммунист» (музыка В. Губаренко, балетмейстер В. Смирнов-Голованов, Одесский театр оперы и балета). Найти решение было непросто. Литературная основа либретто — сценарий известного фильма Е. Габриловича и Ю. Райзмана — настраивала на историческую и бытовую достоверность среды. В фильме идейно-образное обобщение было выведено за пределы кинематографического повествования. Язык же балета требовал внедрения обобщающих образов в саму структуру спектакля. От подобной задачи не откажется тот художник, в ком жив интерес к самоспытанию, познанию собственных творческих ресурсов.

В. Арефьев использовал тут свой опыт разработки движения мягких апплицированных фактур, изобразительные мотивы, призванные конкретизировать место действия (стройка, паровоз), привычно-условный язык революционной символики, выразительность света. Сосуществование всех этих разнообразных элементов опирается на главную, «несущую» часть декорации. Ею стали дымчатые занавесы с глубоким фактурным рельефом по низу. В спектакле занавесы играют не декоративную или поясняющую, но конструктивную роль, строящую драматургию действия. Их пластические свойства — подвижность и гибкость — создали основу для образной трансформации пространства. Для обобщения множественности впечатлений в единой суровой и тревожной лейттеме.

Как видим, язык современной сценической живописи сложен и многообразен: включая в себя и чисто изобразительные компоненты, он строится как динамичное взаимодействие различных выразительных средств. В своем развитии он ушел далеко от того рода «простоты», которая, начиная с 60-х годов, продолжает являться на страницах периодики не иначе как в паре с «лаконизмом».

Вполне осознавая специфику работы над балетным спектаклем, В. Арефьев предпринимает попытку расширить «границы дозволенного» художнику в балете. Он вводит элементы игровой сценографии, небывалую насыщенность цвета («Много шума из ничего»), и столь же непривычные для балета серые тона («Дон Жуан», «Коммунист»). А в образной трансформации декорационной среды опирается на ассоциативную способность зрителя («Спящая красавица»).

Средства живописной и пластической выразительности, подвластные современному изобразительному искусству, художник приносит в театр, чтобы в каждом спектакле по-новому сопрягать игру живописных и пространственных форм с вечным движением музыки и танца.

**НИНА  
СТУКОЛКИНА,**  
заслуженная артистка  
РСФСР

**АЛЕКСЕЙ  
АНДРЕЕВ,**  
заслуженный артист  
РСФСР

**Х**арактерный танец стал исчезать из балетных спектаклей! Он больше не привлекает внимания постановщиков! Секрет его исполнения утерян! Такого рода высказывания все чаще и чаще встречаются на страницах нашей печати.

Быть может, тревожные суждения излишне категоричны, или, как ныне принято говорить, «слишком сердиты»? К сожалению, нет. Они вполне обоснованы и закономерны. Этот жанр всегда был важным звеном в системе выразительных средств русского балета. Заинтересованность в его судьбе отражает заботу о сохранении и развитии лучших достижений отечественной хореографии.

В чем же сила характерного танца и почему пагубна его утрата? Подобно Антею, получающему силу от прикосновения к земле, характерный танец, черпая свою пластику из родников народного творчества, помогал в обобщенной, образной форме воссоздать национальный колорит и приметы эпохи. Так было в русских дивертисментах начала

## ЧТО ИМЕЕМ— НЕ ХРАНИМ...

XIX века, в спектаклях Мариуса Петипа, Александра Горского, Михаила Фокина и особенно в постановках советских балетмейстеров.

Иное положение сложилось в западном балете. В пышных феериях прошлого века, в произведениях модернистской хореографии, в продукции так называемой «массовой культуры», где «размывались», уничтожались признаки национального, характерный танец оказался просто ненужным. Разумеется, эту особенность, присущую изолированному от народного творчества искусству, никак нельзя считать образцом для подражания, ибо она глубоко чужда нашим эстетическим идеалам.

Характерный танец динамичен, он обладает мощным импульсом эмоционального воздействия. Ему подвластно воплощение широкой гаммы чувств и переживаний: от жизнеутверждающего оптимизма до трагедийной патетики, от нежного лиризма до героического пафоса. Ему доступна и галантная изысканность, и острый гротеск.

В процессе развития характерного танца расширялись жанровые границы этого вида хореографии, и если раньше его уделом были только отдельные ди-

Незабываемое исполнение  
**Н. СТУКОЛКИНОЙ** танца  
фламенко в балете «Лауренсия»  
запечатлела скульптор  
**Е. Янсон-Манизер.**



вертисментные номера, то впоследствии он стал играть действенную роль в драматургии спектакля и даже становился лексической основой целого балета.

На основании творческого опыта многих поколений слагался стиль сценического характерного танца. Трансформировался и обогащался его язык, появился ряд неизвестных ранее движений, другие стали встречаться реже. Синтез элементов народных плясок с видоизмененными и стилизованными «па» балетной классики привел к созданию нового пластического сплава.

Театральная практика выдвинула целую плеяду выдающихся артистов характерного плана. Их исполнительское мастерство отличалось умением воспроизвести национальные черты, графической завершенностью каждого движения, разнообразием положений рук, неподдельным темпераментом, выразительностью техники и пластической формы.

Веря в эстетическую ценность и художественные возможности характерного танца, мы решили поделиться некоторыми соображениями о проблемах, связанных с сегодняшним состоянием этого вида хореографии.

Пренебрежительное отношение к жанру отрицательно сказывается на качестве новых балетмейстерских решений. Как справедливо писал несколько лет назад Марис Лиела: «Спектакли, из которых характерный танец изгоняется, отличаются определенной узостью лексикона, монотонностью выразительных средств, скупостью хореографического мышления». Национальные элементы, если и присутствуют здесь, то весьма далеки от подлинности первоисточника. Даже костюмы нередко заменяются безликими купальниками. Надо ли говорить, что такие постановки, лишенные примет места и времени, не требуют от хореографа особой эрудиции, знаний культуры и мировоззрения того или иного народа, его искусства и фольклора, что пагубно отражается на творчестве нашей балетмейстерской молодежи, на ее идейно-нравственном воспитании, на ее гражданском становлении.

Не менее остро стоит вопрос о характерном танце в спектаклях классического наследия, где его судьба также вызывает тревогу. Он или попросту изымается из пластической ткани произведений, созданных великими предшественниками, что не только разрушает целостную структуру полотна, лишая его контрастных красок, но фактически приводит к уничтожению хореографических шедевров. Или же исполняется настолько несовершенно и безразлично, что в иных спектаклях, случается, не отличить мазурку от венгерского — они похожи друг на дру-

га, как близнецы...

Неужели оскудела наша земля талантами? Сказать так, значит погрешить против правды. Каждый год хореографические училища страны выпускают немало одаренных молодых артистов. Среди них есть и те, кто обладает всеми данными для исполнения характерных танцев. Но, как известно, для воспитания профессионала высокого класса нужна большая кропотливая работа. В сценической интерпретации танца или роли нет главного и второстепенного — все подчиняется их образной структуре: чувство стиля, свобода владения корпусом, способность воплотить в пластике тончайшие музыкальные оттенки, логика движений рук и поворотов плеч, умение включить в танец костюм и аксессуары. Но именно такой филигранной отделки часто не хватает танцовщикам в сегодняшних труппах, и все сводится обычно к простому заучиванию последовательности движений. Нередко приходится видеть, как «испанки» держат руки как в русской пляске, или как русские девушки делают позыной поклон, какой делала мужчины-бояре, и т. д. Иногда совершенно различные по характеру и по музыке танцы исполняются одинаково, как это часто наблюдаешь, когда бываешь на спектаклях, а ведь польские танцы в «Иване Сусанине» иные, чем, допустим, в «Лебедином озере» или «Раймонде», последние же, в свою очередь, резко отличаются от аналогичных эпизодов в «Бахчисарайском фонтане», и танцевать в каждом из этих спектаклей надо по-разному, в сценическом образе, соответствующем данному произведению.

Во всех театрах страны систематически идут занятия в классах усовершенствования классического танца, что вполне закономерно — ежедневный тренаж обязательное условие для сохранения профессионального мастерства артиста балета. Вместе с тем никак нельзя согласиться с упразднением уроков характерного танца, приносящих несомненную пользу всем исполнителям, в том числе и классическим танцовщикам. Ведь именно национальная характерность и стилистическая завершенность часто отсутствуют в интерпретации классических композиций. Не случайно, высказывая мысль о недостатках прочтения па де де из «Дон Кихота», известная испанская актриса Пилар Риоха отмечала, что здесь, так же как и в испанском танце, «каждое положение корпуса, рук, головы имеет свой смысл, поэтому в этом плане можно было бы очень много сделать для обогащения балетного фрагмента свежими красками»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Пилар Риоха. Секрет успеха — в правдивости. «Советский балет», 1985, № 6.

Раньше в театрах и в хореографических училищах существовал хороший обычай проведения семинаров народных танцев. Если обратиться к опыту Ленинградского училища, то следует отметить встречи с известными специалистами — Анастасом Петровым (Болгария), Леоном Вуйциховским (Польша), а также с выдающимися советскими знатоками национального фольклора — Давидом Джавришвили, Ольгой Князевой, Михаилом Чернышовым, Николаем Болотовым и другими. Они знакомили педагогов и учащихся с образцами сокровищницы народного творчества, прививали молодежи вкус к познанию ее богатств. Вряд ли следует согласиться с тем, что такие семинары упразднены.

Отсутствие точного теоретического определения подлинной ценности характерного жанра приводит к тому, что представления о нем у деятелей балета подчас бывают весьма туманными и мало чем отличаются от взглядов балетоманствующих историков прошлого века. Речь идет о противопоставлении классики характерному танцу, исполнение которого якобы настолько несложно, что не требует никакого таланта и вполне доступно любому, даже потерявшему форму классическому танцовщику. Между тем, давнишние споры о примитивности характерного танца и трудности классики доказали свою бесплодность. Все трудно, если делать хорошо и быть мастером, все легко — если исполнять плохо и быть дилетантом.

Если судить по некоторым статьям и выступлениям, можно подумать, что искусство характерного солиста заключается в том, чтобы продемонстрировать темперамент, а это значит — «бить дробь» ногами, звенеть шпорами, стучать кастаньетами, трясти плечами... Подобная позиция невольно ставит под сомнение необходимость существования самой танцевальной системы народно-сценического танца — такой «стиль» действительно вроде бы неуместен только в строгой конструкции классического балета, но и в любом спектакле, идущем на академической сцене.

Столь поверхностные суждения не соответствуют истине. Их сторонники не понимают специфики жанра и реальной силы его выразительных возможностей. Они не видят разницы между фольклорным первоисточником и укрупненной пластикой сценического характерного танца, между ним и псевдонародным суррогатом. Они не учитывают также того диалектического процесса развития, который мы наблюдаем не только при работе над новыми произведениями, но и в спектаклях клас-

сического наследия. Всем известен испанский танец из балета «Лебединое озеро» (хореография А. Горского). В течение многих десятилетий его па оставались неизменными, но как сильно изменилась манера их актерской интерпретации. Прежде стиль данного номера можно было назвать салонным, требующим в основном так называемого «аристократизма», изящества и благородства (что, очевидно, было закономерным для своего времени). Новые поколения артистов внесли коррективы в его сценическое воплощение: игру рук с веерами и сильные перегибы корпуса у дам, мужественную силу и экспансивную пластику у кавалеров, эмоциональный накал и широту движений. Танец стал своеобразным диалогом мужчин и женщин, что свойственно испанской хореографии.

Очень важно, чтобы находки, обретенные в сценической практике и педагогике, не забывались и помогали дальнейшему развитию жанра. Поэтому нельзя допускать, чтобы утрачивался характер и приемы исполнения не только целого танца, но даже отдельного па. Так случилось, со сценическим вариантом венгерской «веревочки» и основным ходом мазурки, получившим подробное описание в книге А. Лопухова, А. Ширяева и А. Бочарова. Впоследствии, в учебнике, выпущенном сорок лет спустя, правильная трактовка движений подверглась ревизии. Между тем, в характерной хореографии часто одно и то же па, встречающаяся в танцах разных национальностей, приобретает самую различную окраску и малейшая неточность в его интерпретации может нарушить стилистику всей композиции.

В балете, где пока нет единой системы записи танца и унифицированного метода фиксации движений, особенно важно сохранение традиций. Его произведения живут, пока показываются на сцене. Если их снимают с репертуара, то они забываются. То же происходит и с мастерством артистов. Здесь, как в устном народном творчестве, сохранение художественных ценностей всецело зависит от непосредственной их передачи из поколения в поколение. В том случае, когда какое-либо звено этой живой цепи выпадает, все найденное предшественниками теряется и вместо поступательного движения искусства начинается бег на месте.

Необходимо, возродив интерес к характерному танцу, создавать на его основе новые хореографические произведения, беречь оставшиеся шедевры и передавать традиции исполнительского мастерства.

Характерный танец, всегда считавшийся гордостью русского и советского балета, — наше национальное достояние.



Сцена из балета «Весна священная»

## ПО ЗАКОНАМ ТВОРЧЕС- КОЙ ИНТУИЦИИ

**ГАЛИНА  
ЧЕЛОМБИТЬКО,**  
кандидат искусствоведения

● Балет «Весна священная»  
И. Стравинского  
в Большом театре  
оперы и балета  
Белорусской ССР

До сих пор в изначальном замысле это был балет о жертве. Оригинальная версия «Весны священной» в постановке В. Елизарьева — спектакль о самопожертвовании. Трактовка произведения белорусским театром столь монолитна в своей идее и закончена стилистически, что можно исходно отвергать либо всецело принимать замысел создателей нового балета. Мы относимся к последним, к тем, кто (как большинство в зрительном зале) воспринял новую «Весну священную» как разумом, так и эмоцией.

Правомочно ли современным балетмейстерам «навязывать» свое видение музыкально-хореографическим шедеврам наследия? Думается, на этот вопрос ответила, в частности, богатейшая сценическая жизнь «Весны священной» на подмостках мира. Вспомним хотя бы балетмейстерские интерпретации Мориса Бежара (труппа «Балет XX века»), Н. Касаткиной и В. Василева (Большой театр СССР), Имре Экка (Печский балет, Венгрия) и еще многих других художников наших дней, о чьих постановках доводилось слышать и читать. С годами партитура композитора словно «обрастала» разнообразными драматическими интерпретациями, в которых каждый художник находил отклик своей творческой интуиции. Думается, что такое возможно именно в отношении «Весны священной». Ведь уже первые варианты либретто И. Стравинского, Н. Рериха различались друг от друга и предполагали несконванный взгляд хореографа на музыкальный материал. Бывали в практике балетного театра и партитуры типа «Чудесного мандарина» Б. Бартока, в которой сам композитор, собственноручно, такт за тактом предписывал своей музыке определенное визуальное действие. Однако и тогда сцена (порой весьма убедительно) «поправляла» замысел создателя.

Все это мы говорим для того, чтобы

сразу дать право хореографу создать новое произведение по законам таланта и интуиции. Именно такой видится «Весна священная» в Большом театре оперы и балета Белорусской ССР. Своей работой (о ней сам балетмейстер написал: «В «Весне священной», мне кажется, надо искать не подстрочник музыки, а ее хореографический образный эквивалент») В. Елизарьев как бы завершает цикл балетов на музыку крупнейших новаторов XX века — К. Орфа («Кармина Бурана»), М. Равеля («Болеро») и, наконец, И. Стравинского.

Все это балеты-раздумья о духовном самоутверждении человека, о его нравственном борении. Идея «Весны священной» как идея самопожертвования во имя духовности человеческого племени ставит завершающую точку в этом цикле.

В балете В. Елизарьева всего три персонажа — Дева-избранница, Мятажный юнак, Племя предков. В суровой «рубленной» драматургии спектакля есть, однако, и еще одно неперемное «действующее лицо» — это живая активная сценография художника Э. Гейдебрехта с системой движущихся подсветок, поднимающимся и опускающимся живописным панно, тонкой и острой игрой цвета. Сценография, вторгающаяся в действие и акцентирующая его. Так возникает эмоционально захлестывающее восприятие могучей пластической формации.

На фоне бездонной природы — валунов, облаков, скал — возникает огромное изображение тотема племени — грациозного и сильного оленя. Сочетание грации и дикости, нежности и грубого исконного начала в человеке, изысканности и какой-то «посконности» — такое сочетание будет сопровождать нас на протяжении всего спектакля, создавая ощущение необычайной,



Т. ШЕМЕТОВЕЦ и В. ИВАНОВ  
в спектакле «Весна священная»

Фото В. Драчева

но вполне цельной его стилистики. И балетмейстер, и художник прекрасно чувствуют поистине неисчерпаемое пространство, каким кажется масштабная сценическая коробка их театра.

Либретто балета принадлежит В. Елизарьеву, в который раз доказавшему, что он из числа тех немногих художников танца, кто владеет спецификой сценарной балетной драматургии. В сущности, его «программа» балета почти совпадает с узловыми фабульными моментами в первоисточнике. Даже названия эпизодов (Пробуждение весны, Вестники, Девичьи хороводы, Умыкание, Дева, Юнак, Схватка, Зов пратоцтов, Погоня, Отверженные, Венчание, Выбор жертвы, Дева-избранница...) позволяют мысленно выстроить пластическое повествование до того, как зритель его увидит. В этом и есть искусство балетного либреттиста.

Но, думается, главная находка хореографа — финал балета. Он назван: «Вознесение — Великая жертва, Я — Человек!»

...Все ближе, ближе роковой костер от Девы-избранницы, куда племя предков посылает ее в жертву Богам. И вот она, в мучительных конвульсиях, отдается огню. Но Мятажный юнак не может допустить такой жестокой бездумной расправы и, прорываясь сквозь толпу соплеменников,

бросается в костер вслед за любимой. В оркестре звучат напряженные пульсирующие ритмы финальной пляски, и, словно вспыхнувшая серебряная звезда, словно фантастическая ракета, взвиваются ввысь, под колосники, восставшие из пламени фигуры Юноши и Девушки, как росток любви, в позе нежного трепетного объятия. Они вознеслись к звездам, чтобы стать еще одной звездой бессмертия, а пораженные люди-соплеменники падают ниц перед свершившимся чудом.

Чудо вознесения духовностью побеждает — вот о чем этот спектакль. Он так созвучен нам сегодня, в трудное время ниспровержения человеческой духовности и борьбы за нее.

Безусловно, его достоинство не только в дерзко провозглашенной идее. А в том, что такая дерзость и необычность трактовки известного произведения крепко поддержана художественно. В балете господствует четкий и самобытный хореографический почерк. В. Елизарьев здесь особенно органичный, поскольку танец находится почти всецело в сфере раскрепощенной «вольной» пластики. В ней проглядываются неоднородные пласты. Племя предков с ее лексической «лейттемой» движений, имитирующих силуэт оленя (тотем племени) с руками-рогами, перевернутыми вверх ногами, резкими угловатыми позами, Дева-избранница перед уходом в смерть тоже принимает несвойственную для нее позу оленя.

Пляски племени предков передают биение земли, ее весеннее дыхание и гроз-

вые судороги. Движение массы то пружинистое, то стелющееся, то завихряющееся, будто рождается изнутри ее, а также изнутри каждого человеческого тела. Но если в этих «пластических изречениях» хореографа, абсолютно уместных в контексте его замысла, мы все же усмотрим нечто уже увиденное по рисунку (вспомним танцевальную «оленью» повадку в ряде хореографических сочинений, показанных ансамблями танца), то в соло и дуэтах его язык действительно самобытен.

Не будучи сторонниками «модной» в наше время тер-а-терной ориентации, мы не можем не признать, сколь многих нюансов, какой яркой выразительности удалось добиться В. Елизарьеву в сугубо партерных фрагментах (Пробуждение весны, Отверженные).

...По разные стороны огромной сцены высвечиваются всего две лежащие фигуры. Начинается их «дуэт» вдалеке друг от друга, когда оба пробуждаются с Весной, чувствуя ее каждой клеточкой человеческого существа. Гибкие переливающиеся движения корпуса, опускания, приподнимания, «выкрики» рук, ног... Эти дуэты и соло задуманы так, чтобы «говорило» буквально каждое движение кисти и ступни. Выразительность на грани тончайших пластических оттенков, без помощи спасительных техницизмов из арсенала классики. Впечатляющим контрастом становятся аллегорические части монолога Девушки, требующие от исполнительниц большой выносливости, темперамента, наполненности танца.

Запоминается сцена Венчание с ее лирическим адажио. Здесь уже иной уровень взаимоотношений героев, познавших высокую человеческую любовь. И танец возвышается, опозитивруется, окрашивается классичностью. Зрелому мастеру В. Елизарьеву одинаково подвластно построение больших и малых ансамблей. Если в первых он достигает выразительности, когда веришь движению одной кисти, изгибу бедра, то в массовых сценах добивается эффекта полновзвучной пластической полифонией. Такова завершающая сцена, поставленная как бы в трех планах: бьющаяся у жертвенника девушка, бснующееся племя и страдающий юнак...

Спектакль заявлен в четырех исполнительских составах и одно это предвещает большую школу для труппы. Ведь пройти через музыкальное «горнило» «Весны священной» может далеко не каждый коллектив. Балет минского театра справился с этой нелегкой задачей, и безусловно, будет совершенствоваться в ее решении. На премьерах спектакля прекрасно показала Т. Шеметовец (Дева-избранница) и В. Иванов (Мятажный юнак), которые не просто исполнили труднейшие хореографические партии, но сумели вложить в свои роли ту пульсирующую эмоцию, содержащуюся в музыке и замысле балетмейстера.

Одним из главных «виновников» успеха «Весны священной» на минской сцене стал оркестр театра, дирижер и музыкальный руководитель постановки Г. Проваторов. Он прочитал партитуру И. Стравинского как остроконфликтное сочинение с его предельной интонационной напряженностью и ярким ощущением жизненных сил. Так прозвучал музыкальный и хореографический оркестр нового спектакля, несомненно обогатившего репертуар всего советского балетного театра.



Б. КАРИЕВА, В. ЕГАЙ и  
Л. ТАЛДЫКИНА в спектакле  
«Поклонись солнцу»

# ПОКЛОНИСЬ СОЛНЦУ

ЮРИЙ ТЮРИН

● Балет  
«Поклонись солнцу»  
Р. Абдуллаева  
в Большом театре  
оперы и балета  
имени А. Навои

«Не важно, что я живописую: Прекрасную Елену или заплесневелую корку сыра, лишь бы только мое изображение было искусством». Это далеко не бесспорное утверждение О. Уайльда безусловно справедливо в одном: в нем довольно точно сформулирована задача драматурга — в любом своем творческом деянии оставаться подлинным художником. Но именно эти слова великого английского писателя вспомнились не случайно. Они «всплыли» в моем сознании на премьере балета Р. Абдуллаева «Поклонись солнцу» в Большом театре Узбекской ССР имени А. Навои. Впрочем, не будем забегать вперед и все объясним более обстоятельно.

Балетная труппа театра имени Алишера Навои, возглавляемая И. Юсуповым, — одна из самых крупных в нашей стране. За последнее время заметно вырос ее творческий потенциал, пополнилась новыми названиями афиша: в театр пришли молодые, ищущие композиторы республики. Однако заметные успехи узбекского коллектива ко многому и обязывают — дальнейшее движение вперед, на базе уже освоенного и достигнутого, предполагает смелость поиска, созвучность художнических задач идеям и проблематике сегодняшнего дня. Именно поэтому закономерно было ожидать, что театр обратится непосредственно к современной драматургии, к сюжету, рожденному запросами нынешнего времени. И действительно, свой выбор он остановил на балете Р. Абдуллаева «Поклонись солнцу», рассказывающем о жизни наших современников.

В основу либретто «Поклонись солнцу» его автор А. Рахимов положил одноименную пьесу известного узбекского дра-

матурга У. Умарбекова. Как произведение, написанное для драматического театра, она привлекает хроникальной достоверностью событий и фактов, реалистической плотностью характеристики главной героини, страстностью звучания ее монологов. Действие в сочинении У. Умарбекова охватывает большой период времени — от двадцатых годов до семидесятых годов нашего столетия. Это своеобразная летопись жизни Советского Узбекистана, но как бы отраженная в конкретной женской судьбе. Правда, при всех достоинствах литературного первоисточника в нем проглядывает и авторская назидательность и некоторая прямолинейность суждений героев.

А. Рахимов использует в либретто узловые моменты фабульного содержания пьесы, одновременно отказывается от ее второстепенных персонажей. Принцип монологизации действия становится ведущим. Его центр — образ главной героини Сонабар: ее воспоминания о драматических событиях своей жизни, о проводах сына на фронт в трагическом 1941-м, об эпизодах борьбы с басмачами, о гибели внука-пограничника. Размышляя, вызывая в памяти образы людей, с которыми ее сталкивала жизнь, Сонабар ведет «спор» со своей соседкой Фатимой. Фатима — антагонистка главной героини. Несхожесть жизненных позиций двух женщин и определяет смысловое движение сюжета. Есть в сценарии еще один интересный прием — ретроспективное развитие действия: клубок воспоминаний Сонабар «разматывается» в обратном порядке — от настоящего к прошлому. И это сообщает перспективе изображаемого особое художественное качество.

Казалось бы, все необходимые и даже оригинальные компоненты в либретто введены, а его структурное построение соотносится с особенностями пьесы. И все же следует констатировать тот факт, что либретто А. Рахимова — самое слабое звено в системе всех слагаемых балета. Драматургия современного музыкального спектакля, вероятно, тем и сложна, что не терпит формального холодного профессионализма. Ведь каким бы своеобразным ни был сюжетный ход или умело задуманная интрига, сами по себе они не решают ничего — только материал, согретый сердцем и душой автора, исторгнутый из глубины его чувства, может стать основой подлинного произведения искусства, и в конце концов находит соответствующий отклик у зрителей.

В отличие от либретто партитура композитора Р. Абдуллаева сильна своей эмоциональной щедростью. Импульсивность звучания его музыки сочетается с проникновенным лиризмом и тонкостью психологических портретов героев. Для нее характерна близость к народному мелосу, стремление к выразительности тембровых, гармонических и ладовых черт. Мелодизм и красота музыкальной фразировки «усилены» вокалом. Ораториальной формой композитор рельефно оттеняет настроение действия — в одних эпизодах добиваясь драматической сконцентрированности, в других — патетической приподнятости, масштабности философских обобщений. Пульсирующий нерв придает партитуре разнообразие ритмических конструкций, которые, органично влетаясь в мелодические узоры музыкальной ткани, словно накаляют эмоциональную атмосферу сочинения. И все-таки главная особенность музыки Р. Абдуллаева определяется не этим. Самобытность видения художником окружающего мира, способность чувствовать и передавать горячее дыхание современной жизни — вот что представляется основным достоинством произведения, вот в чем его истинная и непреходящая ценность. Об этом свидетельствует и тот факт — Р. Абдуллаев за партитуру балета «Поклонись солнцу» был недавно удостоен Государственной премии Узбекской ССР имени Хамзы.

Недостатки драматургии не смог преодолеть в своем хореографическом решении и постановщик. Большой и опытный мастер, приглашенный театром из Киргизии, У. Сарбагишев неоднократно воплощал на сцене произведения современных авторов. Его талант, знания, вкус к работе над тематикой сегодняшнего дня принесли ему заслуженное признание. Но, к сожалению, в спектакле «Поклонись солнцу» разрыв между сценарием и требованиями балетного жанра оказался слишком большим.

Исходный сценарный материал давал возможность балетмейстеру показать три самостоятельных и развернутых дуэта, характеризующих героев разных поколений. И У. Сарбагишев фокусирует внимание прежде всего на этой сценической форме. Как всегда, его танцевальные диалоги отличаются стройностью композиции, лексическим и интонационным многообразием. Прибегая к инверсии, он добивается изменения смыслового оттенка уже, казалось бы, знакомой хореографической фразы. Но несомненно главное — постановщику удается воссоздать в каждом дуэте дух времени, без прямых цитат и плакатных приемов.

Сложнее обстоит дело с портретами героев. Образ главной героини Сонабар, получивший излишне персонифицированное значение в либретто, и в хореографиче-

ской трактовке не избежал черт эмоционального однообразия, схематичной патетики. Однозначно-однокрассочной выглядит зловеще-мистическая фигура Фатимы. А прямолинейная функциональность таких персонажей, как Внук, Сын, Муж, Невеста, оборачивается пунктирностью в психологическом рисунке партий. Инертна в спектакле и масса. Кордебалетным ансамблям отведена роль живописного фона, но не активно действующего героя.

Не стал союзником постановщику и художник В. Феско. Монументальность его сценографии во многих картинах балета противоречит камерности их содержания. Кроме того, «намертво» закрепленный на планшете станок в виде огромной полусферы хоть и несет собой выразительную конкретность образа-идеи, однако значительно ограничивает, сужает танцевальное пространство. Пожалуй, хороши только живописные панно задника сцены, где чистота и звонкость красок сочетаются с эмоциональным строем музыки.

В целом уверенно, технично прозвучал оркестр под управлением Г. Толяганова. Но и здесь ощущается некоторая статичность в дирижерском ведении, а хотелось бы большей взволнованности и проникновенности. Не могу не отметить голос певицы, который воистину украшает этот спектакль, придает ему ноту драматической напряженности.

Безусловно, немалую тяжесть сценической премьеры разделила вместе с балетмейстером и исполнительница роли Сонабар Ф. Сагдуллаева. Ее героиня — центр спектакля, его смысловый стержень, вокруг которого и концентрируется действие. Она — и рассказчик, и одновременно — активный участник сюжетных коллизий. Аналогия с образом Толгоной из «Материнского поля» Ч. Айтматова, конечно, прямая, только различен уровень философского осмысления жизни. Как создат характер полнокровный, где искать истоки его самобытности? — вопрос для актрисы не праздный. И Ф. Сагдуллаева в сотрудничестве с хореографом У. Сарбагишевым нашла свой ответ. Она рисует сценический портрет Сонабар, казалось бы, скрупами красками. Фигурально выражаясь, артистка предпочитает здесь графическую жесткость карандаша. Отсюда бóльшая условность, обобщенность образа, но и больше воздуха, свободы для импровизации. Благодаря отточенной танцевальной технике балерины, все движения наполнены силой, упругой динамикой внутреннего взрыва. Ее героиня волнует не проработанностью, тщательной отшлифованностью отдельных черт, а укрупненностью общего облика. Не случайно Ф. Сагдуллаева почти не пользуется сложным гримом, чтобы разграничить, подчеркнуть возрастные особенности своего персонажа. Нет, внешне она почти не меняется, только с годами все сильнее в глазах скорбь, мудрость женщины, отдавшей во имя счастья Родины, жизни самых близких людей — мужа, сына, внука. И руки, словно два больших крыла, то мятежно мечутся, то сникают, то привольно и широко раскрываются для могучего и высокого полета...

Контрастна, по своему выражению, партия Фатимы в исполнении В. Раджаповой. Сознывая неубедительность драматургической мотивации в поступках своей героини, танцовщица делает акцент на примате одного качества — открытой враждебности, сопротивляемости всему доброму и светлому. А выпорхивший темперамент танца солистки еще ярче оттеняет зловещую заданность этой фигуры.

Уверенно танцуют, демонстрируя стабильность, крепкую техническую оснащен-

ность, практически все участники спектакля (Н. Зинкина, О. Нисковских, И. Кистанов, С. Чалов), но вместе с тем преодолеть заложенный психологический схематизм в их партиях танцовщикам не удается.

Конечно, дорога к подлинным открытиям и победам в искусстве всегда извилиста, тем более в работе над современной темой. Без поиска здесь успеха не добиться. И следует, думается, приветствовать желание театра оперы и балета имени А. Навои идти по этому трудному, но плодотворному пути.

# ПОСТИГАЯ МИР ПУШКИНА

## ГАЛИНА ИНОЗЕМЦЕВА

● Балет «Метель»  
на музыку Г. Свиридова  
в Горьковском театре  
оперы и балета  
имени А. С. Пушкина

Сейчас, спустя сто пятьдесят лет после гибели Александра Сергеевича Пушкина, исследователи пишут об удивительно мощном «художественном и духовном излучении» (выражение В. Непомнящего) его творчества. И это касается не только его наследия в целом, но и отдельных его произведений — кажется, будто наступает время и какое-либо из пушкинских творений, ранее словно «державшееся в тени», вдруг заискрится, заиграет, засветится и одарит вас своей красотой, глубиной постижения человеческого бытия... Так, к примеру, случилось с «Метелью» — одной из повестей «покойного Ивана Петровича Белкина». Вспомним, что современная критика встретила их появление достаточно холодно. И не только современная критика. В. Белинский считал, что эти повести «недостойны ни таланта, ни имени Пушкина», а Н. Чернышевский относил их к тем сочинениям великого поэта, которые, по его мнению, имели «второстепенное достоинство».

Время восстановило справедливость: люди, живущие в конце XX века, и в повестях Белкина ощущают то «художественное и духовное излучение», которое делает внутреннюю жизнь человека богаче, содержательнее, значительнее.

Наш интерес к «Метели» возрос еще более после того, как мы познакомились с музыкой Г. Свиридова, написанной к одноименному кинофильму. Выдающийся композитор в своей симфонической транскрипции помогает нам увидеть события «Метели» и ее персонажей в той органичной взаимосвязи с эпохой, которую так образно точно воспроизвел Пушкин. Случай, сведший ге-

роев зимней ночью в деревенской церкви, обернулся судьбой: в кажущейся, на первый взгляд, неприязнительной истории, как в семечке, поистине скрывалось древо жизни людей... Безмятежная юность, полудетская романтическая любовь, война, которая, как метель, завертела и запутала отношения Маши, Владимира, Бурмина, наконец, в завершение повествования — благополучный финал, но такой ли уж он благополучный? Пушкин на этот счет лаконично сдержан. Он помнит о прошлом — о Владимире, погибшем жене Марии Гавриловны, он не забыл и о будущем — о тех, что 14 декабря 1825 года вышли на Сенатскую площадь и, кто знает, не оказался ли среди них гусарский полковник Бурмин... А Г. Свиридов в своих музыкальных размышлениях о судьбах героев, о нравственных проблемах, которые им приходится решать, об их взаимозависимости со временем и окружающей действительностью словно хочет представить себе их будущее, заглянуть за «линию горизонта», начертанную автором повести. И та щемящая ностальгическая нота, которая буквально пронизывает эпизоды написанного композитором полотна, — не просто выражение сожаления о добром и милом сердцу прошлом (помните у Пушкина — «что пройдет, то будет мило»), она создает атмосферу тревожного предчувствия, будоражит душу, как бы предупреждает о тех трагических событиях, что свершатся через несколько лет в Петербурге. Наверное, поэтому мы и воспринимаем это произведение как драматургически целостное, где каждый эпизод — грань духовного бытия участников драмы.

Этот интерес к духовному бытию пушкинских героев, к их внутренней жизни во всей многозначности ее проявлений и определил основу хореографической фантазии «Метель», осуществленной на сцене Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина балетмейстером Алек-

сеем Бадраком (он же — автор либретто) на музыку Г. Свиридова. И потому подробный пересказ содержания произведения, объяснение поступков и переживаний действующих лиц, что даются в программке, выпущенной к спектаклю, представляются излишними. Хореограф в своих пластических композициях лаконично четок, при этом его сценические решения несут в себе емкий заряд выразительности. Многое здесь зависит от лексического словаря, используемого Бадраком. Сейчас, как известно, балетмейстеры достаточно активно его расширяют, прибегая к заимствованиям из сфер спорта, цирка, бытового танца, к находкам А. Дункан, М. Грэхем, Х. Лимона, М. Кэннингэма и других мастеров, но по-прежнему мало изучают богатства русской пластической культуры — плохо знают не только сокровища русской пляски, но и пластику, рождаемую мелодикой народной песни, обрядами, играми, самим бытом человека. А для Бадрака эта хореографическая стихия — постоянный источник творчества, что ярко сказалось, в частности, в танцевально своеобразной интерпретации им другого пушкинского балета — «Дубровский» (музыка В. Кикты). «Метель» же еще раз убедила в том, что эти поиски успешно продолжают язык постановщика здесь прост, ясен, самобытен.

Форма драматургического построения предполагает логическое, взаимосвязанное «перетекание» одного сценического эпизода в другой — так образуется событийная цепь воспоминаний, которая дает возможность представить себе, как происходило становление характера главной героини, как шло воспитание ее чувств. Части свиридовской сюиты — Ночь, Пастораль, Тройка, Отзвуки вальса, Венчание, Ночь, Весна, Военный марш, Вальс, Романс, Зимняя дорога — как страницы биографии Марии Гавриловны, где дуэты, монологи, пантомимные эпизоды, массовые сцены

словно высветляют разные грани ее внутренней жизни. Было чувство к Владимиру, большое, искреннее, безоглядное, и эмоциональная тональность взаимоотношений определяется тут музыкой дуэтов — Пастораль, Тройка. Смерть разлучила их, пришла любовь к другому, но живы воспоминания о прошлом, горечь утраты — как преодолеть все это?..

Традиционный для балетного сюжета треугольник отношений в трактовке А. Бадрака, «вычитанной» из пушкинского текста и музыки Г. Свиридова, обретает высокий нравственный смысл. Каждый человек имеет прошлое, настоящее и будущее — он наследует прошлое, живет настоящим, готовится к будущему, его жизнь не может, не должна быть бездумной, безответственной, лишенной духовной основы — таков смысловой подтекст трио Маши, Владимира, Бурмина, которое, на мой взгляд, следует считать кульминацией спектакля. Тревожно и страстно звучит музыка свиридовского «Романса». Здесь надо сказать, что в лице молодого дирижера Н. Ульянова партитура Свиридова обрела умного и серьезного интерпретатора — его прочтение отмечено не только высокой культурой дирижера-симфониста, глубоким желанием постичь «философское зерно» произведения, но и стремлением донести до слушателя его красоту и образность как явления театрального искусства.

Эмоциональные взрывы диалога-объяснения Маши и Бурмина, как волны, то вздымаются, то опадают, — между ними постоянно возникает образ Владимира, и не просто как меланхолическое напоминание об ушедшей юности. Его участие в действии активно и динамично — исполненный драматизма пластический голос героя «звучит» в этом трио как голос равноправного участника ансамбля. Да, Владимир «не уйдет» из жизни Маши и Бурмина, из их памяти, он останется с ними — в



**Е. ЛЕБЕДЕВА, С. КУРАКИН,  
В. КИРИЦА в балете «Метель»**

**Фото В. Шохина**

этом драма, но, наверное, и сила, и зрелость отношений. Так средствами и приемами балетного театра решает А. Бадрак этот сложный психологический этюд. И хотя следом звучит светлая тема Зимней дороги — тема светлых чувств, настроение, заданное размышлениями предыдущего эпизода, остается...

Балет «Метель» — одноактный и, естественно, его форма не предполагает последовательной и тщательной разработки характеров, детальной лепки портретов, выявления длительных духовных процессов, но требует концентрированных образных решений. Бадрак ищет и, думается, находит их, сосредоточив внимание зрителей на фигуре Маши, — используя различные драматургические структуры, сценические ситуации, он как бы высветляет разные грани ее души, выявляет в ее переживаниях самое сокровенное. Молодая артистка Е. Лебедева, выступая в этой роли, помогает нам увидеть портрет девушки, исполненный женственности и очарования. Наверное, со временем в характере, созданном танцовщицей, появятся и другие качества, которые свойственны пушкинским женщинам: сила духа, цельность, мужество в исполнении своего нравственного предназначения. Надеяться на это у нас есть все основания.

С. Куракин для образа Владимира получил от постановщика, на первый взгляд, не такой уж богатый пластический материал. Но высокая эмоциональная «температура» тех эпизодов, в которых жених Маши раскрывает свою духовную сущность, дает актеру возможность проявить свое исполнительское мастерство. С. Куракин демонстрирует в спектакле не только свою разностороннюю техническую оснащенность, но и способность с ее помощью взглянуть на человека как бы «изнутри», «отталкиваясь» от его внутренних переживаний.

Характер молодого гусарского полковника Бурмина, думается, наиболее сложен для воплощения. Пушкин, рассказывая о нем, словно вспоминает свое юношеское увлечение Байроном — молодой гусар «с Георгием в петлице и с интересной бледностью» лица в повести окружен ореолом романтической таинственности. Временная «плотность» одноактного балета не позволяет хореографу дать развернутое психологическое толкование этому пушкинскому образу, и потому его пластическая транскрипция в спектакле выглядит пока что несколько эскизно. В Кирице для партии Бурмина следует еще искать необходимые краски, отработать и шлифовать детали, подбирать полутона и штрихи, хотя уже сейчас можно говорить, что общий план вычерчен уверенной рукой и выглядит убедительно.

Итак, советская балетная пушкиниана обогатилась еще одним названием. Спектакль «Метель» тепло принят зрителями. Хочется надеяться, что у него будет долгая, счастливая жизнь. Это не просто благие пожелания — произведение рождалось в больших организационных муках. Достаточно сказать, что к премьере балета не были готовы ни декорации, ни костюмы. Трудно в это поверить, но факт остается фактом — случайный реквизит, платья «из подбора»... А ведь премьера состоялась в дни большого праздника, проходившего в Горьком, — в дни музыкального фестиваля «Болдинская осень». Не в таких ли вот «мелочах» и кроется одна из причин малой посещаемости балетных спектаклей наших периферийных трупп?

## АДРЕС СИМПОЗИУМА — НОВГОРОД

Международный форум народного танцевального творчества, проходивший под эгидой ЮНЕСКО в Новгороде, проводил Международный комитет по организации фольклорных фестивалей (КИОФФ). Ежегодно эмблема этого комитета украшает девизы многих фестивалей народного искусства, проходящих в разных странах мира. Изучению, сохранению и развитию фольклора в современной жизни народов посвящена вся многогранная деятельность КИОФФ. В разных странах существуют его национальные комитеты. Есть он и в нашей стране, его возглавляет Герой Социалистического Труда, народный артист СССР Игорь Моисеев.

Тема новгородского симпозиума формулировалась так — «Использование источников народного танца и их сценическая обработка». Научному форуму предшествовал большой фольклорный праздник, состоявшийся в Новгородском музее народного зодчества. Праздник был задуман как народное гуляние на деревенской улице. Вслед за гостеприимными хозяйками, участники симпозиума побывали на свадьбе, отведали русских пирогов, вместе с местными жителями танцевали, пели, участвовали в игровом хороводе, знакомились с удивительными мастерами прикладного искусства. Веселые зазывалы увлекли их на развернувшуюся на площади ярмарку со всеми присущими ей неожиданными радостями. Завершал гуляние большой концерт, в котором со своим искусством присутствующих познакомили местные новгородские коллективы и приехавшие сюда певцы и танцовщики из Эстонии, Узбекистана, Дагестана, Грузии, Белоруссии, Украины, из Курской, Архангельской, Вологодской, Саратовской областей. Особо хочется отметить выступления студентов Кемеровского и Минского институтов культуры (ансамбль последнего носит символическое название «Внуки»), что стали своеобразной демонстрацией преемственности традиций.

Такое начало определило и всю дальнейшую атмосферу симпозиума. В докладах его участников звучала нота взволнованной заинтересованности в судьбах народного искусства в нынешнем цивилизованном мире, в судьбах художественных ценностей, которые имеют не только ограниченное национальными рамками локальное значение для культуры данного народа, но являются духовным достоянием всего человечества.

Основной доклад прочитала Ю. Чурко (Минск). Она предложила вниманию собравшихся подробный и содержательный материал, рассказывающий о развитии народного традиционного искусства в СССР, познакомила с выработанными советскими исследователями методикой и классификацией разных пластов современного народного творчества и моделью его эволюции. Сообщение вызвало большой интерес. Как показала развернувшаяся дискуссия, в нашей стране существуют и иные модели развития фольклора. Об этом, в частности, собравшиеся узнали из выступления Л. Авдеевой (Ташкент), посвятившей много лет изучению узбекского народного танца. Своим опытом создания сценических

композиций на основе русской народной хореографии поделилась главный балетмейстер Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого Т. Устинова. Вопросам научного изучения танцевального фольклора была посвящена речь В. Уральской (Москва).

Другой аспект проблем был выявлен в докладе Э. Бенко (Венгрия), где шел разговор о сохранении и развитии народного танца в естественных условиях. Директор музея танца в Стокгольме Б. Хереп (Швеция) указал на важную роль аудиовизуальных методов фиксации ценностей народного искусства.

Доклад консультанта Министерства культуры Франции Ж. Роша содержал позитивные предложения о формах проведения праздников народного творчества. Изложив собравшимся свои взгляды на назначение фольклорных фестивалей, Ж. Роша указывал, как важно сохранить их как художественное явление вопреки тем коммерческим тенденциям, которые подчас здесь начинают превалировать. Ж. Роша отмечал также необходимость изучения роли народной хореографии во взаимодействии и взаимобою обмене различных национальных культур.

В дискуссии также приняли участие Дай Эйлян (Китайская Народная Республика), Педро Парда (Испания), Анабелла Ролдан (Мозамбик), Николас Палагеогиу (Греция), Ги Пандри (Канада).

Участники симпозиума просмотрели также видеопленки, в том числе показанные в видеозаписи хореографом из Чехословакии П. Шмоком балет «Свадебка» (на музыку И. Стравинского).

Удовлетворенное ходом симпозиума высказала представитель ЮНЕСКО М. Гобей (Франция). Она отметила работу советского национального комитета, поблагодарив за ее четкую организацию начальника Управления культпросветучреждений Министерства культуры СССР, президента симпозиума Л. Тютюкова. Затем М. Гобей рассказала о планах культурной комиссии ЮНЕСКО в области фольклора и хореографического искусства на ближайший год.

Участники этого представительного форума приняли рекомендации, которые включали 18 пунктов. Среди них — такие, как постановка вопросов о необходимости серьезного обучения хореографов народным традициям и методам сценической обработки танцевального фольклора, как организация на базе крупных фольклорных фестивалей творческих мастерских и научных симпозиумов, как создание рабочей группы для уточнения терминов, употребляющихся в народной хореографии и хореологии, как создание национальных архивов народных танцев...

Было принято также решение отметить заслуги Игоря Александровича Моисеева в развитии искусства народного танца во всем мире.

Гости симпозиума получили возможность, переехав из Новгорода в Москву, познакомиться с образцами русской сценической хореографии — с балетом П. Чайковского «Лебединое озеро» в Большом театре СССР и с программой хореографического ансамбля «Березка», побывали на специальном показе в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского, где получили представление о том, на каких принципах здесь строится подготовка будущих хореографов и

*Уч. Конференции, семинары, совещания*

Материалы  
подготовили:  
В. УРАЛЬСКАЯ,  
Е. ФЕДОРЕНКО,  
Н. ДЕСНИЦКАЯ,  
Л. НАГАЕВА



Выступает ансамбль «Садко» из Новгорода.

Фото А. Ратникова

педагогов народного танца. Посмотрели фильмы, посвященные народной хореографии, созданные на Центральном телевидении.

## СОРОКАЛЕТИЕ

**В** Москве, в Центральном Доме актера, состоялась научная конференция, посвященная сорокалетию кафедры хореографии Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. С приветственным словом к собравшимся обратился ректор института В. Демин. Затем с большим и содержательным докладом выступил заведующий кафедрой, народный артист СССР В. Васильев. Он напомнил собравшимся о том, как в далеком послевоенном 1946 году усилиями группы энтузиастов было положено начало высшему хореографическому образованию. С годами его система развивалась, совершенствовалась, обретала новые разнообразные аспекты — при кафедре открывались новые отделения — педагогическое, народного танца, фигурного катания, отделение бального танца, курсы для руководителей самодельных коллективов «Спутник». Кафедра хореографии ГИТИСа повлияла на становление высшего хореографического образования в стране — на деятельность балетмейстерских отделений в Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, многих молодых институтов культуры, искусства. Оратор тепло говорил о первых педагогах — Р. Захарове и Л. Лавровском, Н. Тарасове и А. Шатине, А. Лапури и М. Васильевой-Рождественской, Е. Сергиевской и Ю. Бахрушине, Т. Ткаченко и М. Семеновой... Он особо отметил роль Р. Захарова как организатора и бесценного руководителя кафедры.

Вместе с тем В. Васильев поделился своими соображениями о развитии высшего хореографического образования на современном этапе, о необходимости совершенствования учебного процесса и прежде всего действенной связи балетного образования и театра. Что же мешает этому? Впервые, отсутствие условий для практической работы — на четырехста студенток кафедра имеет два зала и три маленькие аудитории. «У нас нет видео, фото- и киноархивов. Наш институт не имеет учебного театра, но мы не можем и не должны терять время, ожидая, когда он будет построен. Жизнь требует создания уже сейчас «живой базы» — актерской группы исполнителей, ибо будущим балетмейстерам необходимо постоянно с ними работать».

В. Васильев указал на необходимость совершенствования учебных планов. Преподавание всех дисциплин должно строго подчиняться главным профилирующим предметам, для их координации необходимо хорошо наладить связи между различными кафедрами института. «Наши программы долго готовятся и столь же долго утверждаются, — отметил докладчик. — Мы в результате этого теряем много времени. Наши выпускники не знают современных танцевальных течений, таких, как модерн, джаз, брейк, степ. А я убежден, что без знания этих хореографических стилей нельзя создать яркий современный балет».

Далее В. Васильев остановился на проблемах сохранения и пропаганды классического наследия. «Конечно, зритель, живущий не только в столичных городах, но и на периферии, хочет видеть классику: и «Лебединое озеро», и «Жизель», и «Баядерку», и «Раймонду»... Тем более, что далеко не в каждом коллективе есть лидер-хореограф, способный создать выдающееся произведение современного репертуара, но «перенос» «Спящей красавицы» в труппу, где

всево тридцать человек, — факт, с которым следует бороться: коллектив с таким составом не сможет, при всем его желании, осуществить столь масштабный спектакль полноценным в идейно-художественном отношении. И думать об этом должны в первую очередь наши выпускники, предлагая и осуществляя посылные для такой труппы постановки, а также сюитные формы классических произведений».

Проблемы воспитания будущих балетмейстеров тесно связаны с вопросом сегодняшнего состояния балетмейстерского творчества в советском театре. И докладчик указывал на необходимость освоения современных пластических систем. «Новые направления являются важным средством в решении современной темы, — указывал В. Васильев. — Я думаю, что неверно утверждение: классика — всеильна, ей доступно все. Говорить о современном нужно современным языком, утвердившимся в мировом хореографическом искусстве. Наряду с этим следует дать сценическую жизнь произведениям Захарова и Лавровского, Чабукяни и Вайнонена, зафиксировать образцы «золотого фонда» мировой и советской хореографии».

Проблемы кафедры хореографии ГИТИСа не носят частного характера — в этом убедило выступление Н. Долгушина, заведующего кафедрой хореографии Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. (Эта кафедра вскоре отметит свой четвертьвековой юбилей). Он поделился опытом работы по восстановлению и изучению произведений Ф. Лопухова. Никита Александрович подчеркнул, что воспитание специалиста-хореографа имеет немало пробелов — студенты лишены возможности фиксации сценических произведений (в труппах и институтах нет фиксаторов и нотаторов), сравнения (нет видеофонда), до сих пор не разработана история советского балета, отсутствует базовое образование балетоведов и критиков.

Балетовед Н. Чернова в своей речи говорила о взаимосвязи балета с другими видами искусства, об общности тенденций развития всех видов искусств, необходимости комплексного образования студентов.

Главный балетмейстер Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова О. Виноградов поставил вопрос о состоянии балетного репертуара в стране. «У нас более пятидесяти театров оперы и балета, — сказал он, — в большинстве из них классический репертуар нередко искажается нашими же воспитанниками, которые ставят «Лебединое озеро», «Спящую красавицу», «Спартак» иногда в труппах в двадцать человек. Кто несет ответственность за это?» Развивая свою мысль, Виноградов подчеркнул, что необходимо навести порядок в определении статуса каждого театра, в его специализации. В качестве примера О. Виноградов привел Дьерскую балетную труппу Ивана Марко из Венгрии, нашедшую свое индивидуальное творческое лицо.

Что же делать малым театрам? На чем им учиться, совершенствовать свое мастерство? О. Виноградов считает, что классический репертуар в труппах небольших составов должен представляться классикой малых форм, сюитными фрагментами, вечерами старинной хореографии.

О. Виноградову возражал главный режиссер Горьковского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина О. Дедишкилиани: «Больно слушать Олега Михайловича. Наш зритель не хочет смотреть сюиту из «Лебединого озера», а желает видеть весь спектакль полностью, и мы не имеем права лишить его этого». Художественный руководитель Ансамбля классического танца Казахской ССР Б. Аюханов сказал: «Мы гордимся своим институтом, он известен во всем мире. Настало время организации при кафедре хореографии специального координационного центра, который бы способствовал обмену информацией, опытом, научными материалами».

Балетмейстерский факультет ГИТИСа стал кузницей кадров для театров и школ разных стран мира. О встречах с ними за рубежом рассказывала замечательная балерина и педагог О. Лепешинская. Слова благодарности институту прозвучали в выступлении балетмейстера Пражского Национального театра Иржи Блажека: «Я навсегда запомнил творческую атмосферу, царящую на занятиях в институте. Он сделал из меня не только балетмейстера, но и человека».

О бережном отношении к фольклору, о труде реставраторов, восстанавливающих образцы его сокровищницы, говорила педагог кафедры, главный балетмейстер Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого Т. Устинова. Она с болью отметила отсутствие молодых талантливых специалистов, увлеченных работой в области народного танца.

Член редакционной коллегии журнала «Советский балет» В. Уральская посвятила свое сообщение анализу состояния балетной критики. Она затронула вопросы этики балетного критика, его воспитания. «Мое выступление — напоминание о том, что профессия балетного критика требует больших профессиональных знаний, преданности делу, ответственности перед искусством балета, его творцами и зрителями», — сказала

В. Уральская в заключение.

На конференции также выступили Е. Жемчужина, А. Прокофьев, Т. Виноградова, Н. Садовская, Р. Акулова, В. Владимиров, В. Кремень, А. Кобзева, Т. Рамонова, А. Шекера. Открыть в Москве театральную площадку для регулярных творческих отчетов периферийных трупп предложил главный балетмейстер Сыктывкарского театра Б. Мягков. «Мы часто сейчас забываем о танце, не развиваем наш классический язык, пользуясь сложившимися штампами», — так еще один тезис его речи.

Участники конференции посмотрели балет «Анюта» в Большом театре СССР. Их вниманию был также предложен праздничный концерт, состоявшийся в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. В нем приняли участие студенты и выпускники Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского.

## В ЧЕСТЬ УЧЕНОГО, ПЕДАГОГА, ХОРЕОГРАФА

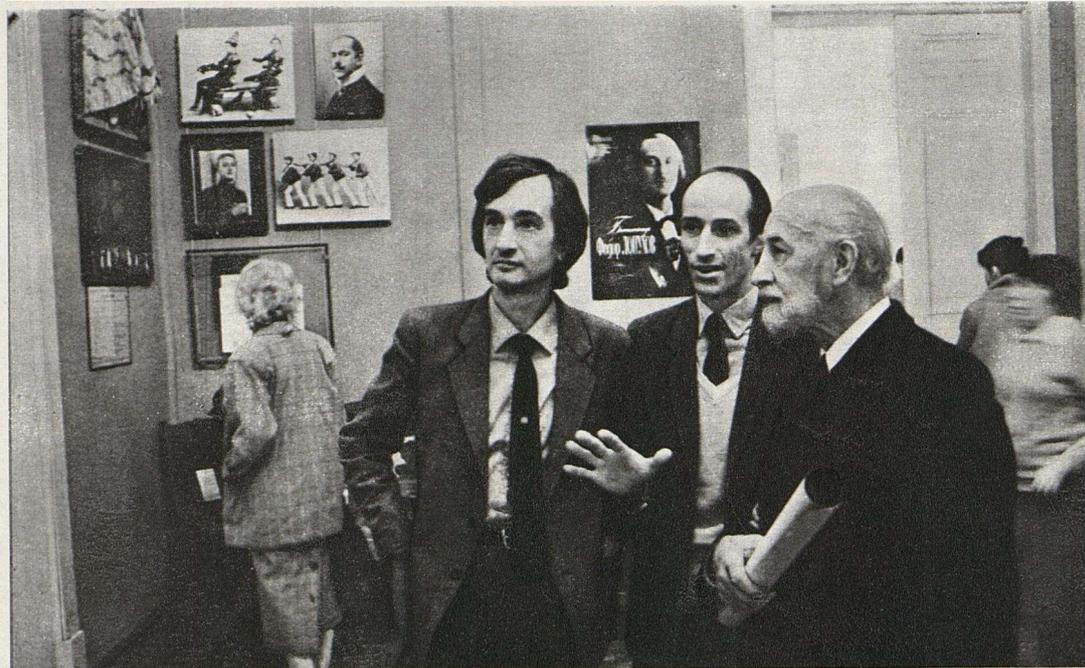
Столетие со дня рождения Федора Васильевича Лопухова широко отмечалось во многих коллективах страны, где работал он сам, где осуществлялись его спектакли, где ныне плодотворно трудятся ученики и последователи мастера.

Малый оперный театр в Ленинграде посвятит юбилею своей спектакль. В Ленинградском хореографическом училище прошел вечер-концерт, в программу которого были включены произведения балетмейстера. Несколько позже балетом ученика Лопухова Ю. Григоревича — «Легенда о любви» отметил столетие мастера Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова, а Большой театр СССР в честь памяти художника предложил зрителям другой балет Ю. Григоревича — «Иван Грозный».

Научно-практическая сессия, организованная Ленинградским отделением Всероссийского театрального общества и Ленинградской консерваторией имени Н. А. Римского-Корсакова, состояла из научной конференции и большого гала-концерта.

Докладчики, выступавшие на конференции, не сговариваясь, а видимо, вдохновленные неординарностью творческих устремлений Федора Васильевича Лопухова, отступив от регламентов и протоколов, от подготовленных текстов и традиционных формул, старались внести свою лепту в понимание его своеобразной личности как художника, выявить и осмыслить значение его исторической роли. Часто и утвердительно звучало слово «феномен», к понятию «творчество» добавлялось «противоречивое», а стремление понять секреты судьбы и биографии приводило к определениям «впередсмотрящий» и «первооткрыватель».

Заведующий кафедрой хореографии Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Н. Долгушин, который вел совещание, представляя слово очередному оратору, фактически также сделал состоящее из отдельных фрагментов емкое научное сообщение о том, кому во многом обязан классический балет целост-



П. ГУСЕВ, Н. ДОЛГУШИН и Н. БОЯРЧИКОВ на выставке, посвященной жизни и творчеству Ф. В. Лопухова.

Фото В. Барановского

ностью и сохранностью наследия, кто уверенно заложил революционный дух поиска при становлении советского балета, кто всегда смотрел вперед, кто заложил основы обучения балетмейстеров в музыкальной академии, кто ненавязчиво и принципиально воздействовал на формирование современных хореографов...

Как поэтичное эссе прозвучало слово о Лопухове А. Соколова. Живое, полное непосредственных впечатлений и живых картин выступление О. Берг было тепло встречено собравшимися и позволило осветить всю громаду музыкальных познаний Лопухова-хореографа. Предуявляемые им актеру требования быть точным в воспроизведении текста, его поиски пространственного и движеческого лейтмотивов, технического совершенства предполагали труд предельной самоотдачи. И он сам давал тому пример. Он фактически жил в театре. Бывал на всех буквально спектаклях, на всех уроках. Более того, замечал, что над чем трудится также вне классов и репетиций, поощряя и поддерживая стремления и надежды.

К. Сергеев остановил свое внимание на отношениях Федора Васильевича с молодежью. «Умея сам учиться всегда и всюду, Лопухов вовлекал в это юных, демонстрируя способность организовать их вокруг себя, объединять, вести вперед. Он успел сказать первое слово и в сохранении классики, и в открытии нового».

Как заявили в своем «парном» выступлении Н. Боярчиков и Г. Алексидзе, выпускники последнего лопуховского курса консерватории, «отцовская доброжелательность и уважение к ученикам, как к коллегам, — таковы качества Лопухова-преподавателя. Мы все к нему внутренне тянулись. Моло-

дость хорошо знает, что она не хочет, но не знает, что хочет, и понять это нам помог Федор Васильевич. Он умел заражать идеями, был буквально их генератором и щедро, азартно раздаривал. Умел ценить малейшее проявление своего «я», ненавидел дилетантизм».

Свое выступление Г. Добровольская, исследователь творчества Ф. Лопухова, посвятила анализу материалов прессы о его произведениях. Участники конференции познакомились также с тремя неопубликованными ранее письмами мастера — яркими свидетельствами его творческой мудрости, уважения к таланту своих коллег, принципиальности требований к балетному театру.

Завершило конференцию выступление театроведа В. Гаевского. На основании анализа литературного творчества хореографа Гаевского попытался создать стилистически прорисованный и художественно завершенный портрет художника-мыслителя.

Концерт, подготовленный кафедрой хореографии Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, собрал в зал оперной студии заинтересованную аудиторию. Здесь, на сцене, украшенной портретом мастера, впервые после многолетнего небытия «прозвучала» вторая часть его танц-симфонии «Величие мироздания», балета, в свое время не получившего признания. По крупицам собирались сохранившиеся в памяти современных фрагменты и воссоздавались сцены, дуэты и вариации сочинения. Они составили первое отделение программы этого живого мемориала. Затем зрители встретились с героями «Ледяной девы», «Весенней сказки», «Тараса Бульбы», «Картинок с выставки» — известных лопуховских спектаклей. Интересным было и знакомство с работами и непосредственных учеников Федора Васильевича, и тех, на кого влияло его творчество, идеи, его профессиональный максимализм.

К юбилейным торжествам Ленинградский музей театрального и музыкального искусства подгото-

вил выставку, посвященную жизни и деятельности Федора Васильевича Лопухова. Собранные в этой экспозиции материалы помогли полнее представить себе творческий путь хореографа, педагога, ученого.

## ИЗУЧАЯ ТВОРЧЕСТВО БУРНОНВИЛЯ

В концертном репертуаре Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой среди хорошо знакомых балетных фрагментов и хореографических миниатюр появилась неизвестная для любителей танца миниатюра «La sragovienne» («Краковянка»). Ее осуществил Кнуд Арнэ Юргенсон, приехавший в Ленинград из Дании проводить семинар, посвященный творчеству Августа Бурнонвиля.

В последние годы в связи с ростом интереса и профессионалов, и любителей балета к образцам классического наследия в Советском Союзе возраждаются произведения Бурнонвиля. Например, афишу Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова украшают и его полнометражные спектакли, и миниатюры, такие как «Неаполь, или Рыбак и его невеста», «Сильфида», фрагменты из балетов «Фестиваль цветов в Дженцано», «Качуча». Кнуд Арнэ Юргенсон, занимаясь изучением творчества хореографа, восстановил по записям и пометкам самого Августа Бурнонвиля двенадцать его забытых танцев. Воссозданные им произведения уже показывают на сценах Нью-Йорка, Вены. Сейчас Юргенсон осуществляет постановки в Милане.

Несколько лет тому назад Кнуд Арнэ Юргенсон, составляя каталог хореографического наследия Бурнонвиля, обнаружил в Королевской библиотеке в Копенгагене считавшуюся утерянной партитуру «La sragovienne». В найденном мате-

риале под нотными строчками Бурнонвиль оставил множество помех, касающихся хореографического текста и его «взаимосвязей» с музыкой.

Благодаря знаменитой Фанни Эльслер, которая блистательно исполняла «Краковянку», миниатюра так же, как и «Качуча», обрела большую популярность в тридцатые годы прошлого столетия. Но и сегодняшний зритель не может остаться равнодушным, когда смотрит этот маленький шедевр. В нем искусно сочетаются тончайшие кружева очаровательных женственных рас польского краковяка с грациозным постукиванием шпорами и притопыванием молодца-гусара. Овладевший исполнением «Краковянки» — значит суметь почувствовать и достоверность зритель чистоту и красоту каждого движения, его эмоциональную окраску.

Вскоре школа покажет на сцене Кировского театра еще одну новую для себя работу — балетный дивертисмент из оперы «Роберт-Дьявол» на музыку Г. Мейербера в хореографии Филиппо Тальони. Этот балет восстановил также Кнуд Арне Юргенсон в 1985 году по записям, сделанным Августом Бурнонвилем во время представления «Роберта-Дьявола» в Гранд Опера в 1841 году. Премьера в Париже имела шумный успех. Смотреть «сцену монахинь» съезжались представители всего высшего света Парижа. «Душок» богохульства, содержащийся в ней, разжигал любопытство парижан. Это был эпизод, где соргешившие монахини, оживая, предаются мирским удовольствиям. Танец прерывается появлением Роберта, которого одна из них, Елена, пытается соблазнить. И в тот момент, когда Роберт готов уступить

На семинаре, проведенном в Ленинградском хореографическом училище имени А. Я. Вагановой Кнудом Арне Юргенсоном, вновь ожила знаменитая «Краковянка» Фанни Эльслер.

Фото А. Укладникова



Композицию «Матери» показывает хореографический коллектив «Владимирец» Дома культуры тракторного завода.

очарованию Елены, жизнь в монахинях начинает угасать... Слышится голос «дьявольского» хора. Участие в этой картине Марии Тальони, растущая слава которой потрясала Париж, еще более способствовало триумфу постановки. Из видений этой фантастической сцены потом «вырастут» шедевры романтического балета — «Сильфиды» и «Жизель». Потому сегодня балетный дивертисмент, восстановленный Юргенсоном, является для нас своеобразным ключом к пониманию генезиса этих великих полотен. Знаменательно, что именно школе, будущим артистам балета, представилась уникальная возможность работать над фрагментом, но делать это не просто. Начать с того, что зрители не должны замечать, как преодолеваются технические трудности. А их здесь немало. У солистки за прыжковым выходом идут подряд три вариации разного строения, у кордебалета — трудные быстрые перестроения, непрерывная мелкая техника, условный жест. Выполнению некоторых движений, как оказалось, надо учиться для постановки заново. И, пожалуй, самая большая трудность заключается в том, чтобы постичь стиль произведения. Дивертисмент станет для будущих артистов прекрасной практической школой романтического стиля.

## НАРОДНОЕ ИСКУССТВО — СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ

В стране идет подготовка к завершающему этапу Второго Всесоюзного фестиваля народного творчества, посвященного 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Состоявшаяся

минувшей зимой Всероссийская зональная творческая лаборатория по народному танцу — важная часть этого фестиваля. Местом для творческой лаборатории стал город Владимир, один из очагов формирования русской национальной культуры. Ее проводили Всесоюзный научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительской работы и Научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительской работы Управления культуры Владимирского облисполкома. Программа занятий была широка и многообразна, но главная ее цель состояла в том, чтобы помочь коллективам танцевальной художественной самодеятельности РСФСР лучше подготовиться к заключительному этапу Второго Всесоюзного фестиваля народного творчества.

Интересный обмен мнениями по насущным задачам изучения и популяризации хореографического фольклора народов РСФСР состоялся во время методических консультаций. Их проводили член редакционной коллегии журнала «Советский балет» В. Уральская и директор Всесоюзного научно-методического центра народного творчества и культурно-просветительской работы Э. Кунина.

С участниками творческой лаборатории ежедневно проводились занятия, на которых они знакомились с образцами русского фольклорного танца и поставленными на этой основе сценическими произведениями. Эмоционально вел занятия профессор А. Климов. Главный балетмейстер Русского народного хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио, в прошлом прекрасный исполнитель, А. Климов мастерски «протанцовывал» каждое движение, показывая, как «играются» танцы в народе. Интерес вызвала и демонстрация снятых им учебных фильмов о русских танцах различных областей.

Участники лаборатории ознакомились также с танцами народов автономных республик Российской Федерации — Кабардино-Балкарии, Калмыкии, Чувашии, Башкирии... Причем, уроки сопровожда-

лись рассказом о значении и характере движений национальных плясок, особенностях исполнения, связанных с этнической спецификой развития народа, культурными контактами с другими народами, происхождением того или иного отдельного приема.

Содержательной страницей в деятельности лаборатории стали концерты хореографических коллективов города Владимира — «Калинка» клуба завода «Электроприбор» (балетмейстер В. Балахтин), «Владимирец» Дома культуры тракторного завода (балетмейстер Н. Пешковская), «Росинка» (балетмейстер Г. Водянова) и других. В их концертных программах были представлены игровые, лирические, шуточные, военно-патриотические танцы, постановка многих создана на основе местного фольклора. Это помогло поближе познакомиться с хореографическими традициями Владимирской земли, где бережно хранятся культурные традиции прошлого.

Как большую удачу, следует отметить организацию сводного концерта хореографических коллективов соседних с Владимиром городов — Калинина, Рязани, Калуги, Александрова, Суздаля, Иваново. Участники познакомилась также с фольклорным ансамблем «Ополье», исполнившим свадебные, игровые песни Владимирской земли.

Участвовавшая в работе творческой лаборатории главный балетмейстер Русского народного хора имени М. Е. Пятницкого Т. Устинова отметила высокий художественный уровень этих концертных программ, особо выделив хореографическую композицию на тему войны «Нам дороги эти позабыть нельзя» В. Балахтина, «Я голосую за мир» и «Матери» Н. Пешковской.

Лаборатория показала, что народные традиции, праздники, обряды, музеи, архитектурные памятники могут быть умело использованы в организации досуга трудящихся, а умелое использование исторических памятников может стать мощным стимулом патриотического, нравственного, художественного воспитания советских людей, прежде всего молодежи.

# ВСТРЕЧИ В РЕДАКЦИИ



Патриция Аулестья  
де Альба

Робин Ховард



Кирстен Ралов



Кит Бейн



Дорис Лайне



Дитмар Зейферт



Барри Сверски



Рольф Гарске

*В* Москве прошли заседания правления Комитета танца Международного института театра. Его участники заслушали сообщение секретаря организации Дорис Лайне (Финляндия) о проведенной за отчетный период работе, а также рассмотрели и утвердили перспективный план деятельности комитета.

В один из дней своего пребывания в Москве члены правления Комитета танца Международного института театра посетили редакцию журнала «Советский балет», где встретились с его сотрудниками. Гостей приветствовала главный редактор журнала — народная артистка СССР, профессор Раиса Стручкова. Затем состоялся обмен мнениями о проблемах развития мирового балетного искусства, о состоянии искусства танца в тех странах, которые гости представляют, о том, что волнует их сегодня, какие проблемы они решают, на что направлены индивидуальные усилия каждого.

О сегодняшнем дне хореографического театра Финляндии, о его новых постановках рассказала известная артистка, руководитель Национального балета Дорис Лайне. Она сообщила о том, что возглавляемая ею труппа подготовила вечер одноактных балетов, которые представляют различные течения в развитии мирового хореографического искусства, в том числе и современного финского. «Мы с нетерпением ждем и еще одну премьеру балета, релетиции которого только начинаются», — отметила она. — В его основу положены события, взятые из истории нашей страны. Осуществляет этот «полнометражный» спектакль молодой финский хореограф, а музыка балета сочинена молодым финским композитором специально для балета». Дорис Лайне говорила еще и о том, что в Финляндии введено обязательное преподавание танца в школах, что позволит поднять хореографическое образование на достаточно высокий уровень. Кроме того, в стране с середины восьмидесятых годов повышен статус балетмейстеров — удалось добиться для них государственной стипендии. Ранее ее получали только художники и музыканты.

Директор Национального центра Мексики по изучению балета Патриция Аулестья де Альба преподнесла в дар редакции книги, посвященные пятидесятилетию национального театра. Она сказала, что для развития молодого балета ее страны очень важно изучить опыт других хореографических школ. «Многие танцовщики моего поколения пришли в балет под влиянием появившихся на испанском языке материалов о советском

хореографическом искусстве, о Галине Улановой и других замечательных его мастерах. Мы будем продолжать эту работу по пропаганде балетного искусства различных стран мира и прежде всего — Советского Союза, так как она является мощным стимулом для развития национального балета Мексики», — сообщила де Альба.

Барри Сверски (Израиль) проинформировал собравшихся о работе Комитета танца Национального центра Института театра Израйля, куда входят пять коллективов: классический, народный (этнический) и три группы современного танца. Они много гастролируют по стране и за рубежом. Оратор также познакомил собравшихся с характером деятельности Национальной библиотеки танца, которая концентрирует в своих фондах материалы, посвященные хореографическому искусству мира, издает специальный ежегодник. Большой интерес вызвал рассказ Б. Сверски об ансамбле глухонемых танцовщиков, чье исполнение строится на восприятии ритма движений друг друга, на ощущении вибрации покрытия сцены.

Интересную тенденцию, наметившуюся в хореографическом искусстве Федеративной Республики Германии, выявил Рольф Гарске — представитель этой страны в Комитете танца МИТА: в последние годы здесь явно обозначилось стремление деятелей танца ставить многоактные сюжетные произведения. Он говорил также о том, что зрительская аудитория Федеративной Республики Германии с большим вниманием относится к спектаклям классического наследия, что самым популярным балетом здесь считается «Лебединое озеро». Р. Гарске сообщил, что с 1987 года издаваемый им журнал «Ballet International» будет выходить на четырех языках: английском, немецком, французском, испанском.

«Я считаю, что возможности танца безграничны в области формирования новой личности, развития целостного мышления, — подчеркивал Робин Ховард (Великобритания). — И потому мои исследовательские интересы связаны с балетом будущего: какие формы он примет, как будут осуществляться его связи с другими областями человеческого знания: спортом, психологией, медициной, как следует готовить танцовщиков будущего?» Далее Робин Ховард поделился своими соображениями о роли, которую играют в развитии балетного искусства международные связи, выразил надежду на то, что будут налажены более плодотворные отношения в этой области и с Советским Союзом.

Дитмар Зейферт (Германская

Демократическая Республика) рассказал о деятельности руководимой им балетной труппы Лейпцигского театра, в репертуаре которой сочетаются и полотна корифеев прошлого, и сочинения современных балетмейстеров.

«Очень важен для нас сегодня, — говорил хореограф и педагог из Австралии Кит Бейн, — поиск своеобразного лица австралийского балета, который сегодня пока представляет синтез заимствованных стилей балетных школ других стран. И самые серьезные надежды мы возлагаем на хореографическое образование, где в последнее время произошли крупные сдвиги — открылись субсидируемые государством школы. Мы надеемся, что здесь в методике преподавания будет осуществляться связь классических традиций, современных европейских стилей и танцевальных традиций аборигенов».

«Наша балетная школа расположена в здании театра, полностью финансируется государством и дает как специальное, так и общее образование, — сообщила Кирстен Ралов (Дания). — Ученики приходят сюда в возрасте шести лет, их учеба длится десять

лет, а потом они еще два года являются стажерами труппы — только после этого становятся артистами Королевского балета Дании. Репертуар труппы состоит из классических (в том числе русских) и современных балетов, театральный сезон длится девять месяцев. Мы гастролируем немного, как правило, не более месяца, но уже побывали во многих странах мира. Дирекцией нашего театра недавно был учрежден Международный приз за лучший балетный спектакль года. Конкурс будет показываться по международному телевидению. В жюри войдут ведущие хореографы мира».

Все выступавшие высказали мысль о том, что высокий уровень современного балета в мире требует его широкого освещения и осмысления, говорили о необходимости издания журнала «Советский балет» на английском языке, что облегчит зарубежным деятелям танца изучение богатого опыта советской хореографии и откроет, как сказала Дорис Лайне, новые возможности в общении деятелей балетного искусства, во взаимодействии различных национальных культур, а значит будет способствовать взаимопониманию и дружбе народов.



Иван МАРКО в редакции журнала «Советский балет».

Фото Д. Куликова

Во время гастролей в Москве труппы Дьерского балета (Венгрия) редакцию журнала «Советский балет» посетили художественный руководитель и главный балетмейстер коллектива Иван Марко и сценограф Юдит Гомбар. Гости ответили на вопросы журналистов. В беседе с сотрудниками редакции Иван Марко особо подчеркнул значение организации при Дьерском театре школы танца, воспитанники которой приняли участие в одном из показанных в столице спектаклей — «Memento». Хореограф говорил о том, что классический та-

нец — основа творческой деятельности Дьерского театра, в связи с чем дал высокую оценку работе в труппе советского педагога Людмилы Черкасовой. Иван Марко подробно рассказал о своем новом балете — «Просперо» на музыку Ф. Шуберта (по мотивам трагедии В. Шекспира «Буря»), о своей идейно-философской концепции произведения.

С принципами сотрудничества сценографа и хореографа в постановках Дьерского коллектива познакомил собравшихся Юдит Гомбар.

*История:  
публикации,  
документы,  
воспоминания.*

# «ТАНЦОВАЛЬНАЯ ДЕВИЦА» ФРАНЦИНА БЕРЕЗОВСКАЯ

МАРИНА РЫЦАРЕВА,  
кандидат искусствоведения

Среди учениц балетной школы 1750-х годов, ставших фигурантками Ораниенбаумского театра великого князя, а затем императора Петра III, историограф русского искусства середины XVIII века Якоб фон Штелин отметил ряд имен. Судьба большинства из тех, кого назвал Штелин, неизвестна. И потому любые крупницы сведений об этих первых русских танцовщицах-профессионалах представляют ныне при изучении развития балета в России в самом начальном периоде его становления большой интерес. Как удалось установить, судьбы двух танцовщиц оказались связанными с судьбами выдающихся русских композиторов своего времени. Речь идет о Францине Ибершер, ставшей женой Максима Березовского, и Марфе Михайловой, вышедшей замуж за Ивана Хандошкина<sup>1</sup>. Наш рассказ — об Ибершер. Во многом загадочная судьба первого русского профессионального композитора Максима Созонтовича Березовского до сего времени полностью не выяснена. Тем больший интерес представляют для нас лица, имевшие к нему близкое отношение. О его родителях никаких достоверных сведений пока не обнаружено. Единственным близким Березовскому человеком, о котором имеются весьма ограниченные сведения, является Францина Фридриховна (Федоровна) Ибершер.

В литературе XIX столетия, в том числе и в биографии Березовского, изданной Е. Болховитиным в 1805 году, сведений о ней нет. В 1903 году известный исследователь русской музыкальной культуры Н. Финдейзен упомянул ее, говоря о Березовском. Больше внимания Францине уделено в повести В. Жаковой «Максим Березовский», написанной в середине 1930-х годов и впервые опубликованной в 1962 году. Автор книги — молодая талантливая писательница — прожила всего двадцать два года (1914—1937). Тринадцатилетней девочкой она начала переписываться с М. Горьким, а после его приезда на родину — встречалась с ним. Он всячески поддерживал ее, учил, направлял. Однако тяжелая болезнь и преждевременная смерть не дали развернуться ее таланту во всем его объеме.

Итак, известный музыковед Н. Финдейзен сообщил, что жене<sup>2</sup> Березовского звали Франциной. Их свадьба состоялась 16 октября 1763 года. Эта же дата приводится В. Жаковой, которая называет Францину Франческой. Далее она пишет: «Ей недавно исполнилось семнадцать, но путь от уличной неаполитанской плясуньи до придворного театра российской императрицы мог постарить даже Венеру». (Это замечание, по повести, относится к 1764 году. — Подчеркнуто нами. М. Р.). Далее сообщается, что в январе 1766 года от сырости и голода заболела и вскоре умерла их дочь, а через короткое время якобы умерла и Франческа.

Наличие в повести некоторых достоверных сведений не позволяло сомневаться и в остальном. Но то, что Жакова не называет фамилию Францины, настораживало и требовало проверки. Кроме того, нельзя было игнорировать замечание редактора сборника повестей, который в предисловии написал: «В ее работах можно обнаружить погрешности художественные и исторические. Жакова вносила фантазию туда, где требовалась до-

<sup>1</sup> О том, что упоминаемая Я. Штелиным в «Списке театральных танцоров и танцорок придворной сцены за 1768 год» Марфа Хандошкина — это жена Ивана Евстафьевича Хандошкина, предполагали многие. В том числе автор монографии, посвященной композитору, — Г. Фесечко. Уверенности в этом, однако, не было, так как известно, что пенсия после его смерти была назначена Елизавете Хандошкиной. Сейчас мы располагаем документом о том, что в 1774 году двадцатичетырехлетняя Марфа Михайлова была женой «придворного камер-музыканта Ивана Евстафьевича Хандошкина».

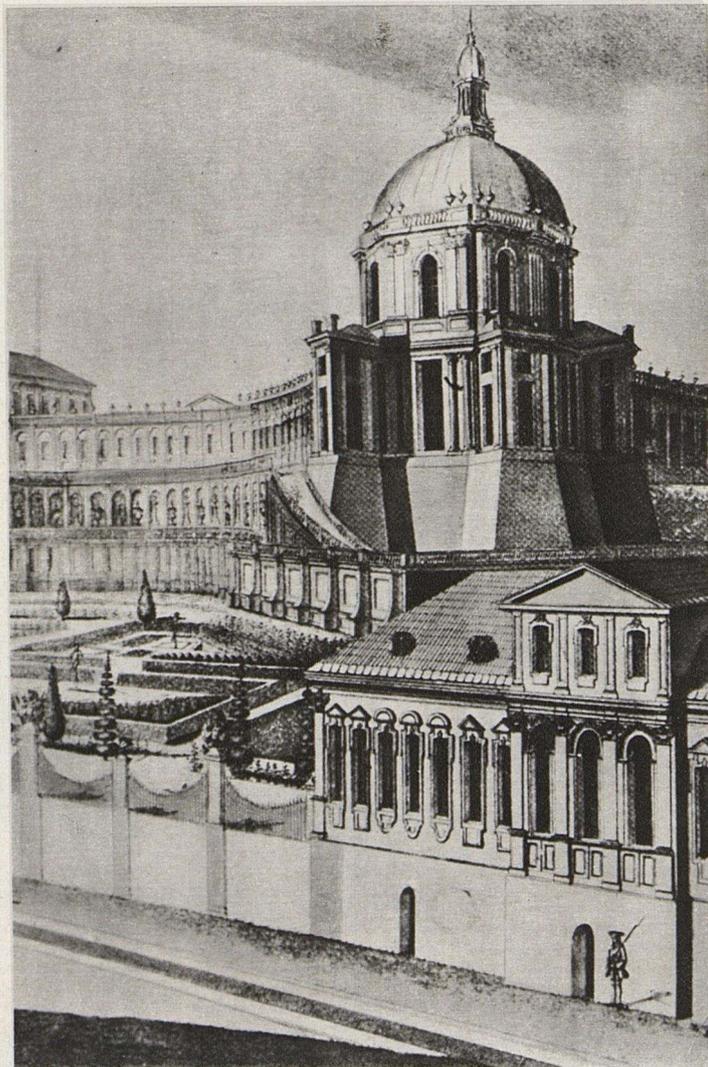
<sup>2</sup> Под влиянием вымысла Н. Кукольника, писавшего о Березовском в 1844 году и придумавшего жене Матильду, Финдейзен сообщил, что у Березовского были две жены, одну из них звали Франциной. Назвать Матильду он, видимо, не решился, так как другие явные вымыслы драматурга вызвали у него сомнение.

стоверность. Она пользовалась датами, фактами, которые нуждались в проверке и уточнении, делала ошибочные выводы).

Предпринятое нами изучение архивных материалов позволило уточнить некоторые обстоятельства, относящиеся к биографиям Францины Ибершер и Максима Березовского. Большой частью к формально-официальной части создания семьи Березовской — Ибершер.

Выросшая при дворе великокняжеской четы Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны, Францина с младенческого возраста привыкла видеть себя в окружении именитых взрослых, подолгу находившихся в Ораниенбауме (ныне город Ломоносов). Для ребенка, обращавшего на себя внимание взрослых своей привлекательной внешностью, непосредственностью и общительностью, не существовало социальных проблем. Ей было безразлично положение, занимаемое лицами, которых она ежедневно видела и которые приветливо обращались к ней, встречая в парке или

Увеселительный дворец в Ораниенбауме (фрагмент).



в различных помещениях, относившихся к дворцовому ансамблю. То, что среди них были будущие император и императрица, знаменитый танцовщик Фузано и другие знаменитости, — воспринималось ею как обыденная повседневность. Положение ее семьи при «развлекательной» службе двора, в которой служили отец, мать и брат, а затем и ее собственные выступления в спектаклях перед именитой аудиторией приучили ее смотреть на такую публику без трепета. Ее успехи в балетном искусстве, которые стали проявляться в раннем возрасте, также содействовали развитию чувства собственного достоинства и определенной независимости поведения.

Максим Березовский оказался в том же именитом окружении, имея, однако, достаточный опыт в познании социального неравенства, что не давало ему ощущения близости к сильному миру сего. Понадобились годы успешного выступления в качестве певца и скрипача, его творческие достижения на поприще композиторской деятельности для того, чтобы он обрел достаточную уверенность в себе.

И вот эти молодые люди — двадцатилетний Максим и шестнадцатилетняя Францина полюбили друг друга и с согласия родителей девушки решили пожениться. (О родителях Березовского нам ничего не известно).

В среде дворцовых служителей бытовало стремление привлекать в ка-

честве «поручителей» при венчании и «восприемников» при рождении детей представительнейшей самой именитой придворной аристократии, в чем усматривалось подтверждение «семейных» отношений слуг и господ, создавало условия для периодических контактов и могло обеспечить в будущем протекцию, хотя в действительности эти надежды далеко не всегда оправдывались. Но, как бы то ни было, этот вопрос стал и перед Максимом и Франциной, возможно, подняла его Мария Ивановна — мать Францины.

Выбор почетного поручителя при венчании пал на И. П. Елагина. Незадолго перед тем были утверждены штаты придворных артистов — впервые при царствовании Екатерины II. Наиболее авторитетным лицом в среде артистов был хорошо их знавший Иван Перфильевич Елагин — театральным деятель, драматург, поэт. Обратившиеся к нему Францина и Максим были им приветливо приняты, и он, зная, что невеста — католичка и для их вступления в брак потребуются время для получения формального разрешения петербургской духовной консистории, решил устроить молодоженам сюрприз. Надеясь, но без основания, на особое к нему отношение императрицы, Елагин, выбрав подходящий момент, обратился к ней за именным указом, разрешающим этот брак.

В воскресенье, 10 августа 1763 года, Екатерина II «...изволила возвратиться из мызы Стрельной в Петербург и прибыть в Летний Свой Императорский дом...». В понедельник, 11 августа, Елагину предстояло докладывать ее величеству о ходе своей переписки с Бальдассаре Галуппи — композитором — которого она хотела пригласить в Петербург. Елагин наказал молодым людям находиться поблизости, чтобы в нужный момент он мог позвать их в кабинет.

Этот момент наступил. Екатерина, не упуская ни одного случая показать себя благодетельницей, тепло поздравила молодых людей и в их же присутствии продиктовала камер-фурьеру Герасиму Крашенинникову указ: «Ея Императорское Величество изволила указать имянным Своего Императорского Величества указом находящемуся в службе при дворе Ея Императорского Величества при италийской компании певчому Максиму Березовскому дозволить жениться той же компании на танцовальной девице Франце Ибершерше и притом соизволила указать пожаловать ей платье». (Такой вид указ получил на второй день после того, как он был отредактирован).

Радостные невеста и жених в сопровождении матери и будущей тещи — Марии Ивановны, направились в церковь Всемилоостивого Спаса нерукотворного образа, обычно называемую Придворной конюшенной. Молодой священник Алексей Федоров, к которому они обратились по поводу обряда венчания, разочаровал их. Он объяснил, что, во-первых, требуются документы о рождении каждого из них, а во-вторых, поскольку невеста — католичка, требуется еще одно разрешение петербургской духовной консистории, без которого он не вправе регистрировать их брак. Елагин не скрывал своего смущения и сам обратился в духовную консисторию, но выяснилось, что без документов о рождении вопрос не может рассматриваться. Березовский отправил на Украину письмо с ближайшей оказией, которая случалась довольно часто, поскольку между Петербургом и резиденцией гетмана — городом Глуховым связь была весьма обильной.

В конце сентября 1763 года все документы были собраны и переданы в консисторию, где подобные дела рассматривались довольно часто и решались всегда положительно. Но в данном случае все оказалось чрезмерно сложным из-за... именного императорского указа: после него консистория ничего разрешать или запрещать не могла. Разрешение означало бы, что этот орган петербургской епархии позволил себе «дозволять» уже дозволенное высшей властью. Не разрешать брак консистория тем более не могла. Выход искали долго и нашли его в том, что обсуждавшемуся вопросу была дана своеобразная и достойная нейтральная формулировка: «О дозволении придворной танцовальной девице, состоящей в католическом законе, вступить в брак с придворным певчим Березовским». Как видим, консистория вообще не обсуждала вопрос о дозволении Березовскому жениться, то есть не вмешивалась в формулировку указа.

Столь острое решение датировано 16 октября 1763 года. В ближайшем после этого воскресенье — 19 октября — состоялось венчание. Запись в метрической книге Конюшенной церкви за 1763 год гласит: В графе «Кто венчан»: Российского театра италийской компании певчей Максим Березовский, той же компании на танцовальной девице Францине Ибершер, состоящей в католическом законе». В графе «Кто поруками подписывались» указано: «Двора Ея Императорского Величества гоф-фурьер Василий Михайлов сын Чертков».

Как видим, Елагин на торжественном акте не присутствовал. Огорчение молодых было, конечно, большим. Но еще накануне он их известил, что по независимым от него причинам присутствовать в церкви не сможет и крайне об этом сожалеет. Как свидетельствуют дворцовые документы, Екатерина II в этот воскресный день 19 октября 1763 года назначила во дворец большой прием, ответственность за который в большой степени возлагалась на Елагина. В камер-фурьерском журнале об этом записано: «...При собрании чужестранных министров и здешних Российских знатных обоего пола персон, в галерее начался куртаж, при котором Ея Императорское Величество и Его Высочество присутствовать соизволили. В продолжение куртага играла Итальянская инструментальная и вокальная музыка».

В итоге всех перипетий мы в настоящее время располагаем тремя документами, относящимися к биографиям Францины и Максима Березовских.

Что нам известно о происхождении Францины Ибершер?

В первые годы царствования Анны Иоанновны в Россию приехал музыкант Фридрих Ибершер, будущий отец Францины. Он служил валторнистом в придворном оркестре. В документах елизаветинского времени его имя также встречается, например, в составленном в гостилицкой мызе<sup>3</sup>, куда Елизавета Петровна выезжала для очередного развлечения

<sup>3</sup> Гостилицы — место, расположенное недалеко от Ломоносова, тогда — Ораниенбаума.

или на охоту. Во все подобных поездках ее сопровождал небольшой оркестр. В марте 1750 года «...собственную Ее Императорского Величества рукою» было предписано выплатить крупное денежное вознаграждение музыкантам. Первым в списке числится капельмейстер Арай, среди других — Фридрих Ибершер.

В начале 1740-х годов Фридрих Ибершер женился. Его жена Мария Ивановна состояла в придворном штате, ведавшем театрами и балетной школой. Мария Ивановна Ибершер выполняла административно-хозяйственные и воспитательные функции в «спальнях» малолетних учениц балетной школы.

Первенцем в семье Ибершер был сын Томас Фридрих Ибершер. По своим рано проявившимся склонностям он пошел по стопам отца и стал музыкантом. Одно время его фамилию переделали на русский лад и писали «Ножицков». С 1757 года Томас служил у Петра Федоровича в качестве «музыкантского ученика», как и Хандошкин. В 1759 году Томас уехал в Италию вместе с композитором Франческо Араией. В документе 1760 года читаем: «Итальянской певице Нунцятте по приказанию Его Императорского Высочества для перевода в Италию к капельмейстеру господину Араию на содержание находящегося при нем музыкантского ученика Томаса Ибершера выдать денег 250 рублей». Томас вернулся в Россию вместе с Араией в 1762 году, за две недели до прекращения царствования Петра III.

Францина родилась, предположительно, в 1747 или 1748 году. Способности к хореографии она стала проявлять в возрасте четырех-пяти лет. Общась постоянно с ученицами балетной школы, бывая часто на уроках и репетициях, очаровательная малышка настолько удачно воспроизводила элементы танцев, чем обратила на себя внимание учителей и это предопределило ее будущее.

Природные данные, наблюдательность, трудолюбие, повышенное внимание учителей к способной девочке привели к тому, что имя Францины стало известным, когда ей было одиннадцать-двенадцать лет. В разделе «Балет на придворной сцене» своей книги «Музыка и балет в России XVIII века» Я. Штелин отмечал, что весной 1760 года среди русских танцоров и танцорок выделялись своим мастерством «лучшие фигурантки Анисья, Аграфена, Прасковья и Францина».

Эти имена наряду с другими приводятся в одном из самых первых именных указов Екатерины II, изданном через несколько дней после дворцового переворота: «Ее Императорское Величество изволила указать имяным Своего Императорского Величества указом нижеписанных прежде находящихся в службе в Ораниенбауме определить в службу Своего Императорского Величества в итальянской компании на надлежащем же жаловании. А имянно танцовальщиков Вавилу Медведева, Пера Петипа, Трофима Мельникова, Тимофея Бубликова, танцовальщиц Степанову, Аграфену Игнатьеву, Франц Ибершершу, Прасковью Михайлову, Анисию Чурбанову, музыкантского ученика Ивана Хандошкина, певицу Федосью Никанову, Наталью Чурбанову это жалованье давать им из соляной суммы начать сего 1762 года июля с 1 числа по рассмотрению придворной конторы да сверх того давать им квартиры казенные по рассмотрению оной придворной конторы...»

Того ради... жалованье им производить смотря по учиненным о них аттестатам танцовальщикам Медведеву Вавиле ему платить и Бубликову тому сто пятьдесят рублей каждому, танцовальщицам Степановой тоже по восьмидесяти рублей, Игнатьевой, Ибершерше и Михайловой тоже по сто двадцати рублей каждой, Чурбановой сто восьмидесяти рублей. Певице Никановой стокож рублей, Наталье Чурбановой сто шестидесяти рублей. А против того им мелочные театральные вещицы для балетов, то есть чулки, башмаки, ленты и прочие иметь впредь да рассмотреть себя. А музыкантскому ученику Ивану Хандошкину производить сто восьмидесяти рублей в год, которые им давать с протчими из соляной суммы с того названного июля 1 числа 1762 года и записать их в итальянский список же для ведома...»

Версия Жаковой о том, что Францина Березовская умерла в 1766 году, как, впрочем, и многое другое, оказалась несостоятельной. Так, в «Списке театральных танцоров и танцорок придворной сцены за 1768 год», приводимом Штелиным, упоминаются «Тимофей Бубликов (называемый Тимошка) — необычайно талантливый воспитанник Гильфердини... Фигурантки Францина Березовская, Марфа Хандошкина...» Недавно обнаружен документ о том, что Францина уволилась в 1774 году, когда ей не исполнилось еще и тридцати лет. Казалось, что этот возраст недостаточен для выхода танцовщицы в отставку, но в самое последнее время мы установили, что в одно время с ней уволились: «придворная отставная танцовщица Мария Игнатьева — 22 года...», «придворная отставная танцовщица Марфа Максимова — 25 лет».

Мы уже отмечали, что в первой биографии Березовского, изданной в 1805 году, Францина не упоминается. Но следует иметь в виду, что вся эта биография, вместе со списком его сочинений, занимает неполных две страницы небольшого формата. В ней нет сведений о родителях, времени и месте рождения, нет даже имени и отчества. Поэтому отсутствие сведений о его семейном положении неудивительно. Удивительно другое. Автор ее, Евгений Болховитинов, в то время довольно долго жил в Петербурге, где не мог не встречаться со служившими при дворе людьми, хорошо знавшими Березовского и его жену Францину. Среди них мы можем с уверенностью назвать Тимофея Бубликова, который был товарищем и партнером Францины Березовской по сцене придворного театра на протяжении всего периода ее участия в спектаклях.

Таким образом, сведений о том, как сложилась судьба танцовщицы Францины Ибершер после 1774 года мы пока не имеем. Об этом можно строить лишь предположения, исходя из того, что известно о других танцовщицах ее возраста и квалификации. Уверенно можно сказать одно: на сцене она больше не выступала.

Некоторые танцовщицы, при благополучных семейных условиях, больше не служили. Другие, которым надо было самим заботиться о хлебе насущном, обучали малолетних танцовщиц в частных школах различных богатей, создававших собственные балетные труппы. Второй путь для Францины Березовской представляется наиболее вероятным.

*История:  
публикации,  
документы,  
воспоминания*

## СЕРЖ ЛИФАРЬ и Парижская опера 30-х годов

ЕЛИЗАВЕТА СУРИЦ,  
кандидат искусствоведения

**На это письмо, пришедшее в редакцию, сотрудники, к сожалению, не успели ответить: его отправитель — известный во всем мире деятель балетного театра Сергей Михайлович Лифарь умер. Наверное, оно было одним из последних, посланных на родину выдающимся мастером.**

*О чем оно?*

С. Лифарь писал о том, что четверть века «отдал эволюции национального балета Франции в Большой Парижской опере», о том, что труппа этого театра занимает «одно из первых мест в эволюции эстетики, техники, ...неоклассического стиля с его абстрактным словарем... Как «Русский балет» Дягилева — меня воспитавший». Сообщив, что проживает в швейцарском городе Лозанна, отмечал, «нашел здесь тихий уголок для существования и мышления...» С. Лифарь рассказывал также о выставке, открывшейся здесь и посвященной его творчеству (ее каталог Сергей Михайлович прислал в дар журналу «Советский балет»).

Завершая письмо, С. Лифарь сообщал: «Здесь, в Лозанне, я закончил мой главный литературный труд, освещающий мою трудовую творческую жизнь на чужбине под заглавием «Память Икара» — «Книга танца».

Воспитанный в Киевской студии Брониславы Нижинской, он с 1923 по 1929 годы выступал как солист Дягилевской труппы «Русский балет». С. Лифарь — автор серьезных книг-исследований по истории балета и методики преподавания танца, изданных на многих языках мира, в том числе и на русском. С 1930 года жизнь Сергей Михайловича Лифаря (1905—1986) в течение многих лет была связана с Парижской Гранд Опера. Ниже публикуется (с некоторыми сокращениями) глава из готовящейся к печати книги советского балетоведа Е. Суриц, где рассказывается о творческой деятельности С. Лифаря в предвоенные тридцатые годы.

**С**разу после смерти Дягилева, когда стало ясно, что его труппа не сможет продолжать существование, Жак Русе предложил Сержу Лифарю поставить в Парижской опере балет Л. Бетховена «Творения Прометея».

Фактически это была первая вполне самостоятельная балетмейстерская работа Лифаря. У Дягилева он лишь раз выступил в качестве хореографа — в 1929 году он создал под руководством М. Ларионова вторую в этой труппе постановку «Байки про Лису» (первая, 1922 года, принадлежала Брониславе Нижинской), но балет прошел считанное количество раз без большого успеха.

В «Творениях Прометея» Лифарь сходу сделал заявку на собственную тему и собственную концепцию балетного спектакля, которой он и в дальнейшем останется верен. Он выдвинул на первый план фигуру эпического героя и, естественно, предназначая эту роль для себя, исходил прежде всего из своих данных и возможностей. Его Прометей появлялся на пустой сцене после того как на глазах у зрителей медленно, торжественно совершал путь с самого верха высокого утеса, бережно неся в руках добытый

на небесах огонь. Он снимал покровы с застывших людских фигур и с помощью огня превращал эти статуи в живые существа. Женщину (О. Спесивцеву) и Мужчину (Сержа Перетти) он вел на Олимп, к Аполлону, где их обучали Терпсихора и остальные Музы. Затем он сражался за них с Марсом, прогонял Смерть и добивался прощения у Аполлона, который пожимал протянутую ему руку. Вдвоем они с удовлетворением наблюдали за играми обретших душу людей. Прометею принадлежали и самые эффектные танцы: два соло, рисующие торжество, первый раз после оживления людей, второй — после победы над Смертью. Здесь танцовщик комбинировал всевозможные пируэты и разные виды прыжков с картинными поэмами на полу.

Успех «Творений Прометея» у публики побудил Жака Руше пригласить Лифаря в Парижскую оперу на положение балетмейстера труппы и ведущего артиста. Директор надеялся, что именно Лифарь поможет ему не только обновить репертуар, но сломать инерцию и провести необходимые реформы, чтобы вывести балет первого французского театра на путь современных исканий. Поначалу Руше обратился к Баланчину, но случилось так, что в решающий момент тот заболел, отказался от постановки «Творений Прометея», и тогда выбор пал на Лифаря. Для Лифаря работа с балетной труппой Оперы быстро стала его кровным делом, делом его жизни и все свои знания и умение — как танцовщик, балетмейстер, педагог, оратор, публицист и литератор — все свои силы и средства, весь свой дипломатический талант он обратил на то, чтобы сделать ее такой, как ему казалось нужным.

Руше во всем оказывал поддержку молодому балетмейстеру. Надо было прежде всего сломать ряд привычек, дабы артисты труппы ощутили себя причастными искусству. Одно из первых мероприятий коснулось, как это ни странно, традиционного права абонентов проводить время в так называемом Фойе танца, где они встречались с танцовщицами и куда не вхожи были танцовщики труппы. Лифарь стал назначать в Фойе танца непосредственно перед спектаклем репетиции, на которые приглашались, естественно, и занятые в данном балете мужчины. Абоненты выразили неудовольствие, но Лифарь и Руше упорно ссылались на производственную необходимость. Постепенно к нововведению привыкли, и роль абонентов, во многом сводившаяся к тому, чтобы «покровительствовать» балеринам, стала менее заметной. Например, когда в 1935 году Лифарь захотел ввести вечера, целиком посвященные балету (до этого балеты всегда ставились вместе с оперой), абоненты запротестовали, Жак Руше испугался, что их неудовольствие скажется на сборах (для него это было тем более существенно, что он вкладывал в Оперу собственные средства, так как государственная дотация была недостаточной). Между тем публика с большим удовольствием восприняла новшество, сборы поднялись, и абонентам пришлось уступить.

Лифарь проявил большую осторожность в отношении педагогов. Он не мешал Карлотте Замбелли, Альберу Авелину и Гюставу Рико вести занятия так, как они считали нужным, а сам взял на себя только «класс адажио» (двухлетний класс), да и то лишь с 1932 года. Однако со временем, ощущая, что его положение в театре достаточно укрепилось, он стал направлять самых молодых танцовщиков доучиваться у русских педагогов, имевших в это время студии в Париже. Таким образом, в следующем поколении артистов балета Оперы появятся ученики Матильды Кшесинской, Веры Трефиловой, Ольги Преображенской, Любови Егоровой, Александры Волинина. По мнению историка балета Айвора Гэста, сам стиль танца стал постепенно меняться, «итальянский элемент во французской школе был смягчен лиризмом школы русской, которая в свою очередь произошла от старой французской школы»<sup>1</sup>.

Еще одним крупным новшеством стало появление в репертуаре балетов наследия. По-видимому, два обстоятельства побудили Лифаря, поначалу более заинтересованного в собственных постановках, чем в обращении к классике, несколько изменить курс к 1931 году. Первое — влияние А. Левинсона, который в прессе осыпал Оперу упреками за то, что в ее репертуаре отсутствуют шедевры прошлого, в то время как в Париже были русские артисты и педагоги, которые могли бы помочь восстановить старые балеты, а в составе труппы была Ольга Спесивцева. Левинсон отказывал

Лифарю в признании, пока не увидит его в этих великих балетах. Второе — экономический кризис, резкое уменьшение средств, отпускаемых на театры, отчего стало сложнее заказывать новые произведения. В 1931 году на сцене Оперы был поставлен фоккинский «Призрак розы», а вслед за ним «Жизель». В 1932 году — «Дивертисмент», куда вошли отрывки из «Спящей красавицы». Выступление Спесивцевой в роли Жизели положило начало традиции, которая в труппе Парижской оперы была усвоена артистами всех последующих поколений. Что касается Лифаря, то он решительно пересмотрел партию Альберта, тщательно разработав все игровые сцены первого акта и танцевально обогатив ее во втором. Теперь в центре спектакля была не одна Жизель с ее разочарованием, смертью и любовью, сохраняющей силу за порогом могилы, а трагедия двух влюбленных. Результатом тщательного изучения этого знаменитейшего из романтических балетов явились позднее исторические работы Лифаря — книга, посвященная истории создания «Жизели», и книга о первой исполнительнице заглавной роли Карлотте Гризи. В «Дивертисменте» труппа ознакомились со стилем Петипа: балет повторял в основном ту сокращенную редакцию «Спящей красавицы», которую Дягилев ввел в репертуар после постановки в 1921 году.

Когда в сезоне 1935—1936 годов в Париж приехала на гастроли Марина Семенова, она танцевала в «Жизели», «Дивертисменте», и для ее прочального выступления Лифарь возобновил отрывки из балета «Лебединое озеро».

На протяжении первых десяти лет работы в Парижской опере собственный балетмейстерский почерк Лифаря постепенно формировался и видоизменялся.

Балетмейстерский почерк складывается в результате воздействия нескольких элементов. Конечно, талант и индивидуальность хореографа играют решающую роль. Но весьма существенны и полученное художником образование, и традиция, в которой он воспитан, и те примеры, которые были у него перед глазами.

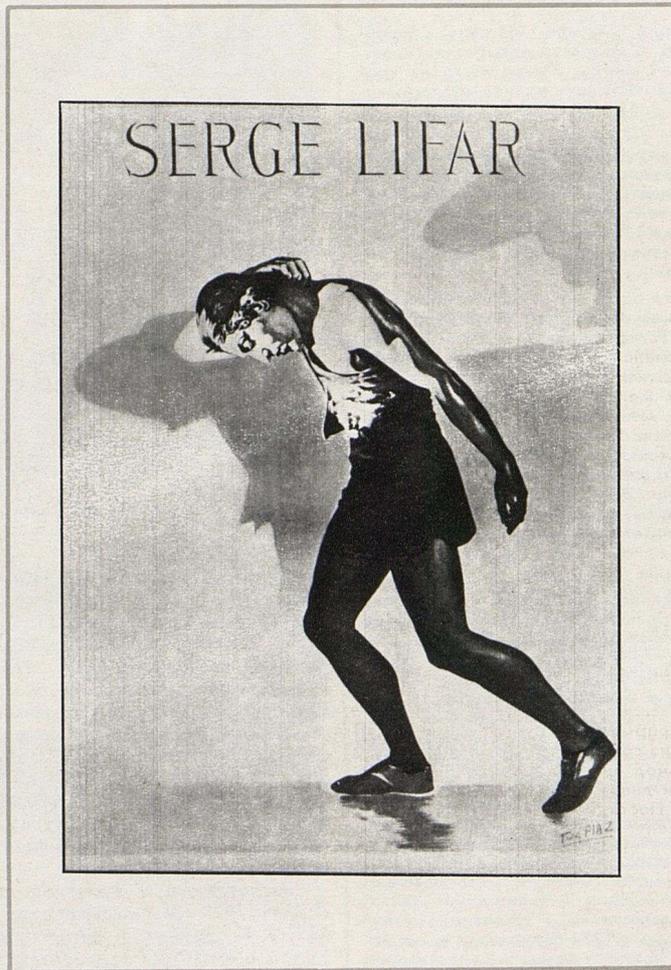
Лифарь, в отличие от Мясина и Баланчина, не получил систематического образования в балетной школе, не работал в русских театрах. Он был практически незнаком с многоактным балетом, с академическим театром Петипа, где сложилась традиция и блестящих сольных вариаций, и сложных, разработанных в мельчайших деталях больших ансамблей. «Лебединое озеро», «Свадьба Авроры» (фрагменты из «Спящей красавицы») и появившийся в репертуаре в 1926 году отрывок из балета «Раймонда» — вот все, чем он смог овладеть, работая у Дягилева. Но он обучался у Чекетти и классический танец оставался для него главной целью и главным средством выражения.

Фоккинский репертуар был знаком Лифарю значительно лучше, так как труппа Дягилева продолжала исполнять наиболее знаменитые балеты раннего периода.

Когда Лифарь начал ставить балеты в Парижской опере, у него не было не только никакого опыта, но не было и прочной основы, знаний, осознанных принципов и устремлений. Поэтому первые спектакли, как утверждают биографы Лифаря<sup>2</sup>, это робкое еще нащупывание своего пути. Но они имели успех — и это решило дело.

Следует выделить еще один важный для понимания творчества Лифаря стимул: эгоцентризм. Да, Лифарь со всей страстью отдался делу обновления балета Оперы, и это его великая заслуга. Но за всем этим стояло, как будет стоять на протяжении всей его творческой жизни, неутолимое желание быть первым, быть на виду, быть в центре событий. В жизни и на сцене. Поэтому и балеты он ставил прежде всего для себя. Причем в начале творческого пути столь нерасчетливо, что вообще игнорировал возможности женского танца и особенно танца ансамблевого. В поисках собственного стиля он манипулировал с классическим танцем, охотно пользуясь «выкрученными движениями» («mouvements distordus»), как определяла критики. Например, А. Левинсон в критической статье (позднее воспроизведенной в его книге о Лифаре), анализируя постановку Лифаря — балет «Вах и Ариадна» (1931) связывает ее с искусством Дягилевской антрепризы последнего периода. Пуборник классического танца, Левинсон утверждал, что танцы Спесивцевой (Ариадна) и ее дуэты с Вахком «построены на карикатурной преднамеренной деформации академических па и свидетельствуют о пренебрежении к женской грации, если не сказать — ненависти к ней»<sup>3</sup>.

Серж ЛИФАРЬ.  
Афиша Тедди Пиац (1940).



Более удачными оказались, поставленные в 1934 и 1935 годах, два балета, основой которых послужила комедия дель арте: «Жизнь Полишинеля» и «Салат», где героем выступил неаполитанский Пульчинелла. Комедийные спектакли имели большой успех. Именно после них дирекция Парижской оперы решила отвести балетным представлениям самостоятельный вечер, а не присоединять их к оперным, как раньше, что явилось существенным новшеством и победой балетной труппы. И все-таки Лифарь скорр пришел к заключению, что не комедия составляет его силу. Вероятно, не без влияния романтических спектаклей — недаром с 1931 года до конца карьеры он не расставался с ролью Альберта из балета «Жизель», в которой удостоился самых высоких похвал критики, — Лифарь обратился к темам драматическим. В центре «театра Лифаря» оказался герой, чьи подвиги поднимают его над простыми людьми, но и отдаляют от них, герой, упорно преследующий свою цель, независимо от того добро или зло является результатом его поступков. Вероятно, этот образ впервые наметился еще в «Прометее». Позднее он получил имена Икара (1935), торжествующего Давида (1937), Александра Великого (1937), Рыцаря («Рыцарь и девушка», 1941), Дон Жуана («Жоан из Цариссы», 1942) и др.

Начиная с середины 1930-х годов Лифарем овладела еще одна идея, также отчасти вызванная стремлением освободиться от всех ограничений и подчинений. Он провозгласил самостоятельность танца в балетном спектакле, его независимость от музыки. Толчком послужил неудачный союз с С. Прокофьевым, написавшим по заказу Парижской оперы музыку балета «На Днепре», которая совершенно не отвечала намерениям Лифаря. В 1935 году он опубликовал «Манифест хореографа», где выдвинул тезис, согласно которому танцем движет ритм и ритм этот заложен внутри самого танца, а не диктуется извне. Поэтому танец не должен подчиняться музыке, поэтому он может существовать и без музыки.

Первой попыткой создать «танец без музыки» стала постановка «Икара». Но, строго говоря, музыка не была полностью изгнана из балета. Онеггер<sup>4</sup> написал ритмическую партитуру, исходя из указаний Лифаря. Не было только мелодий, но, как показало будущее, возможна музыка и без мелодии. Впрочем, Лифарь и не собирался навсегда отказаться от музыки. Вопреки всем декларациям, наряду с балетами «Торжествующий Давид» (1937) и «Песня песней» (1938), где опять использовались ритмы (подсказанные самим Лифарем в первом случае Витторио Рьетти, во втором Артюру Онеггеру), появились балеты «Александр Великий» (1938) и «Рыцарь и девушка» (1941) с музыкой Филиппа Гобера, которая отличалась, наоборот, богатством мелодий, роскошью оркестровки. В самой идее балета без музыки было, как всегда у Лифаря, с одной стороны увлечение, с другой — немалая доля эпатижа.

Руководя на протяжении четверти века балетной труппой Парижской оперы<sup>5</sup>, Лифарь формировал ее репертуар почти исключительно из собственных постановок, каковых за этот период он осуществил девяносто три<sup>6</sup> и в пятидесяти девяти из которых он исполнял главную роль.<sup>7</sup> Постановок других балетмейстеров было, особенно в первый период (1929—1944) немного, да и ставили балеты только работавшие в театре Лео Стаатс и Альбер Авелин, в прошлом ведущие танцовщики, затем педагоги труппы, оба не обладавшие крупным балетмейстерским дарованием.

Таким образом балет Парижской оперы на протяжении 1930—1950-х годов — это балет Сержа Лифаря. Его интересы и вкусы определяли репертуар, характер музыки и декоративного оформления, состав труппы и исполнительский состав.

По форме балеты Лифаря продолжали традицию так называемого «нового балета», с которым Дягилев познакомил французов в первые Русские сезоны. Это ставший нормой для балетных трупп всего мира в XX веке одноактный балет. Таких балетов принято стало показывать три на протяжении вечера, объединяя произведение сюжетные и бессюжетные, танцевальные комедии и драмы. Лифарь выказал предпочтение балету сюжетному, тем более, что сама идея интерпретации музыки в танце и, следовательно, зависимости танца от музыки вызывала у него протест. Сюжет у Лифаря был, как правило, более развернут и детализирован, чем у Фокина, которого интересовала больше атмосфера, чем фабула. Для Лифаря фабула существовала. Она позволяет выдвинуть на первый план главного персонажа, поставить его в разнообразие, часто драматические ситуации.

Тематика балетов Лифаря достаточно традиционна — это главным образом мифы, легенды, чаще всего библейские, античные или средневековые.

Не нова и идея поставить в центр танцевального спектакля мужчину. Фокин создал ряд балетов для Вацлава Нижинского. Но Нижинский был танцовщиком другого типа и поэтому у Фокина был другой мужской герой. Это, как правило, фигура страдательная. Обладая огромной притягательной силой, герой Фокина-Нижинского (Золотой раб, Петрушка, Нарцисс и др.) пассивен и подчиняется обстоятельствам.

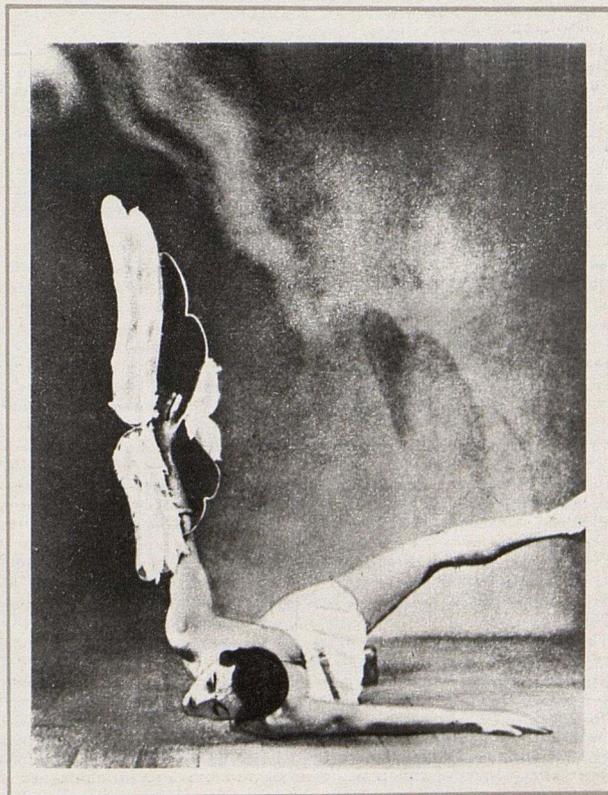
Герой Лифаря действовал. Балеты Лифаря рисовали обычно ряд поступков героя, приводящих к тем или иным, нередко драматическим результатам. Прометей является, чтобы огнем оживить людей. Икар, единственный из всех, к кому обращается Дедал, решился взлететь в небо и рвался ввысь до последнего вздоха, даже лишившись одного крыла. Давид сражался с врагами, противостоял Саулу, вместе с дочерью Саула спасался бегством и в конце всходил на трон. Александр Великий разрубал гордые узлы, покорял Иерусалим, захватывал Египет и, отравленный, умирал в Вавилоне. Затем в апофеозе, сменяв саван на корольскую мантию, он последний раз появлялся в глубине сцены на крутом склоне и уходил в бессмертие. Странствующий рыцарь («Рыцарь и девушка») освобождает от чар принцессу-ланы, затем завоевывал ее в турнире с тремя противниками.

Герой Лифаря был активным героем, но он был, как правило, героем



Алисия МАРКОВА  
и Серж ЛИФАРЬ  
в балете  
«Жизель» (1938).

Серж  
ЛИФАРЬ-  
ИКАР  
(«Икар»).



одиноким, исключительной личностью. Он возвышался среди людей и оставался от них далек. Действовал же он не столько из чувства долга или желания творить добро, сколько из сознания своей избранности и потребности быть первым и единственным, ради славы, ради власти. Неудивительно потому, что такого рода активность может обернуться злом: Дон Жуан будет ломать судьбы и сеять смерть («Жоан из Цариссы»). Неудивительно и что героя Лифаря в дальнейшем постигнет разочарование. Это в дни юности Прометей сражался со Смертью и побеждал ее. В спектаклях, созданных через десять лет, тем более в годы войны и после нее, все иначе.

Тема смерти, отступающей перед посмертной славой, которая есть воскресение души, не раз возникла в постановках Лифаря. В «Икар» (1935) и «Александр Великом» (1937) он напрямую выразил эту мысль. Но в более поздних балетах хореограф иначе решал проблему. Истар («Истар», 1942), отправляясь в ад, чтобы освободить Сына жизни, стучался в семь врат, открывающихся в небытие. И лишь переступив через радости и горести земной жизни, порвав все связи, отказавшись от былых свершений, получала она право начать с ним новое существование за пределами реальности.

Тема одиночества возникла у Лифаря впервые в «Энее» (1938), когда герой, вынужденный расстаться с образами прошлого, один, в тоске и страхе, продолжал путь. В балете «Гиньоль и Пандор» (1944) Гиньоль, жалкая, наделенная живой душой марионетка, жила в подчинении у бездушного деревянного хозяина. Гиньоль совершал нечаянное и бессмысленное убийство, жандармы хватили его, суд судил, палач казнил. И несмотря на то, что кукла в финале возрождалась, как возрождаются все петрушки и полишинели, бессмертные по самой своей сути, это возвращение к жизни радости не принесило, потому что неприглядна была сама жизнь в душном ящике-тюрьме, потому что неизбежно было повторение вновь и вновь все тех же печальных событий. Атмосфера этого балета заставляла, по мнению биографов Лифаря, вспомнить созданную в то же время повесть А. Камю «Чужой».<sup>8</sup>

В «Миражах» (1944) хореограф показывал жизнь как вереницу заблуждений. Человек, неоднократно поддающийся иллюзиям, теперь убедившийся что любовь уничтожается смертью, богатство сулит разочарования, а счастье юности эфемерно, оставался в конце наедине с собственной тенью.

Балет «Миражи» был показан во время гастролей труппы Парижской оперы в Советском Союзе в 1958 году, наряду с балетами «Наутеос» (1954) и «Фантастическая свадьба» (1955). По наблюдению критика М. Иофьева традиционная романтическая тема противорочия мечты и действительности решалась в этих балетах Лифаря пессимистически, как «утверждение воли судьбы и подчинение ей человека».<sup>9</sup> Герой Лифаря, как бы устав сам утверждаться, отдавал себя во власть высших сил — Лейкотей в «Наутеосе», Океанды в «Фантастической свадьбе». Эти фантастические существа в женском облике (отметим, что в ранних балетах Лифаря женщина играла всегда второстепенную и пассивную роль) решительно берут верх над героем. Они присваивают себе право казнить или миловать и либо отторгают героя от жизни, представляющей другой — земной — женщиной, либо равнодушно отпускают на землю.

Вероятно, некоторое значение имело и то, что эти поздние балеты Лифарь ставил уже не для себя, и что хотя в труппе появились в те годы способные танцовщики-мужчины, но ее женский состав был несомненно сильнее. И все же дело не только в том, что активный герой Лифаря вместе с ним покинул сцену. Эволюция была закономерной, потому что с самого начала он был отравлен ядом себялюбия и активность его не подразумевала ни жертвенности, ни потребности служить людям.

Взаимоотношения с композитором и художником у Лифаря были несколько иные, чем у хореографов труппы Дягилева.

Лифарь сравнительно редко использовал музыку, не предназначенную для балета, что так любил делать М. Фокин. В ряде случаев музыка или ритмическое сопровождение заказывалось, исходя из определенного Лифарем в процессе предварительных репетиций внутреннего ритма танца. Он считал, что танец обладает собственным ритмом, каковой и должен являться определяющим, а отнюдь не ритм, навязанный танцу извне музыкой. И хотя балеты на основе заранее заданных ритмов оказались малочисленными и составили краткий эпизод в творчестве мастера, Лифарь и впредь продолжал считать, что музыка не должна диктовать хореографу свои законы и роль ее должна была оставаться вспомогательной.

В десяти пунктах его декларация, опубликованной в «Манифесте хореографа», три касаются музыки и свободы балета от «музыкального ига», в одном (девятом) заявлено также: «Хореограф не должен быть рабом художника»<sup>10</sup>. Никогда у Лифаря балет не служил поводом для демонстрации нового направления в живописи, художник подчинял свое видение темы балетмейстерскому замыслу. Лифарь не имел постоянного художника, сотрудника и единомышленника. Он приглашал, особенно в первые годы работы в Опере, живописцев, знакомых по дягилевской антрепризе: Педро Приюна («Жизнь Полишинеля», «Голый король», «Ориана и принц любви»), Андре Дерена («Салат»), Фернана Леже («Торжествующий Давид»). Но ни разу их оформление не стало, как было у Дягилева, самым примечательным, основополагающим элементом представления. Оно сохраняло значение фона сценического действия. Весьма охотно работал Лифарь с А. Кассандром. Раймон Конья писал о декорациях Кассандра, что «освященные холодным светом, погруженные в разреженный воздух, они готовят зрителя к драме, которая должна в них разыгрываться, противопоставляя свою задумчивую неподвижность движениям персонажей, строго ограничивая действие рамками сцены».<sup>11</sup> Лифарь сотрудничал также с Андре Диньионом, изысканным и мечтательным, и с менее известным художником П. Лартом, написавшим строгий выдержанный в серебристо-коричневых тонах скалистый пейзаж в «Икар» и многочисленные, быстро сменяющиеся декорации в «Александр Великом».

Лифарь, следуя заветам «нового балета», пользовался на протяжении спектакля единым танцевальным языком, без разделения на классический и характерный танец и пантомиму, как в балетах XIX века. В этом отношении он ближе Фокину, но у Фокина значительно больше места занимала пантомима, не старинная, условная, как у Петипа, а изобразительная, сближающаяся с актерской игрой в драме. Лифарь ею почти не пользовался. Его балеты танцевальнее. Но танец в них, особенно в первый период работы

Лифаря, развивался однобоко. В первую очередь разрабатывались танец мужской, танцевальные эпизоды, связанные с оперным персонажем. Женский танец занимал значительно меньше места и лексически был беднее. Долгое время Лифарь игнорировал также и возможности ансамблевого танца, сводя его к примитивным эволюциям аккомпанирующей солисту массы. В более поздних спектаклях было достигнуто уже некоторое равновесие частей.

Главным выразительным средством в балетах Лифаря был классический танец. Фольклор Лифаря не интересовал вовсе, традиционный характерный танец, культивировавшийся в спектаклях XIX века ему был мало знаком. Не пользовался он и свободным танцем, равно как и предложенными Фокиным формами, включающими сочетание классики со свободным танцем и вольную переработку национальных плясок.

В балетах дягилевской антрепризы послевоенных лет, на которых Лифарь был воспитан, чистой классики было мало. Тем не менее Лифарь не стал брать за образец постановки, в которых ему довелось там участвовать. Он исходил прежде всего из своих интересов классического танцовщика, отчасти из традиций театра, балетную труппу которого возглавил. И оставался верен классическому танцу. Но он не стремился сохранить классический танец таким, каким он существовал в классе его учителя Чекетти. Лифарь систематически перерабатывал классический танец, внося новые элементы. Свой стиль он назвал «неоклассическим» и упорно боролся за некоторые новшества, которые представлялись ему особенно принципиальными. Таково введение шестой и седьмой позиций (по терминологии Лифаря)<sup>12</sup>, а также арабесков и аттитудов со смещенным центром тяжести, что придает им необычный наклон.

В первые годы работы в Парижской опере Лифарь уделял почти исключительное внимание танцу мужскому и отчасти дуэтному. Он охотно вводил акробатические элементы. Щедро орнаментировал танец турмами и антраша. Избегал пантомимы, впрочем воспроизводящей действие, Лифарь охотно пользовался жестами, носящими символический характер. Большое внимание он уделял позе. Жестикация и позировки нередко носили патетический и декоративный характер. Танец прерывался моментами, когда исполнитель застывал в продуманно статуйной позе и задерживался в ней достаточно долго, чтобы она успела запечатлеться в сознании зрителя. Это создавало ощущение статичности, картинности.

В первое послевоенное десятилетие во Франции сложилось отношение к постановкам Лифаря как к архаичным и безжизненным, а главное далеким от современных интересов. Балетная молодежь тех лет заявляла о своем несогласии с Лифарем: уже в 1944 из Оперы ушел недовольный творческой атмосферой театра Ролан Пети, объединивший вокруг себя способных молодых артистов. В их числе были Рене Жанмер, Жан Бабиле, Колет Маршан, Ирен Скорик, Этери Пагава, Нина Вырубова, Роже Фенонжуа, Серж Головин, Юлий Алгаров и другие. Некоторые из них пришли из школы Оперы, другие учились у русских педагогов. Ролан Пети, Жанин Шарра и другие хореографы послевоенного поколения искали в балетном театре другое, чем Лифарь. Их усилиями французский балет двинулся по новому пути. Но каково бы ни было отношение молодых артистов-новаторов к Опере и ее балетной труппе, сами того не сознавая, они были этому театру, этой труппе, этой школе и их руководителю Сержу Лифарю бесконечно многим обязаны.

За годы руководства Лифарем балетной труппой Парижской оперы она обрела новую индивидуальность и значимость. Многие десятилетия владившая жалкое положение придатка основной — оперной — труппы, она получила самостоятельность, стала пользоваться уважением, ее выступления вызвали серьезные отклики и споры в среде ценителей искусства. Труппа обладала своим неповторимым репертуаром, пусть состоявшим преимущественно из балетов Лифаря, но по художественному уровню неизмеримо более высоким, чем большинство спектаклей, шедших в этом театре до его прихода. Она числила в своем составе целую группу талантливых артистов, воспитанных в школе Оперы и в большинстве учившихся также у русских педагогов. В конце 1930-х годов — это Серж Перетти, Сюзан Лорсия, Соланж Шварц, Мари-Луиз Дидион, Лисет Дарсонваль, Полет Диналикс. В начале 1940-х стал расцветать талант юной Иветт Шовиере, обратили на себя внимание Мишель Рено, Кристиан Воссар, Мишлен Барден, Мадлен Лафон, Жан-Поль Андреани. Такое созвездие талантов уже само по себе должно было обеспечить труппе славное будущее и непрерывность традиций, что для балетного театра есть непременное условие существования.

<sup>1</sup> Guest. I. Les Ballets de l'Opéra de Paris, P., 1976, p. 174.

<sup>2</sup> Имеются в виду книги А. Левинсона и работа А. Гаста, посвященная истории балета Парижской оперы, отчасти книга Ю. Сазоновой и Ж. Лорана «Серж Лифарь, обновитель французского балета».

<sup>3</sup> Lévinson A. Serge Lifar. Destin d'un Danseur, P., 1934, p. 45.

<sup>4</sup> На афише стояло имя Ж.-Э. Сифера, дирижера балета, так как Онетгер был связан с Идой Рубинштейн контрактом, лишающим его права писать музыку для другого хореографа.

<sup>5</sup> Он был главным балетмейстером с 1929 по 1945 и с 1947 по 1958.

<sup>6</sup> 79 балетов (включая 8 возобновлений чужих работ) и 14 постановок танцев в операх.

<sup>7</sup> В рассматриваемый нами период с 1929 по 1944 год Лифарь выступил в 42 балетах из 43. Единственное исключение — «Принцесса в саду» (1941).

<sup>8</sup> Laurent J., Sazonova J. Serge Lifar, rénovateur du Ballet français, P., 1960, p. 149.

<sup>9</sup> М. Иофьев. Профили искусства. — М., 1965, с. 191.

<sup>10</sup> Lifar, Serge. Le Manifeste du chorégraphe, P., 1935, p. 30.

<sup>11</sup> Dictionnaire du ballet moderne. Fernan Hazan, P., 1957, p. 81.

<sup>12</sup> Шестая позиция это, по существу, пятая позиция ног, невыворотная и на пальцах при корпусе, развернутом в профиль к зрителю, и руках, свободно брошенных одна впереди, другая сзади на уровне плеч. Седьмая позиция сохраняет те же положение рук и корпуса, но ноги в четвертой невыворотной позиции и колени присогнуты. Поскольку, строго говоря, нет никаких оснований причислять эти любимые Лифарем позы к позициям, ни одна из существующих школ классического танца не воспользовалась его предложением.

# «ЭТО ЦВЕТЫ, ЭТО ПОЭЗИЯ...»

Балетная труппа Немецкой государственной оперы показала во время московских гастролов вечер одноактных балетов Дж. Баланчина. Это было для нее немалым испытанием, ибо произведения знаменитого хореографа требуют от исполнителей совершенного владения лексикой классического танца. Балеты Баланчина — живое, танцевальное «исследование» самой природы, стихии, структуры хореографической классики, талантливейшие «движущиеся диссертации» на различные темы танцевальной науки. Мало что может сравниться с блистательной эрудицией Баланчина в этой области, воспринявшего лучшие традиции русской академической школы и развившего эти традиции с удивительной смелостью и свободой.

Баланчин создает прекрасную апологию танца, танца, не заслоненного ничем — ни трогательным сюжетом, ни пышностью декорации, никаким вторжением режиссерских, постановочных приемов, никакой драматизированной «игрой» исполнителей.

Обрекая себя на подобную аскетичность и скупость, как бы презрительно отвергая помощь смежных искусств, Баланчин вынужден до предела напрягать свое чисто хореографическое воображение. И это часто приводит его к поразительным находкам и открытиям, позволяя сочетать чистоту и строгость стиля с огромной изобретательностью и разнообразием движений. Баланчин умеет быть бесконечно щедрым, в то же время оставаясь предельно сдержанным.

Дж. Баланчин в своих хореографических композициях прежде всего стремится пластически воплотить, выразить музыку. Есть восточная легенда об идеальном выразительном театре, в котором слепой, слушая речь актеров, может ясно увидеть все происходящее на сцене, а глухой, по их движениям и мимике, способен понять, о чем они говорят. Так вот и Баланчин стремится к такой музыкальности хореографии, чтобы даже «глухой», созерцая танец, мог «услышать» музыку. И это ему почти удается.

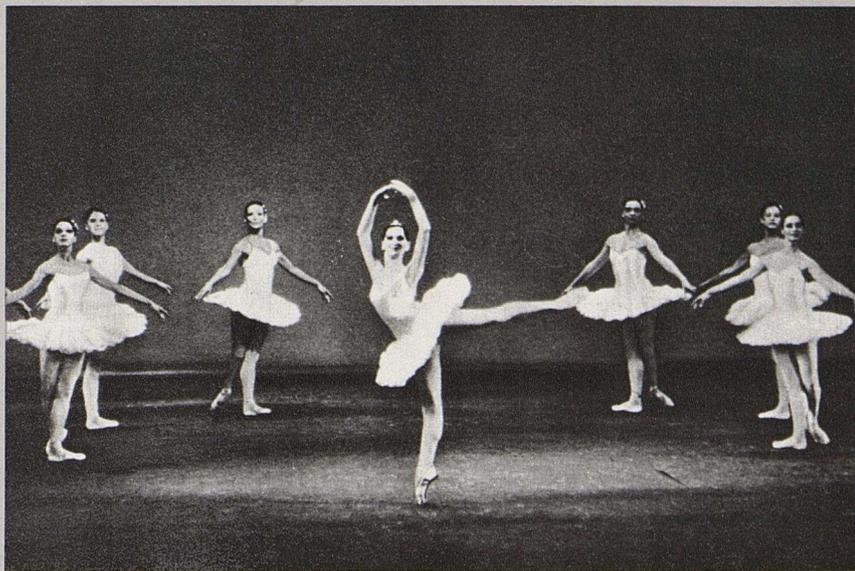
В балете «Симфония до мажор» (музыка Жоржа Бизе) принципы Баланчина получают совершенное воплощение, создают подлинный хореографический шедевр. На ваших глазах неуловимо меняются, переливаются, меркнут и снова вспыхивают тончайшие драгоценные грани, филигранные узоры сложнейших, прихотливых танцевальных форм и линий. И это сочетается с ощущением их абсолютной прозрачности, кристальной ясности и чистоты.

Для каждой паузы, для каждого перехода найдена своя пластика — особый рисунок движений рук, особые повороты корпуса и головы. В «Симфонии до мажор» можно увидеть едва ли не все виды и комбинации классического танца в самых неожиданных и вместе с тем абсолютно гармонических сочетаниях. В пластике словно воплощены порывы живого, искрящегося юного воображения, танец как будто открывает перед нами все новые и новые чудеса, сияющие миры лучезарного веселья и радости.

Нельзя не восхищаться тем, как удалось Баланчину соединить в этом произведении мудрое всевидение искусного мага и волшебника классического танца с неповторимостью юности, словно впервые познающего доселе неведомый ему мир пластической красоты. У балетмейстера есть удивительный прием — порой он останавливается на том или ином движении классического танца, заставляя нас рассматривать его в самых различных ракурсах, как бы извлекая из него всевозможные эстетические впечатления. Это похоже на то, как поворачивают алмаз, любясь всеми его гранями. Для Баланчина классический танец — это сокровища, россыпь драгоценностей или оранжерея, в которой выращиваются прекрасные цветы самых причудливых форм и расцветок.

Иногда Баланчин добивается и других впечатлений. Его интерпретация музыки Пауля Хиндемита («Четыре темперамента», концерт для фортепиано и струнного оркестра) напоминает искусные формулы, где преобладает строгость геометрически выверенных линий.

Баланчин всегда убежденно отстаивал свои взгляды.



Фрагмент из балета «Симфония до мажор» в исполнении танцовщиков Немецкой государственной оперы.

«Мои балеты — танцевальные, обыкновенно говорят — бессюжетные, а еще раньше даже называли их абстрактными, — отмечал хореограф. — Я всегда на это отвечал: нет, у меня конкретные балеты, ведь абстрактную вещь нельзя видеть, трогать. Абстракция — это только идея. А у меня люди, у них есть руки и ноги, так что все это настоящее. Это — танец! Потом я даже выдумал термин — storyless — балет «без истории». Но Антони Дж. Боуман приводит и такие слова Баланчина, когда он, парируя постоянно повторяющиеся критические замечания о том, что его балеты чересчур абстрактны, привел такой пример: «Предположим, кавалер с дамой пошли в ресторан. Они пообедали и начали танцевать фокстрот. Что же тут абстрактного? Писать о них рассказа не приходится. Вероятно, они просто танцуют ради собственного развлечения. Они слышат музыку, с удовольствием шаркают по полу, наслаждаются ритмом. Мы в балете делаем то же, только, пожалуй, немного быстрее и чуть лучше. Мы лучше прыгаем и красивее выглядим».

Не хочется принимать всерьез это весьма прозаическое сравнение балета с приятным послеобеденным времяпрепровождением. Тем более, что память сохранила совсем другие слова художника об искусстве, которому он посвятил жизнь: «Балет — это цветы, это красота, это поэзия, а об этом надо говорить только с позиций эстетических... И право же не хочется знать, кого изображает та или иная балерина, а просто видеть чистую красоту ее тела, движений. Я думаю, что балет, пожалуй, самое поэтическое искусство, которое настолько само выразительно, что не нуждается в определенном содержании».

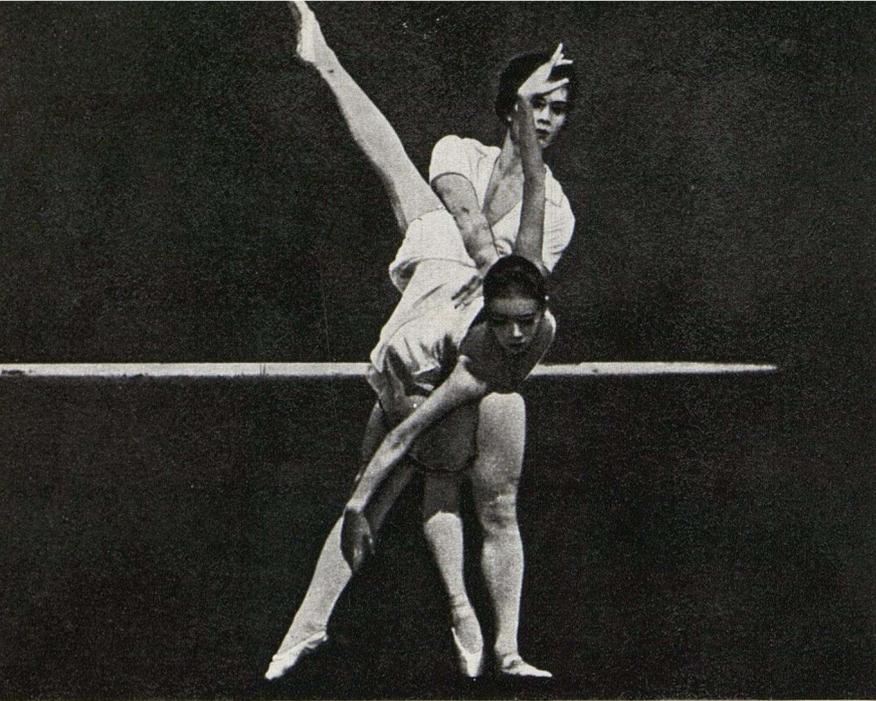
Однако в лучших произведениях Баланчина это «определенное содержание» всегда обозначено — мы угадываем его в особой поэзии настроений, отношений, в воображении зрителя рисуется какая-то «история», хотя Баланчин ее и отрицает. В «Симфонии до мажор» Жоржа Бизе возникает образ прозрачного и сверкающего праздничного чертога, волшебный образ хрустального блеска, пения и звона, взлетающего в небо танцевального фейерверка.

Балет «Вальс» на музыку Мориса Равеля воспринимается не только как образец изумительного по стилю и тонкости «хореографического импрессионизма» — мы ощущаем здесь и свою философию, тему, идею (как бы ни избегал этих слов Баланчин): безумное, лихорадочное, порывистое кружение пар рассказывает о вечных, отчаянных поисках счастья, о ненадежности и мимолетности встреч, о зыбкости и обманчивости мечты, о том, как внезапно и трагично могут оборваться человеческие надежды...

Все это, разумеется, не сюжет, не драматургия, но тем не менее в этих балетах есть свое содержание, своя конкретность стиля, своя определенная мысль.

В начале статьи я упомянул о том, что исполнение балетов Баланчина представляет собой испытание для каждого хореографического коллектива. Балетная труппа Немецкой государственной оперы проявила увлеченность и чуткость в постижении особенностей танцевального

гастролы



мышления Дж. Баланчина, необходимую дисциплину и культуру, без которых невозможно прикосновение к подлинным шедеврам хореографии XX века. Немецкая опера показала во время московских гастролей только одну балетную программу, но и этот короткий миг встречи с большой хореографией позволяет судить о серьезном профессионализме труппы.

Борис ЛЬВОВ-АНОХИН

Ван ЯНПИН  
и Чжан  
ЧЖОФЕЙ  
в композиции  
«Прелюдии» на  
музыку  
С. Рахманинова.

Фото Д. Куликова

## Спустя четверть века

Живой интерес у советских зрителей вызвали гастроли Центральной балетной труппы Китайской Народной Республики. Основанный в 1959 году коллектив — один из трех профессиональных ансамблей классической школы, которые работают в Пекине, Шанхае и Шэньяне. Почти все его танцовщики — выпускники столичного хореографического училища.

В отличие от искусства древнего профессионального танца, традиция европейской классической школы в этой стране еще очень молода. Практически ее становление началось в пятидесятые годы, когда сотрудничество с советскими специалистами открыло путь к ее освоению. Журнал уже писал о балетных школах, созданных здесь, о великолепных исполнителях, выступавших в китайских учебных заведениях. За прошедшие годы здесь был создан интересный и обширный национальный репертуар. С некоторыми его образцами мы и познакомимся во время гастролей Центральной балетной труппы.

Их открывал балет Лю Тинюя «Мольба о счастье». Советские зрители увидели второй акт этого в целом трагического спектакля, поставленного по рассказу классика китайской литературы Лу Синя (1881—1936), повествующего о сложной судьбе женщины.

...Бедный юноша крестьянин Хэ Лаолю (эту роль исполнял Ван Цайцзюнь) готовит свой дом к предстоящей свадьбе. Монолог героя с цветком исполнен радостью ожидания встречи с любимой женщиной... Широкие жесты, высокие легкие прыжки. Светлое настроение передается и пришедшим на праздник гостям. Начинается веселое торжество. Девушки исполняют танец с платками, затем показывают свое искусство игры с веером, юноши демонстрируют в пляске силу и ловкость. Но внезапно меняется освещение. Контровой свет превращает живо-

писную хижину в четкий тревожный знак, напоминающий каллиграфически написанный иероглиф. Все застывает в тревожном ожидании, а в глубине сцены медленно движется процессия, которая сопровождает невесту в паланкине. Мрачная символика готовит нас к трагедии, но вновь звучит светлая музыка, и девушки с веерами подводят невесту к жениху. На ней зеленое покрывало. Друзья предлагают жениху сорвать покрывало. Но когда оно сброшено, под ним оказывается еще одно. Когда же и эта «преграда» снята, ошеломленные гости видят связанную женщину с кляпом во рту! На ней белые одежды — символ траура в Китае. Пораженный жених освобождает ее от пут, и тогда гости узнают, что Сян Линсао — недавно овдовевшую — продают в жены насильно. Трагические события развиваются стремительно... Отчаяние Сян Линсао столь велико (вторичное замужество считалось в Китае позором), что вырвавшись из рук Хэ Лаолю, героиня пытается покончить с собой... Исполнительница этой роли Го Пэйхуэй — артистка яркого темперамента, здесь выразительно воплощает отчаянный протест против насилия.

В следующей сцене мы видим Хэ Лаолю, который готовит лекарственный настой для больной женщины, заботливо уложенной в постель. Он пытается проявить заботу о Сян Линсао, но встречает отчаянный и даже ярыстный отпор... Дуэт главных героев, построенный на пластическом речитативе, раскрывает всю сложность их взаимоотношений, наглядно повествуя то о стремлении Хэ Лаолю завоевать добротой сердце Сян Линсао, то о ее трепетном ответе на порыв юноши. В знак возвращения к жизни и зарождающегося чувства к Хэ Лаолю героиня снимает с головы белый цветок и заменяет его красным — цветком радости и счастья — так завершается этот спектакль.

Его постановщик Дян Цзухуэй в сценической интерпретации произведения продемонстрировал уверенный почерк профессионала, пластически образное видение сюжета. С эмоционально-смысловым строем хореографической пьесы органично связаны драматургия и символика цветового оформления (художники Чжэн Юеян, Цзинь Тайхун, Ли Кэюй, Пэн Юйфей, Лян Хунчжао).

Китайские артисты показали москвичам еще одну работу этого балетмейстера — фрагмент спектакля «Красный женский батальон» (музыка У Цзутсяна). Он поставлен Дян Цзухуэй в 1964 году к пятнадцатилетнему образованию Китайской Народной Республики и стал первым национальным спектаклем на современную тему, решенным средствами европейской техники классического танца. В его сюжете отразились революционные события в Китае.

Сценическая трактовка сюжета в нашем сегодняшнем восприятии выглядит наивно прямолинейной — балет этот несет печать эстетики своего времени: «Красный женский батальон» был одной из немногих театральных постановок, разрешенных во время «культурной революции». Благодаря таким спектаклям не угас в Китайской Народной Республике интерес к классическому танцу в трудный для национальной культуры исторический период.

В постановке, в первую очередь, привлекает эмоционально экспрессивное исполнение роли У Чинхуа Бай Лань, танцовщицей, которой свойственен незаурядный актерский дар и красота пластических линий. Хореограф нашел очень своеобразный ракурс в постановке диалога красноармейцев. Это — и не пантомима, и не танец в привычном понимании, а необычное чередование гимнастических приемов Тай Чи с элементами рукопашной борьбы У Шу. Классический танец в спектакле сменяется пластическим речитативом, который в свою очередь получает развитие за счет обогащения фольклорными элементами. Эпизод встречи красноармейцев с героиней — образец драматического действенного танца. Многие из тех постановочных приемов, что использованы здесь хореографом, навеяны стилистикой советских балетов тридцатых-пятидесятых годов, что естественно: Дян Цзухуэй учился на балетмейстерском факультете Государствен-

<sup>1</sup> Действие балета происходит на острове Хайнань. В деревушке властвует свирепый помещик Нан Баотхен. Одна из его работниц, У Чинхуа, не выдержав жестокого обращения, убегает в лес. За нею послана погоня. Настигнув беглянку, слуги Нан Баотхена избивают ее и бросают умирать в лесу. Начинается сильная гроза.

Тем временем через лес пробираются разведчики Красной Армии — политрук Хун Чанши и молодой боец Сяо Пан. Они спасают У Чинхуа и, рассказав о борьбе, которую ведет народ с помещиками, указывают ей путь в освободительную армию.

<sup>2</sup> Chiang Yee. Chinese Calligraphy, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1963, p. 29.

ного института театрального искусства имени А. В. Луначарского и, конечно же, хорошо знакома с лучшими произведениями советских балетмейстеров той поры. Ее постановки являются основой современного репертуара Центральной балетной труппы. Для поездки в Москву она пригостила сюрприз советским зрителям — танцевальный номер на музыку В. Соловьева-Седого в обработке Ду Минсина — «Подмосковные вечера». В стилизованной миниатюре, использующей элементы русского народного танца, китайские артисты как бы отдали дань благодарности и уважения нашему искусству.

В последние годы, в связи с проводимой в Китайской Народной Республике программой «открытых дверей», в стране работают педагоги и балетмейстеры из Соединенных Штатов Америки и Западной Европы. Образцом их творческого сотрудничества стала миниатюра «Прелюдии» (на музыку С. Рахманинова) — трехчастная композиция американского хореографа Бена Стивенсона. Ее исполнили Ван Янпин и Чжан Чжофэй. Их танец естественно откликнулся на смену в музыке настроений, тонко высвечивая всю гамму нюансов во взаимоотношениях юноши и девушки.

В Хьюстонской балетной труппе Бена Стивенсона проходили стажировку некоторые молодые солисты Центральной балетной труппы. Возможно, что исполнительский стиль, усвоенный ими в Америке (некоторая холодность, отстраненность от живого образа, увлеченность техницизмами), сказался в трактовке таких классических шедевров, как па де де из «Спящей красавицы» и «Дон Кихота».

Одну из программ завершал второй акт «Лебединого озера», чем китайские коллеги словно высказывали свою приверженность русскому канону, который так емко воплощает хореография Л. Иванова. Однако из произведения ушло, пожалуй, самое важное: кантиленность, теплота, задушевность. Казалось бы, пластический рисунок Иванова кордебалетом и солистами безукоризненно был передан. Но зритель не почувствовал той глубины и богатства чувств, что свойственны музыке и хореографии балета. Добавим, «Лебединое озеро» впервые увидело свет рамы на китайской сцене в 1959 году (в постановке П. Гусева).

В китайском искусстве всегда признавалась роль канона. По традициям вековой и даже тысячелетней давности создавались и создаются произведения национальной живописи и театра, сохраняются правила поведения, этикета — «правила Ли». В трактовке такого классического балетного творения, как «Лебединое озеро», китайский традиционализм обернулся неожиданной стороной. Массовые построения артистов выглядели столь четкими и синхронными, что стоп-кадр в любой момент давал бы положения рук и ног совершенно одинаковыми — и высота, и поза. Но было в этой синхронности что-то от предельно отлаженного механизма, где не девушки-лебеди, противясь власти чародея, выются в воздушном танце, а будто послушные магнитам под зеркалом фигурки скользят и кружатся в старинной музыкальной шкатулке. Даже солисты — Тао Минь и Чжан Вейцзян, которых мы помним по виртуозным выступлениям во время Московского конкурса, оставались лишь в рамках этой виртуозности. Будучи высокоодаренными артистами, они могли бы сделать свое исполнение более проникновенным и теплым. Видимо, вполне понятное премьерное волнение позволило технике возобладать над эмоциями.

Приверженность русской советской классической школе выразилась и в выборе другого гастрольного произведения. Речь идет о спектакле «Красавица-рыбка», поставленном П. Гусевым совместно с молодыми китайскими балетмейстерами в 1959 году и основанном на национальном фольклоре. Три акта удивительно красочного зрелища, созданного хореографами Ли Чэнсяном, Ван Шиленом, Ли Чэнлянем и художниками Чи Мудуном, Ли Кэйюй и Чжан Цзиньни, многое напомнили советскому зрителю: и сочные пронзительные краски китайских украшений, и фантастические по красоте пейзажи Китая, и легенды и сказки китайского народа.

Либретто четко передает все события действия. В музыке У Цзутяна и Ду Минсина содержится интонационная разработка фольклорных цитат и лейтмотивные характеристики главных героев. Композиторы и хореографы подчеркивали многокрасочность каждого образа — смелого и благородного юноши-охотника, очаровательной и шаловливой рыбки-царевны, злого и коварного горного демона... Если искать аналогии с нашим балетом,



Па де де из балета «Спящая красавица» исполняют Тао МИНЬ и Чжан ВЕЙЦЗЯН

то вспоминается веселый, задорный «Конек-Горбунок».

В спектакле «Красавица-рыбка» много сказочных персонажей — тут и гномики-женщины, помогающие главному герою (Чжан Вейцзян) и морская царевна в окружении своей свиты, и женщина-змея, и лесная нечисть... Как и полагается в сказке, доброму светлострому началу противопоставляются темные силы зла в облике горного демона (его роль убедительно исполнил Чжао Миньхуа). Но свет и любовь побеждают. В центральном адажио герой выносит голубую рыбку со сверкающими, переливающимися «плавничками». Певучесть — лирическая, прозрачная — рождалась в движениях рук Тао Минь. В этом танце все решала выразительность пластики, каждого мельчайшего жеста — выразительность, тождественная ясной драматической игре.

Заканчивается балет танцем цветов и пантомимой веселых женешеней, среди которых выделялся самый маленький. Его роль блестяще исполнил артист и педагог Чжан Чуньцзэн. С этим интересным человеком мы познакомились еще на Московском международном конкурсе. Среди его увлечений, кроме хореографии — каллиграфия. Казалось бы, какая связь балета с этим древним искусством? Оказывается, самая непосредственная, которая многое объясняет и в китайском исполнительстве. Еще Цзян И, знаменитый исследователь и теоретик искусства каллиграфии, отметил, что «в пластике русского балета он увидел каллиграфическую выразительность»<sup>2</sup>, а красота рисунка кисти художника оценивается им как «танец кисти».

Манера исполнения китайских артистов различна, отличаются и индивидуальные манеры каллиграфии (хотя и существуют они в основных стилях — кайшу, синшу, цаошу). Но понимаешь, при всей их непохожести, общий закон, которому они все следуют, — их танец не движущаяся кантилена форм и структур, но стилистическая игра в составлении танцевальных конструкций, где каждое «па» обладает собственным самодовлеющим смыслом. Как и в китайском слове (иероглиф — уже смысл, а остальные дополняют, уточняют его) — в их танце важно предельно точное, каллиграфическое исполнение движений, которое наполнено двойным ощущением — самозначения и подчинения общему эмоциональному и сюжетному звучанию спектакля.

Китайские артисты во время гастролей в СССР продемонстрировали высокий профессионализм, которому подвластны любые технические трудности, высокий уровень сценической культуры. Но этот успех является одновременно и предупреждением, напоминающая, что техника и изобразительность вне современного духовного

# ГАСТРОЛИ

<sup>2</sup> Chiang Yee. Chinese Calligraphy, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1963, p. 29.



содержания могут увести либо в сторону внешней декоративности, либо — чрезмерного натурализма.

У Центральной балетной труппы Китайской Народной Республики огромные возможности. Сейчас члены коллектива продолжают поиск новых путей создания балетов на основе синтеза европейской классики и национального искусства.

Нынешний визит пекинского коллектива в Советский Союз — и крупное событие в культурной жизни нашей страны, и важный вклад в дело мира и роста взаимопонимания между нашими народами.

Владимир КРЕМЕНЬ

Выступают артисты ансамбля «Шумен».

## О прошлом и настоящем народа

Все было точь-в-точь так, как издавна повелось на традиционном народном празднике, но не вообще где-либо, а именно в болгарском городе Шумене. Началось с того, что словно откуда-то издалека послышалось стройное, красиво звучащее хоровое пение. Певцы будто приближались, и наконец появились перед нашими глазами артисты в ярких костюмах, как пышные гирлянды огромных цветов, оплели сцену, мгновенно ожившую, преобразившуюся, засверкавшую множеством красок... В круг вышли танцовщицы и неповторимый «Праздник в Шумене», вспыхнув, стал разгораться все жарче и жарче, увлекая и нас, сидящих в зале, своей заразной жизнерадостностью. Так в Центральном концертном зале «Россия» началось представление Ансамбля болгарской народной песни и танца «Шумен» — участника Дней культуры Болгарии, посвященных XIII съезду Болгарской коммунистической партии и 40-летию провозглашения Болгарии Народной Республикой.

Шумен — название старинного города, расположенного в одном из тех мест, где изначально утвердился суверенитет болгарского народа, отметившего в 1981 году 1300-летие своей государственности. В ходе подготовки к празднованию этого юбилея было решено создать здесь ансамбль народной песни и танца и назвать его именем города «Шумен». Коллектив, родившийся в 1979 году, в 1981 году уже познакомил зрителей со своей первой программой, снискавшей успех и единодушное признание.

Последовательный пропагандист образцов народного творчества, ансамбль «Шумен» — это своеобразный центр пропаганды, призванный решать многие важные задачи по приумножению и обогащению национальной сокровищницы фольклора.

В коллективе двести человек. В это число входят работники научно-исследовательской группы — (12 человек), которые занимаются собиранием, фиксацией, систематизацией фольклорных образцов, на основе которых формируется репертуар ансамбля, музыканты оркестра народных инструментов (тоже 12 человек), участники танцевальной группы и певцы хора — 70 человек (в Москву их приехало 46), а также более ста юных артистов, которые образуют группы нескольких возрастных ступеней, и которые с малых лет постигают природу национального искусства родных мест.

Художественный руководитель и главный дирижер, выпускник Лейпцигской консерватории Добрин Панайотов, дирижер оркестра Петко Енев, хормейстер Петко Табаков, хореограф Красимир Савов, режиссер Виктор Нарков — художники-единомышленники, влюбленные в творчество своего народа, глубоко знающие свойственные ему черты, стилевые особенности, умеющие сохранять и в сценической интерпретации его первозданную подлинность. Исполнители — люди разных профессий, но их духовный мир сформировался под влиянием самобытного искусства родителей и дедов, что воспитало их вкус, наделило навыками, умением, отточило мастерство, явилось благодатной почвой для развития таланта. Способность к творчеству, как говорится, у них в роду, очевидно, этим можно объяснить ту редкую непосредственность, естественность, удивительную органичность их сценического бытия. Они не «демонстрируют», а искренне «проживают» тот или иной обряд или действие, стремятся импровизировать, особенно при исполнении танцев, примером чему служит интерпретация гостями танца «Встреча».

Программа ансамбля раскрыла жанровое многообразие болгарской народной хореографии. Тут торжественно-ритуальное таинство в танце «Со свечой» (фрагмент свадебного обряда из города Хасково), и брызжущий открытой радостью, ритмически сложный, требующий высокого технического мастерства — «Шопский женский танец», и шуточная мужская пляска-игра «Черный перец» с задорными припевками и множеством смешных, заковыристых коленец, остроумных положений. И наконец, большая песенно-танцевальная сцена — «Болгарская свадьба» с ее изобилием разнообразных танцев, чередующихся согласно свадебному «чину». В этом свадебном действии как бы сфокусировались не только красота традиций и звонкая, радостная интонация дня нынешнего, но и нечто большее, значительное, вечное — радость жизни!

Пожалуй, самым точным словом, способным обозначить суть существования исполнителей на сцене, будет слово — правда. Правда сценического поведения исполнителей достигалась еще и тем, что постановщики представления стремились максимально отобразить в нем естественную обстановку и атмосферу народного праздника. Поющие танцевали, танцующие пели, музыканты как-то само собой по ходу занимали свои места. Певцы-солисты возникали в нужный момент. Все действие развивалось просто и непринужденно и выявляло высокий уровень мастерства исполнителей. В том числе и участников небольшого самобытного хорового ансамбля и певцов Слави Бойчева и Йовки Бойчевой, исполнявших народные песни то соло, то в дуэте, и музыкантов оркестровой группы и, конечно, танцовщиков.

Ансамбль «Шумен» — концертирующий коллектив. Его предназначение — знакомить со своим искусством зрителей. Но активная пропагандистская деятельность не помешала его руководителям и исполнителям сблечь органичную достоверность, подлинность, театральность, заложенную в самой природе фольклорно-народного творчества, и в этом неоспоримая их заслуга и залог будущих успехов.

Александра ЧИЖОВА,  
заслуженный деятель искусств РСФСР

МАСТРОЛИ

# Аргентинское танго

Когда говорят о танго, то обычно имеют в виду три его компонента: музыку, песню и танец. Мы остановимся лишь на его танцевальной части, разумеется, в тесной связи с музыкой. В программе, которую показали артисты группы «Аргентинское танго» в Советском Союзе (а они, кроме Москвы, выступили также в Баку, Ереване, Кисловодске, Сочи, Краснодаре, Ставрополе, Волгограде, Одессе), прозвучали произведения композиторов Пьяццолы, Гарделя, Вильбордо, Фреседо, Трило, Бласкес, Филиберто, Контурси, Пианы. Мелодическому и ритмическому строю музыки аргентинского танго присуща особая «волнообразная» структура с большими тональными перепадами, когда музыка подобно морской волне то взмывает к небу, то резко падает. Эти приливы и отливы создают специфический «климат»



Лиана и Хорхе ВАЛЕНСУЭЛА показали подлинное аргентинское танго.

Фото А. Дубнова

танго, в котором отражается игра человеческих чувств: здесь ласка и покой мгновенно уступают место бурным страстям и гневу, которые сменяются затем приливами грусти и ностальгии. В этом плане танго напоминает своего испанского предшественника и собрата — фламенко, да собственно и корни его следует искать там. Однако во фламенко весь накал страсти как бы прячется в глубине, и он более трагичен, а танго, наоборот, делает зримым весь огненный жар и драматизм человеческих переживаний.

Испанское танго, оказавшись в Южной Америке, претерпело значительные изменения и в двадцатых годах XX в. получило в мире известность уже как аргентинское. Со временем его движения обрели большую простоту, освободились от излишней эротики и «бытовой обнаженности» выражений и вылились в более канонизированные формы, не лишённые, однако, темперамента и чувственности. Синхронность, четкость выполнения всех па — первостепенная задача каждого исполнителя танго. Стелющиеся, скользкие движения-перебежки с глубокими выпадами, широкие выносы ног, быстрые повороты, сменяющиеся мгновенными остановками с фиксированными позами-паузами при активной игре головы и корпуса — вот далеко не все отличительные черты аргентинского танго.

Танго-дуэт, в котором четко просматриваются завязка, вариация каждого исполнителя, правда, отличная от привычной балетной вариации, и кода. Каждый танец выглядит как маленький драматический спектакль, как диалог людей, живущих единым чувством, у которого было прошлое и настоящее.

Острохарактерный стиль танго привлек к нему внимание танцовщиков эстрады, благодаря которым во многих странах он и считается эстрадным. Это порой вводит в заблуждение зрителей, воспринимающих аргентинское танго не как явление, присущее национальному фольклору определенного народа, — они считают его универсальным современным танцем. Такое представление неверно, и аргентинские артисты, выступавшие в Советском Союзе, сумели еще раз это доказать.

Хотя в программе «Аргентинское танго» участвуют всего четыре солиста, тем не менее



они сумели наглядно раскрыть нам эволюцию аргентинского танго. Опытные Лилиана и Хорхе Валенсуэла до приезда в Советский Союз выступали в Соединенных Штатах Америки и Японии. У нас они уже гастролеровали в 1981 году. Более молодые Магги Дани и Анибал Паннунцио разделили успех своих товарищей.

Артисты показали нам не стилизованный концертный танец, а подлинное городское танго, которое танцуют в Аргентине. Интересен в этом плане танец «Большая кукла», где Лилиана и Хорхе Валенсуэла представляют более раскованное и чувственное «народное» танго, в то время как Магги и Анибал — сдержанно чопорное танго, танцуемое в салонах. Манера не только тонко выявляется в самих движениях, пластике артистов, но и точно иллюстрируется костюмами танцовщиков: у первой пары — короткая юбочка уличной девчонки у партнерши и обычный «бытовой» костюм у партнера, у второй — соответственно длинное вечернее платье и черный выходной костюм. В финале артисты, как бы отбрасывая социальные условности, танцуют стилистически уже более современное и более универсальное танго.

Эволюция танго хорошо просматривается и в трех номерах, исполненных Лилианой и Хорхе Валенсуэла, — «Эль Чокло» («Початок»), «Корралера» («Распутница»), «Отель «Виктория». Первый — более традиционное танго, второй вобрал в себя немало элементов аргентинского народного танца, третий, наоборот, несет в себе элементы близкого нашему времени салонного танго.

В программе «Аргентинское танго» мы увидели также композицию «Лето в Буэнос-Айресе» на музыку Астора Пьяцоллы, в котором Магги Дани и Анибал Паннунцио стремятся передать свое видение сегодняшнего городского танца. Они предлагают зрителям посмотреть своего рода мини-балет, созданный на основе танго. Современные белые костюмы танцовщиков, традиционная музыка, но само композиционное построение танца тяготеет к балетным формам.

...Встреча двух молодых людей, зарождающиеся чувства, любовь — таков сюжет произведения. Танец героев, словно обволакивающий, с вкрадчивыми переходами на колени, с ритмически резкими ударами ног партне-

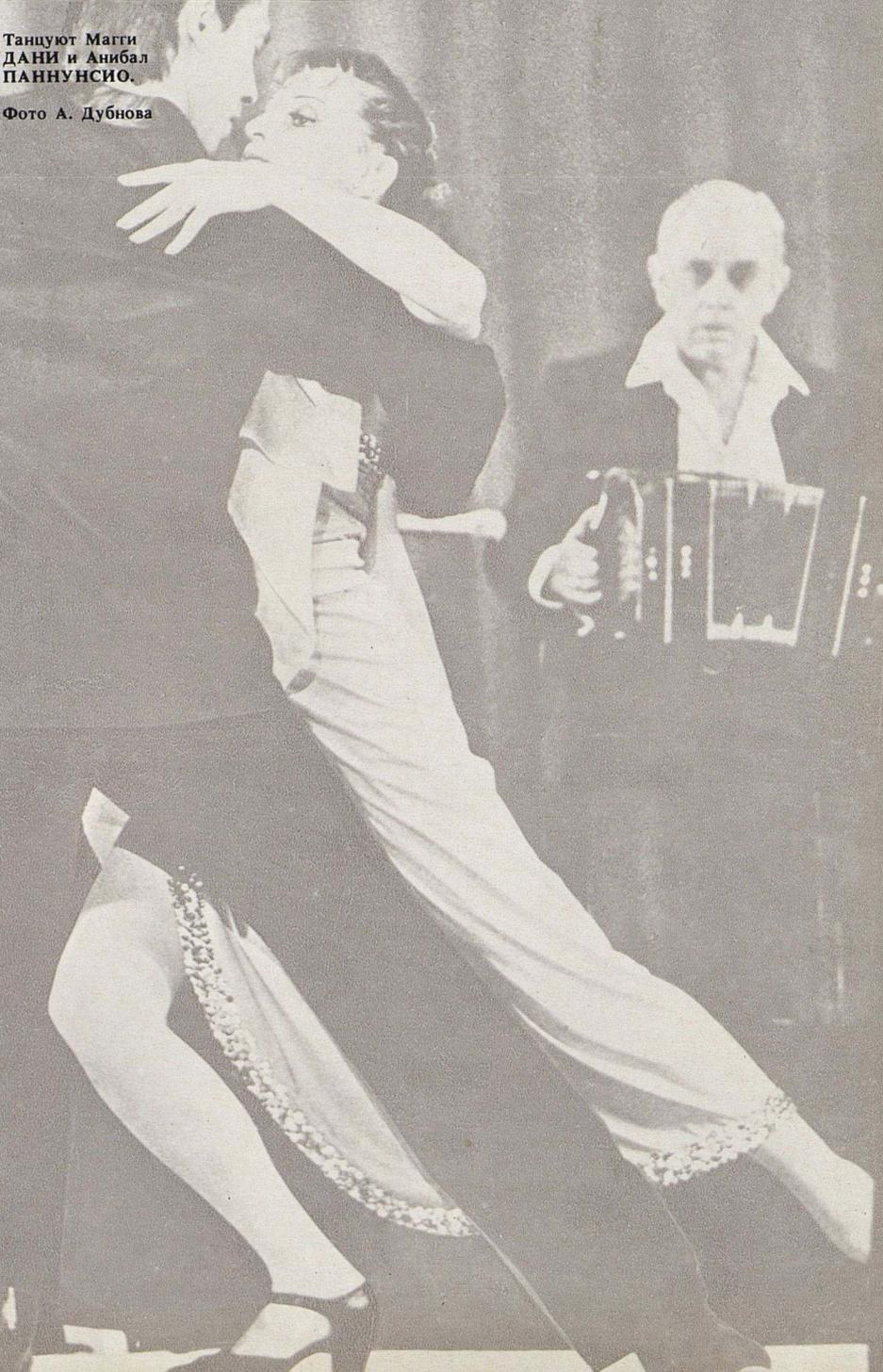


Танцуют Магги ДАНИ и Анибал ПАННУНСИО.

Фото А. Дубнова

ров, полон разнообразных эмоций. В пластическом решении ощущается стремление танцовщика Паннунцио использовать краски из палитры иных хореографических систем. Правда, эта еще очень робкая внутренняя тревога и драматизм переживаний передаются в крутых поворотах и широких движениях рук, то раскрывающихся, то сжимающихся. При всей ограниченности самих движений, так как танго все же не имеет такого лексического разнообразия как классический балет или современная хореография, артисты сумели передать настроение, достоверность отношений персонажей.

Особым успехом на гастролях аргентинских артистов пользовался танец Маламбо. Мужественный танец аргентинских пастухов — гаучо родился в одно время с танго, но не утратил своего сельского колорита.



Образность, привнесенная на сцену атмосфера соревнования, непосредственность, юмор, виртуозность вызывают живую реакцию зрителей. Хорхе Валенсуэла рисует нам портрет несколько простоватого, добродушного гаучо, рядом с ним Анибал Паннуиси смотрится более рафинированным «городским» парнем. «Перепляс» двух героев со всеми подлинными «коленцами» народного танца, отнюдь не простого по технике, красочен и темпераментен. Он сопровождается голосами больших барабанов. Хорхе и Анибала отличает особая музыкальность, когда они сами «создают» музыку ударами каблуков и перестуком шариков болиадор (веревочки с шариками, которыми гаучо ловят на полном скаку животных).

В общем контексте программы «Аргентинское танго» танцевальная часть не стала самой сильной, что тем не менее не умаляет ее достоинств. Ценность представления в том, что оно показало нашему зрителю подлинное искусство Аргентины. Мы познакомились с настоящим аргентинским танго, которое сейчас вновь очень популярно в мире. Это еще одно свидетельство того, что аргентинское танго не утратило живой связи с народным искусством, искренности чувств, самобытности, очарования.

Владимир ПОЖАРНОВ

# ГАСТРОЛИ

натям, который представила нам Судхарани Раджхупати и который раскрывает одну из основных тем индийской поэзии и индийского танца — воплощение девяти самых сильных чувств, испытываемых человеком.

«Танцевальный номер «Варнам», — рассказала зрителям Рина Даял, — условно делится на три составные части: звук, ритм, эмоции». Звук иллюстрировал голос певицы, ритм — игра на ударном инструменте — мриданге, эмоции — все девять чувств: любовь, печаль, удивление, смех, ужас, гнев, мужество, отвращение, покой — выразительно «пережила» вместе с нами Судхарани Раджхупати. Непрерывная смена сочетаний множества оттенков в мимике, жестах, позах, совершенных по гармонии, движения каждой мышцы тела, символика в движениях рук, пальцев, поклоны — какое богатство выразительных средств и как естественно они преломляются в искусстве артистки! В финале самого длительного по времени исполнения танцевального номера «Варнам» Судхарани Раджхупати обращается с поклоном к матери-земле с пожеланием мира и счастья всем людям планеты.

А вот еще один сюжет: рассказ о детстве бога Кришны, где снова «звучала» вечная тема любви матери к своему ребенку. И тут же рядом — прелестная миниатюра, навеянная реальными жизненными впечатлениями: девушка, ожидающая свидания с любимым, ревнующая, недовольная тем, что он опаздывает...

Программу завершил виртуозный танец «Тиллана», который словно «впитал» в себя все блистательное богатство пластических красок национальной хореографии.

Судхарани Раджхупати профессиональное образова-

Судхарани  
РАДЖХУПАТИ

Фото Д. Куликова

## Индийские ритмы

В один из воскресных вечеров на сцене столичного Дома культуры и техники «Москворечье» состоялся интересный концерт. «Сегодня Индия у нас в гостях», — эти слова кандидата философских наук, члена Индийской Академии музыки и танца Рины Даял (в прошлом известной исполнительницы индийских танцев), которая комментировала программу, точно определили содержание показанного представления: артистка из Мадраса Судхарани Раджхупати знакомила собравшихся с образцами различных индийских классических и народных танцевальных стилей, демонстрируя владение всеми особенностями техники их исполнения. Изысканность пластической вязи движений, которые словно зеркало отражают всю многозначность и глубину человеческих эмоций, костюмы, каждый из которых — уже произведение искусства, своеобразное звучание национального оркестра, где с голосом певицы гармонично сплелись голоса мриданга, скрипки, цимбал, наконец, стихи поэтов Индии, которые читал в паузах между концертными номерами Б. Бурляев, — все это придавало атмосфере вечера особый неповторимый аромат: действительно, сама Индия словно «пришла» в гости к нам...

Программу составили произведения традиционного индийского классического искусства. Мы увидели танец на сюжет «Рамаяны» «Посвящение Раме» — повесть об извечной борьбе добра и зла, о том, как прекрасный царевич Рама, борясь со злом, побеждает его. Нам показали также традиционный ритуальный номер, танец радости и созидания, посвященный королю танца — Шиве, который исполнила одна из самых одаренных среди старших учениц Судхарани — девятнадцатилетняя артистка Прия, также участвовавшая в концерте.

Своеобразным маленьким спектаклем выглядел и классический индийский танец «Варнам» в стиле бхарат-



ние получила не только у себя на родине, в Индии, но и в Соединенных Штатах Америки, где постигала искусство современного танца у одной из самых выдающихся танцовщиц XX века, педагога и хореографа Марты Грэхем. Кроме того, она окончила философский и социологический факультеты, является художественным руководителем группы изучения Индии в одном из университетов Нью-Йорка. Пятнадцать лет назад Судхарани Раджхупати основала в Мадрасе (Индия) частную школу изящных искусств, директором, педагогом и хореографом которой ныне является. В хореографической школе, созданной ею, занимаются девочки, начиная с пятилетнего возраста.

За три десятилетия творческой деятельности артистка побывала на гастролях во многих странах Европы, Южной Америки, США и всюду ей сопутствовал успех. В Советском Союзе она выступала впервые. За большой вклад как танцовщицы, педагога и ученого в развитие изящных искусств страны Судхарани Раджхупати в 1984 году была удостоена награды Всеиндийской Академии музыки и танца.

После концерта Судхарани Раджхупати ответила на вопросы журналистов.

— Каковы характерные особенности танца бхарат-натьям?

— Это уникальный танец по системе движений, по системе мимики. Например, если в сюжете номера героиня рыдает, то танцовщица должна изобразить лишь легкий след рыдания — слезы, ничего не должно быть преувеличено. Костюм — традиционен, он является таким же, каким был тысячу лет назад, подлинными являются также и украшения на голове, на запястьях.

— Танцуете ли Вы в индийских фильмах?

— Нет. Я занимаюсь исключительно классическим индийским танцем.

— Как Вы относитесь к танцам в индийских фильмах?

— Я не испытываю никакого восторга перед теми танцами, которые исполняются в индийских фильмах. Они имеют самое приблизительное отношение к классическому индийскому танцу.

— Я начала танцевать с трех лет, — сказала в заключение Судхарани Раджхупати. — И люблю танцевать. Язык танца ведет к взаимопониманию между народами, сближает людей. Помню слова Индиры Ганди, сказанные как-то в одном из интервью: «Танец и музыка — это те две вещи, которые могут связать мир».

Ольга ШЕСТАКОВА

# ГАСТРОЛИ

## Фольклор Мексики: вчера и сегодня

Концерт мексиканского ансамбля «Фольклорико махистераль» познакомил нас не только с народными песнями, танцами и музыкой, но и помог представить (пусть в самых общих чертах) эволюцию культуры своей страны. Композиция показанного нам спектакля последовательно раскрывала своеобразие искусства каждого исторического периода жизни Мексики.

Для первого доиспанского периода характерна тесная связь древних индийских племен — ацтеков, майя и других — с природой. Антропоморфизм, лежащий в основе их психологии, религии, философии, явился первоосновой развития искусства. Сложившийся комплекс культурных обрядов и символов органично вошел в творчество и стал неотъемлемой его частью. Музыка, танец и песни были здесь тесно взаимосвязаны.

Этот доиспанский период в программе представляли две песенно-танцевальные картины. В основу первой (обряд «Сери-Яки-Майо») положена древняя легенда о священном олене, который в жестокой схватке с койотами, хотя и побеждает своих врагов, но, обессиленный, умирает. Певцы-музыканты, сидящие по полукругу сцены, были одновременно и свидетелями, и рассказчиками этой истории. Удары барабана, звуки металлических дисков, инструментов из кости, пение и пронзительные выкрики — все предвещало трагический конец, создавало определенную эмоциональную атмосферу. Здесь нельзя не отметить замечательную способность исполнителей имитировать движения животных. Упругостью и легкостью прыжков, настороженностью поз, быстротой реакции на действие партнера артисты выявляли черты и повадки, свойственные определенному животному. Наивная выразительность масок и звериные шкуры, прикрывающие тело танцовщиков, придавали всему действу аромат подлинности.

Вторая картина («Намитили») зримо воплощала исторический материал времен правления одного из ацтекских владык. Наряду с религиозной символикой, здесь воспроизводятся военные эпизоды. Интересно решен последний фрагмент сюиты «Орфенда», в которой на фоне танца девушек и воинов выделяются три символические женские фигуры в красной, коричневой и чернобелой одежде. В цвет костюмов окрашены и их лица. Первая олицетворяет жизнь и пламя, вторая — землю, третья — добро и зло. Согласно ритуалу, после танца они приносятся в жертву новому императору.

Помимо интересных танцевальных сцен в первом отделении внимание зрителей привлекли и необычные музыкальные инструменты, такие, как морская раковина — труба, погремушки из ракушек на ногах мужчин, колокольчики на ногах женщин. Разнообразие звуков, ясность и интенсивность звучания усиливают экспрессивность танцевального действия, его выразительную силу.

...Искусство второго, колониального периода мексиканской истории было представлено танцем из штата Наярит. Под влиянием испанской культуры меняются и музыкальные формы, и инструментальное сопровождение. Мы знакомимся с одной из наиболее популярных форм креольского фольклора, которая называется «сон». В инструментальный ансамбль, сопровождающий танец артистов, входили гитара, скрипка и гитаррон (местная разновидность гитары). Для формы «сон» характерен стремительный темп, энергичные ритмы. Движения танца основаны на пульсирующих перескоках, легком беге. Длинные юбки в руках танцовщиц, как огромные, разноцветные бабочки, которые словно оживают, становятся

Концерты ансамбля «Фольклорико махистераль» — своеобразная летопись развития хореографического искусства Мексики.



своеобразным пластическим аккомпанементом танца, подчеркивают общую динамичность композиции. Жизнерадостный, подвижный танец нередко переходил в игровое соревнование. Мужчины с ловкостью жонглеров чередовали с ударами мачете всевозможные прыжки и присадки. Иногда они проделывали это с завязанными глазами.

Но влияние испанской культуры выражается не только в смене музыкальных инструментов, в ритме, в характере музыки и танца. Меняется и костюм. На смену набедренным повязкам и звериным шкурам приходят яркие одеяния, близкие к испанской национальной одежде. Танцы исполняются уже не босиком, а в туфлях на маленьких каблучках, выстукивание которых — обязательное ритмическое сопровождение движений.

Свержение испанского владычества (1821 год) и особенно буржуазно-демократическая революция 1910—1917 годов дают толчок к развитию национальной прогрессивной культуры, опирающейся на традиции народа Мексики. Второе отделение концерта познакомило нас с наиболее популярными образцами песенно-танцевального фольклора, своеобразие и многогранность которого во многом объясняется взаимовлиянием двух культур — индейской и испанской. Это многообразие стилей, жанров, форм стремились показать нам участники концерта.

Оригинальностью, декоративностью, яркостью и контрастностью тонов отличались здесь костюмы. Поражали смелые сочетания красок в отделке, орнаменты, украшенные великолепными цветами или геометрически-строгими рисунками, а также разнообразие узоров женских шалей и мужских накидок. Все свидетельствовало о богатстве фантазии, тонком художественном вкусе и высокому уровню культуры.

Первый номер второго отделения представлял собой сюиту из карнавалов танцев различных районов штата Герреро. Веселье, шутка, кокетство, естественная свобода движений сочетались с четкостью ритмического рисунка, выбиваемого каблучками, с волнообразными движениями широких, длинных юбок, с акцентированными взмахами платков в руках у мужчин. И традиционные маски зверей уже не были принадлежностью ритуала — они превратились в праздничные маски карнавала. И артисты открыто приглашали зрителей участвовать в их веселом торжестве.

За сюитой последовал юмористический танец-пантомима. В качестве главного персонажа здесь выступал тигр, который отнюдь не выглядел хищником, а скорее вызывал симпатию своим добродушием и общительным характером. И вновь актеры свободно расхаживали по зрительному залу, вовлекая публику в шутливую игру.

«Церемония бракосочетания», характерная картина одного из районов штата Идальго, состояла из нескольких сольных и массовых сцен. Она начиналась шуточным танцем знакомства жениха и невесты, а далее последовательно развивалось действие свадебного обряда. Кульминацией композиции явился дуэт жениха и невесты. Жених ставил на голову невесте стаканчик с водой, и два стаканчика — на ладони, она же, танцует, не имела права расплескать ни капли, тем самым доказав свою чистоту и преданность любимому. В финальной части танца все девушки, по примеру невесты, танцуют со стаканчиками на голове.

Заканчивался концерт «Карнавалом из Веракруса». Подлинное веселье и смех воцарились на сцене. Артисты вышли в зал и начали приглашать на танец партнеров и партнерш из зрителей. Между исполнителями и публикой установился естественный эмоциональный контакт. Каждый чувствовал себя легко и свободно — «Карнавал», начавшийся на сцене, охватил зрительный зал и в своем стремительном ритме перекатился в фойе.

Трудно поверить в то, что коллектив ансамбля состоит не из артистов-профессионалов, а из учителей школ различных районов Мексики, любителей фольклора своей страны. Серьезное внимание к народному творчеству, отбор для сцены наиболее ярких его образцов и замечательное исполнение — все подтверждает правоту эксперимента, начатого этим коллективом в 1963 году. Такое бережное отношение к традициям — свидетельство правильного понимания процессов преемственности и в жизни, и в искусстве. Пожелаем же ансамблю «Фольклорико махистерияль» дальнейших творческих успехов.

Алла БОГУСЛАВСКАЯ



*В вашу нотную библиотеку*

этом номере журнала редакция предлагает

читателям новую рубрику «В вашу нотную библиотеку». Ее цель — знакомить деятелей советского хореографического искусства с тем, что уже накоплено советской балетной музыкой, и с тем, что создается советскими композиторами в этом жанре в настоящее время. Журнал делает это, откликаясь на пожелания артистов и балетмейстеров, которые они высказывали во время встреч, состоявшихся в редакции, выражая беспокойство по поводу того, что традиционная связь «композитор-хореограф», которая в русском, а затем и в советском балетном театре всегда приносила плодотворные результаты, ныне начинает постепенно распадаться. Чтобы остановить этот нежелательный процесс, необходима планомерная репертуарная политика, которую призваны осуществлять в тесном контакте союзы композиторов и союзы театральных деятелей (в которых образована специальная секция хореографии), министерства культуры, балетмейстерские и композиторские факультеты и кафедры соответствующих институтов и консерваторий... Объединение усилий композиторов, балетмейстеров, всех деятелей балетного театра в создании полноценной современной афиши насущно необходимо.

Мир классической и современной музыки — необъятен. И как показала практика тех исследователей, которые иногда заново открывали нам сочинения самых разных музыкальных жанров — и знаменитых, и забытых теперь авторов, многое из того, что ушло из памяти поколений, ушло несправедливо, часто в результате неподготовленности аудитории к восприятию новаторского произведения или от неудачного сценического его воплощения. И когда такое произведение вовлекается в сферу музыкально-хореографического бытования, как обогащает оно наши знания, как развивает нашу способность к восприятию искусства, как расширяет наш чисто человеческий эмоциональный багаж! На музыкальной карте отечественного балетного искусства не может (и не должно быть) белых пятен. «Оживить» эти пустоты, заполнить их живыми голосами поможет нам информация — и о тех партитурах, которые только что созданы композитором, и о тех, что скрывает от нас пелена времени...

В материалах новой рубрики мы будем предлагать вниманию наших читателей сообщения о новых сочинениях, предназначенных для балетной сцены, материалы о принципах разработки драматургии партитур новых и старых балетов или танцевальных циклов, беседы с композиторами о специфике созданных ими сочинений, что может соответственно направить мысль постановщика-балетмейстера... Надеемся, новая рубрика заинтересует вас, наши читатели. Мы будем благодарны вам за ваши отзывы о наших публикациях, с радостью примем ваши предложения, пожелания, сообщения. Ждем ваших писем, дорогие товарищи.



о и любовь — мелодия... — эта прекрасная строка из «Каменного гостя» А. Пушкина, словно мудрый афоризм, может характеризовать самую суть поэтической идеи и ее музыкального осуществления в балете Родиона Щедрина «Дама с собачкой» по мотивам рассказа А. Чехова. Для композитора второй половины XX века освещение музыки собственно мелодической прелестью становится творческим открытием, намечающим новые творческие перспективы. Удивительно, что новое дыхание — прямо-таки молодое, «легкое дыхание» (по И. Бунину) — сейчас обретает испытанный мастер, прошедший сквозь все перипетии развития европейской музыки от пятидесятых до восьмидесятых годов. И конечно, внутри мелодической интонации его нового произведения присутствуют «гены» тех слоев музыки, которые создавались им в предыдущие периоды, а в «молодой», свежей мелодике, в естественной простоте музыкальной ткани содержится опыт точнейшей интонационного отбора всей жизни.

Совершенно не прост сам по себе вопрос о мелодии в музыке. Ведь мелодия в собственном смысле слова не сразу возникла в европейской музыке. Только с тридцатых годов XVIII века это явление было осознано теоретически, и мелодия была положена в основу композиции. Но не только И. С. Бах, но отчасти и Л. Бетховен еще не опирались в полной мере на кантабильную, закругленную, заключенную в одном голосе мелодию. Эпохой триумфа мелодии стал XIX век. Мелодия, ставшая «царицей музыки», начала ассоциироваться с самой музыкой, приобретшей благодаря ей особенно таинственное и глубокое воздействие на человеческую душу. Вспомним высказывание Р. Вагнера «единственная форма музыки — это мелодия». Это восприятие мелодии вызвало ассоциации и с освобождением человеческого чувства, и с высшей духовностью, и с наполнением души приподнятой радостью. Академик Б. Асафьев говорит об этом так: «У композиторов, одержимых чувством мелоса, для которых мелодия — это все: и мелодия в обыденном смысле, и мелодия — сила, делающая каждый элемент музыки очагом сердца, у таких композиторов... всегда музыка вызывает состояние душевной приподнятости, праздничности, она в них неотделима от восторженно-внутреннего пения...»

В XX веке мелодия, теснимая со всех сторон наступательным ритмом, многочисленными сонорными массами, тембрами ударных, стала вести сложное и превращенное существование. И вдруг в семидесятые годы возникла острая ностальгия по душевно-духовному миру согревающей, человечной мелодии, оставленной далеко позади, в романтизме. В музыке самых разных авторов с новой прелестью зазвучали мелодические голоса, но они уже приобрели иное качество, во многом став полимелодиями.

И вот перед нами — созданный в 1985 году одноактный балет Р. Щедрина «Дама с собачкой» (по одноименному рассказу Чехова), балет-дуэт для юбилея Майи Плисецкой.<sup>1</sup>

К. Паустовский однажды сказал: «У каждого, должно быть, была своя «Дама

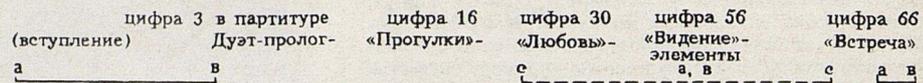
с собачкой». А если не было, то обязательно будет...» Сказано так, словно: «у каждого человека должна быть жизнь, а если ее не было — обязательно будет». Вот эта перво-тема человеческой жизни и воплощена в звучании наполненно-интенсивной полимелодии балета Р. Щедрина.

Взглянем на облик важнейших музыкальных тем сочинения.

Балет как музыкальное целое открывается главной темой, проходящей еще до того, как открылся занавес (нотный пример 1).

Надо сказать, что Р. Щедрин с замечательно точной направленностью на идею, замысел, форму балета-дуэта отбирает оркестровые средства. Опирается он не на весь состав большого симфонического оркестра, а на струнную группу с добавлением двух гобоев (один заменяется на английский рожок), двух валторн и челесты. Камерность оркестра отвечает и «солнечности» (а не «массовости») этого балета, его одночастной форме, а лирическая стихия струнных — ведущему поэтическому образу рассказа Чехова. Показанная выше главная тема, развивающаяся на несколько гибких мелодических линий, исполняется «всего лишь» или «уже лишь» скрипками, альтами, виолончелями.

Перед нами — новый мелодизм XX века со своими отличительными признаками. Так мелодия верхнего голоса включает в себя и певучие плавные обороты и в то же время движется широкими восходящими интервалами в расширенном диапазоне. Как верно замечено — высокими интервалами выражаются высокие мысли. И в самом деле, в воздушных «шагах» мелодии верхнего голоса, подхваченных и распетых затем в таких же «ходах» более низких голосов, — и поэтическая высота образа, и интимная лиричность, и открыто-юное, свежее ощущение бытия. С позиции чисто музыкальных достоинств примечателен тонально-гармонический строй главной темы и всех других тем балета. Заостренное хроматическое многообразие звуков мелодии изнутри полнится стабильным мажором (в первой теме это романтический си мажор с повышающими диэзами), который нигде не складывается в крепкие, торжественные, напоказ данные мажорные трезвучия. Нужно пройти огромный творческий путь, чтобы все эти нюансы композиторской палитры — мелодические, гармонические, фактурные, тембровые, артикуляционные и т. д., —



все музыкальные «чуть-чуть» художественно безошибочно направить на сквозную идею произведения, как это воплощено в партитуре «Дамы с собачкой».

Обратим внимание на следующую из ведущих музыкальных тем-мелодий балета (нотный пример 2).

Сам композитор не ассоциировал ее с какой-либо сюжетной ситуацией рассказа Чехова, и мы не найдем ее расшифровки в балетном либретто. Но сколько нюансов единого поэтического образа в ней сконцентрировано! Она, как и первая тема, внутренне и не на показ мажорна (сопровождающие гармонии сильно усложняют ее лад), она ярко оркестрована. Большое «воздушное пространство» между мелодией высоко звучащей челесты и тянущимися вниз оркестровыми «педалями» создает ощущение одновременно и пейзажного простора морской набережной, и психологического простора нежданно возникшего чувства. Кроме того, мелодия челесты звончата и

остинна, подобно бою часов. Возникающий «образ времени», традиционно окрашиваемый в фаталистические тона, в контексте балета преобразен в отсчитывание самых светлых мгновений человеческого бытия.

Кульминационная тема в музыкальной «фабуле» балета — та, которая отвечает дуэту «Любовь» (нотный пример 3).

В балетном либретто здесь белый «просвет», словесная пауза. Музыка подхватывает экспрессию там, где умолкает слово. Ее волны, страстные, напряженные до страдания, падают, начинаясь с «пассионатной» вершины. Широки и напряженны интервалы полимелодики, а гармония сгушена до «горячих», прямих аккордов, напоминающих колорит сочинений экспрессиониста-романтика XX века А. Берга. Уже сам по себе подобный тип музыки неожидан и необычен как для творчества второй половины XX века, так, в особенности, для стиля Р. Щедрина.

Картина музыкальной лирики «Дамы с собачкой» дополняется рядом тем, то нагнетающих экспрессию, то разрежающих ее. Тема, звучащая при поднятии занавеса, с ее «пищичатными» шагами аккомпанемента и несколько неопределенной мелодией, может соответствовать чеховским строкам: «...Пошли рядом — и начался шуточный, легкий разговор людей свободных, довольных, которым все равно, куда бы ни идти, о чем ни говорить», но может и не быть к ним привязанной и передавать лишь обобщенный образ «легкого дыхания». Нежно-беспечный дуэт двух гобоев (цифра 9) включает в себя и какие-то заостренные, «движенческие» пунктирные ритмы. Когда же в дальнейшем один из гобоев заменится английским рожком, в мелодии появляется оттенок любовной томности. Изумительно «светящееся пятно» тембровых красок, возникающее в цифре 12, с участием скользящих и тремолирующих скрипок и альтов, тремолирующего гобоя, причудливого воздушного фляжолета контрабасов. Красивая музыкальная партитура «Дамы с собачкой» направляется на описание каждого такта.

Стройна и музыкально самостоятельна композиционная «архитектура» произведения, благодаря чему музыка допускает ее концертное бытование. Музыкальная форма следующим образом сопряжена с последовательностью пяти танцевальных дуэтов, из которых складывается хореографическая композиция одноактного балета:

Здесь а — главная тема, звучащая до поднятия занавеса (см. нотный пример 1), в — тема, возникающая при поднятии занавеса с «пищичатными шагами», с — горячая тема любви с пряными гармониями (см. нотный пример 3). В зеркальном порядке они возвращаются в последнем дуэте «Встреча». Как видим, «Встреча» составляет сильно сжатую зеркальную репризу по отношению к основным музыкальным темам — разделам балета. В заключительном же музыкальном эпизоде (в схеме не показан — см. цифру 80 в партитуре) полимелодически сплетаются главная тема, тема челесты, тонкие отголоски «темы Москвы» (ходы валторн), дуэта гобоев (см. цифру 82), и все растворяется в нежнейшей красоте.

В певуче-возвышенной полимелодике Щедрина проинтонирована сквозная, ведущая эмоциональная тема рассказа Чехова «Дама с собачкой» — вырастающее из случайности счастье остановленного мгновения,

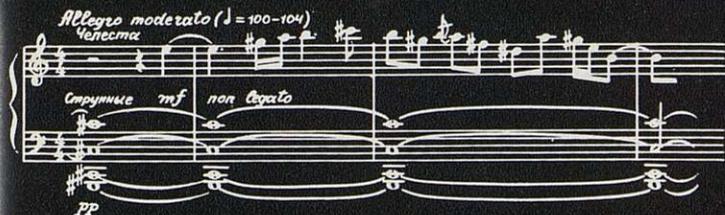
<sup>1</sup> Балет поставлен в 1985 году в Большом театре СССР, либретто Р. Щедрина и В. Левенталя, балетмейстер-постановщик и исполнительница главной роли Анна Сергеевна М. Плисецкая, исполнитель партии Гурова Б. Ефимов, художник В. Левенталь, художник по костюмам М. Плисецкой П. Карден (Франция), дирижеры А. Копылов, А. Лазарев



Нотный пример 1

# Но и любовь — мелодия...

Нотный пример 2



которое кажется вечным. Этот обобщенный музыкой образ непрерывно звучит над балетной сценой театра, предоставляя сценическому движению, пластике, рисунку декораций, цвету, свету прорисовывать его сюжетными деталями и новыми обобщениями.

Когда Родион Щедрин задумывал балет, он обратил внимание, насколько по-разному разные люди читают текст чеховского рассказа, ассоциируя его с собственной судьбой. Эта эмоциональная полифония отчасти сохранилась и в балетном спектакле. Возьмем главную хореографическую партию Анны Сергеевны, одушевленную Майей Плисецкой.

Балерина-балетмейстер так размышляла о характере произведения: «Думая о хореографическом воплощении «Дамы с собачкой», я остановилась на форме дуэтов. Рассказ Чехова — грустная история любви Анны Сергеевны и Гурова, любви, которая не имеет и не может иметь счастливого конца. У Чехова бесчисленное множество тончайших оттенков состояний, душевных перемен, недосказанностей... Именно дуэтный танец дает возможность показать мельчайшие нюансы человеческих взаимоотношений».

Верная своему видению темы, артистка воплотила главные сюжетные элементы и в «унисон» с эмоциональным содержанием музыки, и в «контрапункте» к нему (например, момент «опадания крыльев», как заглядывание за пределы рассказа Чехова и музыки Щедрина). Сложнейшая же психологическая пластика драмы чувств в сочетании с общим обликом юной нежности идет от самой личности изумительной исполнительницы-женщины — Майи Плисецкой.

Штрихи душевной радости, света, очищающей отвлеченности от быта принес в спектакль и художник В. Левенталь, что ощущается в свежих, чистых голубых и бе-

лых (морских) красках основной декорации, прозрачных занавесях, вуалирующих моменты действия, пелене белого снега, закрывающей жизненный фон (во второй части балета), и во многом другом.

Целостный спектакль «Дама с собачкой» явился гармоничным синтезом взаимовариантных поэтических высказываний музыки, хореографии, декоративного искусства на одну и ту же всегда волнующую человека тему. Здесь осуществилось счастливое совпадение эмоциональных центров жизни как счастья, искусства как добра, музыки как мелодии, мелодии как любви, балета как красоты. Такой союз прочен и бесконечен. И в посвящении балета Родиона Щедрина стоят слова: «Майе Плисецкой, вечно».

Валентина ХОЛОПОВА,  
доктор искусствоведения

Нотный пример 3



М. ПЛИСЕЦКАЯ и Б. ЕФИМОВ  
в балете «Дама с собачкой».

# Ж

а титульном листе этой партитуры стоит обозначение жанра: «симфоническая легенда». Однако «Камалил Башир» задумывался и сочинялся Ширвани Чалаевым как одноактный балет. Впрочем, балетом должен был стать и «Хан Гирей», от партитуры которого остались лишь следы, ведущие... в цирк. Судьба неожиданная и странная, но — хоть какая-то судьба! У «Камалила Башира» и такой нет. Эта музыка, как купеческая дочка на выданьи, — сидит у окна и ждет женихов. Между тем, даже просто перелистывая партитуру, видишь явственно, слышишь отчетливо и ярко как драматические образы легенды обретают театральный, хореографический облик...

Сюжет этой старинной восточной сказки, на первый взгляд, очень уж мрачен. Так и есть, если читать ее просто как легенду, сочную, яростную, жестокую в экзотической остроте ситуаций. Это история прекрасного юноши, «лучезарного», словно «вода, текущая через белый сосуд». Ему, прекрасному Камалилу Баширу, нет места среди людей. Люди не терпят рядом с собой подобное ангелу совершенство, люди безжалостно уничтожают Башира — и лишь тогда обретают покой. Но в этой свирепой сказке, где властвуют стихийные, необузданные страсти, вдруг просвечивает другая, и в свете той, другой, экзотическая кровавая история превращается в философскую притчу. «Он слишком хорош, этот Камалил Башир, он мешает нам жить!» — где мы уже слышали этот страшный приговор?

Что пользы в нем? Как некий херувим,  
Он несколько занес нам песен райских,  
Чтоб, возмутив бескрылое желанье  
В нас, чадах праха, после улететь!  
Так улетай же! Чем скорей, тем лучше.

Да, Пушкин. «Моцарт и Сальери», одно из высочайших созданий пушкинского гения. Не правда ли, эта параллель задуманная, кстати, самим Ширвани Чалаевым, открывает иной смысл, разворачивает иной масштаб истории, рассказанной в незамысловатой горской сказке? Важно здесь и то, что сам композитор, подсказавший обобщенное, притчевое истолкование легенды, наверно, находился в «двойном» образном поле, создавая эту музыку. В его сочинении можно увидеть оба пласта: и конкретно-жизнейский, насыщенный красочными деталями восточного повествования, и отстраненно-философский, полный той печальной мудрости, что не оставляет иллюзий.

Так движется этот симфонический рассказ, одновременно в двух планах. Нас увлекает драматическая ситуация, воссозданная экспрессивной оркестровой жизнью, сочным и бесстрашным живописным мазком, и вдруг, словно опомнившись, — мы вслушиваемся в «прямую речь» рассказчика-солиста, обратившегося прямо к нам, с авансцены в зал... Не случайно в состав оркестра введен человеческий голос. Это баритон (в живом исполнении или механической записи). Его слова начинают и заканчивают произведение, как и сама легенда начинается словами: «Камалила Башира песню я спою — внемлите, джигиты, слушайте, девы!» Тема, звучащая у баритона, «заглавная» тема симфонической легенды, будет одной из важнейших в партитуре. Мы услышим ее в разных тембрах и разных сочетаниях тембров. Означает ли это, что

## И ВНОВЬ ВОСТОЧНАЯ ЛЕГЕНДА

строчка «canto» — просто партия одного (пусть и нетрадиционного) из инструментов оркестра? Отнюдь нет! Не человеческий голос становится инструментом, а оркестровые тембры превращаются в голоса, обретают интонацию, смысл и трепет человеческого canto! Партитура насыщена оркестровыми soli, партитура насыщена поетью, и органическая ее пластичность, дансантичность выявляется даже не столько посредством живой, нервной, бесконечно изменчивой метрики, сколько посредством гибкой вокальной линии, которую трепетно продлевают, преобразаясь, но храня певческое дыхание, оркестровые голоса. И даже самые жестокие, свирепые эпизоды не тонут в механической искусственности «инструмента», — это все равно «голос», а значит — человечность... Даже тогда, когда джигиты аула, «не сумев уберечь женщин от чар Башира, предупредили, собравшись: Камал, убей ты сам сына своего, не убьешь — умертвим мы сами его!»

Да, об этом страшном, адски жесто-

ком, — начинает свою песню голос. Чуть слышен рокот контрабасов и литавр — фон, лишь обозначающий тишину. Первый возглас, не скрывающий трагедийного напряжения, краткий секундовый клич. Из него развертываются горестные стоны, голос скользит, заклиная... Восточное lamento расплывается в тишине, лишь гулкие со звучаия валторн и низкого дерева словно бы меряют глубину ущелий. Смолкает голос — повествование-плач продолжает труба, затем флейта, впервые вступили струнные, по-прежнему все — в тишине, и трагедийный стон обернулся печальной светлой пасторалью. Английский рожок подхватывает тему, но она «успокоилась», звучит меланхолично... Не выйдя из тишины (неверной, обманчивой тишины гор), тема завершает первый раздел.

Потом в самом конце, этот образ поющей тишины вернется. Круг замкнется, и выхода не будет. Правда, эпилוג повторит лишь образ вступления, но не его тему, тема возникнет новая, и потому зеркальной симметрии нет. Впрочем, разве не различны оригинал и его отражение в зеркале? И разве такая параллель — сама по себе — уже не подсказывает тонкого хореографического решения?..

Тематический материал всего сочинения дает массу возможностей для театральных преобразований, превращений, — пожалуй, больше, чем для развития и разработки. Мелодические образы сменяют друг друга в кратких эпизодах, порой — наплывом, порой — «наглядной» трансформацией продвигая сюжет. Действие разворачивается энергично, много остигнутых фрагментов в «подстегивающем» ритме (подобные эпизоды, образно очень отчетливые и напористо-однозначные, совпадают с тональными прояснениями — остротками в контексте сумрачной хроматики).

Одна из мощных вершин формы — две темы, являющиеся одна вслед другой, в каждой — сильный внутренний свет, гимнический, восторженный, упоенный. Вот возникает первая из них — на гребне могучего потока, в сиянии внезапной тишины, она провозглашается тремя тромбонами, потом — четырьмя валторнами... Эта гимническая тема, контрапунктически соединяясь с «заглавной» темой легенды, в беспокойном движении в совершенно нерегулярном метре (по такту 4/4, 5/4, 3/4) приводит к новой теме. В ее основе — секстовый возглас. Во всем сочинении это, пожалуй, единственная тема с таким широким интонационным «жестом»: практически весь остальной материал выстроен из плотно «пригнанных» друг к другу мелких ходов, «шажков» (секунда — бесспорно главный интонационный элемент всей композиции, вырастающий из распластанных, стелющихся, ползущих линий). Но тем сильнее внезапный глоток свежего ветра, глоток надежды, опьяняющий почти до забвения! Новая тема с вольным «полетом» на сексту, звучит у всего оркестра, но краток миг восторга: резким сломом вторгается тема приговора — словно вырезанная навеки в камне, в серой горной скале. То, что следует за ней, — настоящий Danse macabre.

...Шаг за шагом трагедия будет пройдена до конца. Что это было — сказка, притча, кусок жизни в ее открытой, яростной мощи? Аварская легенда, ответ бессмертной трагедии Пушкина, сегодняшняя, заражающая горячим чувством музыка Ширвани Чалаева... Не стоит, наверно, навешивать жанровый ярлык на сочинение живо, тантуловое и полнокровное. Возможно, ему еще предстоит обрести новую, сценическую жизнь.

Лариса КРЫЛОВА

Е. ЕВТЕЕВА  
и Н. ДОЛГУШИН  
показывают  
отрывок из  
балета «Онегин».



Учащиеся  
Ленинградского  
хореографического  
училища  
имени  
А. Я. Вагановой  
исполняют  
фрагмент из  
балета «Спящая  
красавица».

## Конференции, семинары, совещания

Выступают участники  
вечера, посвященного  
столетию со дня рождения  
Ф. В. Лопухова.



Жанна АЮПОВА и  
Александр ЛУНЕВ  
в спектакле «Коппелия».



Композицию «Опус № 5» выбрали для своего  
выступления в честь Ф. В. Лопухова  
О. ЧЕНЧИКОВА и М. ДАУКАЕВ.



В. ГАНИБАЛОВА и  
И. МОРОЗОВ в балете  
«Ледяная дева».

Украинский  
танец из балета  
«Тарас Бульба».

Фото В. Барановского



