

# СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1987

4



*Новые спектакли*



Сцена из балета «Двенадцать стульев» (Челябинский театр оперы и балета имени М. И. Глинки).

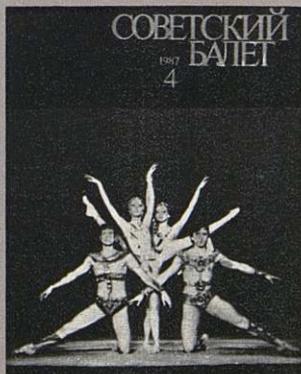
Фото Ю. Штрайзента

# СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

4 | 35 |

1987

ИЮЛЬ —  
АВГУСТ



На первой странице обложки:  
Е. ЕВТЕЕВА, Т. АРИСКИНА,  
Е. НЕФФ, Э. АЛИЕВ исполняют фрагмент  
из спектакля Ленинградского театра  
оперы и балета имени С. М. Кирова  
«Витязь в тигровой шкуре»

Фото Д. Куликова

На четвертой странице обложки:  
Фотоэтиюд В. Пчелкина

Сдано в набор 06.05.87.

Подписано в печать

19.06.87.

A10786.

Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Глубокая печать, офсет.

Усл. печ. л. 8,5.

Уч.-изд. л. 13,27.

Тираж 40 000 экз.

Заказ 1122.

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

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

Выходит шесть раз в год

Издается с 1981 года

## В НОМЕРЕ

НАВСТРЕЧУ 70-летию ВЕЛИКОГО  
ОКТЯБРЯ

Н. Жукова. Зеркало времени . . . . . 2

ПРИМЕТЫ НАШИХ ДНЕЙ

В. Зак. Традиции вологодского балета . . . . . 4

Н. Шолохова. Уверенные шаги «Арабеска» . . . . . 7

СОВРЕМЕННОЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ НА  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ

В. Гуляев. Ожидая встреч с творцом . . . . . 10

Ю. Пузаков. Где найти место для приложе-  
ния сил? . . . . . 10

МАСТЕРА БАЛЕТА

А. Деген. В неустанном поиске . . . . . 14

МЫСЛИТЬ И РАБОТАТЬ, КАК ТРЕБУЕТ  
ВРЕМЯ

Г. Гуляева, Э. Липпа. В искусстве мелочей не  
бывает . . . . . 19

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Г. Челомбитко. Вместо эпилога . . . . . 23

М. Рыцарева. Судьба сочинения — судьба ав-  
тора . . . . . 26

Н. Дубова. Балет на льду: проблемы, пробле-  
мы, проблемы . . . . . 33

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

В. Тейдер. Труден путь к сатире . . . . . 29

В. Ванслов. По роману Михаила Булгакова . . . . . 31

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА . . . . . 35

ИСТОРИЯ: ПУБЛИКАЦИИ, ДОКУМЕНТЫ,  
ВОСПОМИНАНИЯ

М. Пожарская. Моцарт живописи . . . . . 42

Е. Погосова, В. Максимов. Архив балетмей-  
стера Фокина . . . . . 46

Л. Свердлов. «...Ее танец был чем-то священ-  
ным» . . . . . 51

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ . . . . . 54

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА . . . . . 60

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

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

А. Г. ЛУЦКИМ

Художественный редактор

С. А. ВИНОГРАДОВА

Технический редактор

М. В. СТАРЦЕВА

Адрес редакции:

103050, г. Москва, К-50,

ул. Горького, 22-б.

Телефоны: 299-24-89, 299-50-67.

МОСКВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

Нина ЖУКОВА,  
заместитель министра  
культуры РСФСР

# ЗЕРКАЛО ВРЕМЕНИ



Всероссийный фестиваль народного творчества, посвященный семидесятилетию Великого Октября, — это большой праздник искусства. И не случайно подобные смотры народного искусства мы традиционно называем праздником: это подчеркивает их всеобщий, всенародный, массовый характер. И так хотелось бы, чтобы и ныне не было деления на зрителей и исполнителей, чтобы он в какой-либо форме вовлек в свою орбиту как можно больше людей самого разного возраста, чтобы не оказалось на нем непричастных, незаинтересованных.

Известно, что успехи художественной самодеятельности трудящихся в нашей стране значительны, что за годы существования Советского государства ее достижения совместно с достижениями профессионального искусства составляют «художественную сокровищницу нашего общества». И потому не стану останавливаться на общепризнанных фактах, а попытаюсь проанализировать, где корни наших просчетов, в чем выражаются наши проблемы и наши ошибки, которые нуждаются сегодня в осмыслении, корректировке и которые тормозят перестройку нашей работы.

Скажу сразу, что в структуре жанров нашей музыкальной самодеятельности хореографическая занимает второе место по числу участвующих в ней (после хоровой) и первое по количеству коллективов — и это не может не радовать. Однако, если этот факт рассмотреть внимательно, то окажется, что есть здесь повод и для тревоги. Трудно переоценить роль воспитательной и художественно-образовательной деятельности таких творческих организаций, но их функции до сих пор были максимально нацелены на концертную деятельность, а следовательно, на подготовку для этого исполнителей и репертуара. Но как бы ни росла численность таких ансамблей, их работа — удел избранных, наверное, наиболее способных и увлеченных. Но ведь танцевать, как и петь, любят и могут все или, скажем, почти все. Почему же нередко мы наблюдаем, как стоят замерзшие на весеннем морозце мамы, крепко держат за руку своих посиневших от холода детей и не вступают в общий веселый хоровод, где раздумывавшиеся счастливые лица участников говорят о радости и веселье. Эта картина так огорчила меня на проводившемся в известном музее-заповеднике «Коломенское» празднике «Проводы русской зимы», что я обратилась к ним с вопросом: «Почему не танцуете?» «А мы не умеем», — отвечали они.

Сравнительный анализ изменения использования свободного времени, проводимый социологами, показал, что за десять лет (с 1973 по 1983 год) в два-три раза сократилось участие населения в активных формах его проведения. Свободного времени стало в три раза больше, а в активности его использования такие потери. Почему? Потому что утеряны навыки активных форм отдыха. Тот же опрос социологов показал, что 70—80% населения их просто не имеют. Раньше они формировались в семье, а также на традиционных посиделках, во дворе, на гуляниях. Сейчас же в сельских (да и не только сельских) школах довольно часто нет учителей пения, не хватает учителей физкультуры. Семья много времени проводит у телевизора. Во дворах, в основном, нет условий для массовых детских игр, да и сама культура этих игр потеряна: где знаменитая ранее «лапта», «двенадцать палочек», «колдунчики», «прятки», «казаки-разбойники», «чижик», «городки»?.. Остается детский сад, с его отчаянными попытками заложить в круг потребностей ребенка песню и танец. Но эти усилия школа не подхватывает. Сколько десятилетий идет пустой

разговор о необходимости и целесообразности в средней школе обучения детей танцу. Все говорят, никто не отрицает пользу и все многообразие эстетических и физических факторов, говорящих за всеобщее хореографическое обучение, а воз, как говорится, и ныне там.

А как было бы важно, чтобы дети в младших классах школы изучали свое национальное искусство танца, а с ним и музыку, и песни. Ведь это и есть единственно реальный и осмысленный метод передачи, а следовательно, сохранения традиций культурного богатства народа. Тогда бы, наверное, молодые люди, побывав на показе фольклорных коллективов, не удивлялись бы, не считали бы это неведомым чудом, рождавшимся у них на глазах.

Позволю себе привести еще один пример. В Красногвардейском районе Москвы на площадке киноконцертного зала «Авангард» предполагался показ фольклорных коллективов из девяти областей Российской Федерации. Так уж получилось, что гостей-умельцев пригласили, а о зрителях забыли и... привели на концерт учащихся профессионально-технических училищ района. Подростки заходили в зал с ухмылкой недоверия, переговариваясь и всем своим видом подчеркивая вынужденность своего присутствия здесь. Мы заволновались. Но вот на сцене стали показывать обряд новгородской свадьбы. В зале воцарилась тишина. Постепенно интерес аудитории рос, к середине концерта раздалась разрозненные крики «браво». А в конце программы ребята тепло благодарили народных мастеров. Когда же мы начали разговор со взволнованными увиденным зрителями, то услышали, что им все очень понравилось, что они сами бы не прочь поучаствовать в таких хороводах и плясках. Но им никто этого не предлагает. «У нас ведь как думают, раз мы из ПТУ, так давай в дискотеку», — говорили они. Думаю, что дискотека — тоже неплохо, если ею всерьез заниматься, но об этом несколько позже.

Привлекая молодых к участию в современном массовом пении или танце, конечно же, надо отдавать себе отчет, что делать они это будут по-своему. Вот потому и охраняют наши ретивые этнографы от нас же самих наши традиции, чтобы они не утратили чистоту первоисточника. В гулянии «Проводы зимы», о котором я уже говорила, принимали участие студенты Московского инженерно-физического института, который уже более десяти лет проводит праздники на русской основе. В их молодежном исполнении знакомое выглядело иным, живым и, я бы сказала, современным.

И что же — это вместо радости вызвало неудовольствие присутствующих на празднике ученых фольклористов и этнографов. Такое отстраненное отношение к фольклору стало, с моей точки зрения, одной из причин того, что мы теряем то, что имеем, боясь и не доверяя современникам, лишая их права развивать свои национальные традиции. Значит, прежде всего мы должны позаботиться о том, чтобы новое поколение знало свое родное искусство, владело им и само решало, как оно его понесет в завтра. И здесь нет и не может быть запретов и жанровых ограничений. Прекрасно, если владимирцы осуществят свои планы и проведут конкурс плясунов-любителей русского танца на своей овечьей традиции земле. Прекрасно, когда коллектив современного балетного танца «Лотос» (Астраханской области) показывает и вовлекает в совместное исполнение местных бытовых танцев молодежь.

Важны и нужны любые проявления инициативы, и тогда будет интереснее жить в своем коллективе и участникам художественной самодеятельности, поскольку реальнее будет видна их роль в эстетическом воспитании своих земляков. Выступления артистов-любителей должны превращаться в праздники широкого общения со свои-

ми зрителями, и чем меньше станет здесь пассивных, тем больший смысл и значение обретет такое творчество.

Во время праздника в Коломенском устроители провели опрос. Из 162 человек только трое ответили, что праздник им не понравился. 98% высказали свое желание участвовать активно в подобных праздниках, 1—2% опрошенных утверждали, что фольклор — это устаревшее и архаичное, большинство же людей этой группы говорили о том, что видят возможность и необходимость продолжения его существования в нашей жизни. Причем таково мнение не только представителей старшего поколения. Я приведу несколько реплик, принадлежащих молодежи. «Все очень здорово!!!» (студентка, 19 лет). «Больше таких праздников!» (учащаяся, 16 лет). «Хочется, чтобы такие праздники проходили во многих архитектурных ансамблях Москвы» (медсестра, 19 лет). «Почаще устраивать такие интересные праздники, как сегодня» (экономист, 24 года). «Понравилось очень» (учащаяся, 16 лет). «Побольше проводить праздников, связанных с народными традициями» (учащаяся, 19 лет). «Народные праздники должны шире охватывать все слои населения, быть в каждом дворе, школе, детском саду! Обязательно...» (медицинский работник, 30 лет).

«Новый этап общественных преобразований выдвигает ответственные задачи перед художественной интеллигенцией, всеми работниками сферы культуры. Их долг — обогащать духовную жизнь общества, содействовать идейному и нравственному росту человека труда, создавать талантливые, правдивые произведения, отражающие нашу действительность во всей ее многогранности и величии, решительно противостоять идейно-культурной агрессии империализма, стремящегося навязать нашему народу, прежде всего молодежи, ложные ценности, чуждые гуманизму», — сказано в постановлении январского (1987 г.) Пленума ЦК КПСС. В области музыкального быта западная пропаганда, надо признать, действует весьма активно. Реальным противодействием здесь может и должно стать широкое музыкальное воспитание народа на основе сокровищ отечественной и мировой музыкальной культуры. Это все понимают давно, принято по этому поводу много хороших и нужных решений, но пока они не превратились в реальные дела. Надо спешить! Времени «на раскачку» совсем не остается: в ближайшем будущем, так же, как сейчас радиоприемники, будут принимать программы из капиталистических стран телевизоры. Мы живем в век научно-технической революции. И противодействием натиску чуждой нам идеологии через средства массовой информации, натиску пошлости, безвкусицы, бессодержательности, чуждой нам моды, манеры исполнения может быть только личная культура человека, самая ранняя настройка его слухового и головного аппарата на волну чистого и ясного родного искусства.

Важная задача сегодня — вернуть людям умение и желание петь, музицировать, танцевать, не только на сцене, но в быту. Сложилась парадоксальная ситуация. Несмотря на постоянный рост музыкального и хореографического образования, огромную сеть школ, средних и высших учебных заведений, мы теряем традиции массового пения и танца.

Многие ли вспоминают, когда они слышали, видели не только на городской, но и на сельской улице группу хорошо, слаженно поющей молодежи? Пение заменил транзистор. Даже в клубных учреждениях, в парках коллективное пение и пляски почти ушли из обихода. Все реже встречается семейное пение или музицирование. Все это самым негативным образом влияет на эстетическое воспитание молодежи. Правда, в ряде областей научно-методические центры народного творчества и культурно-просветительной работы проводят сорев-

нования и фестивали частушечников, плясунов, семейных фольклорных ансамблей, что, безусловно, стимулирует их развитие. В городских и сельских клубах, в организациях и учреждениях стала возрождаться такая форма вечеров отдыха, как «посиделки», которая исходит из старинного обычая совместно проводить зимние вечера, когда работа сменялась играми, плясками... В помощь культуротворцам готовится серия грампластинок «Посиделки».

Наши потери в области народной хореографии негативно сказываются на воспитании молодежи. Необходимо искать действенные пути и формы ее сохранения, развития пропаганды. На состоянии отечественного искусства танца губительно сказывается отсутствие общепринятой системы фиксации танца. Но сегодня, когда только в Российской Федерации — тысячи кинолюбителей, когда на Всесоюзной фирме грамзаписи «Мелодия» организуется производство видеofilмов, когда многие научно-методические центры народного творчества и культурно-просветительной работы имеют кабинеты технических средств, следует ввести в дело все эти резервы, мобилизовать и силы широкой общественности, и студентов, и педагогов учебных заведений культуры и искусства, и работников государственных учреждений...

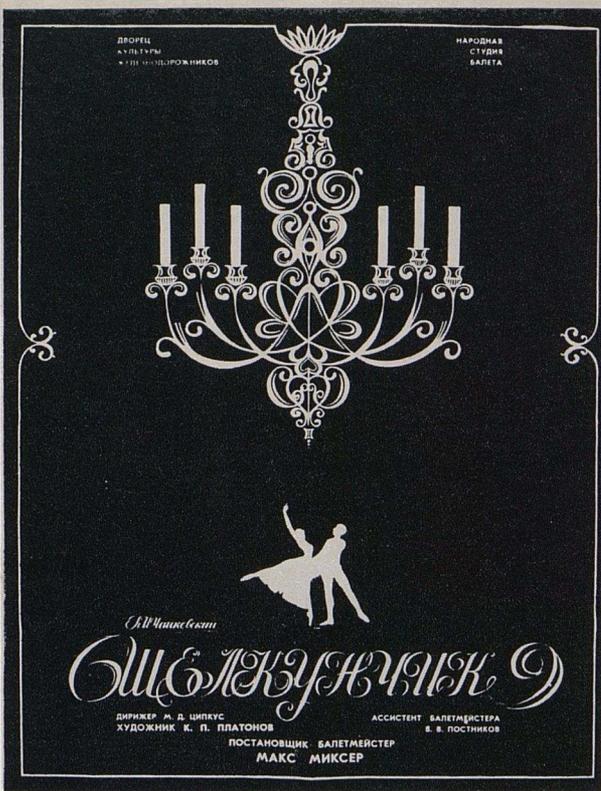
За последние годы в хореографической самодеятельности, так же, как в некоторых других видах народного творчества, наметилась устойчивая тенденция преобладающего роста детской самодеятельности. «Омолождение» любительских коллективов, являясь фактом позитивным, выдвинуло, тем не менее, и новые проблемы. Заметно, в частности, снижение интереса к народному и сюжетному танцу. Юные исполнители отдают предпочтение диско- и ритмо-танцам. Нередко они оставляют занятия в коллективе, мотивируя свой уход неудовлетворенностью теми возможностями танцевального творчества, которые здесь предоставляются. Значит, видимо, необходимо пересматривать характер подготовки кадров руководителей в институтах и училищах. Всесоюзный смотр выявил и другие проблемы в деятельности хореографических коллективов России: отсутствие внимания к местному танцевальному фольклору, пристрастие к штампам при его обработке, стремление копировать постановки профессиональных коллективов без учета возможностей самодеятельных исполнителей.

Задачи, которые сегодня выдвигает время, охватывают все области нашей хореографической художественной самодеятельности. Но, думается, что главной остается проблема кадров. Этот вопрос у нас по-прежнему решается недостаточно целенаправленно. В республике шестнадцать институтов культуры, а с любителями в основном работают практики сцены, бывшие исполнители, которые механически переносят в коллективы репертуар и принципы работы профессиональных трупп. С 1972 года есть решение об открытии отделений балетного танца в институтах культуры, а таковых нет. Соответствующее же отделение Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского имеет иную задачу — готовить педагогов для тех же институтов культуры. Потому и сегодня ансамблями балетных танцев по-прежнему руководят те, кто вчера сам был любителем-танцором.

Да, нерешенных проблем много. Их решать нужно смело, быстро и по-деловому. И помнить, что перестройка в нашем обществе нацелена в конечном итоге на более полное использование возможностей социализма, в том числе и в духовной сфере, которая наиболее эффективно воздействует на личность, помогает развивать способности человека, содействует его эстетическому воспитанию, воспитанию культуры труда, культуры человеческих отношений.

# ТРАДИЦИИ ВОЛОГОДСКОГО БАЛЛЕТА





Афиши, выпущенные к спектаклям народной студии балета Вологодского дворца культуры железнодорожников.



Поезд в Вологду уходил из Москвы поздно вечером. И, как водится, мы, его пассажиры, в одном купе быстро перезнакомились. И одна из моих соседок спросила меня: «Вы к нам в командировку?» И не дожидаясь моего ответа, добавила: «Город наш красивый. Есть что посмотреть! А какой у нас балет!...»

Народная балетная студия в Вологде своей творческой деятельностью давно нискала себе известность. Ее основатель и художественный руководитель Макс Александрович Миксер без малого четверть века посвятил себя развитию и пропаганде в городе искусства классического танца. А началось все с небольшой группы энту-

Сцена из спектакля «Карнавал».

зиастов-любителей, которые в 1959 году собрались, чтобы отдать свое свободное время занятиям хореографией.

Итогом первых лет их деятельности стали постановки таких произведений, как «Коппелия» Л. Делиба, «Щелкунчик» П. Чайковского, «Тщетная предосторожность» П. Гертеля, «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Лауренсия» А. Крейна, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева. Позже зрители Вологды увидели балет С. Прокофьева «Золушка», «Аистенок» Д. Клебанова, «Кармен-сюиту» Ж. Бизе — Р. Щедрина. Но участники коллектива стремились к созданию своего собственного оригинального репертуара. Так, в Вологде состоялась премьера знаменитого в тридцатые годы балета К. Йосса «Зеленый стол», обличающего фашизм и политиков, попустительствующих ему, спектакль «Кричите клоуну: «Браво!» на музыку «Голубой рапсодии в стиле блюз» Дж. Гершвина.

Вологодские любители балета неоднократно выступали с творческими отчетами в Москве.

Сегодня в коллективе — триста человек, которые бережно продолжают традиции, заложенные их предшественниками. Кто они, артисты вологодского балета? Вот, например, электрик-связист локомотивного депо Северной железной дороги Леонид Богданов. Он женат, со своей будущей супругой познакомился здесь, в коллективе, поэтому для него он — второй дом. Постоянные занятия искусством хореографии открыли ему прекрасный мир красоты и высоких нравственных интересов. Теперь балет для семьи Богдановых — часть их духовной жизни, их дети уже посещают младшие классы студии. Николай Галицын по профессии врач, в студию пришел, как он считает, случайно, с другом, просто так, посмотреть. Пришел и остался. Станцевал за эти годы партии Вацлава (балет Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан»), Юноши («Время жить» Д. Шостаковича), Принца в прокофьевской «Золушке». А Раиса Мельникова сейчас живет не в Вологде. Она — солистка Музыкального театра Мордовской АССР, но, приезжая домой, всегда встречается со студийцами. Коллектив дал ей любимую профессию: пятнадцать лет она танцевала на вологодской сцене ведущие партии в «Золушке», в «Кармен-сюите», «Зеленом столе», в «Бахчисарайском фонтане». Яков Рубин, Михаил Суханов, Андрей Морозов, Оксана Савельева, Наталья Чупрова, Юлия Никитина — люди разных профессий, объединила их любовь к балету, годы упорного труда, страстное желание постичь тайны искусства классического танца. Они отдают этому делу свое свободное от учебы и работы время.

Совсем маленьким мальчиком пришел в студию в 1957 году Виталий Постников. Его творческое становление связано со всеми этапами ее жизни. Им создана целая галерея интересных и разнообразных ролей в балетах разных лет: от маленького Пастушка в «Щелкунчике» до таких, как озорной и веселый Колен в «Тщетной предосторожности», как пылкий и неукротимый в своих страстях Хозе в «Кармен-сюите», как мятущийся Паганини в одноименном балете на музыку С. Рахманинова...

Виталий Постников рос и формировался как танцовщик под влиянием М. Миксера — человека интереснейшей судьбы, неиссякаемой энергии, редкой эрудиции, большой театральной культуры. Хореограф интересного дарования, он стал не только художественным руководителем студии, но и заботливым и требовательным воспитателем, наставником, педагогом. И когда в 1981 году Макс Александрович умер, коллектив возглавил Виталий Постников. Продолжая дело своего учителя, он ищет, пробует, экспериментирует — запросы времени требуют оперативного отклика. Выпущена новая эстрадно-хореографическая программа «Осторожно, музыка!», отрывок из которой мне довелось посмотреть в репетиционном варианте. На вопрос, как бы сам балетмейстер определил идею будущего спектакля, Виталий Васильевич ответил: «Это спектакль прежде всего о месте и назначении молодого человека в современном и тревожном мире, о его жизненной позиции и его отношении к музыке». Именно через восприятие молодыми музыки Генделя, Баха, Малера, Дебюсси, Свиридова, Овчинникова идет речь в спектакле. Здесь звучит также страстный, взволнованный голос Дина Риды. Ему, его светлой памяти, молодые самодельные артисты из Вологды посвятили свою очередную работу. К предстоящему тридцатилетию коллектива Виталий Постников задумывает постановку балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», хочет создать экспериментальный и во многом необычный спектакль.

Много ли у нас в стране народных балетных коллективов? Крайне мало. До обидного. Их можно пересчитать по пальцам. Да, это нелегкий труд, к тому же большие хлопоты, большая ответственность — пропагандировать со сцен клубов и домов культуры высокое искусство классического балета. Прежде чем прийти к тем значительным результатам, к которым пришли в Вологде, надо было потрудиться всем на совесть. Руководителям, педагогам того балетного кружка, что возник 28 лет назад во Дворце культуры железнодорожников, его директору Марку Цыпкусу, поверившему в необходимость существования такого «неходового» коллектива, нужно было разыскать шефов, которые помогли студии в начале ее творческого пути, помогли не словами, а делами (таким шефом

оказалось locomotive дело (Северной железной дороги), собрать в городе любителей-оркестрантов, найти художников, разыскать мастеров-швей, бутафоров, реквизиторов. Список «нужных дел и людей» можно было продолжить, однако именно через эти трудности пробирался и продолжает пробираться коллектив.

Студия — лауреат премии областной комсомольской организации имени А. А. Яшина, лауреат многих фестивалей и смотров, обладатель различных медалей, грамот, дипломов. Вклад коллектива в дело эстетического воспитания детей, юношества, взрослого населения города за эти 28 лет его жизни переоценить невозможно. Именно об этом влиянии артистов-любителей на ритм жизни города мне довелось говорить в Вологодском областном комитете КПСС. Говорили и о нелегких условиях, в которых трудятся триста участников балета, о необходимости пристраивать к старому зданию Дворца культуры железнодорожников новые помещения для балетного класса, репетиционных залов, о более широкой пропаганде в городе и за его пределами этого своеобразного творческого организма. Ведь местная студия телевидения за все годы существования вологодского балета не сняла о нем ни одного видеосюжета с тем, чтобы потом показывать его в своих программах. Не всегда находит поддержку руководство Дворца культуры железнодорожников и в исполкоме городского совета народных депутатов, хотя балетная студия, которая числится в системе отраслевого профсоюза железнодорожного транспорта, при различных смотрах, конкурсах, фестивалях, проводимых в области, рассматривается как явление городского масштаба. Думается, отраслевому руководству дороги и отделу культуры горисполкома пора, наконец, понять, что народная студия балета — культурное достояние всего города, всей области, и начать всерьез и по-деловому помогать ей — не словами, а конкретными делами.

Студия живет наполненной, творчески интересной жизнью. В обязательном порядке для всех участников всех ее шести возрастных групп — уроки классического, народно-сценического, дуэтного, бытового, эстрадного танца. Ведут тренажные классы и бывшие студийцы: Алла Яловегина, выпускница Ленинградского института культуры, Ольга Сорокина, филолог по профессии, отдавшая народной студии балета свыше двадцати лет своей жизни, и, конечно, Виталий Постников.

За время командировки я побывал на всех уроках, посмотрел два балетных спектакля, встречался почти со всеми членами этого большого дружного коллектива, и все эти дни меня не покидало чувство доброй зависти. Я завидовал полностью зрительному залу в пору знойных летних вечеров, когда звуки расползающейся в парке по соседству дискотеки звали к себе.

Я пытался понять этих молодых людей, которые пропадают во Дворце всю неделю за полночь. Дело тут, как мне думается, в вожаке и лидере. Именно Постников своим подвижническим служением искусству балета создает то магическое поле, вокруг которого объединяются любители музыки Терпсихоры, готовые ей служить искренне, честно, самоотверженно. И они используют для этого любые формы и возможности. Возьмите, например, родившиеся шесть лет назад «Терпсихоровские посиделки». Они возникли, как кажется, непродуманно, но выросли в большое и важное дело. По воскресеньям в студии обычно выходной день. Однако ее участники настолько привыкли к тому, что они заняты всю неделю, что и по воскресеньям стали собираться во Дворце. Приходили, усаживались в фойе — и возникали бесконечные беседы о музыке, о новостях профессионального балета, о своей работе. Тогда руководство Дворца (его директор М. Цыпкус, художественный руководитель М. Чупрова, балетмейстер В. Постников) предложили собираться не просто так, а с пользой для себя и для других. Так в Вологде возникли «Терпсихоровские посиделки» — новая и интересная форма отдыха молодежи. Я просматриваю толстые тетради с планами этого клуба за шесть лет. Читаем: «Русская балетная классика. Чайковский. Премьера балета «Щелкунчик». Просмотр и обсуждение спектакля. Развернутая выставка эскизов костюмов и оформления в фойе. Присутствовало 16 человек». И дата: 16 августа 1981 год». А вот еще одна запись: «Джаз-танец. Проблемы. История. Показ слайдов и диапозитивов. Репетиционный вариант будущего эстрадного спектакля — «Осторожно, музыка!». Присутствовало 400 человек. 10 июня 1986 год».

Только две темы взяты нами из многочисленных встреч вологодских любителей балета, но как емко и образно отразилось в этом стремлении к знаниям естественное желание молодых людей проводить свой досуг таким вот образом. Как же складывались дела этого необычного клуба любителей хореографии? Поначалу в него входили лишь участники коллектива, но постепенно круг любителей балета расширялся. Стали приходить друзья, товарищи, многие из которых, становясь членами клуба, естественно вливались в коллектив. Со временем появлялся и свой актив, который стал руководить всей работой, привлекать к участию в работе труженников местных промышленных предприятий, учащихся школ, студентов. Стали обязательными (не реже одного раза в месяц) выход членов клуба «Терпсихоровские посиделки» в красные уголки общежи-

тий, школьные и студенческие аудиторные выезды за пределы города. За шесть с лишним лет клуб вырос в большое любительское объединение, насчитывающее более трехсот членов. Встречи с интересными людьми — архитекторами, музыкантами, артистами, приезжающими в город на гастроли, обсуждение новостей хореографического искусства — вот далеко не полный перечень интересов клуба «Терпсихоровские посиделки».

Виталий Постников за пять лет руководства народной студией балета вдохнул в ее деятельность новую, свежую, современную струю. Будучи ярким поборником, сторонником искусства классического танца, он за эти годы поставил целый ряд спектаклей: «Чиполлино» Хачатуряна, «Белоснежка и семь гномов» Павловского, «Карнавал» Дриго, «Паганини» Рахманинова, «Бахчисарайский фонтан» Асафьева, «Хочу видеть мир» (эстрадная программа), «Золушка» Прокофьева. На двух последних работах автор статьи присутствовал и хотел бы остановиться подробнее, ибо в них отразилась позиция Постникова-художника и его творческие планы, творческое кредо, творческие возможности труппы.

Два года назад, в 1985 году, Виталий Васильевич организовал при народной студии балета класс современного эстрадного танца. Организовал, как говорится, не от хорошей жизни. Заметно поубавился в студии мужской состав, а без юношей балетные спектакли всегда проигрывают. Эксперимент Постникова оправдал себя. Более того: ежегодно, весной, в класс эстрадного танца держат экзамены около двухсот юношей и девушек, а «счастливчиков» остается только двадцать человек, причем десять-двенадцать из них юноши. Так, первый набор был уже «задействован» в балетах «Бахчисарайский фонтан» и «Паганини» (массовые танцы, эпизодические роли), а вскоре кругозор эстрадного класса расширился настолько, что ребятам стали по душе уроки классического, народного, дуэтного танцев. Была сделана попытка соединить все знания, полученные за два года «переростками» балета. Результат — интересное представление «Хочу видеть мир», куда вошли сложные пластические номера на музыку Моцарта, Свиридова, Поля Мориа, Роджерса, Тухманова, группы «Пинк Флойд». Я наблюдал за реакцией зрительного зала. Это было яркое, захватывающее зрелище, танцевальное действие, поставленное и исполненное с большой выдумкой и самоотдачей. Дух студийности витал в тот вечер в зале Дворца культуры железнодорожников. В спектакле есть и композиции, решенные средствами классического танца, танцы в стиле «диск» и «ретро», гневные и обжигающие стихи Г. Лорки и Н. Матвеевой, использованы приемы кино и телеэкрана. В сложную многослойную сценическую ткань включены, помимо хореографии, слово, свет, цвет, песня, кинокадры, и все это помогает авторам постановки создать впечатляющий образ вселенной, над которой нависла угроза войны, угроза уничтожения. Не дал планете сгореть в ядерном взрыве — к этому зовет нас спектакль народной студии балета «Хочу видеть мир».

А на следующий день афиши извещали о встрече с другой работой студии — балетом С. Прокофьева «Золушка». Вологжане «Золушку» показывают за свои двадцать восемь лет дважды. В 1973 году Макс Миксер поставил балет, в котором главную роль танцевала Раиса Мельникова. И вот прошло тринадцать лет. Целая эпоха балетного времени. «Золушку», такую недостижимую, такую хрупкую и знакомую с детства, такую долгожданную «Золушку» поставил теперь Виталий Постников. Поставил свежо, утверждая своим спектаклем веру в добро, счастье, а танцуют нынешние артисты вологодского балета упоенно, по-юношески задорно, романтически-приподнято, с азартом и обаянием. В спектакле использованы находки хореографической версии Р. Захарова, которую он создал на сцене Большого театра СССР, но, конечно, вологодская «Золушка» имеет свою сценическую редакцию, которую постановщик готовил, исходя из возможностей народного коллектива. Интересно решены им сцены бала, приезда Золушки на бал, поиск принцем невесты... Артистки женского кордебалета грамотно справляются с задачей овладения техникой классического танца, приятно радуят мужской состав балета. Успешно исполняют свои партии солисты, в том числе студентка педагогического института Наталья Рудая (Мачеха), а также медицинский работник Наталья Мазина, студентка педагогического института Ольга Караваева в ролях сестер, демонстрирующие дар перевоплощения.

Партию Золушки Юлия Никитина танцевала в тот вечер, как бы прощаясь и с городом, и со своей студией, куда ее, четырехлетнюю девочку, привела мама и где она за тринадцать лет училась горячо любить дело, которому хочет посвятить жизнь. Юлия Никитина, как и Яков Рубин — исполнитель партии Принца, вскоре уезжали учиться в Москву.

Балет закончился далеко за полночь. Вечер был прекрасным. Никто не хотел расходиться. Чуть уставшие, но счастливые ребята обсуждали спектакль, обменивались мнениями и намечали планы на лето — завтра начинаются концерты агитбригады, что постоянно действует вот уже шесть лет при народной студии. Ребята ждут на фермах, в колхозах, на стройках области — их искусство нужно людям труда.

Владлен ЗАК

# УВЕРЕННЫЕ ШАГИ «АРАБЕСКА»



Вручение награды солистке Свердловского театра оперы и балета имени А. В. Луначарского Э. ИВАНОВОЙ, которая заняла первое место на экспресс-конкурсе молодых артистов балета Урала «Арабеск-86»

Фото Е. Истоминой

Понятия «пермский балет», «пермская школа балета» хорошо знакомы любителям хореографического искусства. Балетная труппа Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского была организована в 1926 году. Значительно обогатив свои традиции благодаря помощи артистов балета Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, работавшего в Перми во время Великой Отечественной войны, труппа стала в последующие годы одной из ведущих в Советском Союзе, была признана за рубежом. Пермское государственное хореографическое училище признано не только как кузница высококвалифицированных кадров, но и как один из методических центров страны.

Все это не могло не сказаться и на культуре пермских зрителей — понимающих и ценящих хореографическое искусство, и на появлении большого количества настоящих поклонников балета. А следствием стало создание энтузиастами объединения любителей хореографического искусства, своего рода клуба, названного «Арабеск». Открытие «Арабеска» было приурочено к празднованию пермским балетом своего шестидесятилетия. В тот торжественный вечер показывался дивертисмент с участием солистов Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского, учащихся Пермского хореографического училища, артистов-любителей из ансамбля пластического танца «Импульс». Собравшиеся на этот праздник осматривали выставку фоторабот П. Агафоновы «Пермский балет».

С тех радостных дней прошло полтора года. И вся деятельность «Арабеска» показала, что те добрые слова и пожелания, что говорились в адрес нового объединения, не прошли даром. Интересные планы, с которыми выступила инициативная группа во главе с инженером Евгением Субботиным, не только выполняются, но все время возникают новые идеи, находящие свое достойное воплощение. Попробуем рассказать о том, что сделали энтузиасты «Арабеска».

На страницах областной молодежной газеты «Молодая гвардия» прошла специальная викторина. Победители ее были награждены специальными призами — абонеменами на балетные спектакли местного театра оперы и балета. Их вручали знатокам перед концертом «Дебют молодых хореографов», организованным «Арабеском». В тот вечер зрители смогли познакомиться с работами студентов кафедры хореографии Пермского государственного института культуры. Многие из показанных танцевальных композиций осуществлялись на основе народных танцев. И это понятно — большинству студентов после окончания института предстоит работать в сельских домах культуры. Представленные ими на суд зрителей концертные номера затем детально обсуждались членами объединения «Арабеск». Думается, подобная встреча не прошла бесследно и для студентов и преподавателей вуза, и для любителей балета.

Казалось бы, такая форма встреч зрителей с полюбившимися им артистами, как бенефис, — совсем забыта. Но «Арабеск» возрождает эту возможность — проводит бенефис Регины Кузьмичевой. Известная пермская балерина выступила в па де де из давно вошедших в ее репертуар балетов «Жизель» и «Дон Кихот», а также впервые исполнила фокинскую миниатюру «Лебедь». Специально для бенефиса артистка подготовила номер «Альпийская баллада», поставленный балетмейстером Б. Мягковым на музыку А. Пьяццолы. Собравшиеся посмотрели документальный фильм Пермского телевидения «Вступление в балет», снятый в 1974 году.

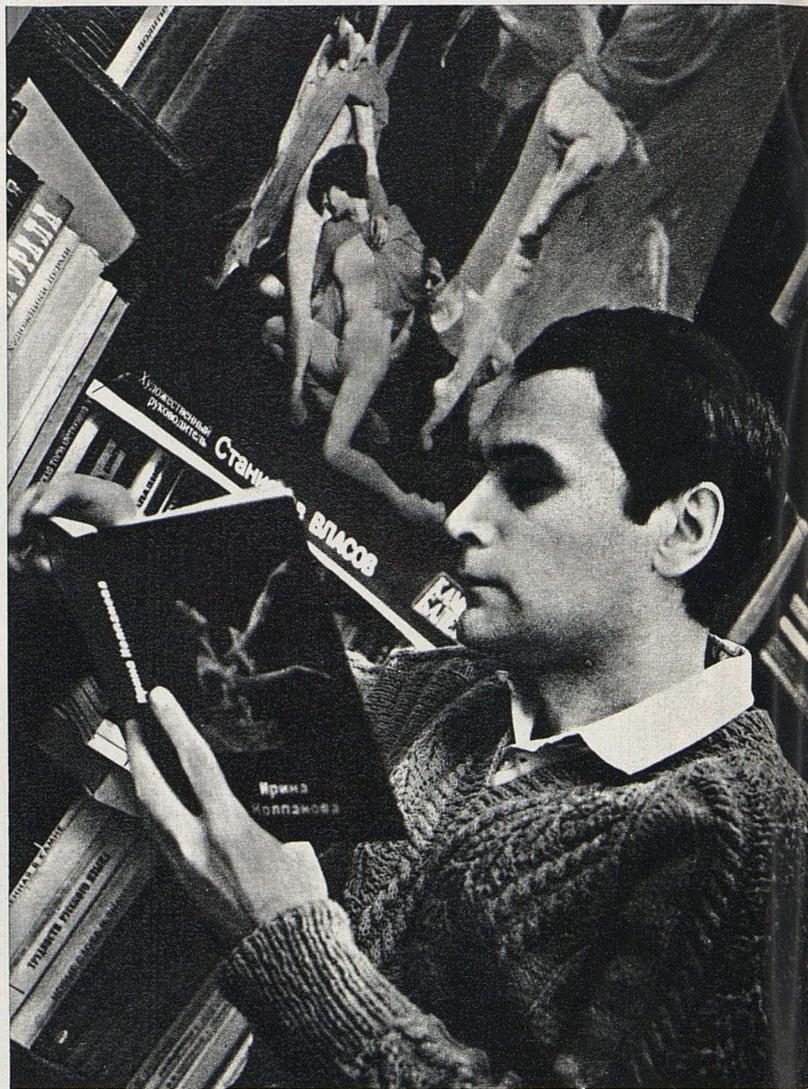
Много теплых слов о Регине Кузьмичевой сказали в тот вечер дирижер Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского О. Белунцов, партнер Кузьмичевой С. Александров и другие.

Во время своих гастролей в Перми Волгоградский театр музыкальной комедии показывает балет «Контрапункты». Согласитесь, балетный спектакль в репертуаре театра оперетты — явление не такое частое и, естественно, уже само по себе заслуживающее внимания. А в данном случае нам показали спектакль, где поднимались важные проблемы нашего сегодняшнего бытия. Постановка осуществлена главным балетмейстером театра Анатолием Бедычевым. Он создает свои композиции на основе свободной пластики, элементов танца модерн, джаз-танца, пантомимы, смело экспериментирует и делает это профессионально грамотно. И вот волгоградцы — гости «Арабеска». В программе «Вечер экспериментальной хореографии» — отрывки из программы «Контрапункты» и два специально подготовленных к встрече номера «Наваждение» и «Ностальгия».

Свой второй сезон «Арабеск» открыл просмотром художественного фильма «Фуэте». Перед началом собравшиеся на показ жители города смогли познакомиться с выставкой произведений молодого московского фотомастера Евгении Истоминой. В экспозицию вошли работы из серии «На съемках фильма «Фуэте». Кстати, об уровне организации деятельности «Арабеска» свидетельствует такой факт: на память об этой встрече у каждого из членов объединения осталась программа и каталог фотовыставки. К каждому вечеру, концерту или заседанию выпускаются хорошо оформленные билеты, афиши.

Можно сказать, что центральным событием сезона 1986—1987 годов стал экспресс-конкурс молодых артистов балета Урала «Арабеск-86». Он проходил в помещении Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского и участвовало в нем 12 танцовщиков в возрасте от 18 до 25 лет из Свердловска, Устинова, Уфы, Челябинска, Перми.

Состязание, вылившееся в значительное культурное событие Урала, «выглядело» несколько необычно. Оно не случайно получило оп-



Медаль экспресс-конкурса артистов балета Урала «Арабеск-86».

Солист Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского В. ДИК — победитель экспресс-конкурса молодых артистов балета Урала «Арабеск-86».

Фото Е. Истоминой



ределение — экспресс: артисты демонстрировали свое мастерство всего один вечер. А присутствующим, помимо буклетов и программ, предлагались отрывные карточки с именами исполнителей, предназначенные для голосования, — они присуждали «Приз зрительских симпатий», учрежденный «Арабеском». Так зрители активно включались в работу жюри. В него вошли компетентные специалисты — балетмейстеры, педагоги-репетиторы, исполнители — театров Урала во главе с народной артисткой СССР Н. Меновшиковой, в прошлом выпускницей Пермского хореографического училища. Отметим сразу же, что расхождения во мнениях у зрителей и жюри не оказалось.

Зрительный зал Пермского оперного театра в тот вечер был переполнен. Среди пришедших сюда любителей искусства танца — более двухсот членов пермского объединения любителей хореографического искусства «Арабеск» и пятьдесят членов объединения «Арабеск-2», которое родилось в городе Березники, педагоги и учащиеся хореографического училища, артисты театра. Тепло приветствовали собравшиеся почетного гражданина Перми, дважды Героя Советского Союза, летчика-космонавта СССР Виктора Петровича Савиных, присутствовавшего на конкурсе.

«Главной ценностью конкурса, — как отмечала Нина Меновшикова, — явилась возможность молодым артистам испытать себя. На Всесоюзные и Международные конкурсы театры представляют ведущих солистов, беспорных лидеров. Молодые же смогут проявить себя, выступая на таких зональных конкурсах. Я надеюсь, что они станут традицией, так как первый опыт — очень удачный, продемонстрировал их пользу. Подобные конкурсы будут закалять молодых, стимулировать их дальнейший творческий рост». Победителями экспресс-конкурса стали Эльвира Иванова из Свердловска и Виктор Дик из Перми — они награждены дипломами первой степени, медалями и ценными подарками. Э. Иванова получила «Приз зрительских симпатий». Голоса зрителей, отдаваемые за того или иного участника, были подсчитаны по ярусам театра, а затем подведен общий итог: за Э. Иванову был отдан 481 голос.

Специальный приз «Арабеска-2» (город Березники) за яркую индивидуальность получил М. Нагимов из Уфы. Памятные подарки обкома ВЛКСМ вручены Д. Вершинину из Устинова, как самому молодому участнику конкурса, и Л. Шапкиной из Уфы за партнерство.

Специальный приз обкома ВЛКСМ «Надежда» присужден М. Прокофьеву из Челябинска.

«Современное балетное искусство позволяет артисту развить себя, показать свои возможности, — говорит главный балетмейстер Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского Владимир Салимбаев. — Экспресс-конкурс, проведенный «Арабеском», только подтвердил это.

Солисты пермского театра Виктор Дик и Александр Гуляев, получивший диплом третьей степени, сейчас танцуют в спектаклях ведущие партии. Обоих впереди ждут творческие открытия, постижение нового в характере героев, образы которых они создают на сцене. Сейчас много говорят о «звездах», но в нашем искусстве — это комета Галлея: пришла и ушла. А балет живет не только одними надеждами, он существует сегодня, он вечно молод и привлекает своей непредсказуемостью.

Можно много говорить об исполнительской культуре участников, о том, чем им еще предстоит овладеть. Думается, конкурс поможет молодым артистам понять, прочувствовать главное: духовность начинается с виртуозной техники... Наверное, последнее утверждение В. Салимбаева не бесспорно. Но то, что конкурс помогает молодым артистам балета совершенствовать мастерство, сомнений не вызывает.

Думается, что конкурс, организованный «Арабеском», станет началом хорошей традиции. Следует отметить также, что очень многие организации Перми с пониманием относятся к начинаниям «Арабеска». Так, в проведении конкурса его энтузиастам большую помощь оказали Пермская филармония, Пермский обком ВЛКСМ, театр оперы и балета, Дворец культуры Пермского телефонного завода, на базе которого и существует «Арабеск». На различных предприятиях города изготовлялись медали, дипломы, подарки для победителей, отпечатаны афиши, буклеты, программы и талоны для голосования. Любители балета помогали распространять печатную продукцию, вели подсчет голосов для вручения «Приза зрительских симпатий»... Но энтузиасты, во главе с президентом объединения Евгением Субботиным, не останавливаются — работа продолжается. Размах их деятельности поражает — недавно пермский «Арабеск» провел фестиваль телевизионных балетных фильмов, участвовал в организации «Дягилевских чтений». Состоялся также бенефис воспитанника Пермского училища, солиста Ленинградского Малого театра оперы и балета Юрия Петухова, регулярно собираются на свои занятия любители балета...

Н. ШОЛОХОВА

# ОЖИДАЯ ВСТРЕЧ С ТВОРЦОМ

Вадим ГУЛЯЕВ,  
народный артист РСФСР,  
солист Ленинградского  
театра оперы и балета  
имени С. М. Кирова

Артист и хореограф — их творческое содружество и есть основа создания балетного спектакля. Как им найти пути друг к другу? Как сделать их контакты более действенными, более плодотворными? Об этом размышляют солист Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова В. Гуляев и молодой балетмейстер, выпускник Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского Ю. Пузаков в статьях «Ожидая встреч с творцом» и «Где найти место для приложения сил?»

*Современное и современность  
на хореографической сцене*

АНКЕТА ЖУРНАЛА  
**СОВЕТСКИЙ  
БАЛЕТ**

Юрий ПУЗАКОВ,  
артист Московского музыкального  
театра имени К. С. Станиславского  
и Вл. И. Немировича-Данченко,  
выпускник балетмейстерского  
отделения Государственного  
института театрального искусства  
имени А. В. Луначарского

## ГДЕ НАЙТИ МЕСТО ДЛЯ ПРИЛОЖЕНИЯ СИЛ ?



Для меня как актера балетного театра последней четверти XX века вопрос встречи с современным хореографом, а значит и с современной хореографией равнозначен вопросу о том, состояться или не состояться исполнителю, сложиться или не сложиться его творческой биографии. Такая встреча не только животворна — она насытно необходима, так как только в этом случае наиболее плодотворно творчески раскрывается дарование танцовщика как художника. Свидетельством тому — история актерских судеб на всем протяжении существования балетного театра. Мария Тальони-Сильфида, вся стилистика ее танца, созданная Филиппо Тальони, привела к поистине новаторскому взрыву в хореографическом искусстве, определила характер становления нового — романтического — направления.



Интересом слежу за дискуссией, которая развернулась на страницах журнала. Много интересного содержат высказывания ее участников. Маститым и опытным мастерам есть что сказать и, конечно же, их размышления обогатят теоретический багаж советского балетоведения. Мне же, недавнему выпускнику Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, хотелось затронуть другой аспект проблематики — чисто практический: поговорить о тех трудностях, что ждут будущего постановщика современного балета в са-

Встреча Анны Павловой с Михаилом Фокиным, их содружество на маринской сцене способствовали рождению произведений, которые дали толчок к поискам хореографов XX века. Можно привести множество примеров такого сотворчества и в наши дни. Сотворчества, родившего чудо нового в искусстве, перед которым останавливаешься, вдохновленный открытием прекрасного.

Что же дает актеру работа с современным хореографом? Ответить на этот вопрос, это значит ответить на целый ряд других вопросов. Таких, как: что дает человеку путешествие по городам и странам, знакомство с новыми людьми, что дает познание радости любви и горечи неверности, что дает материнство, борьба со злом во имя добра?.. Ответ для меня один — это дает счастье жить. Встреча с талантливым хореографом — это счастье творчески воспринять богатства его души и интеллекта и отдать все то ценное, что накопилось в тебе.

Разве я мог когда-то, в свои двадцать лет, понять, какую глубину эмоционального потрясения пережил юный веронец Ромео, увидев Джульетту, каким бездонным было его чувство к ней, если бы не работал с Игорем Чернышевым над дуэтом из его «Ромео и Юлии» и не проникся бы музыкой Гектора Берлиоза. Разве я знал, что вытянуть руки — это одно, а «вытянуть руки, чтобы кровушка по пальцам текла» — это совсем другое. И научил нас с Натальей Большаковой этому тончайший художник, незабвенный Касьян Ярославич Голейзовский. Уже после выступления в ведущих партиях

мом начале его самостоятельного пути в искусстве. «Споткнувшись» о них, он нередко так и остается человеком нереализованных замыслов и возможностей.

Диплом, полученный балетмейстером после окончания института или консерватории, — как водительские права шофера: многие их получают, но не каждый становится классным специалистом. Что же мешает молодому способному хореографу (иначе его бы не приняли в вуз) достичь совершенства в его профессии? Прежде всего — отсутствие возможности работать «на зрителя», а ведь, как известно, научиться плавать можно только в воде. Институтские экзамены, которые проходят два раза в году, не позволяют ему в полной мере проверить себя, да и учебная цель у них иная. Только большая ответственность «выхода» со своими сочинениями на широкую аудиторию формирует художника, воспитывает в нем гражданское понимание сути его профессии.

Главная проблема, с которой сталкивается прежде всего выпускник балетмейстерского отделения высшего учебного заведения (Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского



«Спящей красавицы», «Жизели», «Лебединого озера» неистовый Леонид Якобсон поставит нам «Минотавра и нимфу». И исполнение этой миниатюры, как и участие в постановке «Икара» Игоря Бельского, «Горянки», «Витязя в тигровой шкуре» и «Ревизора» Олега Виноградова, потребовало новых пластических красок, новых приемов в постижении духовного мира героев.

Никогда не забудется встреча с Роланом Пети и работа над образом Квазимодо в «Соборе Парижской богородицы». Философия, заложенная в «Бахти» Морисом Бежаром, открылась нам только после того, как нам удалось поработать с этим творцом танца. Раньше же мы просто «выполняли» порядок и старались предельно точно передать красоту поз и движений. Общение с Бежаром было процессом захватывающего проникновения в тайну постижения мироздания и человеческих чувств. Много радости доставило сотрудничество с Дмитрием Брянцевым при создании композиции «Дорога» и балета «Гусарская баллада».

Называя роли, которые подарили мне выступления в спектаклях хореографов современности, я хочу особо подчеркнуть,

в частности) заключается в том, чтобы найти театр, который «отважился» бы поставить его дипломный спектакль. Этому предшествуют бесконечные телефонные переговоры, поездки по труппам: начинающий балетмейстер, проявляя чудеса предпримчивости, «выбивает» то, что ему принадлежит по праву — возможность поставить свой первый спектакль, пусть несовершенный, но искренний, честный, раскрывающий его творческое кредо. Безусловно, спектакль свой нужно выстрадать, но выстрадать творчески, а не обивая пороги театров, надеясь на снисхождение их руководителей.

Выгодно ли главному балетмейстеру коллектива пускать к себе жаждущего высказаться дебютанта? Конечно, нет. Причин здесь немало: свои творческие планы, загруженность труппы текущим репертуаром, финансовые дела; наконец, второй штатный балетмейстер, тоже требующий к себе внимания. В большинстве случаев «главный» смотрит на «пришлого» выпускника еще и как на своего потенциального конкурента, покушающегося на его место, а потому и пускает в ход все вышеперечисленные аргументы, чтобы закрыть «чужаку» вход. А ведь, наверное, когда-то и ему тоже встре-

тился «главный». И, наверное, он оказался человеком доброжелательным к творчеству начинающего коллеги, настоящим наставником, учителем, великодушно пренебрегшим личными интересами, дав выпускнику сделать свои первые шаги. Пример такого творческого отношения к делу показывает в театре «Ванемуйне» его главный балетмейстер Юло Вилимаа. Он, в частности, предоставил возможность высказаться, а значит, и родиться как хореографу — В. Медведеву, который от спектакля к спектаклю демонстрирует рост своего балетмейстерского дарования. Посчастливилось поставить программу одноактных балетов на тартуской сцене и мне. В такой политике Вилимаа, как мне кажется, есть своя мудрость: высеивая на поле все время одну культуру, хозяин рискует истощить его. Иными словами: творческое развитие труппы пойдет значительно плодотворнее, если она будет работать с постановщиками разных стилей и направлений, ибо оригинальное лицо театра мне видится не в однообразии спектаклей, а в их непохожести один на другой.

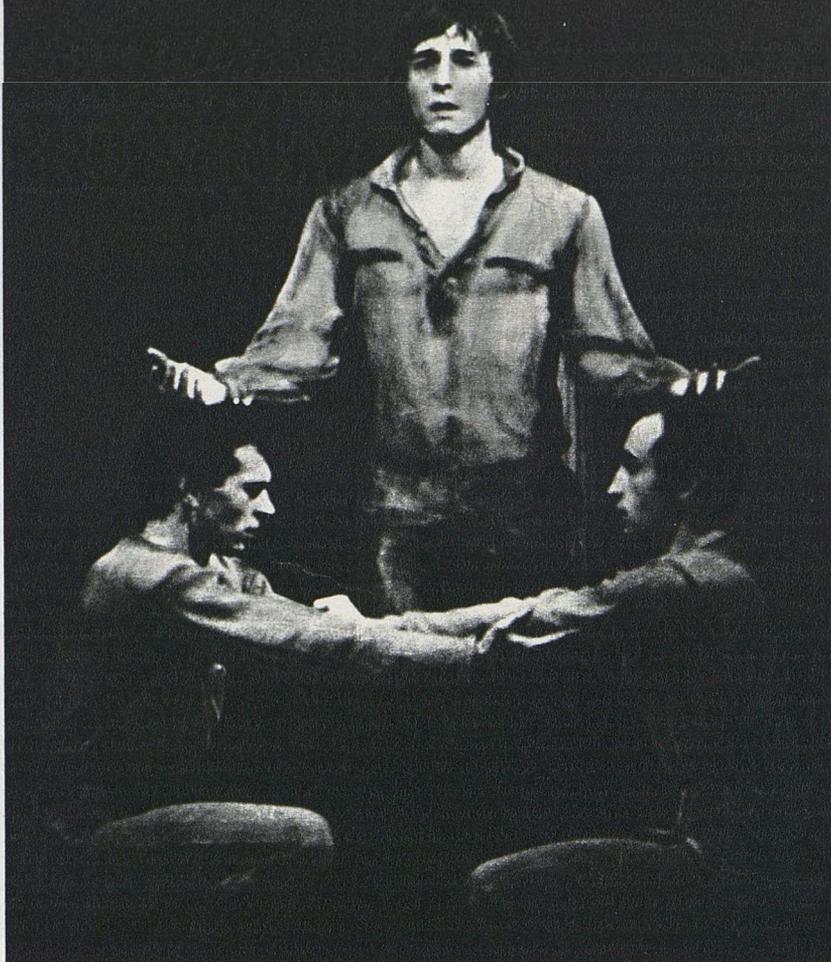
Что же делает институт, чтобы помочь студентам в выпуске их первого спектакля и какова позиция министерств культуры, впрямую заин-

тересованных в получении талантливых кадров? Институт не имеет никаких прав настаивать, он может только просить театр взять дипломника на практику. А министерства, по понятным причинам, не хотят рисковать. Вот круг и замкнулся... В результате — молодые балетмейстеры растрачивают свою творческую энергию на пробование «запертых дверей», идут на творческие компромиссы — лишь бы сделать спектакль, поскольку, не имея практики, художник постепенно утрачивает свой профессиональный потенциал.

Как же помочь такому «безлошадному» балетмейстеру? На мой взгляд, здесь есть два пути. Один — в более частом проведении балетмейстерских конкурсов разных рангов и задач (городских, республиканских, всесоюзных) на лучший современный номер или композицию историко-революционной тематики, конкурсов мастеров, работающих в классической, модерн или народно-сценической стилистике и т. д., соревнований концертных миниатюр, произведений для школьного репертуара и т. д. Другой путь мне видится в создании (при Союзе театральных деятелей или ГИТИС'е) экспериментального театра, дающего возможность сказать свое слово как сту-

что может дать артисту непосредственное участие в рождении сочинения, совместные с хореографом поиски. И потому хочу особо сказать о двух хореографах, чье творческое доверие к нам с Натальей Большаковой позволило нашим юношеским поискам обрести зрелость и ощущение своего актерского «я». Разве могли мы сами, прочитав повесть болгарского писателя Павла Вежинова «Барьер», представить себе, что это «небалетное произведение» воплотится в тридцатипятиминутный балет-дуэт «Барьер». Его открыл нам и зрителям хореограф Леонид Лебедев. До этого мы уже работали с Лебедевым над его композициями «Ритуал», «Портита», я также станцевал роль Макаренко в его «Педагогической поэме». Каждая встреча поражала. Лебедев — очень эрудированный человек, но он не подавлял своей образованностью, а наоборот, заражал жаждой познания, удивлял воображение, раскрывал перед нами необъятность духовных богатств, накопленных человечеством. Он не говорит и не делает ничего лишнего, в его хореографии все важно, каждая деталь его художественно-насыщенных композиций — необходимая и органичная часть целого.

В «Барьере» исполнители находятся на сцене на протяжении всего более чем получасового периода действия. И за это



дентам, выпускающим дипломные спектакли, так и балетмейстерам, по тем или иным причинам не имеющим своего театра. Необходимо подчеркнуть, что такой ансамбль должен иметь статус настоящего профессионального коллектива, а не любительской студии. Только тогда можно будет предъявлять самые высокие требования к качеству репертуара, к исполнению. Кстати, такая труппа может постоянно пополняться за счет артистов балета, ушедших на творческую пенсию, но еще имеющих силы и желание выступать на сцене. Уверен, что опыт танцовщика, помноженный на молодость балетмейстера, непременно даст положительный результат.

Вполне понятно, что такой театр будет освобожден от многих почетных функций стационара, в частности, от сохранения классического репертуара (в его задачу это не входит). Эту образовавшуюся емкость можно заполнить балетами, сочиненными на музыку современных композиторов, которые сейчас, к сожалению, утратили интерес к балетному театру. На этой сцене, наконец, можно осуществить «голубую мечту» каждого балетмейстера — создать спектакль из артистов, приглашенных из разных театров. Я назвал далеко не

все, что может делать подобное художественное формирование, чтобы его деятельность была интересна для публики и для самих артистов!

Без тепла и света не вырастет никакой побег. Только окружив начинающего хореографа вниманием и заботой, можно ожидать его благоприятного становления. Конечно, проще упрекнуть таких балетмейстеров в инфантилизме и пассивности — ведь профессия композитора танца требует людей мужественных, умеющих преодолевать трудности. Но, к сожалению, у нас отсутствует механизм рождения профессиональных балетных коллективов. Без поддержки министерства культуры мы лишены возможности создать такой театр снизу. Балетный спектакль требует относительно большой сцены, его нельзя показывать в подвале или на чердаке, как это делают недавно открытые драматические студии. Потому-то я и говорю об организации экспериментального театра. Конечно, это потребует от государства определенных финансовых затрат. Конечно, надо, чтобы коллектив был материально рентабельным. Наверное, регулярность показов спектаклей отчасти решит эту проблему. Считаю, что можно найти и другие экономические «рычаги». Но хотелось бы заметить,

что театр никогда не был только коммерческим заведением. Мне кажется, что, создав условия для выявления личности талантливого художника, мы сделаем полезное дело — такие показы талантов помогут союзному и республиканским министерствам культуры сформировать своеобразный «банк памяти», который позволит избежать многих ошибок при решении проблемы отбора балетмейстерских кадров для театров страны.

В искусстве необходимо успевать ко времени. Вопрос создания экспериментального балетного коллектива требует безотлагательного осуществления, ибо в искусстве, как и в науке, важно не только найти решение и сформулировать задачу, но и сделать это своевременно, что практически поможет нам и в достижении главной цели — созданию на балетной сцене художественно убедительного образа героя наших дней.

Сцена из балета «Концерт для пишущей машинки ре мажор» (Академический театр Эстонской ССР «Ванемуйне») в постановке Ю. Пузакова.

Фото Д. Куликова

время перед зрителем словно проходит вся жизнь талантливого музыканта, потерявшего себя от успехов, окунувшегося в пошлость жизни и спасенного глубоким чувством искренней и преданной девушки, которая владеет таинственным даром, помогающим человеку возвыситься над обыденностью и сиюминутными ценностями быта.

Думаю, что к постижению философии «Барьера» в хореографическом прочтении Лебедева нас подготовила наша прежняя работа с К. Голейзовским. Так протянулся мостик от юности к современному хореографу, чье творчество не раз вдохновляло нас, открывая в нас самих новые силы, дарило радость.

Работая в Ленинградском театре имени С. М. Кирова, я привык к тому, что его главный балетмейстер О. Виноградов в своем видении актера в той или иной партии своего балета всегда неожиданен. Когда он предложил мне во второй редакции «Горянки» роль Османа, я сначала не мог осознать происшедшего — ведь я-то себя воспринимал в то время как танцовщика лирического. Но образ Османа — трагедийный, драматический, да еще решенный средствами национально-характерной пластики. Оказалось, что прав Виноградов — я даже не представлял себе, что эта работа принесет мне столько творческого счастья.

Я был вновь ошеломлен и тогда, когда Олег Михайлович собрал труппу и сказал, что будет ставить балет «Ревизор» и назвал меня как исполнителя роли Хлестакова. Трудно описать и общую, и

мою реакцию, она напоминала немую сцену финала комедии Гоголя. Первые репетиции (наверное, более месяца) были для меня сплошным мучением. Только тогда я понял, как трудно играть комедийную роль так, чтобы захватить зрителей. Мы с Олегом Михайловичем долго искали пластическое решение партии для меня. Смотрели фильмы, изучали иконографический материал, например, иллюстрации разных художников к произведениям Н. В. Гоголя, но как-то у меня не возникало нужного органичного самоощущения в роли. Олег Михайлович работал терпеливо, помогая мне, учитывая мою индивидуальность, мои возможности.

А решение подсказал дуэт с Марьей Антоновой. Поставленный ранее, он тоже не звучал, как и вся роль. Но на одной из репетиций Наталью Большакову, исполнявшую роль Марьи Антоновны, вдруг как осенило — она нашла естественную интонацию своего поведения, я ее почувствовал, начал откликаться, и хореография заиграла юмором. Интересно решалась первая встреча Хлестакова с Городничим. Олег Михайлович с композитором Александром Чайковским тщательно разработали ее партитуру. Учитывалось все. Тональность звучания, размер, ритм и даже тот факт, что исполнитель вступает в сцену после вариации, то есть возможности его утомленного дыхания. Сцена была неимоверно трудна. Но верно угаданная по линии человеческого поведения, она многое давала для будущего рисунка роли. И когда стала выходить, доставляла, как и весь спектакль, огромную радость. Я буквально «купался» в материале, предложенном актеру хореографом, с наслаждением импровизировал.

Жизнь Хлестакова началась в наши дни, и мы все, исполнители, с удовольствием приносили в спектакль подсмотренное в сегодняшней действительности. Означает ли это, что, работая с хореографом в период постановки балета, я, как первый интерпретатор роли, имею на нее особые авторские права, какие, скажем, не имеют актеры в других жанрах театра? Думаю, что нет. Актеру в любом виде театрального искусства всегда приходится сталкиваться с трудностями, я бы сказал, «субъективного характера», касающимися его психики, его восприятия образа, искать себя в предложенных «рамках» характера. Потом персонаж войдет в сценическую ткань представления, начнут появляться нюансы, светотени, но все они останутся органичной частью того целого художественного полотна, которое называется «балетный спектакль».

Но есть у актера балета свое особое богатство — это его тело. Не случайно при удачном исполнении говорят, что «тело танцовщика поет», «говорит», «плачет», «смеется», «кричит», «ждет» и т. п. Я считаю, что тело танцовщика — это его инструмент, с помощью которого он выражает свою духовную сущность, свое творческое «я». И вот, чтобы зазвучал этот уникальный в каждом случае инструмент, нужен чуткий и яркий творец, музыкант, художник, коим в балетном театре выступает хореограф — автор балета.

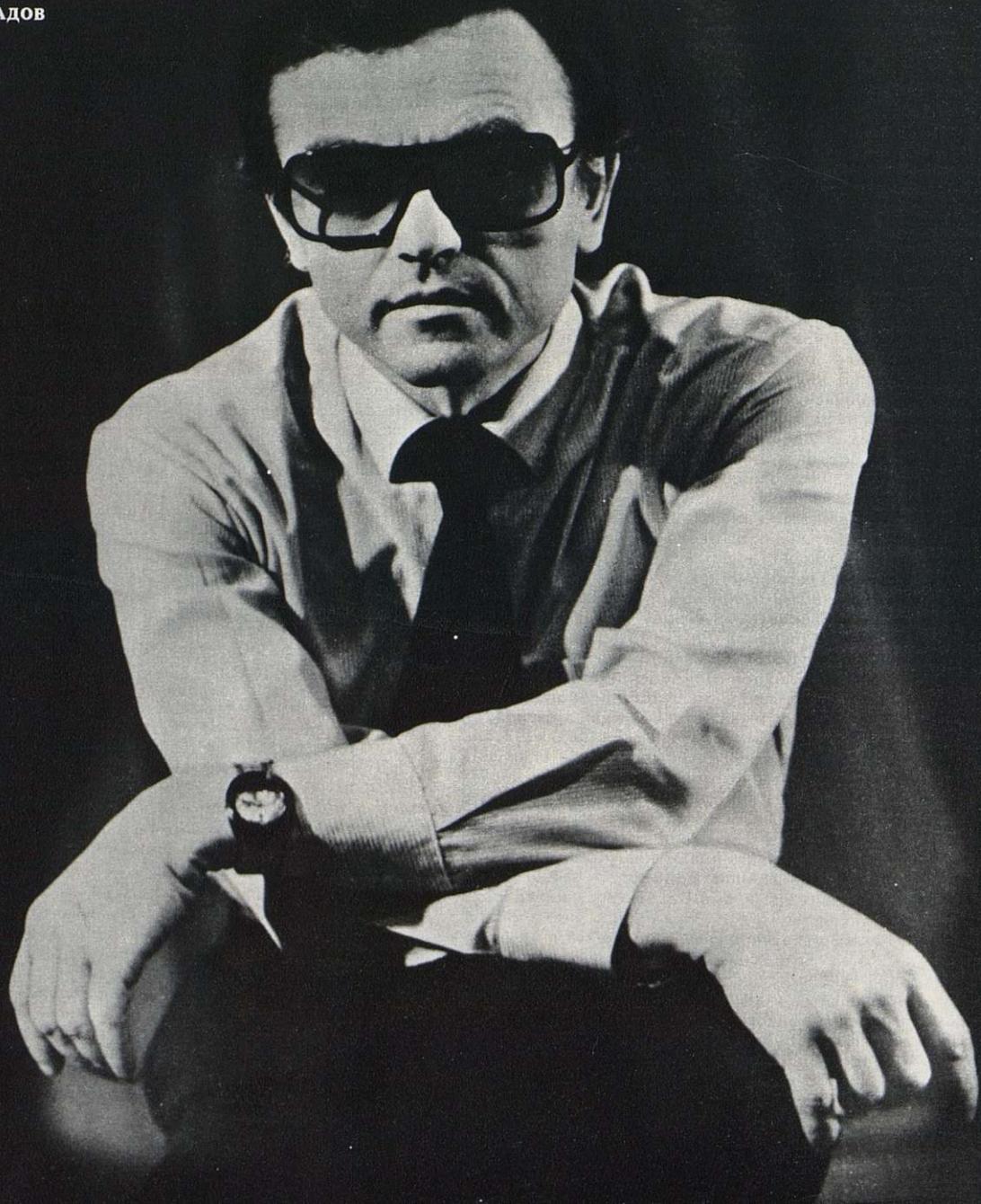
Потому так многое значит в жизни современного танцовщика встреча с талантливым современным хореографом. Она дарит счастье сотворчества, дарит право состояться современному актеру.



*Мастера балета*

# В НЕУСТААННОМ ПОИСКЕ

Главный балетмейстер  
Ленинградского театра  
оперы и балета имени  
С. М. Кирова, народный  
артист СССР, лауреат  
Государственных премий  
СССР и РСФСР  
Олег ВИНОГРАДОВ



Около двадцати лет я постоянно смотрю все спектакли, осуществленные Олегом Михайловичем Виноградовым, с интересом наблюдая, как реагирует на них зритель, как они меняются во времени. Многие из них мне особенно дороги, так как довелось наблюдать почти весь процесс их создания: от формирования замысла через долгие часы постановочных репетиций в зале, где особенно ясно, что для хореографа главное в каждой сцене, чего он добивается от исполнителей, до самого, пожалуй, интересного у Виноградова — последних сценических репетиций. Именно здесь отсекается все лишнее (порой и то, что совсем недавно казалось чуть ли не важнейшим) и в мучительных попытках добиться гармонии, в яростном напряжении, без криков и взаимных упреков, наконец, рождается новый балет. Если добавить, что Виноградов охотно словесно формулирует текущие задачи и анализирует итоги, то «информации к размышлению» о его творчестве у меня предостаточно. Признаюсь, однако, что в отличие от самого балетмейстера, для которого все собственные сочинения подобны родным детям, у меня есть более и менее любимые балеты Виноградова. Одни я стремлюсь увидеть снова и снова, на посещениях других у меня почему-то регулярно «не хватает времени». И хотя до подведения каких-либо итогов творческой деятельности балетмейстера, едва достигшего пятидесяти лет, еще далеко, попытаться очертить пройденное и созданное им — имеет смысл.

В целом в творчестве Виноградова не так уж много моментов автобиографических, личных, по крайней мере таких, какие лежат на поверхности. Не случайно, анализируя один из ранних его спектаклей, В. Красовская отмечала: «В хореографии Виноградова авторского самовыявления нет. Чем драматичнее коллизии спектакля, чем стремительнее пульсирует действие, тем объективнее интонация».

Однако перенец молодого балетмейстера — балет «Золушка» (1964), на наш взгляд, безусловное исключение. Действительно, кем, как не «бедной падчерицей», должен был чувствовать себя юноша, попавший из родного Ленинграда в далекий и чужой ему Новосибирск, зная, что его соученики по знаменитому классу А. Пушкина вместе с Кировским балетом танцуют на сценах Парижа, Лондона, Нью-Йорка!? Отмечу, что я никогда не позволил бы себе так прямо связывать личные и творческие мотивы, если бы эта догадка позднее не была подтверждена балетмейстером. При переносе спектакля «Золушка» в Ленинградский Малый театр оперы и балета (1977) он позволил себе маленькую дерзость, поместив на фасаде дома Золушки свой ленинградский адрес... О таких мотивах, может быть, и не стоило упоминать, если бы это не давало ключ к пониманию неожиданной трактовки традиционного сюжета как взволнованного рассказа о становлении характера молодого талантливого человека. Вслушиваясь в музыку С. Прокофьева, молодой хореограф показал нам притчу о двух взглядах на жизнь: потребительскому взгляду людей, обуреваемых тщеславием и суетностью, противостоит отношение к жизни людей одаренных и незаурядных.

И недаром О. Виноградов называет

своим учителем П. Гусева, создавшего в Новосибирске коллектив молодых энтузиастов. Мне кажется, что известный теперь всей стране творческий дух исканий сибирских ученых также заразил, казалось бы, далекую от этого мира балетную молодежь новосибирского театра первой половины шестидесятых годов. Не все они стали знамениты, но известные ныне имена О. Виноградова, Н. Долгушина, В. Левенталя говорят о многом.

Через год после «Золушки» настал черед другому балету С. Прокофьева — «Ромео и Джульетта». Постановка имела громкую всесоюзную прессу. Критики отмечали у молодого балетмейстера щедрость и изобретательность в обогащении лексики классического танца, безусловную веру в его могущество и в то же время ясное стремление выразить в хореографии нечто важное не только для себя, но и для зрителя-современника.

О. Виноградов принадлежит к глашатаям принципиальной необходимости и реальности решения в балете современной темы. Готовясь к празднованию 50-летия Советской власти, Большой театр доверил молодому балетмейстеру осуществить на своей сцене хореографическое произведение по мотивам известной повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке». Балет (композитор В. Власов), названный «Аселью», хвалили рецензенты (так, например, И. Моисеев назвал свою статью в «Правде» «Сто балетмейстеров и одна «Асель»»), спектакль около десяти лет сохранялся в репертуаре труппы. Исполнительница заглавной роли Нина Тимофеева, говоря о постановке, выделила главное: «Хочется и нужно говорить о том новом, что принес этот балет в наше искусство. На сцене — не те недозагаемые «спящие красавицы» или сказочные феи, олицетворявшие в течение веков человеческие идеалы и добродетели, а сам человек во всей сложности и многоликости его сегодняшнего бытия, его взаимоотношений с миром, с людьми, в его вечном стремлении и движении к идеалу».

Однако теперь, на временном расстоянии, видны и художественные компромиссы, и недостатки «Асели». На один из них сурово указала В. Красовская: «Виноградов подчинил собственную незаурядную индивидуальность заурядной драматургии сценария и музыки «Асели». Он идеально справился с требованиями такой драматургии и такой музыки. Даже превзошел их, но в плане их же заданий. Победа? Может быть. Но только победа с уроном».

Думается, что это понимал и балетмейстер. Недаром в дальнейшем он стремится не перекалывать «вину» на других, а создает «авторские балеты» — в том же смысле, как говорят об «авторском кинематографе». В них Виноградов сочиняет сценарий на темы, близкие ему лично, активно участвуя в процессе написания композитором музыки нового балета и, главное, создает не только хореографию, но прежде всего театральный спектакль как единое целое, включая сюда декорации, костюмы, свет, не говоря уже о стиле интерпретации своих ролей артистами.

Впрочем, мы забежали несколько вперед в рассказе о творческом развитии балетмейстера. Ибо вслед за «Аселью» Виноградов ставит свой первый балет на сцене Кировского театра. И снова балет о современности. В «Горянке» (1968) он вдохновлялся поэмой Р. Гамзатова, привлекшей его прежде всего образом героини — школьницы из далекого дагестанского аула, не пожелавшей подчиниться вековым устоям. Эти уста-

рившие обычаи остались законом для ее жениха Османа — отнюдь не традиционного балетного «злодея», а смелого и ловкого чабана, для которого невеста — своего рода «заблудшая овца», отбившаяся от родовой стады.

Готовясь к постановке, балетмейстер специально ездил в Дагестан и был поражен талантливостью и творческой самобытностью населяющих его людей. Чуть позже он писал: «Фольклора в Дагестане хватило бы на 10 спектаклей, но для академического театра он не мог стать основой спектакля. Знать фольклор, чтобы его, так сказать, забыть при создании балетного спектакля — такова была задача. Из жизни взяты характер, интонации, манера народной пляски и претворены в форме театрального танца».

«Горянка» вызвала большой общественный интерес. Ее создатели были удостоены Государственной премии РСФСР, балетмейстеру было присвоено первое почетное звание. Через пятнадцать лет Виноградов, создавая новую редакцию этого балета («Асият»), безжалостно отсечет все сцены «пояснительного характера». Современному зрителю вполне достаточно намека, ассоциации, а балетными условностями он может насладиться и в спектаклях традиционного репертуара.

Но вот гораздо более смелая попытка решения сложной современной темы в балете, предпринятая Виноградовым совместно с хореографом Л. Лебедевым, прошла не слишком замеченной. А жаль! Ибо «Педагогическая поэма» (1977) — редкий спектакль по цельности замысла, сценического и пластического решения и интерпретации. Из всем известного произведения А. Макаренко сохранено самое важное — тема руководителя и его воспитанников, простота их взаимоотношений, цена возникшего доверия, нелегкая вера в новые идеалы. Может удивить и то, что среди действующих лиц — одни мужчины: а ведь как просто выстроить спектакль без привычных дуэтов, лирических сцен и т. п. Но на «Педагогической поэме», которую с огромным энтузиазмом танцевала молодежь Ленинградского Малого оперного театра, от которой «не отставал» и прекрасный исполнитель главной роли, премьер Кировского театра В. Гуляев, все опасения исчезали. Балет убеждал, захватывал и будил мысль. А что может быть интереснее и важнее в современной хореографии?!

Содружество с балетной труппой Ленинградского Малого театра оперы и балета началось еще раньше, с удачной постановки «Тщетной предосторожности» (1971). То был поистине щедрый блистательный фейерверк классического и характерного танца. Трудно поверить, что он сочинен будущим автором «Ярославны», «Ревизора» или «Броненосца «Потемкина».

Поистине каждый спектакль требует своих пластических средств. А традиционный из балетов прошлого — естественно, традиционных. В новой постановке старинной балетной комедии был детально сохранен сценарий Ж. Доберваля, а из различных музыкальных сопровождений выбрано наиболее раннее — Луи Герольда (1828), в чьей безыскусной первичности ясно слышны интонации французских народных песен и танцев. Новая хореография получилась яркой, изобретательной, сам спектакль — театральным, а главные партии — виртуозно-танцевальными и артистичными.

А через три года Виноградов — уже глав-

ный балетмейстер Малого театра — ставит спектакль, рассказ о котором я позволю себе начать с отзыва Д. Шостаковича: «Балет «Ярославна» ленинградского композитора Б. Тищенко мне довелось посмотреть трижды, и всякий раз я был захвачен силой и выразительностью этой русской по духу музыки. Спектакль суров и трагичен. Он не повторяет привычные представления о походе князя Игоря, величавость, характерную для эпической оперы Бородина. В балете главенствуют свои тона и краски. Спектакль, сочиненный и поставленный балетмейстером О. Виноградовым, интересен, в чем-то полемичен, и я допускаю, что части зрителей может показаться спорным по своей концепции. Но я лично причисляю себя к тем, кого авторы убедили в избранном ими решении».

О процессе сочинения этого спектакля хореограф писал: «Ни в один балет я не вложил столько своего, выстраданного, пережитого, сколько в «Ярославну»... Работал над балетом шесть лет, собирая и изучая материалы. Было написано несколько вариантов либретто, пока я не понял, что этот спектакль привычными средствами не может быть решен. Необходимы были особая образная символика, метафоричность, жесткость и суровость повествования. Музыка дала возможность сделать главное — обрести независимость от первоисточника и вместе с тем — верность каждой строке». Создатели «Ярославны» прочли замечательный литературный памятник XII века — поэму «Слово о полку Игореве» глазами современных художников, создали спектакль-предостережение. Само жанровое обозначение спектакля — размышление, как бы призывающее зрителя задуматься над уроками истории. «Ярославна» — ис-

тинно патриотическое произведение, пропущенное болью и гордостью за русский народ, вынесший нелегкие испытания своей судьбы. Пластический язык балета, костюмы, лапидарное оформление (его автором также стал О. Виноградов) пронизаны интонациями и символикой, свойственными древнерусскому искусству. Невольно вспоминаются графика летописных шрифтов и заставок, неповторимость старинной иконописи.

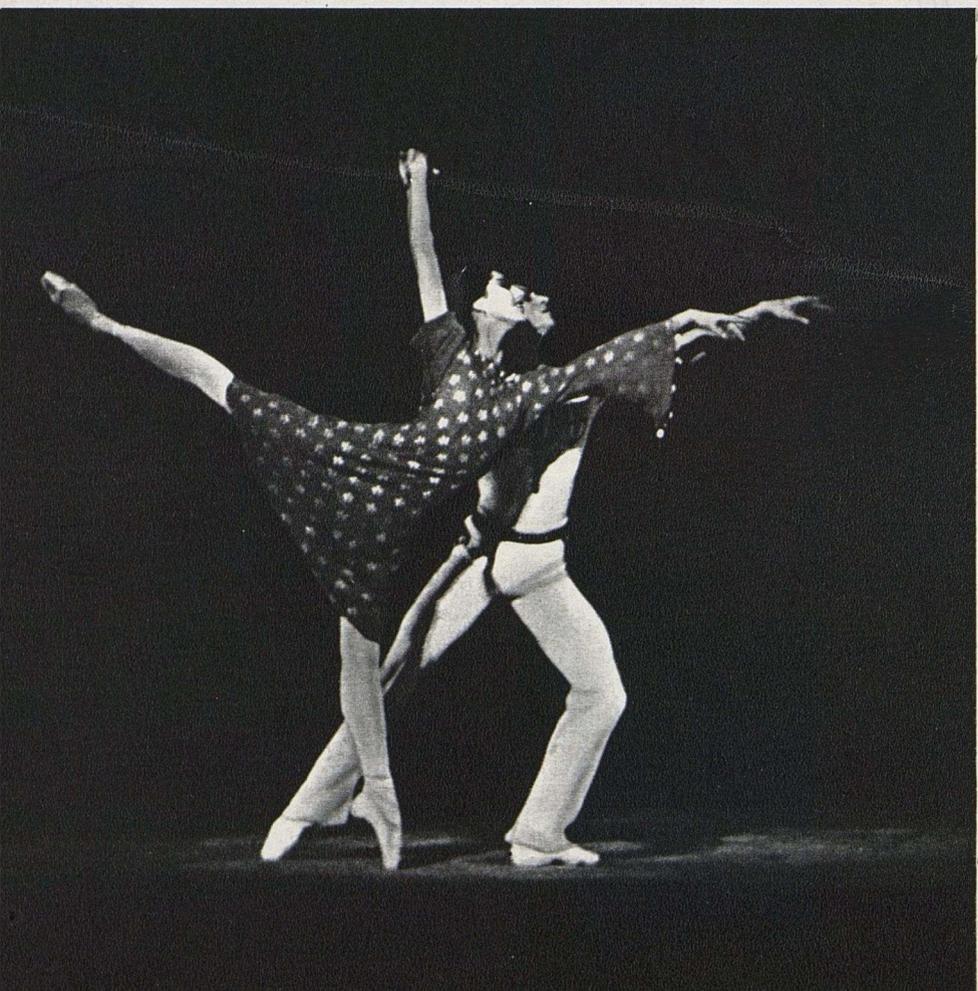
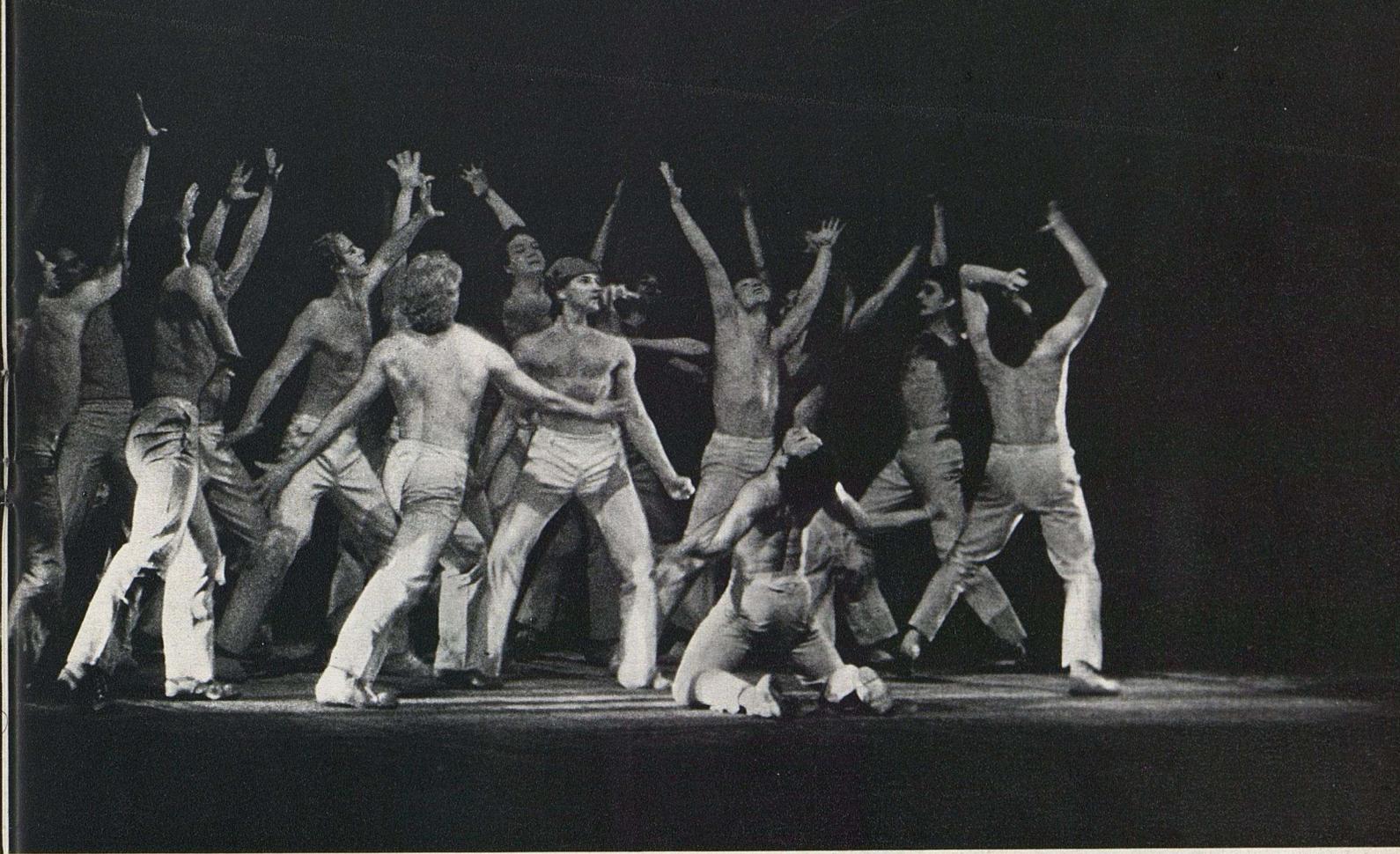
«Ярославна» — необычное произведение. Те, кого привлёк этот спектакль, приходят в театр снова и снова. И каждый раз эмоциональное потрясение рождает у них новые мысли, новые образы и чувства. В то же время его восприятие нелегко для тех, кто привык считать балет любимой и всегда неизменной игрушкой для отдыха, для развлечения. Думается, однако, что никого «Ярославна» не оставляет безучастным, никто не уходит небогащенным увиденным и услышанным. А это — одна из важнейших примет произведения подлинного искусства.

Приводя оценку замечательного советского композитора (ее можно было бы подкрепить и словами одобрения, сказанными в адрес спектакля таким авторитетом, как академик Д. Лихачев), я не могу забыть и другого. Сразу после ленинградской премьеры «Ярославна» была показана в Москве и подверглась уничтожающей критике в печати. В чем только не обвиняли Виноградова, обвиняли, не желая вдумываться в его доводы. Но «хулителям» нового сочинения не удалось заставить авторов признать свои «ошибки» или пойти на принципиальные уступки. А участники представления «Ярославны» на Авиньонском фестивале 1976 года видели не только беспримерный успех балета — они понимали и характер

А. АСЫЛМУРАТОВА и Ф. РУЗИМАТОВ  
в спектакле «Асият».

Сцена из балета «Броненосец «Потемкин»  
(Ленинградский театр оперы и балета имени  
С. М. Кирова).

Сцена из балета «Ярославна» (Ленинградский  
Малый театр оперы и балета).



такого успеха. Здесь восхищались не изысками хореографической фантазии и не мастерством звезд. Волновала тема и ее современное решение. И поэтому не показалось странным публичное заявление одного из лидеров французской левой молодежи: «Теперь я понял, почему Советский Союз победил в минувшей войне».

Сегодня уже ясно, что «Ярославна» стала для самого Виноградова не только одной из творческих вершин, но и определенным рубежом. Он впервые ощутил, что образность балетного театра представляет хореографу емкие и многогранные возможности для философского осмысления событий, для размышления «о времени и о себе». Используя плодотворные завоевания современного драматического театра, Виноградов ищет для своих постановок живые новаторские формы, чтобы «говорить» с тем зрителем, которого привлекала идейно-нравственная проблематика «Ярославны» и которого мастер не хотел терять в дальнейшем.

После успешной постановки «Ромео и Джульетты» в Новосибирске Виноградов вновь, через одиннадцать лет, обращается к этому балету. Принципальность, своего рода программность нового сценического решения балетмейстер сформулировал четко: «Нам хотелось, чтобы зритель воспринимал действие активно, не отдаляя себя исторической перспективой. По моему мнению, зритель, приходящий в балет лишь для того, чтобы полюбоваться красотой танца, обкрадывает себя. Современный балет может и должен волновать не только чувства, но и мысли... Кому-то наш спектакль может показаться резковатым, непривычным. Это не страшно. Новое не может утвердить себя, если оно мало отличается от не раз виденного».

Хореограф строит спектакль как оживший в пластике памятник любви Джульетты и Ромео, памятник, созданный современным поколением в честь героев прошлого, памятник-предостережение будущему. Замысел спектакля сложился в художественном единстве пластики, света и цвета, спаянных волевым режиссерским решением. Единая конструкция задников-занавесей, острый, доведенный до символической значимости свет играют в образном решении «Ромео и Джульетты» огромную роль. Гибнут герои, не успев повзрослеть, гибнут сознательно, не желая встать на путь компромисса. Лишь крошечный светильник освещает место свершившейся трагедии. К нему снова и снова приходят юноши и девушки — актеры, поведавшие нам о печальной повести далеких времен. Новое поколение зажигает свои светильники, словно давая клятву бороться против мрака, насилия и гнета.

Спектакль «Ромео и Джульетта» надолго занял центральное место в успешных гастрольях балетной труппы Малого театра. Зрители Парижа и Вены, Рима и Люблина, Токио и Гамбурга по достоинству оценили интересную интерпретацию великого балета С. Прокофьева.

Виноградов руководил балетной труппой Ленинградского Малого оперного театра всего четыре года (1973—1977) — срок, казалось бы, минимальный. Однако именно в эти годы окончательно определилось самобытное творческое лицо труппы, как лицо яркого, смелого, способного вдумчиво экспериментировать художественного организма. Виноградов за такое короткое время сумел создать театр — как создал

свой Г. Товстоногов в Ленинградском Большом драматическом имени Горького, а М. Захаров — в Московском имени Ленинского комсомола... Но прошло четыре года, и Виноградову предлагали возглавить балет театра имени С. М. Кирова, переживавший тогда нелегкий для себя период. Это следующий этап биографии художника. Виноградов, отлично понимая значение деятельности Кировского коллектива как хранителя классического наследия, его бесценных традиций, тем не менее осознает, что только прошлым жить нельзя. И решает на этой освященной балетным академизмом сцене продолжать поиски. Но это уже тема другой статьи о хореографе Виноградове, о его кредо в отношении священных традиций академизма. Но наш рассказ о Виноградове — создателе новых балетов.

Казалось бы, после «Ярославны» и «Педагогической поэмы» ему трудно удивить кого-либо необычностью своих замыслов. Тем не менее Олегу Михайловичу удается это постоянно.

Гоголевская комедия «Ревизор» на балетной сцене? Ее герои, знакомые всем с детства, без меткого образного слова писателя?

Многое привлекало в этом необычном, гневном, озорном, заразительно-смешном, щедром на выдумку спектакле (1980). Но особенно радовало обилие актерских удач. В редкой выразительности характеров, «вылепленных» В. Гуляевым (Хлестаков), Н. Ковмирном (Городничий), Н. Большаковой (Марья Антоновна), Н. Кургапкиной (Анна Андреевна) и другими чувствовалась не только крепкая рука мастера-хореографа, но и творческое горение мастеров-исполнителей.

А вот другой пример смелости виноградовского замысла. А. Мацавариани написал музыку к балету «Витязь в тигровой шкуре». На родине композитора сама попытка хореографии прикоснуться к национальной святыне, каковой является в Грузии гениальная поэма Ш. Руставели, была сочтена чуть ли не кощунством. Двенадцать лет партитура пролежала на полке. А ныне, благодаря творческим усилиям Олега Виноградова, хореографический спектакль «Витязь в тигровой шкуре» увидел свет рампом, во время гастролей Кировской труппы в Канаде ему аплодировали жители городов Ванкувера и Монреаля.

Известно, что одним из важнейших завоеваний русского балета начала нашего века, завоеваний, развитых советским балетом, стал сложившийся новаторский союз музыки, хореографии, живописи. И в этом плане «Витязь в тигровой шкуре» (1985) — достойный пример творческого развития традиций, когда вклад каждого из авторов спектакля умножает вклад остальных. Сценография молодого, но известного грузинского художника Т. Мурванидзе, удивительно красивая сама по себе, активно и образно взаимодействует со сценическим действием. Необычность хореографического решения Виноградова не в том, что здесь он удачно использует пластические завоевания балетного театра от Михаила Фокина и Касьяна Голейзовского до Марты Грэхем и Мориса Бежара, а в том, что этот современный танец естественно наполняет традиционную форму большого балетного спектакля. При этом свободная пластика Виноградова отлича-

ется завидным разнообразием — от впечатляющих своей мощью и изобретательностью массовых сцен до изысканной лирики дуэтов.

Было бы, мягко говоря, преувеличением утверждать, что все созданное Виноградовым находит единодушное признание. Балетмейстер порой утрачивает поддержку даже своих вчерашних приверженцев, которые подходят к его поискам с мерками вчерашнего дня, а ведь его искусство, его идейно-эстетическая платформа постоянно в диалектическом развитии. «Балетному театру сегодня необходимо решать более сложные проблемы, иначе мы потеряем умного зрителя, иначе мы не сможем разрушить отношение к балету как к только развлекающему виду искусств», — считает Олег Михайлович.

Как бы откликом на свой призыв к более сложной проблематике явился хореографический спектакль «Броненосец «Потемкин» (1986). Еще свежи резкость тона и полярированность его оценок. А между тем речь в нем идет не только о далеких и славных событиях 1905 года. Замысел авторов-единомышленников (среди них композитор А. Чайковский, сотрудничавший с хореографом и в работе над «Ревизором», художник Т. Мурванидзе) гораздо масштабнее и острее — жанр балета-аллегии, выбранный ими, — органичная форма для раздумий о тех далеких днях, для философских обобщений... Образно убедительно показано становление тираноборческого мировоззрения в человеке, развитие его гражданского самосознания — разве это не насущная проблема для сегодняшнего балетного театра?

С некоторых пор стало традицией говорить о «каторжном» труде балетных артистов. А разве ноша главного балетмейстера легче? По обилию и разнообразию обязанностей я бы сравнил его с руководителем крупного научного института. Много ли творческих сил, да и, попросту говоря, времени остается у такого руководителя на собственную творческую деятельность? Ведь «на плечах» художественного руководителя балета — и состояние текущего репертуара, и заботы о воспитании достойной смены, и подготовка, проведение многочисленных зарубежных гастролей — всего не перечислить. Все это, как и многое другое, главный балетмейстер Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, народный артист СССР О. Виноградов делает с полной отдачей. Однако, как и всякий художник, без собственного сочинительства он существовать не может. Гнет текущих дел и обязанностей тогда кажется особенно чрезмерным. Но каждый день и даже каждый час он стремится «выкроить» время, чтобы обдумать новый замысел, найти лучший путь его реализации. Давно обучая других, Виноградов не разучился учиться сам, извлекая уроки прежде всего из того, что не совсем получилось или осуществлено недостаточно ясно. Хореограф понимает, что даже в удачных спектаклях есть фрагменты, которые могут и, следовательно, должны быть улучшены, дотянуты до уровня задуманного. Для Виноградова после премьеры работа над новым балетом отнюдь не заканчивается, а лишь приобретает иной характер. На наш взгляд, именно творческая неуспокоенность, нежелание работать без эксперимента, помноженные на одаренность и мастерство, позволяют ожидать еще многого от хореографа Олега Виноградова.

# В ИСКУССТВЕ МЕЛОЧЕЙ НЕ БЫВАЕТ



так, читатели предложили редакции тему — дефицит балетной обуви. И мы решили узнать, где делают эту обувь, кто отвечает за ее производство. Познакомиться с руководителями организаций, связанных с выпуском балетных туфель, узнать их мнение по поводу столь волнующего всех вопроса.

Первый пункт нашего поиска — ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ МАСТЕРСКИЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА СССР. НАЧАЛЬНИК ОБУВНОГО ЦЕХА П. ДАНИЛОВА рассказывает:

«Объем работы у нас очень большой, и спрос на нашу продукцию растет год от года. Объясняется это тем, что она удобна, отличается высоким качеством. Потому и география распространения выпущенной нами обуви очень широка. Прежде всего мы снабжаем артистов балета Большого театра СССР. В наших туфлях танцуют также солисты Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Государственного театра балета СССР, Детского музыкального театра, Государственного ансамбля народного танца Союза ССР, а также Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, Ленинградского Малого театра оперы и балета, театров Киева, Новосибирска, Таллина, Риги и других. Кроме того, нашей обувью пользуются и зарубежные мастера хореографии.

Производство балетной обуви — дело очень непростое, оно требует высокого мастерства, даже таланта, без которого у нас не обойтись. Имеем мы и свои профессиональные секреты, которые постигаются далеко не сразу. Специфика нашего труда особая: мы работаем не по типовым колодкам, а по индивидуальным. Каждая балерина, для которой мы создаем обувь, имеет свою колодку для пошива пуантов и своего мастера! Почувствовать стопу, неповторимость ее формы, линии подъема — вот в чем искусство умельца-колодочника. Вначале по меркам стопы он делает колодку. Как правило, в процессе создания ее шьется пробная пара туфель, и после ее примерки, выяснив, что неудобно, а что, наоборот, удалось, мы «подгоняем» колодку окончательно. Случается, приходится шить пробные туфли до тех пор, пока они не станут идеально удобными для танцовщика.

Вот, колодка готова. И здесь должен сказать свое слово мастер балетной обуви. Ведь по одной и той же колодке разные руки делают раз-

## ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

«Где можно приобрести балетную обувь для нашей студии? В ней — шестьдесят человек. Дети занимаются с большим желанием, но танцевать им практически не в чем».

Н. Романюк, руководитель самодеятельной хореографической студии Дома пионеров, Уссурийск Приморского края.

«Мы хотим создать балетный коллектив, но не можем приобрести пуанты и мягкие мужские туфли».

П. Филимонов, Пермь

«Почему так трудно достать мягкие балетные туфли? В чем только не занимаются дети в хореографических кружках! Было бы интересно узнать, кто за этот вопрос отвечает и почему ничего не предпринимается в этом деле? Известно ли вообще, сколько такой обуви необходимо выпускать, чтобы удовлетворить спрос?»

Т. Олышанецкая, Москва.

Аналогичные вопросы поднимают в своих письмах Л. Ржаницына (Москва), Н. Ширякова (Кемерово), Ю. Шеголева (Тюмень), Н. Архипова (Нижний Тагил), Е. Алексейцева (Ишим), М. Забзалюк (Киевская область), Д. Бухалева (Москва) и многие другие.

ные пуанты, и балерина это сразу чувствует. Вот почему к каждой артистке у нас прикреплен свой мастер, и объем его работы немалый: ведь только для одного спектакля артистке необходимо несколько пар новых туфель!

Мы гордимся своими мастерами — специалистами высшей квалификации, в основном проработавшими у нас от пятнадцати до сорока и более лет. Это В. Иванова, Е. Шитова, Т. Леднева, М. Кошечкина, Т. Низаметдинова, которые шьют женскую обувь; Н. Чаплина, З. Небольсина (их специальность — мужская обувь). Назову также более молодых их коллег — Н. Кукушкину (из мужского участка) и Н. Савелову (из женского).

Есть у нас своя «большая» проблема. В нашем цехе очень мало молодежи. Старые мастера уходят, а новые не появляются, вернее, надолго у нас не задерживаются. Есть тут свои причины — труд наш физически очень тяжелый, мало механизированный. Все, что, например, связано с производством пуантов, делается вручную. Инструменты, поставляемые нам для этого, мало соответствуют профилю нашей работы и не всегда качественны. Правда, Институт легкой промышленности обещает механизировать наш труд, но пока что мы не видим реальных результатов».

О тех же проблемах говорила и коллега П. Даниловой — НАЧАЛЬНИК ОБУВНОГО ЦЕХА ЛЕНИНГРАДСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОИЗВОДСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ Р. ОЛЕНЕВА:

«С увеличением производства балетной обуви у нас вряд ли что-нибудь может получиться, так как в мастерских плохо с кадрами. В обувном цехе — всего двенадцать человек. Среди них такие замечательные мастера, как Галина Александровна Алексеева, проработавшая у нас более тридцати лет. Но молодежь к нам не идет. Кому же передавать секреты нашего тонкого ремесла? Труд наш тяжелый, практически мы все делаем вручную. Стараемся работать хорошо, потому и обувь наша удобная и высокого качества».

Слово директору ФАБРИКИ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРИНАДЛЕЖНОСТЕЙ СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РСФСР Г. ПРОНИЧЕВУ:

«Качество производимой нами балетной обуви возможно устраивает массового потребителя, но не отвечает требованиям профессионального хореографического искусства. Дело в том, что балетные туфли создаются нами по типовым, а не по индивидуальным колодкам, которые производятся на заводах с импортным оборудованием. Они могут оказаться и оказываются слишком широкими для ноги танцовщицы. На нашей фабрике мы вручную «доводим» их до нужной ширины. Таким образом, ни одна заводская колодка не идет сразу в производство.

Балетная обувь на нашей фабрике выпускается цехом № 6. Увеличивать наши мощности мы не можем, поскольку производство наше технически отстало, преобладает ручной труд. А ведь и сейчас, не касаясь собственно производства, можно было бы увеличить выпуск продукции за счет новых форм организации труда. Мы уже пробуем вводить мини-бригады и переходить на групповой метод обработки верха балетной обуви, в процессе которого особенно целесообразно использование техники. Но пока дело идет достаточно медленно из-за трудностей психологической перестройки людей, привыкших работать на индивидуальной сдельной оплате.

Все наши беды объясняются тем, что наше предприятие (а такая фабрика, включающая двенадцать разных цехов, двенадцать совершенно различных производств, может быть названа комбинатом!) не находится в ведении какой-либо отрасли промышленности, то есть не входит в орбиту государственных предприятий. Из-за всех своих «больных» проблем фабрика не готова к переходу на новую систему планирования, не способна ускорить свой производственный процесс. Однако спрашивают с нас, как с государственного предприятия с современным техническим уровнем производства.

Мы не просим «легкой жизни» и хотели бы перейти на новую систему планирования. Для этого нужен базовый фонд, который может создать Союз театральных деятелей РСФСР. Но пока его нет — все наши прибыли предназначены не для нас. Получается, что вышестоящим организациям выгодно держать нас на старой системе планирования. Эту проблему могли бы решить государственные органы планирования, распространив и на нас положение по переходу на новую систему.

У фабрики сейчас нет фонда материального поощрения (это, конечно, не значит, что мы не находим возможности премирования людей за хорошую работу). Заработная плата у рабочих и у инженерно-технического персонала низкая. Балетные туфли, сделанные в мастерских Большого театра СССР, стоят 5 рублей, а наши, фабричные, — от 1 рубля 50 копеек до 3 рублей. Может быть стоит дать нам работать хотя бы за счет увеличения стоимости туфель? Не решена проблема с жильем, нет у нас пионерского лагеря и детского сада. Люди переходят на соседние предприятия, где социальная сфера более благоприятна. За прошлый год из цеха № 6 уволилось свыше двадцати человек, а на их место не пришел никто.

Несколько лет на нашей фабрике делаются попытки механизировать процесс производства балетной обуви. Студенты Московского института легкой промышленности, которые проходят у нас практику, предложили отливать твердый носок туфельки целиком. Внедрение этого новшества потребует решения множества вопросов, в том числе мы обязаны получить официальное разрешение Министерства здравоохранения РСФСР, ибо только врачи могут компетентно ответить нам — сможет ли балерина танцевать в пуантах, носок которых будет отлит по новой технологии. Студенты этого же института работают сейчас над механизацией всего процесса производства мягких туфель, что будет равносильно революции в нашей области. Но ведь, не меняя технологии, механизировать процессы сложно, подчас невозможно.

Плохо снабжают нас материалами, из-за чего часто стоит работа. Особенные сложности возникают с поставкой льняной ткани, необходимой для твердого носка балетных туфель. Сейчас найдена ей замена, но устроит ли она потребителя?

Из создавшейся ситуации хочется найти выход. Так, мы предполагаем заключить с Институтом легкой промышленности договор о постоянном сотрудничестве, ибо одним нам все эти проблемы не поднять».

Еще одно мнение — ДИРЕКТОРА МОСКОВСКОГО МАГАЗИНА СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РСФСР И. ФЕРЕНЦИ:

«Балетные туфли, сделанные на фабрике театральных принадлежностей — единственной в Советском Союзе, получают наш московский магазин Союза театральных деятелей РСФСР и ленинградский «Маска». Выпускается она в ограниченном количестве, так как эта сфера производства у нас — неразвивающаяся, и предназначена (согласно приказу по Управлению производственных предприятий и организаций Союза театральных деятелей РСФСР от 16 апреля 1982 года) для удовлетворения нужд театров, хореографических училищ. Для розницы у нас остается немного — ежедневно в Москве, в магазине Союза театральных деятелей РСФСР на улице Герцена продается по сто пар балетной обуви.

Увеличение производства обуви не планируется. В этом году с запланированного выпуска «сняли» официально сто тысяч пар, потому что маленький цех фабрики не может справиться с увеличением объема производства. Правда, различные организации пытаются наладить выпуск балетной обуви, но пока у них ничего не получается. Их представители приходили к нам, показывали образцы. Мы бы с удовольствием их брали, если бы они соответствовали требованиям балетного профиля.

Положение складывается парадоксальное. Исполнительские коллективы развиваются, спрос растет, а обуви нет и, при сложившихся обстоятельствах, не будет. Мне кажется, пора заняться вопросами планирования, увеличения производства театральной обуви. Проблему необходимо как-то решать — найти организацию, на базе которой можно наладить изготовление балетных туфель».

Производственники и снабженцы пытаются справиться со своими трудностями, а как же деятели хореографического искусства? Что думают они?

**ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА И КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР.**  
Беседуем с Т. ПУРТОВОЙ, ЗАВЕДУЮЩЕЙ ОТДЕЛОМ ХОРЕОГРАФИИ:

«Централизованного решения вопроса снабжения балетной обувью художественной самостоятельности нет, а потребности в ней здесь огромны, — говорит Тамара Валентиновна. — Но у нас никто не занимается этой проблемой, хотя, к сожалению, отсутствие обуви, подготовленной с профессиональным знанием, уже приносит свои резко отрицательные результаты. Казалось бы, можно найти свои пути в приобретении, на худой конец, купить тапочки «чешки». А ведь использование тех же «чешек» на занятиях, репетициях коллективов танцевальной художественной самостоятельности (особенно детских) называется и на физических данных танцующих (развивается плоскостопие), и на методике преподавания, ведения уроков.

Ситуация складывается поистине невероятная: танцевальная художественная самостоятельность развивается, ее коллективы растут, у них есть материальные фонды, позволяющие закупать все, что им требуется. А покупать-то негде и не у кого».

**ЗАМЕСТИТЕЛЬ НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОГО СНАБЖЕНИЯ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР Б. СУНИК** объяснил нам, что в ведении управления — снабжение цирков, театров, учебных заведений и различных предприятий, непосредственно подчиненных Министерству культуры СССР.

«Среди наименований материально-технических ресурсов, которыми они обеспечиваются, есть и материалы, и аппаратура, и музыкальные инструменты, и различные виды оборудования, которые серийно производятся соответствующими предприятиями промышленных министерств, — отметил Борис Владимирович. — Нет среди этих наименований ни балетной обуви, ни сценических костюмов, ни элемен-

Евдокия Петровна ШИТОВА, Прасковья Ивановна ДАНИЛОВА, Мария Романовна КОШЕЧКИНА, Валентина Михайловна КОРОЛЕВА — труженицы художественно-производственных мастерских Большого театра СССР.





Уникально ремесло работника художественно-производственных мастерских Большого театра СССР Бориса Абдуловича НИСАНА, который шьет туфли для исполнителей характерных танцев.

тов декораций. Все это производится обычно на местах — в театрах, театральных мастерских, комбинатах.

Каково отношение Управления к проблемам балетной обуви? Мы снабжаем мастерские Большого театра СССР кожей подошвенной и стелечной, тканью корсетной и другими материалами, идущими на изготовление балетных тапочек и так называемых пуантов. Но хотя балетная обувь и дефицитна, она не является тем предметом, которым органы материально-технического снабжения могут или должны обеспечивать подведомственные учреждения. Причина заключается в том, что снабжать можно лишь тем, что производится, и не просто по заказам, а только в серийном (массовом) порядке.

Где же выход из положения? Нужно всемерно увеличивать количество изготовителей балетной обуви, причем делать это нужно на местах, буквально в каждой республике, областном или краевом центре. Здесь не следует ждать новых указаний и постановлений. И ныне действующие предоставляют такие возможности. Речь идет о том, что после известного постановления ЦК КПСС от 28 марта 1978 года «О мерах по дальнейшему развитию самостоятельного художественного творчества» всем союзным республикам был разрешен пошив одежды и обуви в ателье и мастерских или фабриках индивидуального пошива для нужд коллективов художественной самодеятельности по безналичному расчету и из материалов этих ателье и фабрик. Причем, министерствам бытового обслуживания населения в каждой республике предлагалось определить таких изготовителей в каждой области, объявить их адреса. Так, Министерство бытового обслуживания населения УССР объявило, что в двадцати пяти областях республики костюмы и обувь для художественной самодеятельности по безналичному расчету будут производить 750 швейных ателье и 100 фабрик индивидуального пошива обуви.

Вопрос упирается в отсутствие специалистов. Но и это преодолимо. Нужна лишь настойчивость и инициатива на местах. Кадры мастеров обувного производства готовят, как известно, профессионально-технические училища (СПТУ), часть их выпускников направляется на предприятия бытового обслуживания населения. Значит, нужно на местах, в республиках и областях, согласовать подготовку в СПТУ мастеров по изготовлению балетной обуви. Большую помощь здесь могут оказать высококвалифицированные специалисты — обувщики, работающие в республиканских и областных центрах, в театральных мастерских и на фабрике театральных принадлежностей.

Дополнительные возможности для организации изготовления на местах всего необходимого для культурно-просветительных учреждений и, следовательно, для художественной самодеятельности представляло и постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 20 марта 1986 года № 359 «О мерах по расширению строительства и укреплению материально-технической базы районных Домов культуры и клубов сельской местности», где Советам Министров союзных республик разрешено создавать в республиках, краях и областях хозяйственные ремонтно-производственные комбинаты для обслуживания культурно-просветительных учреждений и оказания населению платных услуг. По этому поводу республиканским министерствам культуры дополнительно дважды в 1986 году предлагалось ускорить подготовку и решение таких проблем на местах.

Убежден, что, хотя проблема эта носит общесоюзный характер, решение ее (особенно в силу индивидуального, ручного и неиндустриального характера изготовления такой обуви) должно осуще-

ствляться на местах, а не в центре. Права и возможности для этого уже предоставлены. Нужны лишь усилия республиканских и местных органов культуры, чтобы возможности эти превратить в действительность».

С. УСКОВА, ВЕДУЩИЙ ИНЖЕНЕР ГЛАВОБУВБЫТА МИНИСТЕРСТВА БЫТОВОГО ОБСЛУЖИВАНИЯ НАСЕЛЕНИЯ РСФСР обращает наше внимание на то, что в целях активизации своей работы, направленной на дальнейшее улучшение концертной деятельности в РСФСР и укрепление материально-технической базы концертных организаций, Министерством бытового обслуживания населения РСФСР издан приказ № 360 от 15 августа 1986 года, которым предусмотрена организация в ателье по пошиву обуви каждой автономной республики, края, области производства сценической обуви из материалов заказчика для профессиональных концертных коллективов за наличный и безналичный расчеты. Ранее было принято аналогичное постановление и о коллективах художественной самодеятельности.

«Как правило, — продолжает СВЕТЛАНА ИГОРЕВНА, — изготовить обувь не только по предлагаемому образцу, но и по эскизу могут ателье высшего разряда. Но делается она, тем не менее, по типовой технологии пошива обуви. Балетную же обувь для профессионалов высокого класса здесь производить не могут, так как технология пошива этой обуви отличается своей спецификой. В остальном же здесь могут выполняться любые заказы на изготовление обуви по желанию заказчиков.

Сейчас такие ателье действуют в Кабардино-Балкарской, Чувашской, Карельской, Мордовской АССР, Ставропольском, Хабаровском краях, Пермской, Тюменской, Ульяновской, Астраханской, Белгородской, Тамбовской, Ивановской, Калининской, Орловской, Ярославской, Магаданской, Курской, Сахалинской, Оренбургской, Амурской, Челябинской областях. Ассортимент у этих ателье достаточно разнообразный и отвечает все возрастающим требованиям заказчиков. Но с заказами на балетную обувь в Министерство к нам пока еще никто не обращался».

ДОЦЕНТЫ КАФЕДРЫ ТЕХНОЛОГИИ ИЗДЕЛИЙ ИЗ КОЖИ МОСКОВСКОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА ЛЕГКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ (на помощь которого так рассчитывает директор фабрики театральных принадлежностей Г. Проничев), КАНДИДАТЫ ТЕХНИЧЕСКИХ НАУК Т. КОЧЕТКОВА и А. ЧЕСУНОВА уточнили:

«Участие вуза в работе фабрики Союза театральных деятелей РСФСР, осуществляемое студентами, которые проходят там практику, носит разовый стихийный характер, поскольку фабрика не является предприятием системы Министерства легкой промышленности.

Исследовательская работа, проводимая нами, также адресуется нашему ведомству, и потому работа на фабрике театральных принадлежностей — это работа внеплановая. То, что мы там делали и пытаемся делать, неглобально, предложенные нами изменения касаются только отдельных элементов конструкции или технологии производства балетной обуви.

Наверное, следует реконструировать это предприятие полностью, некоторые детали делать из синтетических материалов: материал, как известно, определяет технологию производства. Подходить же к производству балетной обуви с новой технологией нужно очень осторожно. Здесь, как известно, велика роль традиции. Артисты балета привыкли танцевать в туфлях, сшитых из хлопчатобумажной ткани и натуральной кожи по определенному образцу. Конечно, психологически им трудно перейти на новую модель. Но, думая о ней, надо помнить, что солист за один спектакль теряет несколько килограммов веса, что влага в значительных количествах выделяется стопой, и поэтому использование в производстве обуви синтетики, скажем, изготовление искусственного подноски, пока представляется проблематичным, так как подобный эксперимент еще не проводился. Помните, что артисты часто жалуются на множество складок в носочной части обуви, но когда в танце они встают на пальцы или на полупальцы, происходит изменение размера стопы, и здесь складки необходимы, но не в таком количестве, как в существующей конструкции.

Конечно, производство балетной обуви требует постоянного контакта с заказчиками. И все же нельзя сегодня уже довольствоваться теми «стандартами», которые выдаются фабрикой. Так, например, форма стандартной колодки, по которой осуществляется массовый пошив балетной обуви, не соответствует форме даже типовой «усредненной» стопы. Когда же и кем был получен и утвержден этот стандарт колодки? Видимо, разрабатывался он достаточно давно, и никому до сих пор не пришло в голову хоть что-то здесь изменить.

Эту «усредненную» колодку, безусловно, нужно менять. Менять нужно и метод крепления балетной обуви, может быть, перейти, например, на клеевой. В настоящее время студенты нашего института вместе с преподавателями исследуют возможность перехода на при-

крепление подошвы с помощью швейной машины тяжелого типа и использования жесткого подноски из искусственных материалов. И в этом, мы думаем, нам поможет пришедший на фабрику специалист, окончивший институт легкой промышленности.

Конечно, фабрике следует сменить оборудование, поставить новые машины, для чего нужна полная реконструкция. А нашему вузу такое не под силу. Этим должны заниматься отраслевой институт, лаборатория или, может быть, конструкторское бюро, то есть группа людей, чья деятельность была бы посвящена решению только этих проблем. Ведь проект реконструкции цеха балетной обуви должен быть комплексным. В нем необходимо участие экономистов, технологов, механиков».

...Наш поиск подтвердил — танцевальная художественная самодеятельность с точки зрения снабжения балетной обувью находится в бедственном положении. Но вопрос обретает еще и важный медицинский и социально-нравственный аспекты, поскольку использование на занятиях, на репетициях и во многих случаях даже на выступлениях туфель, не предназначенных для этой цели, оборачивается (особенно для детей) приобретением физической патологии строения ног, что в дальнейшем лишает их возможности заниматься любимым делом.

Дефицит балетной обуви коснулся уже и хореографических училищ. Их руководители пока что находят выход из положения, хотя и на родителей воспитанников здесь также ложится немалая доля забот, которые все усложняются. Так, в московском театральном магазине на улице Герцена теперь прекратилась продажа «балеток», мягкой обуви. Как сообщали нам его работники, вместо мягких здесь теперь продаются только жесткие и кожаные тренировочные туфли.

Поначалу мы и не предполагали выяснять, как снабжаются обувью балетные труппы театров оперы и балета. Думали, что там-то с этим все в порядке. Но когда все-таки заинтересовались, каково тут положение, позвонив в дирекцию многих театров разных республик и областей, то услышали примерно один и тот же ответ: «С балетной обувью — катастрофа, шить некому». А на наш вопрос, как помогают им ремонтно-производственные комбинаты или ателье, производящие балетную обувь, нам, как правило, говорили: «Помогают очень мало. Количество поступлений не отвечает спросу, а о качестве и говорить не приходится». Кстати, об этом уже рассказал в статье «О проблемах и не только о них» главный балетмейстер Одесского театра оперы и балета В. Смирнов-Голованов в № 2 журнала «Советский балет» за 1987 год.

Как выяснилось, сегодня ни одно государственное учреждение, призванное осуществлять руководство музыкальными театрами во всесоюзном, республиканском, областном масштабе, не включает в свои обязанности контроль за своевременным обеспечением балетных трупп театральной обувью, за бесперебойностью этого процесса, за изучением потребностей, то есть за изучением роста спроса. Вроде все слышаны о возникших здесь трудностях. Но почему до сих пор ни один человек, облеченный должностной властью и соответствующими обязанностями, не забил тревогу — во что же будет «обут» советский балет завтрашнего дня? А ведь угроза несоответствия этого вида искусства высоким задачам эстетического воспитания народа сейчас выглядит вполне реальной. Ибо уже сейчас острый дефицит театральной обуви сказывается на художественном уровне спектаклей, на продуктивности репетиционной работы, на количестве травм у артистов.

Не виновата ли во всем этом пресловутая ведомственная разобщенность, благодаря которой одни министерства и управления ведают художественными, эстетическими проблемами театральной деятельности, совершенно другие — производственно-техническим обеспечением, и их работа никак не скоординирована общими целями и задачами. Поистине удивления достоин тот факт, что Управление материально-технического снабжения Министерства культуры СССР не обеспечивает музыкальные театры балетной обувью только потому, что она не производится на промышленных предприятиях, а Министерство бытового обслуживания населения РСФСР, как выяснилось, может взять на себя частичное решение этой проблемы, но не имеет ни технологической разработки производства, ни эскизов, ни образцов моделей... Ясно одно: решение задачи должно быть централизованным, его следует скоординировать так, чтобы учитывались нужды всех — театров,

концертных организаций, учебных заведений, художественной самодеятельности.

И уже полную неразбериху в проблему внес тот факт, что единственная в стране фабрика, производящая балетную обувь, подчинена Союзу театральных деятелей РСФСР, который планирует ее продукцию, исходя из своих собственных потребностей. Наверное, в этом причина того, что оборудование предприятия, в том числе и обувного цеха, устарело, остро нуждается в модернизации, а перспективы здесь весьма туманны. Видимо, сам Союз не очень заинтересован в обновлении производства.

Сейчас явственно просматриваются две проблемы. Первая — изготовление уникальной обуви для ведущих мастеров балета страны. В этой области у нас накоплен огромный опыт, есть замечательные мастера, изделия которых известны во всем мире, но они почти все пенсионного возраста. А где смена, где те, кто унаследует их искусство? Их нет. Значит, прежде всего надо думать о незамедлительном решении вопроса подготовки молодых кадров в училищах системы профтехобразования с обязательной практикой под руководством этих мастеров. Кроме того, необходимо тщательное изучение их опыта, создание на основании его специальных методик и разработок по всем этапам процесса производства туфель и определению критериев лучших образцов.

Вторая проблема — массовое производство балетной обуви. Пожалуй, можно сказать, что нами здесь накоплен лишь отрицательный опыт, ибо качество продукции и фабрики театральных принадлежностей, и ремонтно-производственных комбинатов требует улучшения. Может быть, следует обратиться к опыту западных фирм, производящих балетную обувь по типовым колодкам, продукция которых пользуется большим спросом в разных странах.

Чтобы поднять на должную высоту производство, придется, очевидно, в корне менять всю технологию со всеми выходящими отсюда последствиями, так как вряд ли ателье по индивидуальному пошиву обуви, о которых говорили Б. Суник и С. Ускова, смогут взять на себя весь необходимый «тираж», хотя и их возможностями тоже не следует пренебрегать. Судя по высказываниям директоров театров и главных балетмейстеров, каждой балетной труппе в среднем недодается по тысяче и более пар в год, не говоря уже о несоответствии в размерах и нерегулярности поставок. А если учесть, что в нашей стране более пятидесяти одних только театров оперы и балета, не считая балетных коллективов других жанров, ансамблей народного танца, не говоря уже об исполнителях концертных организаций, об огромной армии участников художественной самодеятельности, то можно себе представить, в какую гигантскую цифру вырастает потребность в балетной обуви в нашей стране!

Итак, проблемы обозначены и требуют незамедлительного решения. Да, советский балет знаменит во весь мир. И он заслужил право на то, чтобы иметь все условия для максимальной творческой самоотдачи, в том числе и право на обеспечение такой «мелочью», как удобные балетные туфли.

Материал подготовили  
Галина ГУЛЯЕВА и Элла ЛИППА

#### ОТ РЕДАКЦИИ:

Пока номер готовился к выходу в свет, стало известно, что в Москве начал работать кооператив «Театральный», где будут изготавливать обувь. Как нам рассказала его руководитель А. СТАРОСЕЛЬСКИЙ, новая кооперативная мастерская принимает заказы только от организаций — от московских профессиональных хореографических трупп и хореографического училища. Но это не значит, что здесь не будут учитываться заявки от театров других городов. Если представится возможным, кооператив станет удовлетворять запросы и балетных коллективов других республик, и участников художественной самодеятельности. Планируется выпуск пятнадцати пар балетных туфель в день. За год предполагается произвести продукции в общей сумме на 150—200 тысяч рублей.

Кооператив, как сообщил А. СТАРОСЕЛЬСКИЙ, ручается за высокое качество своей продукции, ибо здесь будут работать квалифицированные специалисты, прошедшие школу в производственных мастерских Большого театра СССР. Руководство «Театрального» надеется иметь своих постоянных клиентов, для которых планируется изготовление индивидуальных колодок. И, что очень важно, он ставит перед собой цель сразу же приступить к обучению молодой смены мастеров по пошиву балетной обуви.

Пятьдесят девять хореографов, сто шесть оригинальных произведений, свыше трехсот пятидесяти участников из двадцати трех областей Украины — таковы внушительные цифры, характеризующие Первый Республиканский конкурс на создание новых концертных номеров народной и современной хореографии, состоявшийся весной нынешнего года в Донецке.

Мы привыкли мерить явления количественными показателями, хотя практика художественной культуры часто отвергает такой метод. В искусстве важен фактор единичности, неординарности, неповторимости. Но на сей раз, отмечая масштабы конкурса, мы намеренно подчеркиваем его количественные показатели. Ведь подавляющее большинство участников-исполнителей (о хореографах скажем ниже) — это представители художественной самодеятельности Дворцов культуры, клубов, кружков... А если принять во внимание, что в Донецке проводился лишь завершающий этап соревнования (второй и третий туры), а основная превалирующая часть отборочных просмотров прошла на местах — в городах, селах, поселках (в ней приняли участие сто двадцать постановщиков), то становится ясным, как огромен был масштаб смотра. Сам по себе этот факт отраден, он свидетельствует о том, что в данном художественном процессе «количество переходит в качество».

Сколько подлинных любителей танца по всей Украине всколыхнул конкурс! Людей, занятых на разных видах производства, учащейся молодежи — людей социально активных, для которых приобщение к искусству хореографии стало жизненной потребностью.

Так воочию осуществляется намеченный партией курс на воспитание человека высокой духовности, стремящегося к эстетическому совершенствованию. Все это продемонстрировал донецкий танцевальный смотр, в чем его бесспорное положительное значение.

Нынешний конкурс имеет свою предысторию: состоявшиеся ранее (в 1982 и 1986 годах) Республиканские конкурсы артистов эстрады выявили неблагоприятную ситуацию в творчестве хореографов-миниатюристов. Фактически миниатюра, оригинальный концертный номер исчезли из репертуара исполнителей. Тот же вывод заставил сделать и Первый Республиканский конкурс артистов балета и балетмейстеров (1983 год), где внимание было сфокусировано на исполнительском мастерстве представителей школы классического танца. Практика еще раз показала, что создание концертной миниатюры — дело очень непростое, и достижения в этой области — редкость.

## ВМЕСТО ЭПИЛОГА

К итогам  
Первого  
Республиканского  
конкурса  
в Донецке

Галина  
ЧЕЛОМБИТЬКО,  
кандидат искусствоведения

*Теория и практика*

Собственно, подобные трудности с репертуаром испытывают не только коллеги на Украине — программы концертов, как правило, составляются из отрывков известных балетов или номеров, ставших принадлежностью истории советского хореографического искусства. Лишний раз напомним, что мастерски владевшие жанром миниатюры К. Голейзовский, Л. Якобсон, В. Вайнонен и другие умели «спрессовать» художественное время в мгновение, найти выразительную, лаконичную драматургию номера, ощутить самобытность того или иного артиста... Поистине трудный жанр — балетная миниатюра, но в то же время чрезвычайно благодарный при размахе хореографической концертной деятельности в СССР.

Украинские товарищи проводят в этом направлении систематическую работу. По крупницам собирают они достижения, обогащая творческий опыт всей нашей многонациональной хореографии. Уже одно перечисление устройств донецкого конкурса (Министерство культуры УССР, Украинский совет профсоюзам, ЦК ЛКСМУ, Государственный Комитет УССР по профессионально-техническому образованию, Музыкальное общество УССР, Украинское театральное общество) свидетельствует о глубокой заинтересованности в успехе крупного мероприятия.

Условия донецкого соревнования предусматривали: участие в нем хореографов-профессионалов без ограничения возраста. В качестве исполнителей к конкурсу допускались как артисты профессиональных театров, ансамблей, студенты и педагоги специальных художественных вузов, так и лучшие представители самодеятельных коллективов. Последние стали на конкурсе главными действующими лицами. К сожалению, в нем не принял участие ни один хореограф из семи балетных театров Украины, лишь единичные постановщики имели высшее балетмейстерское образование и опыт работы в профессиональных труппах. Анализируя состав участников, можно констатировать, что в Донецке соревновались в основном хореографы — руководители самодеятельных коллективов. За редким исключением таков же был состав исполнителей.

В этом видится просчет организаторов, которые не смогли активизировать ведущих балетмейстеров Украины, создать им необходимые условия, обеспечив артистами высокого ранга, найти стимулы для участия в таком важном событии.

Может быть, здесь «повинны» требования к двум номерам, из которых один непременно должен быть сочинен на музыку современного украинского композитора или на народно-танцевальную, песенную музыку, сольный, дуэтный, ансамблевый с количеством артистов не более пяти человек, длительностью не более десяти минут, осуществленный не ранее 1980 года и не показывавшийся на конкурсах. Тематика номеров провозглашалась достаточно широкой: в них призваны были раскрыться героические свершения жизни советских людей, темы истории... Героика, лирика, гротеск, эксцентрика — допускались все выразительные средства.

Как осуществлялись на деле эти предпосылки? Сколь ни парадоксально, начать анализировать смотр балетмейстеров хотелось бы с исполнительства. Ибо, думается, именно ограниченность технической оснащенности танцовщиков задавала тон большинству хореографических замыслов. И тут проявилось некоторое «затухание» традиции виртуозного народного танцевания, чем отличается один из самых техничных плясовых фольклоров мира — украинский. Где, как не в украинском народном танце умельцы ископков веков соревновались в бесчисленных пружинистых присядках, высоких летучих прыжках, размах которых словно увеличивали широченные развещающиеся шаровары плясунов, а женский танец сверкал искромётными темпами разноритмового хода, бурным вихрем вращений... Да мало ли написано и сказано об украинском танцевально-песенном фольклоре!?

Вот этих превосходных степеней исполнительства как раз и не доставало на конкурсе в Донецке. Очевидно поэтому большинство номеров, заявленных как современно-фольклорные, прозвучали вяло, формально. Они как бы составили маловыразительную сюиту из национальных танцев. Таковы, к примеру, сочинения хореографов В. Чмиля из Мелитополя («Ой, пид вишнею...»), И. Пастеляка из Ужгорода («Сувенир Закарпатья»), Н. Милова из Львова («Запорожский казачок»), Т. Романовой из Харькова («Озорницы»), Г. Пушкар из Ивано-Франковской области («Галицкая полька») и многие другие.

На фоне таких работ тем ярче выделился одаренностью исполнитель и хореограф такой, к примеру, номер, как «Ворота» (музыка народная, постановка П. Межубовского). Он по праву завоевал первую премию в категории национальных. В нем перетанцевал всех соревнующихся 45-летний слесарь Анатолий Иванович Мазной. Выступая в ансамбле с братьями В. и К. Поповыми, Н. Гарбузовой, В. Латун, он замечательно воплотил не только характер веселого, хитровато-умного, наделенного сочным и своеобразно тонким укра-

Композицию К. Василенко  
и М. Кривчука «Встреча»,  
посвященную Анне Павловой,  
исполняют О. СТОРОЖУК  
и М. КРИВЧУК.

Миниатюра «Ворота» осуществлена  
П. Межубовским на украинскую  
народную музыку.

Фото В. Войтенко



инским юмором национального персонажа. А. Мазному удалось создать поистине художественный образ, и создать его никак иначе, чем виртуозным, технически раскрепощенным танцем. С одиннадцати лет А. Мазной занимается в самодеятельности, сейчас — в народном ансамбле «Буревестник» Дворца культуры Харьковского тракторного завода. Постоянные репетиции, горячая любовь и внутреннее ощущение души народной пляски помогли ему остаться «в отличной форме» и вырасти в подлинного артиста. В немалой степени, благодаря такому исполнителю, как А. Мазной, балетмейстеру П. Межубовскому удалось добиться свежести, непосредственности в трактовке своего талантливого сочинения.

«Мы стремились поднять народный танец до уровня современно-го, не нарушив его «буквы и духа», — сказал балетмейстер П. Межубовский. И ему это удалось. Номер с успехом может исполняться в любом профессиональном коллективе и, бесспорно, войдет в репертуарный фонд украинской хореографии.

Группа национальных номеров типа «Ворот» представляла «бессюжетные» сочинения, созданные на основе национальной танцевальной лексики. На конкурсе выделались и другая заметная группа — сюжетные номера, короткие новеллы по народным мотивам с использованием известных литературных ассоциаций. И, как показало, в них хореографы и исполнители ощущали наибольшую беспомощность. Им не удалось вырваться из пут примитивности, прямолинейности, а порой и нарочито грубого, отнюдь не национального «юмора», не того, какой мы ценим по гоголевским творениям, произведениям Г. Квитки-Основьяненко, операм С. Гулаки-Артемовского... Такими недостатками грешили номера «Картины старого вертепа» (музыка Д. Кирейко, хореографы Г. и Д. Кайгородовы, Киев), «Перестарался» (музыка народная, постановка В. Мецкер, Симферополь), «Бувальщина» (музыка Н. Ризоля, постановка С. Федоровича, Киевская область) и другие.

Нельзя не приветствовать, что значительная часть показанных произведений посвящалась социально-современным темам. Сложнейший процесс приобщения хореографии к актуальной тематике не часто радует творческими открытиями. И на сей раз мы наблюдали работы, где хореографам не удалось избежать штампов, а немногие приметы свежести и новаторства затусовывались все тем же невыразительным и технически слабым исполнением. А где, как не в номере-новелле о современнике важна узнаваемость пластической символики, четкость игровых акцентов. Но все же, несмотря на некоторые «издержки», следует отнестись с похвалой к таким сочинениям, как «Пробуждение» (музыка Д. Шостаковича, хореография П. Кызима, Донецк), «Во имя счастья на земле» (музыка советских композиторов, постановка Б. Ткачишина, Львов), «Баллада о матери» (музыка Г. Свиридова, постановка Б. Гершмана и А. Никитиной, Белая Церковь), «Освобожденный Никарагуа» (на темы никарагуанских революционных песен, хореограф И. Карнович, Киев), композиция памяти американской школьницы Саманты Смит «Из жизни одного наемника» (балетмейстер В. Витковский, Киев).

Запомнился номер «Преодоление», посвященный воину-интернационалисту Виталию Федулову (он потерял зрение, выполняя интернациональный долг в Афганистане). Донецкий хореограф Ю. Мирочник нашел для героев скупые и емкие танцевальные характеристики, номер подкупает трепетностью, человечностью.

Даже одно перечисление названий композиций свидетельствует, что тема патриотизма, советского гуманизма, борьбы за мир волнует художников танца, хотя на пути ее воссоздания они встречают немалые трудности. Одна из них — бессилие постановщиков лишь с помощью пластики и актерской игры донести до зрителя смысл и идею своих сочинений. Были ли бы поняты новеллы о Саманте Смит, советском воине, вернувшемся из Афганистана, без пояснения в программке? Едва ли.

Точно так же «полупрозрачен» номер «Встреча» (авторы музыки А. и Р. Шанкар, постановка К. Василенко и М. Кривчука, Киев). В программке сказано: «Известной русской балерине Анне Павловой, изучавшей индийский классический танец в храме Шивы, посвящается». Действительно, «Встреча» отличается оригинальной контрастностью пластики двух героев — индийского танцовщика (студент Института культуры имени А. Корнейчука М. Кривчук) и Анны Павловой (ученица Киевского хореографического училища О. Сторожук). Танцевальная новелла построена на диалоге и повторении (разучивании) А. Павловой движений индийского артиста. Хорошая подготовленность и органичное ощущение «азов» индийской пластики М. Кривчука, грамотный и грациозный танец О. Сторожук украшают творение балетмейстеров. Но они не обрисовали танцевально, пластически облик великой русской балерины, не сделали ее узнаваемой, не придали ей собственной характеристики. Отсюда иллюстративность номера, который становится понятным лишь при словесном пояснении.

Однако конкурс выдвинул хоть и немногочисленные, но настоящие жемчужины в жанре современной танцевальной миниатюры. На наш взгляд, по разделу национальных номеров это, кроме упомянутых «Ворот» П. Межубовского — «Шутки парубков» (музыка народная, постановка В. Донцова, Симферополь), «Как казаки кулиш варили» (музыка народная, постановка Ф. Неделевича, Херсон).

Выдумка, изобретательность, вкус проявлены в этих сочинениях, где авторы доказали неисчерпаемость выразительных комбинаций в технике народного украинского танца как средства воплощения национального образа современника.

Два номера конкурса резко выделялись в общей палитре максимальным синтезом национального и современного начал. В них заключено все лучшее, чем должна обладать хореографическая миниатюра: законченность и ясность драматургии, соразмерность наглядной «сюжетности» и широкой ассоциативности, философской символики. Ясность и глубина, простота и большая идея — таковы художественные параметры номеров «Ниточка» (музыка Т. Ростимашенко, постановка главного балетмейстера концертного ансамбля «Таврия» В. Донцова, Симферополь) и «Ванька-встанька» (музыка В. Кикты, постановка артиста балета Донецкого украинского музыкально-драматического театра имени Артема Ю. Букреева). Как видим, оба хореографа — профессионалы в своем творчестве. И художественное качество их номеров отличает профессионализм и четкое понимание сценического восприятия танцевальной миниатюры.

В «Ваньке-встаньке» есть сказка и быль, исконность народного начала и современная злостность. Перед нами любимым с детства герой, порожденный мудрой народной фантазией: Ванька всегда побеждает, он бессмертен, даже если на него нападают черные зловещие «арлекины» — олицетворение сил войны... Ванька все равно встает и будет танцевать с веселой матрешкой, а черные арлекины превратятся в неживые разбитые куклы...

Композиция «Ниточка» тоже, казалось бы, проста по замыслу, но таит не меньше ассоциаций, чем «Ванька-встанька». Театр марионеток: с помощью обыкновенной ниточки «украинский Коппелиус» заставляет плясать, двигаться, миловаться с ним ожившую куклу. Долго продолжается забавный маленький спектакль. Но вот ниточка внезапно обрывается — обрывается связь между героями, их радость общения. Но ниточку можно завязать, чтобы театр вновь ожил, чтобы человек с человеком всегда ощущал нить удивленного единства. Так трактуется номер Ю. Букреева, где, как и в «Ваньке-встаньке», пластика, движение — беспрекословные выразители замысла.

Мы попросили прокомментировать конкурс некоторых членов жюри, и убедились, что их мнение не расходится с нашим.

Художественный руководитель Ансамбля народного танца УССР имени П. Вирского, народный артист Украинской ССР **Мирслав Вантух**:

«Любой конкурс выявляет как положительные, так и отрицательные стороны развития нашего искусства. Достойно сожаления, что мало профессиональных балетмейстеров приняло участие в соревновании, но надо четко оговаривать, что такое хореограф-профессионал. Думается, он должен работать в профессиональном коллективе и располагать профессиональными исполнителями, чего как раз не доставало нынешнему конкурсу. Я, как представитель украинского народного творчества, оцениваю в качестве отрицательного фактора явное охлаждение хореографов Института культуры имени А. Корнейчука к сочинительству в области народной хореографии. Все они показали на конкурсе номера на современную (или так называемую современную) тему. А ведь это те специалисты, которые будут работать в коллективах народного танца, в самостоятельности. Им бы тут и карты в руки!

Отрадно, что конкурс продемонстрировал пусть немного, но перспективных талантливых авторов. Это доказательство неиспользованных резервов в нашей хореографической культуре; надо еще потрудиться над повышением исполнительского уровня конкурсантов, изжить примитивный подход к созданию жанра современной народной новеллы с традиционной сюжетикой».

Солстка Харьковского театра оперы и балета имени Н. В. Лысенко, народная артистка Украинской ССР **Светлана Кольванова**:

«Конкурс имел большое значение как форум хореографической общественности Советской Украины. Мы достаточно разобщены, и такие мероприятия снабжают специалистов объемной информацией, заставляя задуматься над нерешенными проблемами. Жанр балетной миниатюры знал на Украине прекрасных мастеров (назову хотя бы В. Вронского, Г. Майорова). Важно чувствовать национальный колорит в классике, и тогда каждая республика внесет свой вклад в развитие многонациональной советской классической хореографии».

Я же, как представительница Харьковского театра оперы и балета имени Н. В. Лысенко, выражаю сожаление, что в донецком конкурсе не были представлены работы ведущих театральных балетмейстеров Украины. Потому, наверное, столь разительно отличалась от других номеров произведения хореографов-профессионалов В. Донцова, П. Межубовского... Конечно, профессиональный уровень исполнительства — тоже камень преткновения нашего смотра.

Мы все, концертирующие танцовщики, очень нуждаемся в оригинальных номерах, и полагаю, что конкурсы, подобные уже проведенным, будут стимулировать наших балетмейстеров на восполнение этого недостатка в нашей общей хореографической копилке».

**Т**режды чем начать разговор о балетах композитора Николая Каретникова, представим его читателю. Он родился в 1930 году в Москве, окончил в 1953 году Московскую консерваторию по классу композиции В. Я. Шебалина, является автором трех балетов — «Ванина Ванини» [1961], «Геологи» [1964], «Крошка Цахес» («Волшебный камзол»), оперы «Тиль Уленшпигель» [1983], а также пяти симфоний, концерта для духовых, камерных и хоровых сочинений, музыки к кинофильмам, постановкам драматических театров.

Балеты Николая Каретникова еще не рассматривались как некое имеющее самостоятельное значение художественное явление нашей современности. В этом есть определенное историческое несоответствие, потому что все они написаны в шестидесятые годы, а интервал между первыми постановками первого и третьего сочинений — более двадцати лет: действительно, спектакль «Волшебный камзол» увидел свет ramпы в СССР только в 1983 году [в 1971 году он был осуществлен в Ганновере в Опернхаус].

Успех и судьба балетов какого-либо автора обычно складываются вне зависимости от того, какое место они занимают в его творчестве, подчас достаточно случайны (на то они и судьбы) и, как правило, меньше всего зависят от качества музыки. История балета подтверждает это постоянно. Наверное, не стоило бы вмешиваться в ставший уже закономерным процесс, если бы судьба сочинения не имела прямого отношения к творческой судьбе его создателя.

Хочется верить, что сейчас наступает пора нового отношения к произведениям, которые создавались в начале шестидесятых годов: ведь то была эпоха обновления содержания и технологии в музыкальном творчестве, ознаменованная появлением молодых и ярких композиторских имен. Их искусство, порожденное новым мировосприятием, определяло и новые тенденции в области развития музыки. Естественно, новое пробивало себе дорогу нелегко — художественные результаты далеко не всегда были однозначными. Именно тогда применение тех или иных средств выразительности, особенно среди молодых композиторов, считалось важнее, нежели художественное раскрытие темы, идеи. Да и авторам не всегда доставало гражданской и человеческой зрелости, мастерства, умения отличить художественную сущность от моды (большинство лучших произведений этого поколения появилось позже, в следующее десятилетие).

# СУДЬБА СОЧИНЕНИЯ СУДЬБА АВТОРА

Марина  
РЫЦАРЕВА,  
кандидат искусствоведения

*Теория и практика*

Немало из того, что было создано в шестидесятые, отселялось быстро и справедливо. Часть сочинений, уцелев, стала репертуарной. Другие ждут своего часа. Их время, надо надеяться, наступает теперь, двадцать лет спустя... Интерес к ним связан с возросшим интересом к их авторам, которые, не потеряв и не разменяв себя, все это время продолжали работать и творчески расти.

И нынешний наш интерес к балетной музыке Николая Каретникова тоже стал иным — более внимательным и зрелым. Теперь, желая выявить то ценное, что внес композитор в развитие балетного жанра, мы можем сделать это в контексте с его достижениями в самых разных областях композиторского творчества, с позиций диалога «композитор — балетный театр», который начался уже более двадцати пяти лет назад. И тогда многое проясняется, становится все более очевидным. Естественно, у каждого автора, активно работающего в этом жанре, есть свои открытые, свои проблемы, свой взгляд на балет и музыку балета. Поэтому разговор о балетных партитурах Н. Каретникова мы решили вести с участием самого автора.

— Вы росли и сформировались как композитор-симфонист, владеющий культурой инструментального мышления, живущий в мире оркестровой партитуры. Почему Вы начали писать балетную музыку, чем Вас привлек этот жанр?

— К работе в балете я был подготовлен тем немалым опытом, который накопил, создавая музыку к драматическим спектаклям и кинофильмам. Ведь здесь от композитора требуется тонкое ощущение пластичности движения, способность зримо его представить в живом воплощении. Интересы сцены или кадра диктуют свои стилистические условия. Благодаря такой многолетней подготовке, «войти» в балет мне оказалось достаточно просто. Как мне кажется, я работал уже с точным пониманием задач синтетического действия. Та же подготовка помогла мне потом и при создании оперы. Да, кроме того, хотелось иметь и сочинения, которые расширили бы мою слушательскую аудиторию.

— И все же балет — искусство слишком специфическое. Музыка и танец, конечно, диалектически взаимосвязаны. Но танец на сцене диктует композитору свои законы. В каких Вы «отношениях» с таким качеством музыки, как «дансантичность»?

— Я считаю, что музыка становится дансантичной в тот момент, когда балетмейстер находит ей пластический эквивалент. В этом меня убедил Дж. Баланчин, который сочинял композиции на музыку, как казалось, совсем для танцевального воплощения не предназначенную, например, на музыку Пяти пьес А. Веберна и фуги из «Ричеркара» Баха.

Какие-то «ступки» театру я, конечно, сделал. Музыка моих балетов более демократична, более зрима в образном отношении, чем камерная или чисто симфоническая. Она несколько по-иному организована во времени, в ней появляются квадраты, повторы, своего рода рифмованность текста.

— В наше время, когда хореография, как и музыка балетов, получила неограниченные выразительные возможности, композитор вправе так рассуждать. Более того, современная хореография, зависящая от музыки лишь в общем образном плане, допускает большую свободу пластических решений. И тем не менее при создании балетного спектакля единство композитора и хореографа остается насущно необходимым. Каков в этом смысле художественный результат Вашего сотрудничества с балетмейстерами Натальей Касаткиной и Владимиром Василевым? Достигается ли полное взаимопонимание и творческое удовлетворение?

— Когда представители разных видов искусства находят друг друга (а это случается обычно в театре или кино), то это говорит о том, что у них есть некий «общий знаменатель». Видимо, когда четверть века тому назад молодые, мало известные тогда хореографы Наталья Касаткина и Владимир Василев предложили мне создать с ними балет «Ванина Ванини», они услышали в моих сочинениях какую-то близкую себе ритмоинтонацию, может быть, пульс, дыхание или мир образов и настроений, словом, некую звуковую субстанцию их зрительных представлений. Я считаю постановки наших балетов большими их удачами, хотя последний балет «Волшебный камзол» по сказке Э.-Т.-А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозвищу господин Циннобер» в силу сложности и многозначности своей общей драматургии допускает и несколько иные хореографические решения. Само общее направление их искусства, которое можно определить как «классичность в современности» или «современность в классичности», накладывает

Сцена из балета «Волшебный камзол».

В роли Крошки Цахеса — Н. ШАЛАШОВА.

Кандиды — В. ТИМАШОВА, поэт Балъязара — С. ИСАЕВ.



вает свою печать на раскрытие темы. Этой классичностью в какой-то мере сглаживается острота основной мысли гофмановского сюжета, подчеркнутая в их же либретто и еще более конфликтно окрашенная в моей музыке, так как я воспринимаю этот сюжет как мою личную войну с обывательщиной. С другой стороны, думаю, что именно общая стилистическая направленность моих соавторов дает спектаклю сочный зрелищный колорит, соответствующий привычным и любимым образам романтической сказки.

— Но ведь Вас привлекли предложенные ими сюжеты и их трактовка, не правда ли!

— Да, конечно, это были с юности очень любимые мной литературные сочинения. Я с радостью за них ухватился, потому что они принадлежат к тем сюжетам, которые сами просятся на сцену и могут быть легко инсценированы. Я убежден, что далеко не все классические сюжеты могут быть перенесены в балет, так как те произведения, где существует полифоничность размышлений героев, составляющая суть литературного сочинения, не могут быть переведены без больших идейно-художественных потерь в другой вид искусства. Необходимы сюжеты, в основе которых лежит действительность, поступки.

— «Ванина Ванини» по Стендалю и «Волшебный камзол» — сюжеты эпохи романтизма. И в их выборе оказалась очевидно предрасположенность к романтизму самих либреттистов, что для шестидесятых годов было весьма редко и смело: ведь мода на романтизм приходит только сейчас. Для шестидесятых годов более типичной была романтика «Геологов» [на сюжет расказа «Неотправленное письмо» В. Осипова]. Но эти «романтические» балеты отличаются по теме: революционная героика в «Ванини» и беспощадная социально-историческая ирония в «Цахесе».

Музыка «Ванини» написана с искренностью романтической патетики, темпераментно и страстно. Звуковая ткань балета экспрессивна и насыщена, она как бы поддерживает постоянную температуру высокого накала чувств молодых героев. Добро и зло, любовь, долг, отчаяние — здесь все подлинное, вызывающее непосредственное эмоциональное сопереживание. В «Цахесе» — все совсем по-иному. Сюжет кажется лишь поводом для обнажения полной непримиримости двух полюсов человеческого бытия...

— В «Цахесе» как бы два сочинения: одно в другом. Человечески-духовное и бюргерское (мещанское) — как две противостоящие друг другу среды, всегда существующие у Гофмана. Самое страшное, на мой взгляд, — это равнодушное принятие зла, несправедливости и лжи — всего того, что служит почвой самому враждебному для человечества — фашизму. Для того, чтобы показать, как оболочка людей приспособленчество, бездуховность, всеядность, пришлось ввести разветвленную и сложную драматургию, напоминающую спираль, где каждый виток заканчивается проникновением злого начала в естественные человеческие проявления и полным подчинением ему. Объединить все это, позволить им сосуществовать помогает глубокая гофмановская ирония, переходящая в злое сарказм. И в моей музыке она послужила скрепляющим всю эту бюргерскую сферу началом. Единственный, кто не подчинился бездумно-злому волшебству, — это Бальтазар. Он остался верен духовности своих мыслей и чувств. Ему принадлежит музыка, написанная всерьез, без всякой иронии. К той же сфере относятся отчасти и добрые волшебники. Этот драматургический конфликт послужил основой интонационного конфликта балета. Три его сферы: нестрогая додекафония (образы счастливого правления, Бальтазара), строгая серийная додекафония («Цахес») и пародийно-традиционная стилистика третьего сословия (обыватели всех уровней: мещане, придворные, любимая Бальтазаром Кандида, министр). Каждая из этих сфер имеет в балете свою линию: Бальтазар и волшебники — ровную, Цахес — угасающую, бюргерство — возрастающую, как бы вбирающую в себя злобную энергию Цахеса\*

— Вот здесь мы подошли, видимо, к главному — к собственно музыкальной драматургии балетов, решаемой средствами чисто симфонического развития. Очевидно, та симфоничность мышления, которая заложена в природе Вашего дарования, и помогла выстроить музыкальную драматургию этого и двух предыдущих балетов!

— С этим можно только согласиться и даже признаться, что в процессе творчества я мыслил, условно говоря, не столько категориями Большого театра, сколько Малого зала консерватории.

— Правда, в наши дни, когда сама симфония обогатилась разнообразными явлениями — от песни и киномузыки до многих внемузыкальных факторов, понятие «симфоническая драматургия» очень расширилось.

— Я вкладываю в него первоначальный смысл: способность к действительному раскрытию музыкальных образов средствами симфонического развития (работа с мотивами, полифония, вариационность, жанровая пластичность).

— Для этого должна быть — и она у Вас есть — высокая общечеловечность образов. Как Вы ее достигаете!

— По-разному. Это зависит от сюжета. В «Ванине Ванини» персонажи противостоят друг другу почти схематично. Конфликт между чувством и долгом заключен не внутри сознания одного героя, как в классической драматургии, но в двух совершенно цельных героях. Герой, его чувства, идеи, носителем которой он является, — все это нерасторжимое драматургическое целое. И здесь, в сущности, достаточно одной лейттемы, варианты изменения которой, не затрагивая ее существа, отражают развитие действия.

— Можно продолжить Вашу мысль. Важнейшим по сюжету и чеканно ярким по интонациям является «лейтмотив долга» Пьетро, он же тема клятвы карбонариев. Этой теме прежде всего уготовано *crescendo* в музыкальной драматургии балета. Неотделимая от Пьетро, фактически единственная его лейттема не появляется, механически сопровождая героя. Ее роль другая — противовес любовной страсти. Кратко прозвучав в ответ на колокол венты [звучащей вождя на сбор] после центральной любовной сцены («Объяснение», четвертая картина произведений), она звучит странно и открыто в сцене сбора вождя карбонариев в пятой картине — здесь, впрочем, в основной своей образной функции. Следующее проведение темы — еще более острое и напряженное — в сцене Пьетро с Ваниной после ареста карбонариев в ее доме. Здесь лейттема противопоставлена не полнокровному чувству любви, но вместо него — тревоге, непониманию, отчаянию, истерике героини. И, наконец, апофеоз «темы долга» Пьетро — это финальная сцена, когда, переступая через отвергнутую и отверженную Ванину, Пьетро Миссирли идет на казнь.

А что бы Вы сказали об общечеловечном раскрытии персонажей в «Волшебном камзоле»!

— В «Цахесе» уже пять лейттем, которые порой сталкиваются в «люб» и изменяются под давлением внешних обстоятельств.

— В этом, очевидно, основное отличие музыкально-драматургических решений. Цельный образ Пьетро не изменяется от внешних воздействий, напротив, укрепляется. Но в «Цахесе» один только Бальтазар из всех «реальных» героев сохраняет свое лицо, свою личность, в то время как все обыватели изменяются, приспосабливаются к внешним обстоятельствам, обезличиваются — отсюда и спиралевидная драматургия.

Если продолжить разговор о драматургии балетов, то не кажется ли Вам, что иногда сами сюжеты имеют драматургию, скользящую по направленности с сонатным аллегро! Например, в «Ванине» любовную линию балета можно сопоставить с побочной темой. Она постепенно изменяется, подчиняясь главной, вплоть до исчезновения вообще. Видимо, сонатность — это та центробежная сила, которая так или иначе подчиняет себе всякий сюжет. А есть ли что-нибудь подобное в «Геологах»!

— Да, есть, но на совершенно другой драматургической основе. Здесь сюжет неконфликтен. В нем происходят события, которые меняют настроение и состояние одних и тех же героев, объединенных одними чувствами. Поэтому балет монотематичен и строится как тема с вариациями с введением самостоятельного эпизода. Но поскольку состояния очень контрастны (например, радость по случаю находки сменяется трагедией — гибелью геолога при пожаре, а за этим следует эпизод напряженнейшего пути героини с раненым товарищем), то и музыкальное соотношение эпизодов вписывается в настоящее сонатное аллегро. Так, «эпизод находки» — это побочная партия, представляющая собой далекий мажорный вариант главной, но совсем в другом жанровом ключе. Пожар и гибель геолога — разработка; путь с раненым и его спасение — реприза, в которой побочная партия приобретает победный характер, разрастается.

— «Ванина Ванини» и «Геологи» — балеты одноактные, и их музыкально-сценическое действие хорошо укладывается в крупную одночастную форму. В «Волшебном камзоле» все намного сложнее. Но можно ли и там проследить принципы сонатно-симфонической драматургии!

— Именно принципы. Потому что здесь персонаж — это не всегда одно действующее лицо. Бальтазар и Цахес — да, одно, но бюргерство — это целая группа, целое общество действующих лиц. Для него уже недостаточно лейттем, потребовалась своя особая, самостоятельная стилистика. Поэтому конфликт, конечно, никак нельзя втиснуть в хотя бы и огромную сонатную форму. Да и незначит. Само взаимодействие стилистических сфер, а именно в нем заключена главная драматургическая пружина балета, и является по сути симфоничным. Вне симфоничности музыкального мышления воплотить его было бы невозможно.

Итак, не вдаваясь в подробный разбор каждого из балетов Николая Каретникова, мы попытались создать общее представление об их музыкальной драматургии, стиле, об отношении автора к общей проблематике жанра.

Сочинения талантливые, яркие, сценичные, они хорошо принимаются зрителем и могут послужить украшением репертуара любого театра.

\* К сведению балетмейстеров: автор специально для журнала сделал схему движения и развития тематического материала балета, с которой можно ознакомиться в редакции

# Труден путь к сатире

● Балет «Двенадцать стульев» Г. Gladкова в Челябинском театре оперы и балета имени М. И. Глинки

Сатирический жанр появляется в нашем балетном театре не часто. Но время от времени сатира все же «прорывалась» сюда, укрепляла свои позиции в нелегком споре с другими жанрами. Примеров тому не так уж много, но они есть. Напомним, в частности, о том, что в 1925 году К. Голейзовский поставил балет «Теолinda» (музыка Ф. Шуберта) — по его словам, «сатирический памфлет» на академический балет тех лет, что в 1962 году Л. Якобсон осуществил постановку балета «Клоп» (на музыку Ф. Отказова и Г. Фиртича) по мотивам произведений В. Маяковского, что год спустя увидел свет сатирический спектакль А. Лапури и О. Тарасовой «Подпоручик Киж» (музыка

С. Прокофьева), что в 1974 году Л. Якобсон создал новую версию балета «Клоп», уже с музыкой Д. Шостаковича. Острым сатирическим чувством обладал балетмейстер В. Вайнонен — достаточно вспомнить его работу в спектакле «Золотой век» (музыка Д. Шостаковича) и миниатюру «Прогульщики». Сатирические мотивы встречаются в постановках других хореографов — В. Бурмейстера («Красные дьяволята»), Ю. Григоровича («Золотой век»), О. Виноградова («Ревизор»), и других, которые развивали и развивают сатирическую традицию советского балетного театра.

К постановкам сатирического направления относится и новый спектакль Челябинского театра оперы и балета имени М. И. Глинки «Двенадцать стульев». Для постановки нового балета по мотивам одноименного романа И. Ильфа и Е. Петрова был приглашен из Москвы балетмейстер А. Петров. Музыку написал

А. МУНТАГИРОВ (Остап) и Л. ПОСТИЖЕВА (Хрустальная мечта) в спектакле «Двенадцать стульев».



Г. Gladkov. Сценография и костюмы — М. Соколовой. Вот такая столичная творческая «бригада» воплощает на челябинской хореографической сцене образы героев популярного сочинения.

Сразу же надо сказать — их труд не пропал даром: спектакль тепло принят зрителем. Можно только порадоваться за челябинцев, получивших, наконец, премьеру, отвечающую их пожеланиям и запросам.

Этот спектакль — событие и для балетной труппы театра, переживающей сейчас большие трудности. Но о них позже.

Во времени, иначе не скажешь, подошла помощь челябинским коллегам от московских художников, сумевших сплотить труппу в процессе решения конкретных творческих задач. Спектакль захватывает оригинальностью трактовки и яркостью музыки, хореографии, декораций, костюмов. В нем немало настоящих актерских удач, свидетельствующих о достаточном творческом потенциале труппы.

Либретто, разработанное А. Петровым в соавторстве с Г. Gladkovым, создано «по мотивам» романа «Двенадцать стульев». Содержание балета авторами обозначают в программке названиями эпизодов (в первом действии их 12, во втором — 11), справедливо полагаясь на популярность книги, на то, что основная масса зрителей хорошо знает ее содержание. В сюжет введены также эпизоды из «Золотого теленка», некоторые картины сюжета «Двенадцати стульев» частично переосмыслены. Как объясняет балетмейстер: «Главным для нас было при этом сохранить дух сатиры Ильфа и Петрова, главные идеи тех или иных глав книги, а также — обобщающий идейный смысл двух романов».

Но какими бы достоинствами ни обладало либретто, результат зависит от конкретного художественного воплощения. Все составляющие части спектакля должны быть связаны в один крепкий узел музыкально-хореографического действия. Однако даже в таком случае последнее слово всегда остается за исполнителями, их мастерством и вдохновением. Они создают стихию сценического искусства, завораживают нас поэзией художественной правды или же, наоборот, отталкивают заурядным ремесленничеством.

Поэтому, нарушая привычную последовательность рецензирования, хочу выделить то, что для меня является важным — творчество участников спектакля «Двенадцать стульев». Здесь много действующих лиц — главных и эпизодических. Такое деление представляется условным, поскольку впечатляет не массовость и не значительность актерских индивидуальностей (хотя и то и другое налицо), а их коллективная увлеченность. Балет «Двенадцать стульев» задуман и поставлен как игровой. Он рассчитан на зрелищность, узнаваемость персонажей и их ярко характерную образную «подачу». Остап Бендер в исполнении А. Мунтагирова — молод, претенциозно элегантен и предприимчив. Весь спектакль артист ведет как бы на одном дыхании. В танце Мунтагирова легко, непосредственно, точен технически. Образ «великого комбинатора» в его трактовке не лишен обаяния. Глядя на него, ловишь себя на мысли — да, это, конечно же, Остап Бендер, вовлекающий в лабиринт своих хитроумных комбинаций всех, кто попадает на его «удочку». Персонаж И. Ильфа и Е. Петрова — своего рода

творец, чей талант растрачивается попусту. И Мунтагирова, которому удалось постичь суть образа литературного первоисточника, расплетает нить интриги также талантливо и изобретательно, как это делает в романе его герой.

С неменьшим азартом выступают и исполнители других ролей — В. Жданов (Воробьянинов), О. Панчихина (мадам Петухова), И. Милехина (Грицацьева), Е. Бычкунова (Элочка Щукина), И. Ушакова (Лиза Качалова), О. Бандалет (Вандербильдиха), Л. Постижева (Хрустальная мечта). Они демонстрируют столь необходимое для этого спектакля качество — ощущение ансамблевости сценического действия. Чувство меры, вкус, свойственные им, не позволяют им прибегать к аффектированному нажиму, к педалированию характерности образа, что является довольно заманчивым, если учитывать особенности жанра. Порой кажется, что можно было бы даже кое-где чуть прибавить сатирических красок и не бояться гротесковой выпуклости: ведь среда, условия, в которых существуют персонажи «Двенадцати стульев», — это фантазмагория, эксцентрика.

Есть в спектакле сцены и эпизоды, которые нуждаются еще в художественной и в технической «правке». Особенно это касается некоторых действенно-смысловых картин, несущих, как правило, большую драматургическую нагрузку. Они должны быть выразительно точны и лаконичны. Их нельзя «произносить» скороговоркой или наспех потому, что их удельный вес в повествовании значителен. Думаю, не ошибусь, если скажу, что у спектакля есть все возможности для дальнейшего художественного роста, он еще будет набирать силу и достигнет художественного совершенства без скидки на молодость и «периферийность».

Несколько слов о том, что составляет «душу танца» — о музыке Г. Gladkova. Она танцевальна в лучшем смысле этого слова. Музыкальные характеристики «вычитываются» моментально, и слух улавливает в них легко запоминающиеся мелодии и ритмы. Стистика музыкального языка не претендует на изощренность восприятия. В ней угадывается эстетическая установка на простоту, но без какой-либо упрощенности или самоцельных эффектов. Сатирический «материал» в музыке Г. Gladkova проявляется в ритмах и интонациях, достигающих гротесковой остроты выражения, особенно в сценах и номерах, обладающих отрицательной доминантой. Иногда создается ощущение, что они по своей яркости «перекрывают» темы «строителей нового общества», которые представляют собой оригинальный пласт музыки. Этому, как кажется, способствует наш слуховой опыт, выбирающий из того калейдоскопа музыкального материала, что предлагает нам композитор, наиболее знакомые реминисценции танго, канкана, самбы, фокстрота... Пока что равноценных по выразительности музыкальных характеристик для положительного начала композитор не нашел.

Возможно, некоторая «пестрота» в музыке идет от драматургии балета, где чувствуется заданность на фантазмагоричность. События нанизываются одно на другое безостановочно, движение сюжета идет по нарастающей, и одновременно, в этих «накрученных» ситуациях, раскрывается центральный образ. Остап Бендер мечтает, ловчит, ищет сподвижников. Для него жизнь — не жизнь, а сплошной мираж. Балетмейстер использует здесь множество драматургических

приемов. Один из них — фигура «Хрустальной мечты» Остапа в интерпретации Л. Постижевой. Она возникает в его воображении как идея шикарной жизни. Остап грезит этой мечтой, подталкивающей его ко все новым аферам. Бендер видит призрачные картины Рио-де-Жанейро, Парижа, где все так красиво и доступно. Мираж завораживает, манит к себе... Другой драматургический прием — «ввод» в сценическую ткань постановки в качестве действующих персонажей — двенадцати стульев — в этой роли выступают танцовщицы кордебалета, характер раскраски пачек которых напоминает расцветку ткани, предназначенную для обивки мебели.

Создавая обобщенный портрет «строителей новой жизни», постановщик не стремится индивидуализировать характеры героев, а подает их плакатно, как символический образ народной массы, выступающей против нэпманской стихии, породившей Остапа Бендера и ему подобных. Среди таких эпизодов отметим особенно впечатляющие, сделанные в духе «индустриальных» танцев. Они воспевают энтузиазм «строителей новой жизни», занятых созидательным трудом. Однако такой эффект достигается не всегда. Некоторые сцены намечены эскизно. Только в финале, пожалуй, силы противостояния набирают ту художественную значимость, которая свидетельствует о нравственном превосходстве людей труда. Бледнее, как показалось, выглядят и танцевально-пластические характеристики «строителей» в сравнении с динамичными, фантазмагоричными танцами нэпмановской массы. А может наступила уже пора, когда нам следует довериться восприятию зрителя, его способности самостоятельно оценить сатиру, ее идейно-нравственный запал, без традиционного противопоставления ей положительного начала?

Декорации и костюмы М. Соколовой образуют с музыкой и хореографией целостную эмоционально-стилистическую среду, куда естественно и органично вписываются действующие в балете персонажи. Художественное оформление усиливает, дополняет образное решение спектакля. Лаконизм, тонкий вкус, понимание специфики балетного искусства, точное ощущение духа сатирического романа Ильфа и Петрова отличают сценографические решения художники.

Труден путь балета в сатиру, но челябинский спектакль еще раз убеждает в том, что этот жанр хореографической сцене необходим, что у него есть свои сторонники: живая реакция зрительного зала — лучшее тому подтверждение.

Такой спектакль нужен театру, живущему нелегкой жизнью, его балетной труппе, уже несколько лет не имеющей художественного руководителя. Он ждет помощи со стороны тех, кто ответствен за культурную политику миллионного города, — со стороны Министерства культуры РСФСР, Челябинского областного комитета КПСС, городского управления культуры. Время требует безотлагательного решения вопроса о главном балетмейстере прежде всего, а также о постоянном балетмейстере, делового подхода к кадровой проблеме, к другим насущным организационно-творческим проблемам. Голос коллектива должен быть услышан не только опосредованно, благодаря сатире Ильфа и Петрова, но в данной ситуации ему необходима «прямая связь» с людьми, наделенными властью и обязанностями.

# По роману Михаила Булгакова

Виктор ВАНСЛОВ,  
доктор искусствоведения

● Балет «Мастер и Маргарита» А. Петрова в Ленинградском театре современного балета

Московские гастроли Ленинградского театра современного балета под руководством Б. Эйфмана, состоявшиеся зимой этого года, вызвали широкий интерес московских зрителей прежде всего показанной им премьерой — спектаклем «Мастер и Маргарита» по роману М. Булгакова с музыкой, написанной для балета композитором А. Петровым. Завоевавший любовь читателей сразу после своего опубликования в шестидесятые годы, роман М. Булгакова привлекает ныне внимание деятелей искусств. Существует несколько театральных инсценировок, кино-сценариев, живописных произведений и графических серий, воплощающих образы и сложную идейно-философскую концепцию романа. Естественно, что к нему обращаются и мастера балета.

Вспомним, что в кинофильме «Фуэте», поставленном В. Васильевым, его главный герой — балетмейстер показан в процессе творческой работы над балетом именно по этому роману. Такой выбор сделан постановщиком не случайно: в этом как бы отразился тот факт, что ныне мечтают о пластическом воплощении «Мастера и Маргариты» многие балетмейстеры. Первый опыт сделала в прошлом году М. Мурдмаа в Таллине. По заказу Большого театра музыку к хореографическому спектаклю по этому роману пишет известный польский композитор

К. Пендерецкий (постановка будет осуществлена Ю. Григоровичем). А ныне зрители увидели новую версию, созданную Б. Эйфманом (ему принадлежит либретто, постановка и хореография спектакля).

Данная статья — не рецензия на спектакль, который автору, к сожалению, довелось посмотреть только один раз, а скорее выражение потребности поделиться размышлениями, рожденными первым впечатлением. Сразу скажу — работа Б. Эйфмана в целом вызывает к себе положительное отношение, хотя одновременно после просмотра возникли и некоторые сомнения.

Прежде всего хочется сказать о самом способе балетного претворения столь сложного романа. Б. Эйфман имеет большой творческий опыт постановки спектаклей по литературным произведениям. Более того, он выработал и развил определенный род, тип или жанр хореографического претворения литературной темы, ранее нашему искусству почти неведомый, и в этом его бесспорная заслуга. Драматургический метод состоит здесь в том, что на сцену переносится не сюжет романа в его повествовательно-описательном течении, а главные взаимоотношения героев, лишь намекающие на этот сюжет, но выражающие их характеры и идею произведения в сложной танцевальной полифонии.

Сцена из балета «Мастер и Маргарита». В роли Пилата — Н. ДОЛГУШИН.



Б. Эйфман не просто обратился к данному жанру. В его творчестве он стал излюбленным, балетмейстер развил его и достиг в нем значительных успехов. В таком роде им поставлены «Идиот» (по Ф. Достоевскому), «Безумный день» (по П. Бомарше), «Двенадцатая ночь» (по В. Шекспиру). Стали работать в подобном стиле и другие балетмейстеры. Назовем «Браво, Фигаро!» Д. Брянцева (по П. Бомарше), «Волшебный камзол Н. Касаткиной и В. Василева (по «Крошке Цахесу» Э. Гофмана) и другие.

Естественно, что для воплощения «Мастера и Маргариты» Б. Эйфман избрал аналогичное, уже хорошо проверенное им решение. Он создал одноактный балет, до предела концентрированно выражающий некоторые важнейшие идеи и сюжетные линии романа М. Булгакова, а отчасти и переосмысливающий их применительно к возможностям танцевального воплощения. Разумеется, роман М. Булгакова, необычайно сложный и многоплановый, оказался воплощенным не полностью. Перед нами, скорее, хореографические вариации на темы М. Булгакова, но не аналог всего литературного целого. В спектакле отсутствуют свита Воланда, многие конкретные сцены и действующие лица. Выделены две главные линии: Мастера и Маргариты и Иешуа и Пилата. При этом в корне переосмыслен образ Воланда. Он выступает здесь не как карающая сила, а как своего рода demiург, рождающий и направляющий события, провоцирующий и разрешающий действенные конфликты. Он сводит Мастера и Маргариту, сталкивает Пилата и Иешуа, раскрывает Мастеру их историю, чтобы он воплотил ее в своем

творении, вмешивается в ход событий. По своей драматургической функции он — таинственный Незнакомец, чем-то напоминающий Дроссельмейера из «Щелкунчика» Ю. Григоровича. Это, конечно, не булгаковский Воланд, но, думается, что такое решение, в принципе, возможно. Тем более, что В. Михайловский танцует Воланда с увлечением и какой-то демонической страстью.

Важное место в спектакле занимают взаимоотношения Пилата и Иешуа. Образ Иешуа в исполнении А. Гордеева страдальческий и пассивный. Кажется, что он вместили в себя все беды мира и принимает мучения не столько за себя, сколько за всех людей. Рисунком хореографической партии наполнен экспрессией. Интересны композиции с участием кордебалета. Найдено изобретательное решение эпизода распятия Иешуа.

Резкий контраст являет образ Пилата. Иешуа велик внутренне, Пилат внешне, Иешуа страдает за правду, Пилат — из-за собственной раздвоенности и предательства, Иешуа уходит в бессмертие, Пилату отказано в нем. Образ Пилата в основном «подается» через внешнюю форму. И если в показе противоречий его характера у исполнителя партии Н. Долгушина есть известные актерские находки, то они — результат скорее актерского мастерства танцовщика, чем решения хореографа.

Главные, однако, в спектакле, конечно же, Мастер и Маргарита в исполнении В. Аджамова и В. Морозовой. Маргарита — поистине светлый луч в спектакле, Мастер — человек большой души. Их дуэт пластически мягок и образен, он убеждает в великой любви двух сердец,

противостоит жестокости окружающего мира. Очень удачными в спектакле кажутся мне полифонические сцены, когда в виде параллельных действий развиваются пластические линии Мастера — Маргариты и Пилата — Иешуа, а над всем царит Воланд. Вполне возможным кажется мне также слияние балетмейстером бала у Сатаны и полета Маргариты в одну сцену. Здесь много изобретательности и подлинных пластических находок.

Как бы ни были значительны хореографические партии главных действующих лиц, но даже то содержание, которое отобрано из романа для спектакля, невозможно передать без жизненного фона, общественной среды, в которой действуют герои. Римские легионеры — тупая и мрачная сила, они выступают здесь как спутники Пилата, претворяющие его мысль в действие. Верно найдены гротескные образы обывательской среды, затравившей Мастера и Маргариту. Жалкими ублюдками выглядят обитатели сумасшедшего дома, на их фоне особенно выделяется душевное богатство Мастера. Но когда герою противопоставляется также «Марш энтузиастов» с рабочей молодежью — одетыми в красные комбинезоны оглушенными болванчиками — возникает вопрос: в верном ли направлении посланы здесь постановщиком сатирические стрелы?

До сих пор речь шла о драматургии и хореографии. Скажу лишь несколько слов о других сторонах спектакля. Музыка А. Петрова, драматичная, взволнованная, полная романтического порыва, придает действию высокое эмоциональное наполнение. Менее удачной представляется сценография Т. Мурванидзе: в декорации спектакля не удалось найти символический синтетический образ, выражающий его суть. Весь исполнительский состав танцует с большой верой в значение произведения, с увлечением и самоотдачей.

Думается, что спектакль, остродискуссионный по своей сути, вызовет серьезный творческий разговор, еще получит более подробный и обстоятельный анализ. Но смелую, творческую попытку решения сложной темы нужно, безусловно, приветствовать.

Г. МЕЗЕНЦЕВА (Маргарита) в балете «Мастер и Маргарита».

Фото С. Андреевца



*Новые спектакли*

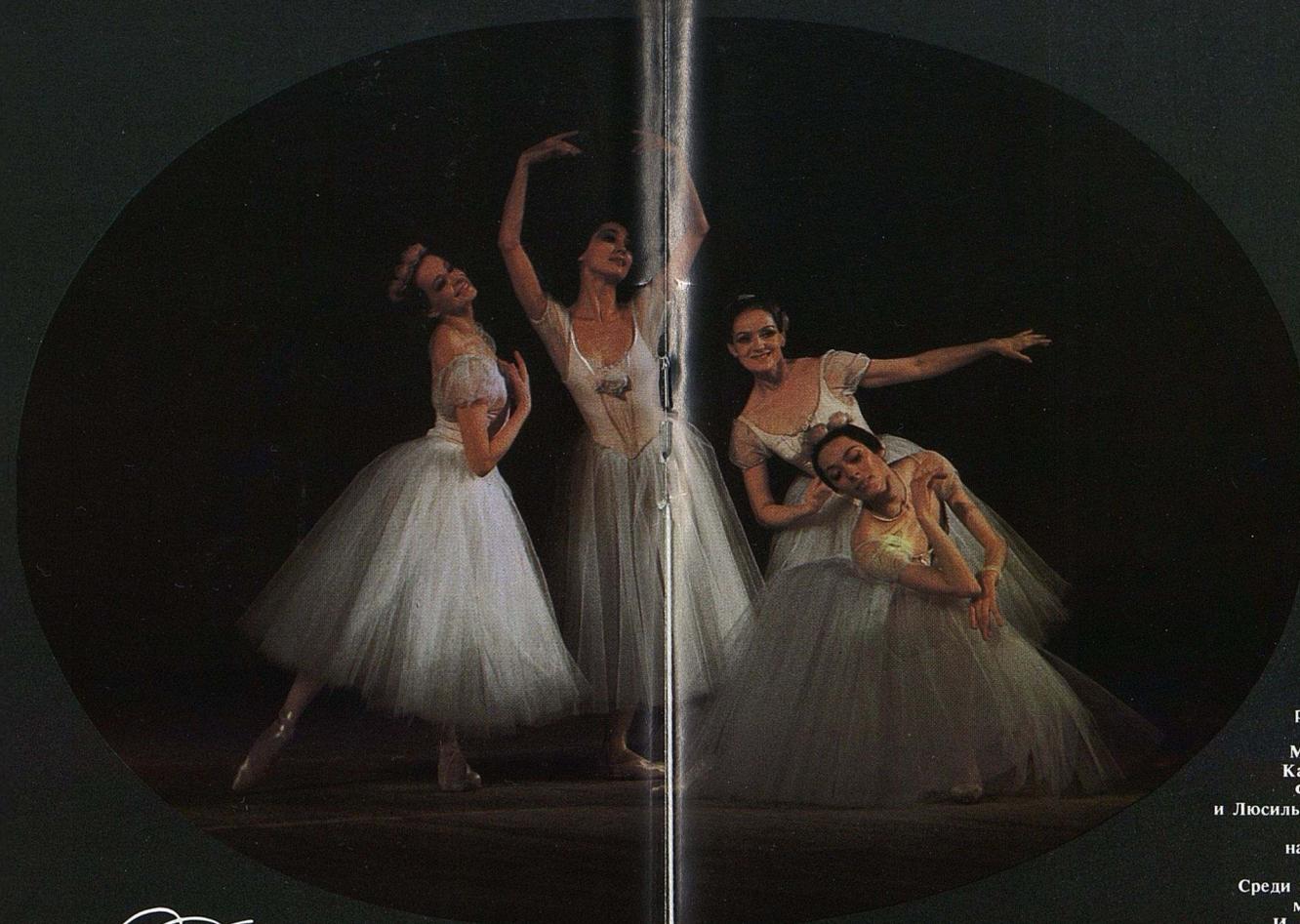


Сцена из спектакля  
Ленинградского театра  
современного балета  
«Мастер и Маргарита».

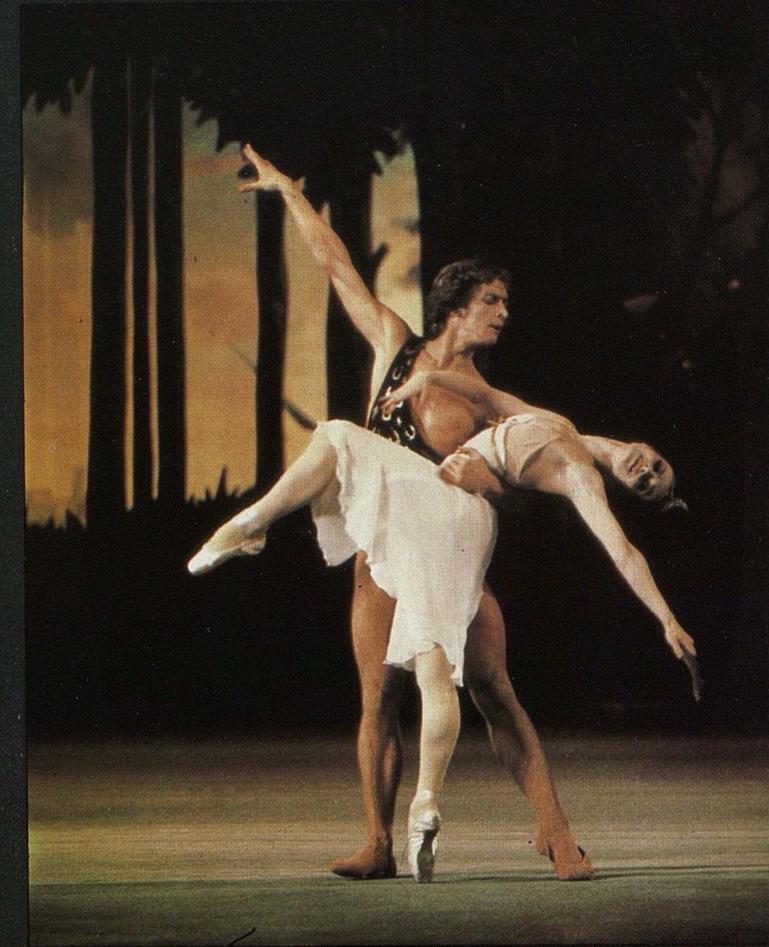
Фото Д. Куликова



Ф. РУЗИМАТОВ выступает в вариации из балета «Корсар».



Образы выдающихся танцовщиц романтического балета Марии Тальони, Карлотты Гризи, Фанни Черрито и Люсиль Гран «ожили» в миниатюре на музыку Пуни Па де катр. Среди участниц этого мини-спектакля И. КОЛПАКОВА, Г. КОМЛЕВА, А. АСЫЛМУРАТОВА, Г. МЕЗЕНЦЕВА.



Т. ТЕРЕХОВА и С. БЕРЕЖНОЙ показывают дуэт Дианы и Актеона из спектакля «Эсмеральда».

И. КОЛПАКОВА и С. БЕРЕЖНОЙ знакомят зрителей с фрагментом из балета «Бабочка».

# Вечера старинной хореографии

Органичной частью концертной жизни Москвы стали Вечера старинной хореографии, проводимые Всероссийским обществом охраны памятников истории и культуры. В подготовке этих концертов участвуют артисты Москвы, Ленинграда, других городов страны. Столичные зрители с интересом знакомятся с малоизвестными произведениями Тальони, Перро, Бурнонвиля, Петипа, Сен-Леона, братьев Легат, Горского, Фокина... В этом номере журнала вниманию читателей предлагается фоторепортаж В. Барановского и Д. Куликова, в котором рассказывается о программах, подготовленных исполнителями балетной группы Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова



И. ЧИСТЯКОВА, А. ГАРБУЗ, А. БОСОВ исполняют па де трау из балета «Фея кукол».



С. ЕФРЕМОВА, С. ВИХАРЕВ и артисты балета танцуют па де сис из спектакля «Маркидантка».



**А**нсамбль народного танца Дворца культуры электромеханического завода имени Владимира Ильича регулярно выступает с концертами — перед трудящимися родного завода, перед посетителями ярмарок, на дискотеках, пропагандируя образцы хореографического творчества народа. Руководит коллективом Борис ГРАДСКИЙ, в прошлом — солист Ансамбля народного танца Союза ССР, руководимого И. Моисеевым. Артисты-любители — участники второго Всесоюзного фестиваля народного творчества, посвященного 70-летию Великого Октября.

На снимке: выступает Ансамбль народного танца Дворца культуры электромеханического завода имени Владимира Ильича.

Фото Е. Истоминой



**Т**ридцать лет назад началась творческая деятельность ансамбля «Колхида» (руководитель Реваз ДЖАНИШВИЛИ). Народный хореографический ансамбль «Колхида» Дома культуры и техники Главмоспромстройматериалов — спутник Государственного академического заслуженного ансамбля танца Грузии.

На снимке: фрагмент музыкально-хореографической композиции «Праздник Победы».

Фото Д. Куликова

**Т**о-разному складываются судьбы спортивных звезд. Иной раз смотришь — еще вчера это была перспективная, подающая надежду в «большом» спорте спортивная или танцевальная пара, а сегодня они уже ветераны, и пора подумать, что делать завтра, когда отгремят на ледовых аренах аплодисменты в твою честь, и на пьедестал поднимутся другие, которых еще совсем недавно называли новобранцами сборной. Иное дело звезды балета. Тебе семнадцать. Только закончено училище и впереди вся жизнь в искусстве. В спорте семнадцать — это возраст, когда тебя уже не допускают к участию на первенстве мира среди юниоров по возрастному цензу... В семнадцать ты — уже взрослый, а в двадцать шесть — ветеран.

Мы, любящая в театре виртуозным искусством артиста, говорим: «Он еще молод, ему тридцать». Удивляемся: «И уже зрелый артист!» Но вот вы пришли на спектакль ансамбля «Балет на льду». На ледовой сцене ваш недавний спортивный кумир. Ему тоже тридцать, но куда «девался» его прыжок, от которого у вас «захватывало дух», почему плечи у него «поползли» вверх так, что порой хочется закрыть глаза, чтобы воспоминания о недавнем прошлом триумфе не обратились в слезы разочарования... Случай этот типичный, а потому и проблема назревшая: «Куда уходят звезды?»

Ответ сегодня мог бы быть короток и прост. Ведь фигуристы, пожалуй, единственные представители спорта, где профессиональные коллективы — московский «Балет на льду», ленинградский «Балет на льду», спортивно-художественный ансамбль Украины, ансамбли «Цирк на льду» (1 и 2), шоу «Все звезды» и другие буквально с распростертыми объятиями примут их в круг своих ледовых «терпсихор». А потом еще авансировано предоставят бывшему чемпиону или чемпионке массу услуг, лишь бы эта «звезда» блистала именно у них.

Я думаю, что в самой постановке вопроса о приеме известного спортсмена в солисты профессиональной труппы именно в таком ракурсе скрыта одна из причин столь неинтересного и, не побоюсь таких слов, как безликого, часто безвкусного зрелища, каким сегодня выглядят представления «Балетов на льду».

Вчера спортсмен-чемпион завоевывал высшие титулы, обладая лучшей прыжковой техникой или виртуозным исполнением «школы» —

обязательных упражнений. Но его артистические способности никогда не были на высоте, да и спортивный «спектакль» — показательные выступления никогда не были его «коньком»... Что же делать такому фигуристу, уже принятому в профессиональный коллектив? Естественно, тренироваться, поддерживать спортивную форму для того, чтобы как можно дольше быть лучшим исполнителем некогда прославивших его элементов. Конечно, особую роль в данном случае должен сыграть режиссер — ведь одних прыжков для артиста-профессионала, мягко говоря, маловато. Вспоминается номер в программе американского балета на льду в исполнении чемпионки мира в одиночном катании прошлых лет Беатрикс Шуба. Некогда она добивалась громких побед, переживая своих конкурентов в первом виде троеборья — «школе», вычерчивая на льду безукоризненные «восьмерки», «петли», «параграфы»... И вот найден режиссерский ход: Шуба выходит на лед, приветствует публику, а затем гаснет свет, и при одном ярко направленном на нее луче «королева» ледовых чертежей радуется восторженным зрителей исполнением все тех же великолепных «восьмерок» и «петель» но при соответствующем театральном оформлении.

Мне не хочется сразу переходить к проблемам, являющимся основными в любом творческом коллективе, проблемам кадров: кто «ставит», кто учит, кто ретирует и руководит. Сначала поговорим о наиболее важных вопросах, волнующих зрителя, который не хочет больше сидеть на скучных и старомодных спектаклях. Добавим к этому, что и некоторые спортсмены, многое «недосказавшие» в спорте, критически относясь к сегодняшним балетам на льду, предпочитают выбрать другой род деятельности.

О содержании спектаклей можно говорить много. Как правило, аудитории предлагаются представления, куда входят и отдельные номера ледового дивертисмента, и целые ледовые балеты. Безусловно, выбранная форма спектакля важна, но о ее содержании и специфике ледового воплощения, подчеркиваю — ледового, следует поговорить подробно.

...На льду солисты Ленинградского балета на льду известные мастера Л. Смирнова и А. Уланов. Звучит неувядаемая музыка Л. Минкуса из балета «Дон Кихот». Движения фигуристов точно сливаются с музыкой. Акцент — прыжок, акцент — поддержка. Дотянуты ноги, выразительны лица, а номер «не смотрится»... В чем дело? К сожалению, не найден специфические, характерные движения, присущие именно фигурному катанию на коньках. Отсюда и впечатление копирования балетного спектакля. Но ведь не секрет: копия всегда хуже оригинала. Не хочу обидеть исполнителей, тем более, что знаю Алексея Уланова не только как талантливого спортсмена, но и как одаренного, творческого человека. В свое время, Алексей, готовясь к самым крупным международным соревнованиям, в редкие часы отдыха мог буквально заворожать слушателей виртуозной игрой на аккордеоне, а «кружева» ледовых шагов рождались у него просто и удивительно органично... Вот от кого можно было бы получить совет даже самому талантливому постановщику, не работавшему раньше в ледовых балетах. Конечно, это частный пример постановочной работы на льду. Думается, выход был бы найден в соавторстве специалиста фигурного катания и балета. Примеры, когда балетмейстер осуществляет свои задумки в тесном содружестве с тренером, наш спорт сегодня уже имеет.

Кстати, о тренере в профессиональном коллективе следует сказать особо. Как известно, в балете на льду ему отводится совсем не главная роль. Потому и приходят сюда люди, чаще всего уже давно оторвавшиеся от сегодняшней практики спорта, мало интересующиеся современными спортивными достижениями, а посему пассивно наблюдающие за разминкой артистов на занятиях по повышению спортивного мастерства. На мой же взгляд, им необходимо отводить особо важную роль в репетиционной сетке часов — они должны быть ежедневными и каждое из них должно отвечать именно задачам повышения спортивного мастерства. Если же мы повысим роль тренера в профессиональном коллективе, то будет вполне своевременной постановка вопроса о подготовке специалистов-преподавателей по фигурному катанию именно для балетов на льду. Пришло время и руководству кафедры хореографии Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского подумать о расширении диапазона целей и задач уже несколько лет существующего отделения балетмейстеров льда. Например, назрела острая нужда в подготовке специалистов для работы в профессиональных ледовых коллективах. Пока что выпускники института, работая тренерами на местах, достаточно редко вспоминают о своем профессиональном творческом образовании, лишь иногда горделиво бравируя среди коллег дипломом столь престижного учебного заведения.

Но вернемся на ледовую сцену. Часто можно услышать вопрос: а нужны ли вообще балеты на льду сегодня, с их маленьким льдом и большим реквизитом? Ведь теперь им составили острую конкуренцию мобильно передвигающиеся по стране ледовые шоу? «Все звезды», так называется одно из них, использует стандартные спортивные катки, а в состав свой привлекает лишь «свежих», известных спортсменов,

# БАЛЕТ НА ЛЬДУ: ПРОБЛЕМЫ, ПРОБЛЕМЫ, ПРОБЛЕМЫ...

Наталья  
ДУБОВА,  
заслуженный тренер СССР

*Теория и практика*

Людмила СМЕРНОВА и Алексей УЛАНОВ —  
солисты Ленинградского  
ансамбля «Балет на льду».



только что закончивших выступления в спорте. Вопрос этот правомерен, а ответ на него прост: нужны! Ведь никому не придет в голову поставить вопрос: если существуют балетные ансамбли (а их в стране не два и не три), то зачем нужен академический балетный театр?

Именно театром, высокопрофессиональным в своем ледовом жанре, и должен стать сегодняшней балет на льду! Оригинальные, современные постановки, высокий артистизм исполнителей, не только «идущий в ногу» с современными достижениями спортсменов, но по художественной выразительности, по изобретательности элементов и комбинаций опережающий их, влияющий на технику фигуристов.

Мне вспоминаются две недавние встречи. Одна из них произошла в Будапеште на соревнованиях по фигурному катанию «Кубок Дуная», где в качестве гостя принял участие в показательных выступлениях известный в прошлом канадский фигурист Толер Крэнстон. У нас появилась редкая возможность сравнить выступления любителей и профессионала. Конечно, преимущество любителей было и в их свежести, и в их молодом азарте, с коим они штурмовали элементы «ультраси». Но в искусстве Крэнстона чувствовалась такая глубина проникновения в музыку, что даже самый простой элемент в его исполнении доставлял истинное эстетическое наслаждение. К чести артиста, следует сказать и о том, что сорокалетний мастер с легкостью и естественностью справлялся и с элементами, входящими как «сложные» в общепринятую спортивную квалификацию.

Вторая встреча произошла в Соединенных Штатах Америки, где мы, я и мои ученики Марина Климова и Сергей Пономаренко, были гостями известного американского тренера Карло Фасси в его знаменитом спортивном клубе в Колорадо-Спрингс. Тренировки заканчивались поздно, но, несмотря на это, на трибунах всегда оказывалось много зрителей, отдыхающих, как мы их называем, поскольку Колорадо-Спрингс — город курортный. Когда же до конца наших занятий оставалось минут пять, четверо из тех, что находились среди публики, доставали ботинки с фигурными коньками и прямо на трибуне начинали их одевать. Затем снимали куртки — и в заранее одетых спортивных костюмах наши недавние зрители буквально врываются в ледовый овал, не желая терять ни минуты дорогостоящих ледовых занятий. Как мы узнали позже, это были артисты известного американского балета на льду «Холидей он айс», проводившие в Колорадо-Спрингс свой отпуск. Оплатив самый низкий по стоимости ночной лед, они ежедневно усердно тренировались и не только для того, чтобы сохранить форму. Потом нам объяснили, они преследовали и другие цели: дело в том, что эти молодые люди не были раньше «звездами» и теперь, работая в кордебалете, стремились «выдвинуться», используя объявленный «Холидеем» конкурс на новые номера. Теперь уже мы в роли зрителей с интересом наблюдали с трибуны за тренировкой профессионалов. Впечатляло все. И прежде всего — их жажда творчества и самовыражения, порой так быстро угасающая в наших молодых артистах балетов на льду. Часто сердце сжимается от того, когда видишь, как они, например, относятся к бесплатно выданным конькам — к своему главному «орудию производства». О продуктивном же использовании времени, тренировок на бесплатно предоставленном льду для повышения спортивного мастерства уж и говорить не приходится... Но вернемся к нашим знакомым из «Холидея». Варьируя различные приемы ледовой разминки, артисты демонстрировали ловкость, «растяжки», «выворотность», гибкость, не уступающие классным гимнастам. Подходы и выходы из прыжков и поддержек были столь необычны, что заставляли меня, тренера, лишь удивляться. Было в их катании много и того, что запрещено правилами в спорте. Прежде всего это акробатика и, как мы называем, «партерные» элементы на самом льду.

Все это я рассказываю для того, чтобы лишний раз подчеркнуть необходимость творческого рвения, которого так не хватает артистам наших коллективов, а ведь в этом порой залог успеха, творческого прогресса всей ледовой мастерской.

О ледовых шоу, о которых упоминалось выше, следует говорить особо, так как сегодня они — прямые конкуренты «Балетов на льду». Правда, давать оценки их работе пока рано, поскольку, осуществляя первые постановки, балетмейстеры использовали спортивный багаж исполнителей, придав за счет света, костюмов, свободы средств двигательных выражений, не суженных правилами спортивных соревнований, пока лишь внешний блеск артистизма. Думается, руководители «Звезд» понимают, что подлинное мастерство коллектива будет зависеть в будущем не от эксплуатации ранее заученных в спорте приемов, а от поиска и штурма новых выразительных форм. Пока аншлаги шоу обеспечивают любимцы публики — известные фигуристы. Зато «Балетам на льду» приходится туго. Все реже спортивные кумиры посещают конкурсные отборы, а ведь совсем недавно быть принятым в такую труппу считалось делом чести. Думаю, корни вопроса лежат гораздо глубже, чем просто конкуренция с шоу.

Настало время критически оценить и форму, и содержание ледовых балетов. Нужны новые смелые идеи, творческими интерпретаторами которых должны стать новаторы, как артисты, так и постановщики. Круг последних, видимо нецелесообразно ограничивать лишь кругом штатных сотрудников трупп. Смелее обращаясь к специалистам спорта, эстрады, цирка, наконец, театра, надо надеяться, можно найти одну из нитей, которая поможет балетам на льду выйти из тупика.



## Поздравляем с почетным званием

Указом Президиума Верховного Совета СССР за большие заслуги в развитии советского хореографического искусства художественному руководителю Пермского хореографического училища САХАРОВОЙ Людмиле Павловне и художественному руководителю (главному балетмейстеру) ансамбля танца «Зебо» Государственного комитета Таджикской ССР по телевидению и радиовещанию АМИН-ЗАДЕ Зебо Мухиддиновне присвоено звание «Народный артист СССР».

Людмила Павловна  
САХАРОВА

Зебо Мухиддиновна  
АМИН-ЗАДЕ



# ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

## Уроки добра и красоты

«Наследники Октября» — так называется танцевальная сюита на музыку Т. Хренникова, показанная во Дворце культуры «Красный Октябрь» в подмосковном городе Тушино. Двадцать пять лет существует здесь хореографическая студия. Она знакома своим зрителям с разными постановками, но, пожалуй, впервые сумела так ярко и красочно раскрыть свои возможности. В спектакле заняты студийцы всех возрастов — и самые юные, и взрослые. Все они одинаково увлечены происходящим на сцене, дети же «играют» в балет с удовольствием. А привили им это чувство любви к прекрасному постановщики сюиты Н. Конюк и И. Покровский.

Игра в балет. Она требует своих условий — главное то, чтобы ребятам не было скучно на занятиях и репетициях, их не следует угнетать назидательностью, подавлять техническими сложностями. В них нужно бережно рас-

тить стремление к самостоятельности, к творческому самовыражению и прививать им такие качества, как ответственность, самодисциплину, трудолюбие. Только тогда от юных артистов можно ждать интересных художественных результатов.

Спектакль рассказывает о первых послереволюционных годах в Москве, о том, как в борьбе старого с новым происходило становление молодого государства рабочих и крестьян. Т. Хренников присутствовал и на репетициях, и на премьере, и очень похвалил ребят, создавших, как он сказал, интересный балет, отметив его воспитательную и художественную ценность. Рядом с юными любителями в спектакле «Наследники Октября» выступали и профессиональные танцовщики — В. Таранда из Большого театра СССР и В. Кононенко из Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Такое содружество оказалось весьма полезным для студийцев, дало им хороший импульс для дальнейшей работы над собой.

— У нас большие планы, — рассказывает художественный ру-



Т. ХРЕННИКОВ среди участников хореографической студии тушинского Дворца культуры «Красный Октябрь».

Не много найдется в истории советского балета постановок, живущих на сцене почти полвека. Сменяются исполнители, приходят новые поколения зрителей, но все так же свежо, романтично, непо-

средственно воспринимается лирическая история актрисы, поэта, его возлюбленной и других героев «Штраусианы». Спектакля, девяностое представление которого недавно состоялось на сцене Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Этот радостный, легкий, полный юмора спектакль — а какой еще может быть миниатюра на музыку венского «короля вальсов»! — занимает особое место в творческой летописи театра. В определенном смысле это программное произведение. Его оптимизм, оптимизм простых, понятных чувств, присущих жизни, был противопоставлен смерти и вселил веру в людей, в те дни, когда противопоставление этих двух начал отнюдь не являлось абстракцией. Ведь он был поставлен в прифронтовой Москве тяжелой осенью 1941 года.

...В те дни, когда враг стоял на ближних подступах к столице, когда расписание бомбежек для оставшихся в городе жителей успело стать привычным, как бой часов, и из всех театров Москвы эвакуированным — по просьбе самих артистов — остался только этот, родился такой праздни-

ный, лучезарный балет. Как это было? Вспоминает один из участников премьеры, ветеран Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко А. Тольский: «Театр давал по два-три спектакля в день. Ежедневно концертные бригады выезжали на боевые участки фронта. Артисты несли и ночные дежурства во время бомбежек. И вот в перерывах, после короткого отдыха, в зале, а то и просто в фойе и коридорах холодного, неотопливаемого здания шли репетиции».

«Было сумрачно, холодно, темно, мимо театра шли бесконечные войска. Но успех был ошеломляющий. ...В зрительном зале — бойцы и командиры. Они смеются, восторженно аплодируют. Прямо со спектакля они уходят на фронт», — это вспоминает о премьеры один из создателей «Штраусианы» В. Бурмейстер.

Спектакль родился не только в необычное время, но и родился необычно. По сути, это был блистательный экспромт. По свидетельству очевидцев, идею балета навеял популярный в предвоенные годы фильм «Большой вальс». В. Бурмейстер, П. Марков и М. Андрианов, написавшие либретто, переложили на язык бале-



Сцена из балета «Штраусиана».

ководитель хореографической студии Дворца культуры «Красный Октябрь» И. Покровский, в прошлом артист Большого театра Союза ССР. — Предполагаем поставить «Класс-концерт», учитывая возможности наших исполнителей. И, конечно, значительно обновим свои концертные номера. Ну, а главное, что мы делаем — продолжаем работу над «Наследниками Октября», хотим сделать сюиту двухчастной. Если в первой мы используем фрагменты из Второго фортепианного концерта Т. Хренникова, то вторая часть будет строиться на фрагментах из его Третьего концерта. Напомню, что наше нынешнее действие заканчивается эпизодом, когда беспризорники с Красной Пресни обретают дом, дружбу со своими сверстниками-пионерами. Теперь же мы хотим рассказать о подвигах пионеров и комсомольцев в годы Великой Отечественной войны.

Наши дети занимаются в студии с удовольствием. Конечно, далеко не все из них выберут профессию артиста балета. Но уроки добра и красоты, полученные в нашем коллективе, мы надеемся, не пропадут даром!

Б. ЛАВРЕНЮК

## «Фадетта» — спустя полвека

В Ленинградском Малом оперном театре возрожден балет «Фадетта» (на музыку Л. Делиба). Как известно, молодой балетмейстер Л. Лавровский в 1934 году поставил этот спектакль для хореографического техникума. В основу сценария лег сюжет романа Жорж Санд «Маленькая Фадетта», музыки — партитура балета Л. Делиба «Сильвия». Спустя два года, Лавровский показал вторую редакцию «Фадетты» на сцене Малого оперного театра. Произведение Л. Лавровского наряду с «Пламенем Парижа» В. Вайнонена и «Бахчисарайским фонтаном» Р. Захарова стало одним из первых программных полотен советской хореодрамы.

Создателя новой версии «Фадетты» — Николая Боярчикова увлекла возможность вернуться к традиции психологического театра прошлых лет, к традиции живой актерской игры. Поэтому

он сохранил сценарную драматургию, разработанную Л. Лавровским и режиссером Вл. Соловьевым, но хореографию, за исключением некоторых фрагментов, сочинил заново.

Постановку тридцатых годов отличала ярко выраженная социальная направленность. Любовь Андре, сына зажиточного крестьянина, к бедной девушке Фадетте звучала вызовом классу имущих. В нынешнем спектакле корни конфликта и взаимоотношений героев носят эмоционально-нравственный характер, они перенесены в сферу чувств — истинных и мнимых, их ценность проверяет любовь.

Жанр мелодрамы, обращенной больше к сердцу зрителя, чем к его разуму, к его чувствам, определил и решение спектакля, казалось бы, совсем не характерное для дочерка Боярчикова. Это красивое зрелище, стилизованное в духе романтического балета, с простыми и трепетными душевными порывами героев.

Решен спектакль средствами классической танца. Пантомимные эпизоды, как и сцены, где использованы стилистика характерного танца, в его сценической

ткани занимают небольшое место. Почти все персонажи — танцующие, кроме старухи Урсулы и ее маленького внука, брата Фадетты, роль которого исполняет ученик хореографического училища. В спектакле есть и персонажи (Маменьки и Маменькины сынки), выписанные в яркой фарсовой манере.

Интересный прием использован балетмейстером в финале спектакля. Пантомимный эпизод, когда Проспер, отец Андре, пытается прогнать Фадетту с деревенского праздника, «подается» хореографом как бы приемом замедленной съемки, применяемой в кинематографе. Создается иллюзия ирреальности происходящего, иллюзия сна. И следующий за этим уход влюбленных воспринимается как их своеобразное духовное очищение. Такой финал не ставит точку — он словно продолжает тему любви во времени.

Метаморфозы претерпела партитура Л. Делиба. Сначала, в спектакле Лавровского, ее «приспособили» к новому сюжету. Теперь возникла необходимость в ее сокращении. Несмотря на это, музыка балета оставляет впечатлительные драматургически целостного полотна. Музыкальный руководи-



М. ДРОЗДОВА-Актриса.

Фото М. Шалаевского

та несложную, но привлекающую непосредственностью и юмором коллизию из жизни маленького венского кабачка, где собираются артисты, поэты, студенты, военные, их подруги, самый разнообразный, простой и веселый люд.

Вся миниатюра построена как ряд отдельных сценок, передающих жизнь кабачка. Каждый персонаж в ней — характер, каждый эпизод — крошечная новелла. И в них мог раскрыть, проявить себя, сказать свое слово каждый участник. «Каждый из нас мог импровизировать, пробовать на сцене. Удачные находки тут же фиксировались», — вспоминает еще один участник премьеры Э. Бергер.

Вот в такой атмосфере творческого подъема в небывало короткий срок появился этот спектакль. Среди его первых исполнителей замечательная солистка театра тех лет М. Сорокина (Актриса), А. Урусова (Возлюбленная), А. Клейн (Поэт), И. Курилов (Военный), М. Андрианов (Партнер) и другие. А музыкальную композицию из известных мелодий Иоганна Штрауса блистательно составил дирижер Владимир Эдельман.

Атмосфера творческого поис-

ка, экспромта, актерского азарта, сопутствовавшая рождению балета, сохранилась и после премьеры. Быть может, именно в ней секрет его успеха у зрителей. Но, безусловно, именно в ней причина, если так можно сказать, его успеха у самих артистов. Его любят за то, что здесь каждый — солист, каждый может испытать свой талант и фантазию. Не потому ли «Штраусиана» стала в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко своеобразной школой мастерства для молодых артистов. Среди тех, кто в разные годы нашел себя в «Штраусиане», кто с блеском выступал в центральных партиях спектакля — ведущие мастера театра Э. Власова, М. Редина, Л. Трунина, Н. Церевитинова, Г. Крапивина, А. Чичинадзе, А. Николаев, О. Микрашевский и другие.

Камерный, на первый взгляд, кажущийся очень простым спектакль этот обладает удивительной глубиной. Он предоставляет танцовщикам большие возможности не только для того, чтобы искать и находить свою, непохожую на другие трактовку живых, непохожих друг на друга достоверных характеров, но и подсказывает пути для их эволюции. Вот что

говорит об этом Маргарита Дроздова: «Когда я впервые стала исполнять партию Актрисы в 1972 году — а для меня это была и одна из первых моих ролей в театре — я понимала коллизию спектакля прежде всего как торжество неотразимой и блистательной моей героини над Поэтом и над его Возлюбленной. Но позже, с годами и опытом, поняла, что изначальноный замысел Владимира Павловича Бурмейстера гораздо богаче и глубже. Его суть не в минутной радости торжества, а в куда более сложном и в то же время понятном свойстве людей — подчиняться первому порыву чувства... Актриса влюблена, взволнованна, счастлива. Она просто не замечает, что ее эмоции «вклинились» в уже существующие отношения. И когда она делает это открытие — уже поздно... Я стала танцевать иначе, и образ, мне кажется, от этого выиграл».

Вот в этой способности постоянно обновляться, оставаясь самим собой, и видится еще один секрет многолетнего, неубывающего успеха «Штраусианы». За время своей сценической жизни он покорила зрителей Франции и Италии, Венгрии и Японии, Индии и Португалии, многих арабских, латиноамериканских стран... И

# ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

тель постановки П. Бубельников значительно облегчил оркестровку, сделанную П. Фельдтом в 1936 году. Оркестр звучит изящно и выразительно.

Так же изящно выглядят декорации — здесь лес скорее напоминает Елисейские поля, а деревенский домик Проспера — любовно расписанную картинку. Но «природа» у художников В. Окунева и И. Пресс существует в согласии со спецификой человеческих отношений. Она созвучна красоте внутреннего мира Фадетты и Андре, и подчеркивает искусственность чувств Мадлон и ее окружения.

Для актеров новый спектакль — это всегда возможность по-новому раскрыться. Здесь есть, где еще раз продемонстрировать свое танцевальное мастерство, а также предоставляется возможность показать свое умение работать над образом так, как это умели делать мастера прошлых лет. А значит открыт простор для роста профессионализма, в особенности молодых артистов.

В программке спектакля названы новые имена. Одно — имя Сергея Проскуракова в роли



Сцена из балета «Фадетта».

Фото В. Васильева

сегодня, как и сорок шесть лет назад, он неизменно — в афише театра.

**М. ШАЛАЕВСКИЙ,**  
артист Московского  
музыкального театра  
имени  
**К. С. Станиславского**  
и **Вл. И. Немировича-  
Данченко**

**В честь  
Вагановой**

**Б**ольшой популярностью среди педагогов и репетиторов балетных трупп театров Российской Федерации пользуются занятия лаборатории Союза театральных деятелей РСФСР, которой руководят замечательные мастера Н. Дудинская и К. Сергеев. Встречаясь на протяжении многих лет в разных городах страны, ее участники постигают трудную науку — методику работы с шедеврами классического наследия. Но в нынешнем году собрание, на которое были приглашены пе-

дагоги старших классов хореографических училищ, прошло под девизом подготовки к Всероссийскому конкурсу имени А. Я. Вагановой, который проводится в начале лета 1988 года в Ленинграде в связи с 250-летием Ленинградского хореографического училища, которое носит имя выдающегося мастера.

Мы обратились к народной артистке СССР Н. Дудинской с просьбой рассказать о задачах и особенностях предстоящего соревнования. «Конкурс имеет цель — популяризовать наследие Агриппины Яковлевны, — сообщила Наталия Михайловна. — Вместе с тем, в отличие от многих конкурсов классического танца, проводимых у нас в стране и за рубежом, он носит преимущественно учебный характер, и мы надеемся отразить все стороны процесса подготовки кадров балетных артистов. Это соревнование — для учеников выпускных и предвыпускных классов, то есть вторых и третьих курсов хореографических училищ. В процессе конкурса они должны показать и уровень своих знаний школы классического танца, и степень владения тем арсеналом технических приемов, которые необходимы для успешной работы в театре.

Для Вагановой всегда было важно выявить характер исполнительской индивидуальности будущей артистки. Она старалась бережно ее развить и поддержать, и созвездие ее учениц — М. Семенову, Г. Уланову, О. Иордан, Т. Вечеслову, А. Осипенко, И. Колпакову — отличается именно такая уникальная неповторимая исполнительская манера. Я хорошо знаю по себе, какое важное значение придавала Агриппина Яковлевна личности артистки. Поэтому думаю, что и наш конкурс будет способствовать выявлению интересных юных дарований».

Все три тура конкурса его устроители связали с творчеством А. Вагановой. Первый тур включает участие в уроке классического танца. Во время занятий лаборатории его продемонстрировали собравшимся Н. Дудинская и ее ученицы. Он воссоздан по записи, опубликованной во втором издании книги А. Вагановой «Основы классического танца». Присутствовавшие на уроке педагоги обсудили возможность подготовки своих учеников к этому туру конкурса. Весьма полезны, как думается, стали для них и методические консультации, которые они получили у Наталии Михайловны.

Естественно, возник вопрос о содержании аналогичного урока для юношей — участников конкурса. Им предполагается предложить для исполнения мужской класс, составленный из записей уроков В. Пономарева. К. Сергеев познакомил педагогов с его фрагментами. Текст урока будет в начале нового (1987—1988) учебного года разослан в училища разных городов.

На занятиях лаборатории педагогов-репетиторов присутствовала также и группа лаборатории записи танца Всероссийского Союза театральных деятелей. Ее участники записали тексты хо-



Юбилейная медаль Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой, которая выпущена к его 250-летию.

# ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

Андре — уже открыла премьеры. Молодой танцовщик из кордебалета проявил незаурядные способности в героическом амплуа, благодаря хорошим внешним и техническим данным, умению наполнить образ теплотой и обаянием. Он органичен в дуэте с вдохновенной Фадеттой — Р. Кузьмичевой. Высокий уровень мастерства отличает обеих исполнительниц Фадетты — ведущих танцовщиц театра Татьяну Фесенко и Регину Кузьмичеву. Они создают разные характеры, но оставляют одинаково сильное впечатление их психологической правдой. Над этим еще предстоит работать другим исполнителям.

Постановка «Фадетты» и другие премьеры 1986 года — «Джамхух — сын Оленя» (хореография Л. Лебедева), «Женитьба» (хореография Н. Боярчикова), балеты Дж. Баланчина — подтвердили репертуарную линию театра в его стремлении к работе над творчески разноплановыми произведениями, в чем коллектив видит неперемное условие своего развития и продолжения традиций балетной труппы, заложенных еще Федором Лопуховым.

**Т. КУЗОВЛЕВА**

## Послесловие к «Болдинской осени»

**Н**а нижегородской земле Пушкин, по его собственному признанию, писал так, как никогда не писал. В память об этом здесь многое названо его именем, в том числе и Горьковский театр оперы и балета. К 150-летию со дня смерти великого поэта в городе Горьком был проведен Всероссийский музыкальный фестиваль «Болдинская осень». Он стал еще одним свидетельством бессмертия Александра Сергеевича Пушкина, неувядаемости его гениальной поэзии, прозы, драматургии, вечной современности художника, питающего самое методологию нашего искусства.

Горьковский театр за время своего существования не однажды обращался к произведениям Пушкина. Здесь были поставлены три редакции асафьевского балета



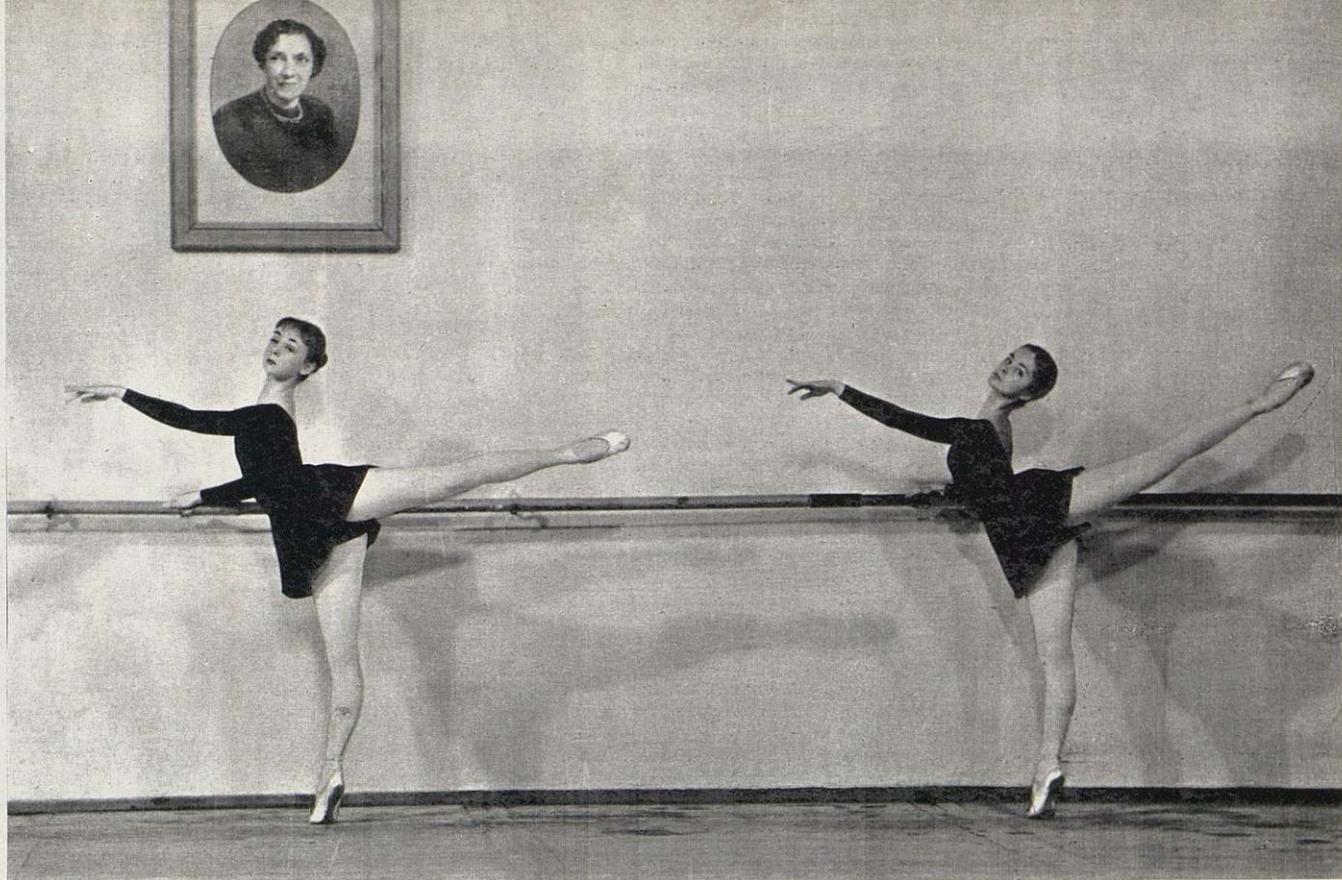
Обложка программки  
Всероссийского фестиваля  
«Болдинская осень».

Художник В. Красноперов.

та «Бахчисарайский фонтан» и все знаменитые оперы. Теперь город принимал посланцев из Москвы, Ленинграда, Казани, Перми и других городов. Зрительные залы фестивальных спектаклей и концертов были заполнены доотказа. Праздник венчала теоретическая конференция, посвященная развитию пушкинской темы в искусстве, ее влиянию на его нынешний и завтрашний дни.

Наши размышления коснутся только балетного репертуара, представленного на этом фестивале. И прежде всего двух новых балетных инсценировок пушкинских произведений — «Дубровского» и «Метели» — на горьковской сцене. Оба балета созданы молодым хореографом А. Бадраком, который в одном случае стал соавтором, в другом — автором либретто.

Знаменательно само обращение к двум повестям, которые никогда ранее не инсценировались для балета и по фактуре своей требовали особого осмысления при переводе на язык пластического искусства. Надо ли говорить, что южные поэмы и сказки Пушкина неизмеримо более «балетны»? Прибавим к этому, что речь



Воспитанницы Ленинградского хореографического училища во время исполнения урока А. Я. Вагановой.

идет о прочтении пушкинских повестей в плане современного психологического театра, что это было связано со смелостью и новизной в обработке литературного и сценического материала, с непременным учетом богатейшего опыта балетных инсценировок на пушкинскую тему.

Балет «Дубровский» широко освещен в прессе. И в центральной, поскольку театр побывал на гастролях в Москве, и в местной. Суждения разноречивы: кто-то полностью принимает спектакль, у кого-то появляются возражения. Сомнений нет лишь в том, что перед нами — талантливое произведение талантливого хореографа. Вместе с композитором В. Киктой и художником Э. Стенбергом он сумел найти эквивалент пушкинской повести.

Безусловным достоинством спектакля стал образ Матери, возникающий перед Владимиром в самые тяжелые моменты его жизни. Балетно и вместе с тем убедительно переданы отношения Троекурова и Дубровского-отца, Троекурова и чиновников, Верейского и Маши с Владимиром. Великолепна сцена истязания крепостного крестьянина. Но в по-

вести мы встретились с действенным и смелым Владимиром Дубровским. В балете же ему не дали развернуться до масштаба героя, объединяющего в себе явления не только лирико-психологического, но и социального, и нравственного толка. В балете пропали вольнолюбивые качества пушкинского героя. И это обстоятельство вывело на первый план не Владимира Дубровского, а Троекурова.

Партия Троекурова — безусловная творческая удача артиста В. Кирицы. В его исполнении пушкинский деспот-помещик выглядит не просто самодуром, но одним из тех, кто надежно защищен стеной зеленых мундиров, служащих не закону, а сильному. Сцены Троекурова с чиновниками и стряпчими воскрешают строки Пушкина о «чернильных душах». Презирающий даже тех, кто заслоняет его от закона, — таков Троекуров, перед которым чиновники падают ниц. Жестокая, яркая, до символа доведенная сцена.

По благородству духа и поэтической чистоте души Троекурову в спектакле противостоит скорее не Владимир, а образ его Матери, возникающий в видениях сына. Р. Рубайко нашла для своей ге-

роини мягкие пластические краски, столь близкие поэтике Пушкина, сдержанную эмоциональность, черты мягкой мудрости.

К сожалению, другой женский образ — образ Маши Троекуровой, многое решающий в спектакле, несмотря на легкий внешний рисунок и женственную трогательность, недостаточно яркое.

Думаю, что смещение акцентов в спектакле predeterminedено самой музыкой Кикты. В его партитуре слишком много места занимает тема насилия и зла. Она подавляет собой и народные мотивы, и лирическую тональность линии Дубровского и Маши.

Однако балетмейстер сумел дать в спектакле приметы времени, драматургически и постановочно обострить их и создать интересный пластический образ, преодолевая недостатки партитуры. Балетная режиссура спектакля во многом исправляет неудачи в решении и исполнении отдельных партий.

Хореографическая одноактная фантазия «Метель» (либретто и постановка А. Бадрака) создана на музыку Г. Свиридова,

которая стала верной опорой для хореографа. Отбросив бытовые детали, он и сам верно следовал за поэтикой Пушкина, доверив актерам тончайшие психологические переживания в каждой партии.<sup>1</sup>

В программу фестиваля был включен также вечер балета, который стал одним из главных художественных событий этого праздника. Центром вечера стал третий акт «Бахчисарайского фонтана» Б. Асафьева в постановке Р. Захарова, а затем и финальная сцена из балета «Онегин» на музыку П. Чайковского в постановке Джона Кранко. На этих основных фрагментах балетного концерта следует остановиться и поразмыслить, поскольку они проливают свет на современное состояние пушкинской темы в балете, на манеру исполнения классического танца, на досадные просчеты, которые, увы, стали все чаще встречаться в балетном исполнительстве.

«Бахчисарайский фонтан»

<sup>1</sup> Рецензия на этот спектакль опубликована в № 3 журнала «Советский балет» за 1987 год.

реографических произведений, составляющих программу второго и третьего туров. После их уточнения и размножения они также станут достоянием хореографических училищ страны.

На наш вопрос о том, по какому принципу составлялась программа второго и третьего туров, Наталия Михайловна ответила: «Известно, что Агриппину Яковлевну Ваганову называли «царицей вариаций». Она считала, что истинный показатель исполнительского мастерства артиста балета — это вариации из спектаклей классического наследия. Поэтому мы и включили в программу женские вариации из балетов, в которых танцевала Ваганова. Их перечень опубликован в приложении к сборнику «Агриппина Яковлевна Ваганова», выпущенном издательством «Искусство» в 1958 году. Мужские вариации, связанные с исполнительской и педагогической деятельностью сподвижника Агриппины Яковлевны Владимира Ивановича Пономарева, в том числе — вариации Геняя вод из «Конька-Горбунка», Голубой птицы из «Спящей красавицы», Колена из «Тщетной предосторожности», Арлекина из «Карнавала», а также из па де трау «Лебединого озера» и «Пахиты», мазурка из «Шопенианы»

и другие. Каждый участник конкурса выступит в любых двух вариациях из предложенного репертуара.

На третьем туре артисты показывают дуэт Дианы и Актеона из балета «Эсмеральда» (в хореографии А. Вагановой) или две вариации — из этого дуэта и еще одну из предложенных для исполнения на втором туре по выбору.

Мы стремились в ходе занятий лаборатории как можно точнее показать текст дуэта Дианы и Актеона, и надеемся, что в ходе подготовки к состязанию нам удастся воссоздать гармоничную целостность, достигнутую в нем Агриппиной Яковлевной».

Для победителей конкурса установлены следующие награды — «Гран при» (удостоенному исполнителю присуждается также диплом, звание лауреата конкурса имени А. Я. Вагановой, юбилейная медаль Ленинградского хореографического училища), а также отдельно по три поощрительных диплома конкурса имени А. Я. Вагановой для танцовщиц и танцовщиков. Поощрения и награды предусматриваются и для педагогов, которые готовили своих воспитанников к участию в соревновании.

В. УРАЛЬСКАЯ

## Когда путь найден...

Мир пластики, красота жестов, магия линий, все то, из чего состоит пленительное искусство балета, часто привлекало внимание художников, поэтов, музыкантов... Не только привлекало, но и служило порой источником вдохновения. И тогда возникали поэтические строчки, воспевающие танец, зыбкие контуры балетных па замирали в полотнах, застывали в скульптуре. Чаще столь пристальный интерес к балету проявляли и проявляют те, кто не связан с хореографией непосредственно. Реже свой мир воссоздают сами артисты балета. Но, пожалуй, еще более редкий случай, когда профессиональная танцовщица становится профессиональным скульптором, да к тому же сочетает служение двум музам одновременно.

Мне хочется познакомить вас с артисткой балета Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили — Кето Джапаридзе. Так сложилось в ее жизни, что танец и ваение с детства привлекали ее. Поступив в Тбилисское хореографическое училище и целиком уйдя в ту серьез-



Обаяние юности, женственности, нравственной чистоты свойственно женским портретам скульптора К. Джапаридзе.

# ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

Асафьева-Захарова давно признан советской классикой. На нем воспитано несколько поколений балетных артистов. Он требует от постановщиков обращения к широкой выразительной палитре, одухотворенности, эмоционально-психологической наполненности и непрерывной внутренней жизни на сцене. В данном случае хореография и мизансцены третьего акта были воспроизведены точно, но тем не менее создавалось впечатление, что для Л. Буцковой — Заремы и Н. Ершова — Гирея существует лишь каркас партий — их техника. Как тут не призадуматься о том, куда уходит вдохновение «пушкинских» балетных актеров тридцатых-сороковых годов!

Но в Ленинградском театре имени С. М. Кирова нашлась Мария, покорившая гостей фестиваля и горьковчан поистине пушкинской палитрой красок. Сказать, что Е. Евтеева провела эту партию с инструментальной точностью, значит ничего не сказать. Каждый ее жест, каждая поза передавали шемящую печаль пленницы, душевные муки от притязаний Гирея, ее тоску... Она умирает, опускаясь вниз по белой колонне, прекрасная и величаяя

даже в своем одиночестве, в беззащитности своей, до последней секунды жизни оставаясь непреклонной.

Как известно, Джон Кранко поставил балет «Онегин» на сборную музыку из произведений П. Чайковского. В частности, заключительный дуэт — на музыку из симфонической поэмы «Франческа да Римини». Тем не менее, на музыку иных страстей, людей, эпохи Евтеева и Долгушин сумели положить пушкинские характеры, полностью выявляя при этом хореографию дуэта, его архитеконику, созданную тридцать лет назад и удивительно современную своей кантиленностью, незримыми переходами от движения к движению, от позы к позе.

Нет сомнения в том, что современная балетный театр в долгу у Пушкина. За последние десять-пятнадцать лет создано только три значительных произведения на пушкинскую тему. Во многих театрах уже не идет «Бахчисарайский фонтан», но и там, где он сохраняется, мы не всегда встречаемся с подлинной пушкинской поэтикой. Потому-то и важен, для того-то и нужен Все-

российский фестиваль балетных спектаклей по произведениям Пушкина, что он помогает увидеть подлинную картину нынешнего дня нашего балета. И тем более проникаешься чувством благодарности к горьковской труппе и балетмейстеру А. Бадрасу, что они за короткий срок создали два пушкинских балета, о которых можно спорить, но которые нельзя отрицать.

Пусть уроки горьковского фестиваля не останутся без самого придиричьего анализа и приведут к созданию новых балетов по бессмертным произведениям русского гения.

Николай ЭЛЬЯШ

## Автор — О СВОЕМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

На сцене Бурятского театра оперы и балета осуществлен спектакль «Бенефис балета». Его по-

ставил главный балетмейстер театра Олег Игнатьев. Мы попросили его рассказать о новом балете.

— Постановка объединяет несколько произведений разных композиторов, которые показывают духовную жизнь человека, формирование его творческого начала, его взаимоотношения с окружающим миром, — сказал Олег Владиславович. — В центре балета — личность творца, художника, постигающего истину жизни ценой взлетов и падений, потерь и обретений. В хореографических новеллах, камерных одноактных балетах, в которых языком пантомимы, эксцентрики, акробатики и другими средствами хореографической выразительности артисты балета стремятся раскрыть внутренний мир человека, его богатство и красоту, нам хотелось идти от музыки к ее глубокой человечности и гуманизму, с ее утверждением красоты и гармонии. Мы решили обратиться к произведениям композиторов разных эпох, времен, стилей — Баха, Франка, Малера, Шнитке, Шуберта, Кабалевского, Альбини, Чайковского и других. Один из образов в балете — Чарльз Чаплин. На глазах зрите-

ную работу, которая чуть ли не с первых дней пребывания в школе захватывает будущего артиста, она весь свой небольшой досуг отдавала второму увлечению. Нигде не училась, не ходила ни в какой специальный класс или кружок, где изучали бы изобразительное искусство, а лепила просто, бесхитростно, как подсказывало ей сердце. Порой у нее получались интересные работы. В тринадцать лет девочка создала скульптурный портрет бабушки. Все было здесь неверно — и плоский ракурс, и незнание элементарных законов композиции, но, тем не менее, в этом наивном творении угадывались не только знакомые черты любимого лица. Здесь на удивление точно был схвачен образ стареющего, мудрого, немного грустного человека.

Окончив хореографическое училище, Кето Джапаридзе поступает в балетную труппу театра имени З. Палиашвили. Высокая, стройная, она с первых же своих самостоятельных шагов на сцене начинает танцевать сольные партии — подруги в «Дон Кихоте», невесты и одного из трех лебедей в «Лебедином озере», выступает в сольной вариации в картине «Тени» из «Баядерки»... И почти одновременно с началом своей балетной карьеры поступает

учиться в Тбилисскую Академию художеств. Этот шаг был естествен для нее, да и у окружающих, хорошо знавших юную танцовщицу, не возникало вопроса: зачем? Но как сочетать трудносочетаемое? Где брать для этого время и силы? Порой ей приходилось так трудно, что мелькала мысль, а не выбрать ли что-либо одно. Вскоре поняла — выбор невозможен.

Первые три года занималась в Академии у заслуженного художника Грузинской ССР С. Какабадзе, далее у профессора В. Топуридзе и заслуженного художника Грузинской ССР Г. Очаури. Она старательно валяла то, что полагалось по программе, но все чаще и чаще в ее скульптурных работах возникает тема балета, постепенно становясь доминирующей. Дипломная работа как бы венчала ее поиски в любимой теме. Перед нами три фигурки — три балерины, застывшие в разных позах в момент отдыха. Одна опирается на станок. Другая привычным движением склонилась над стопой с выгнутой подъемом, завывая тесьму на пуантах. Третья стоит просто, устало глядя в даль, а в позе подтянутого тела, в вывороченном положении ног — своеобразие специфики, вошедшей в плоть

и кровь балерины.

Кето Джапаридзе любит создавать сюжетные композиции. И, глядя на ее утомленных или веселых, беззаботно болтающих друг с другом или сосредоточенных балерин, еще раз убеждаешь-

Своеобразной зарисовкой с натуры выглядят у скульптора эти занятые разговором девочки.



ся, как удивителен мир хореографии во всей парадоксальности своих сочетаний. Здесь хрупкость и утонченная грация порождены недюжинной силой, импровизация выстрадана в бесчисленных репетициях, за нежностью и обаянием улыбки скрыты воля, смелость, стойкость. В скульптурных работах Кето Джапаридзе, как мне кажется, дана реальная попытка выявить именно эти качества служительниц Терпсихоры.

Конечно, К. Джапаридзе работает не только в сфере балетной тематики, есть у нее и другие композиции. На выставках многие ее произведения привлекают внимание и оценены по заслугам, но балетные образы кажутся в ее творчестве наиболее притягательными. Привлекают они внимание не только тем, что сотворены с глубоким знанием всех особенностей жизни танцовщицы, но и потому, что сделаны они руками доброго человека, любящего свое искусство. Отсюда и теплый юмор, и нежность, и восхищение.

Хореография — искусство молодости, а время быстротечно. По разному люди продлевают свою жизнь в балете. Кето Джапаридзе нашла свой путь.

Нелли ШУРГАЯ

лей происходит рождение актера, процесс поисков своего «лица», мимики, жеста, походки. Но самое главное — это процесс внутреннего обретения своей творческой позиции, своего мировоззрения.

— Деятели балета неоднократно обращались к музыке равелевского «Болеро», создавая собственные версии, отражавшие определенное восприятие сочинения. Чем для Вас вызвано стремление поставить балет на музыку Равеля?

— Музыка привлекла меня своей жизнеутверждающей силой, она современна. Я стремился как бы трансформировать и философски обобщить эволюцию балета, придать ей черты сценической яркости, стилизованной направленности. В небольшом по объему камерном спектакле старался показать стили от античности через классику, ретро, джаз, модерн, диско, рок до элементов современного танца. Думаю, что вариации, построенные по линии нарастания ритмической и динамической активности, будут восприниматься как парад, как движение прогресса в балете.

— Один из Ваших камер-

ных балетов посвящен гениальному итальянскому музыканту Никколо Паганини?

— Да, Паганини меня пленяет своей одержимостью, непреодолимым стремлением к свободному творчеству. Поэтому показать средствами пластики образ великого мастера — задача сложная и ответственная. И если душа зрителя, побывавшего на нашем спектакле, хоть в какой-то мере откликнется на его преданность музыке, почувствует его муки творчества, мы будем считать свою задачу решенной.

— Наша балетная труппа впервые встретилась с хореографическим языком, обогащенным за счет элементов, привлеченных из смежных искусств. Как вы оцениваете работу коллектива в целом?

— Мне кажется, труппа работала с интересом. И я верю в ее творческие возможности, считаю, что коллектив может достичь многого и доставлять своим искусством большую радость зрителям.

Беседу вела  
Л. НАМСАРАЕВА

Сцены из хореографической новеллы О. ИГНАТЬЕВА «Слепая» (на музыку Т. Альбини).

Фото В. Матвиевского



*История:  
публикации,  
документы,  
воспоминания*

Милица  
**ПОЖАРСКАЯ,**  
доктор искусствоведения,  
профессор

# *Моцарт живописи*

*И*

стекло 125 лет со дня рождения Константина Коровина. Имя это — одно из самых прославленных в истории живописи и театра России на рубеже минувшего и нынешнего веков. Товарищ и близкий друг Серова, Врубеля, Левитана, современник Репина, Сурикова, Нестерова, он жил и работал рядом с ними. Но и в этом окружении не меркнет яркость и мощь его блистательного живописного дарования.

«Моцартом живописи» назвал Коровина его ученик, выдающийся советский художник Б. Иогансон. Природный артистизм, виртуозное мастерство Коровина подсказали это сравнение. Многие, в том числе ближайшие друзья Коровина, полагали, что его громадное дарование не воплотилось в его работах во всей полноте. В. Поленов постоянно сетовал на «неусидчивость», «разбросанность» своего любимого ученика.

Действительно, Коровин «и жить торопился, и чувствовать спешил». Писал пейзажи, натюрморты, портреты, активно участвовал в выставках и в бурных конфликтах «Союза русских художников»,

Константин Алексеевич **КОРОВИН**

Портрет работы А. Рерберга.



«Мира искусства» и других художественных группировок, путешествовал, преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, работал в театре. И, конечно, был душой многочисленных частных дружеских встреч художников, писателей, артистов, где царил как непревзойденный рассказчик. В разгар театрального сезона и учебного года он внезапно для всех исчез из мастерских театра, бросив свои эскизы на попечение помощников-декораторов, и неделями не появлялся на занятия со студентами. Заядлый охотник и рыбак, сбегая со своих «официальных» рабочих мест, он оказывался где-нибудь в Подмосковье, в лесу с ружьем и собакой, с удочкой у тихой речки, а то и в Крыму «у самого синего моря».

Многие современники рассказывают о Коровине именно как о «душе общества», всеобщем баловне, обаятельном красавце. Но, как и Моцарт, «гулякой праздным» Коровин не был. Он всегда и везде оставался художником, в сознании которого шла непрестанная работа наблюдений, памяти, воображения, художником, который никогда не изменял своим принципам — пониманию своей профессии как служения искусству, непоколебимой вере в то, что источник вдохновения художника — природа, весь окружающий реальный мир. Из своих отлучек Коровин возвращался обогащенный, с огромным запасом впечатлений и новых работ, поражающих его помощников и учеников «драгоценнейшими находками, заключающимися в точнейших и тончайших красочных соотношениях, характеризующих живое»<sup>1</sup>. Он воспитал множество художников, совершенно несхожих меж собой, на всю жизнь сохранивших о нем благодарную память. Так, А. Шевченко вспоминал, что Коровин, «не уча», был «незаменимым педагогом», умел разбудить в учениках художников, заставить полюбить искусство больше жизни, полюбить самый процесс работы<sup>2</sup>.

Господствовавшая в нашем искусствоведении долгие годы однозначно-негативная оценка импрессионизма мешала понять и оценить подлинное значение роли Коровина в развитии русского искусства. За кажущейся легкостью, импровизационностью и праздничностью творений мастера не замечали его чуткой восприимчивости, его творческой интуиции, острого ощущения художественных задач, выдвигаемых временем. Проходили мимо многих свидетельств, подтверждающих, что Коровин зачастую решал эти задачи ранее других. Лишь в шестидесятих годах нашего столетия творчество Коровина становится предметом серьезных исследований, авторы которых пытаются дать объективную оценку его искусству. Теперь вспомнили, что коровинская «Хористка», написанная на пленэре, была создана на несколько лет ранее прославленной «Девушки, освещенной солнцем» Серова, что упреки, преследовавшие раннего Коровина, в «незавершенности», «неделанности» его картин, во многом были вызваны непривычностью новых приемов его живописи — пленэрного освещения, вибрации света и тени, динамики мазка, размывавших очертания предметов, но дававших впечатление движения, трепета жизни. Вспомнили и о том, что Русский павильон Коровина на Всемирной парижской выставке 1900 года не только принес художнику высокие награды. Этот успех стал по сути первым широким признанием русского искусства за рубежом, проложил дорогу будущим знаменитым триумфам русской культуры.

Б. Асафьев в книге «Русская живопись. Мысли и думы», опровергая хулителей Коровина, подчеркивает его роль в приобщении русского искусства к завоеваниям импрессионизма, «пронизавшего человеческое сознание ощущением радости солнца, цвета и воздуха»<sup>3</sup>, и впервые фиксирует внимание на том, что Коровин обладал остросовременным видением, что «зрительная скоропись» коровинской кисти, ритм его композиций отвечали ускоренным темпам пульсации современности конца прошлого века.

Мощь и масштаб живописи Коровина получили наибольший размах на сцене музыкального театра. Еще юношей он начал работу в Московской частной опере С. Мамонтова, начавшего дело преобразования русского театрально-декорационного искусства, призвав на сцену подлинных художников-живописцев. Коровин в течение ряда лет выполнял здесь «львиную долю» работы: писал декорации по эскизам Поленова, Васнецова, Серова, Врубеля. Снискал заслуженный успех своими самостоятельными работами.

Придя в начале девятисотых годов на императорскую сцену, Коровин и Головин стали участниками новых исканий молодого балетмейстера А. Горского. Горячий поборник принципов К. С. Станиславского, страстный поклонник Художественного театра, владевшего в ту пору умами передовой русской интеллигенции, Горский был одержим идеей обновления балета по законам жизненной правды. Как всякий первооткрыватель, он был максималистом и, отвергая дурные условности старого балета, увлекался, подчас «перегибая палку», нарушая законы самой природы балетного театра.

На рубеже нового века, в канун первой русской революции, все формы общественной жизни России требовали обновления, и реформа балета, находившегося в упадке, также стала насущной необходимостью. По выражению Ф. Лопухова, Горский «разбудил дремавшие силы», балетная молодежь приветствовала его начинания на пути дра-

матизации танца. Но ревнители старины, особенно «присяжные» балетоманы, яростно противились ломке привычных представлений о балете как об «изящном» искусстве, предназначенном лишь для развлечения. Ополчились на все попытки придать психологические нюансы мимике танцовщиков, естественность их жеста, изменить привычные формы псевдонациональных костюмов, внести в них характерные детали быта, этнографии, истории.

Дирекция императорских театров держала московский балет «в черном теле». Стесненный в материальных средствах Горский был вынужден годами добиваться осуществления своих новых замыслов и был занят главным образом обновлением старых балетов, «подправляя» их в духе своих принципов. «Лебединое озеро», «Конек-Горбун», «Дочь фараона», «Дон Кихот» и другие балеты, десятилетиями шедшие на сцене Большого театра, теперь представляли перед публикой неизвестно преобразованными в новых декорациях, с новыми костюмами Коровина и Головина, первые годы работавших совместно. Они представляли разительный контраст с произведениями так называемых «специалистов» театрально-декорационной живописи, писавших «красками, которых нет в природе: изель цвета медной окиси, дома — разведенного кирпича...»<sup>4</sup>.

Каждая постановка Горского вызвала бурную полемику, в печати град нападок обрушивался и на балетмейстера и, в особенности, на художников. Объектом критики оказывались не только действительно совершаемые ими просчеты. Не воспринималась сама непривычная на сцене техника свободной тональной современной живописи. В наши дни трудно поверить, что Коровина и Головина обвиняли в неумении рисовать, называли их живописи «безграмотной мазией», предпочитая им «увражность», сухую пеструю раскраску, дотошное «правдоподобие» декораций К. Вальца, К. Иванова и других декораторов-профессионалов. Не год и не два прошли в атмосфере оскорбительного непризнания и прямой травли, пока не оправдались предсказания наиболее чутких современников, и непризнанные новаторы обрели непререкаемый авторитет. Коровин и Головин, наконец, заслуженно были оценены как преобразователи театральной декорации, возвысившие ее вновь до уровня подлинного искусства, органически соединившие ее развитие с достижениями и задачами станковой живописи своего времени.

Означает ли это, что Головин и Коровин, перенеся в театр достоинство станковой живописи, игнорировали законы сцены?

Цикл работ Головина, осуществленных им с Мейерхольдом в театрах Петербурга, отменял от него подобные обвинения, но с Коровиным дело обстоит сложнее. В 1967 году П. Карп писал: «У Константина Коровина, принесшего в русский театр высокую изобразительную культуру, сложившуюся в его время, сцена превращалась как бы в ожившую станковую картину, воздействующую на зрителя прежде всего теми же эстетическими средствами, что и всякое произведение живописи»<sup>5</sup>. Автор прав, заключая, что этого для балетного спектакля недостаточно. Но ведь Коровин не ограничивался в театре лишь средствами любого произведения станковой живописи. Ему, может быть, более, чем кому-либо их художников, его современников, принадлежит заслуга утверждения законов существования живописи на сцене музыкального театра.

Убежденность в непреодоленном «станковизме» Коровина заставила и В. Красовскую распротестовать оценку допущенных им промахов и просчетов, зорко ею подмеченных, на общую его характеристику как художника балета. В. Красовская обвиняет Коровина в равнодушии к хореографии, неспособности выникнуть в ее специфику, в том, что он, в отличие от А. Бенуа, не искал постоянно «новых связей музыки, танца и живописи»<sup>6</sup>. Но суть коровинского творчества в музыкальном театре и в особенности в балете и состоит в том, что он от постановки к постановке все более укреплял эти связи, хотя и не был ученым эрудитом, и не писал трактатов о балете, подобно А. Бенуа.

Ф. Лопухов, очевидец и участник балетных спектаклей начала века, в своих воспоминаниях верно видит драматизм судьбы Горского в том, что он, будучи первым во множестве зачинаний, давших плоды в будущем, начал их тогда, когда «перемены еще не вполне созрели». Участники «Русских сезонов» С. Дягилева вступили в борьбу за обновление балета на несколько лет позже, минуя остроту первых столкновений с консерватизмом восприятия зрителя. «Шипов» им досталось меньше, «лавров» больше. Художники «Русских сезонов», каждый по-своему, шли к общей цели, развивали и продолжали начатое Коровиным и Головиным в постановках Горского<sup>7</sup>.

«Ритм, движение музыкальной мысли рождают во мне ответную музыку красок. Краски — аккорды форм»<sup>8</sup> — объяснял Коровин свое неперенное присутствие на оркестровых репетициях готовящегося спектакля. Все, кто писал и пишет о коровинских декорациях и костюмах, постоянно прибегают к музыкальным сравнениям и терминам. Бенуа, восторженно приветствуя появление Коровина и Головина на музыкальной сцене, писал: «Там, где другие видели лишь формы, они увидели краски. Декорации их и костюмы звенят и поют в унисон с оркестром и голосами. Получается один сплошной аккорд, чудный по

гармонии...»<sup>9</sup>. Десятилетия спустя А. Гозенпуд ему вторил, подчеркивая, что для Коровина спектакль был прежде всего симфонией красок, что он искал гармонии цветовых соотношений декораций и костюмов, что его «праздничная, ликующая живопись казалась музыкой, переведенной на язык зрительных образов»<sup>10</sup>.

Но музыка большинства балетов, которые оформлял Коровин, была невысокого уровня. Особенно балетов новых, над которыми Горский работал с современными композиторами. В их числе в первую очередь надо назвать «Дочь Гудулы» А. Симона на сюжет старого балета «Эсмеральда», заново переосмысленный Горским. Определив жанр своего произведения как «мимодраму», Горский здесь особенно далеко пошел по пути драматизации танца, психологической разработки пантомимических сцен, здесь всего более сказалась его склонность к натуралистическим преувеличениям. Нельзя не вспомнить, что в ту же пору на сцене Московского Художественного театра появилась нашумевшая постановка Вл. И. Немировича-Данченко «Юлий Цезарь». Спектакль, воскресивший на сцене пеструю жизнь разноплеменного древнего Рима во всех подробностях навсегда ушедшего быта, с разношерстной толпой, бурлящей на его улицах и площадях. В этом же направлении работала фантазия Горского. Он и Коровин совсем по-мхатовски совершили поездку в Париж, чтобы напиться впечатлениями на месте действия романа В. Гюго и воссоздать на сцене необходимый автору «манифеста романтизма» местный колорит. Коровин шел навстречу требованиям балетмейстера, но сам отнюдь не разделял его увлечения прозаическим правдоподобием, так пленявшим Горского на сцене Московского Художественного театра тех лет. Он дал впечатляющие, надолго оставшиеся в памяти зрителей картины средневекового Парижа, бесспорно сыграл определяющую роль в трактовке толпы — индивидуализированной, живописно-разнообразной и в то же время объединенной гаммой черно-коричневых красок. Его заслугой был общий «романтически-бунтарский» тонус спектакля.

Вторая «творческая декларация» Горского — балет «Саламбо», задуманный еще в начале девятисотых годов, был осуществлен лишь в 1910-м, когда создатели достигли творческой зрелости. Ф. Лопухов считал его лучшей работой Горского, а декорации лучшими из балетных работ Коровина. На его взгляд, масштабность, монументальность, столь близкие душам балетмейстера и художника, получили здесь свое наивысшее выражение, а мимика и жесты танцовщиков здесь уже не просто иллюстрировали слово, но раскрывали душевные движения<sup>11</sup>.

В. Красовская упрекает Коровина, что он доподлинностью и красотой своего оформления отвлекал зрителей от танца, подавляя исполнителей, а его костюмы не учитывали пластики, заданной балетмейстером. Это мнение расходится с оценками как очевидцев спектакля, так и позднейших исследователей.

Д. Коган в обширной монографии, посвященной Коровину, как раз в «Саламбо» видит яркий пример плодотворного сотрудничества художника с балетмейстером и очень точно определяет драгоценное качество сценической живописи Коровина — «активность цвета», приобретенного у него эмоциональную напряженность и в декорациях, и в костюмах, образно необычайно обогащенных. «Звучание насыщенных алых, бордовых, золотистых и холодно-серых цветов костюмов в неверном свете светильников, в тени огромных тропических деревьев несет в себе атмосферу сцены, накаленной, полной разноречивых чувств, охватывающих толпу, то просветленную, то ожесточенную, то торжествующую, то настороженную, то радостную, то тревожную»<sup>12</sup>... Жизнь этого балета неожиданно оборвалась в 1914 году вследствие пожара на складе декораций. Восстановить слишком дорого стившее оформление в условиях начавшейся мировой войны было невозможно.

Роль Коровина в реформе балетного костюма огромна. Он не только вносил в костюмы характерные национальные и исторические детали, но и помогал рождению новой танцевальной пластики. Овладеть ею удавалось с трудом не только исполнителям, подсказанное художником не сразу осваивалось и балетмейстером. Т. Карсавина вспоминает, что труппа Мариинского театра, «далекая от современных веяний», была ошеломлена разрывом с устаревшей традицией, и «балерины сожалели о пышных муслиновых пачках... не любили новых костюмов с их мягкой линией, удлинявшей торс и делавшей его более гибким»<sup>13</sup>. Реформа костюма совершенно изменяла силуэт танцовщицы.

Сарафан «Царь-девицы», заменивший традиционную пачку в «Коньке-Горбунке», столь непривычный и по силуэту, и по длине, уже через короткое время перестал колоть глаза. Исполнительница роли Царь-девицы Е. Гельцер позднее всегда утверждала, что только в коровинских костюмах чувствует себя в образе своей роли. Даже сам М. Петипа, находясь в лагере, враждебном нововведениям художников, признавал «индийские» костюмы Коровина в «Баядерке» удобными для танца.

П. Карп убедительнейшим образом опровергает свое утверждение о «станковизме» Коровина в театре, когда восхищается разительным контрастом фигуры Дон Кихота в черно-сером потрепанном костюме с внезапно открывающейся, ослепительно-светлой картиной его сна с нежной гаммой розовых, зеленых костюмов танцовщиц. Он подчеркивает, что этот контраст помогал зрителю постичь красо-

ту мечты героя и ее несбыточность. И особенно важен вывод, который делает исследователь балета: «...Движение сюжета раскрывается в живописных картинах, и хореографическое действие поддерживает и закрепляет то, что заключено в живописном решении»<sup>14</sup>.

Но взаимодействие «живописной картины» и «хореографического действия» отнюдь не существовало в статике. Коровин включал движущиеся цветовые пятна костюмов в колористическое единство всего балета, органически сплавляя динамику красок, их контрасты и созвучия с развитием действия. Постановка массовых сцен была сильной стороной творчества Горского и в лучших из них балетмейстер и художник были неделимы. Горский индивидуализировал и объединял толпу, опираясь на цветовое разнообразие и колористическое единство, создаваемое художником. Вспышки то одного, то другого цвета загорались то тут, то там, усиливая динамику общего танца, вихрь красок и вихрь движений сливались.

На первых этапах своей работы в Большом театре Коровин и в балете во многом опирался на опыт своих удач в оперном театре Мамонтова. Так, «Таверна» в «Дон Кихоте» была близка «Кабачку» в «Кармен», эффекты подводного царства в «Коньке-Горбунке» вдохновлялись воспоминаниями о «Садко», но затем он все дальше и дальше шел по пути постижения требований балетного искусства, оказывая воздействие и на формирование хореографии. Самые неоспоримые победы были им одержаны не в новых балетах, а в старых, возобновленных Горским. «Раймонду», поставленную в 1908 году заново, называли блестящим полотном, расцветшим талантами Глазунова, Горского и Коровина, пленительно воплотившем в декорациях и костюмах столь близкие ему черты Востока в контрасте с Западом.

Триумфальный успех «Корсара» в 1912 году был более всего успешным Коровина. В рецензии на спектакль С. Глаголь писал: «С начала



Михаил МОРДКИН —  
Англичанин-турист в балете  
«Дочь фараона»  
(Московский Большой  
театр. 1905).

Эскиз костюма Англичанина-  
туриста в балете «Дочь  
фараона» (Московский  
Большой театр. 1905).



до конца представления чувствуется, что пришел, наконец, на сцену художник, и ему дана власть привести в гармонию все, начиная с декорации и кончая группировкою кордебалета с костюмом каждого артиста, дана возможность создать на сцене не только красивое пятно в кулисе, но целый калейдоскоп переливающихся красок в самом передвижении танцующих групп»<sup>15</sup>.

То, что триумф художника определял триумф спектакля, было характерно для этой поры. Но доминирующее положение живописи в музыкальном театре девятисотых годов диктовалось не только экспансией художников, оно было исторически обусловлено потребностью в овладении новыми возможностями сценического языка. Художники открывали дорогу активной роли живописи в создании синтетического образа. Они становились ведущими фигурами, зачастую увлекая за собою режиссера и балетмейстера. Бывало, что господство живописи подавляло, становилось чрезмерным в ущерб целому, как это и было в ряде спектаклей «Русских сезонов». Но, как справедливо считал Б. Асафьев, именно Коровина неверно упрекать в самодовлеющей зрелищности. Он акцентировал внимание на синтезирующей способности Коровина; на его замечательном даре схватывать в явлениях самую суть: «Коровин работал неровно, — писал он. — Большие удачи чередовались с небрежностями, но главное — монументальный «костяк» проявлялся везде: эпоху видели, и коровинская мощная лепка не обрала зрелище в самоцель»<sup>16</sup>.

В 1910-х годах Коровин, сплавля свободную эмоциональную силу цвета со звучанием музыки, шел ко все большему раскрепощению от иллюстративности, описательности. Но наступало новое время с «новыми песнями». Реформа декорационного искусства, вдохновлявшая Коровина на первых этапах его работы, уже принесла свои плоды. В первые пореволюционные годы в глазах представителей «левых»

течений в живописи и в театре Коровин устарел, формы живописной декорации принадлежали уже прошлому.

Но значение того главного, чего достиг Коровин на сцене музыкального театра, не ограничено лишь рамками конкретного временного периода, когда он создавал свои работы. Оно шире. Не всегда последовательно, во многом интуитивно, Коровин утвердил основные принципы существования живописи в синтетической образной структуре оперы и в особенности балета. Эмоциональный накал цвета раскрывал смысл и напряжение действия, краски и линии силуэта его костюмов были осмыслены художником как характер персонажа. В его декорациях и костюмах, в их взаимодействии цвет жил по законам драматургии.

Пройдут годы и то, к чему шел Коровин, получит глубокое продолжение, станет принципом работы художников советского музыкального театра. В современном балете иные формы театральности декораций, иной характер движений в танце, но когда перед нами разворачиваются красочные «симфонии» задников С. Юнович в «Гамлете», когда у С. Вирсаладзе в «Легенде о любви» за траурной фигурой Мехменэ Бану тянется, как кровавый шлейф, вереница танцовщиц в красном, олицетворяющая ее ревнивые замыслы, мы должны вспомнить о живописных прозрениях Коровина, рождавшихся более чем три четверти века назад.

Коровин скончался в 1939 году в Париже, проведя почти два последних десятилетия своей жизни на чужбине. Он не считал себя эмигрантом, тосковал, все время собирался возвратиться на родину и не довел свое решение до конца. Оторванный от родной почвы, он не создал ничего принципиально нового, жил за счет творческого богатства, накопленного ранее, и умер, изнуренный семейными горестями и нищетой.

На родине жизнь его искусства продолжалась все годы и продолжается сейчас. Десятки лет жили на сцене русских театров его декорации и костюмы. Еще сегодня на сцене театра оперы и балета имени С. М. Кирова идут «Руслан и Людмила», «Дон Кихот» в оформлении Коровина и Головина начала 1900-х годов.

К 125-летию со дня рождения Коровина в Русском музее в Ленинграде открылась обширная выставка его работ, в Москве экспозицию театральных эскизов декораций и костюмов показал в своем филиале Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Мы вновь встретились с великолепным мастерством Константина Алексеевича Коровина, с поэзией и жизненностью его живописи и его театра.

Анна ПАВЛОВА —  
Бинт-Анта в балете «Дочь  
фараона».

Эскиз костюма Бинт-Анты  
в балете «Дочь фараона»  
(Московский Большой театр,  
1905).



<sup>1</sup> Б. Иогансон. Памяти учителя. Сб.: Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1963, с. 5.

<sup>2</sup> А. Шевченко. Сб. материалов. М., 1980, с. 94.

<sup>3</sup> Б. Асафьев. (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. М. — Л., 1966, с. 77.

<sup>4</sup> Ю. Беляев. «Дон Кихот». «Новое время», 1902, 12 февраля. Это одна из немногих рецензий начала 900-х г., в которых были положительно оценены стремления Коровина и Головина приблизиться к правдивости и естественности, к «согласию в настроении и тонах с характером действия».

<sup>5</sup> П. Карп. О балете. М., 1967, с. 84.

<sup>6</sup> В. Красовская. Русский балетный театр начала XX века. Т. I. Хореографы. Л., 1971. Главы, посвященные Горскому, с. 107—152 и 230—307.

<sup>7</sup> А. Головин был автором декораций к «Борису Годунову», которым начали свою деятельность «Русские сезоны», и замечательных декораций к «Жар-птице». На фоне коровинской гридницы из «Руслана и Людмилы» шел имевший триумфальный успех балет-дивертисмент «Пир». Дягилев приобрел декорации к «Лебединому озеру» и костюмы, сделанные по эскизам обоих художников для гастролей в Лондоне. Участие Головина и Коровина в деятельности «Сезонов» могло бы быть шире, если бы не их зависимое положение на императорской сцене и близость к ее директору В. Теляковскому, всегда ревниво-враждебно относившемуся к предприятию Дягилева.

<sup>8</sup> Н. Комаровская. О Константине Коровине. Л., 1961, с. 54.

<sup>9</sup> А. Велуа. «Руслан и Людмила». «Слово», 1904, 12 декабря.

<sup>10</sup> А. Гозенпуд. Русский оперный театр между двух революций. 1905—1917. Л., 1975, с. 14.

<sup>11</sup> Ф. Лопухов. Шестьдесят лет в балете. М., 1966, с. 136.

<sup>12</sup> Д. Коган. Константин Коровин. М., 1964, с. 240.

<sup>13</sup> Т. Карсавина. Театральная улица. Л., 1971, с. 107.

<sup>14</sup> П. Карп. Ук. соч., с. 84.

<sup>15</sup> С. Глаголь. «Театр», 1912, 17 января. «Корсар на сцене Большого театра».

<sup>16</sup> Б. Асафьев. (Игорь Глебов). Ук. соч., с. 90.

История:  
публикации,  
документы,  
воспоминания

# Архив балет- мейстера Фокина



М. М. ФОКИН. Фотография, присланная сестре Софье.

Милое письмо Софье

Срочное письмо

Уважаемая Валя, что я сообщал на твои письма о работе  
Николаевича Фокина в социальном театре Валя как танцор,  
но не упоминала условий:

1) Николаевич не входил в социаль театр на  
прямых отношениях с г. Мамонтовым и в начале сезона  
не участвовал в нем с 20<sup>го</sup> января по 5<sup>ю</sup> мая 1915 г.

2) Участие Николаевича в качестве балетмейстера  
было не действительным до 1<sup>го</sup> августа 1915 года по  
кв. сс. и в начале его в социальном театре С.Т.  
Д. Николаевич, представившись балетмейстером, Д. Николаевич  
на себя ответственность в том, что до 1<sup>го</sup> августа 1915 г.  
кв. сс. Николаевич не будет считаться балетмейстером, а так как  
какие либо иные специальные произведения в том театре,  
то и не будет работать С.Т. Д. Николаевич, в этот период Николаевич был  
вручен на театре в данном театре. В противном случае  
Д. Николаевич не должен участвовать в спектаклях в своем театре  
и не должен его из театра, если он уже будет в нем работать.

3) Участие Николаевича не должно быть признано как работа  
закрытой в театр в отдельных, артистах и программах не  
должно участвовать в том театре как о театре. В театре  
участие Николаевича или Фокина, как организатора  
управления и первого танцмейстера театра Софье  
Кружком, так как Николаевич в театре Фокина не и в театре  
при театральном театре или Фокина считаться работником  
Николаевича. Фокин Николай не должен быть включен в  
общество артистов, и не должен быть включен в театр в театре,  
или в театре Фокина как организатора управления, а так как  
как артиста участвовать в театре не считаться. Фокин  
Николаевич не должен считаться как Фокин отнюдь не участвовать в театре  
и никаких указаний на его участие в театре артистами не

Записки «Ученик чародея»

- 1) Сцена из оперы «Ученик чародея».
- 2) Музыкальная сцена с 2-м балетмейстером.
- 3) Музыка.
- 4) Музыкальная сцена (костюмы) на сцене.
- 5) Музыка.
- 6) Музыкальная сцена.
- 7) Музыкальная сцена.
- 8) Музыкальная сцена (костюмы) на сцене.



Письмо М. Фокина С. Дягилеву. 1914.

Записи и рисунок М. Фокина, сделанные в период работы над постановкой балета «Ученик чародея».

«Правда все та же! Среде мрака ненастного  
Верьте чудесной звезде вдохновения,  
Дружно гребите, во имя прекрасного,  
Против течения!»

А. К. Толстой

”

«Против течения» — так назвал свои мемуары Михаил Михайлович Фокин. Под таким же названием в 1962 году в издательстве «Искусство» вышел сборник его воспоминаний, статей, писем, замыслов (второе издание — 1981 год).

В подготовке первого издания мемуаров «Против течения» горячую заинтересованность проявили Ю. Слонимский — историк балета и С. Мордехин — в ту пору директор Ленинградской государственной театральной библиотеки имени А. В. Луначарского, старейшего театрального хранилища в мире. Они завязали переписку с сыном М. Фокина — Виталием Михайловичем, переславшим из Соединенных Штатов Америки, где в последние годы жил балетмейстер, архив отца. Без этих материалов, включающих русский текст самих мемуаров, сценарии и замыслы балетов, статьи, интервью, письма, многочисленные фотографии и рисунки, книга не могла бы появиться на свет. Недавно сотрудники отдела фондов театральной библиотеки имени А. В. Луначарского завершили научное описание архива выдающегося художника.

Основную часть архива составляют документы, присланные В. Фокиным. Их дополняют материалы, сохранившиеся в Ленинграде у С. Крупичкой — сестры балетмейстера, переданные в библиотеку ее сыном Л. Крупичким. Некоторые книги и статьи подарены библиотеке С. Лифарем в мае 1961 года. Другие художественные реликвии, связанные с М. Фокиным, хранятся в Государственной публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, а также в Ленинградском музее театрального и музыкального искусства. О последнем собрании недавно писала в журнале «Советский балет» Н. Пляцковская.\*

Материалы, представленные в нашей библиотеке, отражают все периоды жизни балетмейстера.

Самые ранние документы относятся к периоду учебы в Петербургском императорском театральном училище. Это два свидетельства об успехах и поведении за 1895—1896 и 1897—1898 годы. Фокин был выпущен из училища с «аттестатом и первой наградой». В графе «средний балл» значится 11 по 12-балльной системе. За предметы: балетные-балльные танцы, русский язык, рисование, поведение Фокин удостоен высшего балла.

В 1898 году Фокин закончил училище и стал танцовщиком императорских театров. Он танцует со знаменитыми балеринами М. Кшесинской, А. Павловой. Среди ролей, исполненных в 1900—1904 годах, — ведущие партии в балетах «Арлекинад» и «Камарго» М. Петипа, «Пахита» М. Петипа и П. Малюверна, «Пробуждение Флоры» М. Петипа и Л. Иванова, «Жавотта» П. Гердта. Сейчас театральная библиотека располагает фотографиями Фокина в ролях из этих балетов.

Режиссерский дебют состоялся в 1905 году. Фокин-балетмейстер вдохновлялся прежде всего живописным решением спектакля. В материалах к балету «Вакханалия» (1910) вместе с рисунками костюмов, выполненных Л. Бакстом, есть рисунки и самого Михаила Михайловича. Кроме того, имеются его многочисленные рисунки, пейзажи маслом (1903), ноты единственного фортепианного произведения (1933).

Разумеется, основная часть фонда отражает работу балетмейстера над созданием балетов. В своих постановках 1907—1908 годов Фокин бросает вызов привычным академическим традициям. Подготовленные материалы для «Шопенианы» отражают увлечение балетмейстера романтическим стилем. Работая над спектаклями, Фокин ориентируется на живописные стили и новые принципы пластики.

В журнале распоряжений по императорским Санкт-Петербургским театрам с 20—22 октября 1908 года сделана лаконичная запись — свидетельство первых шагов Фокина-балетмейстера в Мариинском театре: «Артисту балетной труппы г. Фокину поручается постановка балетов «Эвника», «Египетские ночи» и «Шопениана» с возложением на него во время исполнения этой работы обязанности балетмейстера». В ноябре 1908 года Фокин поставил балеты «Эвника» и «Шопениана» в Варшаве. Условия постановки оговаривались в предваритель-

ной переписке с Управлением Варшавских правительственных театров.

Сохранился черновик договора с конторой Петербургских императорских театров, в котором Фокин настаивал на праве «распределения ролей и танцев», хотел «пользоваться силами всей без исключения труппы» и выпускать балеты «без всяких изменений и дополнений». Однако, судя по запискам из конторы императорских театров, работа балетмейстера постоянно контролировалась. Документы, относящиеся к началу 1909 года, касаются декораций и костюмов к спектаклям. Контора требовала от Фокина одобренные им рисунки «для просмотра и утверждения». Но все три балета все-таки вошли в репертуар театра.

Одним из лучших созданий балетмейстера в этот период стал концертный номер на музыку Сен-Санса «Лебедь». Здесь счастливо соединился талант Фокина-балетмейстера и Павловой-танцовщицы. В архиве, помимо описания танца, хранится черновик лекции балетмейстера с почти идентичным описанием: «Танец был поставлен в несколько минут. Это была почти импровизация. Я танцевал впереди. Павлова за мной. Потом она танцевала, а я ходил рядом и немного мял ей руки, поправляя детали поз. (Мы были оба довольны, но ни я, ни она, я думаю, ничего особенного от этого танца не ожидали)».

В фонде имеются и другие свидетельства творческого содружества балетмейстера и великой балерины. Среди них фотография А. Павловой с дарственной надписью: «На добрую память М. Фокину от товарища по искусству А. Павловой», а также их письма друг к другу по поводу авторства «Шопенианы», относящиеся к 1924 году. «Ваш талант, — писала А. Павлова М. Фокину, — служил для меня предметом почти благоговейного почитания, да это все так естественно. Все начало моей карьеры связано с началом Вашего творчества. Во всех частях света, где мне пришлось бывать, Ваше имя было первым на моих устах и иметь его на моих афишах было всегда для меня честью».

В 1909 году парижская публика впервые познакомилась с русским балетом. Организатор «Русских сезонов» С. Дягилев собрал крупнейших русских и европейских художников, композиторов, исполнителей. Документы отражают сложные отношения между участниками антрепризы. Летом 1911 года конфликт между Фокиным и Дягилевым привел к разрыву: балетмейстер обвинил антрепренера в том, что тот скрыл от него факт подготовки гастролей (письмо к адвокату И. Бибикову), а также в привлечении в антрепризу других балетмейстеров без согласования с ним (письмо С. Дягилеву). Дягилев возражал против намерения балетмейстера использовать свои парижские постановки на петербургской сцене. Через брата Александра Фокин обратился к И. Бибикову и другим лицам. В частности, он спрашивал Бибикова: «Имею ли я право ставить для Дирекции императорских театров в совершенно иной постановке те же вещи, которые я ставил у Дягилева?».

В создавшейся ситуации балетмейстер оказался в поле зрения тех, кто старался освободиться от монополии Дягилева. В феврале 1913 года Фокин получил из Лондона письмо антрепренера Д. Лапина, выступавшего от имени неназванных английских театральных деятелей. Лапин предлагал «устроить оппозицию Дягилеву при содействии г-на Бакста» и обещал большое и интересное «дело». Мотивом оппозиции стали антидягилевские настроения. Так, например, Адольф Больм, один из ведущих танцовщиков «Русских сезонов», писал Фокину 13 августа 1913 года: «Никогда мне Дягилев со всей своей компанией не был так чужд, как нынче».

Тем не менее, Фокин на письмо Лапина не ответил, и антрепренер пишет второе письмо (от 18 февраля 1913 года). Здесь уже более конкретные планы «устроить сезон в Лондоне, потом в Америке». Оговаривались количество балетов, сроки, место спектаклей. Решение о выборе материала, о составе исполнителей, об условиях контракта предоставлялось Фокину.

Фокин не торопился вступать в «оппозицию», и это письмо Лапина тоже осталось без ответа. Импресарио написал в третий раз 26 февраля 1913 года, вновь повторяя условия и торопя с решением. Удостоил ли Фокин его ответом? Неизвестно. Видимо, он все-таки надеялся на изменение ситуации, и это произошло.

В сентябре 1913 года С. Дягилев возобновил деловые отношения с Фокиным. 13 ноября был подписан договор, по которому с 1 февраля 1914 года Фокин принимал на себя «обязанности хореографического директора, балетмейстера и первого артиста». В декабре после подписания этого договора Дягилев разорвал отношения с В. Нижинским. Контракт с Фокиным был рассчитан на 2 года. Он обязался поставить семь одноактных балетов. В документе оговаривалось отстранение Нижинского от участия в антрепризе на время работы Фокина. Одновременно был заключен договор с женой балетмейстера В. Фокиной. В течение 1914 года Фокин поставил предусмотренные контрактом семь балетов. Однако взаимоотношения между участни-

\* Н. Пляцковская. «Возрождая атмосферу былого», «Советский балет», 1985, № 5, с. 33.



ками антрепризы оставались сложными. Рихард Штраус ставил условием постановки своей «Легенды об Иосифе» обязательное привлечение Нижинского. Не понимая сути конфликта, композитор воспринимал позицию Фокина как «вопрос личной ссоры».

В письме к Дягилеву Фокин повторял свое давнее решение: «Никогда, ни в коем случае, ни в каком деле, одновременно с Нижинским не участвовать». Притом он подтверждал готовность «применить всю свою любовь к делу и усилия для создания пластической формы к творчеству музыкального гения д-ра Штрауса».

И все же между Дягилевым и Фокиным был подписан договор, по которому Нижинский с 1915 года вступал в труппу Дягилева. Договор был подписан за несколько дней до начала войны. И они расстались. Однако подлинной причиной окончательного разрыва стала не война, а отказ Дягилева от традиционных форм и поиск новых тенденций.

Только в 1921 году через менеджера американской концертно-оперной компании Теодора Бауэра Дягилев предложил Фокину годовой контракт и гастроль в Мадриде в качестве первого танцовщика и постановщика балетов (телеграфная переписка Дягилева и Бауэра на английском языке). Отклонив предложение, Фокин в свою очередь требовал уплаты долга за сезон 1914 года (ответы Дягилеву через Бауэра и С. Прокофьева).

Архивные материалы позволяют наглядно проследить историю создания некоторых балетов Фокина, например, балета «Египетские ночи» (1908). Сохранились зарисовки планов и составленная Фокиным смета костюмов для первой постановки. Описана одежда пятидесяти семи исполнителей. Костюмы компоновались путем подбора из уже имеющихся в гардеробе театра. Для «Сезонов» балет был переименован в «Клеопатру». Оформление «Клеопатры» принадлежало Л. Баксту.

В 1910—1911 годах Фокин ставил «Клеопатру» в Ла Скала. Он и В. Фокина танцевали партии Амуна и Таор. Любопытен фотосни-

мок, запечатлевший супругов Фокиных и Л. Бакста на сцене театра Ла Скала среди артистов балета.

В августе 1911 года директор Интернационального Театрального Агентства Газзано Канелла просит Фокина «приехать в Италию для постановки «Клеопатры» в другом театре или же разработать хореографию с присланным балетмейстером». Фокин и в дальнейшем не расстался с «Клеопатрой». Имеются открытки и фотографии Фокиных в этом балете, поставленном в Берлине, Стокгольме и других городах. В архиве хранится письмо адвоката Дягилева — М. Винавера от 19 января 1913 года, из которого видно, что антрепренер обвинял Фокина в том, что, вопреки договору 1911 года, тот уступил «право постановки в одной из европейских столиц (вне России) балета «Клеопатра».

В 1912 году во время перерыва своей работы в «Русских сезонах» Фокин получил предложение от И. Рубинштейн поставить для ее парижской антрепризы танцы в драме д'Аннунцио «Пизанелла», где она исполняла главную роль. Фокин ответил телеграммой: «Постараюсь приехать жду письма с подробностями дела и условия».

В драматическом спектакле самые трагические моменты выражались танцем. О втором танце, длящемся семь минут, И. Рубинштейн сообщала: «Он выражает собой самый страшный и сильный момент драмы. Ужасно было бы, если бы этот танец и последняя сцена были бы не на должной высоте. Если Вы приедете, то я спокойна». Далее она поясняла: «Он в конце переходит в игру с нубийскими рабынями, которые приходят с розами для того, чтобы меня ими задушить. Глядя на них, я начинаю смеяться, думая, что они пришли играть со мною, я начинаю убежать от них, пробегать между ними, вдруг вглядываюсь в их лица и начинаю понимать правду, сначала кричу, потом немею от ужаса, в это время они меня окружают, начинается борьба с ними, я падаю, и тут они меня забрасывают розами до смерти». Премьера спектакля состоялась 20 июня 1913 года в театре Шатле.

В 1934 году И. Рубинштейн организует балетную труппу и высту-

пает с ней в Гранд Опера. В качестве балетмейстера был приглашен Михаил Фокин. За полгода он поставил там четыре одноактных балета: «Семирамида» на музыку Артюра Онеггера, «Диана де Пуатье» на музыку Жана Ибера, «Болеро» и «Вальс» на музыку Мориса Равеля. В числе художников были А. Бенуа, А. Яковлев, Андре Барсак, Дм. Бушен. Фокин отмечал «прекрасный состав балета Иды Рубинштейн» и особенно ее партнера Анатолия Вильзака. Работа Фокина получила высокое признание у парижской публики и у правительства Франции. В архиве сохранился диплом Министерства народного просвещения и изящных искусств о присвоении балетмейстеру, артисту Русских императорских театров М. Фокину звания «кавалер народного просвещения» — *Officier de l'instruction publique*.

Первая мировая война застала Фокина в России. Он поставил в Мариинском театре балеты: «Стенька Разин» на музыку А. Глазунова, «Франческа да Римини» на музыку П. Чайковского, «Ученик чародея» на музыку П. Дюка и другие. Среди материалов — либретто, детальное описание движений балетов, планы сцен, список исполнителей, афиши, рисунки костюмов и грима, описание декораций.

Последняя работа Фокина в России — танцы в опере «Руслан и Людмила» (преьера 27 ноября 1917 года). На партитуре «Марша Черномора» рукой балетмейстера расписаны движения танца и комментарии к ним.

В годы войны супруги Фокины гастролеровали по России. Сохранился черновик контракта Фокина с импресарио А. Пласковым,

а также вырезки из провинциальных газет, афиши и программы с 1915 по 1918 годы: Одесса, Ростов-на-Дону, Баку, Тифлис и другие города. В гастролях исполнялись концертные номера, созданные для этих поездок: «Кавказские танцы», «Саломея».

Помимо провинции, Фокины выступали в Москве. Телеграфная переписка 1915 года с антрепренерами Мейеном, Орешковым, Морочиним отражает все этапы устройства концертов — от запроса в Дирекцию императорских театров, определения программы и гонорара до благодарности за выступления.

В январе 1917 года Фокин с большим успехом ставил балеты в Швеции. В 1918 году он был приглашен в Стокгольм вторично. В архиве хранится копия удостоверения на выезд супругов Фокиных в Швецию «для устройства балетных спектаклей». Удостоверение подписано А. Луначарским 23 января 1918 года. 22 сентября 1918 года в Стокгольмском Стадиуме состоялась премьера «Лунной сонаты» с участием В. Фокиной и «тысячи статистов».

С 1919 года Фокин ставил балеты в Нью-Йорке. В 1923 году он открыл балетную студию и окончательно обосновался в США. Есть фотографии к балетам этого периода — «Сон маркизы», «Громовая птица» и другим, а также рисунки М. Фокина к балету «Сон маркизы».

В 1923 году в Петрограде отмечалось 25-летие артистической деятельности М. Фокина. В музее Государственных академи-

Фотография Анны Павловой, подаренная балериной хореографу.



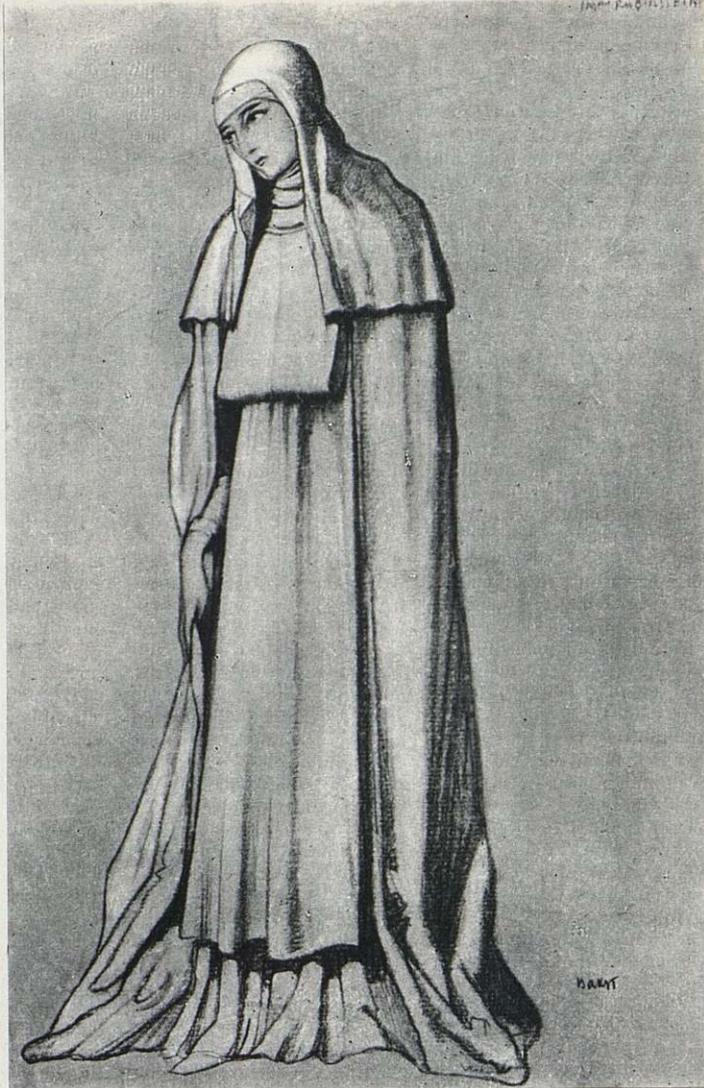
М. и В. Фокины в балете «Клеопатра».





Л. Бакст. Эскиз костюма для И. Рубинштейн в драме Д'Аннунцио «Пизанелла».

Д. Бушен. Эскиз костюма И. Рубинштейн в балете «Диана де Пуатье». Париж. 1934.



ческих театров была организована выставка. На открытии выступил помощник директора Л. Жевержеев, который сказал: «Одной из главнейших заслуг Фокина, с моей точки зрения, является то, что он первый довел до полного воплощения на балетной сцене принцип достижения единого впечатления от всей постановки и объединения всех слагаемых спектакля в одно гармоничное и неразрывное целое». По случаю юбилея Фокин получил из Петрограда поздравительные письма от солистов и хора Академической оперы (бывший Мариинский театр), от артистов Петроградского балета, от Института истории искусств, подписанное А. Гвоздевым, от Русского Театрального общества, от музея Государственных академических театров, подписанное В. Давыдовым, от Малого оперного театра, от Александра Бенуа.

Широко освещен американский период жизни и творчества Фокина. Это коллекция программ и афиш, многочисленные вырезки из американских, английских, канадских, австралийских, шведских, датских, французских, немецких, итальянских, эстонских, латвийских газет. Мемуары Фокина и их перевод на английский язык, автографы и копии статей и открытых писем балетмейстера, переписка этого периода. Театральные костюмы Фокиных хранятся теперь в Ленинградском государственном музее театрального и музыкального искусства. Живописные работы Фокина (два портрета) переданы в Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой. Ценный материал представляют 28 писем сына балетмейстера с 1959 по 1963 годы, содержащие множество сведений о русском балете, а также ответы на вопросы Ю. Слонимского.

В документах двадцатых-тридцатых годов балетмейстер размышлял о своем творческом пути, полемизировал с А. Козловым, А. Большом и другими, заинтересованно, хотя нередко пристрастно, судил о новых течениях, делал резкие замечания по поводу танца модерн.

В архиве хранятся документы к балетам заключительного периода

деятельности М. Фокина: «Испытание любви» (1936), «Паганини» (1939), «Синяя борода» (1941), «Русский солдат» и «Прекрасная Елена» (1942), а также фотографии к этим балетам. Материалы различны по характеру: так к «Русскому солдату» имеются планы мизансцен, зарисовки отдельных поз. Материалы к балету «Синяя борода» включают подробное описание танцев, некоторых мизансцен, костюмов, освещения. Фотографии первого состава исполнителей дополнены пояснениями Виталия Фокина.

На книгах из библиотеки Михаила Фокина, присланных его сыном, есть записи и маргиналии, отражающие раздумья балетмейстера над проблемами балета. Так, например, мнение Л. Кирстайна, полагавшего, что в «Дафнисе и Хлое» балетмейстер пытается возродить «Дионисийские идеалы», вызывает возражение Фокина. Многочисленные пометки на «Воспоминаниях о балете» А. Бенуа имеют характер уточнений по поводу совместных работ Фокина и «мирикусников».

Переписка с американскими историками балета (Л. Кирстайн, Дж. Сари) отражает борьбу Фокина за собственную индивидуальность, за особый почерк творчества. Фокин пытается дать определение творческой связи с С. Дягилевым, А. Павловой и другими деятелями балета.

Описание архива М. Фокина можно было бы продолжить. Выражаем надежду, что краткие сведения об этом наследии большого мастера русского балета привлекут внимание историков и теоретиков, а также практиков современного балетного театра.

Материал подготовлен сотрудниками Ленинградской государственной театральной библиотеки имени А. В. Луначарского Е. ПОГОСОВОЙ и В. МАКСИМОВЫМ

*История:  
публикации,  
документы,  
воспоминания*

Л. СВЕРДЛОВ,  
кандидат исторических наук

*“... Ее танец  
был чем-то  
священным”*

*И*

нтерес к событиям и процессам, происходящим в Индии, возрастает в Советском Союзе с каждым годом, что объясняется и той ролью, которую играет эта страна во всемирно-историческом процессе, в борьбе за мир и безопасность в Азии, в набирающем силу движении неприсоединившихся государств, и установившимися между СССР и Индией прочными политическими, экономическими и культурными связями.

Чувство искренней симпатии к народам Индии имеет глубокие корни и традиции, восходящие к первым путешествиям русских людей в Индию, в частности, к «хождению за три моря» тверского купца Афанасия Никитина в XV веке, к посещению этой страны выдающимися деятелями русской культуры В. Верещагиным, семьей Рерихов, А. Павловой. Статья кандидата исторических наук Л. Свердлова рассказывает о пребывании в Индии Анны Павловой, о ее творческих контактах с деятелями национальной танцевальной культуры.

В 1921 году Индия увидела искусство великой русской балерины Анны Павловой. Ее выступления в Дели, Бомбее и Калькутте произвели подлинную сенсацию. В книге «Анна Павлова», изданной в Лондоне по случаю двадцать пятой годовщины со дня смерти балерины, читаем следующие строки, принадлежащие индийскому дипломату, бывшему послу Индии в Турции, видному политическому деятелю Давану Чаманлалу, знавшему Павлову лично: «...Как можно описать Павлову?... Священно и недостижимо для меня все, связанное с Павловой, — вот почему мне трудно о ней говорить. Конечно, я много раз

Белый лебедь Анны ПАВЛОВОЙ





Рам  
ГОПАЛ  
в балете  
«Радха  
и Кришна».

Анна  
ПАВЛОВА  
в балете  
«Радха  
и Кришна».



видел ее танцующей, видел, как и многие другие, «Умирающего лебедя». Я видел ее в «Жизели», в сцене безумия, от которой мурашки пробегали по телу. А когда она появлялась во втором акте — холодная, мертвенно-бледная, — от нее веяло ледяным дыханием смерти... Потом, постепенно возвращаясь к жизни, она оживала и буквально парила в воздухе, как порхающая колибри, рядом со своим возлюбленным, а на рассвете исчезала, вновь скрытая во мгле.

Для меня... ее танец был чем-то священным... Казалось, что в своем танце она хотела отразить всю классическую музыку и драму. Боюсь, что я не в силах описать совершенство ее танца с точки зрения канонов классического балета. Я не разбираюсь в его технике. Но кто задумывается над архитектурой и планировкой Тадж Махала, когда любуется им в лунную ночь? Какое это имеет значение».

В этих строках отражено бесконечное восхищение великолепным искусством русской балерины. Таково мнение основной части любителей балета в Индии.

Артистка, много путешествовавшая по странам Востока, в свою очередь проявила большой интерес к индийскому искусству. В скульптурных изваяниях южно-индийских храмов, в орнаменте ваз, в золототканном узоре индийских сари — всюду чудилась балерине его поющая пластика, его затейливые, витиеватые ритмы. Она видела мавзолей Тадж Махал при лунном свете, и он привел ее в восхищение, часто говорила, что никогда не знала ничего прекраснее. Примечательно, что Анна Павлова провела возле мавзолея всю ночь и любовалась им при свете полной луны, пока не забрезжил рассвет, впитывая в себя дух Индии, ее красоту, которую она чувствовала и понимала всем своим существом. По ее словам, ей хотелось создать индийский балет, воплотив в танце чувства, навеянные древними индийскими памятниками.

Во время своего следующего посещения Индии в 1928 году Анна Павлова, познакомившись с буддийскими пещерными храмами Аджанты, окончательно утвердилась в намерении создать балет на индийские темы. Но приступая к реконструкции этих древнейших пластов танцевальной культуры, Павлова была осторожна как археолог-художник, боящийся повредить естественный облик находки. Счастливый случай свел балерину с одаренным индийским музыкан-

том Комалатой Баннерджи, которая стала одной из первых знатных бенгалок, профессионально занимающихся музыкальным искусством. Есть основания полагать, что именно Комалате Баннерджи поведала свои сокровенные планы создания индийского балета великая русская балерина. Вскоре Комалата Баннерджи представила Павловой молодого, начинающего в то время танцовщика Удаю Шанкара, рекомендовав его на исполнение ряда ролей. Эта встреча на приеме, устроенном бенгальцами в честь русской балерины, оказалась решающей в судьбе индийского танцовщика: он получил предложение поставить балет по индийским мотивам для труппы Анны Павловой.

Надо сказать, что во время этой поездки репертуар А. Павловой пополнился несколькими хореографическими произведениями на индийские мотивы и сюжеты. К ним относятся прежде всего балеты «Восточные впечатления», где воссоздавался обряд индийской свадьбы, которую Павлова и ее труппа наблюдала в Бомбее, «Радха и Кришна», сочиненного по сюжету древнеиндийской легенды, «Фрески Аджанты» — по мотивам росписей в индийских храмах. Например, исполненная лирического пафоса композиция «Радха и Кришна» дышала подлинной поэзией. Юный Кришна, обернувшись пастухом, играл на флейте. Удаю Шанкара, проходившего тогда курс обучения в Лондоне, в Королевском колледже искусств, пригласили в труппу как балетмейстера и исполнителя роли Кришны. Среди девушек, участниц спектакля, принесших ему цветы и плоды, прекрасней и нежней всех была Радха — Павлова. Индийцы, которым довелось увидеть эти спектакли Павловой, утверждали, что они были «удивительно близки духу Индии».

Творческий союз выдающейся русской балерины и молодого индийского танцовщика оказал большое влияние на развитие современной индийской хореографии. Годы, проведенные в труппе Анны Павловой, стали для Удаю Шанкара, по его словам, большой школой освоения традиций русского классического балета. Постоянное общение с замечательной артисткой, присутствие на ее репетициях, наконец, совместные выступления позволили танцовщику изо дня в день постигать творческий процесс создания мастером сценического образа. Индийского художника поражало умение Анны Павловой раскрывать духовную жизнь человека во всех ее нюансах, передавать тончайшую психологическую эволюцию образа, заставляя свой танец жить, вол-

новать им душу, захватывать, увлекать, уводить в мир созданных художником образов и идей. Одержимая преданность Павловой своему искусству вызывала у Удаю Шанкара восхищение, равное поклонению, убеждала в правильности давно вынашиваемых планов самостоятельного творчества. «И вот настал момент, — пишет об Удае Шанкаре Рам Гопал, известный танцовщик Индии тридцатых-пятидесятых годов, — когда он принял решение: он расстанется с великой Павловой, и независимо от того, придется ли ему танцевать или заниматься любым другим делом, чтобы не умереть с голоду, обязательно вернется в Индию и начнет искать. Так он и сделал. После многих лет работы с Павловой, проведенных в атмосфере поклонения и славы, ему было горько встретиться в Нью-Йорке, Лондоне и Париже довольно холодный прием. Он был один, и в одиночку добивался славы и признания, показывая публике, жаждавшей легких развлечений, свои танцы — творческое воплощение индийских тем. Он работал упорно. Он танцевал даже в костюме и прическе девушки племени Марвари — в коротком жакетике и юбке... Затем он вернулся в Индию. Вдохновение и творческий огонь, зажженный в нем Павловой, не угасали».

Неудача собственных гастролей в Америке и Европе еще в большей степени убедила Удаю Шанкара в том, что необходима упорная работа в самой Индии, и в первую очередь, эксперименты на материале национального танцевального творчества. Возвратившись на родину, Удаю Шанкар объехал многие области страны — он стремился отыскать бережно хранимые в индийских деревнях разнообразные национальные танцы.

Творческий огонь «божественной Анны», как называли индийцы Павлову, вдохновил на деятельность в области национальной хореографии и другого прославленного впоследствии индийского хореографа Лейлу Сокхей, более известную под сценическим псевдонимом Менака. Дочь крупного помещика, брахманка, получившая блестящее образование в Индии и Европе, талантливая скрипачка, с успехом выступавшая в концертных залах Лондона, Менака, вернувшись на родину, избрала трудный путь индийской танцовщицы. С Анной Павловой Менаку, как и Удаю Шанкара, связывала большая искренняя дружба. Для индийской танцовщицы Павлова была вдумчивым и добрым советчиком, вдохновенным примером.

Одновременно с Менакой на индийской сцене появляется другая талантливая танцовщица Рукмини Деви (Арандейл), с именем которой связана не одна значительная страница в истории индийского танца. Под сильным впечатлением искусства Анны Павловой Рукмини Деви начала свой творческий путь с изучения русского балета. Еже-

дневно, многие годы проводила она у станка, терпеливо и упорно постигая тайны русской классической школы. Заветной мечтой индийской танцовщицы стало исполнение «Умиряющего лебедя», танца, показанного в Индии Анной Павловой и нареченного там именем «Бессмертного лебедя». Рукмини Деви добилась поставленной перед собой цели: освоила технику русского классического балета и с успехом выступила с «Умиряющим лебедем» на юге Индии, в Адьяре — индийском центре теософии.

Часто в своих танцах она выбирала костюм белого цвета. Делала это танцовщица в знак преклонения перед трепещущим белоснежным Лебедем Павловой, «Бессмертным лебедем». Благодарная ученица писала о своем педагоге: «Анна Павлова несомненно была самой прекрасной и вдохновенной артисткой из всех, кого я когда-либо видела. Мы в Индии верим в то, что искусство — это язык ангелов и богов. И если кто-нибудь и доказал это, явив миру высочайшую силу искусства, так это Анна Павлова. Она воплощала в себе существующее в Индии представление о танце Шивы (одно из основных божеств Индии), это было одухотворением... когда танец становился музыкой: зрители видели ее одну. Это она вдохновила меня на служение искусству, на то, чтобы помогать возрождению культуры моей родины».

Газеты тех лет много писали о блистательном искусстве Павловой. «...Павлова — это волшебница, овладевшая сердцами зрителей Лондона, Нью-Йорка и Парижа, появляющаяся во всех уголках земного шара. Павлова — это облако, парящее над землей, Павлова — это пламя, вспыхивающее и затухающее, это осенний лист, гонимый порывом ледяного ветра, вестника приближающейся зимы... Какие боги благословили эту жрицу танца, какой властью они наделили ее?».

Неугомимый труд и самоотречение, сознание невозможности достичь совершенства, но неустанное, поистине фанатичное стремление к этому, — вот то, что, в сущности, сделало имя Павловой легендарным еще при жизни. По-видимому, это возможно только тогда, когда артистка изучает жизнь во всех ее проявлениях, познает ее светлые и темные стороны, ибо только в этом непрерывном искании жизненной правды танцовщица сможет овладеть тем творческим началом и излучать тот божественный огонь, которые были достоянием Павловой, которые позволяют спустя уже много лет восхищаться ее творчеством.

Анна ПАВЛОВА и Виктор ДАНДРЕ в Индии





Двести двадцать лет со дня рождения и сто пятьдесят лет со дня смерти Шарля Дидло

Семьдесят пять лет со дня рождения Семена Соломоновича Каплана, заслуженного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР

Семьдесят лет со дня рождения Гафара Рустамовича Валамат-заде, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР и Таджикской ССР имени А. Рудаки

Почти тридцать лет Шарль Дидло прожил в России, которая, по существу, стала его второй родиной. А его длинный блестящий и одновременно трагический жизненный путь начался в Стокгольме, где Шарль-Фредерик-Луи Дидло родился в 1767 году\* в семье французского танцовщика, в то время ангажированного Стокгольмской Королевской оперой. Далее биография Дидло развивалась почти традиционно для того времени, когда сын наследовал, как правило, ремесло отца. Помог этому случай. У брата шведского короля возникла идея появиться на придворном маскараде в костюме савояра с сурком. Он поручил Дидло-отцу найти подходящего для роли сурка мальчика. Дидло-старший остановил свой выбор на своем сыне, самом маленьком по росту и самом подвижном из окружающих его детей. Успех шестилетнего Шарля определил его судьбу. Он начал учиться у танцовщика Фроссара и вскоре последовал его первый сценический дебют в роли Амура. Король Густав III,

заметив незаурядные способности юноши, послал его продолжать учебу во Францию.

Во Франции молодой танцовщик стал свидетелем борьбы Жана Жоржа Новерра за создание балетного театра, способного вторгаться в жизнь, отображать ее события, ее дыхание, ее идеи, зрителем его новаторских спектаклей. Свершаемая Новерром революция в хореографии увлекла молодого танцовщика, во многом определила его идейно-художественные позиции, что не могло не сказаться на всей его последующей деятельности. Об этом свидетельствуют высказывания самого Дидло, который, называя Новерра — Корнелем, а его сподвижника Доберваля — Мольером балетного искусства, говорит о них, как о своих главных учителях. Во время своих «парижских университетов» Дидло (он приезжал совершенствовать свое мастерство в столицу Франции дважды) постигал тайны искусства танца сначала под руководством Жана Доберваля, затем у Газта-но Вестриса, сын которого — знаменитый «бог танца» Огюст Вестрис, видимо, обратил внимание на ста-

рательного юношу и, отправляясь на гастроли в Лондон, пригласил его с собой в качестве дублера.

И в январе 1788 года Дидло дебютирует в балете «Жертвоприношения в честь Амура». Здесь же на сцене Кингстийтр состоялся балетмейстерский дебют Дидло, который показал лондонскому зрителю два спектакля — трагическую пантомиму «Ричард Львиное Сердце» и балет-дивертисмент «Милость сеньора». По возвращении в Париж Дидло добивается дебюта на сцене Академии музыки в балете «Деревенский колдун» (1788). Дебют успешен, но и только. Двери Академии для него по-прежнему закрыты. Но шел уже 1789 год. Могучие ветры Великой французской революции низвергли монархию, утвердили в стране республиканское правление. Изменилась и обстановка в Большой опере. И вот неожиданно — о, радость, наконец-то! — Дидло получает от ее дирекции приглашение.

На этот раз Дидло пробыл в Париже три года. Целых три года в революционном Париже! Он был свидетелем того, как гроз-

ная волна народного восстания смела престол Бурбонов и штурмом взяла Бастилию. Такое не забывается. В той или иной форме Дидло потом будет всю свою жизнь проповедовать дух и идеалы революции. Но обстоятельства сложились так, что Дидло был вынужден уехать из Франции.

Живя и работая в Лондоне, он получает от директора императорских театров А. Нарышкина приглашение работать на русской балетной сцене. И вот в 1801 году Дидло вместе с женой Розой, талантливой балериной, маленьким сыном Карлом прибывает в Петербург. Ему тридцать четыре года.

С чем же встретился Дидло в России? На какую почву он «высаживал цветок» своего искусства?

Русский балетный театр выделился в самостоятельный вид искусства уже в середине XVIII века, то есть раньше, чем это произошло во Франции. Деятельность в России таких выдающихся деятелей танца, как Франц Гильфердинг, Гаспаро Анджелини, как ученик Новерра Ле Пик, как первый русский

хореограф Иван Вальберх, их тесное творческое сотрудничество с передовыми деятелями национальной литературы способствовало формированию самобытного репертуара, интересных и профессиональных исполнителей.

В Петербурге Шарль Дидло занял место первого танцовщика в серьезном и полухарактерном жанрах. Выступал в балетах «Аполлон и Дафна», «Зефир и Флора», «Роланд и Морган», «Медя и Язон». О Дидло-артисте его ученик А. Глушковский позже напишет: «Он был танцовщик грациозный, с большою чистотой выделял каждое па, но не имел большой элевации в антраша и скачках. Он создавал для себя особый род танцев: грациозные позы, плавность, чистоту и быстроту в скользящих па (pas á terre), приятное положение рук и живые пируэты».

Однако исполнительская деятельность Дидло в России продолжалась, к сожалению, недолго. Примерно с 1806 года он покидает сцену (причиной чему стала серьезная травма ноги, а также смерть его жены и неизменной

\* По французским источникам — в Стокгольме, в 1762 году.

партнерши Розы) и полностью переключается на педагогику. За несколько лет работы в школе он сумел подготовить плеяду выдающихся танцовщиц, среди которых — Мария Данилова, Авдотья Истомина, Анастасия Новицкая. В 1809 году численность группы за счет выпускников школы возросла до 56 человек, появились группы солистов и корифеев. В амплу первых танцовщиц — только русские балерины. В этом же году на сцене дебютировал Адам Глушковский, любимый ученик Дидло, который потом навсегда останется его верным другом, почитателем, пропагандистом его творческих идей.

Тогда же было утверждено новое положение о балетной школе. «Замена иностранных художников театральными воспитанниками есть предмет установления сей школы», — так говорилось в этом документе. Изменились и методы подготовки будущих артистов. Раньше воспитанники осваивали все жанры искусства: пение, танец, игру на скрипке, а потом, уже в театре, получали специализацию, теперь же дети осваивали основы этих видов искусства только до тринадцати лет, после чего начиналась профессионализация. Количество учащихся в школе выросло до 120 человек (в 1805 году их было около 60).

В 1810 году Дидло скажет: «Первые сюжеты, целая школа, созданная за шесть лет, — результат моих тяжелых трудов». И это не будет преувеличением. Одновременно он сочиняет новые балеты.

В 1802 году он показывает в Эрмитажном театре первый из них — «Аполлона и Дафну», который, как отмечал А. Глушковский, восхитил «петербургскую публику прелестными своими танцами и живописными группами», в 1803 году — «Роланда и Моргану». В 1804 году — «Зефира и Флору»... Большой успех имел в 1809 году большой балет «Психея и Амур», где мастер словно создал эскиз своих будущих больших спектаклей. Одновременно он настойчиво ищет контакты с передовыми деятелями русской культуры, изучает русскую литературу, осваивает достижения национальной хореографии России.

Но в 1810 году Дидло постигает еще один удар. Энергично добиваясь реализации своих планов, он возмущенно протестует против себя высшее театральное начальство Петербурга и, воспользовавшись удобным предлогом, «непокорного» увольняют в отставку, якобы по болезни. Так заканчивается первый десятилетний период работы Дидло в России.

Путь в Париж для него по-прежнему закрыт, и семилетний Дидло отправляется в Англию. «Биографы пишут об этом английском периоде деятельности Дидло мельком, в самых общих чертах. Видимо, в семье Дидло не желали вспоминать горькие разочарования и драматические происшествия, какими полны... годы, проведенные в Лондоне. Между тем в ту пору созрело решение Дидло вернуться в Петербург и безраздельно отдать остаток жизни русскому балету», — сообщает Ю. Слонимский в своей монографии «Дидло». И в 1816 году он возвращается в Россию, где многое изменилось по сравнению с первым периодом его пребы-



Роза и Шарль ДИДЛО, танцовщица ПАРИЗО. Рисунок Джильеря (1796).

вания на русской земле, — победа в Отечественной войне 1812 года изменила самосознание народа, выявила богатые источники нравственных сил, возбудила в нем вольнолюбивые, антикрепостнические настроения.

Дидло чутко отреагировал в своем творчестве на эти изменения в российской действительности. Об этом свидетельствует сле-

дующий факт. В ознаменование победы над Наполеоном монаршим указом Дидло предлагалось осуществить балетную постановку в стиле старинных придворных празднеств. Но Дидло, стараясь воздать должное прежде всего народу — победителю и героям Отечественной войны, предложил «представить на сцене русскую деревню с ее жителями

и пастораль в национальном вкусе». Так началось размежевание Шарля Дидло с придворно-аристократическими кругами, его сближение с передовой русской интеллигенцией и прежде всего с членами литературно-политического кружка «Зеленая лампа», членами которого состояли будущие декабристы и в заседаниях которого участвовали А. С. Пушкин,

## Шарль ДИДЛО



А. А. Дельвиг, Н. И. Гнедич. Есть сведения о том, что здесь, помимо политических вопросов, критически обсуждался текущий репертуар балетного театра. Многие члены «Зеленой лампы», в том числе и Пушкин (он позже писал, что балеты Дидло «исполнены живости воображения и прелести необыкновенной»), посещали спектакли мастера.

Окончательное становление личности Дидло как реформатора русской балетной сцены произошло именно во второй период его деятельности в России. Все, что накапливалось десятилетиями, — сюжеты, размышления, впечатления — все это синтезировалось новаторским балетным театром России, главными качествами которого были проповедь высоких нравственных идеалов, отображение событий реальной жизни, постижение духовной жизни народа, содружество с передовой отечественной литературой того времени. Плодотворность труда мастера в те годы поражает. «Он может быть лучшим примером для молодых артистов как человек, посвятивший всю жизнь своему искусству и сохранивший высокую нравственность», — вспоминал А. Глушковский. — Дидло вставал рано, занимался чтением исторических книг, чтоб извлекать из них сюжеты для балетов; будучи хорошим рисовальщиком, он рисовал группы для своих балетов, потом отправлялся в театральное училище, где давал уроки танцев, отсюда отправлялся в театр, где делал репетиции балетам или ставил их. После обеда отправлялся он опять или в театральное училище, или в театр, когда шли его балеты. Таким образом проводил он все дни недели, кроме воскресенья.

1816 год, год возвращения в Петербург: Дидло поставил «Ациса и Галатею». В 1817 году Дидло сочинил, не считая постановок в операх, семь различных балетов и divertissements, а также большой трагико-комический балет в четырех действиях — «Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники».

В 1818 году открылся Большой Каменный театр и на его сцене показывались «Зефир и Флора», «Молодая оловитянка, или Леон и Таманда», «Дивертисмент», «Калиф Багдадский, или Приключе-

ния в молодости Гаруна или Рашида», «Приключенная на охоте» и другие постановки.

Среди сочинений Дидло 1819 года — пятиактный «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов», «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище» — большой китайский балет в четырех действиях, волшебного героического спектакль в трех действиях «Лаура и Генрих, или Трубадур». В 1820 году им поставлено четыре балета, в том числе — два пятиактных: «Карл и Лизбетта, или Беглец против воли», «Кора и Алонзо, или Дева солнца», в 1821 году — тоже четыре балета.

1823 год отмечен рождением балета «Кавказский пленник, или Тень невесты».

Этот список, конечно же, неполный — ведь Дидло осуществил в России около пятидесяти балетов, не считая возобновлений балетов других авторов, танцев в операх и драматических спектаклях.

Вдумайтесь в хронологическую периодизацию этих постановок, в то, что для подготовки премьеры ему зачастую требовалось всего четыре-пять месяцев, и это при несовершенстве постановочной техники того времени и прочих трудностях, и становится ясно, каким молодым запасом сил был заряжен художник.

Как свидетельствует перечень спектаклей Дидло, балетмейстер в ту пору владел самыми разнообразными театральными жанрами, такими, как трагедия и комедия, драма и буффонада, анакреонтический балет и пастораль, пантомима и аллегория. Он использует сюжеты прошлого и настоящего. Античные мифы и средневековые фавлы, рыцарские романы и темы современного ему искусства России, Франции, Англии, Испании, Китая, Ирана, Перу... Казалось, он может объять необъятное, что все балетные стихи повластны ему, «трудолобивому сыну Аполлона». Но в этой пестрой, на первый взгляд, смеси зритель-современник Дидло без труда узнавал актуальные темы современности, понимал, что балет уже обрел способность вторгаться в реальную жизнь, осваивать ее явления. К чести Дидло, нужно сказать, он использовал для этого балетные средства высокого художественного уровня, никогда

не впадая в бытовизм. Персонажи балетов Дидло — прежде всего портреты людей, причем портреты узнаваемые современниками, несмотря на всю аллегоричность интерпретации. Возьмем, к примеру, героя «Венгерской хижинки» — графа Франсуа Рагоцко. В нем современники видели Ференца Рагоца, выдающегося деятеля венгерского национально-освободительного движения начала XVIII века, непримиримого врага Габсбургской монархии, поработившей его родину. Подтверждает это и сам Дидло: «...Прочтя историю возмущений в Венгрии, нашел героя достойнейшего».

В своих лучших балетах Дидло поднимается до воплощения антикрепостнических и антиграбнических настроений. Это ощущается и в «Рауле де Креки», и в «Хензи и Тао», и в «Кавказском пленнике», не говоря уже о «Венгерской хижине».

В балете «Рауль де Креки» произволу тирана противопоставлено благородство и духовная сила народа. Рауль де Креки, потеряв семью, состояние, свободу, находит сочувствие и опору у простых людей, их поддержка помогает ему обрести утраченную честь, родных, общественное положение. «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище» повествует о борьбе передовой человеческой морали против жестоких и эгоистических нравов господствующих классов.

В условиях нарастающей народно-освободительной войны против крепостничества, в канун восстания декабристов Дидло создает балетную версию пушкинского «Кавказского пленника». Обращение Дидло к творчеству опального поэта, находившегося тогда в ссылке, — факт большого гражданского мужества — был по достоинству оценен современниками. Находившийся в то время в изгнании в Кущине А. С. Пушкин с волнением следил по письмам родных и друзей за постановкой балета.

Конечно, эстетические критерии балетных представлений того времени наложили свой отпечаток на трактовку сюжета поэмы, но свойственные пушкинскому творчеству идеалы морали, гуманизма, высококонтрастных отношений между представителями разных народов были в спектакле сохранены. Вот как пишет о «Пленнике» А. Глушковский: «...Ни-

когда еще поэт не переложил поэта в новые формы так полно, близко, так красноречиво, как это сделал Дидло, переложив чудные стихи... в поэтическую немую прозу пантомимы. Местность, нравы, дикость и воинственность народа, — все было схвачено в этом балете. Есть много групп истинно поэтических... Игры, борьба, стрельба, — все верно и естественно списано им с натуры, но все прикрыто колоритом грации и поэзии. Балет сделан в руках Дидло великоленной иллюстрацией поэмы». Если судить по этим описаниям, Дидло ставил балет в стилистике народного танца. О том же свидетельствует и партитура Катерино Кавоса, ставшая музыкальной основой спектакля, — здесь автор для характеристики героев использует метро-ритмические элементы грузинского танца, а в музыке «русских» эпизодов ощущаются интонации и мелодические обороты русской национальной песенности.

Большой художественной удачей балета стали образы, созданные исполнителями центральных партий балета — Авдотьей Истоминой (Черкешенка) и Николаем Гольцем (пленник Ростислав). Кстати, оба они были учениками Дидло.

Балет «Кавказский пленник», увидевший свет рампы незадолго до восстания декабристов, стал своеобразным завершением периода расцвета творчества Дидло. Как пишет В. Красовская в своей книге «Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века», в этом произведении художника «содержались предвестия перемен, отдельные приметы облика русского балета и в его близком, и в его более отдаленном будущем... Видение невесты предвещало романтические спектакли тридцатых-сороковых годов... Восточный хан, принимающий русское подданство, становился прообразом многонациональных персонажей балетов шестидесятых годов, склонявшихся в апофеозах свои знамена перед всемогущим русским треном. Как многие талантливые художники, Дидло чутко воспринимал и отражал веяния времени, подчас интуитивно предвосхищая несное и неоткрытая стабилизовавшиеся. В какой-то мере «Кавказский пленник» был венцом блестящей эпохи русского балета и творчества самого

Дидло, кровно связанного с этой эпохой; с другой же стороны, этот балет был предшественником новых разнообразных направлений».

После постановки «Кавказского пленника» в творчестве Шарля Дидло начинается спад, который был обусловлен прежде всего наступлением реакции после разгрома восстания декабристов. Его независимый нрав «бунтовщика», раздражал придворную аристократию. Еще в 1824 году ему не разрешили ставить шекспировского «Макбета», поскольку тема царубийства считалась крамольной во время правления Александра I, ставшего царем после убийства его отца — Павла I. А задуманный Дидло в 1828 году спектакль «Сумбека, или Покорение Казанского царства» (о взятии Иваном Грозным Казани в 1552 году) осуществить полностью не удалось: из-за конфликта с директором императорских театров князем С. Гагариным балетмейстер был уволен в 1830 году в отставку.

Но «отставленный» от русского балета, Шарль Дидло, тем не менее, продолжал оставаться кумиром русских актеров и русской публики. О том, в частности, свидетельствует рассказ писательницы А. Панаевой о прощальном бенефисе хореографа (давался балет «Венгерская хижина»): «После первого акта стали вызывать Дидло, он вышел и за ним двинулась толпа танцоров и танцорок, весь кордебалет и все участвующие воспитанники и воспитанницы школы. При громе рукоплесканий Дидло подали из оркестра два больших венка и один маленький. Одна из солисток возложила его на голову Дидло. После прочтения адреса одним из молодых актеров все на сцене стали прощаться со стариком. Целовали Дидло, обнимали, а дети-ученики целовали у него руки... Аплодисментам и визгам не было конца».

Шарль Дидло умер в 1837 году, то есть сто пятьдесят лет назад, и тем не менее его имя, его подвиги, великий труд во имя русского балетного театра, его поиски не забыты — воспитанные им в школе, сформировавшиеся, выступая в его спектаклях, мастера русской хореографической сцены развивали и обогащали созданные им традиции. В чем же заключается их суть? Известный

исследователь русского музыкального театра доггинского периода А. Голенков в своей книге «Музыкальный театр в России» отвечает на этот вопрос таким образом. Указывая, что «творчество Дидло является одним из высших завоеваний русского музыкального театра первой четверти XIX века», он обращает наше внимание на то, что балеты мастера «по единству драматургии и внутренней соподчиненности частей, слагающих спектакль, превосходили современную оперу», что «в его постановках всегда наличествовал единый замысел», что в их основе «лежала целостная музыкальная драматургия».

Галина ТИХМЕНЕВА



именем Соломоновича Каплана связана славная страница жизни нашего балета. Выпускник Ленинградского хореографического училища 1930 года, ученик мудрого и доброго Владимира Ивановича Пономарева, вырастившего славную плеяду танцовщиков: А. Ермолаева, В. Чабукиани, А. Пушкина, Н. Зубковского и многих, многих других, Семен Каплан, любимый ученик «деятели Володи» (так мы ее называли Пономарева), обладал отличными для классического танцовщика данными: прекрасного сложения фигура несколько спортивного характера, красивые и пружинистые ноги с сильно развитыми мышцами, всегда готовые к прыжку (казалось, невидимый трамплин постоянно находился у него под ногами).

Еще в школе, занимаясь в младших и средних классах у опытных педагогов — Л. Леонтьева и Л. Петрова, он твердо освоил основы классического танца. Систематические классные занятия и в школе, а затем и в театре под руководством любимого всеми нами Владимира Ивановича Пономарева, выработали у него силу и выносливость для «покорения» танцевальной стихии, делая его движения полетными, с редко встречающимся большим баллоном, позволяющим ему замирать в воздухе, удивлять эластичностью, легко-

стью приземления.

В Театре имени С. М. Кирова, куда поступил Семен Соломонович, он быстро занял ведущее положение. Все знаменитые четверки в балетах были освоены им в первый же сезон: «воздушный» Каплан заметно выделялся в знаменитой четверке кавалеров Мариуса Петипа в балете «Раймонда», с успехом выступал в четверке фениксов в «Красном маке» (в сцене сна Тао Хоа, поставленной В. Пономаревым), в четверке спортсменов Леонида Якобсона в балете «Золотой век».

Волевые, танцевальные «жесты» артиста обладали глубоким дыханием, и это придавало неповторимую особенность каплановским вариациям. Незабываем его марселец в балете «Пламя Парижа», когда в вариации с копьем в первом акте — он из глубины сцены приближался к рампе мощными рывками, феноменальными сое. А как впечатлял полет его Голубой птицы с затяжными субрессо по диагонали сцены со сверкающими искрометными антрагисами с идеально вытянутым «подъемом» в конце. В вариации принца из балета «Щелкунчик» (в постановке В. Вайнонена) Семен Каплан добивался огромного эффекта в заключительной части, выполняя цепь кабриолой по диагонали, он буквально парил в воздухе, взмахивая руками, без видимых усилий отрываясь от земли и также мягко, эластично опускаясь на нее...

Ведущий солист труппы, он в течение тридцати лет исполнял классический и советский репертуар. Впечатляли его партии в классических балетах: Базиль в «Дон Кихоте», Солор в «Баядерке», Юноша в «Шопениане», Зигфрид в «Лебедином озере», Де-зире в «Спящей красавице» и многие другие партии. Перечислять его роли в спектаклях советских хореографов — значит называть ведущие партии почти всех балетов тридцатых, сороковых и пятидесятых годов, начиная с «Пламёни Парижа» (марселец), «Бахчисарайский фонтан» (Вацлав), «Утраченные иллюзии» (танцовщик-премьер), «Сердце гор» (Джарджи), «Ромео и Джульетта» (Ромео)... Он работал с Федором Лопуховым, Василием Вайноненом, Ростиславом Захаровым, Вахтангом Чабукяни, Леонидом Лавровским, Леонидом

Якобсоном и другими.

В спектаклях тридцатых годов утверждался новый стиль дуэтного танца, основы которого закладывались еще в двадцатые годы — поиски О. Мунгаловой и П. Гусева, Е. Люком и Б. Шаврова в театре и на концертной эстраде расширили возможности танцевального диалога. Сложные, порой рискованные, акробатические подержки, требующие физической силы, вызывали необходимость в качественном новом партнерстве. Семен Каплан, чуткий, ловкий, сильный, всегда был желанным кавалером для балерин самых разных поколений, разных темпераментов, творческих индивидуальностей, художественных манер... Он танцевал с Еленой Люком, Галиной Улановой, Натальей Дудинской, Татьяной Вечесловой, Феей Балабиной, Ольгой Иордан, Аллой Шелест, Галиной Кирилловой и многими, многими другими, и для всех Каплан был удобным и надежным кавалером, который прекрасно ощущал особенности дуэтного танца в данном балете, его зависимость от содержания и стили постановки, от исполнительской трактовки и возможностей своей партнерши.

Важное место в артистической биографии Семёна Соломоновича занимает его концертная деятельность. Мне особенно запомнился вальс-каприз А. Рубинштейна в исполнении Наталии Дудинской и Семёна Каплана — жизнерадостный, сверкающий, полный юношеского порыва, с каскадом виртуозных поддержек. Здесь все ошеломляло зрителя, неизменно требовавшего «биса».

Искусство Семёна Каплана росло и развивалось в неразрывной связи со становлением и развитием советского балета, в частности, его передового отряда — ленинградской труппы. Это был период глубокой и смелой разведки деятелей отечественной хореографии, которые стремились к содружеству с драматическим театром, большой литературой, к преломлению их достижений в танцевальном творчестве. И вот у Каплана созревает замысел — попробовать свои силы в качестве балетного драматурга: он обращается к гоголевской повести «Тарас Бульба» и пишет на ее основе либретто. Композитор В. Соловьев-Седой за-

интересовался идеей и сочинил музыку. Все это было очень неожиданно и смело, и, как всегда, вызывало и сомнения. Но Семен Каплан умело построил драматургию балета и доказал состоятельность своей идеи и возможность воплощения образа Тараса Бульбы и других гоголевских персонажей на балетной сцене. И вот они зажили — вначале на сцене Ленинградского театра имени С. М. Кирова в постановке Ф. Лопухова, затем — в Москве, в Большом театре СССР (в хореографии Р. Захарова). Балет «Тарас Бульба» стал важной вехой в решении героико-патриотической темы в балете.

В годы Великой Отечественной войны, когда наш театр был эвакуирован в Пермь, Семен Каплан был с нами, активно трудился. Здесь он подготовил роль чабана Армена в балете «Гаянэ», поставленном Ниной Анисимовой во время эвакуации. Роль чабана Армена — и жанровый танец с посохом чабана, и танец с факелами с его героическим накалом — вызвали шумную реакцию зрительного зала. Образ Армена, по моему мнению, можно назвать новой творческой вершиной в сценической биографии артиста. Здесь ярко выявились его качества как танцовщика мужественного, героического темперамента, владеющего также жанровыми красками, умеющего раскрывать и духовную жизнь своего героя — верного сына солнечной Армении. Вообще надо сказать, что Каплану как танцовщику всегда близки были роли в современных балетах. Так, значительными успехами стали его выступления в партии Андрея, одного из главных героев балета А. Крейна «Татьяна» (в постановке В. Бурмейстера), в роли югославского патриота-партизана Петро в балете «Милица» Б. Асафьева (хореография В. Вайнонена), уже в послевоенные годы на сцене нашего театра имени С. М. Кирова.

Когда мне было предложено возобновить балет А. Глазунова — М. Петипа «Раймонда» на сцене Кировского театра, размышляя о будущем спектакле, я решил партии шейха Абдерахмана и рыцаря Жана де Бриена, преимущественно пантомимные в постановке М. Петипа, сделать танцевально-действенными. В ходе испано-мавританской сюиты второго

С. КАПЛАН в роли Солора («Баядерка»).



акта, где Абдрахман, намереваясь похитить Раймонду, доводит пляску своих рабов буквально до иступления, мне показалось драматургически целесообразным осуществить его танец как хореографический центр этой красочной и динамичной композиции. Тогда же у меня родилась мысль — роль Абдрахмана поручить Каплану. Здесь пластика тела, красивая осанка, декоративный жест, пружинистая походка классического танцовщика Каплана нашли свое развитие. И в новом амплуе он оправдал возлагаемые на него надежды. Его исполнение, так же как и весь спектакль, было отмечено Государственной премией СССР.

Миссия Семена Каплана в балете не ограничивалась только деятельностью танцовщика. И в школе, и в театре он вел большую педагогическую работу, кстати, через его класс прошли не только многие советские танцовщицы, но и представительницы Вьетнама, Кубы, Германской Демократической Республики, Финляндии, Болгарии и многие, многие другие. На своих занятиях Семен Соломонович развивал систему своего учителя — Владимира Ивановича Пономарева. У него был подлинно мужской силовой урок, построенный на ярких, интересных комбинациях классического танца. Его огромные знания в области репертуара классического и советского балета позволили успешно проводить репетиционную работу в театре, передавая свой богатый опыт молодым артистам. Последние годы жизни Семен Каплан работал в родной школе, и его ученики, закончившие школу в 1982 году, стали украшением нашего школьного выпускного спектакля.

Семен Соломонович нес свою артистическую вахту безукоризненно. Он всегда был готов выступать, выступать, помогать театру, товарищам и делал это на высочайшем профессиональном уровне. Всю свою жизнь в театре, в школе артист сохранял верность великим традициям ленинградского балета, был преданным сыном своей Родины.

Константин СЕРГЕЕВ,  
народный артист  
СССР, лауреат  
Государственных  
премий СССР

**З**начителен творческий вклад народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР и Таджикской ССР имени А. Рудаки Гафара Рустамовича Валамат-заде в становление и развитие таджикского балетного театра. С его именем связаны многие крупнейшие достижения национального хореографического искусства, которому отдал и отдает все свои знания и мастерство.

Конечно, скупые строки биографии артиста не могут в полной мере передать атмосферу его насыщенной и многогранной деятельности. И все же за ними просматривается портрет человека целенаправленного, готового к решению сложных и высоких творческих задач.

После окончания Ленинабадского музыкально-театрального училища в 1932 году Г. Валамат-заде был принят солистом в труппу Узбекского музыкального театра. Но уже в 1934 году он возвращается на родину и поступает в Таджикский объединенный театр имени А. Лахуги, где одновременно работает солистом-исполнителем и балетмейстером. С 1939 года, со времени основания Таджикского театра оперы и балета, он — его ведущий танцовщик и балетмейстер. «Валамат-заде был виртуозным танзором с огромным темперамен-

том. Он восхищал зрителей чеканной четкостью движений, неповторимым изяществом исполнения, веселым задором. ...Его мужественные, пластичные и очень легкие движения прекрасно передавали ритм танца, его содержание», — так писал исследователь истории таджикского театра Н. Нурджанов.

В 1946 году Г. Валамат-заде поступает на балетмейстерское отделение Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, после окончания которого работает главным балетмейстером и главным режиссером Таджикского театра оперы и балета имени С. Айни. За период с 1951 по 1963 год им осуществлено более двадцати балетных постановок и танцевальных номеров в оперных спектаклях. Среди них — «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Корсар» А. Адана, «Эсмеральда» Ц. Пуни, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Лаврентия» А. Крейна, «Золушка» С. Прокофьева, «Дильбар» А. Ленского, а позднее — постановки двух фильмов-балетов.

Вершиной балетмейстерского искусства Г. Валамат-заде является спектакль «Лейли и Меджнун» (музыка С. Баласаняна), поставленный на сцене Таджикского театра оперы

Гафар ВАЛАМАТ-ЗАДЕ исполняет таджикский танец с чалмой.

и балета имени С. Айни в 1947 году. Здесь впервые на таджикской хореографической сцене была осуществлена попытка «сплавить» в сценической ткани классической танец с элементами народной пляски. За постановку «Лейли и Меджнун» в 1949 году Гафар Рустамович Валамат-заде был удостоен Государственной премии СССР. И тем не менее в 1957 году балетмейстер осуществляет вторую редакцию балета, где многое пересматривает в сценарной драматургии, в стилистике танцев, сочиняет новые номера на новую музыку С. Баласаняна. За прошедшие девять лет со дня премьеры балета хореограф много трудился, воссоздавая на таджикской сцене спектакли классического репертуара, что не прошло бесследно для него как для художника — совершенство вывались методы его постановочной работы, глубже и осознаннее становилось его понимание традиций русской школы классического балета. И теперь, трудясь над второй редакцией балета «Лейли и Меджнун», Валамат-заде искал пути для более полного и естественного синтеза классической и национальной хореографической лексики. Спектакль «Лейли и Меджнун» 1957 года обрел признание зрителей и критики не только в своей республике, но и в Москве, где балет был показан.

Одна из важных страниц творчества Гафара Валамат-заде — его работа в Государственном ансамбле танца «Лола», созданном по его инициативе и под его руководством в 1965 году. Огромный успех, и не только в Таджикистане, но и в других республиках Советского Союза и во многих зарубежных странах, который сопутствует коллективу с первых же шагов, свидетельствует о плодотворности тех традиций, которые заложил Валамат-заде в основу творчества ансамбля. Гафар Рустамович пишет об этом так: «Говорят: танец — душа народа. Мне, хореографу, отдавшему много лет жизни искусству танца, особенно близко и понятно это крылатое выражение. Занимаясь и народным танцем, я знаю, какое богатейшее хореографическое наследие накоплено за многовековую историю таджикским народом. В нем ярко выражен народный характер, оно самобытно и неповторимо, как сам народ. Думаю, дело всех нас сохранить это искусство, его традиции, чтобы не затерялись, как у иной реки, его подлинные истоки». И это не пустые слова — балетмейстер всю свою сознательную жизнь трудится над тем, чтобы не затерялись эти истоки, понимая, что подлинное развитие национальной хореографической школы невозможно вне последовательного изучения и претворения на профессиональной сцене таджикской народной хореографии. Он вплотную подошел к решению этой проблемы уже в конце тридцатых годов, когда организовал в балетной труппе уроки таджикского танца, на которых изучались национальные танцевальные движения и ритмы разных районов Таджикистана. А затем на протяжении своего творческого пути, особенно в постановках национальных спектаклей, старался раскрывать многообразие таджикского фольклора, бережно аранжируя для сцены его образцы. «Новые поколения не простят нам, если мы утратим хоть крупицу из того золотого запаса таджикской хореографии, который накопил народ. Сохранять его, приумножать, широко использовать в работе по повышению духовной культуры людей — наш святой долг», — эти слова артиста достойно выражают весь пафос его служения хореографическому искусству, смысл его жизни, его труда.

Ольга ШЕСТАКОВА



«Корифей советского балета Петр Андреевич Гусев — личность в искусстве выдающаяся. И не только в плане своего многогранного дарования и фантастически широкой деятельности. Петр Андреевич — один из «могикан», чьи бесценные знания, опыт и культура дошли до современности от эпохи старой академической школы, от коренных традиций русского танцевального искусства в своем совершенстве и чистоте, которые и сегодня составляют основу основ советского балетного театра», — так писал Юрий Николаевич Григорович в юбилейной программе творческого вечера Петра Андреевича Гусева в Большом театре СССР, когда музыкальная и театральная общественность столицы отмечала его восьмидесятилетие. И все шестьдесят пять лет жизни в мировом балетном искусстве, весь многогранный характер его деятельности как исполнителя, педагога, балетмейстера, ученого-теоретика — подтверждение справедливости этих слов.

В Мариинском театре (ныне Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова), куда Гусев пришел в 1922 году после окончания балетной школы, перед ним открылась широкая дорога творчества. Вечно что-то сочиняющий, над чем-то размышляющий, что-то пробуящий, он сразу привлек к себе внимание Федора Васильевича Лопухова, руководившего тогда балетной труппой, и стал не только исполнителем ведущих ролей во всех его постановках, но и соучастником новаторских поисков мастера. Например, когда Лопухов создавал на музыку Э. Грига спектакль «Ледяная дева», молодому артисту была поручена главная мужская партия балета — партия Асака, в работе над которой интересно раскрылась склонность Гусева к творческой интерпретации авторского текста: он предложил постановщику оригинальные дуэтные комбинации, которые позже имели большой успех у зрителей.

«Будучи учеником первого класса балетной школы, я участвовал в спектакле. Впервые видя подобное чудо исполнительского искусства, я восхищался этим неповторимым зрелищем. Очень хотелось стать таким же сильным и ловким, как Петр Андреевич Гусев. Так зародилась моя любовь к искусству дуэтного танца», — говорит Николай Николаевич Серебренников, ныне автор известного пособия, посвященного поддержке в дуэтном танце.

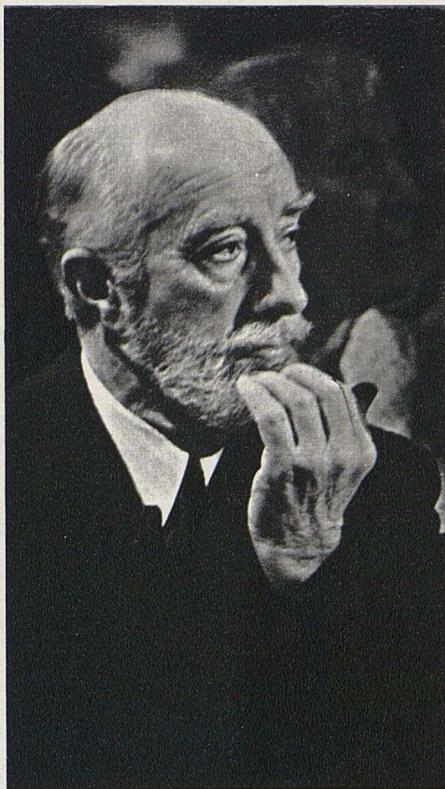
Да, Петр Андреевич по праву приобрел легендарную славу как партнер, как «король поддержки», но диапазон его исполнительской деятельности гораздо шире. На всю жизнь останется в памяти гусевский хан Гирей из балета «Бахчисарайский фонтан» — величественный, красивый, уверенный в безграничности своей власти над людьми.

«Петр Андреевич трактовал своего Гирея более земным, более темпераментным, чем другие исполнители, известные мне ранее, и я танцевала с ним с удовольствием, — вспоминает Галина Сергеевна Уланова. — Гусева-партнера отличала чуткая и вдохновенная реакция на все нюансы состояния партнерши. В его Гирее не было ничего специально заученного, это

всегда было творчество, постоянная готовность к импровизации».

Я помню, как волновали и трогали и другие гусевские герои, показанные им на сцене Большого театра СССР, — неудержимый в своей стихийной страсти Аб-

Народный артист РСФСР,  
профессор  
Петр Андреевич ГУСЕВ



## БЕСЦЕННЫЕ ЗНАНИЯ, ОПЫТ, КУЛЬТУРА

дерахман («Раймонда»), безнадежно влюбленный в Жизель Ганс...

Концертная деятельность Петра Андреевича — это огромная и по масштабу и по разносторонности страница биографии художника. Назовем лишь несколько артистов и хореографов, с которыми Гусеву пришлось работать — Ольга Мунгалова, Татьяна Вечеслова, Ольга Лепешинская, Леонид Якобсон, Ростислав Захаров, Василий Вайнонен. Только одни эти имена могут сказать, как многозначны и оригинальны были здесь поиски.

Петра Андреевича смело можно назвать дипломатом-пропагандистом советской школы танца за рубежом. Велики его заслуги в становлении зарубежных хореографических школ, в развитии дружеских связей с деятелями балета многих стран. Вспомним здесь создание первого балетного театра в Пекине, работу в труппах Венгрии, Финляндии, Польши, Болгарии, а также постановки шедевров русского и советского классического репертуара на различных балетных сценах мира. Педагогическую деятельность Петра Андреевича Гусева нельзя рассматривать изолированно от всех остальных аспектов его творческого труда — ведь здесь преломился весь гигантский опыт исполнителя, хореографа (он — автор семи оригинальных постановок), репетитора, исследователя, критика. Он поистине был осемен даром учителя-воспитателя, наставника, который особенно плодотворно проявился в его работе на посту художественного руководителя Московского хореографического училища и заведующего кафедрой хореографии Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Любовно занимаясь с молодежью, Гусев умел, подобно рентгенологу (так в шутку о нем говорили студенты), распознать и развить дарование своих учеников. А среди них известные ныне мастера — Игорь Бельский, Олег Виноградов, Николай Боярчиков, Валентин Елизарьев, Игорь Чернышев, Никита Долгушин, Борис Эйфман, Аскольд Макаров, Уран Сарбагишев, Вадим Бударин, Минтай Тлеубаев, Георгий Алексидзе. «У нас сложилось такое впечатление, что мы для него как родные дети. И это не красивые слова: судьба наша (и это доказано многими годами общения) никогда не была для Петра Андреевича безразлична, — говорит народный артист СССР, главный балетмейстер Большого театра оперы и балета Белорусской ССР Валентин Елизарьев. — Гусев, просматривая наши новые постановки, при их анализе никогда не лишал ни себя, ни нас откровенных джостранных рассуждений о профессии. И тут держись — высказывал все, без оговорок. Мы любили Петра Андреевича прежде всего за его интуицию, ум, умение «будоражить» нашу мысль».

...Жизнь человека быстротечна, особенно в балетном искусстве. Художник уходит, но созданное им он оставляет нам, своим последователям. Творческое наследие, завещанное нам Петром Андреевичем Гусевым, еще долго будет обогащать советский (да и не только советский) балетный театр.

Сусанна ЗВЯГИНА,  
заслуженная артистка РСФСР

## До свидания, Одесские друзья!

Традиция проведения Летних театральных игр в Сегеде родилась более полувека назад. Связана она с именем видного театрального деятеля Венгрии Ференца Хонта. Будучи еще двадцатилетним студентом университета, он высказал смелую мысль о возможности превращения паперти городского собора в сценическую площадку, а окружающую соборную площадку, обрамленную старинными университетскими зданиями, — в зрительный зал. Сегодня, глядя на строгую архитектуру собора с острыми шпилями башен, на удобный для публики полуамфитеатр, трудно поверить, что первоначально идея была воспринята как дерзкая крамола. Должны были пройти годы, прежде чем театр превратился в один из красивейших летних сценических ансамблей Центральной Европы, а первых студентов-зрителей, расположившихся на стульях, принесенных из соседних аудиторий, сменила шеститысячная аудитория любителей искусства, приезжающая в Сегед из разных уголков страны.

После войны в возобновлении деятельности летнего театра — «сердца города» — как его называют, принимало участие все население Сегеда. Наверное, поэтому здесь так дорожат репутацией Сегеда как города театрального, радушно принимают многочисленных гостей.

В сороковые годы известный поэт и теоретик-эстетик Бела Балаж первым высказал мысль о необходимости превращения Сегедского летнего театра в место дружеских культурных встреч представителей разных народов. Его желание стало реальностью почти через десятилетие. Международные балетные гастроли открыла «несравненная «Эсмеральда» (так называла постановку местная пресса) — спектакль, показанный труппой Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Опыт минувших лет показывает, что по художественному масштабу и значимости «Сегедские праздничные недели» не уступают крупнейшим международным фестивалям, и авторитет города как центра театральной культуры постоянно растет. Приезжающих сюда зрителей ожидают встречи с разнообразными видами сценического творчества — оперными и драматическими спектаклями, опереттами. Праздник культуры охватывает весь город, помимо постановок на летней сцене, он продолжается народными гуляниями, выставками молодых венгерских художников, концертами в старинном дворе

(в стиле барокко) здания Городского совета.

Особо памятными страницами фестивальной летописи сегедцы считают выступления советских деятелей хореографии. Ее представляли здесь мастера Большого театра СССР, балетных трупп Риги, Тбилиси, Новосибирска, Перми, артисты прославленных советских ансамблей народного танца...

Последний сегедский театральный сезон открывала балетная труппа Одесского театра оперы и балета. Свидания с посланцами города-героя тут ждали с особым волнением: уже более тридцати лет Одесса и Сегед — два крупных научно-культурных центра Советского Союза и Венгерской Народной Республики — города-побратимы.

И одесские артисты тоже тщательно, с большой ответственностью готовились к гастролям.

Они начали свои выступления балетом «Спящая красавица». Жемчужина русской хореографической культуры, сохраняющая свою живительную силу на протяжении почти века, стала своеобразным символом Сегедского фестиваля 1986 года. На сцене торжествовали величественный академизм и логика классического балета. В его проникновенный мир возвышенных мыслей и чувств ввели сегедского зрителя, до сих пор мало знакомого со «Спящей красавицей», советские артисты. Сейчас, по прошествии времени, стало очевидным, что встреча с этим шедевром Мариуса Петипа, который «живет» в одесской труппе в редакции Большого театра Союза ССР, не была радостью «одного дня». До сих пор жители Сегеда вспоминают подлинное счастье общения с высоким искусством украинских мастеров.

«Спящая красавица» как «энциклопедия классического танца» во многом определяет творческий уровень коллектива. Гипнотическая сила спектакля, показанного на сегедском фестивале, казалось, рождалась из сочетания гармоний классического танца и дыхания природы, которая «дополняла» сценическое оформление сказки (декорации Н. Бевзенко). Зубчатый силуэт собора, свод темного звездного неба над головой, пряный запах июльской ночи, шум ветра — все создавало особую атмосферу. Правда, природа, дарившая необычайные живописные эффекты, бывала и неумолимо строгой: один из спектаклей пришлось отменить из-за разбушевавшейся стихии, ниспославшей на землю потоки грозового ливня. Добавлю также, что спектакль обрел новое светлое дыхание благодаря молодым исполнителям, которым было доверено дебютировать в главных партиях на сегедской сцене. Мироощущение юности привнесло в атмосферу балета непосредственные, живые эмоциональные интонации. Художественные руководители коллектива, конечно же, рисковали, доверяя начинающим артистам главные партии в незнакомых условиях. Практика оправдала риск, доказав, что труппа театра имеет немалый резерв актерских индивидуальностей и умело раскрывает их. Это результат многолетнего кропотливого труда главного балетмейстера театра В. Смирно-

ва-Голованова, хореографа Н. Рыженко, балетмейстеров-репетиторов Ю. Плахта и А. Шевелевой.

Конечно, не все удалось в равной степени. Сказалось и волнение премьеры, и сложности, продиктованные условиями сцены — ее огромная (20×70 м) площадь, жесткий настил пола, который с каждой минутой покрывался ночной влагой и становился скользким, как лед, сырая прохлада ночи. И все же мы можем с полным правом говорить о победе молодых. Хочется отметить чистую и гармоничную пластику Елены Каменских, сочный, современный танцевальный «почерк» Татьяны Степановой — они исполнили партию Авроры. Два балеринских дебюта в роли феи Сирени — Светланы Голохвастовой и Натальи Яковлевой продемонстрировали различные творческие индивидуальности. Первая склонна к лирико-возвышенному образу мыслей, ее несколько отстраненный танец как бы утверждал естественность и закономерность доброго начала мира. В сильной и уверенной фее Яковлевой ощущается действительное, жизнеутверждающее начало, активное творческое добро. Творческие возможности Ольги Тозыяковой, выступившей в партии принцессы Флорины, основаны на изысканной пластике и гибкой линии поз.

Молодое поколение солистов-мужчин представляли оба принца Дезире — Андрей Мусорин и Сергей Горбачев. Грамотный и технически точный танец А. Мусорина своей бесстрастностью напоминает еще танец вчерашнего ученика. Не столь виртуозный танец С. Горбачева строится на образном соединении мягкого лиризма и тонкой музыкальности.

«Спящая красавица» одесского театра воплощала художественное единство устремлений начинающих солистов и опытных мастеров, как бы олицетворяя эстафету преемственности поколений. Это произведение Чайковского предназначено для трупп, где есть сильный состав солистов. Воплотить на сцене вариации феи пролога, сказочных персонажей последнего акта под силу далеко не каждой труппе. Большинство одесских солистов, верно постигая образную природу партий, тонко интонировали характеры в соответствии со своими творческими индивидуальностями. Тонким мастерством расцвечивалось искусство ведущих солистов Нины Стоян, Надежды Рогозиной, Владимира Купало, Сабирджана Яппарова. Танец зрелых артистов «дышал» свежестью, в нем ощущалась живая глубина эмоций. Они словно воплощали лучшие традиции балетного академизма. И тут нельзя не сказать о замечательном педагоге, самоотверженном труженике, ученике А. Вагановой Юлии Иосифовиче Плахте, который является в одесском коллективе главным хранителем чистоты классического танца — тех крыльев труппы, которые позволяют ей свободно творить в единстве традиций и неизменного обновления.

Успеху гастролей способствовало «живое» звучание оркестра. Именно живое, так как все чаще в гастрольной практике фестивалей используется запись оркестрового звучания на фоно-



**AZ ODESSZAI ÁLLAMI  
AKADÉMIAI BALETT  
ÉS OPERA SZÍNHÁZ  
BUDAPESTI  
VENDÉGIJÁTÉKA**



Буклеты, выпущенные к гастролям  
Одесского театра оперы и балета  
в Венгрии.

**A  
BUDAPESTI  
SZABADTERI  
SZINPADOK  
NYARI  
PROGRAMJA  
1986**



грамму. Обеспечивая мобильность труппы, такое музыкальное сопровождение обедняет жизнь спектакля. Музыкальные образы партитуры Чайковского, рожденные сегедским филармоническим оркестром под руководством молодого дирижера одесского театра Александра Сотникова, растворялись в магической тишине ночи, усиливаясь уникальной акустикой зала.

Критика была единогласна в оценке балета. Газета «Вечерние новости» отмечала: «Не всякий коллектив сможет с успехом выступить на сегедской сцене — ведь она видела выступления лучших балетных трупп Советского Союза. Одесский театр показал блестящий спектакль, не оставивший равнодушным ни одного зрителя».

Венгерские гастролы одесситов бы-

ли продолжены на двух сценических площадках Будапешта. В центре старинного парка острова Маргит расположился театр под открытым небом, где в течение трех вечеров коллектив показывал «Лебединое озеро» — балет, имеющий вековую сценическую историю. Версия постановки, осуществленной В. Смирновым-Головановым и Н. Рыженко, оригинальна, но в ней собраны и сохранены все лучшие сцены из хореографии Льва Иванова, Мариуса Петипа и Александра Горского.

Музыкальные волны оркестра оперного театра Будапешта, направляемого главным дирижером одесского коллектива Игорем Шавруком, отражались на лицах зрителей, сидевших в зале, наполняя их высокой поэтической мыслью и открывая в их воображении простор для романтических образов высокого искусства.

В главных партиях здесь тоже выступили молодые — О. Тозыякова и Н. Яковлева (Одетта и Одиллия), А. Мусорин и С. Горбачев (принц Зигфрид). В хорошей академической манере исполнили па де трау первого акта Н. Стоян, Н. Рогозина и А. Кириченко, остро и раскрепощенно танцевал шута В. Борисов. Коварство и могущество Злого гения интересно передавали С. Блонский и В. Власенко.

Два балета русского классического наследия прорецензировали возможность двух различных подходов к балетной классике. Сосуществование в репертуаре бережно прочитанной «Спящей красавицы» и творчески переосмысленной партитуры «Лебединого озера» доказали прочный профессионализм труппы.

Доминиканский двор гостиницы «Хилтон» — сцена удивительная. Она невольно завораживает своей красотой. Средневековые руины, старинный храм, ультрасовременное здание гостиницы образуют небольшой внутренний двор. Там и расположен зал на двести мест. Правда, аудитория зрителей расширилась благодаря жителям отеля, наблюдавшим из окон гостиничных номеров.

Здесь были показаны два шекспировских балета: «Ромео и Джульетта» на музыку увертюры-фантазии П. Чайковского и «Павана мавра» на музыку Г. Перселла. Двадцатиминутный спектакль-диалог «Ромео и Джульетта» был осуществлен В. Смирновым-Головановым и Н. Рыженко в 1976 году. В этом балете нет сложных фабульных отношений героев. Драматургическая полнота сюжетных коллизий как бы пронизала дуэт героев. Главной темой становится любовь, которая, как внезапно налетевший вихрь, заслонила все окружающее. Замысел постановщиков эмоционально выразительно передала Т. Степанова и С. Яппаров. «Павана мавра» Хосе Лимона — произведение, перешедшее сегодня в ранг классических. В одесский театр этот балет перенесла Н. Рыженко, а венгерским зрителям его представили зрелые мастера Н. Барышева, С. Антипова, М. Петухов, П. Фомин.

Артисты балета одесского театра приобрили в Венгрии своих почитателей. Не случайно многие рецензии венгерских критиков и журналистов заканчивались словами: «До свидания, одесские друзья!»

Елена ФЕДОРЕНКО

Германская  
Демократическая  
Республика

## Двадцатилетие

Говоря о двадцатилетнем юбилее «театра танца» берлинской «Комише Опер», хочу назвать прежде всего два имени — советской балерины Ольги Лепешинской и немецкого хореографа Тома Шиллинга.

В танцевальной труппе берлинского театра «Комише Опер» Ольга Лепешинская пользуется большим уважением — советская артистка стояла у истоков рождения коллектива в 1966 году, много сделала как педагог-репетитор для его формирования как оригинального творческого организма. Ее неутомимая деятельность помогла ему вырасти в труппу высокой профессиональной культуры и обрести международное признание.

Вальтер Фельзенштейн, который в то время был руководителем театра «Комише Опер», предложил пост главного балетмейстера молодому Тому Шиллингу, который, в свою очередь, пригласил на роли первых солистов юных Ханнелоре Бей и Роланда Гавлика, позже с большим успехом выступивших во многих его спектаклях. Одноактный балет «Море» (на музыку К. Дебюсси) стал их первой совместной с Шиллингом работой, благодаря которой они обрели известность. Это произведение до сих пор «живет» в репертуаре «Комише Опер», причем ныне в этой исполненной поэзии хореографической картине мы видим и представителей более молодого поколения — Анжелу Райнхардт и Томаса Фольмера.

Многие полотна Шиллинга выдержали испытание временем — назовем такие балеты, как «Абраксас» (музыка Вернера Эгга), «Золушка» и «Ромео и Юлия» Сергея Прокофьева, «Черные птицы» Георга Катцера, который Шиллинг показывал и в Москве, «Лебединое озеро» Петра Чайковского, «Родство по выбору» Франца Шуберта и многие другие. Автор либретто большинства сочинений Шиллинга — Бернд Келлингер, директор балета «Комише Опер».

Недавняя постановка балетного коллектива «Комише Опер» — творческая интерпретация «Сказок Гофмана» Жаком Оффенбахом. Автор музыкальной версии спектакля — композитор Герд Начински, сценарий написал Бернд Келлингер, хореографию создал Том Шиллинг. Их творение ассоциируется в моем представлении как своего рода синтетическое представление, объединившее в себе элементы фантастического и одновременно реалистического танцевального театра. И хотя, на первый взгляд, спектакль осуществлен на основе балетной классики, здесь широко представлено все многообразие выразительных средств современного пластического языка.

Герой произведения — сам автор «Сказок Гофмана» композитор Жак Оффенбах, сотворивший это полотно на склоне жизни, его полнокровная музыка. Сценарий балета в основном по-

вторяет сюжет оффенбаховской комической оперы. Здесь рассказывается история поэта Гофмана, его поиски идеала, который является ему в образах куклы Олимпии, куртизанки Джульетты, танцовщицы Антонины. Обратившись к этим ирреальным видениям, Гофман обрел душевные силы для того, чтобы пережить драму своего чувства к певице Стелле (любовь к которой, вероятно, явилась результатом создания «Стелла-секстета») и погрузиться в раздумья о художественной миссии поэта, посвятить себя творчеству.

«Перевод» образов «Сказок» из одного театрального жанра в другой поставил перед авторами весьма существенный вопрос: как преломить гениальную оперу Оффенбаха с ее широко известным текстом и популярными мелодиями в балете? Они старались решить задачу, сохраняя уникальные качества оригинала как произведения музыкального театра, создать на его основе сценическое полотно с совсем иной спецификой, с сильным пластическим «излучением». Герд Начински соединил в партитуре известные фрагменты из партитур Оффенбаха, в том числе и из его балета «Бабочка», соединив их там, где это было необходимо, эпизодами собственного сочинения. Работа проведена большая и тщательная. В результате ее родилась редакция, имеющая четкую музыкально-драматургическую концепцию, единую стилистику.

Ютта Дойчланд, исполнявшая роль всех четырех женщин, принесших Гофману столь жестокое разочарование, выступала как звезда вечера. И этим оправдала свое звание прима-балерины. Ее разностороннее дарование разожгло хореографическую фантазию Тома Шил-



Ханнелоре БЕЙ и Томас ФОЛЬМЕР в балете «Ромео и Юлия».

Фото Ханса Ролков

линга: она талантливо преобразалась то в курьезно-угловатую Олимпию, то в греховно-соблазнительную Джульетту, то в страдающую, страстную Антонию... По манере интерпретации одна никак не повторяла другую. Выразительно провела артистка дуэт с Гофманом, в партии которого выступил Геральд Бинке, убедительно обрисовавший раздвоение души своего героя, его порывы,

Сцена из спектакля «Сказки Гофмана».

его боль и муки. Диалоги с исполнителями других мужских ролей — Раймондом Хильбертом, Томасом Киндтом, Марио Перриконе помогают артистке полнее раскрыть характеры своих героинь. Выразительно выглядят Анжела Райнхардт и Раймонд Хильберт во вставном вальсе из балета Жака Оффенбаха «Бабочка».

Кордебалет труппы уверенно решает большие и ответственные задачи, которые ставит перед ним хореография Тома Шиллинга, в таких, например, сценах, как «Канкан», «Куклы», «Сильфиды».

Партитуру Оффенбаха-Начински оркестр театра, которым дирижировал Иохим Виллерт, стремился раскрыть с





наибольшей выразительностью. Технически точно выполненные декорации Райнхардта Циммермана и удобные, подчеркивающие пластику тела костюмы Элеоноры Клайберс нашли у зрителей признание.

На празднование двадцатилетия балетного ансамбля берлинского театра «Комише Опер» в столице Германской Демократической Республики были приглашены многие известные балетные труппы других стран, которые выступали в самом Берлине и в других городах. Большое впечатление оставил Штутгартский балет, показавший свой знаменитый спектакль «Онегин», а также другие постановки Джона Кранко. Он ознакомил также берлинскую аудиторию с хореографическими полотнами Мориса Бежара, Иржи Килиана, Вильяма Форзита и Роберта Норта (они здесь почти неизвестны), где мы встретились с такими интересными солистами, как Биргит Кейль и Владимир Клос, Ричард Креган и Томас Дитрих.

С успехом прошли и гастроли Финской национальной оперы из Хельсинки. Хорошо выученные, обаятельные танцовщицы показали балет «Семеро братьев» (по роману Алексиса Киви) с хореографией Марио Кууселы на музыку Ээро Оянена. В полном блеске предстала перед нами французская труппа из города Нанси. В интерпретации ее исполнителей мы увидели в основном одноактные балеты Джорджа Баланчина, Агнесс де Милль, Нильса Христе, Мозеса Пендлетона.

Танец модерн был представлен труппой балета «Контемпорайнс Париж» (Франция). В манере, близкой к немецкому выразительному танцу, ею была показана хореографическая миниатюра хореографа Карин Винер «В память о Мари Вигман». Это направление современного хореографического искусства отражала и программа «Лимон Данс Компани» из Нью-Йорка (Соединенные Штаты Америки). Исполнители «Пражского камерного балета» (Чехословакия) познакомили нас с разнообразной программой, куда вошли новые постановки хореографа Павла Шмока.

В единой интернациональной программе принимали участие артисты из Берлина, Хельсинки, Праги, Штутгарта, а также гости из Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, которые показали нам работы Дмитрия Брянцева.

Дитмар ФРИТЦШЕ

## Мозамбик

# Судьба ЖИВОГО наследия

На территории Мозамбика расположены десять провинций, каждая из которых является колыбелью своего языка,

традиций, обычаев, имеет свою историю. В единое государство их объединила воля к независимости. Размах вооруженной борьбы и возникновение в нескольких районах страны свободных зон способствовали в народе становлению чувства национального единства. Население этих провинций познавало друг друга в борьбе.

Вооруженная борьба, освобожденные зоны, национальное единство — вот три основных фактора, которые надо учитывать, чтобы понять сегодняшний Мозамбик, в том числе и его танцевальную культуру. Сплотившиеся в битвах с колониализмом, люди начали осознавать, что национальная культура, в том числе и хореографическая, — весьма действенное средство в борьбе за свободу. О том, например, свидетельствует в своей статье, опубликованной в газете «Доминго», государственный секретарь по культуре сеньор Луис Бернардо Ованна. Напомним, что запрещенные португальскими колонизаторами народные пляски исполнялись тайно, а в дни восстания они видоизменились, обрели новое содержание, новые краски.

Освобожденные зоны представляли собой большую лабораторию, где с успехом опробовалось объединение, свободное от регионализма и трибализма (племенного деления), открывшее путь к осознанию себя единой нацией, к рождению чувства национального единства.

И потому творческие ценности, созданные жителями разных провинций, стали одним общим богатством: воинственные танцы Ксигубо и Тимбилас-дель-Сюр, обрядовые действа Нуай в центре страны, хореография и женское хоровое пение, сложившиеся под влиянием арабского искусства на севере, стали рассматриваться как целостное мозамбикское культурное достояние.

Первый национальный фестиваль народного танца в июне 1978 года и Первый фестиваль традиционной песни и музыки в январе 1981 года позволили сделать первые записи традиционного искусства. Его разнообразие, широта, его богатство восхищают. Но одновременно нас очень беспокоит его судьба — ведь речь идет о живом наследии, о наследии, которое «живет» сегодня вместе с людьми и которое необходимо сохранить. Грамотность, знания проникают в различные слои населения. Магический обряд, его отвлеченная природа, случается, утрачивает свое первоначальное значение. Часто танцы и песни, уже независимо от обряда, продолжают присутствовать на различных праздниках общины. Так, например, происходит в Мапико, расположенном на крайнем севере страны. Однако общество, как и люди, меняется, а с ним меняется его организация, социальные и производственные отношения, его культурные и эстетические потребности. В городах этот процесс происходит быстро и нередко жестоко. И потому неизбежному разрушению мира предков мы стремимся противопоставить принципы сохранения культурного наследия.

И здесь нам помогают школы, детские сады — они заменяют традиционную систему его племенной передачи от взрослых к детям. Эти учреждения призваны поддерживать в новых поколениях связь с культурными традициями их

предков. Однако делать это надо очень бережно: увлекшись таким «внедрением» ценностей прошлого в сознание молодежи, мы можем попасть в ловушку культурного национализма или ограничить предел созидательного развития наследия прошлого. А ведь артист, как мы утверждаем, — это обязательно новатор, созидатель. Ему надлежит, участь у народа, зная его историю, его творчество, жизненные потребности, синтезировать, осмысливать, перерабатывать весь этот огромный материал. И на его основе творить новое. Артист не просто хранитель прошлого, но обязательно — строитель будущего. Благодаря его искусству народ получает в свою собственность культурное наследие, обогащенное опытом профессионала, расширяя таким образом горизонты своей культуры. Но все это возможно при условии, когда отношения между людьми не являются отношениями угнетателя и угнетенного, эксплуататора и эксплуатируемого.

У гордого своей победой в борьбе за освобождение народа Мозамбика возникла потребность в углублении своих культурных связей с другими народами.

Вскоре после завоевания независимости в стране родился национальный ансамбль песни и танца, который занялся активной пропагандой образцов богатого и разнообразного мозамбикского танца. Однако здесь еще многое предстоит сделать. Не просто механически «извлечь» танец из деревни, из условий его естественного бытования, с тем, чтобы «подвергнуть» его испытаниям профессиональной сцены — ведь тогда неизбежно будет утеряна непосредственность исполнения, качество, преобладающее у участников во время праздника или обряда и придающее всему зрелищу неповторимую эмоциональную атмосферу. Эти потери приходится компенсировать актерским мастерством, образностью, технической точностью интерпретации. Осознавая это, в 1984 году мы основали Национальную школу танца, куда принимаются дети, достигшие девятилетнего возраста и имеющие природные способности. Шаг за шагом они постигают универсальную технику танца, учатся превращать свое тело в «хорошо настроенный инструмент» и одновременно изучают наследие национальной хореографии. А она у нас необычайно богата. Достаточно сказать, что на Первом фестивале народного танца было показано около двухсот пятидесяти образцов, в чем отразилось то множество ситуаций, в которых жители Мозамбика выражают свои переживания средствами танца. И здесь присутствуют самые различные ритмы, хоровые гармонии, шаги, раскрывающие определенное содержание, для аккомпанемента используются многие виды национальных музыкальных инструментов.

Пока еще мы у самого начала систематического исследования мозамбикского танца. То, что мы знаем о нем, — на уровне списка названий. Нам необходимо узнавать больше, фиксировать, исследовать, сравнивать, осмысливать и пропагандировать, то есть растить и воспитывать тех, кто будет продолжать важное дело — сохранение богатства национального танца.

Анабелла РОЛЬДАН



## Шестой выпуск «Панорамы»

Ежегодный фестиваль «Панорама современного румынского балета», который до сих пор проводился в городе Фокшаны, на этот раз состоялся в Бухаресте и отличался рекордным числом участников: хореографов, танцовщиков, критиков и, конечно же, зрителей. Представления проходили в здании Румынской оперы, здесь, кстати, состоялись два спектакля, которыми первая танцевальная сцена страны и была представлена в программе праздника, и в Бухарестской консерватории имени Чиприана Порумбеску, гостеприимством которой воспользовались все остальные труппы (включая и труппу Румынской оперы, представившую фрагмент своей будущей премьеры).

Праздник, проводившийся в Бухаресте, ни в коей мере не является по сути своей состязанием. Фестиваль «Панорама» ставит перед собой иные задачи: он организуется с целью более полного ознакомления зрителей и критики с современным творчеством румынских хореографов, стимулирования его развития как в качественном, так и в количественном отношении. Однако здесь, конечно, возникают свои проблемы и, наконец, самая главная среди них — уро-

вень исполнительской культуры артистов, который благоприятствует (или наоборот) постановщику того или иного произведения в подобном сценическом сопоставлении сил. Не буду комментировать профессиональные возможности интерпретаторов, скажу лишь, что сочинения всех четырех программ «Панорамы» представляли зрителям танцовщики оперных театров Бухареста, Клужа-Напоки и Тимишоары, бухарестских коллективов «Колумна» и «Контемп», а также труппы Лирического театра Констанцы.

Учитывая вышеизложенные соображения, все же не могу не отметить того особого успеха, который выпал на долю балетов «Паяц» и «Кровавая свадьба» в постановке Иона Туджару и «Пер Гюнт» в постановке Михаэлы Атанасиу, которые осуществлены на сцене Бухарестской оперы, а также на долю недавно завершеного Серджу Ангелом балета «Призыв вундеркиндов». При всем существенном различии хореографического «языка» все три постановки объединяет, как мы бы сказали, «полное авторство» каждого из этих мастеров, которые выступили здесь и как хореографы (а, значит, и как режиссеры), и как авторы либретто, и как создатели музыкального текста (коллажа), являющегося опорой танца. Элементы стремления к такому «полному авторству» ощущаются и у других постановщиков, представивших свои работы на фестивале, — у Анки Тудор, Адриана Мурешана, Александры Мезинческу и, по всей вероятности, у Штефана Георге. Однако показанные ими фрагменты слишком коротки для того, чтобы профессионально обосновать этот вывод. Но тем не менее, следует сказать, что благодаря той большой работе, которую по крайней мере в течение последних десяти лет ведут названные хореографы по овладению искусством «полного авторства» (а также и другие,

которые не участвовали в шестом выпуске «Панорамы»), современный румынский балет поднялся в последние годы от балетных миниатюр на уровень широких полотен, от несколько орнаментального хореографического рисунка к танцу, выражающему идею большого актуального звучания, независимо от того, идет ли речь о спектакле, навеянном драматургией Ибсена («Пер Гюнт» Михаэлы Атанасиу) или Лорки («Кровавая свадьба» Иона Туджару), румынским фольклором («Миорица» Штефана Георге) или глубоким критическим изучением реальностей нынешнего века, угрожающего человечеству столькими серьезными опасностями («Призыв вундеркиндов» Серджу Ангела и «Малая Медведица» Адриана Мурешана).

Наконец, особое место в нынешней «Панораме» занимает хореограф Вера Прока Чертя. Продолжая работать в жанре хореографической миниатюры, она творчески развивает культовый румынский танец, стремясь передать через восприятие современного художника глубинную многовековую суть и природу национального фольклорного богатства, в знании которого у нее нет соперников. На этот раз это подтвердили композиции «Ритмы» и «Мечты», а также фрагмент из балета «Миорица», переданный в ярко индивидуальном видении.

Шестой фестиваль «Панорама современного румынского балета» выявил важные проблемы развития нашего балета, определил его наиболее плодотворные направления. Об этом говорили участники фестивальных дискуссий.

Луминица ВАРТОЛОМЕЙ

### Япония

## Кабуки-драма — в балете

Одним из значительных событий японской хореографической сцены стала премьера спектакля «Кабуки» (в постановке Мориса Бежара), который показала труппа «Токио-балет». Это произведение стало результатом глубокого постижения его автором философских учений Востока, в нем также нашла свое естественное выражение его любовь, его пристальный интерес к традиционному японскому театру.

Музыкальной основой балета стала партитура, сочиненная современным композитором Тошира Мацзуми, который стилизовал ее в духе старинных пьес. Сценарий сочинения построен на сюжете древней легенды, где рассказывается о том, как сорок семь самураев отомстили за поруганную честь их казненного врагами учителя.

Кэндзи УСУИ



Сцена из балета «Кабуки».



Эскизы костюмов К. Коровина  
к балету «Конек-Горбунук».  
Большой театр. Москва. 1901.

*История:  
публикации,  
документы,  
воспоминания*

Эскиз декорации картины  
«Терем» К. Коровина  
к спектаклю «Золотая рыбка».  
Большой театр. Москва. 1903.





*«Секреты» создания балетной туфельки мастерами прошлых лет всегда привлекали внимание исследователей: изменение ее модели — наглядный показатель развития танцевальной техники. А существуют ли «тайны» у обуви современных мастеров балета? Ответ на этот вопрос пытаются найти авторы публикуемой в этом номере журнала статьи «В искусстве мелочей не бывает» Г. Гуляева и Э. Липпа.*