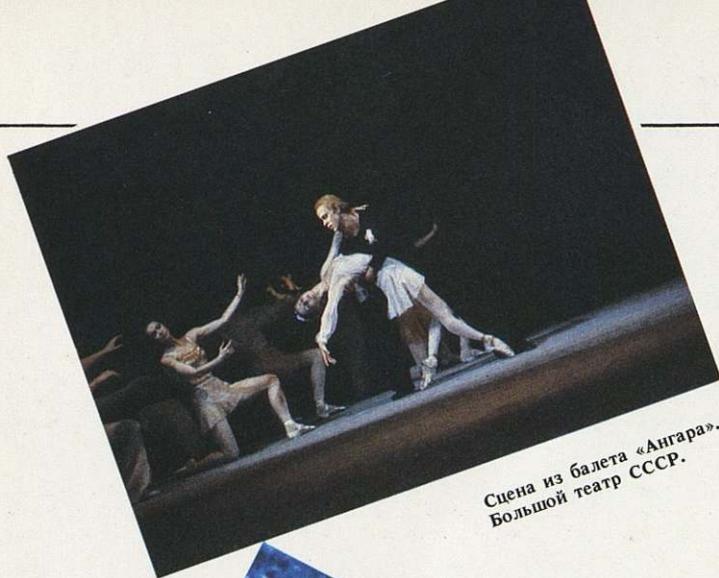




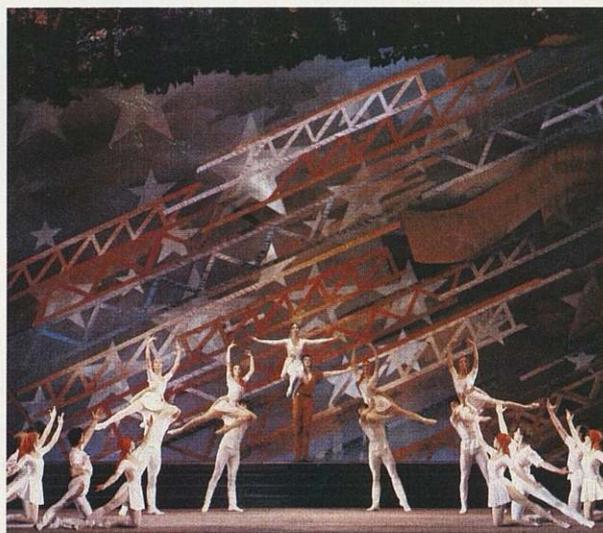
СОВЕТСКИЙ
БАЛЕТ

1987

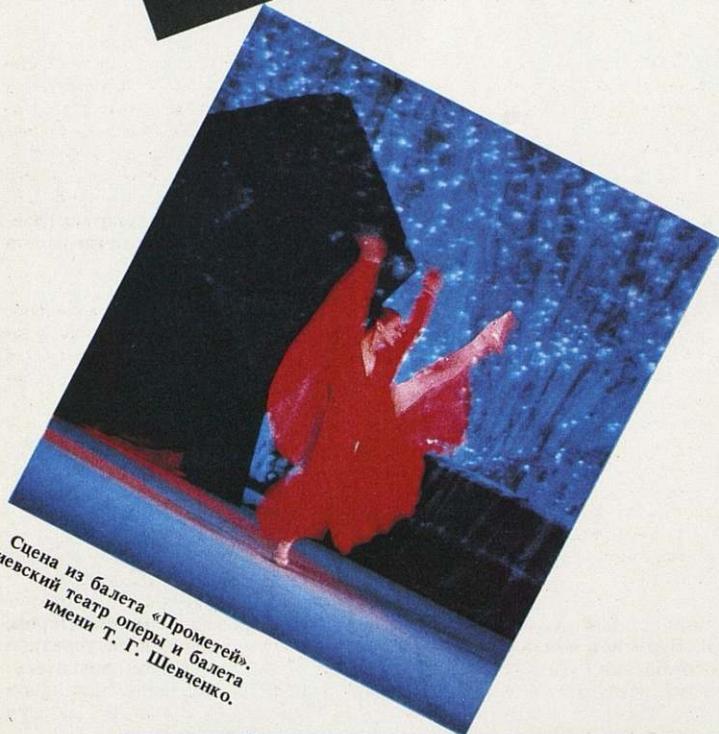
6



Сцена из балета «Ангара».
Большой театр СССР.



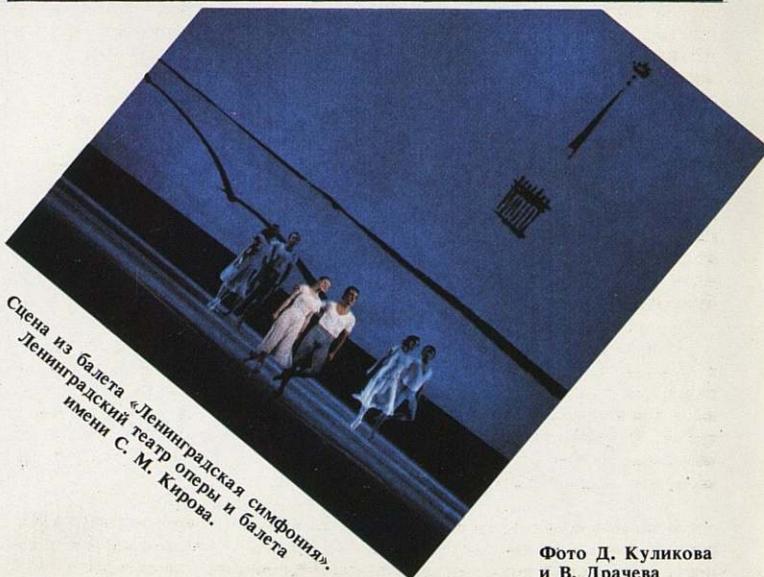
Сцена из балета «Крылья памяти».
Большой театр оперы и балета Белорусской ССР.



Сцена из балета «Прометей».
Киевский театр оперы и балета
имени Т. Г. Шевченко.



Сцена из балета «Память».
Музыкальный театр Коми АССР.



Сцена из балета «Ленинградская симфония».
Ленинградский театр оперы и балета
имени С. М. Кирова.

Фото Д. Куликова
и В. Драчева



емидесятилетие Великой Октябрьской социалистической революции — большой праздник советского народа. Революция открыла начало новой эры в жизни человечества, явилась самым выдающимся событием XX века, во многом определившим пути современной истории. Октябрь избавил нашу Родину от эксплуатации человека человеком, от безработицы, от национального гнета, от нищеты и неграмотности.

В обращении ЦК КПСС «К советскому народу» о подготовке к празднованию 70-летия Октября говорится: «В нашем сознании, в наших чувствах Октябрь — это предмет наивысшей национальной гордости советских людей. Революция стала беспримерным взлетом исторического творчества масс, звездным часом победившего народа, сброшившего ярмо капиталистической и помещичьей эксплуатации».

Революция совершалась ради социального освобождения трудящихся, ради подъема экономики, развития демократии, расцвета культуры. Она открыла трудящимся доступ к образованию, искусству, всестороннему развитию личности, к выявлению всех творческих потенциалов, таящихся в народе.

«В стране произошли огромные преобразования в области культуры, — говорится там же. — Социализм предстает перед миром как строй, способный предложить гуманистическую альтернативу бесчеловечности и насилию, духовному опустошению буржуазного общества, как строй, сохраняющий и умножающий подлинные ценности цивилизации и в силу этой способности и ориентации отвергающий культуру, основанную на коммерции и наживе».

Резко изменила революция и судьбы искусства, она создала предпосылки для нового отношения между художником и обществом. До революции культура была узурпирована господствующими классами, круг потребителей высокого профессионального искусства был относительно ограничен и узок. Поэтому художественные явления, воплощавшие идеалы прекрасного, произведения, прекрасные по своему существу, призванные восхитить и радовать людей, не были часто доступны народу и не могли играть непосредственной активной роли в его жизни из-за пропасти, разделявшей господствующие и угнетенные классы. Октябрьская революция положила начало ликвидации этого разрыва, определила возможность прямого единения искусства и народной жизни.

Уже сразу после Октября В. И. Ленин говорил в беседе с К. Цеткин: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимым ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их».

Эти положения определяли политику Коммунистической партии в области искусства, выявляли его высокую и благородную историческую миссию. До революции многие виды искусства характеризовались кризисными явлениями, творческие поиски нередко заходили в тупик. Революция открыла перед искусством широкую дорогу, поставила ясные цели, дала вдохновляющий гуманистический идеал. Все это коренным образом повлияло и на судьбы балетного театра.

В него впервые пришел широкий массовый зритель. Вопреки предсказаниям скептиков, этот зритель оценил красоту и гуманизм классического балета. И хотя в первое послереволюционное десятилетие было

ВИКТОР ВАНСЛОВ,

доктор
искусствоведения,
профессор

много дискуссий и споров, и наиболее плодотворные пути творчества проявились не сразу и не все поиски оказались жизнеспособными, но подлинное искусство, вершины балетной классики все более и более завоевывали признание, ибо для них возникала благодатная общественная почва.

Демократизация балета не означала снижения его уровня. Передовые деятели балетного театра немало сделали, чтобы сохранить во всей чистоте и школу классического танца, и великое классическое наследие на сценах театров.

Но жизнь выдвигала и новые требования. Деятели советского балета не только сохраняли и продолжали традиции, но и стремились идти в ногу со временем, приблизиться в своей деятельности к тем целям и задачам, которые ставила демократическая зрительская аудитория, творить в русле всего революционного обновляющегося русского искусства. И пусть первые творческие эксперименты в области нового советского балета — очень пестрые и шедшие в самых разнообразных направлениях — были еще несовершенны. Без них не могли бы проявиться главные пути и не могла быть доказана возможность прямой связи балета с современностью.

Пройдя через поиски и пробы 20-х годов, советский балет в следующее десятилетие начал обретать творческую зрелость, о чем свидетельствовало рождение произведений, получивших всенародное признание. Пути, открытые перед балетом Октябрем, начали приносить первые значительные плоды. Были сделаны успехи по воплощению в балете современной и историко-революционной темы («Красный мак», «Пламя Парижа»). Были созданы спектакли по выдающимся произведениям мировой литературы, поразившие своей жизненной правдой и художественной глубиной. Среди них — «Бахчисарайский фонтан», «Лауренсия», «Ромео и Джульетта». Благодаря усилиям советских педагогов была усовершенствована хореографическая школа, давшая выдающихся исполнителей — М. Семенову, Г. Уланову, Н. Дудинскую, В. Чабукиани, А. Ермолаева, К. Сергееву и других, которые подняли исполнительское мастерство на новый художественный уровень. Балетмейстерами В. Вайноненом, Р. Захаровым, Л. Лавровским, Б. Фенстером, В. Бурмейстером и другими были достигнуты выдающиеся успехи в обогащении балета режиссерским и актерским мастерством, значительными идейными замыслами и полноценной драматургией, благодаря чему балет по своему общественному значению встал в один ряд со всем советским искусством.

Тогда же были заложены основы хореографических училищ и балетных театров в союзных республиках. И. Моисеевым был организован первый Ансамбль народного танца, который положил начало новому направлению в современной хореографии. Развитие получили также эстрадный и бальный танцы, хореографическая самодеятельность.

Идя по пути, открытому Октябрем, балет качественно преобразился. Возникла исторически новая, развитая и многообразная хореографическая культура, подлинно гуманистическая по своему содержанию и народная по своему значению. Она обладает огромными внутренними потенциалами, бесконечными возможностями творческого развития, что в полной мере раскрылось в дальнейшем развитии советского балета.

Ныне советский балет поднялся на еще более высокую историческую и художественную ступень. Он сохраняет и усваивает достижения и открытия, но становится все шире и богаче по своим художественным возможностям и выразительным средствам. Более глубокая угрениченность в классическом наследии соединилась теперь с более смелым новаторством, усиление национальной самобытности — с освоением завоеваний прогрессивного зарубежного опыта. Сфера охвата жизни балетом сделалась поистине универсальной: нет как будто бы таких жизненных тем, которые не были бы опробованы балетмейстерами, не стали бы вдохновляющим стимулом для их искусства. Необычайно развитыми и многообразными стали ныне язык и форма хореографического искусства. Классический танец, оставаясь его основой, развивается в современных балетах в связи с требованиями образного содержания, обогащаясь элементами других танцевальных систем: народного танца, пантомимы, свободной пластики.

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

НОЯБРЬ — ДЕКАБРЬ

6 | 37 |
1987

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

Выходит шесть раз в год
Издается с 1981 года

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



На первой странице обложки:
полет Победы в спектакле
«Аппассионата»
Московского
государственного театра
балета СССР
В роли Победы — Галина
СТЕПАНЕНКО.

На четвертой странице обложки:
стенды музея Ленинградского
хореографического училища
имени А. Я. Вагановой,
посвященные Анне Павловой
и Евгению Соколовой.

Стандо в набор 09.09.87.
Подписано в печать
21.10.87. А13544.
Формат 60×90¹/₈.
Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Уч.-изд. л. 12,72.
Тираж 40 000 экз.
Заказ 1429.

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

Номер оформлен
С. А. ВИНОГРАДОВОЙ

Технический редактор
А. А. СУШИНА

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

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

Современный этап в развитии советского балета ознаменован творческими открытиями балетмейстеров Ю. Григоровича, И. Бельского, О. Виноградова, Н. Касаткиной и В. Василева, а также мастеров следующих поколений, ныне успешно работающих не только в Москве и Ленинграде, но и во всех республиках и балетных театрах Советского Союза, в том числе У. Сарбагишева (Киргизия), В. Елизарьева (Белоруссия), М. Мурдмаа (Эстония), Б. Аюханова (Казахстан)... За годы Советской власти утвердилось равенство всех народов нашей страны, развилось их братское сотрудничество. Поднялась культура всех республик, развивающаяся в их взаимодействии и обмене ценностями. Многие театры по праву гордятся родившимися на их сцене современными спектаклями. Выдающимся событием стал балет «Спартак» в постановке Ю. Григоровича.

Сейчас во всех союзных республиках и в ряде крупных периферийных городов есть свои хореографические школы и училища, оперно-балетные театры и танцевальные ансамбли. Советский балет развивается как единый многонациональный организм. У разных народов СССР не только создаются свои национальные произведения, обогащающие многокрасочную палитру советского искусства, но нередко эти произведения приобретают значение, выходящее за пределы республики, становятся этапными для всего советского балета в целом, а потому они ставятся в театрах разных республик (можно назвать балеты «Отелло», «Семь красавиц», «Тропюю грома», «Тысяча и одна ночь», «Материнское поле», «Азиат» и другие). Все это тоже достижение Октября, завоевание ленинской национальной политики.

В создании советского репертуара, в выработке и развитии эстетических принципов реалистического спектакля балетмейстеры нашли соратников и единомышленников в лице выдающихся исполнителей разных поколений. Гордостью советского балета стало искусство М. Плисецкой, И. Колпаковой, Р. Стручковой, Н. Бессмертной, Е. Максимовой, В. Васильева, М. Лавровского, М. Лиёпы и других замечательных артистов. В советском искусстве сложился новый тип танцовщика-актера, сочетающего виртуозную технику с осмысленностью и одухотворенностью танца, с умением танцевать в образе, создавать на сцене живые человеческие характеры. В этом — одно из проявлений гуманизма советского искусства, вдохновленного завоеваниями Октября.

Воплощая высокие идеалы гуманизма и красоты, обладая глубокой идейно-образной содержательностью и блистательным художественным совершенством, — качествами, которые выросли и развились на общественной почве социализма, — советский балет по праву получил признание лучшего в мире. Говоря так, мы вовсе не отдаем дань звонкой фразе. Мировое признание советского балета общеизвестно.

Выражение этого мирового признания многообразно. Немало созданий советских балетмейстеров увидело свет рампы за рубежом. Советские балетмейстеры неоднократно приглашались в разные страны для постановки новых оригинальных произведений. Многие зарубежные балетмейстеры и исполнители получили хореографическое образование в нашей стране. Советские хореографы-педагоги систематически приглашаются на работу в балетные труппы разных стран. А гастрольные советских хореографических коллективов (театров, ансамблей) и отдельных исполнителей за рубежом всегда выливаются в подлинный триумф.

Советский балет в зарубежных странах ждут, его любят, его приветствуют. Потому что он всегда приносит с собою подлинное искусство и высокую красоту, говорит о человечности, утверждает добро и является образцом художественного совершенства. Выступая, ставя новые произведения, ведя репетиторскую и педагогическую работу за рубежом, деятели советской хореографии являются словно полномочными представителями социалистической культуры. Они утверждают своим творчеством и несут другим народам идеи мира и дружбы, свободы и совершенствования человека.

Великий Октябрь продолжается в наших делах и сегодня. В стране разворачивается перестройка, идет революционная по своей сути созидательная работа. Ее цель — ускорить прогресс социалистического общества. Этому же призваны служить культура, искусство.

В балете предстоит заново решить множество творческих и организационных вопросов, чтобы создать все условия для динамичного его развития, для новаторских исканий, для движения вперед.

Как и другие искусства, балет способен возвышать и облагораживать людей, обогащать их духовный мир. Задача состоит в том, чтобы сохранить, приумножить и развить лучшие достижения советского балета, сделать в нем новые художественные открытия, создать подлинно совершенные произведения, волнующие людей сегодняшнего дня, пробуждающие их лучшие мысли и чувства.

Идеалы Октября зовут к труду во имя процветания Родины, во имя мира на Земле. Коммунистическая партия призывает советский народ соединить разум, волю и энергию в одну необоримую силу для решения вставших перед нашей страной новых исторических задач.

СУДЬБА ТЕРПСИХОРЫ В ЦИФРАХ И ФАКТАХ или некоторые организационные проблемы современного балета

Балет, казалось бы, нельзя не любить. Переполненные залы, бурные аплодисменты, многократные вызовы на поклонны, обилие цветов — таков весьма распространенный стереотип представления о балетном спектакле, возникший и укрепившийся, конечно, не без оснований. Но так же как жизнь делится на праздники и будни, театральный процесс включает в себя не только вершинные достижения искусства. Хотим мы этого или не хотим, есть такое понятие — рядовой спектакль, будничная повседневность балетного театра. Давайте признаемся: эту сторону медали мы реже всего делаем предметом анализа, о ней привыкли стыдливо умалчивать. И уж почти как нарушение приличий, этакий «моветон», нередко воспринимаются всякие попытки обсудить организационно-экономическую сторону балетного творчества — разве можно такими грубыми инструментами, как цифры, планы, финансы, штаты, вторгаться в тонкую ткань искусства танца?

Да, балетный спектакль — прежде всего плод творческих усилий, но он, как и всякое произведение театрального искусства, создается коллективными усилиями и на основе материальной базы. И становится фактом общественного сознания и общественного бытия только при встрече со зрителем, которому, собственно, адресован. Поэтому с проблем взаимодействия со зрительской аудиторией мы и хотим начать разговор об организации творческого процесса в современном балетном театре.

Ключевой элемент взаимоотношений театра и зрителя — репертуар. В его формировании есть свои выверенные временные законы. В основе репертуара — золотой фонд балета, спектакли классического наследия, воплощение которых — обязательная школа для балетной труппы. В афише театра должны в определенной пропорции сочетаться классические и современные произведения. Такое сочетание важно не только для театра, но и для зрителя: позволяет выбирать спектакли по вкусу. И балетный репертуар практически всех театров оперы и балета России этим старым добрым законом соответствует. В афише есть все — от «Лебединого озера» до рок-балета. И пропорции, казалось бы, соблюдены. Одну треть общего числа произведений занимают балеты русских и зарубежных композиторов-классиков, две трети — творения композиторов-современников, советских и зарубежных. Но это в афише.

Если репертуар — художественная программа театра, то прокат (ежедневная эксплуатация спектаклей) — суть ее практическое воплощение. Прокат расставляет свои акценты, делает незаметными одни редко показываемые названия и выводит вперед другие. Но ведь зритель вынужден смотреть не то, что обещано, а то, что показывают. И если спектакль ставится в прокате лишь несколько раз в год, его влияние во взаимодействии с аудиторией исчезающе мало, даже если это одно из лучших названий репертуара.

В планировании проката репертуара пересекаются все стороны театральной жизни, отражается вся внутритеатральная «технология». Приходится учитывать и возможности труппы, и занятость постановочных цехов, и общее число спектаклей, и работу над новыми постановками, и даже финансовое состояние театра. А в конечном счете формируется программа общения со зрителем. Вот тут-то и теряется риторический оттенок, приобретает болезненно практический характер вопрос: какой план проката хорош — такой, который постановочно удобен театру, или тот, который отражает творческое лицо коллектива, или, наконец, такой, который позволяет собрать побольше зрителей?

Очевидно, особенности художественного почерка балетной труппы в немалой степени выявляются через современный репертуар. И, стремясь быть разными, театры, напомним, ставят больше современных произведений, чем классических. А прокатывают не так. Шесть из каждых десяти балетных спектаклей, показываемых в театрах РСФСР, — образцы классического наследия. В среднем каждое такое произведение оказывается в прокате 38 раз в год, а современное — 15. И это бы еще могло показаться допустимым — классическое наследие велико, приучаться смотреть и понимать балет лучше на классике, поэтому логично чаще предлагать ее зрителю. Но реальная действительность не позволяет нам утешать себя подобными формулами. Три четверти спектаклей классического репертуара падает на четыре названия: «Лебединое озеро», «Жизель», «Щелкунчик», «Дон Кихот». Вот и получается: разнообразие афиши — это как бы показная сторона дела, а у подавляющей части зрителей слова «балетный спектакль» твердо ассоциируются с «Лебединым озером». Можно, конечно, винить эстетически необразованную пуб-

ЕЛЕНА ЛЕВШИНА,
доцент
кафедры планирования
и организации
театрального дела
Ленинградского государственного
института театра,
музыки и кинематографии,
кандидат искусствоведения

лику, но не сам ли балетный театр уже не одно десятилетие укрепляет в сознании широких масс такой стереотип?

«Позвольте, — слышим мы возражения разгневанного театрального руководителя, — зрители любят «Лебединое» и «Жизель», ходят на эти спектакли, а нам надо выполнять план по числу посещений, вот мы и ставим в прокат преимущественно эти названия». Так и возникает логика замкнутого круга. Одно и то же в прокате, потому что легче собрать зрителей, публика же ни к чему другому не привыкает, потому что другое мало показывают. Очевидно, разорвать этот круг можно только осознав, что зрителю надо помогать учиться воспринимать разные явления балетного искусства, пропагандировать новое, не ожидая «милоостей от природы». Проще всего идти на поводу у аудитории, подстраивая план проката под любые, даже неприятные, вкусы и запросы. А вот системы пропаганды балет, как, собственно, признаемся, и весь советский театр, сегодня не имеет. В лучшем случае, есть реклама, в худшем — распространение билетов любыми средствами. И лишь изредка, как острова в океане, встречаются примеры систематической работы со зрителем, воспитания у него устойчивого интереса и понимания искусства танца.

Пусть нас не утешают относительно высокие показатели заполняемости зрительного зала на балетных спектаклях (97% в среднем по РСФСР). За последние годы среднее число зрителей на одном балетном спектакле, хотя и медленно, но неуклонно падает (с 921 до 879 в годы XI пятилетки). Так что пора уже бить тревогу. И не будем увлекаться магией среднего. Постоянные аншлаги в крупных столичных театрах в усреднении не позволяют разглядеть, вежливо говоря, полуустые залы далеко не в одном, к сожалению, театре периферии.

Настораживает и то обстоятельство, что нестоличный театр оперы и балета РСФСР в среднем более трети спектаклей показывает вне стационара, на гастролях и выездах. Конечно, предоставить возможность увидеть балет жителям городов, где нет своих музыкальных театров, — благородная миссия. Однако печально, что одним из основных побудительных мотивов длительных гастролей и частых выездов для многих театров служит «погоня за зрителем» — необходимость выполнения плана при условии, что подлинные контакты с аудиторией в своем городе не налажены.

Для репертуарного театра активная разрезная деятельность, осуществляемая даже из самых благих побуждений, с неизбежностью оборачивается потерей качества и сокращением репетиционного времени. И усугубляется это неравномерностью проката отдельных названий, о которой мы уже говорили, — возникает необходимость в репетициях редко идущих спектаклей текущего репертуара, что отнимает репетиционные точки у новых постановок. Добавим к этому, что балет существует под одной крышей с оперой, которой тоже нужны сценические репетиции. И все это при условии, что около четверти театров оперы и балета РСФСР показывают в год 400—450 спектаклей, а некоторые и более 500. Такой режим деятельности никак нельзя назвать нормальным для музыкального театра, и сказывается это в большей степени на балете, чем на опере — артисты балета в большей или меньшей степени заняты почти во всем репертуаре.

Безусловно, от неудачи не застрахован ни один творческий коллектив, в жизни каждой балетной труппы возможны взлеты и падения. Но когда художественные неудачи перестают быть единичным явлением, становятся, образно говоря, массовыми, следует искать и объективные причины, их порождающие. Среди балетных спектаклей, снятых в последние годы с репертуара, почти половина была показана менее 5 раз.

Заметим для корректности, часть этих причин кроется в организационных неурядицах, которые можно разрешить усилиями самих театров. И первое в этом ряду — умение планировать. Проблемы планирования творческого процесса балетной труппы — составление репертуарного плана, прежде всего перспективного плана проката репертуара и репетиционно-подготовительных работ, плана загрузки отдельных исполнителей и т. д. — предмет отдельного подробного разговора, который нам не уместить в рамки этой короткой статьи. Мы же хотим здесь подчеркнуть, что значительное число объективных сложностей, тормозящих творческое развитие балетных трупп, порождаются недостатками того организационно-экономического механизма, в рамках которого функционирует сегодня музыкальный театр.

И еще один темный штрих в палитру нашей зарисовки тех реальных условий, в которых живет сегодняшний балет. Несложный подсчет позволяет нам убедиться, что для воспроизведения хореографической партитуры «Лебединого озера», созданной великими хореографами, на спектакль должно вызываться 80-90 исполнителей. Действующие «Типовые штаты артистического и художественного персонала театров...» — да простят нам цитирование столь прозаического источника — допускают в театрах оперы и балета первой группы максимум 75 артистов балета, в театрах второй группы — 60. Даже если весь штатный состав балета, что, конечно, нереально, будет участвовать в спектакле, все равно получается такое сохранение классического наследия в урезанном виде. Без классики, говорили мы, нельзя себе представить репертуар балетной труппы. Четыре классических названия, говорили мы, сегодня выступают основной связующей нитью в системе «театр-зритель». И пришли к тому, что многие балетные труппы объективно не могут полноценно воспроизводить спектакли золотого фонда, обречены на творческие компромиссы, которые и выдают зрителю за подлинник.

Театры, безусловно, не должны быть одинаковыми. Весьма желательно, чтобы спектр творческих почерков и художественных стилей балетных трупп был как можно шире. Но вряд ли кто-нибудь стремится сознательно создать систему театров, различных по качественному признаку. Однако предпосылки такого расхождения волею или неволею закладываются «производственными мощностями» разных театров. Перепад в размерах балетных трупп в штатных расписаниях разных театров — от 200 до 60 артистов. Затраты на одну новую постановку в крупных столичных театрах составляют в среднем около 80 тысяч рублей, а в целом ряде периферийных, даже академических, не превосходят 10 тысяч. Объем государственной дотации далеко не всегда соответствует реальным потребностям театра. И это при том, что все театры оперы и балета, работающие в нашей стране, имеют одинаковую организационную структуру и работают на основе единого хозяйственного механизма.

Никак не снимая и, наоборот, еще раз подчеркивая проблему, поставленную в начале нашего разговора, — балетный театр не может снять с себя обязанности и ответственность в регулировании своих взаимоотношений со зрителем, привлечении к общению с искусством танца все более широкого круга подготовленных зрителей — мы все же хотим высветить и другую сторону медали: как быть коллективу, организационно-экономическими условиями обреченному на второсортность творчества, да еще в том случае, если он работает в городе, где потенциальная зрительская аудитория объективно невелика?

Стабилизация режимов деятельности, повышение постановочных расходов, увеличение размеров трупп требует немалых финансовых вложений. Вот и возникает весьма серьезный вопрос: как рациональнее вкладывать деньги в развитие балетного искусства, по каким критериям распределять далеко не безграничные средства? Ответ казался бы, ясен — выиграть должен зритель, для которого, собственно, и существует театр. Но идти к зрителю балет может разными путями.

28 музыкальных театров РСФСР расположены в 24 городах. Следовательно, и жители далеко не всех областных и краевых центров России могут регулярно общаться с балетным искусством. Даже гастрольная деятельность всех не охватывает, а расширение гастролей существующих театров немислимо. Открывать новые музыкальные театры — удовольствие дорогое и громоздкое. Но и закрывать самые плохонькие из действующих вроде бы тоже нельзя — их и так мало. Но вот это «вроде бы», как нам кажется, — порождение старо-



го, прямолинейного взгляда на организационные принципы балетного театра.

Все 28 музыкальных театров России, как, впрочем, и театры оперы и балета других союзных республик — сколки одной организационной формы. Создавались они по образу и подобию старых, традиционных коллективов, ведущих свою историю из до-революционного времени. Мы не ставим под сомнение проверенные опытом достоинства такой организационной формы, так же как и не призываем к ее уничтожению. Деятельность многих лучших театров оперы и балета страны доказывает, что такая организация необходима для преемственности традиций, развития мастерства, сохранения и совершенствования школы танца. Но почему обязательно все одинаковые? Почему обязательно и единственно балет вместе с оперой? Разнообразие творческое должно развиваться на базе разнообразия организационного. Лозунг «много театров хороших и разных» следует понимать широко, включая все аспекты театрального дела.

Вот если бы — помечтаем мы — создавались самостоятельные балетные труппы, маленькие и большие, стационарные, постоянно работающие в одном городе, и передвижные. Театры одной постановки и театры классического наследия или современного танца — иными словами, коллективы ярко выраженного творческого направления. То-то был бы толчок к расцвету балетного творчества. И вовлечено в сферу их деятельности могло быть, ох, сколько городов и весей!

А теперь отдадим себе отчет в том, что нет непреодолимых препятствий к воплощению этой мечты. Создать много новых театров оперы и балета нельзя. Создать много балетных трупп можно — и затраты не столь нереальные, и громоздкая материальная база сразу не нужна. Это, наверное, и ответ на вопрос о распределении средств. Да, стоит, увеличивая объемы субсидирования, укрепить состояние многих действующих театров оперы и балета. Но не всех. Есть ли смысл в постоянном реанимировании явно нежизнеспособных коллективов? Не лучше ли, прекратив их существование, направить ресурсы на возникновение балетных трупп новых, как сейчас это называют, альтернативных организационных форм? От этого, как нам представляется, выиграет и балетное искусство, и зритель.

Сторонников такой точки зрения много. Но есть и противники. Главный их аргумент — может ли полноценно работать «передвижной балет». Вместе с тем нельзя сбрасывать со счетов уже имеющийся, и успешный, опыт работы хореографических трупп, основанных на нетрадиционных организационных принципах. Достаточно упомянуть ленинградский ансамбль «Хореографические миниатюры», Ленинградский театр современного балета, Московский государственный театр балета. И, наконец, спор об организации балетного театра не может быть окончательно разрешен в кабинетной тиши или публичных дебатах. Практика здесь должна быть критерием истины. Надо пробовать. Перестройка нужна и в балете, не можем же мы утверждать, что в нашем хореографическом королевстве все прекрасно и ничто не подлежит изменениям.

В заключение заметим, что, хотя все приведенные выше цифры касались театров России, проблемы, как нам кажется, затронуты общие. Так давайте решать их вместе.



редакция предлагает вам, дорогие читатели, очередной ежегодный обзор репертуара балетных театров страны, составленный по результатам предложенной группам анкеты. Анализируя ее результаты, мы старались понять, какие тенденции здесь активно развивались, а какие так и остались лишь случайным всплеском, как говорится, «канувшим в лету», выявить, какие произведения вызвали споры и устойчивый интерес, а какие так и остались постановками «для галочки», не сохранившимися в репертуаре. Публикация подобных обзоров, как, наверное, успели убедиться наши постоянные читатели, стала для журнала традицией — напоминаем, что аналогичные материалы печатались в № 5 за 1985 год и в № 6 за 1986 год «Советского балета».

Чтобы прочертить некую динамику развития репертуарной политики балетных трупп, обратимся к итогам прошлых лет и сопоставим их с тем, что имеем сегодня.

Рассмотрим в этом плане работу над новым репертуаром, в частности, над спектаклями на современную тему. Если 1985 год предложил нам 15 новых названий, то в 1986 году их число вновь резко упало — до 7. Оно станет еще меньше, если сказать, что сюда вошли постановки и таких известных сочинений, как «Ленинградская симфония» (Куйбышевский театр оперы и балета) и «Алые паруса» (Киевский детский музыкальный театр). Не изменила картину и деятельность балетных коллективов в первой половине 1987 года. Таким образом, напрашивается вывод, что постановка балетов на современную тему не является для театров целенаправленной политикой, предметом их постоянной заботы. Эту работу скорее можно рассматривать как некую кампанию к той или иной юбилейной дате. К сожалению, подтверждает это и недолговечность такого рода спектаклей. Примеров тому можно привести немало.

Остановимся на некоторых из них. Балет «Опасные игры», осуществленный на сцене Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в 1985 году, в 1986 году был показан зрителям один раз (а в 1987 году снят с репертуара). Исчез из репертуара Большого театра СССР балет «Знамя», чья сценическая жизнь ограничилась всего одной встречей со зрителями. Эта картина характерна для всех регионов нашей страны: показ «Героической баллады» в Ереване упал с четырех в 1985 году до одного раза в 1986 году, «Памяти» в Сыктывкаре — с шести до одного, «Живого камня» в Йошкар-Оле — с восьми до одного. Оговоримся, что анализируются спектакли, премьеры которых состоялись в 1984 и 1985 годах. Многие новые постановки двух предшествующих лет оказались «однодневками» — исчезли из афиши балет «Мужество» (Куйбышевский театр), «Прощальная симфония» (Бурятский театр), «Вечно имя твое» (Харьковский театр). Не обнадешивает и факт «замороженной» сценической жизни таких спектаклей, как «Песнь поэта» в Улан-Удэ (три в 1985 году и два в 1986 году), «Навруз» в Ташкенте (один в 1985 году и два в 1986 году) или «Решающий шаг» в Ашхабаде (четыре в 1985 году и один — в 1986 году).

Список положительных примеров тоже не столь уж значителен: «Золотой век» (Большой театр СССР), «Оптимистическая трагедия» (Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко), «Комиссар» (Свердловск и Улан-Удэ), «Летят журавли» (Ленинградский Малый оперный), «Коммунист» (Одесса), «Вечно живые» (Вильнюс). Число показов этих спектаклей колебалось от шести до пятнадцати раз в течение 1986 года. Но далеко не все они давали сборы. В частности, почти пустовал зал на спектакле «Оптимистическая трагедия» в театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, что привело к его снятию с репертуара в 1987 году.

И лишь пять спектаклей из группы балетов на современную тему можно отнести к разряду

балетов-долгожителей. Это «Ленинградская симфония» (Ленинградский театр имени С. М. Кирова), «Одинадцатая симфония» (Ленинградский Малый оперный театр), «Материнское поле» и «Асель» (Фрунзе), «Альпийская баллада» (Минск). Все эти балеты осуществлены более десяти лет назад.

В 1986 году не только уменьшилось количество названий балетов данной группы, но и более чем на 30% сократилось количество их показов зрителю.

Сложившаяся ситуация не может не волновать. Слишком дорогой ценой приходится платить за спектакли, чье существование на сцене напоминает жизнь однодневной бабочки. Большой моральный ущерб балетному искусству наносит сам факт постановки балета «к дате», «для галочки». Тем более, что наши балетмейстеры неоднократно говорили и говорят о своем устойчивом стремлении осмысливать проблематику времени, воплощать в своем искусстве его темы и образы. Но вынуждаемые к постановке произведений «к событию», «к юбилею», они нередко решаются на создание иллюстративно-конъюнктурных полотен, заранее обреченных на недолговечное сценическое существование. Причины его возникновения нуждаются во внимательном и нелицеприятном рассмотрении и внутри данного коллектива, данного города, и на уровне союзного и республиканского министерств культуры. Работе над современным репертуаром необходима не мелочная опека, а зрелая и вдумчивая помощь на всех этапах создания нового спектакля — от зарождения замысла до поощрения в случае удачи.



Афиширование позволяет выявить в балетной афише страны определенные группы спектаклей: первая группа — спектакли, идущие только на одной сцене (назовем их спектаклями «местного» репертуара), вторую и третью составляют сочинения детского репертуара и современной тематики, четвертую — балеты классического наследия и так на-

Теория и практика

РЕПЕРТУАР: ИТОГИ ГОДА 1986 В ПОИСКАХ ПУТИ К СЕРДЦУ ЗРИТЕЛЯ

зваемого «золотого фонда». Как же выглядит картина активности показов балетов этих групп? Здесь, бесспорно, лидируют сочинения классического репертуара (около 2,5 тысяч показов), вслед за ней — образцы «местного репертуара» (почти 2 тысячи), далее — спектакли «золотого фонда» и детские балеты (652 и 680), и только 193 раза все театры страны предстают перед зрителями с балетами на современную тематику, что составляет всего 3,5% от общего количества показов.

Становимся подробнее на характеристиках каждой репертуарной группы.

Отношение театров к спектаклям классического наследия стабильно: сохраняется как общее количество названий балетов классического репертуара и работа по их реставрации, так и забота каждого театра о периодичности появления на его сцене шедевров отечественной и мировой классики. Общее количество показов балетов классического наследия составляет 43% от числа показов всех балетных спектаклей во всех театрах страны. Знаменательно, что основная нагрузка уже не первый год «падает» на пять названий — «Лебединое озеро», «Жизель», «Щелкунчик», «Шопениана», «Дон Кихот». «Лебединое озеро» устойчиво лидирует все годы по количеству показанных спектаклей, уступая место «Жизели» по числу театров, где этот спектакль является репертуарным. «Лебединое озеро» идет в 35 театрах страны, а «Жизель» — в 43.

Среди названных пяти балетов периодичность встреч со зрителем неоднозначна. Так, скажем, зрители видят «Лебединое озеро» 516 раз в год, а «Дон Кихот» — 207. Вместе же эти лидирующие названия составляют более 60% общего показа классических балетов, а на остальные 24 названия приходится менее 40%. Заметим, что среди лидирующих балетов нет таких признанных полотен, как «Спящая красавица» и «Раймонда». И это естественно, так как эти спектакли требуют большого состава трупп, высокой профессиональной подготовленности исполнителей. Видимо, нелегко приходится театрам и с постановкой таких балетов, как «Лебединое озеро» и «Дон Кихот», которые являются также достаточно массовыми и требуют хорошо обученного женского кордебалета. Так что классический репертуар, как показал опрос, расширяется достаточно медленно. По-прежнему не проявляют театры интереса к таким балетам «малой формы», как «Привал кавалерии», «Арлекинада», «Видение розы». Несколько увеличилось внимание в 1986 году к «Тщетной предосторожности» и «Сильфиде». Появились новые

названия балетов Дж. Баланчина и Х. Лимона. Чаще стали обращаться театры к концертной форме, куда входят фрагменты из разных классических балетов. Думается, такие сборные программы — резерв в работе с классическим наследием для коллективов небольших составов. С сожалением приходится констатировать, что такая миниатюра, как хореографическая композиция «Наяда и рыбак», восстановленная в 1984—1985 годах сразу в двух театрах Москвы и Ленинграда, практически исчезла с афиши: и в Большом театре СССР, и в Кировском театре в 1986 году спектакль этот был показан по одному разу.

Известно, что классический репертуар — это важное средство эстетического воспитания юного зрителя. И потому необходимо отнестись к этому делу со всей серьезностью. Нужна обдуманная и планомерная систематическая работа по активизации общения детской аудитории с балетной классикой. В свете сказанного трудно согласиться с таким фактом, как 409 утренних показов балетов классического наследия за год на всех (более чем на пятьдесят) сценах страны. Только 86 раз могли посмотреть юные зрители «Лебединое озеро» на утренних представлениях, только 84 раза — «Щелкунчик», 47 — «Шопениану», 39 — «Жизель», 36 — «Коппелию», 12 — «Тщетную предосторожность», 17 — «Спящую красавицу», 5 раз «Раймонду». Понятно, что при достаточной широкое географии балетных театров страны — от Москвы и Ленинграда до Красноярска, от Киева до Улан-Удэ, Минска и Вильнюса до Якутска и Фрунзе — названное количество выглядит явно недостаточным.

Не может решить проблему и демонстрация балетных спектаклей по телевидению, так как это не может заменить живого театра, его атмосферы... Хотелось бы еще раз обратить внимание и деятелей театров, и педагогов школ, и родителей на роль классического балета в воспитании ребенка школьного возраста.

В афишах всех театров страны значилось 36 названий детских балетов, общим показом 680 раз. Среди детских балетов есть заслуженные спектакли-ветераны и прежде всего «Доктор Айболит», чей «рабочий стаж» приближается к сорока годам. Было бы интересно понять феномен этого явления, поскольку он устойчиво в течение многих лет является лидером и по количеству театров, имеющих его в своем репертуаре, и по количеству зрителей, которые его смотрят. Стали любимыми и такие спектакли, как «Чиполлино», «Малыш и Карлсон», «Белоснежка и семь гномов». Остальные почти

тридцать названий балетов идут на сценах одного, максимум двух театров, включая специально детские.

Говоря о системе в вопросе проката детских спектаклей, мы имели в виду и тот факт, что в каждом театре должны быть репертуарные спектакли для разных возрастных групп. Анализ же афиши показывает, что для первого знакомства ребенка с искусством балета имеется около 15 названий балетов-сказок, рассчитанных на детей старшего дошкольного и младшего школьного возраста. Но они, как правило, — принадлежность только одной сцены. А в большей половине театров страны вообще нет спектакля, адресованного детям младшего возраста.

Первый приход ребенка на балетный спектакль должен стать событием в его жизни — это следует сделать предметом заботы всего балетного цеха, всего театра. Здесь следует подумать и о самой системе знакомства ребенка с секретами балетного искусства, его спецификой, его историей. К сожалению, театры, как правило, не проводят таких мероприятий для детей, когда тщательно подготовленная беседа-концерт создавала бы атмосферу общения, которая помогла бы ребенку прикоснуться к тайнам танца, сцены.

Можно с сожалением сказать, что подобной продуманной системы воспитания будущего зрителя в театрах нет. Данная репертуарная анкета позволяет об этом судить с уверенностью. Приведем несколько примеров, отобрав коллективы, на которые сейчас направлено всеобщее заинтересованное внимание, — коллективы, вступившие ныне на путь театрального эксперимента.

Начнем с положительного, в целом, как нам представляется, опыта Театра оперы и балета Литовской ССР. Дети республики могли увидеть за год спектакли для самых младших — «Доктор Айболит», «Белоснежка и семь гномов», «Приключения Микиса» (они прошли 19 раз), следующее посещение театра могло стать встречей с «Золушкой», спектаклем, подготовленным воспитанниками хореографического отделения школы имени Чюрлениса (14 показов за год) и «Коппелией» (2 утренних показа). Но и в этом театре ни разу за год на утреннем представлении не шли такие имеющиеся в репертуаре балеты, как «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Сильфида», «Жизель», хотя, правда, можно предположить, что театр рассчитывает на посещение учащимися средних и старших классов вечерних спектаклей. А в театре оперы и балета «Эстония» (Таллин) в репертуаре нет ни одного балета, специально адресованного детям. И на утренниках, наоборот, дети смотрят такие спектакли, как «Лебединое озеро», «Сильфида», «Раймонда», «Коппелия», а также балет «Со-

творение мира» (они давались на утренниках 30 раз). Думается, что из поля зрения администрации театра явно выпали интересы зрителей самого младшего возраста. Нет ни одного спектакля для малышей в Тбилисском театре. В Пермском, где прошло всего восемь балетных утренников за год, давались балеты классического наследия.

В Свердловском театре оперы и балета имени А. В. Луначарского детские утренники проводятся регулярно (они прошли 32 раза за год), если не считать того, что показываемый детям балет «Щелкунчик» в постановке И. Бельского на такую аудиторию не рассчитан, а специальный спектакль для зрителей младшего возраста здесь также нет.

В афише театра оперы и балета Латвийской ССР значатся балеты для детей всех возрастов, но показываются они крайне редко. Более благополучная «детская афиша» в театрах оперы и балета Белорусской ССР и Татарской АССР. Обдуманной представляется и репертуарная политика Одесского театра оперы и балета.

За год в театрах страны из 80 балетных премьер всего семь были адресованы непосредственно юным зрителям.

Сейчас и в прессе, и на различных представительных совещаниях с тревогой обсуждаются проблемы незаполненных залов наших театров. Все сказанное выше позволяет нам говорить о том, что есть здесь и вина самих театров, вовремя не вступивших в диалог с теми, кому сейчас 20, 30 и 40, не проявивших инициативу и заботу, не воспитавших своего зрителя. Но кто же, если не сами деятели балетного театра, должен искать общения с аудиторией, путей к диалогу с ее молодой частью?

Взглянем на эту ситуацию с другой стороны. А с чем «выходить» балетным театрам на этот разговор с молодым поколением? Если с этих позиций посмотреть их сводную афишу, то можно увидеть, что спектаклей, где действовали бы молодые люди — ровесники тех, кто сегодня вечером приходит в театральный зал, в ней нет. Где же молодые хореографы, молодые актеры, их жажда поиска, их инициатива? Вероятно, руководителям балетных коллективов пора перестать страшиться экспериментов, связанных с ними неудач и ошибок. Дерзаниям молодых (и не только молодых!) нужна поддержка! Ведь интерес к молодежной теме безусловен. Не случайно вновь и вновь обращаются хореографы к балету «Барышня и хулиган», по-прежнему волнует «Вестсайдская история».

Скажем честно, большинство спектаклей, так или иначе отображающих современную нашу дей-

ствительность, тоже не являясь собой образцы безоговорочных побед. Достаточно заметить, что почти все они, как правило, так и остаются в репертуаре одного театра. Число исключений тут весьма незначительно.

Спектакли, относящиеся к «золотому фонду» балетного репертуара XX века, составляют самую небольшую группу в нашей анкетной картотеке. Но нельзя не отметить ее подвижность, открытость к расширению названий благодаря трезвой оценке и осмыслению явлений искусства с позиции времени. Двадцатый век подходит к своему завершающему десятилетию и естественна попытка определить созданный его деятелями вклад в историю мировой хореографии.

В «золотой фонд» все увереннее можно отнести балеты, чьи даты рождения отмечены тридцатыми-семидесятыми годами. Так, балет А. Хачатуряна «Спартак», лидирующий сегодня в этой группе, идет на сцене пятнадцати театров, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева — одиннадцати, хачатуряновская «Гаянэ» и «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева — девяти. Вновь обратили внимание театры на балет С. Прокофьева «Каменный цветок» — в 1986 году он увидел свет рампы еще в трех театрах. Пока же лишь пять театров страны имеют в своем репертуаре по одному-двум произведениям зарубежных хореографов XX века.

К специальному анализу побуждает группа постановок, имеющих наибольшее количество названий в своем числе. Речь идет об образцах так называемого «местного репертуара». Но она не является однородной, и по своему составу большое место в ней занимают произведения национальной сцены, многие из которых вошли в «золотой фонд» хореографии данной республики или края. К ним относятся такие балеты, как «Чолпон» в Киргизском театре, «Горда» в Тбилиском, «Шурале» — в Казанском, «Красавица Ангара» в Бурятском, «Лесная песня» в Киевском, «Сампо» в Карельском, «Журавлиная песня» в Башкирском, «Девичья башня» в Азербайджанском. Следует приветствовать тот факт, что эти спектакли бережно сохраняются, периодически редактируются в плане создания их более современных постановочных версий. Так, известно, что в 1987 году туркменский театр в Ашхабаде вернул на свою сцену балет «Алдар Косе».

К той же группе мы причисляем постановки, созданные в разных театрах страны по мотивам произведений А. Пушкина («Метель», «Дубровский»). Н. Гоголя

(«Женитьба», «Ревизор»), А. Чехова («Чайка», «Анюта», «Дама с собачкой»), В. Шекспира («Макбет», «Антоний и Клеопатра»), Л. Толстого («Анна Каренина»), Ф. Достоевского («Идиот»), А. Куприна («Поручик Ромашов»), Ч. Айтматова («Белый пароход», «Манкурт», «Асель»).

Такие спектакли «местной афиши» — результат поисков театрами своего первоэкранный репертуара, создаваемого художниками, работающими в данном коллективе. Нередко именно так рождаются будущие репертуарные спектакли общесоюзной сцены. И сегодня уже можно называть среди них такие, что появились на афишах трех-четырех трупп. Здесь есть свои лидеры. Как и в предыдущий год, на первом месте балет «Тысяча и одна ночь», поставленный в одиннадцати театрах и показанный в общей сложности 160 раз. Как и в прежние годы, в число наиболее популярных вошли балеты «Кармен-сюита», «Конек-Горбунок». В 1986 году к ним по числу показов приблизился балет «Юнона» и «Авось».

В этой группе рассматриваемый период принес сорок премьерных названий балета из 190 в нее входящих. Среди них — «Анюта», «Поручик Ромашов», «Бабек», «Блудный сын», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Метель», «Двенадцать стульев», «Женитьба». Одно перечисление названий показывает разнотипный характер сочинений. Следует обратить внимание на активизацию интереса к комическому балетному спектаклю, такому редкому и незаслуженно забытому хореографами, но всегда тепло встречаемому и любимому зрителями.

В заключение вновь вернемся к зрителям, таким разным по вкусам, возрасту и пристрастиям, но равно радующимся, когда в театре — большой праздник искусства. Несмотря на то, что во имя этих зрителей трудится и «растрчивает» себя весь «хореографический цех» страны, знает он их плохо. Особенно остро стоит этот вопрос в связи с теми, кто сегодня вступает в самостоятельную жизнь, кому нести эстафету культурного опыта в XXI век. Теми, кого принято называть «молодое поколение», «молодежная аудитория».

Пафос нашего возвращения к этой теме в конце статьи — в желании подчеркнуть, что сегодня, как никогда, важна инициатива хореографов, композиторов, артистов, сценаристов в поисках путей к сердцу тех, кому двадцать, к взаимопониманию с ними. Ведь они — будущие зрители балетного театра, их вкусы, запросы, интересы будут определять его пути развития, его облик, его эстетический потенциал.

Материал подготовили
В. УРАЛЬСКАЯ и Е. ФЕДОРЕНКО

АНКЕТА ЖУРНАЛА
**СОВЕТСКИЙ
БАЛЕТ**

*Дорогие
товарищи!*

В конце 1981 года вышел в свет первый номер журнала «Советский балет». Сегодня, спустя шесть лет, вы знакомитесь с тридцать седьмым его выпуском.

В течение всего периода жизни журнала редакция постоянно ощущала ваше заинтересованное внимание. И поэтому, вступая в седьмой год своей деятельности, мы, ее сотрудники, считаем необходимым посоветоваться с вами по поводу нашей дальнейшей работы и обращаемся к вам с просьбой ответить на наши вопросы.

1
Кто вы, наш читатель, какая у вас профессия, возраст?

2
Являетесь ли вы нашим подписчиком или приобретаете журнал в киосках «Союзпечати»?

3

Давно ли вы интересуетесь хореографическим искусством? Какие его проблемы волнуют вас сегодня больше всего? Насколько материалы, публикуемые в журнале, удовлетворяют ваши запросы?

4

Читаете ли вы все материалы, публикуемые в журнале, или по выбору? Статьи какой рубрики журнала наиболее привлекательны для вас? Почему?

5

Ваши пожелания журналу по его содержанию и оформлению?

Редакция заранее благодарит вас за ответы. Не забудьте, пожалуйста, заполнить анкету, отрезать листок, запечатать его в конверт и направить по адресу:

103050, Москва,
ул. Горького, 22-б.
Редакция журнала
«Советский балет».

Музей на улице Зодчего Россси

Улица зодчего Росси солнечна в любую погоду: матово-желтая, она словно оплетена лучами белых колонн и белыми дугами переплетов верхних окон. Кажется, что нещедрое ленинградское солнце прячется именно здесь, на бывшей Театральной улице, где в доме № 2 расположилось Петербургское театральное училище, Петроградское хореографическое училище, Ленинградский хореографический техникум, наконец, Ленинградское академическое ордена Трудового Красного Знамени хореографическое училище имени А. Я. Вагановой. За двести пятьдесят лет своего существования одна из старейших балетных школ мира сменила несколько адресов, но здесь, на этой улице, она «прописана» с 1836 года. В этих танцевальных залах проводили дни и годы жизни Мариус Петипа, Лев Иванов, Анна Павлова, Матильда Кшесинская, Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский, Михаил Фокин и многие, многие другие талантливые артисты, прославившие петербургскую Академию танца на весь мир.

Искусство балетного театра мимолетно. И чем более неуловимо оно для памяти потомков, тем сильнее стремление его поклонников собрать, сохранить штрихи, черточки, пусть изображение костюма, пусть улыбку примадонны на фотокартонке, чтобы хоть как-то остановить прекрасные мгновения танца... И в музее истории балета при Ленинградском хореографическом училище это ощущается особенно ярко. У музея своя нелегкая, почти человеческая судьба. В сложное, холодное и голодное для нашей страны время — в 1920-е годы — начала собирать балетные реликвии артистка кордебалета Мария-Мариетта Франгопуло. Выпускница 1919 года, она, как и многие молодые артисты, была тогда активно занята в классическом репертуаре, участвовала в вечерах известного «Молодого балета» Георгия Баланчивадзе. В атмосфере борьбы за сохранение классического танца, в пылу дискуссий, диспутов и споров о будущем советского балета юная артистка начала собирать открытки, фотографии, дагерротипы, детали сценических костюмов — словом все, что могло быть свидетельством артистической жизни уходящей эпохи. Не забывала М. Франгопуло откладывать в папки, вклеивать в альбомы и современные ей фотографии — 1920-х, потом 1930-х, 1940-х годов.

В конце 1930-х годов она закончила балетмейстерское отделение (недолго просуществовавшее) Ленинградского училища. Знания в области теории и истории балета, таким образом, были существенно подкреплены. С 1940 года Мариетта Харлампиевна стала преподавать в училище историю театра и балета. Она организовала методический кабинет в школе, где и «поселила» свою разрастающуюся коллекцию.

Методический кабинет был «живым» центром школьной жизни. М. Франгопуло дотошно записывала в толстые блокноты и в тетради события большие и малые, записи административно-организационного характера соседствовали с поэтическими строками собственного сочинения, посвященными искусству танца. Создавалось нечто вроде летописи ленинградского балета — в набросках и заметках, цифрах и стихах. Позже все это оформилось в пухлые рукописи «Память сердца» (романтическое повествование о жизни Театра оперы и балета в период с 1919 года до Великой Отечественной войны) и «Кировский театр в 1941—1945 годах». Сейчас обе рукописи хранятся в музее училища.

Статус музея собрание Мариетты Харлампиевны Франгопуло получило в 1957 году. Вскоре музею отвели и более достойное помещение: две большие комнаты, вместившие и экспозицию, и небольшую библиотеку по балету, и хранилище архивных материалов.

Сейчас фонд музея расширяется, он постоянно пополняется, и, как знать, не потребуются ли в скором времени совершенно отдельное помещение для Музея истории русского и советского балета, в особенности, если предположить объединение фонда школьного музея с балетным отделом Ленинградского музея театрального и музыкального искусства имени А. В. Луначарского.

Большие сверкающие альбомы из оргстекла, размещенные на специальных подставках, расположились по периметру обеих комнат. Внизу, под альбомами, в основаниях подставок — шкафчики с распашными дверками, за которыми — папки, папки, папки с материалами, систематизированными по годам, именам, спектаклям. Это архив. А в толстых прозрачных «листах» альбомов, как в страницах старинных фолиантов, — фотографии, рисунки, гравюры, фрагменты афиш и программки, в которых оживает прошлое ленинградского и петербургского балета, прошлое училища.

На репродукции одной гравюры — здание Зимнего дворца, в котором поначалу размещалась Петербургская танцевальная школа. Здесь же — изображение учителя танцев с неизменной скрипкой в руке, списки лучших выпускников разных лет XVIII века...

К 250-летию
Ленинградского
академического
хореографического
училища
им. А. Я. Вагановой



Е. ЯНСОН-МАНИЗЕР.
А. Я. ВАГАНОВА.

Витрина, где
представлены личные
вещи Марии ПЕТИПА.

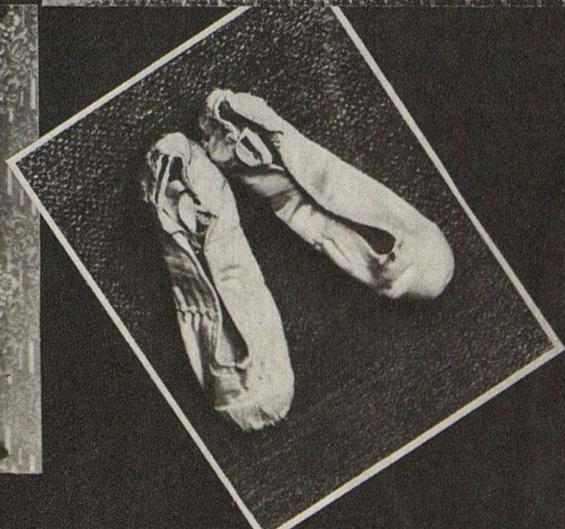
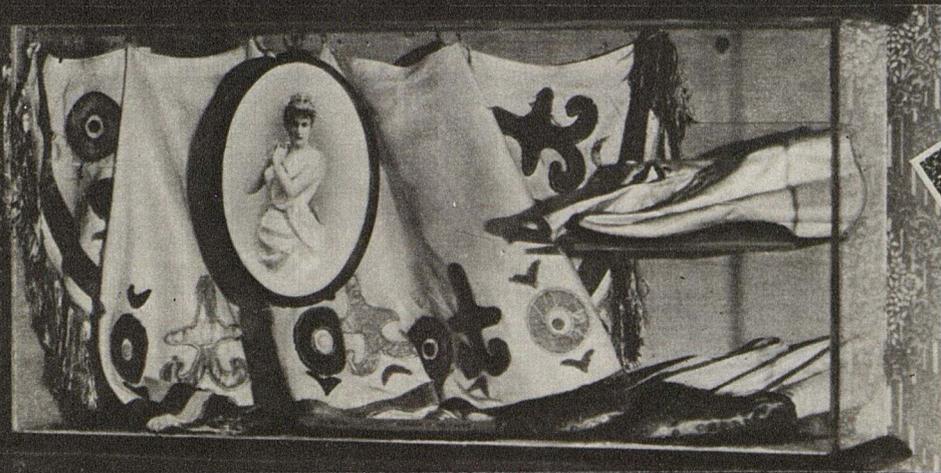
Е. ЯНСОН-МАНИЗЕР.
Н. А. АНИСИМОВА.
Фламенко. Цветная
скульптура.

Шарль ДИДЛО.
Акварель неизвестного
художника. 1841.

Туфли Пьерины
ЛЕНЬЯНИ,
подаренные балериной
А. Маслову в 1901 году.



Фото П. Демилова
и О. Грубского



В музее существует особый журнал, куда вносятся фамилии всех выпускников школы, причем по материалам Ленинградского архива и Ленинградского архива литературы и искусства восстановлены фамилии почти всех учившихся здесь артистов XVIII и XIX веков. Начиная с 1860-х годов, группы старших классов снимались на большую фотографию. Наклеенные на плотный картон, они и сегодня внушительны своей новизной и ясностью. Совсем юными можно увидеть на них Е. Вазем, Е. Снеткову, Е. Люком, А. Горского... А вот фотографии, где среди позирующих перед аппаратом воспитанниц мы узнаем А. Павлову, Т. Карсавину, М. Кшесинскую и О. Преображенскую...

Но возвратимся назад, к эпохе Дидло. Она представлена тут и портретами учениц прославленного маэстро, но, думается, особенно интересна цветная акварель неизвестного художника первой половины XIX века «Танцующий Дидло». Собственно, он вовсе не танцующий, а просто стоит в полный рост, профильно, в сценическом костюме. Но это — Шарль Луи Дидло, маленький, сухощавый, кипящий энергией, грозный властелин петербургского Большого театра и императорского Театрального училища.

Представление об эпохе романтизма у нас связано с изысканным обликом Марии Тальони, чей танец возвестил о рождении этого направления в балете. И в экспозиции музея мы знакомимся с ее многочисленными изображениями в различных ролях, сочиненных ее отцом Филиппо Тальони — они вместе гастролировали в России с 1836 по 1842 год. Знакомясь с экспозицией, мы «встречаемся» и с Фанин Эльслер, танцующей свою знаменитую «Качучу», и с Жюлем Перро, и с Карлоттой Гризи, и с русскими романтическими балеринами Еленой Андреевной, Татьяной Смирновой, Ольгой Шлефохт, Марфой Муравьевой и другими... Марфа Муравьева — одна из последних романтических балерин XIX века. Она изображена на большом портрете, писанном маслом, который висит при входе в музей, справа от двери.

Мариус Петипа, приехавший в Россию в 1847 году, провел всю жизнь в Петербурге и именно здесь создал жемчужины мирового балетного репертуара: «Баядерку», «Спящую красавицу», «Раймонду». Но до того, как он занял место руководителя петербургской балетной труппы, ему пришлось немало поработать в качестве исполнителя на императорской сцене. И его артистическая деятельность находит отражение на стендах. Мы, в частности, с интересом рассматриваем изображение Мариуса Ивановича в костюме героя балета «Венгерская хижина». Далее наше внимание останавливает запечатленная художником сцена из балета «Парижский рынок» — одной из первых постановок Петипа. А следом — портреты единомышленников, сподвижников великого мастера, и среди них — первый исполнитель многих главных мужских партий в балетах Петипа Павел Гердт. В музее собрана большая коллекция фотографий знаменитого солиста.

Поднимаю глаза на портреты П. Чайковского, Л. Иванова. Два гения, чьи судьбы в балетном театре сплелись так тесно! Печальное лицо Льва Иванова — словно в дымке «лебединых» мелодий Чайковского. Среди старых афиш и программ «Лебединого озера» — то там, то тут — фотографии Пьерини Леньяни — первой исполнительницы партии Одетты-Одиллии. Как уцелела ее «косковая» туфелька, с автографом и датой — 1901 год? Как дожила до наших дней туфелька с ноги другой прославленной итальянки — Антоньетты Дель Эра?... Кто сохранил их?

Виртуозные представительницы так называемой «техники стального носка» завоевали петербургскую сцену в конце XIX века. В их искрометном исполнении расцветали шедевры Петипа и Иванова. Но на рубеже веков русский балет вырастил и своих собственных звезд: Матильду Кшесинскую (под стеклом мы видим одну из деталей ее сценического костюма), Ольгу Преображенскую (в экспозицию включен ее автограф), Веру Трефилову, Юлию Седову, Любовь Егорову (с их фотографиями в ролях классического репертуара тоже можно познакомиться на стендах музея). И великую Анну Павлову...

Казалось, чудо русского балета невозможно будет сохранить для потомков на его недостижимой высоте, но вот энту-

зиаст театра Владимир Иванович Степанов создает систему записи танца, запечатляя почти кабалистическими знаками хрустальные блики балетов Петипа. Огромная книга, рассказывающая о кинетографии Степанова, также хранится в музее. Здесь есть и запись учебного спектакля «Клоринда, царица горных фей», собственноручно сделанная балетмейстером (в то время педагогом школы) А. Горским, адептом и пропагандистом системы Степанова. «Первым опытом кабинетной работы над спектаклем» назвал Горский свою работу с воспитанниками.

В двух шагах от реликтовой книги — альбом, в котором собраны материалы, рассказывающие о форменных и сценических костюмах учеников конца XIX века. Тут же фотографии дортуаров, размещавшихся на пятом этаже, где нынче — учебные классы и музей, тут и «Правила для учащихся Санкт-Петербургского Императорского Театрального Училища», и программы учебных выступлений.

...Неотрывно и долго смотрю на портрет Вацлава Нижинского: артист изображен в роли Альберта из балета «Жизель». В одном повороте головы угадывается весь драматизм судьбы великого танцовщика. В просторном стеклянном пелене помещен фиолетово-сиреневый костюм Нижинского из балета «Видение розы», поставленного М. Фокиным на музыку К. М. Вебера. На этот костюм сам Л. Бакст собственноручно нашивал лепестки, облетавшие в танце с Призрака Розы. Рядом — рисунок, выполненный В. Нижинским. И костюм и рисунок стали экспонатами музея Ленинградского хореографического училища после смерти Вацлава Фомича Нижинского — их прислала его вдова, Ромола Нижинская.

Музей располагает богатейшей коллекцией изображений Анны Павловой. В экспозиции можно увидеть будущую всемирно известную балерину в возрасте шести, девяти, шестнадцати лет, дом в Лигово, где прошло ее детство, шкатулку для гримировальных принадлежностей, атласные сапожки, слепок с ноги Павловой, не говоря уже о богатейшем собрании фотографий в ролях прославленных и совсем маленьких, проходных, даже для начинающей артистки. В 1983 году музей получил из Гааги ее последние балетные туфли, хранившиеся долгие годы у одной голландской четы русского происхождения.

Черная маска Коломбины, в которой танцевала Тамара Карсавина в дягилевских «Русских сезонах» в 1910—1911 годах, бархатно смотрит из темного угла Зеленой комнаты музея. Комната зеленая — по цвету, от пола до потолка, мелкий золотистый рисунок обоев придает особое очарование старины этим стенам...

Зал советского балета размещен в светлой аудитории: здесь проходят лекции по истории театра и балета для студентов первых-третьих курсов училища. Рассказы об Агриппине Яковлевне Вагановой и ее ученицах звучат в окружении десятков изображений, столь дорогих и знакомых почитателям балета. Галина Уланова — Мария в «Бахчисарайском фонтане», Марина Семенова — Аврора и Мирейль де Пуатье в «Пламени Парижа», Татьяна Вечеслова — Зарема, Наталья Дудинская — Одиллия, Алексей Ермолаев — Бог ветра, Константин Сергеев — в ролях принцев из спектаклей классического наследия, и многие, многие другие.

Шаг за шагом обходя этот зал, узнаешь слухную и яркую историю училища в первые годы Советской власти, в годы Великой Отечественной войны, в трудное послевоенное время. Имена прославленных артистов — рядом с именами не менее прославленных педагогов. Плеяда мастеров-педагогов не исчерпывается самыми крупными из них: А. Вагановой и В. Пономаревым, Е. Снетковой-Вечесловой и М. Романовой-Улановой, А. Ширяевым и А. Пушкиным, Н. Камковой и Е. Ширпиной... Ведь пройдя сценический путь от начала до конца, очень многие талантливые артисты приходили в родное училище в качестве преподавателей: Т. Вечеслова, О. Иордан, Б. Шавров, Н. Зубковский, Е. Люком, Р. Гербек, Ф. Бабаина, Н. Дудинская, К. Сергеев... Всех не перечислить в статье. Но всем уделено достойное место и внимание в школьном музее, которому в 1987 году исполняется уже тридцать лет. Всего только тридцать... Возраст силы, расцвета и мастерства в жизни балетного артиста.

Т. ЧЕРНЯВСКАЯ





Пр

азбирая архив, принадлежащий

ленинградской балерине Надежде Васильевне

Красношеевой, я среди предоставленных мне документов обнаружил интересную фотографию. История ее такова. Когда ученица А. Я. Вагановой Н. Красношеева занималась в восьмом классе Ленинградского хореографического училища, ее назначили исполнительницей партии Фадетты в одноименном школьном спектакле. Первый большой балет Леонида Михайловича Лавровского «Фадетта» увидел свет рампы на сцене Академического театра оперы и балета 21 марта 1934 года.

Авторами произведения были балетмейстер Л. Лавровский и режиссер В. Соловьев. Созданный по мотивам романа Жорж Санд «Маленькая Фадетта», спектакль знаменовал собой начало знаменательного периода и в деятельности Лавровского, и в жизни советской хореографии в целом, отмеченного такими событиями, как рождение балетов «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», «Лауренсия», «Утраченные иллюзии», «Кавказский пленник», «Тарас Бульба»...

Сегодня впервые публикуется фотография участников премьеры. В преддверии 250-летия Ленинградского училища имени А. Я. Вагановой этот снимок, на котором запечатлены те, кто выступал в этом памятном спектакле, думается, представляет большой интерес. На фотографии вы видите (слева направо) в первом ряду: А. Соколову и Н. Балтачеву, исполнительниц «Пиццикато», во втором: художника Н. Никифорова, Н. Красношееву (Фадетта), сценариста и постановщика балета Л. Лавровского, Г. Кириллову (Мадлон), дирижера Е. Дубовского, в третьем ряду: Н. Трегубова (Андре), концертмейстера М. Карпова, К. Боярского (Рене), сценариста и режиссера постановки В. Соловьева, В. Богданова (Барбо).

Публикуется
впервые

Вадим КИСЕЛЕВ

Обращение хореографов к музыке сочинений, не предназначенных для балетного театра, стало приметой балетмейстерского творчества двадцатого века. Очевидно, к этой идее привело их стремление оторваться от фабулы, определенно замыкающей творческую фантазию и предопределяющей обращение к специфическим балетным формам, потребность высказаться по поводу того, что оставалось за чертой приложения сил, но тревожило художническое сердце и заставляло пристально вглядываться в прошлое, искать его следы в настоящем, думать о будущем, которому нужно протянуть руку, чтобы оно состоялось...

Это стремление осмыслить мир, в котором живет человек, осмыслить его надежды, чаяния, мечты, проникнуть в причинность добра и зла требовало выхода в композиции свободных, дающих простор ассоциативному мышлению хореографа, позволяющих ему воплощать идеи самые разные — от глобальных философских до камерных жанровых. И, естественно, в союзники себе балетмейстер выбирал музыку, необходимую для реализации задуманного.

В этой области хореографической деятельности советским балетным театром накоплен немалый опыт, и все же нельзя сказать, что постановки программ такого рода стали для нас явлением обыденным. Вот почему особый интерес вызвала премьера Московского государственного театра балета СССР, осуществленная его художественными руководителями Н. Касаткиной и В. Василевым. Первое отделение вечера было отдано танцевальным миниатюрам, объединенным под названием «Лики любви», второе — одноактному балету «Петербургские сумерки». И все это осуществлено на музыку гениальную, созданную такими титанами, как Л. Бетховен, Р. Вагнер, М. Равель, И.-С. Бах, А. Скрябин, П. Чайковский (спектакль идет под фонограмму).

Что же может служить залогом успеха балетмейстера, обратившегося к музыке небалетной? Практика подсказывает, что все решает умение постичь ее сущность. Даже если задумываются отношения с ней весьма опосредованные, следует заранее знать, насколько выбранное сочинение соответствует пластическому замыслу, создаст ли оно необходимую звуковую среду, в которой хореография будет мирно сосуществовать, не попадая в конфликтные ситуации. Как правило, в подобных случаях выбирается музыка композиционно несложная, представляющая собой вольный поток настроений.

Если же балетмейстер обращается к сочинению, имеющему свою яркую драматургию, пронизанному симфонизмом, то он должен четко представлять, что путь подстраивания музыкального материала к хореографическому чреват необратимыми последствиями, к каковым относятся неизбежные купюры в музыкальной ткани, разрушение формы, несовпадения звукового и зрительного ряда — и не в деталях, а в таких важных моментах, как, например, кульминации.

Наиболее гармонично взаимодействие музыки и хореографии развивается в том

● Балеты «Лики любви»

на музыку
И.-С. Баха,
Л. Бетховена,
Р. Вагнера, М. Равеля,
А. Скрябина и
«Петербургские
сумерки» на музыку
П. Чайковского
в Московском
государственном
театре балета СССР



случае, если балетмейстер принимает за данность драматургию, разработанную композитором. И здесь его ждут немалые трудности: необходимость войти с музыкой в тесный контакт, понять ее идею, понять, как автор ее реализует, то есть вникнуть в технику развития материала, в специфику становления формы сочинения и, кроме того, услышать в музыке сокровенное, пропустить ее через свое сердце...

Как же решали стоящие перед ними задачи в новой программе Н. Касаткина и В. Василев? Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, хотелось бы остановить внимание на очень существенных деталях. Оглядываясь на прошлые встречи со спектаклями балетмейстеров, вспоминаешь, что в их творчестве всегда привлекала музыкальность. Не так называемая музыкальность, проявляющаяся в свободном усвоении метро-ритмической схемы музыки, а подлинная, позволяющая им почувствовать внутреннее движение музыкальной мысли, предпочесть это движение в пластике, чуть продлить его, укрупнить, наполнить красотой движения человеческого тела. Отсюда их редкое уважение к композиторскому творению, не допускающее небрежности по отношению к нему, снисходительного тона, панибратства. Думается, именно это качество и позволяет подойти к оценке новой работы балетмейстеров с критериями высокой художественности.

Итак, «Лики любви» — пять новелл, пять сюжетов, воспевających любовь в разных ее ипостасях. Естественно, драматургия композиции потребовала разнообразия номеров, и балетмейстеры выполнили эту задачу полностью. Идею цикла они обнародовали в программке: «Классическая музыка — это царство красоты, гармонии и человечности, это проявление высшей духовности, которой нам так не хватает в нашем мире компьютеров. Не прибегая к ее прямому осовремениванию, мы постарались услышать в музыке послания композиторов разных веков своим потомкам, то есть нам, увидеть завещанные нам лики любви. Любви как высшего проявления человеческого духа — в порыве к идеалу, в творческом горении, в чувствах между мужчиной и женщиной.

Строй классической музыки не предполагает конкретного сюжета. Драматургию наших маленьких балетов диктовало настроение, ощущение музыки».

Обратим внимание на последнюю фразу из приведенной цитаты. Она говорит о том, что исходной для балетмейстеров явилась музыка. Что же они услышали в сочинениях, представленных в композиции «Лики любви»? Попробуем проследить как складывались взаимоотношения музыки и хореографии в ней от номера к номеру.

Уже первый балет «Аппассионата» со всей очевидностью доказал: ограничиться в постижении музыки гениального сочинения Бетховена лишь неким абстрактным ощущением ее — вне становления тематического материала, его разработки, посредством которых композитор постепенно выявляет идею сонаты, — недостаточно. Руководствуясь лишь эмоциональностью музыки, ее темпами, ее динамикой, игнорируя конкретное действенное проведение тем в их развитии, столкновении, влиянии друг на друга, они освободили себя от раскрытия со-

А. ГОРБАЦЕВИЧ в композиции «Альбрардо дель грациозо».

держания данного камерного сонатного цикла и обратились к сфере идей композитора, которые он утверждал в своих героических симфонических полотнах. И действительно, замысел постановщиков, задумавших рассказать об извечном стремлении человечества к свободе, к счастливой жизни, основанной на равенстве и братстве, постепенное созревание в нем духовности, способности к отречению от собственного «я» во имя борьбы за свободу всех, отнюдь не противоречит Бетховену, страстно проповедовавшему идеи Великой французской революции. И в жизни, и в творчестве восставший против тирании, он воспевал героину титанической схватки человечества с силами судьбы, героиню обретения мужества, воли к победе и саму великую победу. Но разве нет героини в «Аппassionате»? Есть, но она иного толка, поскольку в сонате композитор эту идею борьбы за свободу и счастье переносит в сферу внутренней духовной жизни личности. В этом сочинении мы слышим, как постепенно в борьбе с самим собой, со всем тем, что тянет назад, к прозябанию и покою, разрывая оковы духовной инерции, герой обретает способность к самоотречению, право на священную борьбу за свободу, за добро и счастье и отдается этой борьбе целиком. Огненным потоком в гранитных берегах называл Ромен Роллан финал сонаты. Да, в гранитных берегах разума, победившего страх смерти. Но разума, оплодотворенного страстностью сердца. Вне этой категории высокой степени эмоциональности Бетховен немислим.

А что же на сцене? Все элегично, конструктивно красиво. Все сосредоточено на отвлеченном построении идеи вне конфликта, вне блистательной тематической разработки. Все как-то уравновешено, спокойно, абстрагировано. Да, лирическая сфера композитора лишена чувственности, в ней его герой обретает

Г. СТЕПАНЕНКО в композиции «Альборадо дель грациозо».
Фото Д. Куликова

ГАЛИНА
ГУЛЯЕВА

ВЗЯВ В СОЮЗНИКИ МУЗЫКУ



нравственное очищение, она — ступень в познании самого себя, в обретении гармонии, уверенности в себе. И хотя в той части балета, которая осуществлена на музыку второй части сонаты, есть определенные аналогии с ее смыслом (правда, очень отдаленные): перед нами как бы реконструируется процесс становления духовности в человечестве, обретения гибкости, грациозности, раскрепощенности движений как символа пробуждения человеческого в человеке, символа шлифовки временем высокого личного начала... Но спрашивается, во имя чего все это происходит? Бетховен утверждает — во имя борьбы. А на сцене мы видим хаос, растерянность толпы, в финале вроде бы вдруг заметившей Победу (Г. Степаненко) с ее красным знаменем, которая все время присутствовала в постановке, но никому не была нужна. Заметили и устремились за ней, и достигли — чего? Наверное, победы. Но над чем? И в результате музыка и хореография в постановке оказались разъединенными, развивающимися по принципам диаметрально противоположным, что нарушило закон синтетического искусства — равнодействие его составляющих.

«Тристан и Изольда» (на музыку, заимствованную из одноименной оперы Р. Вагнера) — очень красивый номер. На сцене как бы оживает старинная гравюра, и мы видим процессу Изольду (Г. Шляпина), ее жениха короля Марка (В. Храпов), благородного рыцаря Тристана (С. Исаев), труверов (А. Ахметов, О. Соколов). Видим, как страстная любовь, охватившая Тристана и Изольду, ведет их к гибели, и они умирают от руки короля, не простившего им измены. Но не условно намеченная сюжетика захватывает в этой легенде, пришедшей к нам из глубины веков. Томление всепобеждающей страсти, ее иступленность, ее стремительные взлеты и замирающие паузы, предощущение рокового исхода любви, преступившей нравственный закон, — вот что услышали балетмейстеры в музыке Вагнера. Пластическая линия дуэта героев непрерывна, полна текучих, томительных линий, рисунок ее все время в экзотическом движении...

Балетмейстеры сумели передать аромат легенды, ее своеобразную условность, заключающуюся в том, что действие развивается не в столкновении его участников — события предопределены свыше, каждому предназначена своя роль. Н. Касаткина и В. Василев счастливо избежали тех реалий, которые лишили бы этот мини-балет, воспеваящий любовь страстную, но возвышенную, его высокой поэтики. Жаль, что в нем мы не наблюдали исполнительского эквивалента. Пластические партии Изольды и Тристана требуют от артистов напряжения всех не только физических, но и душевных сил для воплощения вагнеровской непрерывности эмоционального движения. Но именно она не получилась у исполнителей, и виной тому, думается, не столько их техническая инертность, сколько неумение мыслить длительными пластическими построениями. А в них, как известно, особую роль приобретают связующие элементы лексики, которые должны выполняться на одном дыхании с предыдущими и последующими движениями для воплощения непрерывности кантилены, тончайших переливов одного движения в другое. У артистов же именно связки звучали формально, что лишало хореографию текучести линий, а ведь солировали в этом номере танцовщики,

от которых можно было бы потребовать более плодотворного воплощения замысла хореографов.

В ключе единения с музыкой решен хореографами и номер «Альборато дель грациозо». Выбрав себе в соратники М. Равеля, для которого танец — всегда действие, всегда подлинная жизнь с ее страстями, столь свойственными испанскому характеру, они получили возможность создать балет, по духу близкий испанскому. И не потому, что, вслушиваясь в музыку композитора, претворили в хореографии свойственный ей огненный темперамент, богатство буйной ритмической стихии, эту подлинную симфонию ритмов. Не потому, что им удалось создать на сцене атмосферу народного праздника, хотя танцуют здесь только двое. Нет, кажется они проникли в самую тайну испанского характера, показав в танце, что любовь для испанца — это не гармония любящих сердец, а яростная борьба за первенство в любви, за свободу выбора. Необузданное противостояние двух начал — женского и мужского, хлесткие эскапады ритмических дробей, в которых слышатся гневные вскрики пощечин, удары кинжалов, — вот что такое любовный испанский дуэт (не потому ли он подчас заканчивается столь трагично?). Свобода в страсти для испанца превыше жизни, превыше любви. Ей противопоставлены сантименты, натужные поиски компромисса. И хотя балет заканчивается турами вальса-примирения, понимаешь, что это только перемирие, временная передышка. Как хороша в этом номере Г. Степаненко! Блистательная форма, необычной силы темперамент артистки, четко схваченные характерные танцевальные позы, стремительные выпады и напряженнейшие паузы — все радовало глаз, все восхищало предельной выразительностью. И А. Горбачевич оказался достойным партнером, не уменьшив впечатление праздничности балета.

Известный номер «Прелюдия» осуществлен Н. Касаткиной и В. Василевым на музыку баховской прелюдии в переложении для органа и трубы. В этой транскрипции с особенной силой выявляется удивительная эмоциональная выразительность музыки, страстность исповеди исстрадавшегося сердца, молящего о даровании утешения, о сострадании в горе, утрате. Пожалуй, именно в ощущении утраты смыкаются линии музыки и хореографии, хотя в музыке — присутствие сиюминутной боли и страдания, а в танце — повествование о былом, безвозвратно ушедшем. Не сама отверженная любовь, а воспоминание о некогда пережитом. Отсюда в пластике номера элегичность, отстраненность, холодноватая возвышенность.

Жаль, что балетмейстеры за строгостью баховского стиля не ощутили личностной интонации композитора, за спецификой полифонического мышления не уловили эмоциональности музыки. Жаль, что они не захотели внести что-то новое в свою миниатюру, в ее пластику, рассчитанную в свое время на талант М. Плисецкой, для которой, собственно, «Прелюдия» и создавалась. В прочтении ее О. Павловой (партнер В. Касацкий) постоянно ощущалось подражание знаменитой балерине, что лишило номер обаяния, неповторимой исполнительской интонации.

И, наконец, «Поэма экстаза». В зале звучит музыка А. Скрябина для симфонического оркестра, в которой преобла-

дают мощнейшие кульминации с длительно разворачивающимися предъиктами, с нарастающим звучности до ощущения открывающихся поистине космических далей. В музыке плавится титаническая энергия. В ней нет пустот, даже спады экзотических волн напряжены до предела. Да, в партитуре цельность формы держится мощными силами сопряжения внутри ее существа. И музыка властно заставляет себя слушать, от нее не отмахнешься.

И вот на этом фоне балетмейстеры предлагают сюжет, в котором обыгрывается идея неподвластности материала художнику, в определенный момент выходящего у него из повиновения и диктующего ему свои законы. Мизансцена за мизансценой, и постепенно из театра Скрябина нас уведят просто в балаганчик, где разыгрывается смешная история. Психея (А. Сердюк), Кентавр (Р. Гизатулин), Фавн (А. Ахметов) и Сатир (С. Ванаев), оживленные воображением скульптора (В. Малахов), начинают действовать по своему прихотливому желанию, не подчиняясь замыслу создателя. Когда им особенно надоедают притязания мастера, пытающегося вернуть их в русло своей сюжетки, они его просто избивают. А тут Психея начинает проявлять явно дурной вкус в своих любовных притязаниях, и художник, в свою очередь увлеченный своей моделью, тянет ее к себе, чему она активно сопротивляется... Здесь в хореографии много бытовиз-

мов, смешных грубоватых сценок, которые в соседстве с музыкой кажутся наваждением плохого вкуса. И складывается впечатление, что в ней словно попирается возвышенность замысла композитора, сама идея экстаза творчества, а заодно полностью игнорируется и музыка. Все это вызывает желание задуматься: до какого момента правомерно вот такое противопоставление музыки и хореографии, возможно ли так произвольно отдавать их друг от друга в рецензии общи для синтетического театра задач? Но если в этом произведении Н. Касаткина и В. Василев хотели доказать, что граница эта реально существует, и нарушение ее грозит разрушением специфики балетного театра, следует признать, что они этого добились.

Одноактный балет «Петербургские сумерки» осуществлен на музыку Пятой симфонии П. Чайковского. И что вызывает огромное уважение — в партитуре не сделано ни перестановок, ни купюр. То, что осуществили в этом балете балетмейстеры, принципиально отличается от виденного нами в первом отделении вечера и по задачам, и по принципам их выполнения. Прежде всего они полностью доверились музыке и, ведомые только ею, выстраивали хореографическую композицию, четко сознавая, что партитура Чайковского предоставляет огромные возможности для подобного решения.

Удивительный знаток и пониматель музыки великого русского классика, Б. Асафьев отмечал, что «инструментальная драма» у Чайковского «развертывается не во вне, не в столкновениях характеров и событий, а всецело заключается в борьбе чувствований, в крайне взволнованных и обостренных переживаниях личности, «обожженной» соприкосно-

Г. ШЛЯПИНА и С. ИСАЕВ в балете
«Тристан и Изольда».

Фото Д. Куликова



ПЕСНЯ, ПРОЗВИВШАЯ НОЧЬ

● Балет «Песня, прозвившая ночь» П. Ладыженского в Новосибирском театре оперы и балета

МИХАИЛ МАЛКОВ

Ж

Новосибирский театр оперы и балета познакомил зрителя с премьерой спектакля «Песня, прозвившая ночь». Новый балет был создан по инициативе молодых представителей балетной труппы и представил зрителю двух дебютантов — композитора П. Ладыженского и хореографа С. Колесника. Эти авторы, используя в качестве сюжетной основы один из типичных эпизодов борьбы народов Латинской Америки за свободу, стремятся решить важную нравственную проблему — проблему выбора человеком своего места в этой схватке, проблему его ответственности перед самим собой и своим народом.

Автор музыки П. Ладыженский, увлеченный актуальностью темы и динамикой событий, заключенных в либретто Н. Григорьева, начал сочинять этот балет еще будучи студентом Киевской консерватории. Приехав после ее окончания в Новосибирск, он нашел здесь соавтора-хореографа. И вот после двух лет совместной работы они показывают свою первую работу зрителю. Композитор, тонко почувствовав колорит и темперамент латиноамериканской музыки, нашел для своей партитуры несколько необычную форму — она будто сложена из своеобразных картин-блоков, которые «скрепле-

вением с окружающей ее жизнью и растерзанной противоречиями сознания». Причем важно, что эта драма дается в непрерывном движении, тематический материал сталкивается, взаимодействует, раскрывая внутреннюю причинность эмоциональных состояний героя, ибо симфонизм Чайковского, утверждает Борис Владимирович, — «творческое постижение и выражение мира чувств и идей в непрерывности музыкального тока, в его жизненной напряженности». И все это передается посредством поразительных по красоте, проникновенности и задушевности мелодий (что соответствует балетной классической традиции), необычайно пластичных, способных к трансформациям, меняющим свой облик в соприкосновении с контрастными темами.

...На сцене — сумерки, безлика толпа в беспорядочной суете, равнодушная, олицетворяющая неумолимый бег жизни. В оркестре — реквием (тема рока, судьбы), отлевающий надежды, счастье, любовь. В толпе луч света выхватывает героя (В. Касацкий), и мы оказываемся во власти его мыслей и чувств, надежд и потерь, его тягостных стремлений разорвать круг обреченности на страдание и одиночество (постановщики ввели в балет, условно, партию Любви героя, ее исполняет В. Тимашова, и партию его Надежды — она поручена О. Павловой)...

Опираясь на развернутые формы в проведении и развитии тематического материала, балетмейстеры строили хореографию на непрерывном пластическом токе, включающем самые разные ансамбли, по своей незавершенности, перетекании одного в другой представляющие скорее балетные ариозо. В них они показали себя мастерами лирических открытий, глубоких по мысли, по эмоциональному содержанию и удивительно разноплановых. Еще и еще раз убеждаешься — полное вживание в материал укрепляет художника, его фантазию, позволяет творить свободно, раскованно. И если в первой части композитор в общем-то не задавал загадок балетмейстерам, то вторая часть таила явную опасность. Наполненные поразительной красотой и пронзительным ощущением счастья темы Чайковского могли бы увлечь заманчивой идеей вернуть героя к переживаниям сиюминутным, отвлекая его от разочарований. Но как чутко слышат балетмейстеры композитора — в его музыке так трагично отпеваются надежды на счастье, это прощание с ним, подлинный реквием любви — и они убедительно подтверждают мысли композитора, хореографическими средствами раскрывая идею автора музыки.

И третья часть балета, казалось бы, чисто скерцозное интермеццо, также открывает возможность переключения в иную сферу, светлую, отвлеченную. Но и здесь балетмейстеры находят верный режиссерский ход — они вводят юношескую пару (Т. Палий и В. Малахов), беззаботную, счастливую в своем неведении превратностей судьбы, шаловливо играющую в прятки. И вот девушка с завязанными глазами наталкивается на героя и замирает в тревожном недоумении, в предчувствии, в прозрении жизненных бед и невзгод. И в результате — не нарушено целое, все подчинено наиболее полно раскрытию идеи сочинения.

Но, пожалуй, решение финала симфонии — самая большая удача хореографов. У нас до сих пор сохранился хрестоматийный взгляд на финалы симфоний Чайковского как на торжество народных

праздеств. Автоматически переносится он и на финал Пятой. Но наш современник — гениальный дирижер Евгений Александрович Мравинский давно развеял эту призрачную идею, навязываемую композитору. Так, в его трактовке тема финального апофеоза, вырастающая из темы рока, звучит как неумолимое торжество стремительного бега времени, в котором жизнь человека — песчинка, а его страдания — ничто в сравнении с вечностью бытия. Финал симфонии у дирижера — это страшные круги жизни с мятущимися людьми, раздавленными судьбой, утратившими надежды и мечты, по воле рока совершающими свой бег в никуда в упряжке времени. И радуется, что Н. Касаткина и В. Василев выбрали именно это исполнение симфонии и попытались воплотить его в своем балете, убедительно показав, что судьба, властвующая над жизнью выхваченного из толпы человека, множится, вовлекает в свою тягостную вереницу все новые и новые «жертвы». Да, Чайковский писал в чеховское время, и композитор, как и писатель, тонко ощущал его трагический настрой: надеждам и мечтам не оставалось места в человеческом сердце.

А теперь — несколько слов о том, что мешает хореографам интересный режиссерский план воплотить на сцене на таком же уровне. Свои сомнения хотелось бы изложить, как предложение взглянуть на свои работы со стороны и попытаться понять зрителей. Прежде всего, не могу не сказать о том, что определенное чувство неудовлетворенности от спектакля к спектаклю вызывает однообразие пластической лексики. Создается впечатление, что классическая хореография, на которую опираются в своем творчестве балетмейстеры, досадно обеднена, может быть потому, что язык балетной классики в их работах не взаимодействует широко с языком современной хореографии, а сознательно замкнут на определенном временном участке развития искусства балета? Кроме того, на спектакле не покидало ощущение узнаваемости композиционных, лексических построений, и дело здесь не в индивидуальности творческого почерка. Нет, наверное, не случайно все время тревожила мысль именно о механическом переносе хореографических находок на иную почву, в ткань другого балета.

Хотелось бы, чтобы постановщики дублировались с неослабевающей настойчивостью полного выявления их замысла и в своем, и в исполнительских решениях. В не меньшей мере это пожелание относится и к сценическому оформлению балета, к использованию световой партитуры (художник Е. Дворкина). Можно говорить, что, допустим, «Тристан и Изольда» или «Альборадо» были преподнесены художником лучше «Поэмы экстаза», но дело не в том, что «хуже» или «лучше». Речь идет о сценическом решении, в котором оригинальность замысла и выполнения его должны соответствовать замыслам хореографов и как можно выигрышнее подавать их. Побывав на нескольких представлениях премьерного спектакля, могу сказать, что постоянные сумерки на сцене на протяжении почти всего вечера утомляют, притупляют внимание, что снижает впечатление от увиденного.

И в заключение хотелось бы отметить работу звукорежиссеров Г. Эйдельмана и О. Нуждаева, сделавших все возможное, чтобы музыка в спектакле звучала с наименьшими потерями.

ны» музыкальными заставками в виде трепетного и взволнованного гитарного соло, ставшего своеобразным лейтмотивом спектакля. Музыка балета словно впитала в себя мелодии и ритмы песенного и танцевального фольклора народов Латинской Америки, интонации песен протеста, в частности, песен чилийского поэта и композитора Виктора Хары.

С. Колесник уже был известен новосибирцам, но пока как яркий и выразительный танцовщик. Он воспитанник Новосибирского хореографического училища, и зрители хорошо знают его, исполнителя сольных партий гротескового и характерного репертуара. Сегодня же он — выпускник балетмейстерского отделения Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, где его наставником был народный артист СССР В. Васильев. Он уже поставил на труппе театра одноактный балет «Мцыри», отделение концертных номеров. Балет «Песня, пронзившая ночь» — его дипломная и первая полнометражная постановка.

Авторы спектакля ведут со зрителем прямой и открыто публицистический разговор. Его эмоциональную тональность определяет броский, как плакат, задник, на котором изображение гитары-песни как бы переходит в разгорающееся пламя (художники К. Селиверстов и В. Баландин). Сценическая площадка свободна от декораций. Лишь на заднем плане мы видим несколько красно-бурых камней с острой и жесткой поверхностью — своеобразное олицетворение трудной доли живущего на этой земле народа. Динамика же художественного воздействия сценического оформления достигается, в основном, игрой света, когда, например, рассветный горизонт залетает красным светом и погружается в тьму, когда его рассекут квадраты тюремной решетки или когда бронзово-раскаленный диск солнца прорежут черные линии разломов... Таким образом, с первых же мгновений действия нам становится ясно, что постановщики шли по пути создания балета-символа, балета-плаката.

С. Колесник отказался от ряда существовавших в прежнем варианте либретто бытовых деталей и сюжетных подробностей. В его окончательной редакции он оставил лишь лаконичную схему будущего сценического действия. И в пластическом решении спектакля все подчинено одной мысли — показать рельефно, «крупным планом» героев.

Трепетный, живой перебор только что динамично пульсирующих гитарных струн сменяет печальный вокализ. И на сцене высвечиваются фигуры генерала Атилио и его жены Марии. Чуть дальше — их сын Рамиро. Кажется, источающий невыразимую грусть женский голос будто оплакивает трагическую судьбу этой семьи. Выстроенная балетмейстером композиция помогает нам ощутить, как сложны взаимоотношения внутри этого семейного треугольника, и угадать, сколь сильны здесь разобщенность и непонимание. Холодная, монументальная, словно гранитная статуя, фигура генерала рядом с трепетным обликом Марии воспринимается как образ грубой силы, подавляющей духовное начало в человеке. И Рамиро, нравственно отошедший от родных, смотрит на них настороженно и отрешенно.

Вокализ сменяется живыми танцевальными ритмами, и сцена заливается светом. На фоне карнавального танца хореограф представляет нам героев балета, дает каждому из них пластическую характеристику. И здесь же стремится выявить конфликт спектакля. Радость карнавала, казалось, захватила всех участвующих в этом веселом действе. Но взгляните — среди беззаботно пляшущих людей как инородное тело появились группы фашистских молодчиков и представителей так называемой «золотой молодежи». Они вносят в гармонию карнавального праздника атмосферу тревоги.

Общий танец сменяется лирическим адажио Исабель и Рамиро (Л. Матюхина, Е. Мамренко). Оно лучится чистотой и светом большого чувства. Но дуэт-песня влюбленных внезапно прерывается генералом Атилио (А. Балабанов).

Сразу же выявляются две непримиримых позиции, два лагеря. С одной — Рамиро, Исабель, Певец, а это свет и жизнь, с другой — Атилио и его окружение, несущие разрушение и гибель. Механистичность пластики генерала, утрированность его скованных армейской шагистикой поз и жестов представляют нам человека иного мира, жестокого, беспощадного, чуждого живой стихии народного праздника. Короткими, резкими, как команда, движениями «отрывает» Атилио сына от друзей. На наших глазах танец Рамиро теряет естественность, подчиняясь бездушной танцевальной речи генерала, — отец подавляет сына, заставляет его безвольно вторить себе. В этот драматический момент есть только одна реальная сила, способная защитить и спасти сына, — любовь матери. Мария (Т. Капустина) первая чувствует угрозу, нависшую над ним. Балетмейстер последовательно выявляет значение образа матери в драматургии спектакля, находя для нее в каждой сцене выразительные хореографические краски. В эпизодах с генералом ее танец исполнен величественного достоинства, в дуэтах с Рамиро ее пластика напоминает трепет крыльев большой птицы, защищающей свое дитя, несет в себе ласку, боль, сострадание. Но героиня Капустиной может стать гордой и темпераментной, когда участвует в общем карнавальном плясе.

Красные горы обернулись руинами кровавых стен. Багровое солнце прожито черными трещинами, гитарные струны бессильно повисли, как оборванные провода. С выстрела в Певца (С. Владимиров) начинается антинародный путч. Дрогнувшего и шагнувшего было за отцом Рамиро гибель друга приводит в смятение. В своей тер-а-терной вариации-монологе он словно ищет нравственный выход — кажущееся бесконечным его кружение, бессильный излом рук артиста доносят до нас страдания юноши. Он не в силах оторваться от земли, он готов распластаться на ней, но появление истерзанной путчицами Исабели сообщает юноше решимость подняться на борьбу против генерала Атилио. Рамиро обретает духовные силы для борьбы, и его пластический монолог взрывается «криком» — широкими, высокими прыжками, чья яростная порывистость подчеркивается рвущими воздух руками...

Как кульминационный момент второго акта и спектакля в целом постановщик

выстраивает сцену поединка Рамиро и Атилио, где пытаются образно раскрыть бескомпромиссную борьбу убеждений, столкновение сил добра и зла. Они сшиблись, как два античных титана, поочередно взлетая друг над другом. Кажется, этот танец-схватка не выявит победителя, но Рамиро в бою обретает силу, тогда как генерал теряет ее. Как птица над разрушенным гнездом, мечется между ними мать, стараясь если не остановить бой, то хотя бы спасти сына. Диктатор сметен народом, но гибнет и Мария.

Через весь спектакль хореограф проводит тему Певца, воплощая в этом образе основную идею балета — идею неодолимости прогрессивного движения народа. Он не наделяет фигуру Певца большим действительным началом в развитии сюжета, но его гитара становится символом всего спектакля, а танец-песня — постоянный центр притяжения. Певец — лидер народного движения, и хореограф старается подчеркнуть эту его роль в любом эпизоде — будь то сцена начала карнавала или марш протеста. Но прежде всего он — голос народа, выражение его поэтической души. Поэтому С. Колесник может окружать его хором танцующих звезд, которые как бы аккомпанируют песне Певца своим эгегическим танцем, или, покрыв их красными пончо, трансформировать в знамена революции, в ее искры, сопутствующие герою. Певец — единственный герой спектакля, которого балетмейстер считает необходимым превратить из реального персонажа в образ-символ.

...Погасло бронзовое солнце, кровавое небо прочертила решетка. Рамиро, Исабель и Мария брошены генералом в тюрьму. Кажется, нет выхода из создавшегося положения. Но неудержимым потоком влезают в камеру к узникам красные звезды, разрушая все препятствия и освобождая героев. Победная вариация Певца перерастает в марш протеста людей в зеленых блузах, во главе которых встают Рамиро и Исабель, будто принявшие его революционную эстафету.

Во всю ширь горизонта распахнулось голубое небо. Чувство освобождения и зажигательные ритмы объединили народ в новом праздничном карнавале. Но вскинутые вверх руки со сжатыми кулаками говорят лишь о начале борьбы. Победный карнавал заражающе темпераментным танцем заводит возмужавшая в борьбе и страданиях Исабель. Вначале это синкопированные «перестуки» между Исабель и группами танцующих, где словно искрится короткий диалог, но постепенно обжигающий ритм и мелодия объединяют всю массу в едином танце-шествии, возглавляемом героиней.

Партия Исабель строится на развернутом танцевальном материале — в спектакле для героини предусмотрены различные вариации, адажио, трио и т. д. Но в отличие от партии Марии роли Исабель заметно недостает яркости пластического языка, цельности драматургического развития, не всегда убедительные действия героини. Эпизод, описанный выше, возможно, — пример лучшего образно-танцевального решения партии. Исабель здесь вырастает в настоящего лидера, поскольку балетмейстер нашел для нее неординарный и выразительный пластический язык, который будоражит творческое воображение исполни-

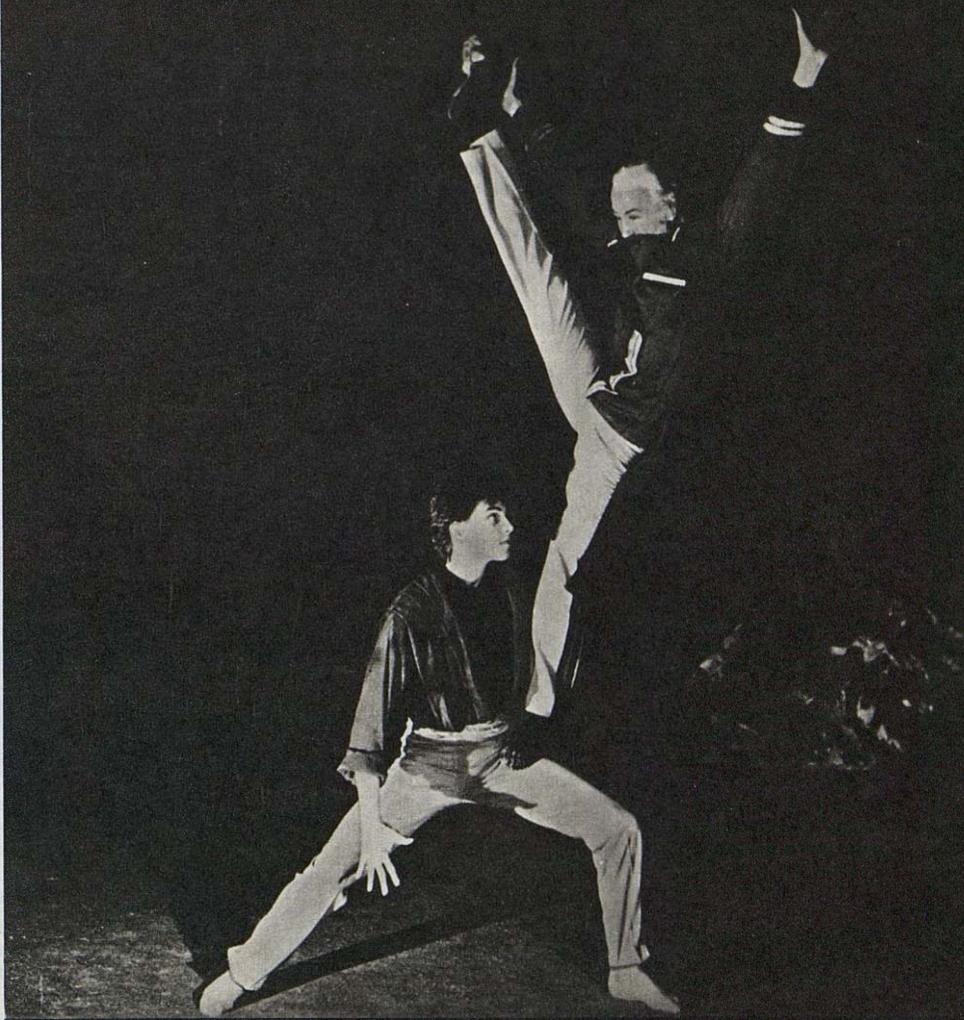
тельницы и наполняет образ живым дыханием.

С. Колесник мыслит образами и языком классического танца. Возможно, что сегодня ему еще не хватает постановочного опыта, глубины проникновения во внутренний мир своих персонажей. При всей цельности балетмейстерского мышления в его решениях пока ощущается больше традиционное, чем собственно художественное видение. Хорошо чувствуя современную музыку балета, он умеет в то же время неожиданно найти свой ракурс в позе или па классического танца, раскрепостить его за счет самобытного ритмического рисунка. Менее образный пластический язык найден С. Колесником для воплощения мира «путчистов». Он ограничил себя здесь одним-двумя характерными штрихами, чем лишил материал всякого развития. Например, в движениях фашистских молодчиков подчеркивается бездушность слепых роботов, безликих и страшных. Как кажется, всю свою фантазию хореографа С. Колесник отдал здесь генералу Атилио, сделав его основным олицетворением мира насилия, тупой и несгибаемой мощи. Наделенный более богатым танцевальным языком, образ стал объемным и цельным. Достигается же это прежде всего благодаря выразительной пластике рук. Они могут быть, например, сухо, по армейски прижаты к туловищу во время танца, но могут быть и выброшены хищным жестом с рубящей или хватательной окраской движения. В его вариациях много «черствых», коротких вращений — то в виде пируэта на двух вытянутых ногах, то в виде высокого воздушного тура во вторую низкую и невыворотную позицию, с обязательно вскинутыми вперед руками.

Хореограф с большим вниманием отнесся к созданию народных сцен. Он старался придать массовым танцам не только национальный колорит, но и определенную социальную окраску. Достаточно убедительно, например, просматривается, как радостный вначале карнавал может перерасти в марш протеста, а затем и в восстание. Но в заключительной сцене балета мы вдруг замечаем, что здесь будто начинает исчерпываться балетмейстерская фантазия, и так размывается весь финал спектакля. Затухает динамика в оркестре, на ее печальной ноте приглушается свет и движение на сцене. Только множатся бесчисленные факелы в руках восставших. Они бесконечно кружат, сохраняя в своем центре Исабель с высоко поднятой гитарой в руках.

Спектакль С. Колесника дошел до сцены сложным путем. Начинаясь он еще два года назад, вне рабочего времени группой молодых артистов, увлеченных замыслом молодого балетмейстера, веривших в него. С. Колесник делом доказал, что его поддержали не напрасно. Спектакль включен в план театра. Прибавились и исполнительские силы. Уже в процессе постановки сюда «потянулись» и более зрелые балерины и танцовщики.

На премьере рядом с молодыми, только начинающими свой творческий путь Е. Мамренко и С. Владимировым, в ведущих партиях выступили известные мастера Л. Матюхина, Т. Капустина, А. Балабанов, которые создали интересный актерский ансамбль. Подобный сплав увлеченной молодости и опыта сразу же дал и свои результаты. В частности, стало от-



крытием выступление Е. Мамренко в партии Рамиро — оно показало, что в труппе вырос зрелый, наделенный яркой творческой индивидуальностью танцовщик. По своему интересным оказался и другой состав, где своеобразно раскрылись дарования Д. Родикова (Рамиро) и И. Кудриной (Исабель). Необычной трагедийной окраской отмечено исполнение роли Марии у Л. Попиловой.

Мысленно возвращаясь сегодня еще раз к дебюту С. Колесника, спрашиваешь себя как зритель — современен ли спектакль по мысли, по воплощению, нужен ли он зрителю? Думается, даже при всех своих недочетах, можно сказать: да, балет «Песня, пронзившая ночь» и современен, и нужен. Он говорит об актуальных проблемах нашего времени, он близок нам своей идеей, своей нравственной проблематикой.

А. БАЛАБАНОВ (генерал Атилио) и Д. РОДИКОВ (Рамиро) в спектакле «Песня, пронзившая ночь».

Фото В. Ромма

Новые спектакли

данный выбор мотивов так же существен для танца, как подбор слов и оборотов речи для красноречия. Такт и характер музыки указывают и определяют движения танцовщика... Танец, изображающий мелодию, является эхом, повторяющим то, что говорит музыка», — эта мысль великого Новерра, высказанная два столетия назад, сохраняет свою актуальность и ныне, как и следующие слова: «Композитор должен знать танец или, по крайней мере, темпы и возможности движений,

свойственных каждому жанру, каждому характеру, каждой страсти, чтобы придать верный штрих каждой ситуации, которую живописует танцовщик». Но у каждой эпохи свои эмоции и проблемы. И чтобы художественно полноценно отразить их в своем творчестве, композитору приходится решать самые различные задачи, искать ответа на самые неожиданные вопросы — и эстетического, и технологического, и административно-организационного характера. Какие трудности возникают сегодня перед авторами балетных партитур в осуществлении сценической жизни своих сочинений? На эту тему размышляют на страницах журнала композиторы А. Холминов, А. Эшпай и В. Кикта, беседа с корреспондентом «Советского балета».

АЛЕКСАНДР ХОЛМИНОВ, СЕКРЕТАРЬ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ СССР, РУКОВОДИТЕЛЬ СЕКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ СССР, НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР, ЛАУРЕАТ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ СССР И РСФСР:

«Балет давно и прочно держит в напряжении огромные массы публики — еще со времен Дидло и Петипа. Балет и ныне как музыкально-театральное зрелище, пользуясь стабильным зрительским вниманием, обретает все большее признание и популярность не только в среде чистых театралов, но и у самой широкой аудитории.

Одну из важных причин этого феномена я вижу в том, что балетное искусство требует от своих служителей колоссальной дисциплины, подвижничества каждогодневного труда. Я бы даже сказал: балет требует жертв. И все это помогает артистам держать очень высокий профессиональный уровень, вызывает глубокое уважение у публики, она ожидает от балетных «звезд» экстраклассного искусства и получает его.

Кроме того, балетное искусство не связано со словом. Я написал десять опер, считаю союз музыки и слова великим — ведь конкретное слово обретает в музыке еще большую силу воздействия. Но балет со словом не связан. Однако нередко язык балета оказывается не менее конкретным и обретает не меньшую, если не большую, силу воздействия. Диапазон ассоциативных возможностей его поистине необъятен. Древнейшее искусство танца мне представляется весьма специфичным. Если познать его закономерности, разобраться в них, тогда поймешь — это искусство обладает колоссальной жизненной силой».

— *В чем, по Вашему мнению, в сегодняшнем балете проявляются его свойства современного искусства. Может быть, не столько в сфере конкретной сюжетности, сколько шире — в интонационности, в передаче мироощущения человека наших дней?*

«Со времен Петра Ильича Чайковского партитура перестала быть просто нотным материалом для музыкального аккомпанемента тому, что происходит на сцене. Сейчас мы можем говорить о совершенно самостоятельных балето-симфониях. Эта традиция развивается и в нашем нынешнем хореографическом искусстве. Расширились, разветвились его сюжетные возможности: оказалось, неподвластных балетному воплощению тем не существует, что требует, как думается, и от композитора осмысления всего богатства интонаций мира, который нас окружает. Если мы не будем чувствовать этих интонаций, мы не сможем правдиво, средствами своего искусства, отобразить современную действительность. Нам нужно учиться этому и у Чайковского, и у Мусоргского. Освоение звучащих вокруг нас интонаций в тематизме — это одна из главных задач и оперного искусства, и, полагаю, балетного тоже.

В творчестве не может быть застоя. Должно быть движение, освоение новых форм, методов, приемов, языка. Все это требует осмысления. Для меня точка отсчета подлинного новаторства в балете — это «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева. Необычайным было впечатление, производимое новизной музыки, ее художественного мира. Поражало единство подлинности музыки Прокофьева и подлинности ее чисто балетного воплощения. Сейчас для нас по-новому раскрывается балетный мир Дмитрия Шостаковича. Юрий Григорьевич, хореограф яркого творческого почерка, сумел найти к его музыке интересный и убедительный «ключ». «Золотой век» — очень сильная работа. Новым шагом вперед мне представляется также и балетная деятельность Родиона Щедрина в содружестве с Майей Плисецкой. Здесь появился уникальный синтез

замысла и воплощения.

— *Какими Вам представляются пути развития современного советского балета?*

«Пути развития балета много. Нам есть что наследовать. И традиционно классическую линию Глиэра-Асафьева, и новаторскую линию Прокофьева, и театральную линию, представленную балетами Хренникова, и специфический балетно-музыкальный мир Щедрина, и ярко национальное, темпераментное, дансантиное искусство Хачатуряна, Караева, Амирова... У нас много хороших, интересных балетов, разных по музыкальному стилю, по сценическим решениям, по исполнительским акцентам. Но в истории есть эталоны, по которым мы все же должны сверять наши достижения. Новое сочинение — не проблема. Но сочинение со своим миром — редкость, оно вызывает и новые решения чисто хореографического плана. Это рождает содружества. Время помогает разобраться, оценить все лучшее.

Каждый из композиторов приносит с собой в балетный театр свой неповторимый мир, который требует своего образного раскрытия. Но как бы они ни были в своем творчестве контрастны, непохожи, одно направление не может уничтожить другое. Часто говорят «нелзя» по поводу того или иного явления в искусстве. Нельзя другое — ограничивать художника в поиске, во взглядах. В среде слушателей поначалу может возникнуть неприятие нового сочинения, и это закономерно, истинно новое постигается не сразу. Но запрещать композитору писать так, как он хочет, как ему подсказывает его ум, талант, совесть, — неправомерно. Для художника одного типа и творческой манеры характерна работа в устойчивых формах, для другого — в движении, в стремлении вырваться из традиционных рамок. Элементы нового, которые он привносит в свои сочинения, могут быть заметными и незаметными. Может быть резкое, сильное, скачкообразное новаторство, а может быть — накапливаемое исподволь, постепенно. То и другое нужно. Важно, чтобы поиск продолжался, чтобы этот процесс искусственно не тормозился. Тогда и возникнет столь желаемое и необходимое разнообразие стилей, почерков, направлений, разнообразие партитур, а значит — и разнообразие репертуара в конечном счете».

— *Искусство балета синтетическое. Тем не менее, не утихают споры о том, что в балете важнее — музыка, хореография, исполнение... Каково Ваше мнение?*

«Балетный спектакль — результат творческого содружества композитора, балетмейстера, художника, исполнителей. И успех постановки нового хореографического полотна, успех бесспорный по всем составляющим, приходит только в том случае, если в этом содружестве царит атмосфера равноправия, уважения, взаимопомощи.

Естественно, каждый спектакль несет на себе печать индивидуальности его авторов, ибо в балете, повторяю, равно важны все — и балетмейстер, и композитор, и художник, и исполнитель. Но мне лично в балете интересна прежде всего музыка. Конечно, театральная жизнь сочинения сложна, непредсказуема, подчас неуправляема: иной раз музыка прекрасна, а спектакль не получился, или наоборот — налицо грандиозный успех постановки, а музыка-то не очень интересна. И все же я — за музыку как первооснову балетного спектакля. Приветствую развитие всех стилей, но только с обязательным условием высочайшего мастерства индивидуальности, незаурядности, что должно максимально проявляться».

АНДРЕЙ ЭШПАЙ, СЕКРЕТАРЬ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ СССР, НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР, ЛАУРЕАТ ЛЕНИНСКОЙ И ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИЙ СССР:

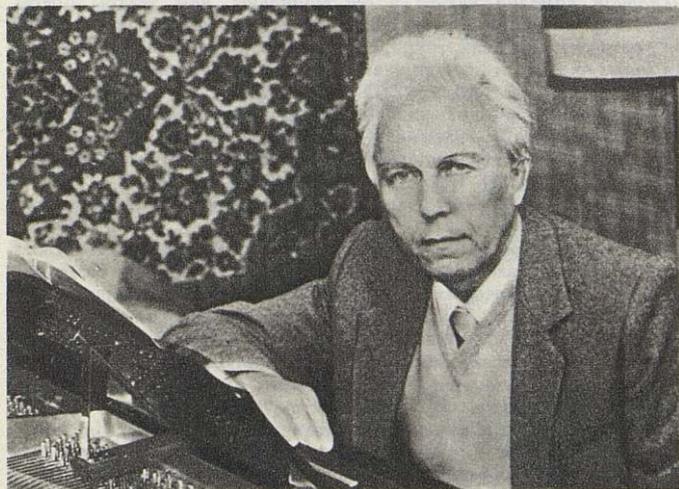
«Два вида искусства — музыка и танец, объединившись, могут рождать образы (во всей их динамичности и сопряженности) поразительной силы. Но как трудно найти повод, изначальную идею, убедительную причину, которые побудили бы Вас приступить к работе. Выбор балетных либретто, предлагаемых композитору, оказывается совсем невелик. Конечно, требования, предъявляемые к либретто, непросты: оно должно безусловно нести в себе крупную художественную идею, содержать в себе значительную мысль, но и самому сюжету необходимы четкая драматургическая выстроенность, определенная степень увлекательности, занимательности, которые могли бы захватить и автора музыки, а затем и зрителя. Как бы здесь пригодились профессиональный либреттист, но этот тип литератора у нас — почти вымирающий».

— *И все же какие пути в развитии творчества балетного либреттиста кажутся Вам наиболее плодотворными?*

«В поисках сюжета композиторы обычно идут тремя путями. Одни ищут «гениально простой», выверенный временем, как бы просящийся на балетную сцену сюжет. Его находят среди сказок, мифов. Другие, напротив, бросают вызов традиционности и обращаются к внешне антибалетным фабулам, заставляя развернутое

КАКОЙ БЫТЬ БАЛЕТНОЙ МУЗЫКЕ ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ

Современное и современность на хореографической сцене



Александр
ХОЛМИНОВ

действие подчиниться логике обобщенной симфонической драматургии. Третьи пытаются отбросить зависимость от сюжетного действия и ищут способ драматургически организовать абстрактно-обобщенные образы. Здесь, я думаю, на совершенно иной стилиевой основе развиваются традиции старых балетных аллегорий. Все пути хороши, если приведут к рождению талантливого сочинения... Конечно, когда речь идет о сказках, большая часть которых связана с символикой, то композитор свободнее в выборе музыкальной лексики, так же как и балетмейстер — в выборе балетной. Что же касается современных сюжетов — здесь хореографу очень важно дать зрителю почувствовать себя в нашем времени. Я думаю, многое решает контакт композитора с либреттистом. Какими бы разными художественными устремлениями они ни руководствовались, но если увлеченность общей художественной идеей сделала их единомышленниками, единовольцами, результат должен быть серьезным. При этом я хочу подчеркнуть: вопреки чрезвычайно распространенному мнению, я убежден в том, что изначальным импульсом для создания балета все-таки является музыка, а не хореографическое решение того или иного сюжета».

— В 1960-х — начале 1970-х годов получила распространение «балетизация» симфонических сочинений. Сейчас интерес к таким решениям как будто угасает. Считаете ли Вы, что эта тенденция не оправдала себя, оказалась несостоятельной, или это вызвано другими причинами, может быть, более субъективного характера?

«Лично я считаю эту тенденцию одной из самых перспективных. После симфонических, в самом глубоком смысле этого слова, балетов Петра Чайковского и Игоря Стравинского балет и симфония чрезвычайно сблизились, что подтверждается многочисленными примерами из музыки XX века. И хотя балет симфонизировался на целое столетие позже, чем опера, мне кажется, он ее давно в этом превзошел. Думаю, что этот путь создания балетов на основе симфонической драматургии не только не исчерпал себя, но, напротив, еще в полной мере и не раскрывался. На этом пути либреттистов и балетмейстеров ждут многочисленные художественные открытия. Может быть, им нужно читать не только книги, но и партитуры, идти к поискам балетных сюжетов с этих двух

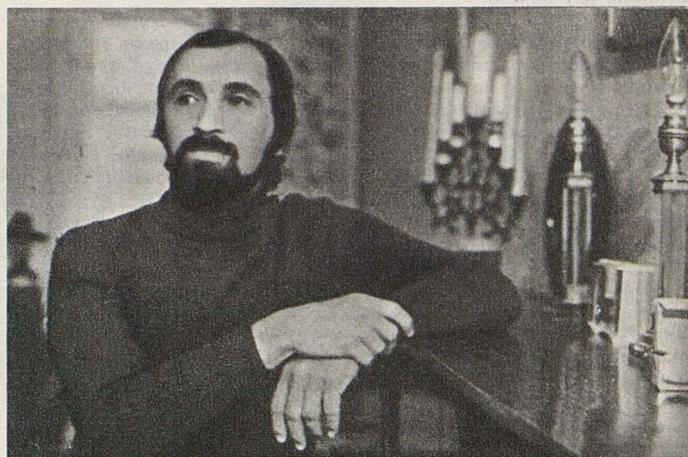


КАКОЙ БЫТЬ БАЛЕТНОЙ МУЗЫКЕ ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ



Андрей
ЭШПАЙ

Валерий
КИКТА



сторон. Сочетание литературных и звуковых образов может дать колоссальный импульс в развитии их сценической фантазии».

ВАЛЕРИЙ КИКТА, КОМПОЗИТОР:

«Наболевших вопросов, связанных с постановкой балета, с которыми сталкивается композитор, предположим, среднего возраста и «средней» мастистости или — страшно подумать — молодой композитор и совсем не маститый, много. И я думаю, что о них надо говорить, причем, открыто и серьезно. Потому что они преследуют автора на всем пути: от творческого замысла — до постановки на сцене».

— Начнем сначала. Композитора увлекает сюжетная идея, возникает творческая необходимость написать балет. Как он действует?

«Действовать можно по-разному. Официально существует система госзаказов министерств культуры. Но основанием для заказа может служить только заявка от театра, которая гарантирует министерству, что сочинение не будет лежать мертвым грузом».

— В этом есть логика. И на театр накладывается обязательство поставить новый балет советского автора. Театры, как известно, в этом вопросе малоинициативны...

«Да, театр не хочет связывать себя обязательством поставить новое сочинение немаститого автора, которое к тому же еще не написано, и у него нет никаких гарантий, что это будет истинно художественное произведение. В этом тоже своя логика. Поэтому система заказов по заявкам просто не работает. И тем более не будет работать дальше в связи с переходом театров на хозрасчет, что подталкивает многих руководителей на коммерческий подход к репертуару. Они скорее сделают балет из рок-оперы или фильма, чем «взвалют» на свои плечи задачу реализации серьезного оригинального замысла. Поэтому за создание балета берешься без заказа, без предварительного контакта с театром, берешься, потому что не можешь не написать его. Но потом начинается самое тяжелое и унижающее. Нужно найти театр, который примет для

работы твою партитуру (а это куда тяжелее, чем написать балет). Преодолеть барьер предубеждения, который воздвигает каждый театр перед малоизвестным именем и какой-то современной музыкой, которую он и знать не хочет. Играть свою музыку, написанную для оркестра, на фортепиано в течение двух часов в присутствии художественного совета, состоящего из шестидесяти человек труппы и дирекции, которые не могут компетентно судить о сочинении, а главное, не хотят вникать в его суть... И так театр за театром, пока не встретишь балетмейстера — творческого единомышленника».

— *Итак, рано или поздно, счастье улыбается?*

«Не всегда. Из семи моих балетов сцену увидели только пять. Два лежат никому не известные и, видимо, ненужные. Если же балет принят к постановке, то и здесь начинается свой «адский круг». Балет — сочинение оркестровое. И для гарантии художественного качества его постановки балетмейстер должен строить свой замысел в соответствии с партитурой. Однако представители этой профессии в большинстве случаев партитуры боятся и разучивают, и ставят спектакль «под роля». Когда же начинаются оркестровые репетиции и обнаруживаются все расхождения и несоответствия, начинаются поправки, заплатки, ломается драматургия и так далее. В этом плане у меня есть предложение, нереальность которого, впрочем, я и сам понимаю. Перед тем, как учить балет — делать рабочую оркестровую фонограмму. В сущности, в этом нет ничего сверхсложного. Хотя сложнее, чем преодолеть косность, нет ничего».

Когда к работе над балетом приступает оркестр, начинается новая эпопея. Положение дел с театральными оркестрами, вероятно, хорошо известно министерству. В большинстве театров они неукомплектованы. Я не пишу партитуры для каких-то особых составов. Но и реализовать авторский замысел для обычного оркестра не представляется возможным. И к делу приступают местные аранжировщики, которые приспособляют партитуру к возможностям оркестра данного театра. О престиже композитора я уже не говорю: узнать бы свое сочинение...

Никогда не забуду, как единственный альтист в оркестре склеивал струну для того, чтобы сыграть альтовое соло, необходимое в балете. Точно такие же проблемы с освещением. Какой разительный контраст с материально-техническими возможностями рок-групп, имеющих и инструментарий, и лазерную технику. Как можно с этим конкурировать? Как можно нести высокое искусство такими жалкими средствами? Что бы ни говорили, а налицо — деградация серьезного балетного искусства, невозможность влить в него широкое дыхание современности... В основе такого положения дел в балетном театре — как правило, некомпетентность руководства, не способного судить о художественных достоинствах того или иного произведения, а потому доверяющего только авторитетам и принимающего от них все, что они предложат, не вникая в проблемы драматургии и качества материала».

— *Итак, балет молодого автора попадает на сцену «не благодаря», а «вопреки» руководству театра. А как складываются Ваши чисто творческие контакты с балетмейстерами и артистами?*

«Эти процессы тоже во многом происходят «вопреки». Но причина здесь — не недостаток талантности или трудолюбия творческих работников, а уровень их образования и подготовки».

При создании балета композитор и балетмейстер с самого начала должны идти рука об руку. Потому что композитор не должен брать на себя ответственность создания и разработки либретто во всех деталях. Но при нынешней ситуации композитор вынужден работать один, и здесь неизбежны потери. Он во многом скован плохим знанием законов сцены, хореографии. С другой стороны, когда сочинение уже создано, и балетмейстер получает его готовым, он, не выстрадав это либретто как автор и соавтор, не может понять его сути, поскольку не умеет читать партитуру, начинает сразу предлагать свою трактовку, навязывать свое видение. Здесь вырисовывается особая проблема — музыкальное воспитание балетмейстера. Будучи образованным в искусстве танца, он должен быть образован и в сфере музыки. А если бы ему прививалась и литературная образованность, тогда у нас появились бы и балетмейстеры-либреттисты, что, по-моему, является необходимым условием для повсеместного расцвета балетного искусства».

И все же в моих встречах с балетмейстерами мне повезло. Ростислав Владимирович Захаров — моя первая встреча с ним состоялась при работе над одноактным балетом «Золотая пора» — ввел меня в искусство балета, в его специфику, разнообразие стилей, исторический опыт. Он стал для меня образцом самого серьезного отношения к своему искусству».

Пришлось сталкиваться с людьми разных школ. И это очень интересно и полезно. Замечательный профессиональный балетмейстер Юрий Яшугин мне встретился в Новосибирском театре. Он явился и либреттистом балета «Муха-цокотуха». Совершенно иное направление представляет Максим Мартиросян, с которым мы работали над одноактным балетом «Посвящение», поставлен-

ным с учащимися хореографического училища в Большом театре СССР».

Алексей Бадрак — замечательный и увлеченный художник. После моего бесплодного обращения к пятнадцати балетмейстерам (!) он увлекся идеей балета «Дубровский» и поставил его в совершенно экстремальных условиях — за восемнадцать репетиций!

Удивительный и очень дорогой для меня опыт сотрудничества с Иркутским театром музыкальной комедии. Его балетмейстер Николай Катугин, всеми силами вырываясь из той пошлости, которая обволакивает оперетту (несмотря на многие хорошие и даже замечательные сочинения советских авторов), поставил там, например, «Ромео и Юлию» Берлиоза. И этот спектакль пользуется большим и заслуженным успехом. Здесь вообще намечается очень интересная и важная перспектива. Театры музыкальной комедии как-то более мобильны, чем театры оперы и балета. И во многих городах, где нет своего балета и нет условий для гастролей больших трупп, именно театры музыкальной комедии могут оказаться проводниками серьезного балетного искусства, выполняющей просветительскую миссию. Публику не обманешь. Во многих городах, познакомившись с этим спектаклем Катугина, люди просили чаще знакомить их с произведениями серьезного искусства. В этом театре поставлен и мой балет «Свет мой, Мария» по мотивам поэмы Н. Некрасова «Русские женщины».

— *А на какие размышления наводит работа с самими артистами балета?*

«Я очень благодарен этим замечательным труженикам. И в свою очередь рад и удовлетворен тем, что и работа над моими балетами оказалась для некоторых из них полезной и плодотворной для их творческого роста. Так, В. Фадеев, исполнивший роль Комарика в новосибирской «Мухе-цокотухе», потом стал замечательным мастером на литовской сцене. Из выпускников Московского хореографического училища, участвовавших в постановке моего балета «Посвящение», В. Лантратов — сейчас ведущий солист Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, а А. Артюшкина танцует в труппе Большого театра СССР. В Горьком в постановке «Дубровского» выделились и получили известность Е. Урюпина и С. Цветков. В Иркутске, в работе над балетом «Свет мой, Мария» — В. Раков, И. Макеева. Все они воспитанники хороших школ, и в этом их большие преимущества».

Но и в исполнительской области есть свои большие проблемы. Главная — противоречие между классической хореографической школой, на которой они воспитаны (и многие из выпускников больше и знать ничего не хотят), и реальной современной художественной практикой. Вступая в мир современного балета, молодой человек должен переживать ломку привычных балетных идеалов и выразительных средств. Ребята, родившиеся как артисты после смерти Дж. Баланчина и К. Голейзовского, воспитываются в традициях XIX века. Важности классической основы для профессионального образования никто не отрицает. Но неужели невозможно учить их так, чтобы балетмейстер, ставящий современный балет, не выглядел для них разрушителем, нигилистом, чудовищем! О каком творческом контакте между балетмейстером и артистами в таких случаях может идти речь? Мне кажется, что само время диктует необходимость вводить в программы балетных училищ занятия по изучению основ современных школ танца».

И еще одна идея в связи с артистами балета. Ведь их творческая жизнь очень коротка. Мы все живем общими планами постановок в театре. А как было бы хорошо возродить традицию бенефиса. Ведь бенефис всегда выявит и общую культуру театра, и индивидуальность артиста, и художественность произведения. В наше время, когда и театры пришли в движение, надо дать артистам возможность сказать свое слово и в этом театральном жанре, что повысит их ответственность, а также положительно скажется на репертуаре, оживит его, освободит от рутинности, накапливаемой десятилетиями».

Итак, беседа проведена, журнал ее напечатал. Кто же примет это как сигнал тревоги в реальной ситуации сегодняшнего и — нетрудно догадаться — завтрашнего балета? Причем примет не вообще, посочувствовав, а в свой адрес? Почувствует ответственность и будет искать решение этой проблемы? Кто-то же должен разорвать порочный круг искусственной бюрократической системы, столь явно вредящей искусству. По всей видимости, это должны быть прежде всего союзное и республиканские министерства культуры, в ведении которых находятся все правовые, организационные, репертуарные и финансовые рычаги искусства советского балета. Не могут оставаться в стороне и творческие союзы — театральных деятелей и композиторов. Не имеют права оставаться в стороне от решения поставленных проблем и театры. Забота о процветании советского балетного искусства в XXI веке должна стать общим делом».

Беседу вела
М. РЫЦАРЕВА

Фестиваль Индии в СССР

ЩЕДРЫЕ КРАСКИ ИНДИЙСКОГО ТАНЦА

НАТАЛИЯ ГУСЕВА,
доктор исторических наук,
лауреат премии имени Джавахарлала Неру

В выступлениях солистов-танцовщиков и танцевальных групп, приехавших в нашу страну на Фестиваль Индии в СССР, в фильмах, которые демонстрируются в эти дни, как художественных, так и документальных, нам раскрываются такие качества индийской культуры и искусства, о которых мы имели до сих пор весьма слабое представление. Костюмы, грим и украшения, условные движения «языка жестов» и исполнительские приемы, сюжеты постановок, не говоря уже об отраженных в них обычаях и нравах, — все это требует специальных пояснений, чтобы понятнее, ближе и доступнее стала нам богатая и своеобразная культура, с которой нас сейчас щедро знакомят артисты Индии.

В одной статье нельзя дать даже самого общего и приблизительного очерка всего богатства народного и классического театрального и танцевального творчества, увиденного нашими зрителями: ведь не только у каждого народа Индии это творчество отличается своими только ему присущими чертами, но и в пределах одной области страны существуют различия, свойственные тому или иному танцевальному коллективу, той или иной локальной исполнительской школе, а иногда даже той или иной деревне.

Поэтому здесь, в рассказе о танцах, показанных на Фестивале, мы ограничимся двумя обширными регионами: расположенными на востоке штатами Бихар и Орисса и на западе страны — штатами Гуджарат и Раджастан. В этих штатах сложились мало сходные формы искусства, к тому же и костюмом, и многими обычаями жители восточных областей заметно отличаются от западных.

Из длинного ряда известных в Бихаре и Ориссе форм театрально-танцевальных школ славятся представления, именуемые чхау и классический стиль орисских танцев — одисси. Следует сразу заметить, что граница, которую европейские исследователи стали с прошлого века проводить между классическими и народными танцами, относится к первым только четыре стиля, крайне условна, и индийцы, широко изучающие после освобождения страны танцевальные стили, считают, что их больше, называя то шесть, то девять стилей, и в том числе чхау. Одисси тоже до недавнего времени не относили к классическим, но сейчас эту школу, как правило, упоминают в одном ряду с широко известными четырьмя школами: южноиндийскими бхарат натьям и катхакали, североиндийским катхаком и северо-восточным манипури.

Следует, безусловно, согласиться с тем, что чхау относится к классическим стилям, но, к сожалению, он очень слабо изучен. Истоки танцев чхау скрываются в глубине тысячелетий — видимо, их надо искать в магических и ритуальных плясках, связанных с охотой, битвами и культом плодородия.

В древности и в средние века на территории Восточной Индии, включая и современный штат Западный Бенгал, складывались империи, границы которых охватывали и более отдаленные районы страны. Постепенно сформировались три ветви чхау: бихарская, известная под названием серайкелла,



НАНДИТА ПАТТНАИК
И АРУНА МОХАНТИ

Классические танцы в стиле одисси

Афиши
солистов
и коллективов —
участников
Фестиваля
Индии
в СССР.



ПРАЗДНИЧНЫЕ ТАНЦЫ
СЭРАЙКЕЛЛА-ЧХАУ

Фольклорно-танцевальная группа

орисская — маюрбхандж и бенгальская, или пурулиа. Эти названия связаны с географическими центрами формирования местных школ.

Все эти течения чхау изначально носили (и в значительной мере продолжают носить и сейчас) характер танцев, посвященных богу Шиве, так как он был издревле божеством, которого местные приверженцы религии индуизма считали верховным. Поклонение богу Вишну, принявшему образ юного пастуха-флейтиста Кришны, достигло этих областей в начале нашей эры, а широко распространилось здесь лишь в средние века, поэтому темы кришнаитских мифов вошли в чхау гораздо позднее шиваитских.

В те дни, когда на востоке Индии существовали феодальные княжества, их правители считались (и обязательно являлись) покровителями исполнителей чхау, а часто и участниками их выступлений. Это рассматривалось как участие в службах, посвященных Шиве, созидателю и разрушителю вселенной и, одновременно, танцовщику и покровителю искусства танца.

Останемся на первых двух школах чхау.

В Серайкеле главный танцевальный фестиваль приходится на дни весеннего праздника, отмечаемого в конце апреля. Перед этим проводятся трехдневные моления Шиве в его храмах, по улицам проходят торжественные процессии, участники которых переносят по ночам особые кувшины с водой из рек, посвященных Шиве.

Затем начинают исполнять чхау. Само это слово на местном диалекте значит «маска», и все участники выступают в тонко прорисованных и окрашенных масках из дерева или папье-маше, на которых воспроизведены человеческие лица, соответствующие исполняемой роли. В чхау участвуют только мужчины. Для женских ролей выбирают юношей с красивыми высокими голосами — это важное условие, так как танцовщики и поют в сопровождении музыкального аккомпанемента. Все участники обучаются с пятилетнего возраста — наставники рассказывают им сюжеты из эпических поэм «Махабхарата» и «Рамаяна», шиваитские и вишнуйские мифы и при этом учат необходимым жестам и позам, иллюстрирующим разные чувства или содержание эпизодов. Огромное внимание при подготовке актеров уделяется физическим тренировкам и постановке пластики.

Воздвигается особая платформа, которая вечером хорошо освещается (раньше — факелами, а в наше время — даже софитами). Перед ней на земле рассаживаются тысячи зрителей, ожидая начала представления, которое продолжается пять ночей.

Танцовщики надевают маски, костюмы и уборы, канонически зафиксированные для каждого персонажа, а потому тоже дающие зрителю информацию о происходящих на сцене событиях. Цвета символичны, и их значение из века в век не меняется, поэтому все с детства знают, какому внутреннему состоянию, какому характеру или какому событию соответствует тот или иной цвет. Так, красный обозначает страсть, гнев, войну, охоту; желтый — нежность, любовь, весну; оранжевый — состояние религиозного экстаза, чистоту помыслов, отшельничество.

Диапазон движений и жестов исполнителей весьма значителен — их сценическому поведению свойственна импровизационность, и музыканты внимательно следят за их движениями, соотнося с ними аккомпанемент. В групповых танцах воплощаются сюжеты, требующие участия нескольких персонажей. Широко известны также и сольные танцы, в которых передаются чувства и состояния не только богов или людей, но и животных. Солист может исполнить танец «тандав», отражающий гнев и горе бога Шивы, супруга которого покончила с собой, будучи оскорблена тем, что ее отец не пригласил Шиву на великое жертвоприношение. И этот же артист сможет показать грациозный танец павлина, который жадно ожидает начала муссонных дождей и безмерно радуется их первым струям. Известностью в стиле серайкела-чхау пользуется «танец охотника»: единственной одеждой танцовщика являются набедренная повязка, не стесняющая тела, и он, вооруженный копьем, иногда показывает чудеса акробатики.

Из числа сольных «женских» танцев исполнители прославились танцем богини Дургй, где следует продемонстрировать мастерство владения самыми разными видами оружия, которыми она пользовалась в своих мифических сражениях со злым демоном Махишей.

Из танцев-дуэтов популярен «Васуки-Гаруда», повествующий о борьбе божественной птицы Гаруды, которая носила на себе бога Вишну, против змея Васуки, правителя подземного царства. Когда он зевает, случаются землетрясения, и через

определенные количества миллионов лет он извергает яд, губящий все земное. Это острый, динамичный танец. Он резко отличается от мягкого и лиричного танцевального дуэта «Радха-Кришна», посвященного бессмертной любви Кришны к безгранично преданной ему пастушке Радхе.

Танцы серайкела-чхау исполняются и в дни других праздников, но главным образом тех, которые посвящены богу Шиве.

Стиль маюрбхандж-чхау, сложившийся в территориально близких к Серайкеле северных областях штата Орисса, во многом родствен описанному, но главное отличие заключается в отсутствии у исполнителей масок. Многие исследователи считают, что в основе этой школы лежат древние воинские пляски-состязания, пляски-упражнения, охотничьи пляски племен. Одной из таких широко принятых плясок-тренировок является, например, «чхадайя» — прыжки и кувыркание с бамбуковыми шестами в руках, что в дальнейшем помогает танцовщикам выразительно, остро, достоверно играть сцены битвы или охоты.

Как и другие школы чхау, школа маюрбханджа всегда пользовалась широким покровительством со стороны правителей княжеств, и главные представления в дни весеннего праздника чайтрапарва проводились на обширном дворцовом дворе с участием князя и его сыновей. После тринадцатидневных молитв и процессий, отмечающих конец сбора весеннего урожая, начинают выступать танцовщики. Как и в других школах чхау, пережитки докласового (и особенно докастового) демократизма обнаруживают себя тем, что в молебных и танцах могут участвовать на равных правах члены любых каст, правда, после того как наставник-брахман проведет церемонию освящения и повяжет каждому священный шнур. В дни, предшествующие танцам, было принято проходить особые испытания — хлестать тело колючими растениями и ходить по раскаленным углям, чтобы показать свою выносливость, обретенную в процессе обучения и тренировок (этот обычай частично сохранился и до наших дней). О боевых истоках этой школы чхау говорит и исходная поза танцовщика — одна рука поднята, и в ней как бы зажата рукоять меча, другая полусогнута перед грудью, что показывает, как тело прикрывается щитом. Каждый участник (играющий мужчиной) начинает свое выступление с этой позы. Большое значение имеет и его сценическая походка — каждому персонажу соответствует своя манера походки (их насчитывается шесть) и свой характер движений. Имеется тридцать шесть основных движений — «уфли», при помощи которых можно отразить разные жизненные ситуации, а также изобразить животных или птиц. На основе шести походок и тридцати шести уфли создается свыше двухсот комбинаций, и по умелому их использованию и сочетанию судят о мастерстве исполнителя и его умении трактовать темы сюжета. А они носят главным образом традиционный характер, и их источниками служат фольклорные предания и эпос, мифы и легенды. Танцовщики чхау могут передавать, благодаря богатым выразительным возможностям своих движений и частично использованию известного всем в Индии «языка жестов» (а в данной школе — также и мимики), религиозные состояния, этические категории и всю гамму человеческих чувств.

Обычно в дни праздников участники выступлений делятся на две соревнующиеся группы, и их искусство оценивается и зрителями, каждый из которых с детства знает эту форму национальной культуры, и особыми жюри, куда входят знатоки-специалисты.

В дни Фестиваля советским зрителям представляется возможность оценить две школы чхау — и серайкелу, и маюрбхандж.

Орисса славится и еще одним видом танцев, который чаще других причисляется к четырем классическим стилям. Он называется одисси. До недавнего времени исследователи писали, что это не самостоятельный стиль, а некий вариант танца бхарат натьям (теперь уже широко известного советским зрителям и снова демонстрируемого нам многими мастерами на Фестивале). И действительно, как гласит пословица: «При неумении видеть разницу, можно увидеть лишь сходство»: в обоих стилях широко используется язык жестов «абхиная», оба предписывают быстрю смену поз и жестов, выразительную мимику и умение владеть пантомимой. И исполнительницы, к тому же, одеты в достаточно схожие костюмы. Но чистый, классический бхарат натьям — это прежде всего отточенная техника, при помощи которой эмоции передаются как бы опосредованно. Внутреннего состояния танцовщицы, ее чувства, ее отношения к передаваемому в танце сюжету зритель не видит. И, главное, не нуждается в том, чтобы видеть, так как он заинтересован в другом — в том, чтобы «про-

История Индии в СССР
Летислав

читать» по жестам и позам суть повествования, оценить точность и чистоту движений исполнительницы, степень каноничности изгибов, которые она придает своему телу. Я бы сказала, что для бхарат натьям ведущим, главным условием является техничность исполнения, а для одисси — умение передать жизненность сюжета и окрасить его личной оценкой при сохранении всех норм, предписываемых строгими правилами хореографической науки.

И еще одна существенная черта различия — одисси в целом выглядит мягче, грациозней и, если можно применить такое определение, отличается большей кантиленностью поз и движений.

Уже в древнем классическом руководстве по театральнотанцевальному искусству, в трактате «Натьяшастра», выделяется в отдельный стиль танец областей, соответствующих современному штату Орисса. Надо полагать, что корни этого стиля уходят в I, а возможно и II тысячелетие до н. э., в те давние века, когда формирующиеся стили классических танцев Индии имели сходные традиционные истоки. Одисси, как и бхарат натьям, был до недавних пор храмовым танцем. Позы танцовщиц, известные в наши дни, зафиксированы в сотнях каменных изваяний на стенах пещерных и наземных храмов Ориссы, которые датируются I тысячелетием до нашей эры, рубежом нашей эры и эпохой средневековья. Сложность некоторых из этих поз требует акробатической техники, и танцовщицы оценивают не только по самому факту их исполнения, но и по степени легкости и жизненной наполненности, характеризующей это исполнение. И, конечно, среди множества изваянных фигур танцующих женщин (а иногда и мужчин) здесь можно видеть изображение «Царя танцев» — «Натараджу», то есть танцующего Шиву, который отличается от своих изображений, встречающихся на крайнем юго-востоке Индии, где главенствует стиль бхарат натьям, тем, что у него не четыре руки, а бывает и шесть, и восемь и даже больше, что свидетельствует о более развитом подходе к показу движений танца.

До проникновения в восточные области культа бога Вишну, принесенного в Индию арями, здесь, как и на юге, повсеместно было распространено поклонение Шиве и его великой супруге, чей образ воплощался в образах богинь-матерей. Все ранние храмы (I тысячелетие нашей эры) посвящались Шиве, с его культом были связаны храмовые танцы. В более поздние века, когда упрочились позиции вишнуизма, в Ориссе стали появляться и храмы Вишну. Особую популярность приобрело его превращение в Кришну, бога-пастуха, музыканта, танцовщика и возлюбленного всех женщин земли. Танцы одисси обрели эротические черты, но не в форме вульгарного натурализма, а в форме передаваемых условным хореографическим рисунком чувств восхищения, любви и преданности обожаемому божеству. Индийцы славятся своим умением соткать отражение жизни и свое отношение к ней узором тонких и прозрачных намеков и символов, исполненных скрытого внутреннего напряжения, и вот эта окраска очень характерна для танца одисси.

В XII веке в городе Пури построили храм Кришны-Джуганнатха, который стал главным центром танцев одисси, — известно, что в них преломлялось до двухсот сюжетов. Храмовые танцовщицы в древних хрониках называются махари, их так именовали в Индии до самых недавних пор. В эпоху позднего средневековья очевидцы уже пишут и о юношах-танцовщиках — «готипуа». Их танцы носят более энергичный характер и чаще насыщены силовыми акробатическими элементами.

Стали открываться и внехрамовые школы (главным образом, для «готипуа»), и группы танцовщиков начали демонстрировать свое искусство на открытых площадках, во дворцах и домах знати.

И женский, и мужской танец одисси состоит из разработанных и канонизированных движений, основанных на пластической работе трех зон тела: а) руки-плечи, б) торс и в) бедра и ноги. Сочетание по предписанным правилам всех этих движений именуется тала. Высоко ценится незаметная для глаза координация всех движений, сливающая их в гибкий, очень пластичный и выразительный танец.

Приехавшие к нам артисты показывают сцены из преданий о Кришне, который танцует (его роль может исполнять и мужчина и женщина) в окружении пастушек (их танцуют девушки), в нежных и страстных движениях, являющих ему свое обожание.

Наши зрители могут увидеть и парные, и сольные танцы, посвященные также разным другим сюжетам, и оценить по достоинству тонкое мастерство Нандиты Патнаик и Аруны Моханти. Особенно в изображаемой ими сцене из той части

Фестиваль Индии в СССР

«Махабхараты», которая известна под названием «Бахавадгита» (или «Гита»). Эта часть эпоса переведена, ее издали во многих странах, где она пользуется огромной популярностью. В танце этих двух молодых исполнительниц с огромной экспрессией и психологической напряженностью изображается, как один из главных героев эпоса, Арджуна, отказывается от решающей битвы, не желая проливать кровь врагов, которые оказались его родственниками. Кришна (который в эпосе уже не бог-пастух, а бог-герой и царь) уговаривает его вести бой, несмотря ни на что, во имя спасения народа от вражды, и Арджуна в конце концов соглашается с ним.

Известна в Индии и за ее рубежами также участвующая в Фестивале группа одисси, называемая «Келучарана Махапатра» (по имени наставника и основателя группы).

На северо-западе Индии не сложилось ни одного стиля, который упоминался бы в одном ряду с классическими, и в Фестивале принимают участие только коллективы народных плясунес из этих областей. Но в современной Индии, где с каждым годом растет интерес общественности к национальной культуре страны, некоторые специалисты и любители традиционных танцев начинают говорить и писать о том, что глубокие исторические корни местных народных театральнотанцевальных постановок и нерушимая многовековая преемственность, прослеживаемая в исполнительских приемах, в содержании и стиле выступлений, в костюмах, атрибутах и музыкальном сопровождении, — все это дает право оценивать как классические несколько типов театрализованных танцев этих областей. Мы имеем возможность остановиться здесь лишь на одном, а именно — «гарба».

Название «гарба» произошло от санскритского слова «гарбха». Это слово трактуется по-разному. Его основное значение — «кувшин, сосуд», но этот же термин применяется и в переносном смысле для определения женского плодородного чрева или же для обозначения человеческой души как сосуда для восприятия семени знаний. Поэтому и танцевальные представления гарба (или гарби) воспринимаются зрителями в разных аспектах.

Этим же названием определяются и песни, исполняемые во время выступлений, и раскрашенные глиняные сосуды, которые женщины переносят при танце на своих головах (в некоторых случаях эти танцы исполняют и мужчины).

Представления гарба повторяются в Гуджарате неоднократно в течение года по разным поводам, но обязательно во время осеннего праздника Наваратра («Девятинощница»), посвященного победе добра над злом и отмечаемого как в честь Шивы, и, соответственно, его супруги Дурги в ее разных ипостасях, так и в честь Вишну (чаще всего в образе Кришны). Эти торжественные танцы исполняют и в другие праздничные дни, по различным ритуальным поводам.

Специфической чертой этих танцев, говорящей об их древнем происхождении, служит то, что в них могут участвовать члены разных каст, без учета их деления на «высокие» и «низкие».

В каждом доме в Гуджарате имеется свой сосуд-гарби. Его стенки украшены тонким просечным узором, и когда на его дно ставят зажженный светильник, символизирующий присутствие богини-матери, весь этот ажурный узор светится. Это выглядит удивительно красиво, когда ногами женщины водят сложные хороводы, держа на голове иногда не один гарби, а целые их пирамиды. Во время танца женщина, ведущая хоровод, запекает, а все другие подхватывают ее песню. Содержания песни должно соответствовать раскрываемому танцовщицами сюжету. Эти песни отличаются большой древностью, и сейчас их стали собирать и записывать. Сам танец состоит из наклонов и вращательных движений торса, при обязательном сохранении вертикального положения головы, и из очень пластичных и мягких изгибов и взмахов рук. Ритм отбивают синхронными хлопками в ладони.

Близкими к танцам гарба являются и танцы гхудда, известные в соседнем штате Раджастан, но здесь на головах носят разжигаемый в металлических сосудах высокий огонь.

Огонь вообще возжигается во время проведения многих танцевальных представлений и праздничных действий. Он служит и символом плодотворяющей силы солнца, и частицей самого Агни — бога огня, и заклинательным призывом к деторождению. Светильниками самого разного рода обязательно украшают места исполнения народных танцевальных представлений.

СПУСТЯ ЧЕТВЕРТЬ ВЕКА

Искусство Королевского балета Великобритании знакомо советским зрителям с 1961 года, с тех памятных гастролей, когда афиша гостей привлекла щедростью и разнообразием репертуара, его гармонической ясностью. Только по названиям спектаклей можно было проследить путь исторически молодого балета Англии, колоссальную работу его создателей, Нинетт де Валуа и Фредерика Аштона, их озабоченность танцевальной образностью и единством классического стиля. Афиша заставляла вспомнить, что в Англии часто гастролеровала труппа Дягилева, что много дала английскому балету школа Серафимы Астафьевой и, наконец, что англичане ассимилировали и по-своему претворили в сценической практике гениальные заветы Анны Павловой и Тамары Карсавиной.

А. Павлова развеяла миф о неспособности англичан к классическому танцу. Она уверенно включила в свою труппу английских танцовщиц и гастролеровала с ними по всему миру. Т. Карсавина, поселившись в Англии, помогала созданию балетных трупп, восстанавливала фукинские постановки и готовила партии с отдельными актерами, писала статьи по исполнению ведущих партий, в частности, в балете «Жизель».

Англичане восприняли русские балетные традиции без робости учеников-зубрилок. Они создали свои классические современные спектакли, смело освоили национальную тематику, которую советские зрители высоко оценили в первый приезд Королевского балета Великобритании в СССР.



Карен ПЕЙСИ (Титания) и Филипп БРУМХЕД (Оберон) в спектакле «Сон».

Фото А. Степанова

Вспоминаю, как Фредерик Аштон сказал в одной из наших с ним бесед: «Мы учились у вас не только методике преподавания классического танца, сохранению его стиля, нас увлекали тенденции советского балета воспеть человека, поэтизировать жизнь, придавать всему светлую тональность».

Так оно и было. Мы радостно реагировали на поэтичность и строгость стиля английских гостей, отмечали контрастность и богатство сценических красок в их балетных спектаклях, сдержанную мягкую манеру исполнителей, плавность танцевального рисунка, законченность деталей и тонкость психологических оттенков в дуэтах, поставленных Аштоном. Не осталась вне нашего внимания и культура пантомимических сцен, идущая от национальных традиций английской литературы и живописи. Виртуозность была благородной, лишенной броской подачи, подчиненной одухотворенной плавности движений. Вместе с тем нас покорила верность классическому наследию, неослабный интерес к русской балетной классике.

Миновало четверть века. Срок немалый. Для балетного театра — почти что жизнь целого актерского поколения. Нет ничего удивительного, что в списке нынешней труппы мы не встретили ни одного знакомого имени. Нет и ни одного из прежних спектаклей в гастрольной афише театра. Но, к сожалению, не увидели мы и спектаклей новых, тем более национальных. Не обнаружили мы и спектакля свежего, говорящего о современ-

Николай ЭЛЬЯШ

ных поисках Королевского балета, связанного с литературой острыми проблемами времени. Не было на афише и произведений классического наследия, которые так бережно хранили Нинетт де Валуа и Ф. Аштон. Но все же часть лучших традиций современный состав Королевского балета Великобритании сумел сохранить. Кроме того, он остался верен содержанию спектаклю и балетам большой формы, перемежая их с описами бессюжетными и произведениями современной пластики.

Среди больших балетных спектаклей истекших гастролей особое место занимала постановка «Манон» Кеннета Макмиллана на музыку Ж. Массне. Как известно, у Массне есть опера на тот же сюжет. Но не ее партитура стала музыкальной основой для балетного спектакля. Музыка собрана из разных произведений композитора, включая его широко популярную «Элегию». Надо сказать, что сделано это удачно, и удача подкреплена стройно звучащим оркестром. Что же касается «Элегии», то на ней построены три дуэта Манон и кавалера де Грие, составляя как бы эпос о трагической любви, начиная с трепетной влюбленности и кончая темой печали и смерти. Макмиллан известен своей музыкальностью. Он смог щедро одухотворить мелодию в пластике.

Шесть лет назад мы видели «Манон» в той же постановке на гастролях Шведского королевского балета и высоко оценили успех балетмейстера и актеров. Нам была уже знакома атмосфера беспорядочной жизни людей полусвета, обиталища пороков, тяжкого падения душ, в которой родилась и трагически погибла любовь Манон и де Грие. В этой атмосфере самопожертвование героя балета воспринимается и горько, и светло. Легкая полетная пластика, четкий рисунок, предложенный Макмилланом, и техническая безупречность исполнения остались в нашей памяти и заставляли невольно сравнивать спектакли шведов и англичан.

Внешний облик английской постановки (художник Николас Георгиадис), его колорит, выдержанный в коричневатозолотисто-серой гамме сценического оформления и костюмов, помогает ощутить обстановку игорных домов, блеска и нищеты порочного мира, где происходит ловля душ, вовлекаемых в темные авантюры, кровавые столкновения и крах человеческих судеб.

Костюмы, особенно женские, красивые, изысканны. Великолепно смотрятся в них новоорлеанские дамы, пришедшие осудить падших женщин с высоты своего благополучия. И все же есть в костюмах, как и во всем оформлении спектакля, несколько излишняя перегруженность, сковывающая балетную легкость.

Имеет место и некоторая «продлиннованность» сцен, так, словно постановщику жаль расставаться с героями и событиями. В финале балета, трагическом дуэте Манон и де Грие, появляются прямые и косвенные виновники их горя — от завсегдаев игорных домов до трогательного шарманщика и стриженных девушек, сосланных в Новый Орлеан дочерью порока. Хорошо найденная цитата повторяется, затягивая действие, удлинняя уже давно уясненную мысль.

Партитура, составленная пусть даже из произведений одного автора, всегда трудна для постановки. Музыка к балету «Манон» не дает основания для сценической полифонии. Но Макмиллан ухитряется выстроить ее в больших и малых ансамблях, в дуэтных сценах, на удивление развитых вглубь и ширь, охватывающих множество движений, образно вытняных. Пожалуй, лишь сцена с браслетом выглядит слишком уж наивно в таком умном спектакле, да эпизоды с картежной игрой, соблазнами, с кровью, залившей рубашку Леско, брата Манон, вызывают сомнения своей натуралистичности.

Актерские работы в этой постановке определенно удалась — Дженнифер Пенни любит партию Манон, внутренне «обжила» ее, добившись свободного сценического поведения, легкости в сложной пластике, точности каждой краски в многокрасочной палитре, предложенной балетмейстером. Актриса не играет роковую обольстительницу. Стремление Манон к «шикарной» жизни выглядят у нее озорством активной, темпераментной натуры. Не потому ли так светла печаль героини спектакля даже в сцене последнего прощания с возлюбленным?

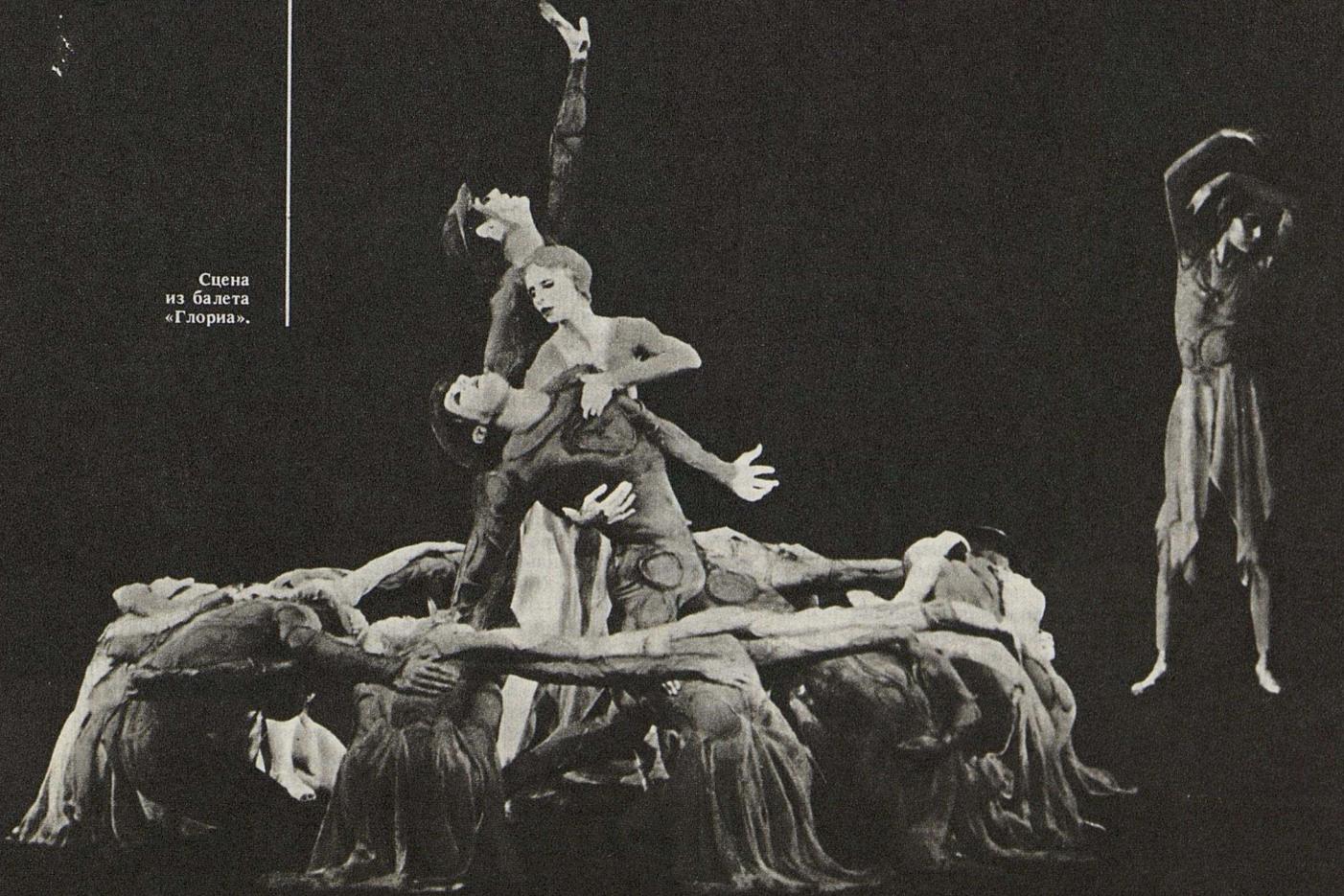
Антони Доуэлл в роли де Грие чутко партнерствует с такой Манон. Он любит не только чувственно. У него есть стремление разгадать характер любимой, испытывая сострадание, которое толкает молодого кавалера на отчаянные поступки.

Верен вынятности постановочного решения и Стивен Джеффрис в роли Леско, брата Манон. Его герой циничен, лишен стыда, совести, родственных чувств.

ГАСТРОЛИ



Сцена из
балета
«Манон».
В роли
Манон —
Дженнифер
ПЕННИ,
кавалера де
Грие —
Антони
ДОУЭЛЛ.



Сцена
из балета
«Глория».

По-своему раскрывает образ другого апологета мира купли-продажи, господина Г. М., Дерек Ренчер. В нетанцевальной партии актер нашел живую образную пластику, гармонически входящую в ткань спектакля, строго и верно подчиненную музыке.

Вместе с ведущими исполнителями все актеры, занятые в спектакле, составляют ансамбль, иногда заставляющий нас вспомнить о лучших спектаклях первых столь успешных гастролей Королевского балета Великобритании в Москве.

Одноактный балет Аштона «Симфонические вариации» на музыку Ц. Франка поставлен в 1946 году.

Стихия танца, его возможности, аранжировки классических движений, группировки исполнителей, сочетание мужской и женской пластики составляют цель и смысл этой постановки. Но даже здесь проглядываются черты сторонника сюжетного хореографического представления. Аштон находит неординарные сценические приемы, отдавая фортепианное вступление только женской группе, а мужскую включая лишь с началом звучания оркестра.

В композиции есть позы, отдельные рисунки с элементами современной пластики, органично вкрапленные в классическую партитуру. Живость, гармоничность движений поднимают танец над иллюстрацией к музыке, создают некую самостоятельную закономерность, балетную завершенность всей картины.

Дэвид Винтли назвал свой бессюжетный балет на музыку Игоря Стравинского «Уроками партнерства» и построил его на взаимосвязи необычного по составу ансамбля: двенадцать танцовщиков с двумя солистками и двумя солистами. Ритмически пластика совпадает с музыкальным рисунком. Кроме того, балетмейстер организует своего рода переключку движений солистов и группы. Иногда намечаются блики сюжетности, впрочем тут же растворяясь в композиции, хотя и своеобразной, но вряд ли прибавляющей что-либо новое в копилку балетного театра Англии. Да и советский зритель привык к такого рода композициям, более или менее талантливым, но по сути своей аналогичным.

Большой интерес у нас вызвал «Сон» — балет, поставленный Ф. Аштоном на музыку Ф. Мендельсона с красочно-сказочной сценографией Дэвида Уокера. Все главное в эпическо-мистификации Шекспира «Сон в летнюю ночь» удалось каким-то чудом сохранить в этом одноактном спектакле. Королевская чета эльфов, Оберон и Титания, так же ссорятся из-за любимого приемыша. И так же действует озорной Пек, закапывая в глаза спящим людям волшебный сок любви к первому встречному. И жертвой этой веселой авантюры становится Титания, восплававшая любовью к простодушному ткачу Основе в облике осла. И перепутывают партнеров две пары влюбленных. Словом, все, вплоть до благополучной развязки запутанных положений, не ушло из либретто и спектакля. Остается лишь удивляться драматургической чуткости, чувству сцены и, главное, тонкому знанию Шекспира, которые явил нам в своей постановке «Сна» Ф. Аштон. Он мудро использовал движение и рисунки романтического балета, что помогло создать на сцене волшебное-сказочную среду, и уверенно внес в нее обилие жанрово-бытовых сцен, исполненных юмора, гротеска, шарж. Мастер романтических и даже трагических постановок, Аштон в свое время прославился комедио-ярким прочтением «Тщетной предосторожности» и увлек за собой многих балетмейстеров-последователей. На этот раз он сумел по-шекспировски соединить высокий «стиль» с низким на фоне буйно-зеленого леса, великолепно воссозданного на сцене Д. Уокером. Однако стремясь «не уходить» от Шекспира, от событий его комедии, Аштон сохраняет в своем произведении почти всех ее персонажей, и это имело бы свое художественное оправдание, если бы хореографу удалось наделить их действительными пластическими характеристиками, предложить им образно решенные мизансцены. К сожалению, некоторые острые комедийные положения шекспировского полотна в своем сценическом преломлении кажутся затянутыми, иллюстративными, а иногда и, попросту говоря, — скучными.

Действие «Сна», несмотря на обилие розыгрышей, протекает неторопливо. Что ж, неторопливость, несуетность — свойство английского характера. Очевидно, уместно оно и в английском искусстве. Ровен и весь исполнительский ансамбль, подчиненный четким задачам постановщика, тщательной проработке балетмейстерской детали.

Балетные труппы многих стран, несмотря на свою классическую направленность, стали обращаться к пародиям и шаржам на свое искусство, используя при этом танцы века. К. Макмиллан обратился к композитору, сочиняющим в стиле регтайм, поставив на их музыку балет «Избранные синкопы». Время действия он определил как эпоху расцвета джаза, а место — как молодежная «танцуйка» с ее озорством, удалью, розыгрышами в любви.

Если можно представить себе танго в балетном спектакле, то почему бы не представить и регтайм, исполненный на пальцах? Это мы приняли благополучно, как и оголенную сцену с открытыми для глаз зрителя техническими приспособлениями, с оркестром, размещенным на помосте в глубине сценической коробки. Хотя заметим, что этот прием отработан театрами разных стран. Забавной находкой оказались нам «венские» стулья — своего рода изгородь вокруг игровой площадки. Сольные вариации, дуэты, смешное обыгрывание различий в росте, традиционный образ незадачливого любителя танцев и флирта и столь же знакомая фигура «души розыгрышей» — все это вызвало добрые чувства. Но изобретательность постановщика иногда выглядит самоцельной и навязчивой. Озадачила и пестрота грубо раскрашенных карнавальных костюмов и головных уборов. Пародия на моду? Но где же в таком случае сам силуэт моды? Намек на безвкусицу толпы? Но он не вписан в замысел спектакля. Кричит пестрота! И хоть Макмиллан удивляет обилием мягких и жестких трюков, все же не избавиться от мысли, что такой спектакль стоит особняком в репертуаре академического балетного театра.

Иное впечатление остается от балета «Глория» на музыку Ф. Пуленка в постановке того же К. Макмиллана с декорациями Э. Кландера. Настраивает на глубокое восприятие уже эпиграф к спектаклю, взятый из стихов Веры Бритэн: «Военное поколение, приветствуй тебя!» Для современного зрителя не так уж важно, о первой мировой или о любой другой войне идет речь. Жертвы есть жертвы. Молодость, не успевшая войти в жизнь и ушедшая из нее в небытие, всегда вызывает горький отклик. И мы с волнением и сочувствием следили за юношами в коричневой форме, которые, появляясь не то рядом с призраком любимой девушки, не то с призраком смерти, восходят на черный помост, приподнятый над планшетом сцены, чтобы стать солдатами и исчезнуть навсегда. Макмиллан насытил действие балета драматической тональностью высокого напряжения.

Апогей зрительского интереса пришелся на гастрольный спектакль английских гостей «Месяц в деревне». Ф. Аштон поставил его на музыку Ф. Шопена, и добрые чувства, пробужденные в нас еще с тех давних гастролей 1961 года, переросли в дружескую любовь к зарубежному балетмейстеру.

«Месяц в деревне» — одна из самых сложных пьес русского драматического театра. Лишь немногим актерам удалось воссоздать на сцене тонкость стиля, эпохи, психологического подтекста, неповторимой поэтики тургеневского письма и войти в историю отечественной культуры в ролях Натальи Петровны, Верочки, Раkitина, Ислаева, Беляева.

Насколько нам известно, зарубежные театры крайне осторожно относятся к «Месяцу в деревне». Аштон решился на опасный риск, увеличив его тем, что привез спектакль, да еще и в переложении для балетной сцены, на родину великого писателя. А ситуации и характеры оказались настолько русскими, что даже гениальная славянская музыка Шопена не способна их выразить в полной мере. И хотя с большим тщанием создан на сцене интерьер российской усадьбы, мы-то замечаем его иностранный «акцент». Ощутимы нами акценты, сдвинутые в характеристиках Раkitина и Ислаева, озадачивает поведение Беляева, в балетной интерпретации англичан увлеченного побрякушкой и хозяйкой дома, и ее воспитанницей, и даже горничной. Пощечина, которую дает Наталья Петровна Вере, ответная агрессия «пострадавшей», грубость самого диалога двух женщин никак не могут быть оправданы. Ислаев и Раkitин вошли в балет как чисто служебные персонажи, к тому же лишенные танцевальных характеристик.

Но Аштон силой своего таланта предлагает нам стать на его авторскую точку зрения. И мы не выдерживаем — сдаемся на милость интересных вариаций, особенно — на весьма приближенный к первоисточнику дуэт Натальи Петровны и Беляева (Маргарита Портер и Антони Доуэлл). поставленный мастерски, в присущей Аштону пластической культуре, с непрерывным актерским общением, одухотворенностью плавных движений, богатством и тонкостью психологических оттенков, красотой сложных поддержек, слитностью танцевального рисунка. В классическую партитуру спектакля введены и элементы русского национального танца. Их очень мало, но они удачно вплетаются в канву пластического рисунка.

На гастролях 1961 года английскую балетную труппу украшали звездные дарования Марго Фонтейн, Нади Нериной, Светланы Березовой, Майкла Сомса, Дэвида Блера. В нынешнем гастрольном составе мы не смогли бы назвать звезд такой величины. Однако новое поколение английского балета сохранило лучшее из того, что утверждали их предшественники. И в этом мы видим надежный залог будущих добрых встреч.

ГАСТРОЛИ

МИР БЕЖАРА

В

стреча советского зрителя с труппой Бежара на этот раз сенсационности, сопровождавшей первый ее визит в Советский Союз, была лишена. Ведь знакомство, и обстоятельное, с творчеством этого выдающегося мастера уже состоялось. Теперь предстояло глубже разобраться в том заметном явлении культуры XX века, которое уже сейчас можно назвать «театром Бежара».

Что же так подкупает современного зрителя в этом художнике? Что выдвинуло его в число лучших хореографов мира? И как удается Бежару эти ведущие позиции в современном хореографическом искусстве на протяжении нескольких десятилетий отстаивать?

Бежар соединяет в себе, казалось бы, несоединимое: остроту социальной мысли, широту философского взгляда на жизнь с той полнокровной стихией первозданной эмоции, которая, почти утраченная человеком XX века, все же воспринимается им как нечто желанное и ценное. Изыски интеллектуала и открытая чувственность, присущая искусству примитива, — все это сочетается в его постановках, хотя и не всегда достигает органичного союза.

Концепционность художественного мышления Бежара воистину впечатляет, и здесь у него мало конкурентов. Бежар — организатор театрального действия, властный режиссер, владеющий магией театра и не скованный при том никакими привычными формами. Вдобавок удивительный дар воплощать в танце могучие зоны земли, неистребимые силы жизни. Как то было, например, в «Весне священной» — шедевре, показанном нам в прошлый приезд.

Стихийно-органическое (хочется сказать — дионисийское) начало — в репертуаре, привезенном на гастроли ныне, тоже, несомненно, присутствовало. А одна из постановок Бежара и называлась: «Дионис-сюита». Она обращалась к теме ответственности в эмоциональной и соответственно художественной жизни человечества. Прошлое для Бежара никогда не замкнуто в себе и потому не становится лишь объектом стилизации, эстетического любования. Оно ценно тем, что живет в нас, неистребимо прорастая в современную повседневность и окрашивая ее вспышками эмоциональных потрясений, соединяя таким образом все поколения во всемирную, скрепленную неразрывными узами общность людей. Эта тема принадлежит к числу излюбленных у Бежара.

Вот почему Бежар так свободно, на первый взгляд, даже слишком, может быть, вольно, сопоставляет далеко отстоящие эпохи, не боится обращаться к пластическим истокам разной природы и национальной принадлежности. Для него все, разнесенное и географически, и во времени, — единый процесс жизни цивилизации. А в этом процессе все связано и, как бы ни было экзотично, как бы ни отличалось от другого, не существует изолированно.

Миф о Дионисе вторгается у Бежара в современность. Современность пеструю, представленную своими разными проявлениями и сторонами. Светская женщина, анархистка, рабочий, сутенер, крестьянин, жиголо — в этих персонажах приметы повседневной реальности Греции наших дней. Небольшие пластические зарисовки, связанные с ними, готовят центральный эпизод — танцевальную кульминацию всей постановки: неаполитанский танец. Его зажигательность и стремительная моторность объединяют всех присутствующих на сцене. Ощущение раскованности, естественности, свободы становится главным. А высокий градус достигаемого здесь эмоционального накала как бы воочию реализует те посылы, которые исходят от Диониса, и одновременно раскрывают внутреннюю потенцию человека.

Мастером грандиозных эмоциональных кульминаций выступает Бежар и в «Болеро» М. Равеля. Вероятно, это одна из программных постановок хореографа, демонстрирующая также

кандидат искусствоведения

А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ,

уникальность исполнительских возможностей замечательного премьеры труппы Х. Донна. Композиционный прием прост и с замыслом композитора великолепно согласуется. Танец рождается на наших глазах — из отдельных разрозненных и предельно простых движений солиста. Поначалу это еще не танцевальные фразы, а зерна, из которых такие фразы произрастут. Солист приподнят над остальной массой и над планшетом сцены — он вознесен на круглую площадку-постамент. Это демиург, создающий из дремлющих пока природных сил вселенную, в которой будет царить танец.

Остальные исполнители расположились огромным полукругом — они пока словно в полусне. Но нарастающая танцевальная мощь демиурга-солиста властно выхватывает их из танцевального небытия. То один, то несколько человек включаются в общий ток хореографического действия, организованного неуклонным нарастанием в музыке. В ней мелодия, повторяясь, обретает все новые оркестровые краски. Кажется, что каждое проведение музыкальной темы, крепнущей, расцветающей, набирающей новые и новые силы, — словно побег древа жизни, утирающего его неколебимо и вечно.

Драматургически расчет хореографа безошибочен: Бежар достигает в хореографии нарастания не менее убедительного, чем Равель в музыке. Сложен контрапункт пластических тем — «голосов». И даже там, где исполнители повторяют одну и ту же танцевальную фразу, — каждый делает это индивидуально, в соответствии с собственным ощущением пластики и присущим ему темпераментом. И зрелище от этого становится еще более захватывающим и интересным. А виртуозное мастерство Х. Донна, выдерживающего это длительное по времени крещендо, достойно самых восторженных оценок.

Выбор музыкального материала — даже для такого «деспотичного» по отношению к музыке хореографа, как Бежар — тем не менее много значит для художественного успеха постановки. Партитура «Поцелуй феи» с музыкой И. Стравинского, написанной на темы П. Чайковского, оказалась балетмейстеру неблизкой. И странное дело, то безусловное и высокое мастерство постановщика, которое в других случаях помогало создать произведения яркие и талантливые, здесь отозвалось. Те же приемы, то же желание сконцентрировать сюжет вокруг узловых для хореографа, неотступно преследующих его тем — любви, творчества, жизни и смерти. Но материал, не согретый изнутри собственным, глубоко личным отношением постановщика, в итоге оказался умозрительно холодным.

А иногда Бежар сталкивает разные музыкальные пласты, но извлекает из этого определенный художественный эффект. В миниатюре «Жизнь и смерть человеческой марионетки» наряд с традиционной японской музыкой звучит музыка, написанная современным итальянским композитором Н. Рота. Балетмейстерская мысль здесь достаточно интересна, хотя может быть и не столь уж оригинальна и нова. Это своеобразная исповедь несвободного, зависящего не только от себя человека. Герой (Х. Донн) появляется сначала в облике причудливой японской куклы на котурнах. Наряд человека-куклы (художник И. Мийаке) необычайно красив, изысканно живописен, и живой манекен призван красоту ткани и костюма наиболее убедительно продемонстрировать. Но сделать это можно лишь с чужой помощью — служителей, от воли и помощи которых герой целиком зависит. Те поддерживают манекен в огромном одеянии, дают возможность шагнуть — и каждый такой шаг — уже событие. А костюм — чудо конструкторской мысли и фантазии художника. Он многослоен, трансформируется, состоит из многих деталей. Служители снимают одну красочную деталь наряда за другой. И каждый новый облик по-своему живописен, притягателен, красив. Сброшены котурны, герой освободился от последнего слоя скрывающих его самого одежд. Он — наедине со своими страданиями человека унижаемого, от чужих прихотей зависящего, лишеного естественного права всегда быть собой. Но вот этот финал-исповедь, при всей выразительности Х. Донна и картинности предыдущей костюм-



Хорхе ДОНН в балете «Мальро, или Метаморфозы богов».

Сцена из балета «Мальро, или Метаморфозы богов».

Сцена из балета «Весна священная».



Эрик ВЮ-АН в балете «Почелуй феи».

Фото Д. Куликова

ГАСТРОЛИ

ной феерии, нового в теме душевных мук маленького человека, пожалуй, не открывает.

Излюбленной формой для Бежара является, на мой взгляд, спектакль-обозрение. Он состоит из ряда номеров, не всегда жестко за данным названием закрепленных. А иногда хореограф просто объединяет фрагменты разных постановок в единые рамки сборной программы. Такова программа «Любовь и смерть», включившая, помимо прочего, отрывки из «Мефисто-вальса» на музыку Ф. Листа. И здесь оригинальность Бежара — мыслителя, интеллектуала, режиссера — выявляется, на мой взгляд, сполна.

Мефистофель и современная медицинская «каталка» — носилки на колесах, сопровождаемые людьми в белых халатах. На «каталке» — укрытая простыней бездыханная фигура. Мефистофель оживляет женщину, увлекается игрою с нею. А женщина, как и положено, беспомощна, предельно послушна и редко проявляет характер. Идеальная партнерша, занятая игрушка. Но вот иссяк запас подаренных ей жизненных сил, да и Мефистофелю игра, пожалуй, наскучила, — и снова бездыханна его игрушка. И все-таки тянет повторить опыт еще раз. Искусение оказывается сильнее. Снова подопечная ласкова, игрива, послушна, в меру ретива. Но вот, улучив момент, она меняется с владыкой местами — опрокидывая Мефистофеля на смертоносные носилки. И злобно ликует, отомстив ему. И хотя в театральном буклете утверждается связь поставленного с событиями «Фауста» — не это, на наш взгляд, существенно. Изобретательны комические дуэты, неожиданный финал и подмена. Бежар снова мастерски соединяет фантастику и современность, литературные реминисценции и придуманные им самим оригинальные драматургические повороты.

Главным событием гастролей все же стал спектакль «Мальро, или Метаморфозы богов». Именно он подтвердил, что Бежар по-прежнему держит руку на пульсе времени, чутко к тому главному, что составляет нерв сегодняшней жизни. Огромный двухактный спектакль, может быть, и не самая близкая хореографу форма. Но и здесь контуры обозрения, прием сочетания номеров, нередко стилистически контрастных, присутствуют, позволяя постановщику раздвинуть тематические границы спектакля.

Бежар обращается к конкретной человеческой судьбе: Мальро — известный деятель французской культуры, писатель, творчество которого многое значило для формирования личности балетмейстера и его художественных взглядов. И тем не менее самое притягательное в биографии духовного наставника для Бежара — это причастность к главным историческим катаклизмам XX века, будь то Первая мировая война, испанские события, столкновение с фашизмом и многое, многое другое. Так спектакль, посвященный Мальро, на деле становится историей ошибок и завоеваний человечества.

Через весь спектакль проходит тема смерти. Смерть принимает то женское, то мужское обличье. Нарядная женщина в огромной шляпе и длинном платье — явно начала века — прогуливаясь, мирно катит гигантский алый шар. Сейчас он воспринимается мячом, позднее станет символом раскаленной, готовой взорваться планеты. Мужчины поначалу корректно заигрывают с дамой, но вскоре в них вспыхивают звериные инстинкты. Тогда они набрасываются на нее, хищно терзают, вытирают из нарядного панциря-костюма. Лишенная эффектной «упаковки», незнакомка оказывается смертью. Ее сотворили — словно выпустили джина из бутылки — сами люди.

А потом разрозненные эпизоды будут складываться в духовный опыт многолюдного двадцатого века. Здесь будет все — и братоубийственная гражданская война, и массовые расстрелы, и бесконечные, переходящие один в другой лагеря. И вот наступит момент, когда один из тех, кто составляет центральную группу — коллективный портрет человечества — усядется на авансцене, раскроет коробочку с гримом и обстоятельно и деловито начнет сам делать себе грим. Зачернит скулы и нос, нарисует провал беззубого рта. Он добровольно выбрал себе новую роль.

А в финале спектакля эта новая смерть в облике добровольца-мужчины выведет за руку смерть-ребенка. А может быть, это просто изуродованное, искалеченное, неполноценное дитя — будущее наше, порождение двадцатого века. Может, это мутант, что выжил после атомной бомбардировки...

Авторский театр — явление в балетном мире не редкое, но в каждом своем проявлении — уникальное. Тому причиной неповторимое своеобразие балетмейстера-творца, стоящего во главе коллектива. Все — от подбора труппы до репертуара, концепции спектаклей, их кассового успеха, от режима дня артистов до лексикона, на которой ведется разговор со зрителем, зависит от него — руководителя, организатора, лидера. Балетную труппу города Дьера называют Театром Ивана Марко. Театр родился в 1979 году одновременно с рождением Марко-балетмейстера.

Марко явился в Дьер в ореоле европейской славы, переполняемый жаждой творчества и конкретными замыслами. Подоспевший выпуск Будапештской балетной школы стал его труппой, его Театром. Знакомство с европейской культурой и более чем семилетнее сотрудничество с Бежаром, в труппе которого молодой танцовщик-классик из Будапештской оперы перетанцевал около сорока партий, оказали определяющее влияние на мировоззрение и способ самовыражения балетмейстера-дебютанта. Тот первый спектакль Марко, который отметил на мировой балетной карте рождение новой труппы, открывал в феврале 1987 года московские гастролы этого уже известного в СССР коллектива.

«Возлюбленные Солнца», на музыку кантаты Карла Орфа «Кармина Бурана» Иван Марко ставит, пытаясь освободиться от влияния своего недавнего руководителя и наставника. Балет навеян бежаровской «Весной священной» и исполнен скрытой полемики с ней. Пантеистическая, полная эротизма, воспеваящая животоворящие силы земли поэма Бежара о детстве человечества в существе своем противоположна антропоморфизму, внутреннему целомуудию «Возлюбленных Солнца». Уже в своем первом балете Марко затронул тему, которая определит основную проблематику его последующих произведений. Духовность, выступающая в качестве силы, противостоящей враждебному человеку окружению, опора на самого себя в борьбе с мировым хаосом, условие победы в этой борьбе — сохранение внутренней чистоты и цельности — таковы основные мотивы балетов Ивана Марко. Конфликт по существу романтичен: одинокий герой, заброшенный в равнодушный или жестокий мир — не слышно ли здесь отголосков века XIX? Таким героем в первом балете Ивана Марко предстало новорожденное Человечество.

...Сцена свободна и распахнута. Гигантский оранжевый диск солнца господствует над мировой пустыней. Диск двоится: под раскаленным солнцем задника — круг полотнища, скрывающий танцовщика-Солнце и танцовщицу-Землю. Треск рвущейся ткани, спадает покров, две стихии — Солнце и Земля схватились в объятиях — борьба и мрак поглотил их. И тогда в робких лучах брезжущего утра является Человечество: тела скрюченные, как в материнской утробе, усеяли планшет сцены. Вот, уже слитое в единую плоть, оно делает первые шаги, познавая мир. Спираль, диагонали, зигзаги — не прерывается цепь рук, нет расчлененности отдельных па, еще нет и языка — танца. Живительный луч вновь коснулся людей. Солнце-Прометей вдохнул в них радость труда, указал путь, по которому пойдут люди. Они научились сеять и собирать хлеб, ловить рыбу, ковать железо...

Уже в первой своей работе Марко проявил свойство, которое со временем будет становиться все более заметным: стремление быть понятым зрителем. В его хореографии нет недосказанности, многозначной символики, усложненной запутанности. Она ясна и наглядна. Временами Марко прибегает к пантомиме, отличающейся прямой иллюстративностью. Описанный эпизод как раз и характеризует конкретность и однозначность жеста, непривычно вкрапленного в условность танцевального языка.

...Следующей ступенью познания человека стала Любовь. Стихийное томление людской массы, первое осознание различия полов, стыдливость девушек, весеннее буйство юношей — все это намечено эскизно, проходит перед нами вереницей эпизодов, напряжение которых стремительно нарастает. По этому пути людей вели их прародители — Земля и Солнце, и великий акт животворения начинают также они. Прекрасные тела слились в любовной истоме, движения замедлены и непрерывно-кантилены. Обилие ракурсов, поворотов, поз сообщает картине красочную мозаичность, но «рапидность» приема снимает чувственный налет, придает сцене несколько декоративный колорит. Апофеоз любви прерывается внезапно и резко: меркнет солнечный свет, исчезает оранжевый диск — и осиротевшее человечество одиноко и беспомощно в окружающей враждебной тьме...

Тут полемика с Бежаром вспыхивает с новой силой. Там, где француз заканчивает ликующей звенящей

ГАСТРОЛИ

В АВТОРСКОМ ТЕАТРЕ ИВАНА МАРКО

нотой, героев Марко сражает кара. Бежаровский «исконный человек» противопоставлен существу социальному. По Марко, сила и назначение человечества — в единстве, в сплоченности — только так можно противостоять окружающему хаосу. Об этом финальный эпизод балета.

...Разметанные по сцене ужасом, уродливо топчутся согбенные тела, беспорядочно мечутся, утерев облик человеческий. Центростремительный смерч сбивает их в единое «стадо». И тут, ощутив плечо соседа, обретают люди силу и разум. Очищение (опять иллюстративность жеста — женщины омыают невидимыми струями тела своих возлюбленных, дают им напиток из родника чувств) приходит к Человечеству, преодолевшему животный страх. Финал спектакля тревожен, но определен: слившись в единое тяжело дышащее существо, люди вглядываются во тьму, готовые отстоять себя в грядущем...

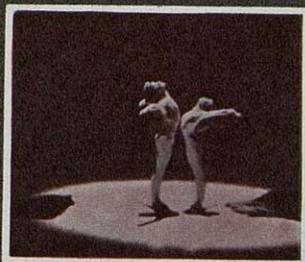
Балет «Возлюбленные Солнца» выявил основные черты стиля Марко. Лексика — причудливая смесь классики и модерна, элементов системы джаз-танца и «доброй старушки» пантомимы (в различных балетах будет преобладать та или другая составная часть хореографического языка, но нигде вы не найдете отфильтрованной монохромности лексики). Склонность к калейдоскопичности мизансцен, когда из видимого хаоса внезапно рождается четкий геометрический рисунок (чаще всего линии или круг), преимущественное тяготение к цепочкам, спиральям, кругам, виньеткам, составленным из неразрывного, сцепленного руками многофигурного кордебалетного целого.

Гигантская конструктивная и смысловая роль освещения. Оно определяет смысл эпизодов, переносит героев из реальности в мечту, обрисовывает место действия, служит камертоном тональности отдельных

Т. КУЗНЕЦОВА

Ева АФОНИ и Отто ДЕМЧАК в композиции Ивана Марко «Па де де» (на музыку Рихарда Вагнера).

Фото А. Степанова



сцен. Скупой лаконизм декораций — сцена должна быть отдана танцу. Одной-двух деталей хватает для исчерпывающей характеристики пространства. Костюмы — чаще всего облегающие комбинезоны, подчеркивающие самоценную значимость человеческого тела, носителя мысли и чувства. И, наконец, ткани — полотно, хламида, плащи, покровы, используемые почти во всех балетах Марко. Они несут самостоятельную образную нагрузку, наполняют хореографическую смысловую емкость, многозначностью символики, позией, зачастую сосредоточивают в себе суть мысли произведения.

Все его балеты родились в результате творческого содружества со сценографом Юдит Гомбар, полноправным соавтором авторского театра Марко. Все этапы создания спектакля — от возникновения идеи до конкретного воплощения на сцене — они проходят рука об руку, в спорах, взаимопонимании. Отсюда слияние хореографии и ее сценических одежд, единство всех составных частей балетного действия.

В вагнеровском дуэте из «Тристана и Изольды» и одноактном балете «Механический сад» на музыку Шмидта, Спюерри, Дьердя Сабадоша, составившим второе действие вечера одноактных балетов, сценография играла особую, определяющую роль.

«Механический сад», лишенный бытовой конкретности и навязчивой иллюстративности, выглядел, на наш взгляд, наиболее цельным, гармоничным и стройным спектаклем, показанным труппой в программе гастролей. Сюжет балета стал «бродячим» в наши дни: люди мечтают о любви, ждут своего Единственного, а встретив его в круговороте быта, не узнают и пробегают мимо. Мысль Марко о необходимости противостоять среде, сохранить высокое начало духовности, не раствориться в мирской суете здесь получает новое развитие.



...Ровная озелень света. Белые полотнища, протянутые из кулисы в кулису, трепещут, превращая сцену то в беспокойное море грез, то унося в заоблачные выси мечты. Тела людей-призраков скорее угадываются, чем читаются в поблескивающем шелком мареве ткани. Сквозь плоскости различных белых горизонтов, обходя движущихся призраков, пробираются двое и встречаются, сразу поняв все друг в друге. Дуэт их вплотную приближен к зрителю, «вытолкнут» облаком грез на авансцену. Герои не покидают небольшого квадрата, отведенного для их песни любви. Она множится, ширится, подхваченная другими парами. Движения, не канонизированные лексиконом классического танца, спонтанны и самозабвенны. Позы, поддержки вытекают одна из другой с неуловимой логикой естественного природного процесса. Снежное марево то опадает, открывая взору возлюбленных, то вздымается белым облаком, скрывая таинство любви. И таит, исчезая белым следом за уходящими в никуда возлюбленными.

Контрастный резкий свет рассеивает иллюзию мечты. Те же герои помещены в круговорот быстротекущего времени. Прихрамывающий, синкопирующий галопчик — пластический лейтмотив. Броуновское движение людей-полуавтоматов, их случайные пересечения, мимоленные связи. Контакт отсутствует — это бег частиц неодоушвенных. В финале герои, на секунду встретившись, казалось, вот-вот узнают друг друга, перешагнув порог отчуждения. Но нет — упущено мгновение, неумолимая безлика сила разнесла в разные стороны несостоявшихся влюбленных...

Марко любит контрасты, любит соединять несоединимое, но в спектакле-памфлете «Мemento» эта страсть выявилась несколько прямолинейной наглядностью. Место действия балета — концлагерь, конкретные шумы (свист падающих бомб, насадный звон колокола, вой сирен, стук тяжких капель воды) соседствуют со знакомой музыкой классиков и звуками древних тибетских наигрышей. В лексике — чередуется изобразительность бытовой пантомимы и условность небольших танцевальных фрагментов, в методе — скрещение изобразительного натурализма и патетики знакомых романтических кульминаций.

В балете Марко едят воображаемую похлебку, роют общую могилу, таскают неподъемные невидимые камни из каменоломен, тяжело передвигая ноги, тасаются по кругу, затылок в затылок, заключенные мира-тюрьмы. Ужас концлагерного прозябания, его бесчеловечность и бесконечность передаются вечной неразомкнутостью круга, безмерно длительными мизансценами. Время будто остановилось, вязкое, тягучее, болотно-густое. Сама длительность эпизодов такова, что зритель не только успевает прочувствовать невыносимую муку заключенных, но, исчерпав сценическую информацию (а эпизоды основаны на принципе однообразия), начинают ощущать и себя узником... театрального зала. И приходят предательские мысли: а все ли так доступно балету? Может ли прямая изобразительность подняться до уровня хореографической образности? Может быть, прием однообразия незаметно для автора превращается в однообразие приемов.

И тогда внимание сосредоточивается на детях (в спектакле наравне со взрослыми заняты ученики школы Дьерского балета), и поражаешься их истовой вере, их экспрессивности, и думаешь, что взрослым порой трудно дотянуться до этого уровня сценической правды, и радостно приветствуешь любой танцевальный эпизод (их в спектакле немного — запоминается «семейное» адажио — трогательный, полный любви, грусти и нежности танец мужчины, женщины и ребенка. Поэтический, искренний, превосходно исполненный артистами).

В резко реалистический строй спектакля врываются, будто из театра другого времени, странные персонажи, названные хореографом Ангелами смерти. Обнаженные до пояса юноши, на одной руке которых — гигантское крыло из перьев, невольно заставляют вспомнить «растрижированного» Злого гения Ротбарта из «Лебединого». Эти фантастические персонажи у Марко — олицетворение мирового зла, вступают в бой с Поэтом, вставшим против казни заключенных. Ангелы смерти, помимо прыжков и конвульсивных телодвижений, применяют в борьбе вполне жизненные «эзсовские» методы: топчут Поэта ногами, бьют крылами по лицу, распинают, вздергивая на дыбу поддежки, а в конце скидывают обессилевшее тело в «общую могилу» — оркестровую яму. Этот финал имеет реальную подоплеку: Марко поставил спектакль о героическом венгерском поэте Миклоше Радноти, принявшем смерть в фашистском концлагере.

В балете напрямую сталкиваются правда жизни и сценическая условность. Но, думается, что беспощадный трагизм действительного события в ряде эпизодов диссонансирует с несколько бутафорской облегченностью выразительных средств спектакля. Специфика балета мстит за себя, обнажая логические противоречия и лексические швы.

В своем авторском театре Марко-хореограф всегда находит возможность эффектно показать зрителям Марко-танцовщика. Опытный актер, он создает свою сегодняшнюю потенцию как в танце, так и в актерских возможностях, что не равнозначно. В «Мemento» его Поэт появляется почти в финале спектакля: и на фоне монотонного и мрачного повествования — краткая, эмоциональная, динамичная, волевая вариация Марко-Поэта воспринимается поистине как глоток свободы.

Балет «Цирк едет!» на музыку Яноша Вайды Марко поставил о себе и для себя. С шутилой интонацией, но вполне серьезно он повествует о дон-кихотской борьбе с меркантилизмом и суетностью окружающих, о тяжком грузе ответственности, лежащем на плечах Лидера, о терниях на пути создания настоящего искусства. В своем «Цирке» Марко играет роль Директора.

В начале спектакля грустный старый Коверный со взлохмаченной шевелюрой, в клетчатом пиджаке и илантских башмаках патетически восклицает: «Где вы, артисты былых времен! Где старое забытое искусство? Наш Директор надумал из сброда сделать артистов! Из ничего создать Чудо! Мыслимо ли это? Не фантазер ли он?» В ответ на этот крик с «небес»-колосников на воздушном шаре спускается Директор, стройный и обольстительный, в черном фраке и белоснежном галстуке. И ожидаемое Чудо почти осуществляется: на сцене появляется Личность. Марко притягивает внимание даже в статике. От него не оторвать глаз. Он умеет «держать паузу», он владеет залом, он значителен и интересен. На сцене мелькают персонажи: клоуны, дрессировщицы, львы, примадонны. Будущие артисты учатся ремеслу. Познав «азы», мнят себя всемогущими. Обзаводятся настоящими креслами, женами, автомобилями, «крутят романы», забыв об Искусстве. Потом раскаиваются, мечутся, снова работают... Контрастные эпизоды мчатся галопом: быстрый-медленный, в этом — танцуют, в том — «говорят» руками. Скоротечность, суетность, невсамделишность изображаемой жизни оказываются, по существу, чертами самого спектакля. Подлиннен в нем только Директор. Поэтому закономерно, что в моторной динамике балета лучшим моментом оказывается трагическая пауза — сцена с погибшим клоуном. На авансцене, над мешком тела сорвавшегося с трапезы Коверного — фигура Директора. Лицо его закрыто цилиндром, плечи напряглись под чудовищным грузом вины. Сведенные судорогой колени, боль, зигзагом изогнувшее тело. И глаза из-за цилиндра — черные, отчаянные, умоляющие...

В финале спектакля по замыслу хореографа должно было состояться Чудо: на белоснежных пегасах поднимались к колосникам артисты, даря людям поэзию и праздник. Но такое Чудо не произошло: по вине рабочих сцены Московского театра оперетты (а также организаторов гастролей из Госконцерта СССР) эта эффектная мизансцена превратилась в рискованный цирковой аттракцион, угрожающий безопасности исполнителей. Балетмейстеру пришлось переделать финал: погибший старый Клоун оживал, одушевленный силой ожидания Чуда. Артисты в красивых костюмах кружились в бравурном галопе, традиционном финале циркового представления.

Из-за репертуара ли, лимитируемого условиями гастролей (а мы знаем, что афиша Дьерского балета содержит немало поистине замечательных произведений), из-за отсутствия ли актерских откровений в составе нынешней труппы Марко, чуда праздника, который мы были вправе ожидать от нового свидания москвичей с балетом города Дьера, в полной мере не произошло. Это отнюдь не значит, что выступления театра Ивана Марко не имели успеха. И специалисты, и зрители с неослабным интересом следили за выступлениями молодого венгерского балетного театра, убедившего в своих незаурядных художественных ресурсах, в неустойчивости поиска, в благородном стремлении поднять животрепещущие темы современности. Ведь, в сущности, все показанные произведения призывали к духовному самопознанию, к утверждению гуманизма и высшей миссии Человека — творца своего личного счастья и счастья всего Человечества. За это мы благодарны венгерским гостям и ждем новых встреч с театром Дьера.



Фестиваль Индии в СССР

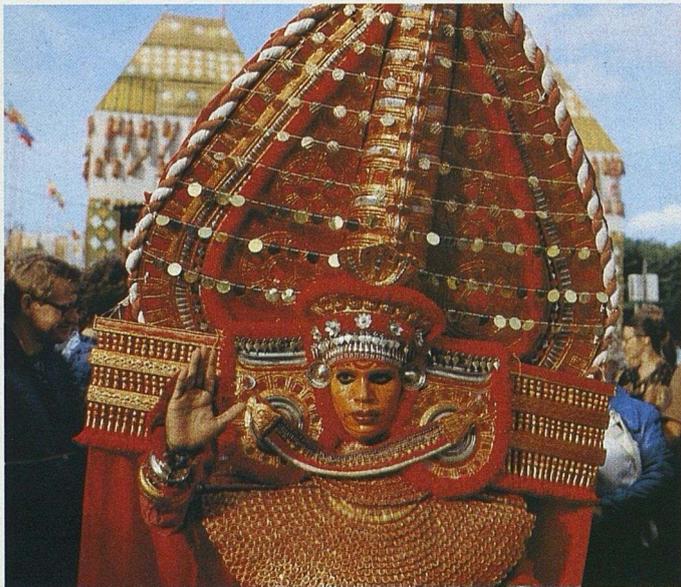


Фото М. Таниной

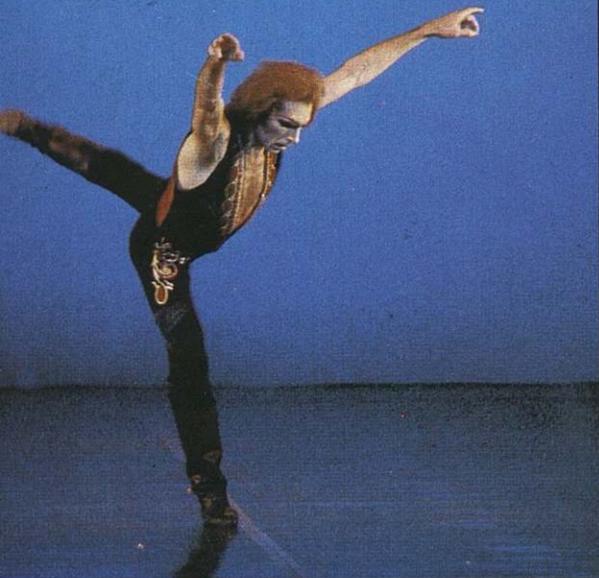
С большим успехом проходит в СССР фестиваль Индии. Советские люди тепло встречают выступления друзей, с интересом знакомятся с их древним и самобытным искусством.

И яркие брызги праздничного фейерверка, и грандиозное одеяние гостей фестиваля — как цветные камушки развернутой панорамы-мозаики — впечатляюще рассказывают о жизни народа Индии.

Индийские артисты исполняют танец Кураванджи.



Л. ШАРЛЬ и Х. ДОНН в балете «Мальро, или Метаморфозы богов».



«БАЛЕТ XX ВЕКА», БЕЛЬГИЯ.

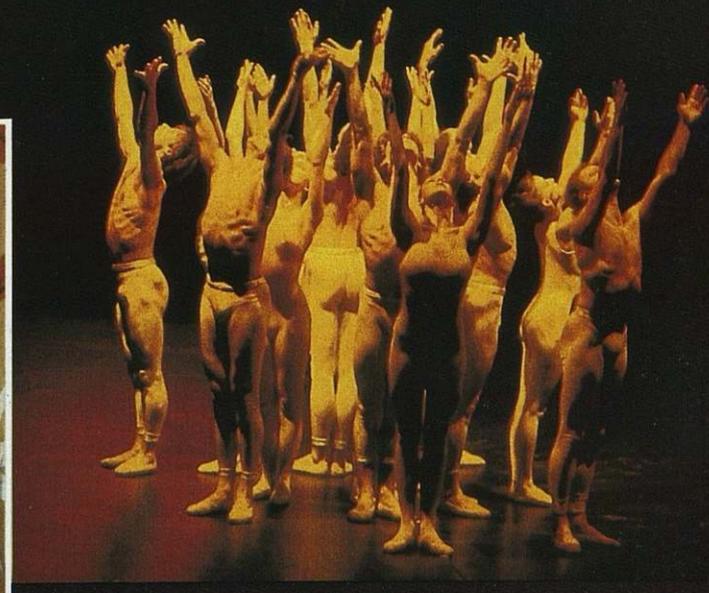
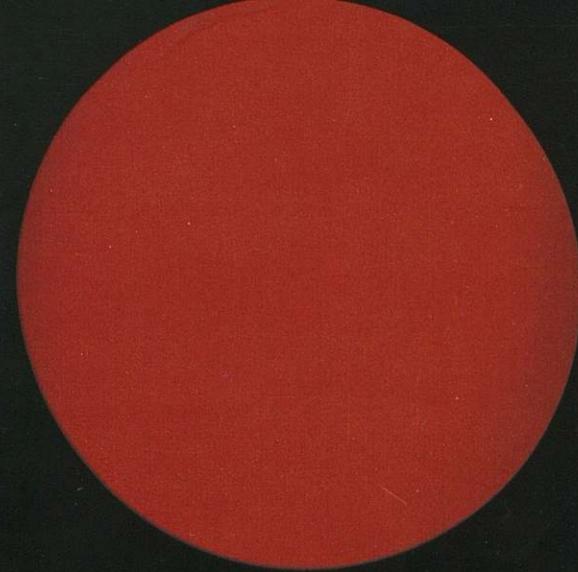
Х. ДОНН в балете «Смерть музыканта» («Русская сказка»).

Сцена из балета «Смерть музыканта» («Русская сказка»).



ДЬЕРСКИЙ БАЛЕТ, ВЕНГРИЯ.

Сцена из спектакля «Возлюбленные Солнца».



КОРОЛЕВСКИЙ БАЛЕТ ВЕЛИКОБРИТАНИИ

Сцена из балета «Месяц в деревне». В роли Натальи Петровны — А. СИБЛИ, Беляева — А. ДОУЭЛЛ.

ГАСТРОЛИ

Иван МАРКО в балете «Цирк едет!»

Сцена из балета «Цирк едет!»

Фото Д. Куликова





Большой хоровод на Ильинском лугу в Суздале. Фото А. Черных
Исполнители фольклорного ансамбля из Загорска «Московия» —
участники праздничного шествия по городу Суздалю.



На древней суздальской земле

В древнем Суздале летом нынешнего года состоялся большой праздник народного творчества, посвященный 70-летию Великого Октября. Этот небольшой старинный город со всеми своими окрестностями стал ареной масштабного фольклорного действия с костюмированным шествием по улицам, с выступлениями умельцев-плясунов, песельников, музыкантов на импровизированных сценах на открытом воздухе, в парке, на лугу. Он начался с ритуала возложения цветов к памятнику В. И. Ленину и к Вечному огню. Девиз «Трудом и песней звонкой прославим город Суздаль» стал лейтмотивом не только торжественного митинга, но определил содержание и тональность художественной программы суздальского торжества.

Концертный репертуар фольклорного праздника составили лучшие произведения советских



авторов о Родине, о партии, о созидательном труде советских людей, о братской дружбе народов СССР.

Обширная программа этого народного гуляния поразила многогранностью сюжетов и красочностью песенно-хореографических зрелищ — мы побывали и в гостях у мастеров — обла-

дателей секретов народных ремесел, и на городской ярмарке, смотрели фольклорно-игровое действо «Город Счастья», а также сводный концерт коллективов художественной самодеятельности из городов Москвы, Загорска, Балашихи, Подольска, Наро-Фоминска, Костромы, Шуи, артистов Владимирской земли —

Выступает Ансамбль песни и танца из города Наро-Фоминска

из села Вель (Суздальский район), из деревни Овцыно Суздальского района... Как сообщил нам режиссер-постановщик праздника, балетмейстер В. Нестеров, разрабатывая сценарий театрализованного представления, его организаторы хотели исторические места и основные магистрали города оформить и украсить так, чтобы они тоже «участвовали» в программе народного праздника. Например, на территории Музея деревянного зодчества было решено показать праздник народных ремесел, где зрители смогли стать свидетелями процесса рождения предметов народного быта. Городская ярмарка на Торговой площади должна была раскрыть страницы истории торговли на Руси. Ведь ярмарки — это не только покупки, но и веселое гуляние, пляски, шутки, песни.

Праздник народного творче-

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

«Приглашаем вас приехать еще...»

Эти слова взяты нами из альбома зрительских отзывов Государственного вокально-хореографического ансамбля «Марий эл». Их написали труженики совхоза «Судково» Хойникского района Гомельской области. Прочитаем их: «Огромное спасибо Вам за те минуты радости, которые Вы доставили нам. Восхищены Вашим исполнительским мастерством, Вашим обаянием и жизнерадостностью. Разрешите пожелать Вам дальнейших творческих успехов, удач, гастрольных поездок, доброжелательных зрителей. Огромного счастья Вам в личной жизни. Дорогие друзья! Приглашаем Вас приехать еще в наш Полесский край, мы всегда будем Вам рады!»

Весной нынешнего — юбилейного — года вокально-хореографический ансамбль «Марий эл» отправился на гастроли в Белоруссию и республики Прибалтики — в Литву, Латвию, Эстонию. Артисты воспринимали эту

свою поездку как творческий отчет перед зрителями в преддверии 70-летия Великого Октября. И готовились к нему с большой тщательностью и ответственностью. О том, в частности, свидетельствовала и та последняя в Йошкар-Оле — перед дальней дорогой — репетиция, на которой нам довелось присутствовать. Каждый фрагмент того большого музыкально-хореографического действия, который артисты тогда показали и которое выглядело как драматургически целостно выстроенная композиция, словно «высвечивал» выразительные эпизоды жизни, обычаев, быта народа мари, помогал представить себе его нелегкое прошлое, славное настоящее... Высокая театральная культура, которой было отмечено представление ансамбля, демонстрировала также глубокое и всестороннее постижение его создателями, в частности, художественным руководителем и постановщиком танцев М. Мурашко, художницей Р. Чебатуриной, искусства народа, его истории, образа жизни, нравов, традиций. Буквально по любому «замысловатому па» или самобытной детали костюма мы получали подробные и точные объяснения, демонстрирующие

поистине энциклопедические знания в данной области. Прошло время, и впечатление от того «прогона» подтвердилось зрительскими отзывами, которые ансамбль получал во время турне.

Как сообщил художественный руководитель коллектива М. Мурашко, гастроль прошли по четырем республикам. И встречи со зрителями, состоявшиеся здесь, были интересными и запоминающимися. Но наиболее сильное впечатление оставили выступления в тех районах Гомельской области, которые непосредственно прилегают к зоне Чернобыльской АЭС и в которых живут эвакуированные оттуда люди. Хойники — одно из таких мест.

Приведем еще один отзыв — зрителей города Мозыря. «Благодарим участников ансамбля «Марий эл», — отмечают они, — за посещение города Мозыря и за концерт для его жителей. Железным участникам ансамбля дальнейших творческих успехов, личного счастья! И приглашаем чаще посещать город на Припяи, своей музыкой, танцами, как весной 1987 года, приносить веселье и радость в наши сердца».

Искусство марийских артистов получило в Белоруссии глу-

бокое признание, о чем свидетельствуют не только теплые зрительские отзывы и восторженные аплодисменты, но и почетные грамоты, которыми был награжден коллектив. Текст одной из них — Наровлянского райисполкома — гласит: грамота присуждена «Государственному вокально-хореографическому ансамблю «Марий эл» за прекрасный концерт перед зрителями в зоне, прилегающей к Чернобыльской АЭС».

Столь же успешными стали и отчеты ансамбля перед зрителями республик Прибалтики. Некоторые их отзывы мы цитируем: «Спасибо, спасибо, спасибо! За прекрасные танцы и за большую внутреннюю эмоциональность». «Несите свой прекрасный танец по всей стране». «Огромное спасибо за доставленную радость. Мы впервые увидели такие самобытные песни и танцы». В заключение же хочется процитировать письмо рижанина, гвардии полковника в отставке П. Курсова, напечатанное газетой «Марийская правда»: «В апреле на улицах г. Риги застрелили афиши, оповещающие, что в зале Государственной филармонии Латвийской ССР состоится концерт ансамбля «Марий эл», ...мы ре-

ства открылся поистине грандиозным представлением.

Мелодичный колокольный звон Воскресенской церкви возвестил о начале праздника на торговой площади. Самодельные артисты из народного ансамбля песни и танца «Ополье» Суздальского Дома культуры (художественные руководители П. и Т. Панфиловы) исполнили «Величальную», а каждый коллектив-гость в качестве ответного приветствия показывал свой самый лучший концертный номер. Это было поистине уникальное зрелище: разноцветье красочных костюмов, самобытная звуковая полифония, которую составили голоса жалеек, трещоток, рожков, балалаек, гармоник, баянов, бубнов...

«Завидилой» праздника, его душой и сердцем стал фольклорный ансамбль из Загорска (художественный руководитель Г. Чепелева) — дипломант Второго Всесоюзного фестиваля народного творчества. Его песни «Вдоль по лугу, по крутому бережку пошла девка за водой...», «Течет речка по песку в нашу матушку Москву», сопровождаемые искромётными плясками, имели огромный успех у зрителей. Интерес вызвало выступле-

ние фольклорного ансамбля Дворца культуры автозавода имени Лихачева (Москва), которым руководит Ю. Горячев. Показанная им песенная миниатюра «Пчелочка золотая» под аккомпанемент ударных инструментов была встречена восторженными аплодисментами.

Устроители праздника в качестве декораций широко использовали природный ландшафт, живописные виды своего города. Например, огромный Ильинский луг, откуда открывается незабываемая панорама на древний город с пылающими на солнце золотыми куполами церквей, и стал местом основных событий праздника. Жители Суздаля, артисты, гости были здесь не просто зрителями, а непосредственными участниками хороводов и плясок... «Такого гуляния я не видел в нашем городе уже давно, был на нашей земле подобный праздник где-то в 50-х годах. Вы словно воскресли для меня тот давно забытый день!» — со слезами на глазах обратился местный житель, ветеран войны, к режиссеру праздника.

Праздник поражал многообразием своих персонажей. Вни-

мание зрителей вдруг привлекли плывущие по речке Каменке две лодки-струи, украшенные разноцветными флажками, со сказочными героями на борту: царем Берендеем со свитой — Еленой Прекрасной, Лелем, Русалкой, Лешим. Они поднялись на сцену, приветствуя музыкой и стихами гостей и участников праздника. Звучит фонограмма плясовой песни «Тимоня». Гости, зрители, сказочные герои, артисты, дети — все пускаются в пляску, которая завершается финальным большим хороводом на лугу. Праздник окончен... Да здравствует новый праздник!...

«Само наше время требует, — рассказывает В. Нестеров, — чтобы в каждом городе или селе обязательно было бы такое народное место — притягательный центр общения людей. Поэтому передо мной, как автором сценария и режиссером праздника, стояла нелегкая задача. Театрализованному массовому действию необходимо было придать естественность и достоверность: он не должен был состоять из зрителей и исполнителей, а должен был вовлечь в орбиту действия участия всех присутствующих — людей самого разного

возраста, чтобы не оказалось здесь незаинтересованных, пассивных, наблюдающих за происходящим «со стороны». Думаю, что нам это удалось. В последнее время традиция масштабных народных праздников повсеместно возрождается, интерес к исконно русскому национальному искусству постоянно растет.

Праздник народного творчества в Суздале, я надеюсь, — первая ласточка, а в будущем подобные народные фестивали в пределах городов «Золотого кольца» и далеко за его пределами, верю, станут традицией. Так, уже запланировано проведение такого праздника народного творчества в Суздале летом 1988 года, который будет называться «Золотое кольцо».

Не могу не сказать о том, что в Суздале пришлось встретиться со многими организационными трудностями. В этой связи хотелось бы большего внимания, доверия и материальной помощи со стороны местного партийного и городского руководства. Уже сегодня следует подумать о том, какими могут быть подобные массовые народные праздники в будущем».

Ольга ШЕСТАКОВА

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

шили обязательно побывать на концерте.

И вот настал желанный день и час. Большой зал заполнен людьми. Включаются юпитеры, на сцену выходят нарядно одетые музыканты. Удар в барабан, и начинается зажигательный марийский свадебный танец. До чего же он знакомый и близкий! Кажется, что мы дома на какой-то деревенской свадьбе. Хотя я уже немолодой, но так и захотелось подняться на сцену.

Программа была обширная и содержательная. Красочное представление продолжалось более двух часов. Концерт завершился блестящим исполнением танца дружбы народов. В зале слышались возгласы: «Молодцы! Bravo!» А мы в знак благодарности преподнесли своим землякам яркие весенние цветы.

Выступление ансамбля «Марий эл» в Риге я посмотрел дважды. Впервые это было где-то в конце шестидесятых годов. За прошедшее время он вырос и количественно, и в мастерстве. Его репертуар стал разнообразнее, интереснее. Здесь, вдали от Марийской республики, мы радовались и гордились успехами земляков».

Г. ВИКТОРОВА

Поздравляем с
почетным
званием

Указом Президиума
Верховного Совета СССР
за большие заслуги
в развитии советского
хореографического
искусства почетное
звание «Народный
артист СССР» присвоено
солистам балета
Государственного
академического
Большого театра СССР
СОРОКИНОЙ Нине
Ивановне и
ВЛАДИМИРОВУ Юрию
Кузьмичу

Фото
Г. Соловьева



Творческий вечер Галины Шляпиной

Не так уж часто мы видим афишу, подобную той, которая привела нас, как и многих зрителей, в тот день в Концертный зал имени П. И. Чайковского на творческий вечер Галины Шляпиной. Далеко не всякая балерина или танцовщик решается на такой вечер, ибо он беспощадно «фокусирует» внимание на личности артиста, высвечивает все его достоинства и недостатки, определяет диапазон его творчества, выявляет технические возможности, артистичность, даже его творческую выносливость, ибо и чисто физическая нагрузка такого концерта труднее, чем в самом сложном спектакле. Паде де, вариации, хореографические монологи следуют один за другим, а в короткие передышки надо успеть переодеться и перегримироваться. Естественно, что и подготовка такого вечера требует больших усилий, репетиций,

организационных забот. Если учесть, что жизнь балетного артиста обычно заполнена до предела спектаклями, репетициями, ежедневными уроками, гастролями, то станет ясным, что такой вечер становится едва ли не творческим подвигом, на который решаются только люди, фанатически, самозабвенно любящие свое искусство, жаждущие художественного самовыражения, ищущие возможности наиболее полного артистического высказывания.

Любители балета помнят творческие вечера Галины Улановой, Майи Плисецкой, Сергея Кореня, Никиты Долгушина. Совсем недавно мы были свидетелями творческих вечеров таких балерин, как Габриэла Комлева и Любовь Кунакова.

Примечательным стал и вечер солистки Московского государственного театра балета СССР Галины Шляпиной.

Уже первый ее выход в паде де из балета «Спящая красавица» определил тональность и тему вечера. Способность уверенно и радостно жить в танце, испытать чувство артистического праздника, ни с чем не сравнимого счастья душевного подъема и взлета — все это и определяет

мироощущение настоящей балерины. Разумеется, это бывает возможно при наличии подлинного профессионализма, которым, несомненно, обладает Галина Шляпина. Прекрасная школа (она — выпускница Пермского училища, ученица Г. Кузнецовой), уверенная техника, музыкальность, живая эмоциональность — все эти качества позволили артистке провести свой вечер свободно и увлеченно.

И, пожалуй, главной его темой стала именно уверенность, радость и достоинство балерины. Недаром столь яркими оказались ее выступления во фрагментах из классических балетов. Изысканность и блеск принцессы Авроры в «Спящей красавице» (здесь успеху способствовал ее партнер Владимир Малахов, молодой танцовщик, обладающий редкой классической формой), эффектность и женственность в паде склав из балета «Корсар» (партнер Айдар Ахметов), романтическая нежность в паде де из «Жизели» (партнер Станислав Исаев), драматизм и непосредственность Эсмеральды в паде аксьон из балета «Эсмеральда» — кульминационные точки вечера. Галина Шляпина интересно выглядела и в композиции

М. Бежара на музыку А. Веберна, и в трагическом монологе Мехменэ Бану из балета «Легенда о любви» (хореография Ю. Григоровича), и в своеобразном трио из балета «Пушкин. Размышления о поэте» (постановка Н. Касаткиной и В. Василева). Но на этот раз мастерство и индивидуальность Галины Шляпиной с наибольшей полнотой раскрылись в классических фрагментах: именно здесь в них мы особенно ярко увидели, что перед нами танцовщица и актриса того уровня, который позволяет по праву назвать ее гордым словом — Балерина.

Успеху помогли прекрасные костюмы (художники И. Сумбатшвили, В. Костин, Е. Дворкина). Вечер шел в сопровождении оркестра Московского государственного театра балета (дирижер А. Виноградов, солист В. Зильпер). Нельзя не сказать о том, что он был прекрасно и четко организован, по существу поставлен как настоящий спектакль. В этом несомненная заслуга художественных руководителей Московского государственного театра балета СССР Наталии Касаткиной и Владимира Василева.

Концерт Галины Шляпиной

Нина СОРОКИНА



В честь большого художника

Балетная общественность Советской Латвии широко отметила восьмидесятилетие со дня рождения народной артистки Латвийской ССР Елены Александровны Тангиевой-Бирзниекс (1907—1965). Ученица Агриппины Яковлевны Вагановой (выпуск 1924 года), она связала свою творческую судьбу с латышским балетом. Многогранной была ее деятельность артистки, педагога, балетмейстера. С 1932 года, когда была создана балетная школа при Национальной опере (впоследствии — Рижское хореографическое училище), и до конца жизни Тангиева преподавала здесь. «Если даже Тангиева-Бирзниекс вырастила бы только двух артисток — Анну Приеде и Ирену Строне, ее имя должно было бы быть занесено золотыми буквами в историю латышского балета», — сказала на юбилейном вечере одна из ее воспитанниц, народная артистка Лат-

вийской ССР, главный балетмейстер Театра оперы и балета Латвийской ССР Янина Панкрат.

Е. Тангиева-Бирзниекс из-за болезни рано оставила сцену, но такие ее партии, как Китри, Тао Хоа, Блонделен («Скарамуш» Я. Сибелиуса), с полным правом можно отнести к самым ярким явлениям исполнительского искусства национальной балетной сцены.

Как балетмейстер Елена Александровна начала с возобновления в 1935 году балета «Корсар». В 1947 году свет рампы увидел осуществленный ею национальный балет на музыку А. Лепина — «Лайма», который ныне считается первым латышским балетом. Среди ее постановок — «Болеро» М. Равеля, «Ригонда» Р. Гринблата, «У голубого Дуная» И. Штрауса, «Шакунтала» С. Баласаняна, «Симфонические танцы» на музыку С. Рахманинова, миниатюры на музыку латышских композиторов.

Отстаивая в своем искусстве принципы классической школы танца, Е. Тангиева-Бирзниекс активно работала и в других жан-



ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

Галина ШЛЯПИНА
и Станислав ИСАЕВ
в па де де из балета «Жизель»
(слева).

Галина ШЛЯПИНА
и Александр ГОРБАЦЕВИЧ
исполняют композицию М. Бежара
на музыку А. Веберна.

рах хореографии, ставила в оперетте, пробовала себя в народных композициях. И сегодня продолжает свою жизнь на сцене не только ее театральные постановки — «У голубого Дуная», «Болеро», «Меланхолический вальс», но и прозвучавшие гимном народному танцевальному искусству «Аллея», «Руцавиетис» и другие...

К восьмидесятилетию Елены Александровны Тангиевой-Бирзникс в Театре оперы и балета Латвийской ССР был осуществлен специальный вечер балета, в программу которого вошли и ее сочинения, и отрывки из балетов, в которых она когда-то с успехом выступала. Специальную концертную программу подготовил также университетский ансамбль народного танца «Данцис», показавший ее сочинения, созданные для национальных коллективов.

Да, традиции, созданные выдающимся деятелем латвийского балета, живы, они активно развиваются, питают и оплодотворяют творчество мастеров танца новых поколений.

Эрик ТИВУМС

Осенние метаморфозы

Этот фильм, речь идет о музыкальной телевизионной ленте «Осенние метаморфозы» (сценарий и постановка Г. Юнгвальд-Хилькевича, Одесская студия телевидения, 1986 год), рожден фантазией кинорежиссера, знающего в совершенстве не только законы и природу хореографического искусства, но жизнь самих его артистов в их творческих повседневных заботах, волнениях, мечтах. Автор влюблен в балетную молодежь. Его камера не только с добротой и нежностью высвечивает красоту и естественность юношеской пластики, но и стремится затронуть нравственные и эстетические проблемы жизни молодых артистов в театре.

Картина по жанру близка к фильму-концерту, поскольку включает ряд фрагментов из популярных балетов Чайковского, Минкуса, Прокофьева, Караева. Однако в нем, как в игровом кино,

есть действующие лица и определенная фабула. Фабула эта незамысловата. В театре готовится к премьере «Спящая красавица». Артистка кордебалета (О. Тозьякова), одержимая своей профессией, мечтает стать балериной. Возникает ситуация, когда эта мечта может осуществиться. Балерина, репетирующая партию Авроры (Е. Каменских), заболевает, и ее партнер (А. Мусорин) предлагает артистке кордебалета, которой он увлечен, станцевать с ним премьеру. Этические мотивы не позволяют ей принять предложение. Балерина выздоравливает, и премьера проходит, как и было намечено, с ее участием. Эта простейшая театральная ситуация дает возможность режиссеру картины поговорить о нравственных проблемах в творчестве — о дружбе, о верности и предательстве, о служении искусству, о человечности в отношениях.

В «Осенних метаморфозах» мы знакомимся с тремя молодыми артистами, поступившими недавно в балетную труппу Одесского театра оперы и балета. Им повезло. Они начали работать в труппе, в которой главный балетмейстер В. Смирнов-Голованов, что называется, «делает ставку»

на молодежь, смело поручая начинающим артистам сложнейшие партии классического репертуара. К такой стратегии можно относиться по-разному. Но в данном случае эта смелость балетмейстера, как и труд репетиторов Ю. Плахта и А. Шевелевой, дали хороший результат. А Г. Юнгвальд-Хилькевич постарался сделать так, чтобы молодые артисты полнее раскрыли свои возможности. Мало того, он провел с артистами большую работу над мизансценами, и их игра перед камерой жизненно достоверна.

Ольга Тозьякова выступает в главной роли героини-фантазерки и мечтательницы. В танце артистки есть внутреннее напряжение, русская истовость. Ее Одетта искрення и полнокровна, Одиллия — поистине с «бесовским» огнем. А «восточные» мотивы «Баядерки» и вариации из балета К. Караева «Семь красавиц» словно бы созданы для нее.

Елена Каменских (в фильме она предстает перед нами Балериной) обладает отличной школой. Партия Авроры — пробный камень для классической танцовщицы — выучена ею за месяц. Честь и уважение ее педагогам!



Галина ШЛЯПИНА исполняет па де склав из балета «Корсар».

Фото А. Степанова

еще раз доказал, какими интересными могут быть серьезно подготовленные и организованные творческие вечера артистов балета, как ждет их зритель, радостно и благодарно приветствующий такие встречи с мастерами хореографического искусства.

Борис ЛЬВОВ-АНОХИН

Дебют хореографа

Этой работой дебютировал на сцене театра «Ванемуйне» молодой московский хореограф, артист Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Юрий Пузиков.

Первая часть его балетного триптиха «Хореографические новеллы» — «Монтекки и Капулетти» на музыку увертюры-фантазии П. Чайковского «Ромео и Джульетта» решена в лексике классического танца. Это никак

не иллюстрация трагедии Шекспира. Исходя из музыкальной ткани произведения, постановщик выделил три лейтмотива: любовь, вражду и тему патера Лоренцо.

...Над мраморным надгробием Ромео и Джульетты склонились в скорби Монтекки и Капулетти. Но примирения не происходит: слепая, привычная ненависть снова овладевает людьми, и лишь вмешательство патера Лоренцо ненадолго приостанавливает схватку. Путь к пробуждению человечности долог и труден. В ключительных грозных аккордах как бы звучит голос патера Лоренцо: «Люди, опомнитесь! Уничтожая любовь, вы уничтожаете себя, зачеркиваете свое будущее».

Хореографические средства, использованные постановщиком в этой новелле, достаточно лаконичны. Резкие, стремительные движения кордебалета — острые, словно нацеленные на соперника *pas de chat* в двух перекрещивающихся диагоналях передают взрывной накал сражения, создают впечатление битвы. На этом «клокочущем» ненавистью фоне разворачивается широкая плавная кантилена дуэта Девушки (Р. Ноор) и Юноши (В. Медвед). Органично перетекающие

Г. ЮНГВАЛЬД-ХИЛЬКЕВИЧ на съемках фильма «Осенние метаморфозы».



Ольга ТОЗЫЯКОВА в фильме «Осенние метаморфозы».

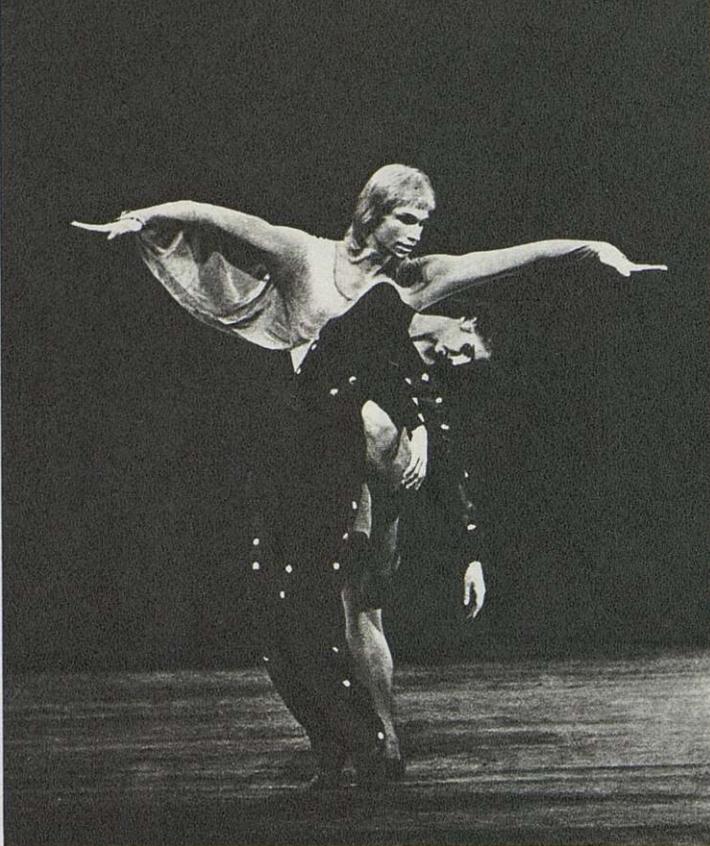


одна в другую поддержки, руки партнеров сплетаются в зыбкий орнамент, тянутся вверх — к свету и добру... Здесь и мольба, и сила, сила роста, пробивающегося к жизни даже сквозь камни.

Патеру Лоренцо отведена в конфликте роль разумного и сдерживающего начала. История как бы рассказывается от его лица, видна его глазами. Он бьет в колокол, начиная повествование, призывая к миру, и он же, сжав кулаки, как живое возмездие, обращается к членам семейства Монтекки и Капулетти, завершая рассказ.

Партии Девушки и Юноши исполняют Руфина Ноор и Василий Медведев. Они органично дополняют друг друга, их ансамбль «звучит» стройно и выразительно. Ведущая роль в нем принадлежит Р. Ноор — она его свет и душа. Исполнительская манера В. Медведева отличается благородством и сдержанностью. А. Авилочев стремится передать философский смысл образа патера Лоренцо — символа мира и разума. И в его герое ощущается убежденность и внутренняя сила.

Сценография (Г. Сандер) «Монтекки и Капулетти» — строгая и изящная. Почти вся сцена



А. КИКИНОВ и А. УДОВЕНКО
в балете «Птицы».

пуста, лишь в глубине ее возвышается мраморное надгробие — символ трагического исхода любви Ромео и Джульетты. Костюмы артистов выдержаны в приглушенных серо-синеватых тонах — художник всецело полагается на экспрессию движений исполнителей. Лишь меняющиеся оттенки света передают сложную палитру чувств героев.

Вторая новелла — балет-притча «Птицы» — хореографическая интерпретация «Concerto grosso» С. Губайдулиной.

Идея балета многозначна и глубока. Тот, кто поднял руку на природу, многое утрачивает в своей человечности, духовности, слепо, бездумно подчиняется злу. Образы птицы трактуется балетмейстером как обобщенное олицетворение людей, следующих законам добра и красоты, познавших полет творчества. «Понимая полет как вечное стремление человека к совершенству, я хотел определить главную тему балета как духовное перерождение человека в результате встречи с искусством», — говорит постановщик.

Основы пластического решения миниатюры «Птицы» — приемы так называемого свободного танца. Балетная труппа театра

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

В ее танце чистота, изящество линий, позиций, переходов, точность выполнения элементов классического танца сочетаются со свежестью юности, грациозностью, увлеченностью.

Андрей Мусорин — серьезный артист. Как и его партнерша, он обладает хорошей выучкой, мужественной манерой танца. Помимо задач чисто танцевальных, в фильме на его долю выпала нелегкая актерская работа, и справился он с ней вполне убедительно.

Но теперь, кратко охарактеризовав «предмет», так сказать «материал», из которого режиссер строит свой фильм, нужно поговорить о киновоплощении балетных эпизодов фильма.

Г. Юнгвальд-Хилькевич создает на экране особый кинесинтез хореографии, живописи, музыки. Было бы неосторожным декларировать, что в его фильме появилось нечто невиданное — порознь элементы изображения, предложенные режиссером, уже встречались на кино- и телеэкране. Однако так широко, последовательно и «по делу» приемы современного кинематографа, использованные Г. Юнгвальд-Хиль-

кевичем, пожалуй, в телевизионном балете предстают впервые.

Творческий метод режиссера в этой ленте можно охарактеризовать как стремление найти связи образных ассоциаций между музыкой, танцем, изобразительным рядом, и он демонстрирует здесь принципиально важные решения, существенные, как думается, для развития жанра телебалета, который постепенно становится весьма популярным. Режиссер снял танцевальные эпизоды фильма способом «рипроекции», в результате чего танец снимается в пространстве, не имеющем пола, — исполнители как бы парят в невесомости. Затем методом электронного монтажа он «подводит» сюда нужный ему изобразительный фон и получает интересный результат: используя здесь шедевры живописи прошлого, укрупняя те элементы полотен великих мастеров, что усиливают образное звучание танцевального эпизода. Например, вариация «Джульетта-девочка» из балета С. Прокофьева происходит на фоне великолепных натюрмортов эпохи Возрождения. Легкий элегантный танец Джульетты, и — нежный ирис, бабочка, или плоды и фрукты —

дары природы, символ полноты ключом бьющей жизни... И тут же картина с двумя пребывающими в задумчивости материнскими фигурами, держащими детей на руках. Мы словно слышим вопрос автора фильма к представителям двух враждующих кланов: а что принесет эта вражда новым поколениям?

В сцене расставания Ромео и Джульетты фоном являются гнусные образы картин Босха как символы-носители извечной вражды и раздора. И зритель получает мощный дополнительный импульс для своего восприятия сцены. Своеобразным фоном для дуэта из «Баядерки» становится восточные миниатюры... Словом, тонко ощущая меняющийся пульс движения музыки, находя яркую живописную (иногда и архитектурную) ассоциацию, режиссер сумел придать многим известным фрагментам из классических балетов свежесть и новизну, особую специфически телевизионную выразительность. В этом, на наш взгляд, удача этого своеобразного фильма «Осенние метаморфозы».

Сергей САПОЖНИКОВ,
кандидат искусствоведения

Радость общения с красотой

Имя итальянского скульптора Франческо Мессины вот уже на протяжении многих лет произносится с неизменным восхищением, удивлением, преклонением. Признание пришло к нему в тридцатые годы и интерес к его творчеству не ослабевает и поныне.

В 1978 году Ф. Мессина побывал в Советском Союзе и передал в дар нашему народу большую коллекцию своих работ: бронза, мрамор, раскрашенная терракота, графические полотна. Часть этого собрания хранится в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, а другая — в Государственном Эрмитаже.

В свое время Жан Кокто написал о мастере такие слова: «Он так знаменит, что перед лицом его славы мне неловко перечислять его биографические данные». Но все же переступим эту неловкость, чтобы лучше познакомить

«Ванемуйне» благодаря поискам своего главного балетмейстера Ю. Вилимаа хорошо знакома с такого рода хореографией. И потому артисты чувствуют себя свободно и раскованно.

Движения охотников нарочито утяжелены и приземлены. С ног до головы закованы они в черные комбинезоны, сверкающие металлическими заклепками, движутся четко, слаженно, как выверенный механизм, где каждый — лишь безотказное колесо военизированной машины. Каждый — сам по себе, но каждый подобен другому, и если они соединяют руки, то лишь для увеличения зла — так образуется цепь, капкан, сеть. Руки, намертво сцепленные и вытянутые перед собой, рождают ощущение нацеленных в зал автоматов, топот ног и застывшие спины создают впечатление марша карательного отряда. И тот, кто не подчинится ритму их механического движения, должен погибнуть...

Танец птиц как бы выражает стихию свободного полета. Каждый артист кордебалета танцует свою маленькую вариацию или хотя бы проход, подчеркивая своей пластикой радость вольного парения.

Вожак стаи (А. Кикинов) и



Р. НООР, В. МЕДВЕДЕВ
и А. АВИЛОЧЕВ
в спектакле «Монтечки
и Капулетти».

Девушка (А. Удовенко) — центральные персонажи балета. Роль вожака дала А. Кикинову возможность интересно и ярко раскрыть свою артистическую индивидуальность, выразительность пластики. Образ, созданный А. Удовенко, привлекает и своей внешней изысканностью, и внутренней глубиной содержания.

В качестве оформления этого балета художник (Г. Сандер) предложил прием варьирующихся на заднике проекций, как бы воссоздающих зримый образ небесных просторов с бегущими по нему изменчивыми облаками. При этом тщательно разработана световая партитура, что позволяет, меняя характер освещения, создавать на сцене органичную эмоциональную атмосферу.

Третья новелла — «Из жизни кукол» на музыку произведения современного эстонского композитора А. Маттйизена «Концерт для пишущей машинки ре мажор» (в исполнении ансамбля «In spe»). Сюжет балета внешне прост: в магазине игрушек, где дружно живут куклы Солдатык и Арап, Пьеро и Пиноккио, Балерина и Петрушка, появляется «злой гений» — Шелкунчик с клавиатурой пишущей машинки на груди. Куклы сами по легкомыслию вы-

Ф. МЕССИНА. Танцовщица
Цветная литография. 1973.

Ф. МЕССИНА. Танцовщица.
Литография и пастель. 1973.



пускают «джина из бутылки»: они заводят эту новую, должно быть, интересную игрушку. Результат сказывается незамедлительно: агрессивный и напористый, Шелкунчик становится бездушным творцом зла.

Однако дело не только в конфликте «добрых» кукол со «злым» механизмом. Все меняется, когда наступает ночь, и куклы остаются одни. Власть Шелкунчика кончается, наступает их звездный час. У них есть своя сокровенная тайна — «неуценное» непронумерванное в списке игрушек сердце. Живое и горячее, попав в руки каждой из кукол, оно помогает ей хоть ненадолго ощутить настоящие человеческие чувства, проявить свою сущность и коснуться заветной мечты. Балет поставлен в стиле современного break-dance. Его разорванная, угловатая пластика сменяется раскрепощенными мягкими движениями, когда персонаж исполняет свою вариацию, передавая сердце в руки другому. Однако у Шелкунчика превращения в человека не происходит. Он остается в своей ломаной, механической оболочке, ибо он не способен чувствовать, даже если обретет настоящее сердце. В знак мести Шелкунчик отнимает у кукол их

мечту. Наконец, у Шелкунчика кончается завод, он падает, и радостные игрушки засовывают его обратно в коробку. Но не тут-то было: на последнем обороте заводного механизма Шелкунчик выскакивает из коробки и застывает в угрожающей позе, как бы напоминая о том, что зло не дремлет.

В роли Шелкунчика Ю. Пузаков показал еще одного интересного артиста тартуского балета — Сергея Прилуцкого, который, естественно ощущая себя в стихии break-dance, выразительно передает нюансы пластики механического человека.

Итак, все три новеллы — и «Монтекки и Капулетти», и «Птицы», и «Из жизни кукол», несмотря на свою сюжетную непохожесть, тем не менее, говорят о жгучих проблемах сегодняшней жизни людей — об извечной борьбе сил добра и зла, о несовместимости истинной красоты и творчества с бездуховностью, о столкновении нравственности с аморальностью... Верой в человека, в его духовные силы, пронизаны хореографические новеллы Ю. Пузакова. Хочется пожелать ему — в добрый путь!

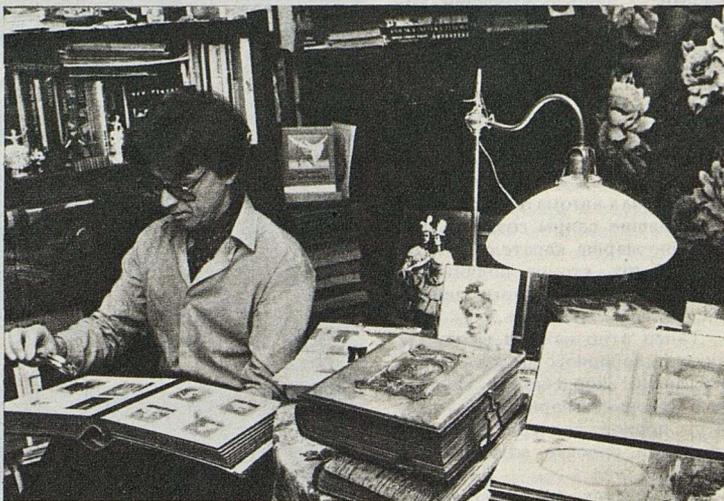
Марина РАУДЕР

Уникальное собрание

Эта небольшая ленинградская квартира выглядит настоящим музеем. На стенах — плакаты и афиши балетных спектаклей, фотографии знаменитых артистов. В шкафах — альбомы, книги, пап-

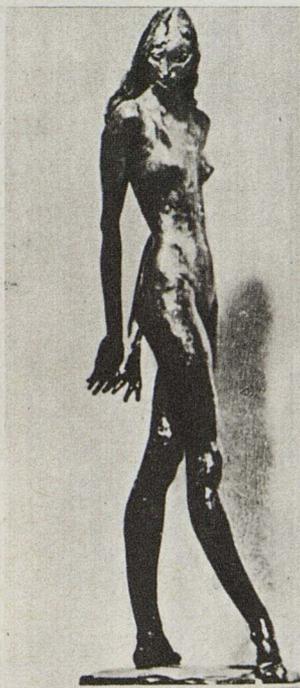
Фото и репродукции В. Барановского

Коллекционер Сергей Иванович СОРОКИН



ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

Ф. МЕССИНА. Танцовщицы. Бронза.





Лидия КЯКШТ
(1906).



Матильда
КШЕСИНСКАЯ
'1897).



Анна ПАВЛОВА в балете
«Жавотта».

советских читателей с выдающимся скульптором.

Франческо Мессина родился 15 декабря 1900 года в Сицилии, в маленьком городке Лингаггоса, расположенном близ грозного вулкана Этна. Может быть, уже тогда красота окружающей природы с ее суровым пейзажем, строгим и красочным, отпечаталась в памяти, чтоб ожить через годы в совершенных творениях ваятеля.

Когда Мессине было двенадцать лет, он в поисках работы случайно заглянул в мастерскую по изготовлению надгробий. Эта случайность и определила дальнейшую его судьбу: решив стать скульптором, он напряженно постигает тайны мастерства. С 1922 года Франческо Мессина участвует в крупнейших итальянских и международных выставках. В 1932 году он переезжает в Милан, где спустя два года, победив на национальном конкурсе, получает кафедру скульптуры в Академии художеств в Бреге. Он много путешествует, изучая творения греческих, этрусских, римских мастеров, а также мастеров эпохи Возрождения, проникаясь духом, манерой, идеями великих предшественников, впи-

тывая и трансформируя впечатления, пропуская их через свой собственный художественный мир, знания, опыт.

Основная тема скульптора — воплощение в совершенных пластических формах богатого духовного мира человека, его сложной и многозначной внутренней жизни.

Большое количество работ мастера посвящено балету. Мир танца в его творениях раскрывается ярко, интересно, самобытно. Его танцовщицы из бронзы — сам танец, на мгновение застывшее движение, полет души. Легкие, изящные фигурки, полные внутренней экспрессии, которая читается в гордой посадке головы, стройных вытянутых шей, мускулах рук и ног. Мастер увидел поэзию в самом труде артистов. И в этих его скульптурах мы ощущаем танец, идущий из сердца, наполняющий каждую мышцу тела, каждую его клеточку своим таинственным и древним обаянием, своим неземным колдовством. Скульптор подчеркивает ритмичность, музыкальность пластики изображаемых им балерин, которые то озорно, залихватски играют в танец, то показывают всю его глубину и сложность. На графических полотнах балерины си-

дят, стоят, облокотившись на палку, лежат, расслабившись, а в их телах поет танец. Обычные рабочие моменты приобретают в представлении скульптора оттенок необычности и поэтической возвышенности.

Когда-то Жан Кокто отметил, что Франческо Мессина творит, не подчиняясь веяниям моды, он вне каких-либо художественных течений, направлений. Он — сама красота, и он никогда не пытается бежать быстрее, чем красота, он идет и ставит свои ноги так крепко в землю, что потоки моды никогда не смогут смыть его отпечатков. Его творения несут в наш стремительный, беспокойный, противоречивый XX век гармонию, спокойствие, чистоту. Время не властно над ними, как не властно оно и над мастером, дарящим нам радость встречи с красотой.

Владимир КОТЫХОВ

Бхарат натьям в Москве

Интерес к индийскому танцу в Москве постоянно растет, уже до-

статочно большое количество исполнителей — самодеятельных и профессиональных занимаются его пропагандой, хотя и следует признать, что далеко не все в их понимании индийского танца является бесспорным. И это естественно: чтобы понять индийский танец, воспринять его эстетически полноценно (не говоря уже об исполнении), необходимо познаться со всем комплексом социокультурной ситуации в Индии. К сожалению, нередко мы наблюдаем иное — увлечением ложной экзотикой, которую несут зрителям индийские коммерческие кинофильмы.

Около трех лет назад в Москву приехала Нирмала Рамачандран, индийская артистка, исполнительница танцев южноиндийского классического стиля бхарат натьям. Ее биография во многом типична. Она начала изучать стиль бхарат натьям в шестилетнем возрасте. Учителями ее были прославленные мастера этой школы танца Ч. Пилай и С. Пилай. С одиннадцати лет она — на сцене. За годы своего учения Нирмала овладела не только искусством танца — она постигла секреты исполнения вокальной музыки, изучила санскрит, ко-

ки и конверты с открытками, фотографиями, вырезками из газет и журналов, театральными программками.

Хозяин этой уникальной коллекции — Сергей Иванович Сорокин, ленинградец, сотрудник объединения «Книги социалистических стран», человек, страстно увлеченный балетом и безмерно преданный ему. Еще в детские годы он занимался в школьной хореографической самодеятельности, затем, будучи студентом филологического факультета Ленинградского университета, продолжал занятия в университетском кружке под руководством В. Каминской. После окончания университета на протяжении пятнадцати лет активно участвовал в работе Народного театра оперы и балета. Одновременно возникло желание знать о любимом виде искусства как можно больше. С этого все и началось. С годами коллекционирование балетного материала стало неотъемлемой частью жизни Сергея Ивановича.

Основу коллекции составляют открытки и фотографии, запечатлевшие выдающихся артистов русского балета. Многие из них уникальны — с дарственными надписями знаменитых артистов балета. Самые старые реликвии

собрания относятся к первой половине XIX века, среди них мы видим литографии, где изображены Мария Тальони, Карлотта Гризи, Елена Андреевна.

Большую ценность представляют специальные альбомы, посвященные творчеству одного артиста, такие своеобразные «коллекции в коллекции». Так, Сорокиным собран богатейший материал, рассказывающий о деятельности М. Фокина, А. Павловой, Т. Карсавиной, В. Нижинской, М. Кшесинской, О. Преображенской, О. Спесивцевой... Нередко открытки и фотографии дополняются письмами самих «звезд», их близких и друзей.

Несомненный интерес представляют групповые фотографии, на которых запечатлены труппа того или иного театра или очередной выпуск хореографического училища. У Сорокина хранится и такой уникальный документ — адрес, преподнесенный Ольге Преображенской балетной труппой театра, когда она покидала сцену.

Но круг собирательских запросов Сергея Ивановича не ограничивается только Ленинградом. У него тщательно хранятся и документы, которые связаны с историей Московского дореволюцион-

ного балета, театров и балетных спектаклей Риги, Таллина, Вильнюса, Тбилиси, Перми... Как много, например, могут сказать о процессе становления узбекского балетного искусства письма и фотографии, полученные собирателем от Тамары Ханум!

Кроме открыток и фотографий, Сергей Иванович коллекционирует и театральные программки, буклеты, проспекты. У Сорокина вы можете познакомиться с программками всех премьер Мариуса Петипа, с программкой первого концерта Айседоры Дункан в Петрограде.

Желание проникнуть глубже в таинства балетного искусства движет коллекционером постоянно. Сергей Иванович собирает и репродукции картин и скульптур, посвященных искусству балета, рисунки и фотографии зданий театров оперы и балета, концертных залов, домов, где жили выдающиеся мастера танца. В последние годы Сорокина как собирателя заинтересовал народный и фольклорный танцы.

Собрание Сергея Ивановича Сорокина привлекает к себе внимание советских и зарубежных исследователей балета. Так, фотографии из его коллекции используются в книге О. Розановой

«Елена Люком», вышедшей в Ленинграде в 1983 году, и в книге «Лебединое озеро», изданной в Париже в 1984 году. В июле 1986 года в рамках Международного конкурса артистов балета, проводившегося в американском городе Джексоне, экспонировалась выставка фотоматериалов из коллекции Сергея Ивановича. Он также представлял фотографии и для экспозиции, организованной ленинградским отделением Союза театральных деятелей РСФСР, посвященной Джорджу Баланчину. Коллекцию из двухсот пятидесяти открыток Сорокин подарил Ленинградскому хореографическому училищу имени А. Я. Вагановой.

Каждая новая открытка или фотография в коллекции — это не просто очередное приобретение, это прежде всего новый шаг в той постоянной исследовательской работе, которую ведет Сергей Иванович Сорокин. Иногда совсем незначительные детали, подмеченные опытным глазом коллекционера, дают возможность сделать очередное маленькое открытие, добавить штрих к образу известного артиста, глубже проникнуть в его творческую жизнь.

Ольга ДОМАНСКАЯ

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА



Нирмала РАМАЧАНДРАН

торый является литературной основой многих композиций стиля бхарат натьям.

За годы своей сценической деятельности Нирмала выступала во всех крупных городах Индии, а также во многих странах Европы, Азии, Африки. В 1966 году она впервые посетила Советский Союз в составе индийской культурной делегации.

Наряду со сценической деятельностью Нирмала исследует и вопросы теории танца. Она — участница различных всендийских семинаров и конференций. Темы ее работ отражают серьезность ее теоретических изысканий: «Театральные формы южной Индии», «Ритмические вариации в бхарат натьям» и другие.

В Москве Нирмала предпочитает выступления в форме лекции-концерта, поскольку стремится побольше рассказать зрителям об Индии, о красоте и разнообразии ее природы, об ее искусстве, о жизни ее народа. Артистка объясняет значение жестов индийского танца, их роль в выражении эмоций. Но это делают, пожалуй, почти все индийские танцовщицы, выступающие за пределами своей страны. Нирмала отличается демократическим выбором репертуара — она в сво-

ем творчестве не делает акцента на мифологически-религиозных темах, требующих глубокого знания мифологии, а нередко и философии Индии, ее привлекают танцы, где повествуется о жизни ее соотечественников. На мой взгляд, среди них наиболее интересен «Кхураванджи» — цыганский танец южной Индии. По распространенному мнению, цыгане — выходцы из Индии, этнически связанные с кочевыми племенами штата Раджастан. Племенной танец южных цыган исполняется редко. В танце Нирмалы воссоздается образ свободного народа, идущего через джунгли. Они беззаботны и счастливы.

Исполнительская деятельность Нирмалы привлекла внимание многочисленных поклонников стиля бхарат натьям. Она с удовольствием делится тайнами своего мастерства с теми, кто искренне хочет постичь закономерности этого древнего искусства. За консультациями к ней приезжают и из других городов — из Киева, Ленинграда.

Я спросила Нирмалу, каково ее мнение об учениках. «Многие из них имеют способности и вполне искренни в своем увлечении, — сказала артистка. — Но на этом этапе они могут научиться только

азбуке танца, а чтобы пойти дальше, необходимо гораздо больше. В частности, знание музыки, языка и т. д.». «В таком случае, — спросила я, — не считаете ли вы занятия такого рода бесперспективными?» Подумав, Нирмала сказала, что всякое обучение полезно, поскольку оно приближает человека к эстетическим ценностям и развивает его физически и духовно. Нирмала очень интересуется системой обучения хореографии в наших учебных заведениях. Хотя она неприменяма к индийскому танцу, сама идея создания централизованной системы подготовки танцовщиков может быть очень полезна для преподавателей танца в индийских учебных заведениях. Она связывает эту необходимость с процессами, происходящими в традиционном индийском искусстве, появлением здесь акцента в сторону балетных форм, для чего необходима унифицированная подготовка исполнителей.

Нирмала Рамачандран за время пребывания в Москве сделала многое для того, чтобы познакомиться советских людей с прекрасным искусством индийского танца.

Рина ДАЯЛ,
кандидат философских наук

Сцена из оперы
«Жемчужина,
подаренная на
мосту Хунцяо».
В роли Феи вод
(в центре) —
Се ЦЗЮНЬЦЭО



ЗНАКОМЯСЬ С ПЕКИНСКОЙ ОПЕРОЙ

Практически невозможно попытаться воспроизвести, описать спектакль китайской оперы: он уникален по своей зрелищной природе и потому так важно его восприятие непосредственно из зрительного зала. То, что увидели московские любители театра во время гастролей молодежной труппы пекинской оперы из провинции Ляонин, исключает возможность сравнения ее представлений с другими театральными постановками. Ведь любитель европейский оперный театр, несмотря на различные национальные особенности театральной культуры, самобытность школы, — это театр идентичных сценических форм. В китайском театре совершенно особые, присущие только ему, драматические законы, совершенно иная выразительная пластика, мастерство владения которой с ювелирной точностью передается китайскими актерами, сохраняющими классическую форму традиционного театра из поколения в поколение.

Пекинская опера — один из жанров традиционного оперного искусства Китая. Она объединяет театры разных городов и провинций главным образом по репертуарному признаку. Этот жанр можно определить и по одинаковому ритмическому и интонационному решению конкретных сцен в одноименных операх. Поэтому любой актер пекинской оперы может выступать в своем амплуа в спектакле этого жанра в любом театре. Но для того, чтобы такому исполнителю играть, например, в постановках шанхайской оперы (такой жанр также очень распространен в Китае), ему необходимо заново переучиваться, менять свою актерскую школу. А в условиях, когда к артистической карьере начинают готовиться еще с детства, это редко заканчивается успешно.

На протяжении нескольких десятилетий советские зрители не имели возможности встречи с театральными коллективами из Китайской Народной Республики. И вот долгожданная встреча — встреча с восточной экзотикой, с театральными символами и красочными масками. Она стала первой для целого поколения советских людей. Репертуарная афиша молодежной труппы из провинции Ляонин была представлена оперой «Му Гуйин, спустившись с гор, громит врага» и отрывками из наиболее популярных классических опер. Неверно рассматривать пекинской оперу в традиционном европейском понимании оперного жанра. Высокой техникой движения, танца, пластикой и акробатикой владеют все без исключения актеры. Движение наравне с вокальными сценами участвует в создании самого музыкального действия, большинство эпизодов полностью решено в танцевально-акробатической форме. В кульминационные моменты актеры замирают в четко зафиксированных позах. Их фигуры и образуют рисунок мизансцены, тем более, что конкретных декораций в традиционном китайском театре, как правило, не бывает.

Наталья НЕСТЕРОВА

Если пронзительный фальцет вокала труден и необычен для восприятия слушателем-европейцем, то язык движения доступен для любого зрителя, знающего элементарные основы театра Востока. Символика жестов, которая широко представлена в игре каждого актера пекинской оперы, — это своеобразный текст, в котором заключен рассказ не только о событийном содержании данного эпизода, но и обыгрывается место и даже время, в которое происходит действие. Поэтому огромное значение уделяется пластике рук актера, выразительностью и мягкостью которой невозможно не восхищаться. Но настоящим апофеозом спектакля, гимном великому мастерству и безупречной технике движения стали заключительные сцены оперы — сцены сражения Му Гуйин. Они и составили все второе действие. Сложнейшие пируэты и сальто обозначили и «оживили» обе диагонали сцены. И даже очень сложный артистический костюм, костюм актрисы, выступающей в амплуа женщины-воительницы, состоящий из множества деталей, украшений, перьев, абсолютно не сковывает ее движений. Достаточно вспомнить, как легко проводят актеры сцену боя с копьями. Это поистине завораживающее действие, где с помощью акробатических приемов восточного классического танца создается впечатляющая картина сцены боя, изобретательностью решения которой нельзя не восхищаться.

Несмотря на самобытность и уникальность театра Востока, невозможно не заметить аналогии с театральной формой, уже известной Европе. Речь идет об итальянской комедии масок, родившейся на нашем континенте в средние века, комедии дель арте, как ее называют. Изначальное знание сюжета зрителем пекинской оперы присутствовало и в итальянской комедии, персонажи которой находились в определенных взаимоотношениях, хорошо известных собравшейся аудитории. Это своего рода восточная комедия дель арте с символической театральной маской, под которой определенный персонаж и каждый актер выступает лишь в одном своем амплуа. Так, роль бабушки Дзун Бао играет совсем молодая актриса. Сходство также присутствует и в самих театральных масках, которые символизируют положительных и отрицательных героев, комедийные роли и «раскрашенные лица», обязательно присутствуют воинственные персонажи.

В роли Му Гуйин выступает ведущая артистка труппы Ван Юйлань. Свое амплуа она унаследовала от великого китайского актера Мэй Ланьфана. В интервью советскому телевидению Ван Юйлань сказала, что и дальше намерена ориентировать свое творчество на творчество выдающегося предшественника.

Встреча с китайскими артистами была содержательной и интересной. Хочется надеяться, что в дальнейшем нам удастся познакомиться и с другими самобытными явлениями китайского искусства, вновь стать свидетелями яркого сценического праздника.

ГАСТРОЛИ

ВСТРЕЧА С КАНАДСКОЙ АРТИСТКОЙ

И. ИЛЮШИН

На сцене Одесского театра оперы и балета выступила известная канадская артистка, прима-балерина Королевского Виннипегского балета Эвелин Харт. Лауреат международных конкурсов, она одиннадцать лет является ведущей солисткой этой труппы.

На одесской сцене Эвелин Харт выступила в заглавной партии балета «Жизель». Ее партнером стал солист Большого театра СССР Андрис Лиэпа. Зрители тепло приняли артистов, их тонкий, слаженный ансамбль, высоко оценили чистоту их пластических голосов.

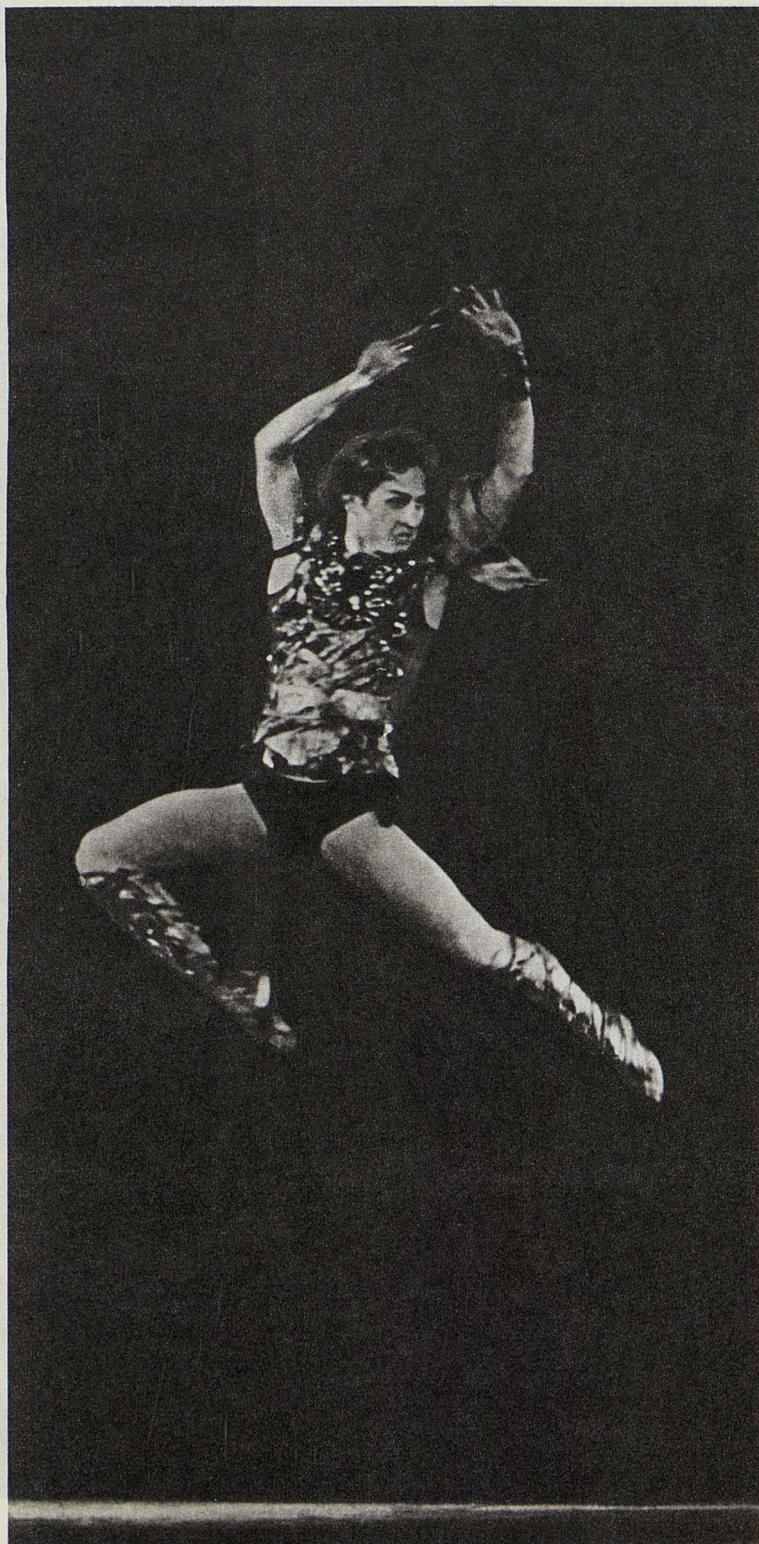
«Горячо тронута приемом, оказанным мне в Москве, Ленинграде, Одессе, — сказала Эвелин Харт. — Выступление в спектакле Одесского театра — мои первые гастроли в Советском Союзе. Давно мечтала приехать в страну, где искусство балета достигло таких высот, воочию познакомиться с творчеством советских коллег. Теперь моя мечта осуществилась, и я счастлива. Примечательно, что в то время, когда я танцевала здесь в «Жизели», в Канаде выступала труппа Одесского театра оперы и балета. Такие обмены несомненно служат укреплению культурных связей между нашими странами, делу дружбы и мира. Надеюсь снова приехать к вам на гастроли».

Вместе с Э. Харт гостем СССР был также директор и художественный руководитель Королевского Виннипегского балета Арнольд Шпор. Он отметил: «Почти двадцать лет тому назад наш коллектив выступал в Советском Союзе, и мы до сих пор помним теплый сердечный прием, оказанный нам. Нынешний визит, надеюсь, будет полезным. Во время выступлений Эвелин Харт на советской сцене Канадское телевидение снимало документальный фильм, где, в частности, нашли свое отражение и спектакль «Жизель» в Одессе, и фрагменты из жизни Большого театра Союза ССР, и теплая встреча Э. Харт с педагогами и учащимися Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой... Внимание к искусству канадского балета, которое мы ощутили со стороны советских специалистов, — залог развития дальнейших контактов в области хореографии».

Эвелин ХАРТ беседует с солисткой Одесского театра оперы и балета Н. ЯКОВЛЕВОЙ, исполнявшей роль Мирты, и дирижером спектакля А. Сотниковым.

Фото А. Вакуленко





Виктор
САРКИСЬЯН
в балете «Спартак».

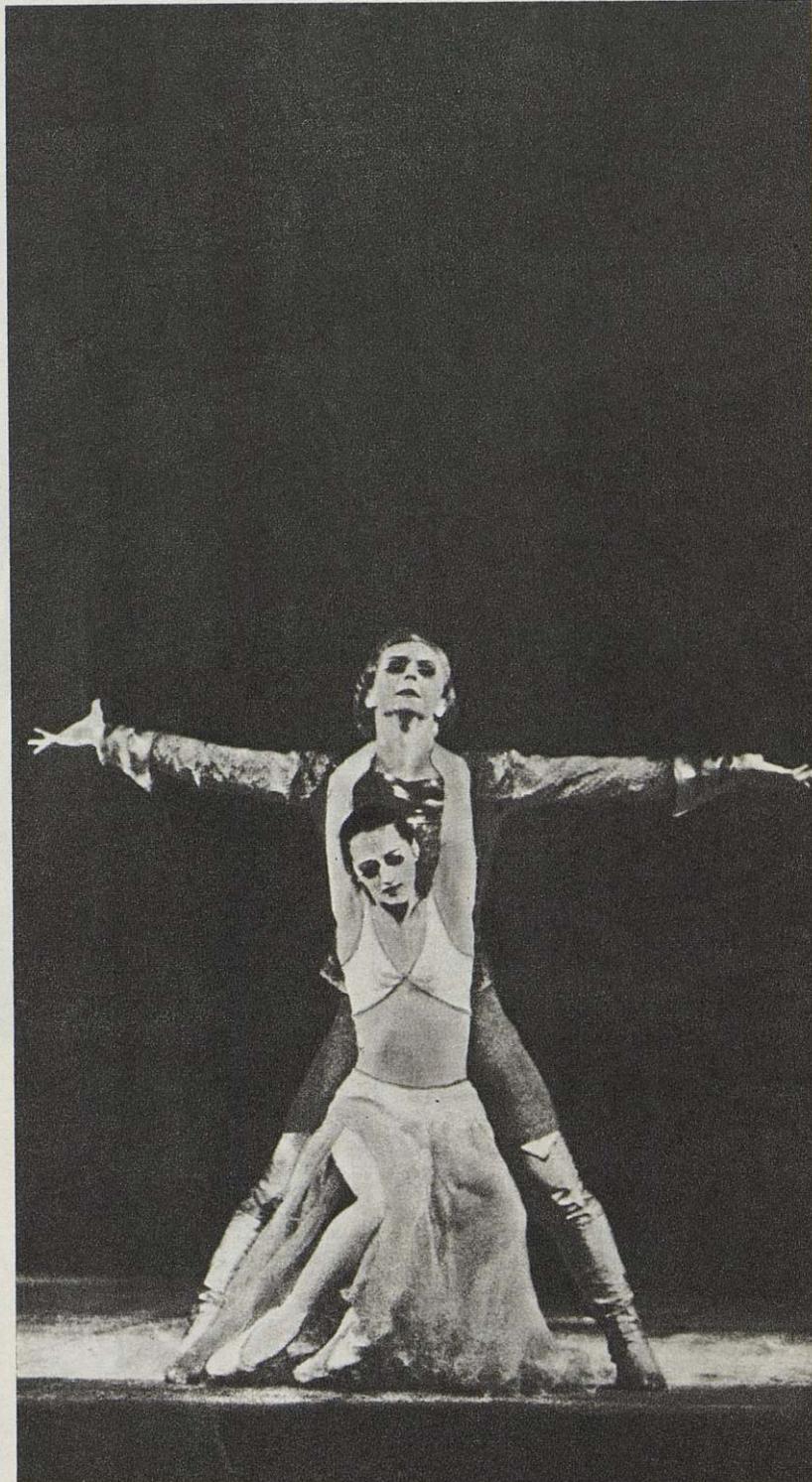


Владимир
КОМКОВ
в балете «Спартак».

РЫЦАРИ ТАНЦА



Владимир
ИВАНОВ (Тиль),
Сергей
МАНЗАЛЕВСКИЙ (Рыбник)
в спектакле «Тиль».



Юзеф
РАУКУТЬ
и Натэлла
ДАДИШКИЛИАНИ
в балете «Курган».



Сергей
ПЕСТЕХИН
и Татьяна
ШЕМЕТОВЕЦ
в спектакле
«Кармина Бурана».

Фото
А. Дмитриева, В. Драчева
и Л. Педенчук

ЮЛИЯ ЧУРКО,
доктор искусствоведения,
профессор

Все они очень разные, эти солисты Большого театра оперы и балета Белорусской ССР, отличаются по творческому складу, природным данным, по возрасту и званиям, занимают разное положение в театре. Но, словно атланты, держат они на своих плечах здание белорусского балета. Здание, воздвигнутое и совершенствуемое трудом многих людей, таких же, как они, по-рыцарски преданных балету. Эта огромная, беззаветная любовь к танцу и объединяет наших героев, позволяет нам рассказать о них в одной статье.

Говорит
ВИКТОР САРКИСЬЯН:

«ТТТ»

анцем я увлекался с детства и, бывало, в своей родной деревне Красновка переплясывал даже взрослых. Но судьба сложилась так, что в Ростовское культпросветучилище я поступил, закончив восемь классов общеобразовательной школы. Потом, когда был принят в Белорусское хореографическое училище, пришлось нагонять. Прочувшись там два года, я закончил его и начал работать в театре. А еще через два года, в 1969 году, неожиданно для себя стал лауреатом Первого международного конкурса артистов балета в Москве. Тут уж я окончательно поверил в то, что дело моей жизни — балет».

После победы на Международном конкурсе, неожиданной не только для него самого, но и для многих в труппе, к нему стали присматриваться внимательнее — и оказалось, что он может не только блистать «пиротехникой» прыжков и пируэтов, но обладает выразительным, словно гуттаперчевым, телом, которое, казалось, без малейших усилий может выполнять любые требования балетмейстера. Артист обнаружил способность, словно воск, ассимилировать разные роли и разные стили, быть органичным и в классическом, и в характерном репертуаре, воплощать на сцене гротеск и героикку, достоверный быт и обобщенную условность. Не случайно Виктор Саркисян в телевизионном фильме, посвященном ему, сыграл и станцевал все мужские роли балета «Сотворение мира» — от Бога до Дьявола. Всей своей творческой деятельностью танцовщика неоспоримо доказывал, что он принадлежит к той щедро одаренной природой категории людей, которых ранее называли «актерами божьей милостью».

Первую главную свою роль молодой артист получил в спектакле «Дон Кихот». Его Базиль не выглядел традиционным балетным героем. Среднего роста, русоголовый, светлоглазый, Саркисян танцевал скорее свои представления о Базиле — сыне народа, напоминавшем больше персонаж плутовского романа. Темпераментный, даже экспансивный, он был изобретателен, весел, находчив. И тот парад технических трюков, что разворачивался в финальном па де де, звучал как озорная игра бесшабашного парня, радующегося жизни, любви... Вместе с тем Саркисян сохранял при этом строгость классической формы, которая, оттененная каскадами виртуозных приемов, обрела своеобразное обаяние.

Потом были и другие партии: Тиль в балете Е. Глебова — О. Дадишкилиани, Чиполлино в одноименном балете К. Хачатуряна — Г. Майорова, Машка в «Кургане» Е. Глебова — О. Майорова, Иван в «Альпийской балладе» Е. Глебова — О. Дадишкилиани. Правда, здесь индивидуальность артиста в полную силу проявлялась не всегда — постановщики не всегда давали ему необходимый минимум материала для создания образа. А как он может, имея этот необходимый минимум в считанные сценические мгновения, двумя-тремя красочными мазками создать запоминающийся образ!

Мы неоднократно убеждались, какой острой национальной характеристикой, чеканным звоном металла была насыщена в исполнении Саркисяна вариация Армена из балета «Гаянэ». Словно степной ветер, вылетал он на сцену в «Гопаке» из «Тараса Бульбы». В крутых параболах взлетов, наполненных взрывной энергией, чувствовались молодая удаль и легко воспламеняющийся характер. С непередаваемым ироническим изяществом, меланхолической галантностью танцевал он Пьеро в «Арлекинаде». До сих пор, хотя с момента премьеры-

РЫЦАРИ ТАНЦА

ры прошло уже немало лет, стоит перед глазами и Саркисян-Нурали, один из самых ярких персонажей минского «Бахчисарайского фонтана». Он был любимцем публики, «абсолютным фаворитом», как писали газеты Дании, Швеции, Норвегии и других зарубежных стран, где гастролировали советские артисты.

Дарование Виктора Саркисяна особенно ярко раскрылось в балетах, поставленных главным балетмейстером Большого театра оперы и балета Белорусской ССР Валентином Елизарьевым. Это особенно касается тех партий, выступления в которых требуют от исполнителя таких качеств, как беспощадный сарказм, трагический гротеск.

Словно уродливая личинка неведомого насекомого, появляется из-под земли Король Филипп — В. Саркисян в балете «Тиль Уленшпигель». Зловеще гнусавят фаготы, резкими диссонансами отзывается на их голоса оркестр, в кроваво-мрачном мареве погружается сцена, и постепенно расправляются первоначально склеенные лапы насекомого, на обезьяноподобном лице тусклым светом загораются глаза, и перед нами предстает жуткий оборотень, не человек, а вампир, карабкающийся к колесу власти. Поражает пластика артиста в этой роли. Растягиваясь и складываясь вдвое, словно пресмыкающееся, он пугающе необычен, «античеловечен» по облику. Угрожающую силу излучают его движения, когда сплетаясь в тесный клубок с Инквизитом (С. Пестехиным) и предателем Рыбником (С. Манзалевским), он то безжалостной мясорубкой перемалывает, растаптывает всех встречаемых, то, будто гигантский паук, тклет свою страшную паутину...

Пресыщенным и циничным предстает перед нами Красс В. Саркисяна в спектакле «Спартак». Артист играет здесь человека развращенного, погубленного властью и вседозволенностью. До символа надвременного, всемирного зла вырастает у артиста и фигура Дьявола в «Сотворении мира».

В последние годы количество новых ролей, исполняемых В. Саркисяном на сцене театра, заметно уменьшилось. Как известно, судьбу танцовщика определяет множество факторов, нередко противоречивых, где объективное и субъективное, личностное и надличностное находятся вовсе не всегда в диалектическом единстве. Но по-прежнему, выходя на сцену, артист сразу же притягивает к себе все взоры, и начинается праздник, когда кажется, что зажглись дополнительные прожектора, что ожили, засветились краски и зажигательней, темпераментней стали танцы.

Говорит
ВЛАДИМИР КОМКОВ:

«В белорусском хореографическом училище, где моими педагогами были В. Давыдов и А. Коляденко, я очень увлекался боксом и никак не мог решить, чему отдать предпочтение — балету или боксу. В конце концов балет победил, но и уроки бокса мне пригодились вскорее же, когда меня не взяли после выпуска в театр. Три года я работал в Вильнюсе, Харькове, искал счастливую судьбу, но вскоре понял, что не найду, пока еще не подучусь. Два года занимался в классе усовершенствования Ленинградского хореографического училища у Б. Бреговдзе. И опять приехал в Минск — поступать в театр. На этот раз меня приняли.

Первой моей главной партией стала партия Хозе в балете «Кармен-сюита» в постановке В. Елизарьева, которая до сих пор остается у меня любимой. Затем я получал много ролей, иногда даже приходилось готовить в одном и том же спектакле роли-антиподы, например, Тилья и Инквизитора в «Тиле Уленшпигеле», Бога и Адама в «Сотворении мира». Елизарьев «на мне» нередко пробовал, сочиняя новые балеты, различные варианты движений, комбинации. Начиная свою серию проб, мы нередко шутили: «дубль № 3013-й».

Важным рубежом стала для меня заглавная партия в «Спартаке». До этого я был одним, а прикоснувшись к образу античного героя, почувствовал вдруг, что стал другим».

Известно, что актерские поколения в балете каждые полтора-два десятилетия меняются, а вместе с ними меняется и исполнительский стиль. В соответствии с изменениями в эстетическом мироощущении общества происходит, как говорят социологи, «эмоционально-психологическая переподготовка» людей. Перемены, произошедшие в этом плане в балетном театре, разительны. Многие, к примеру, отличает образ Спартака, созданный хореографами в пятидесятые годы, от Спартака нашего времени. Не столько романтический полет, воздушная отага, сколько упорное преодоление трудностей, своих собственных слабостей и сомнений — таковы ныне определяющие свойства характера Спартака в хореографическом варианте В. Елизарьева. В белорусском спектакле, рожившемся в семидесятые годы, Спартак храбр, но не потому, что не боится, а потому, что превозмогает страх. Такая трактовка героя сделала его более близким и понятным. На наше восприятие этого образа в середине восьмидесятых годов наслонились приобретенные за это время знания и, конечно же, осмысление, трезвый анализ и многократное художественное воспроизведение событий собственной героической истории в различных видах искусства.

Владимир Комков в роли Спартака стремится быть прежде всего живым человеком, не памятником герою, как хорошо сказала о подобной ситуации В. Красовская, а самим героем. Он прост, сдержан и нигде не «форсирует голос». И собственно героические сцены в исполнении артиста весьма впечатляющи: у В. Комкова высокий полетный прыжок, динамичные вращения, выразительная позировка тела с хорошо развитым, мощным торсом, убеждающая эмоциональность. Но великолепно исполнены им и сцены долгого, поистине «крестного пути» восставших рабов, когда они, изнемогая от усталости, жажды и болезней, вместе с женщинами и детьми бредут по сохшейся земле.

...В стремительных, отчаянных порывах трижды бросаются воины Спартака на громаду римских легионеров, закрытых броней щитов и копий, и, теряя людей, откатываются назад. В бушующем, яростном потоке передние ряды восставших еще летят вперед, а задние уже обскорвлены, смяты, рассеяны, и каждый воин в одиночку стоит насмерть в окружении врагов. Наконец, остается один Спартак. Он шатается от усталости, и под тяжестью его обессиленного тела прогибаются мечи, на которые он пытается опереться. И все же, собрав последние силы, он вновь идет в атаку, чтобы погибнуть и стать бессмертным...

Вся страсть и сила Спартака — В. Комкова отданы борьбе. Наверное, исходя из канонов, требующих многогранности характера, он мог бы быть более нежным и теплым в сценах с Фригией. Но, словно летящая стрела, он устремлен к одной цели. Танцовщик рисует образ крупными, широкими мазками, акцентируя главное в характере своего героя, словно рассчитывая, что хореография — лишь одно из звеньев в сложной структуре образа, создаваемого всеми авторами спектакля. И действительно, композитор А. Хачатурян добавляет в его характеристику ураганного порыва, эпического размаха и лирической взволнованности, художник Е. Лысык дает ему аду от крови арены борьбы, трагические раздумья о распятых на крестах гладиаторах, торжественную сень от крыльев богини победы. Балетмейстер В. Елизарьев дополняет, развивает и множит образ главного героя образами его соратников, Фригии, страдающего и борющегося народа. В результате этих совместных усилий в спектакле вырастает масштабный и яркий образ воина и мученика, вождя и стойка, этого самого великолепного парня, как сказал о нем Маркс, во всей античной истории.

Умение вписаться в сложную архитектуру современного балета, выдержать огромные физические нагрузки, а также техническое мастерство и экспрессия танца В. Комкова делают его одним из основных исполнителей в спектаклях современного репертуара театра.

Артист исполняет главные партии практически во всех балетах, поставленных В. Елизарьевым, и относительно мало и бессобытийно участвует в балетах классического наследия. Думаю, что объяснить это следует тем, что его творческая индивидуальность сформировалась на репертуаре, ведущей темой которого является утверждение гражданского мужества, социального темперамента. Судьбы его персонажей связаны с судьбой народа, и героическое начало неразрывно сплетается в них с трагическим, возвышенным, драматическим. Эффект воздействия и привлекательность его героев обуславливаются не столько эстетическими, сколько социальными факторами.

Говорит
СЕРГЕЙ ПЕСТЕХИН:

«Родился я в деревне и в балет попал, считаю, случайно. Тетя почему-то захотела вдруг видеть меня артистом и отвела в хореографическое училище, которое я и окончил в 1967 году. Потом еще два года стажировался в Москве, в одном классе с В. Гордеевым и А. Богатыревым. После был принят в наш театр и стал танцевать самые разные партии — Полковника в балете Г. Вагнера — О. Дадишкилиани «После бала», Голубую птицу в «Спящей красавице», Ивана в «Альпийской балладе» Е. Глебова — О. Дадишкилиани. Кстати, этот образ моего современника стал мне очень близок. Но все же нашел я себя, как мне кажется, в балетах Валентина Елизарьева. Исполняя в них роли Великого инквизитора в «Тиле Уленшпигеле», Дьявола в «Сотворении мира», Красса в «Спартаке», Аббата в «Кармине Бурана»... Все эти образы сложные, многомерные. Своего Дьявола, мне кажется, я как следует понял лишь недавно, танцуя его уже в 60-й раз. А ведь зрителя обмануть трудно, он сразу чувствует малейшую твою слабину или фальшь. Кстати, и с партнерами также. Поэтому люблю, когда они смотрят тебе прямо в глаза. Ощущаешь их чувства и как бы подзаряжаешься от них».

В балете «Тиль Уленшпигель» в облике Великого инквизитора — С. Пестехина вначале вроде бы нет ничего страшного. В нарядных белых одеждах, с красным крестом на груди, он осеняет святым знаменем, будто вызывает к жизни Короля Филиппа, который появляется из-под земли, словно из преисподней. Когда Инквизитор помогает королю подобраться к штурвалу власти, они словно срastaются в единое целое и их пластика приобретает зловещий характер, напоминая хищного паука. Позже к ним присоединяется пре-

датель Рыбник. Лицемерно белый костюм Инквизитора меняется на красный, словно впитавший в себя кровь жертв, жесты приобретают режущий, колющий характер, в них слышатся свист кнута, удары топора, отсекающего головы непокорных, видятся движения автоматчиков, расстреливающих непокорных. Образ этот, создаваемый в спектакле, выходит за пределы своего времени, обретая значение символа. Для его создания исполнителю требуются такие приемы и средства выразительности, когда не типизация, а скорее типологизация, для которой характерна более высокая степень абстрагирования, становится преобладающим способом обобщения.

В своем стремлении сделать пластически видимым то, что в реальности не имеет зримой конкретной формы, балетмейстер и исполнитель конструируют образы существ, устрашающе опасных и бесконечно уродливых. Сергей Пестехин танцует их выразительно, со страстью, стремясь как можно четче разоблачить их антигуманную суть, вынести приговор этим «нелюдям».

...В дымном облачке, словно в серных испарениях ада, появляется на сцене Дьявол из «Сотворения мира». С безжизненно белым лицом, с черными провалами глазниц, он, может быть, воспринимался бы как обобщенный образ смерти, если бы не перевязки современных ремней на теле, если бы не мефистофельская ухмылка, если бы не хищные, смерчем закручивающиеся прыжки, конвульсивные падения, коварные уподзания. Дьявол-Пестехин иногда лицемерит с Адамом, притворяясь другом, но больше всего в нем злобы — откровенной, самоупоенной, которую не утаить, не спрятать. Он — беспощадный враг человеку и всему миру, он сам — антимир, в соприкосновении с которым гибнет все живое, доброе, прекрасное. Фигура Дьявола — С. Пестехина вырастает до символа всемирного зла, которое преследует человечество и с которым оно борется и поныне.

Говорит
ВЛАДИМИР ИВАНОВ:

«М» ою биографию можно было бы изложить в двух фразах: учился в Белорусском хореографическом училище, танцую в Большом театре оперы и балета Белорусской ССР.

Но, наверное, все же не внешними фактами биографии измеряется жизнь, а тем, чем она наполнена. Моя жизнь наполнена балетом и его героями. Сегодня я танцую и играю Базиля в «Дон Кихоте», завтра Бога в «Сотворении», послезавтра Тилия — и получается, что за это время «проживаю» несколько чужих жизней. Вернее, не чужих, они ведь становятся и моими тоже. Я стремлюсь каждый раз глубже проникнуть в мир своего персонажа, сжиться с ним, найти его в себе, а себя в нем.

Мои герои очень разные, к тому же и представления даже о них со временем меняются. Сперва ты его видишь и танцуешь одним, затем другим. Он как бы взрослеет, мужает вместе с тобой. На протяжении жизни можно создать несколько разных вариантов одной и той же роли. Помните, как у Заболоцкого: «Как мир меняется! И как я сам меняюсь! Лишь именем одним я называюсь, — на самом деле то, что именую мной, — не я один. Нас много! Я — живой!».

В экспозиции балета «Кармен-сюита» Ж. Бизе — Р. Щедрина — В. Елизарьева мы видим высокого и стройного юношу, одухотворенное лицо которого с большими выразительными глазами романтически обрамляется длинными прядями волос. Его движения исполнены чувства собственного достоинства, гордой сдержанности, внутренней незаурядности. Хозе — В. Иванов живет внутренне наполненной душой жизнью. Но эта жизнь замирает, когда он встречается Кармен. Первая встреча с ней для Хозе все равно, что удар грома. Он еще делает вид, будто не замечает цыганки. Но все — и Кармен, и мы, зрители, явно чувствуем, что он — ее пленник, что он уже прикован к ней невидимой цепью.

Первое большое адажио с Кармен для Хозе — это упоенное любовью, которая поглощает его целиком. Когда Кармен уходит, Хозе подавляет в себе растерянность, недоумение, гнев. Гордость не позволяет ему упасть к ногам Кармен, но он заполнен ею, он не может спустить с нее глаз и везде, словно тень, молчаливо следует за ней. Как бесконечно красноречиво это молчание танцовщика. Когда-то Лукиан, говоря о маске с плотно сжатыми губами, которую надевал древнегреческий актер, писал, что «у танцора нет недостатка в тех, кто кричит вместо него». У В. Иванова — Хозе, даже когда он сохраняет неподвижность, кричит, кажется, все тело, каждая клеточка его просит, молит о любви.

Последние встречи Хозе с Кармен впечатляют своим трагизмом. Движения артиста источают огромную нежность к этой ставшей вдруг покорной гордой женщине. И только тогда, когда тело Кармен высказывает из его бережных рук, он понимает, что ее уже нет, и смертная мука искажает его лицо.

Пожалуй, в своей трактовке образа танцовщик несколько расходится с замыслом балетмейстера В. Елизарьева, который не раз рас-

сказывал о нем в печати. По мысли постановщика, Кармен оказывалась духовно богаче и выше мужчин, встреченных ею, она не может полюбить, ибо не может найти никого равного себе. Хозе же Иванова не уступает Кармен в духовной глубине, тонкости и цельности натуры. Он полностью, без остатка поглощен чувством к Кармен, без нее не может жить его душа. «Любовь ничтожна, если есть ей мера», — словно провозглашает вслед за Шекспиром Хозе — Иванов.

Еще одним ярким созданием танцовщика является, безусловно, Тиль Уленшпигель в одноименном балете Е. Глебова — В. Елизарьева. Сорванцом-мальчишкой, шутником, озорником предстает перед нами Тиль — Иванов. Танцевальный язык Тилия — это органичный сплав движений, самых различных по окраске, от академических форм до молодежного «пластического сленга».

Тиль Иванова прост, мужествен и интеллектуален. В его юношески тонкой фигуре кроется недюжинная сила и выносливость, которая позволяет ему пройти все муки и испытания. Из веселого озорника на протяжении спектакля вырастает гневный мститель.

Говорит
ЮЗЕФ РАУКУТЬ:

«О» кончив Белорусское хореографическое училище, я поехал совершенствоваться в Ленинград, но закончить там курс не удалось — меня призвали в армию. После службы я вернулся в Минск и вот уже более десяти лет работаю в нашем театре. Танцевал партии и кордебалетные, и сольные, а затем и главные в балетах «Сильфида», «Жизель», «Лебединое озеро», «Спартак». После нескольких лет работы в театре я начал ощущать, что мне не хватает знаний, будто воздуха для глубокого дыхания. В общем, поступил на заочное отделение режиссуры в Минский институт культуры и закончил его. Я рад, что это сделал. Многие предстало передо мной в ином свете, о чем-то пришлось задуматься заново. Я не буду утверждать, что интереснее стали мои персонажи, но мне самому стало гораздо интереснее над ними работать».

У нас в балетном театре исчезло, словно растворилось, понятие «актерское амплуа». Правда, существует приверженность артиста к той или иной теме, которая близка его индивидуальности, на которую особенно полнозвучно откликается его душа. Такой темой для Юзефа Раукюта стало утверждение романтического видения мира, его возвышенных идеалов. А поскольку тема эта нашла свое наиболее полное воплощение в балетах, созданных в прошлом веке, то и для Ю. Раукюта они стали как бы основным полем деятельности.

Лучшая из ролей этого плана — Джеймс в балете «Сильфида». К таинственному и очаровательному существу — крылатой дочери воздуха, которая позвала его за собой, всей душой устремился Джеймс — Раукуть. С Сильфидой он словно пробуждается от скучного сна — обыденной прозы жизни. Трепета взволнованного сердца, унисонности порывов исполнены дуэты Джеймса — Раукюта с Сильфидой — Н. Дадишкилиани. Желание улечь в иной мир, преодолеть земное притяжение поднимает ее на самые кончики пальцев. В воздушных, легких прыжках Ю. Раукуть словно парит рядом со своей мечтой. И умирает вместе с ней. Он также, как и Сильфида, не может жить в мире обыденности и прозы. Как трагедию, переживает в «Жизели» Альберт Раукуть свою вину перед девушкой, невольный обман которой стоил ей жизни. На кладбище, где она похоронена, напрасно ищет он забвения, там он лишь острее понимает, что потерял свою подлинную любовь. Отблеск этих романтических настроений освещает и исполнение Раукютом роли Принца в «Лебедином озере». Рыцарской галантностью отличается его Кавалер во французском танце «Шелкунчика»...

А что же происходит, когда артист выходит за границы близких ему тем, красок и стремится создать образ, противоположный по заряду своим положительным и поэтичным героям? Танцовщику это удается пока не всегда. Так, роль Красса в «Спартаке», которую он готовил с первым же исполнителем, В. Саркисяном, Раукуть попытался «спеть» с голоса своего наставника, переняв у него отдельные решения, находки, манеры. Но, как известно, подражать можно чему угодно, кроме таланта, и поэтому молодому артисту необходимо искать здесь свое решение. «По-моему, Юзеф еще не раскрыл всех своих возможностей, — говорит о нем В. Елизарьев. — Но подождем, ведь как говорится, еще не вечер. При его огромной работоспособности он, возможно, сделает еще многое».

Можно быть уверенными, что многое сделает еще и все другие герои этой статьи. Скажем им: «В добрый час!» и будем ждать их новых ролей.

Получив задание от редакции журнала «Советский балет» рассказать о творчестве Ольги Берг, имя которой в Ленинграде буквально овеяно легендами, я и не предполагала, что беседа с артисткой будет так неожиданно увлекательна.

— Я родилась в семье музыкантов, — рассказывает Ольга Максимилиановна. — Отец — флейтист, проработал в оркестре Марининского театра сорок лет, мать — арфистка. Меня с ранних лет учили игре на рояле. Уже в девятилетнем возрасте я играла на детском утреннике в Большом зале филармонии. Далее — консерватория: сначала младший курс (ныне десятилетка), затем вуз, который окончила в 1930 году. Помимо постоянного участия в студенческих вечерах и экзаменационных концертах, с тринадцати лет я уже выступала со своими программами в ленинградских камерных залах, кружках камерной музыки.

Вспоминаю, что на моих концертах (тогда я уже работала в балетной труппе Кировского театра) бывали Ф. Лопухов, А. Ваганова. Интересно, что Федор Васильевич на следующий же день в беседе со мной детализировал мое исполнение программы — детально, с большим пониманием и, как всегда, увлеченно, эмоционально. Однажды он поделился со мной «задумкой», как он любил говорить. Ему предствлялся такой сюжет: на сцене два рояля клавиатура одного спрятана в кулисы. Я в танцевальном наряде играю на рояле на виду у публики половину концертного вальса Глазунова, который хореограф слышал на моем концерте, а вторую половину доигрывает пианист за кулисами, а я танцую. Мне это показалось заманчивым... Но, как часто бывает, предполагаемое не сбылось.

— Как могло случиться, что Вы оставили свою первую специальность, так много Вам обещавшую, судя по прессе! Такие известные музыканты, как Глазунов, Майкапар, Николаев, Савшинский, Калантарова, вошедшие в состав консерваторской комиссии, в своем отзыве написали: «Музыкальные виртуозные данные — выдающиеся и исключительные. Исключительное художественно-виртуозное дарование».

— Дело в том, что я во время концерта получила травму руки, когда исполняла с партнером танцевальный номер. На поддержке он меня уронил, так как пол был паркетный, скользкий. Диагноз — раздроблен сустав первого пальца левой руки. Получилось так, что моя вторая (балетная) специальность «погубила» первую (фортепианную). Так определилась моя судьба.

— И балет стал Вашей профессией!

— Пожалуй, могу сказать, что поначалу все получилось в известной мере случайно. Родители отдали меня в Ленинградское хореографическое училище без малейшего желания с моей стороны. Они считали, что атмосфера, дисциплина, контингент педагогов и учащихся там способствовали бы моему творческому развитию, и, как помню, ими руководила мудрая поговорка: «Знания на спине не носить».

В те годы трудовой день мой делился на две части: первую половину дня я занималась в хореографическом училище, вторую — отдавала урокам на рояле и изучению музыкальных теоретических дисциплин. Так, параллельно с консерваторией мне удалось закончить хореографическое училище, после чего меня приняли в балетную труппу Ленинградского театра оперы и балета. В первый год моего пребывания там мне стали поручать небольшие сольные партии, такие, как, например, партия Бабочки в «Карнавале» Шумана. И работа в театре все больше увлекала меня. Хотелось бы вспомнить с благодарностью моих школьных педагогов — Марию Федоровну Романову и Агриппину Яковлевну Ваганову, у которой, кстати, я не прекращала учиться и в течение всей последующей моей жизни на сцене, то есть двадцать четыре года! Мы все, солистки и балерины, благодаря ее урокам были всегда подготовлены к тому, чтобы овладеть любым необходимым музыкальным темпом. Тело, руки, корпус, ну и, конечно, ноги могли ответить на любое требование, продиктованное музыкой. Агриппина Яковлевна с балеринами и солистками почти всегда репетировала сама. Если не успевала — мы трудились самостоятельно. Надо сказать, что она подчас бывала и жестокой. Ни стертые до крови пальцы, ни усталость, ни плохое самочувствие не принимались ею во внимание. Нам надо было «выдавать» максимум сил и напряже-

ния. Но вне уроков и репетиций Агриппина Яковлевна была с нами проста и добра. Ее живой образ, несмотря на прошедшие годы, остается в моей памяти и сейчас, вызывая порою чувство гордости, радости: да, все это было! И несмотря на то, что за всем этим стоял бесконечный труд, труд и труд, в воспоминаниях моих живет ощущение удивительной творческой освобожденности, которая приносит истинное творческое наслаждение.

Очевидно, не многим читателям журнала удалось видеть Ольгу Берг на балетной сцене. Поэтому считаю уместным привести здесь выдержку из статьи, опубликованной в газете «За советское искусство» от 31 августа 1940 года: «О. М. Берг быстро выдвинулась на положение солистки. Уже в 1926 году в новом балете «Пульчинелла» она выступила вместе с А. Лопуховым и К. Зуйковым в «Танце ликующих турок», удивив всех неожиданным исполнением чисто мужского па — двойных туров в воздухе». И далее: «...Из множества отдельных номеров, исполнившихся ею на протяжении творческого сценического пути, нужно особенно отметить танец Бабочки в «Карнавале» и вариацию в последнем действии «Дон Кихота», которую Берг почти всегда приходилось бисировать. И в том и в другом номере она на последние 15 лет остается пока непревзойденной».

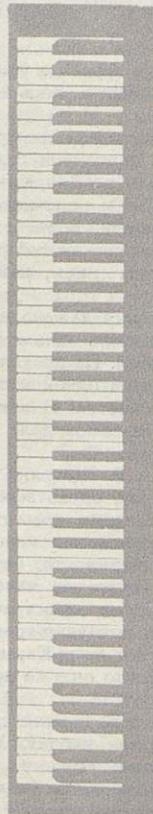
— А теперь, Ольга Максимилиановна, расскажите, когда и почему Вы решили стать дирижером!

— Вторичное поступление в консерваторию, но уже на дирижерско-симфонический факультет, было вызвано намерением продлить свою жизнь в музыке, столь нелепо прерванную травмой руки. Но это произошло перед самой войной, и я вскоре уехала с Кировским театром в эвакуацию в Пермь. Период нашего пребыва-

ния там достаточно подробно описан. Я могу только сказать, что работали мы все тогда самоотверженно, с необыкновенной отдачей, живя тревожными сообщениями с фронтов Великой Отечественной. Но, несмотря на тяготы и лишения военных лет, лично для меня те годы были творчески наполненными, интересными. Я станцевала партии Жанны («Пламя Парижа»), Нунэ («Гаянэ»), продолжала выступать в ролях Мирты («Жизель»), Паскуалы («Лауренсия»), которые подготовила еще в Ленинграде. Лишь по возвращении в родной город я стала заниматься в консерватории. Когда я училась еще на первом курсе, мне поручили продирижировать (в очередь с П. Фельдтом) в Кировском театре выпускным вечером хореографического училища. Видимо, мой дебют прошел успешно, поскольку после этого я была переведена сразу на третий курс.

— Вы вспоминали Ваших балетных учителей. А кто вводил Вас в храм музыкального искусства!

— С большим почтением вспоминаю профессора Ленинградской консерватории О. Калантарову — прекрасную пианистку из знаменитой школы А. Есиповой и замечательного педагога. Ольга Калантарова не была в восторге от того, что я, помимо консерватории, училась в хореографическом училище, но так как мои балетные занятия не отражались на моих музыкальных успехах, она считалась с моим временем и часто работала со мной у себя дома поздно вечером. Повезло мне и с педагогом по дирижированию. Профессор Исая Эзрович Шерман — талантливый, эрудированный музыкант, дирижер большой культуры, широкого кругозора, воспитанник таких мастеров, как Н. Малько, А. Гаук, а также С. Самосуд, у которого он был ассистентом в Малом оперном театре.



ПРОФЕССИИ

Пианистка, балерина, дирижер — три эти труднейшие профессии объединились в творческой судьбе Ольги Максимилиановны Берг. Природа щедро одарила ее талантами, и столь же щедро она отдавала и отдает людям все то, чему научилась у своих учителей, что постигла сама, раскрывая закономерности взаимосвязей и взаимодействия музыки и хореографии. Публикуя сегодня беседу с О. Берг нашего корреспондента Ванды Андриевской, редакция пользуется случаем поздравить Ольгу Максимилиановну с юбилеем и желает ей здоровья, творческих успехов.



Ольга БЕРГ в роли Паскуалы («Лауренсия»).

Дирижер Ольга БЕРГ на репетиции.

Хотелось бы напомнить, что он как дирижер и музыкальный руководитель постановки участвовал в рождении балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева — Л. Лавровского на ленинградской сцене в 1940 году с участием Г. Улановой и К. Сергеева.

— Когда состоялся Ваш дирижерский дебют!

— Еще учась в консерватории, я дирижировала оперой «Евгений Онегин» П. Чайковского. Для дебюта в Кировском театре мне предложили продирижировать балетом «Лебединое озеро». А потом меня пригласили в Малый оперный театр, где я проработала двадцать лет, сначала имея дело со смешанным репертуаром, затем только с балетным. С балетной труппой Малегота ездила на гастроли в Египет. Вспоминаю об этом потому, что мне тогда удалось разбить предрассудки египтян против женщины-дирижера. Дело в том, что их оркестр большей частью состоял из арабов, и, зная их отношение в те годы к участию женщин в общественной и культурной жизни страны, нельзя было предугадать, как поведут себя музыканты, когда я встану за пульт. Мне сказали: «Или сенсация, или провал, третьего не дано». К общему счастью, состоялось первое. Обложки египетских журналов и газет запестрели моими фотографиями, сопровождаемыми комментариями, выдержками из бесед со мной.

— Вы одна из первых женщин, взявших за освоение трудную и поныне считающуюся мужской профессией. Ваш взгляд на проблемы женского дирижирования!

— Женщин-дирижеров мало, и это вполне объяснимо. Ведь дирижер должен обладать волевыми качествами, свойственными больше мужчинам. Но если уж женщина выбрала профессию дирижера, она должна отвечать всем

требованиям, которые предъявляет ей театр или симфоническая эстрада, без скидок на «слабый пол». Отвечая на Ваш вопрос, могу сказать, что мне лично дирижировать спектаклями, в которых надо жить одним дыханием со сценой, нравилось. Роль дирижера в балете мне импонировала. Сказалась здесь, естественно, моя вторая профессия — балеринская.

— У Вас есть идеал дирижера!

— Моим идеалом дирижера давно является Евгений Александрович Мравинский. Меня покорают его особое проникновение в замысел композитора с только ему присущим умением сочетать мысль композитора со своей интерпретацией, непохожей ни на какую другую. И вот такой дирижер работал в тридцатые годы в Кировском театре! Музыка балетов звучала тогда, как на концерте в Филармонии. Владея знанием специфики нашего искусства, Мравинский не старался угождать танцовщикам. Он хорошо знал, где какой темп требуется, и не поступался интересами музыки. Как хотелось бы, чтобы все дирижеры балета придерживались такого принципа!

А вот как отзывался Евгений Александрович о деятельности О. Берга: «Я хорошо знаю О. М. Берга. Всегда с интересом и уважением следил за ее развитием как танцовщицы, пианистки, дирижера. Музыка и танец неразделимы. В наше время хореограф обязан быть музыкантом. Сочетание профессионала-музыканта и профессионала-танцовщицы делает О. М. Берга особо ценным явлением как воспитателя будущих хореографов. Судя по ученикам, результаты ее работы превосходны». Вспомним и отзыв Федора Васильевича Лопухова: «Подобного деятеля с дипломатом об окончании хореографического училища, консерватории по классу фортепиано и дирижирования ни в одном городе Советского Союза нет, как нет и за рубежом».

— Балетное дирижирование имеет свою специфику. Что Вы можете сказать о ней!

— Начнем с того, что наши консерватории выпускают дирижеров с квалификацией оперно-симфонического дирижирования, без учета специфики балета. И это естественно, так как обучать специально балетному дирижированию, по-моему, нельзя. Во-первых, дирижер балета должен быть хорошим музыкантом, прошедшим курс симфонического дирижирования, и, во-вторых, обязан знать специфику балета, которая познается прежде всего опытом, помноженным на огромный труд, чему ни в каком учебном заведении не научишься. Балет — это труднейшее и тонкое искусство, связанное тесными узами с музыкой. Стоять за пультом, не думая или не зная, что происходит на сцене, — значит, по сути дела, «разваливать» спектакль, как бы хорошо ни играл оркестр. Дирижер должен жить как бы в двух сферах одновременно — в музыкальной и хореографической. В ином случае музыка воспринимается отдельно от сценического действия, что часто приводит к курьезным расхождениям. Знать специфику балета надо не для того, чтобы дирижировать «под ноги», как многие думают, а для того, чтобы сделать спектакль слитным, целостным, избегая излишней ломки темпов и, вместе с тем, хорошо зная, где надо помочь артисту.

— Вот уже многие годы Вы занимаетесь педагогической деятельностью. Особый интерес к Вашим занятиям представителей балетного мира очевидно связан с тем, что в своей работе Вы суммируете богатейший опыт и знания, накопленные Вами. У Вас в Ленинградской консерватории учились ведущие мастера советского балета — И. Колпакова, Н. Курганкина, Г. Коллева, Е. Евтеева, Н. Янанин, Н. Долгушин, С. Видулов, Б. Эйфман, В. Бударин, К. Рассадин, Р. Абдыев, Е. Щербаков, Н. Ковмир, В. Елизарьев, Г. Майоров, А. Полубенцев, Л. Лебедев, А. Деметьев, В. Салимбаев, М. Тлеубаев, О. Игнатъев, Э. Смирнов, С. Грицай, В. Литвинов и многие другие...

— В 1968 году мне предложили работать в Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова на кафедре балетмейстеров. В 1970 году у меня как у дирижера состоялся последний спектакль в театре, и я окончательно перешла на педагогическую работу. В консерватории я сформировала новую дисциплину, которую решили назвать «Балетмейстерский анализ партитур», в отличие от «Анализа и чтения партитур», которым занимаются дирижеры, композиторы, теоретики.

Давно стало аксиомой — балетмейстер должен быть музыкально образованным человеком и хорошо разбираться в партитуре. Вот что писал Ф. Лопухов в своих «Хореографических откровениях»: «...Непременное условие для балетмейстерского творчества — музыкальные познания почти что в объеме теоретико-композиторского факультета консерватории, ибо вся работа балетмейстера зиждется на музыке. Партитура, которую балетмейстеру нужно понимать, продиктует ему более верное творческое решение...» Прошли времена интуитивного подхода балетмейстеров к музыке. Сейчас это выглядит дилетантизмом. Правда, создано немало талантливых, ярких балетов именно таким методом. Но сколько в них просчетов, которых могло и не быть.

Проблема музыкального воспитания балетмейстерских кадров в наше время, в эпоху небывалого расцвета балетного искусства, чрезвычайно актуальна. Хореографы все чаще берут для сценического воплощения сложные симфонические произведения. Да и подавляющее большинство балетных партитур, начиная с Чайковского и кончая балетными партитурами современных композиторов, представляют собой симфонические произведения с развернутой музыкальной драматургией и со все более усложняющимся музыкальным языком. Все это требует от хореографа серьезных музыкальных знаний.

Наметившийся в последние годы интерес хореографов к сценическому преломлению симфоний настораживает. Необходимо понимать единое целое сочинения, неразрывность и связь его частей. Есть же случаи, когда из «контекста» сочинения вырывается одна или две части. Это искажает и обедняет замысел композитора. Исключение я пока знаю лишь одно — «Ленинградскую симфонию» Игоря Бельского. Уместно напомнить слова Ф. Лопухова, сказанные им однажды при обсуждении студенческих работ: «Мы не должны забывать, что сначала музыка, а уж потом мы, хореографы».

Хореографу надо хорошо усвоить, что в каждом музыкальном произведении имеются моменты объективные, то есть бесспорные, с которыми он должен считаться: форма и ее пропорции, масштаб дыхания в симфоническом развитии, контрастность материала, различные по яркости кульминации и соотношения темпов.

Для своей педагогической работы я отобрала ряд компонентов, составляющих суть музыкальной драматургии балета с ее восхождениями и спадами, контрастами, кульминациями, конфликтами, часто выраженными сложной полифонией, образностью тембральных красок, особенностями нюансировки и многим другим, что в сумме знаний обогащает балетмейстерскую фантазию и способствует глубокому проникновению в замысел композитора. Моя задача — за два с половиной года (третий, четвертый курсы и первый семестр пятого) научить балетмейстера свободно разбираться в любой сложной партитуре. Вот неполный перечень композиторов, партитуры которых планомерно изучаются: Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Вебер, Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов, Глазунов, Лист, Р. Штраус, Прокофьев, Шостакович, Стравинский, Дебюсси, Равель, Барток и другие. Приобретенные знания благотворно сказываются в работе хореографа с композитором и дирижером. Я не диктую, но стараюсь убедить. Жду, пока преподаваемые мною музыкальные истины станут у студентов как бы своими, выношенными.

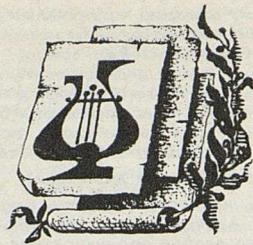
...Уходя из гостеприимного дома, я не удержалась от соблазна задать коварный вопрос мужу Ольги Максимилиановны, известному ленинградскому дирижеру Ю. Гамалееву:

— Юрий Всеволодович, жена — дирижер, это хорошо или плохо!

— Я, в принципе, несколько скептически отношусь к женскому дирижированию, но категорически его не отрицаю. Мне импонируют Дударова, Коломийцева, Бояджијева и, конечно, моя жена. Но жена-дирижер — это палка о двух концах. С одной стороны, приходишь домой, можно абсолютно все подробно рассказать о своей работе и найти полное понимание. С другой, нельзя требовать от жены выполнения всех бытовых обязанностей, а надо самому засучить рукава... С Ольгой Максимилиановной мы все делаем в четыре руки.

ОЛЬГИ БЕРГ





К семидесятилетию со дня рождения народной артистки РСФСР Веры Андреевны Дубровиной

К восьмидесятилетию со дня рождения заслуженного деятеля искусств РСФСР Татьяны Георгиевны Бруни

К восьмидесятилетию со дня рождения Ираиды Ивановны Олениной

К семидесятилетию со дня рождения народного артиста РСФСР Алексея Виссарионовича Чичинадзе



Вера Андреевна
ДУБРОВИНА

В. ДУБРОВИНА-Одетта
(«Лебединое озеро»).

Рисунки Н. Гушина

Двадцать пять лет она была украшением саратовского балета. Она могла танцевать еще, но понимала, что время немолимо, и решила уйти,

дирекция театра и небольшой круг друзей. Совсем не просто оставить все, чем жил четверть века, но уже была работа, которая увлекала. Закрытое во время войны хореографическое училище открылось вновь. Когда-то артистка приходила сюда ученицей, те-

всегда оставалась что-то попробовать и проверить. И этот труд вылился в свободу владения всем арсеналом классического танца, открыл путь к самым различным сценическим образам. Выпущенная солисткой балета, Дубровина танцевала различные соль-

ро». Но к подлинному пониманию образов Одетты и Одиллии она пришла позднее. В 1947 году академический вариант «Лебединого озера» осуществила известная ленинградская балерина Ольга Иордан. Репетиции под ее руководством для Веры Андреевны стали уроками на всю жизнь.

Знакомая с репертуаром, накопленным артисткой за четверть века ее жизни на сцене, поражешься разнообразию созданных ею ярких сценических характеров: Никия («Баядерка»), Параша («Медный всадник»), Эсмеральда, Мария («Бахчисарайский фонтан»), Биби («Веселый обманщик»), Девушка-птица («Шурале»), Айша («Семь красавиц»)... Лирические черты дарования и драматическое мастерство Дубровиной интересно раскрылись в роли Тао Хоа, маленькой китайской танцовщицы («Красный мак»). Встреча с советским капитаном пробуждала в ней человека, способного на смелый поступок. Танец рассказывал, как распрямляется, освобождается от скованности не только ее фигурка, но и ее душа. Танец с отравленной чашей был кульминацией этого процесса духовного освобождения. Присутствовавший на одном из спектаклей композитор Р. Глиэр на подаренной ей фотографии написал: «Прекрасной исполнительнице ро-



пока зритель не сказал, что она уже не та. Вера Андреевна Дубровина покинула сцену без прощальных афиш, юбилейного торжества. Просто протанцевала последний спектакль, о чем знала лишь

перь стала здесь педагогом.

С самых первых лет учебы Дубровина поражала умением работать. В школе и в театре не было случаев, что бы она ушла сразу после репетиции, она

ные вариации в балетах и операх. Однако шло время, а ведущих партий ей так и не поручали. Помог случай. Заболела основная исполнительница, и молодую артистку ввели в спектакль «Лебединое озе-

ли Тао Хоа на память от искренне признательного автора».

Уже сложившимся мастером танцевала Дубровина Лауренсию, сильную, гордую, свободолюбивую дочь испанского народа. В поворотах корпуса, движениях рук, стремительных вращениях, парящих, больших прыжках раскрывала Вера Андреевна становление героического хореографа.

Венгерский балет «Платочек» принес успех всему коллективу Саратовского театра оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского. Р. Захаров писал о Дубровиной: «Очень хороша В. Дубровина в роли цыганки Шари. Ее танец энергичен, масштабно широк, выразителен и технически уверен... В. Дубровина — одна из талантливых и зрелых балерин нашей советской сцены. Мне довелось ее видеть в разных ролях, и каждый созданный ею образ отличался продуманностью и своеобразием».

Вся жизнь была отдана танцу, теперь она видит свою жизнь в своих ученицах, многие из которых солистки и ведущие танцовщицы в театрах нашей страны. Хорошо жить, когда знаешь, что твой труд нужен молодым, что можешь все накопленное передать идущим вперед.

Е. ГАБАЕВА

фическом училище. Генеральные репетиции, премьеры в ленинградских театрах, учебные спектакли в училище — все это важная часть тогдашней нашей повседневности, ставшей для меня прекрасной школой. В те годы я услышал впервые о Татьяне Бруни, а затем и увидел ее работы на сцене.

В блестящей плеяде мастеров театральной декорации Татьяна Георгиевна Бруни — очень заметное и очень своеобразное явление. Уже первый ее спектакль — знаменитый «Болт», осуществленный в соавторстве с Д. Шостаковичем и Ф. Лопуховым, приносит ей громкую известность. Примерно в это же время я познакомился с Г. Левитиным, доктором, страстным собирателем театральных эскизов. Его, уже тогда значительное, собрание позволило мне, что называется, подержать в руках листы знаменитых художников. А среди подаренных им мне нескольких эскизов два оказались работами Т. Бруни. Благодаря этому щедрому дару, мне впервые удалось близко и ясно ощутить все своеобразие искусства Татьяны Георгиевны, ее отточенное мастерство чисто ленинградской школы, уверенный рисунок, выразительный, несколько шаржированный силуэт, острый колорит.

Прошли десятилетия в жизни балетного театра, где Т. Бруни оставила свой значительный след. И сейчас, когда смотрю на эти чудом сохранившиеся в моей разоренной блокадой квартире листы, я как-то по-особенному ощущаю и своеобразие того времени (рядом с ней жили и работали В. Лебедев и Н. Тырса, Н. Акимов и Н. Альтман!), и так ярко заявившее о себе уверенное мастерство художника, которое еще не раз будет восхищать любителей балета.

Вспоминаю свой приезд в родной город уже в послевоенное время, когда в музее Ленинградского Малого оперного театра я увидел прекрасные эскизы костюмов Т. Бруни к «Мнимому жениху». С годами изменялся ее почерк, на какое-то время живописная манера овладела художником. Эскизы стали воздушнее, течение света — сложнее, но осталось острое ощущение характера, четкость силуэта, уверенность штриха.

Эскизы костюмов к спектаклям «Кармен» и «Севильский цирюльник».

Из личного архива М. Курилко

В свой очередной приезд в Ленинград на одной из выставок я увидел новую превосходную сюиту эскизов Т. Бруни. После периода несколько спокойного и уверенного повторения уже найденного — такой необычайный взрыв фантазии! Эскизы групп персонажей, отдельные фигуры — все было полно такого вдохновенного поиска, что на ум пришла нестареющая мысль: подлинное искусство всегда современно, и никакая игра заумных слов не спасет художность ремесла. А слов таких сейчас говорится достаточно, сквозь их путаницу пробиваясь с трудом, а глянешь на рядом помещенную иллюстрацию (эскиз или макет), и тоскливо становится. И с особой отчетливостью понимаешь, как надоежно от всего этого защищено искусство Татьяны Георгиевны. В этом убедила меня и недавняя выставка работ художника в Малеготе, на которой была представлена серия рисунков любимых ее балетных персонажей, выполненная левой рукой (после тяжелой болезни Т. Бруни совершила чудо, заставив работать ее так, как умела работать парализованная теперь правая рука).

Я все время вспоминаю о костюме в творчестве Т. Бруни. В коротком слове о художнике невозможно даже перечислить все ее спектакли. Напомню только одну из ее работ: декорации, очаровательные по выдумке и остроумию пластики, к спектаклю «Волшебный камзол», осуществленному Н. Касаткиной и В. Васильевым (композитор Н. Каретников) в ансамбле «Московский классический балет», и, конечно, костюмы для действующих лиц этого балета.

Поздравляя Татьяну Георгиевну со знаменательной датой, понимаю, как трудно передать все те чувства, переполняющие человека моего поколения, которому посчастливилось быть ее современником. Да и только ли представителей моего поколения? Каждого, кто соприкоснется с творчеством Т. Бруни, не сможет оставить равнодушным мастерство художника, отдавшего театру жизнь, талант, вдохновение, и сегодня столь же горячо преданного ему, и в меру сил не прекращающего работать на этом поприще.

Михаил КУРИЛКО



В

ся творческая деятельность Ираиды Ивановны Олениной связана с Большим театром СССР, в котором она проработала тридцать лет, поступив туда в 1926 году после окончания Московского хореографического училища.

За это время она становилась на его сцене множеством различных сольных партий. Душевный такт, способность к актерскому перевоплощению,

профессиональная культура позволяли ей создать характеры яркие, разнообразные, выразительные. Даже выступая в небольшой роли, она стремилась определить отношение к своей героине, выявить ее человеческую самобытность.

В «Лебедином озере» она участвовала в тройке и шестерке лебедей, в танце невест, испанском танце, была солисткой в мазурке. Актерский диапазон Олениной был весьма широк: классические, demi-классические, характерные, народно-сценические, национальные танцы, сложные пантомим-

ного театра СССР в Лондоне в 1956 году критика единогласно отмечала «яркую индивидуальность, выдающееся мастерство и выразительность» Олениной. Она создавала масштабный, поистине шекспировский образ, что безоговорочно признавали тогда все — и английские зрители, и специалисты. Например, писатель Джеймс Олдридж писал: «Ираида Оленина дает ...обобщенный образ кормилицы. Она играет с увлечением и с таким же увлечением смотрит ее зритель».

Оленина обладала способностью в минимальное сценическое время рас-

шиком. Художественные интересы Ираиды Ивановны были разнообразны. Она — одна из первых балерин театра, которая начала серьезно изучать народное творчество. В 1932 году ее направили на Первый Всесоюзный слет певцов, танцовщиков и музыкантов в качестве члена творческой комиссии, в состав которой вошли, в частности, хореограф Игорь Моисеев, композитор Лев Книппер и другие. В тридцатые годы Оленина делает первые шаги как постановщик народных танцев. Для одного из торжественных правительственных концертов ею был подготовлен таджикский танец, который исполняли ученицы Московского хореографического училища Майя Плисецкая и Раиса Стручкова. А ее хореографический этюд «Тачанки» — одна из первых экспериментальных попыток воплотить тему революции средствами классического танца.

Два года И. Оленина трудилась в Монголии, создавая народный хореографический ансамбль песни и пляски. Богатый опыт позволил ей за короткое время, работая с танцовщиками, не имевшими профессиональной подготовки, сформировать коллектив, который на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Хельсинки был отмечен серебряной медалью. А в 1976 году искусству монгольских артистов аплодировали зрители Большого театра СССР. Так судьба свела ее опять с родной сценой. Теперь уже ее воспитанники — монгольские артисты — несли советским людям любовь, уважение, горение, которыми была наполнена вся жизнь Ираиды Ивановны Олениной.

Е. ФОКИНА

н принадлежит к тем художникам, кто, дав слово чести единожды избранным принципам, держит его всегда. Что это — устремленность или творческое упрямство, цельность или предпродельность, достоинство или недостаток? Но может ли быть однозначной диалектика явлений в искусстве?

Народный артист РСФСР, заслуженный деятель искусств Грузинской ССР Алексей Чичинад-

зе отдал театру имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко многие годы убежденного труда, свято сохраняя принципы, которые еще в пору становления советского балета избрал молодой театр: обращенность к широкой демократической аудитории, использование произведений большой литературы, опора на актера-танцовщика. Последняя балетмейстерская работа Алексея Виссарионовича в музыкальном театре — «Риварес» С. Цинцадзе не стала пиком успеха постановщика, может быть, потому что слишком прямо он проводил здесь линию «драмбалета». Но хореограф, уверенный в своей принципиальной правоте, не отступился от произведения. И вот на Грузинском телевидении снят двухсерийный фильм-балет по мотивам романа Э. Войнич «Овод». Сделан новый сценарий, пересмотрены музыкальная и хореографическая редакции, обострен драматургический конфликт, использован весь потенциал актерской техники В. Тедеева (Риварес), Н. Магалашвили (Монтанелли), Т. Ваשאкидзе (Офицер). В такой ясной целенаправленности, пожалуй, главная черта творчества Чичинад-

зе. ...Юноша из семьи представителей грузинской технической интеллигенции не думал, что балет станет делом его жизни. Надо было увидеть на сцене Вахтанга Чабукиани, чтобы возникло такое решение, хотя поздно, когда Чичинадзе было уже шестнадцать лет. Прозанимавшись несколько месяцев в художественной самодеятельности, он осмелился пойти к Николаю Ивановичу Тарасову, на вечерние курсы при хореографическом училище. Тот посмотрел, чего можно ожидать от настойчивого ученика, и сказал: «Ну ладно! Попробуйте! Сейчас январь, но если к концу учебного года получите хоть одну тройку — придется уйти». На экзамене Чичинадзе показался хорошо, его отметил П. Гусев, тогдашний художественный руководитель училища, и взял в свой класс, где он проучился два года, рядом с Ю. Кондратовым, Г. Фарманяцем. Всех их приняли в группу Большого театра, где Чичинадзе продолжал упорно работать. Он самозабвенно занимался



Г. УЛАНОВА (Джульетта),
Ю. ЖДАНОВ (Ромео),
А. ЕРМОЛАЕВ (Тибальд),
И. ОЛЕНИНА (Кормилица)
в балете «Ромео
и Джульетта».

Е. ЯНСОН-МАНИЗЕР.
И. ОЛЕНИНА-Кормилица.
Гипс. 1955.



ные роли. Но лучше всего ей удавались так называемые игровые актерские партии. Среди них наиболее значительной признала ее Кормилица в «Ромео и Джульетте». Во время первых гастролей Боль-

сказать о человеке самое главное, создать его полнокровный художественный образ. Такое великолепное мастерство она проявила в пантомимной партии матери Параша в балете «Медный всад-



с В. Семеновым, учился у старших коллег О. Лепешинской, М. Габовича...

Война прервала этот планомерный труд, но она же, возможно, и мобилизовала всю творческую энергию молодого артиста. Он не только много танцует в спектаклях открывшегося в Москве осенью 1941 года филиала Большого театра, но начинает сочинять — сначала для себя, потом для других. На московской концертной эстраде военных лет получил известность номер А. Чичинадзе «Элегия» на музыку С. Рахманинова, которую он исполнил вместе с Л. Банк (в дальнейшем номер — в репертуаре М. Плисецкой).

В 1944 году Чичинадзе пригласили в труппу Музыкального театра, где он сразу занял положение ведущего солиста. Богородная внешность, статная фигура, прекрасные партнерские качества, красивые линии танца делали артиста незаменимым участником спектаклей. Многие зависело от подлинно творческих контактов с В. Бурмейстером, замечательным хореографом и чутким руководителем труппы. В его балетах Чичинадзе раскрылся как одаренный актер, исполнитель партий Феба («Эсмеральда»), Зигфрида («Лебединое озеро»), Петра («Берег счастья»). Образы Чичинадзе отличались статуарной красотой, психологизмом, как нельзя лучше воплощали провозглашенные театром принципы: сделать балет доступным восприятию широкого зрителя. Все это отвечало и внутренним ощущениям артиста, органично сочеталось с его природой. Поэтому так впечатляли его выступления в спектаклях «Лолла», «Виндзорские проказницы», «Жанна д'Арк», «Штраусиана». В течение двадцати лет Чичинадзе фактически был безоговорочным премьером труппы, на индивидуальность которого «примеялись» многие партии.

С 1965 года Чичинадзе всецело посвящает себя постановочной работе. В

пятидесятые годы он — студент балетмейстерского отделения Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, ученик Л. Лавровского, Р. Захарова, Т. Ткаченко. Институт много дал будущему балетмейстеру. Его дипломный спектакль — балет на музыку Чайковского «Франческа да Римини». Поставленный для воспитанников Московского хореографического училища, он впервые открыл могучий актерский темперамент юного Владимира Васильева, исполнявшего роль Джотто. Следующая работа Чичинадзе — трехактный балет Р. Глиэра «Дочь Кастилии» — выявила богатые возможности Элеоноры Власовой. В дальнейшем спектакли Чичинадзе стимулировали развитие артистизма у многих танцовщиков. В его постановках окреп и развился актерский дар Вадима Тедеева, Валерия Лантрагова. Интересная кутаисская исполнительница Лариса Курашвили блеснула в балете С. Цинцадзе «Память»...

Поиск и пестование актерского таланта — примечательное достоинство Чичинадзе-хореографа. «Сцена не терпит неискренней игры, вялой интриги, безмятежного, пусть и очень техничного исполнения. Балет должен волновать по существу происходящего, и здесь не может быть ссылок на «специфику жанра», — утверждает он. Эти мысли претворяются в его спектаклях — «Охридской легенде» С. Христиача (совместно с В. Бурмейстером), «Лесной фее» Ю. Ефимова, «Дон Жуане» Р. Штрауса, «Поэме» С. Цинцадзе, «Дон Кихоте» Л. Минкуса. Последний впервые увидел свет рампой в Варшаве в 1964 году. С 1967 по 1971 годы Чичинадзе — главный балетмейстер Большого театра Варшавы, осуществляет на его сцене «Франческу да Римини», «Золушку», «Ромео и Джульетту», «Жизель». Варшавский период деятельности увенчался присвоением Алексею Виссарионовичу звания заслуженного деятеля ис-



А. ЧИЧИНАДЗЕ в балете «Карнавал».

кусств Польской Народной Республики.

С 1971 года в течение тринадцати лет Чичинадзе руководит балетной труппой Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Активно работая как постановщик, Чичинадзе стремится сохранить на сцене балеты своих предшественников и прежде всего В. Бурмейстера, сотрудничает с коллегами из других театров.

Большой успех сопутствовал его полотнам, таким, как «Гаянэ-сюита», «Коппелия», «Золушка», «Дон Кихот». Программными для хореографа стали монументальные полотна «Степан Разин» Н. Сидельникова и «Шакунтала» С. Баласаняна. Чичинадзе уверенно владеет «техникой» композиции больших ансамблей, массовых мизансцен, особенно тех произведений, где национальная пластика синтезируется с классикой. Немало интересных тому примеров: использование венгерского фольклора отличает «Коппелию», армянского — «Гаянэ», русского казачьего — «Степана Разина», индийского — «Шакунталу». Тесная связь с народными истоками — это одна из главных заповедей Алексея Виссарионовича Чичинадзе, который внес заметный вклад в развитие советского балетного театра.

Галина ЧЕЛОМБИТЬКО

А. ЧИЧИНАДЗЕ и С. ВИНОГРАДОВА в балете «Лебединое озеро».

Варненский педагогический семинар



Недавно в редакцию журнала «Советский балет» пришло из Болгарии письмо, которое начиналось так: «Уважаемые товарищи, мне особенно приятно сообщить Вам, что XIII Международный балетный конкурс состоится в Варне в июле 1988 года». Далее его автор — ответственный секретарь секретариата варненского конкурса Эмиль Димитров сообщал условия будущего состязания. Его участники, как и в предыдущие годы, будут соревноваться по двум категориям — категории «А», куда войдут артисты балета не старше 27 лет, и категории «Б», в составе которой будут выступать танцовщики четырнадцати-девятнадцати лет. Конкурс проводится в три тура. На первом туре соискателям предлагается исполнить произведение из репертуара классического наследия, на втором — современную композицию (созданную не ранее 1 января 1978 года) и па де де или вариации из сочинений классического наследия, наконец, на третьем — снова фрагмент из балета классического репертуара и образец современной хореографии, осуществленный не ранее 1945 года.

Итак, конкурс в Варне намечен на июль 1988 года, а в его преддверии, как один из этапов его подготовки, по инициативе танцевальной секции Болгарского национального центра Международного института театра при ЮНЕСКО и при активном содействии Союза музыкальных деятелей Болгарии был проведен Пятый Международный балетный педагогический семинар «Варна-87». О нем нам рассказала председатель балетной секции Союза музыкальных деятелей Болгарии прима-балерина Софийской оперы Красимира Колдамова. «Мы проводим такие семинары регулярно, — сообщила она. — И убеждаемся, что они весьма плодотворны — дают возможность его участникам почувствовать особенности разных балетных школ, многообразие стилей, форм, манер. Мы надеемся, что артисты и педагоги, получив большой творческий заряд на нашем семинаре, вернувшись в свой театр, будут работать более серьезно, более осознанно над тем или иным сочинением. Но, конечно, цель наших международных собраний шире — мы стремимся таким образом внести свой вклад в дело сохранения и пропаганды шедевров мирового классического наследия. В частности,

тема данного семинара — «Классика XX века» — предполагает знакомство с произведениями Фокина и Баланчина». И вот в июле 1987 года на той же сцене Летнего театра, где уже многие годы демонстрируют свое искусство участники традиционного балетного форума, ныне под руководством опытных наставников занимались танцовщики и педагоги пятнадцати стран — Болгарии, Венгрии, Германской Демократической Республики, Греции, Египта, Зимбабве, Кипра, Норвегии, Польши, Румынии, Советского Союза, Федеративной Республики Германии, Филиппин, Финляндии, Чехословакии.

«Баланчинскую» часть семинара вела балетмейстер и педагог Немецкой оперы (Западный Берлин) Бригитта Томм, которая четверть века работала со знаменитым маэстро — выступала как участница его спектаклей, трудилась в качестве его ассистента, осуществляла его постановки на различных сценах Европы и Америки. Занятия делились на две части — урок и разучивание текста классического па де де, сочиненного Баланчиным в 1947 году на музыку П. Чайковского. Как она нам сообщила, ее уроки основаны на методике Баланчина и призваны подготовить тело танцовщика к наиболее органичному восприятию хореографии замечательного мастера. Главное внимание сосредоточивается на разогривании и тренировке «длинных» мышц ног и на совершенствовании быстрой и точной работы стоп, поскольку, по мнению Бригитты Томм, стопа является базисом хореографии Баланчина. Весь урок идет в быстром темпе — Бригитта Томм, как и ее наставник Джордж Баланчин, считает, что именно такой темп — темп аллегро позволяет добиваться наиболее четкой интерпретации отдельных элементов движений и комбинаций, конечно, при условии знания участниками семинара методики приемов их «школьной» трактовки. Отсюда, думается, и достаточно утилитарное отношение педагога к работе корпуса, рук, головы — на занятиях их выразительная игра в расчет не принималась. Бригитта Томм на репетициях добивалась от исполнителей скрупулезно тщательного прочтения лишь текстовой технологии дуэта Баланчина — его содержание, настроение, стилиевые особенности оказались за пределами внимания артистов.

И каким разительным контрастом выглядели уроки и репетиции советских мастеров, представителей прославленной труппы Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова — Ирины Колпаковой и Владлена Семенова!

«Цель урока, — сказала своим подопечным перед началом занятий Ирина Колпакова, — подготовиться к пониманию значения для танца координации всего тела, о которой говорила Агриппина Яковлевна Ваганова, то есть к пониманию образного значения и положения рук, корпуса, головы, даже направления взгляда... Без этого нельзя постигнуть стиль фокинской «Шопенианы», над фрагментами которой мы будем работать». И несмотря на то, что в Варне на семинар собрались педагоги и артисты разных школ, разного уровня профессиональной подготовки, задача урока выполнялась твердо и неукоснительно. Поистине сам танец с его одухотворенностью и музы-

кальностью господствовал на этих занятиях, ощущался в каждой комбинации, в каждом движении. Поэтому, наверное, так органично выглядели включаемые ленинградскими мастерами в пластическую ткань урока «цитаты» из тех композиций, которые они затем «проходили» на репетициях. Программа занятий, проведенных Колпаковой и Семеновым, была весьма насыщенной. Достаточно сказать, что в течение недели, помимо ежедневных тренировочных классов, они отрепетировали с исполнителями фрагменты из «Шопенианы» (мужскую и женскую мазурку, седьмой и одиннадцатый вальсы), а также женскую вариацию из «Павильона Армиды». В демонстрации фрагментов фокинской хореографии участвовали солисты Ленинградского театра оперы и балета имени С.М. Кирова Татьяна Терехова и Сергей Бережной.

Что дают такие семинары? — с таким вопросом мы обратились к ректору Каирской высшей балетной школы Магде Езз. Вот что она ответила: «Подобные семинары очень нужны, особенно для представителей таких молодых балетных школ, как, например, наша египетская. Ведь в процессе занятий идет активный творческий обмен опытом, методическими находками, знаниями. Очень поучительно для моих коллег-педагогов и артистов также и работа под руководством опытных мастеров. Поскольку, как я считаю, важно не просто хорошо выучить порядок движений, но постигнуть стилистику произведения, понять его настроение, осмыслить особенности пластического почерка его создателя. Когда присутствуешь на занятиях Ирины Колпаковой, смотришь ее показы, то сразу ощущаешь эту уникальность манеры автора, неповторимое стилистическое своеобразие сочинения. Творческий опыт большого художника, который сам прошел великолепную школу исполнительства, бесценен! К сожалению, на занятиях, посвященных искусству Джорджа Баланчина, мне этого не хватало.

И еще несколько пожеланий. На таких семинарах хотелось бы иметь больше печатных материалов: брошюр, буклетов, методических справок. Думается, что нам следовало бы чаще разговаривать — обсуждать уроки, репетиции, обмениваться впечатлениями. Но не в кулуарах, между собой, а на развернутых представительных беседах — такие встречи и дискуссии очень бы помогли нам в смысле обмена практическим опытом, в понимании методики разных школ, в анализе новых течений в балетной педагогике. Может быть, стоит подумать о так называемых факультативных уроках. Я представляю себе это так: во второй половине дня, после официальных занятий, кто-то из педагогов, зарубежных или своих болгарских, дает тренировочный урок, который тоже может стать поводом для интересного и полезного разговора. Думается, что пожелания Магды Езз заслуживают внимания.

Пятый Международный педагогический балетный семинар в Варне продолжался две недели. Он ведет свою историю с 1977 года, и участие в нем советских мастеров стало традицией, которую начинали ленинградские педагоги Ф. Балабина, П. Гусев, В. Румянцев.

Г. ИНОЗЕМЦЕВА



Балетный конкурс Дессау—86

Традиционным стало проведение конкурса артистов балета Германской Демократической Республики, и каждый раз гостями немецких коллег становятся советские специалисты. Принять участие в последнем конкурсе, который проходил в Дессау, были приглашены народная артистка СССР, педагог-репетитор Большого театра СССР, главный редактор журнала «Советский балет» Раиса Стручкова и народный артист Эстонской ССР, солист театра «Эстония» Тийт Хярм.

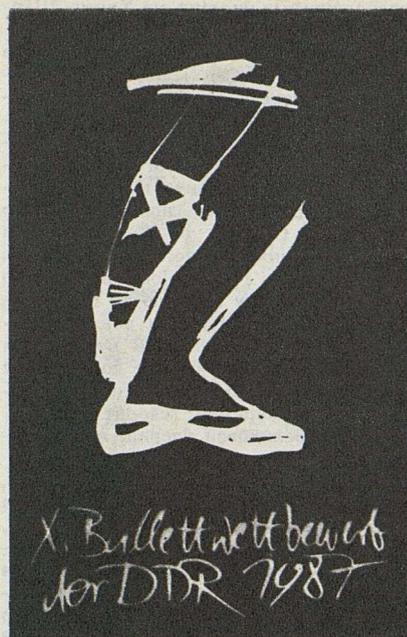
«Конкурс — это как бы обобщенная панорама жизни балетного театра, — сказала Раиса Степановна. — Участие в творческом соревновании молодого танцовщика предполагает высокий уровень технических достижений. Однако не менее важно сочетать технику с артистизмом, с умением раскрыть смысл исполняемого произведения, точно передать его стилистику, музыкальную образность.

Исполнительское мастерство включает и профессиональные технические навыки, и индивидуальность артиста. Именно индивидуальность придает неповторимость интерпретации классики, превращает хорошо известное, хрестоматийное в новое, неожиданное. Помочь молодому артисту найти себя, обрести свой собственный стиль, свою манеру исполнения — одна из важнейших задач педагога.

Все участники конкурса традиционно делились на две группы: старшая была представлена артистами театров, в младшую вошли ученики хореографических училищ.

Артисты академических театров Германской Демократической Республики — Берлинской оперы, «Комише опер», музыкальных театров других городов страны продемонстрировали совершенство исполнения, высокий артистизм, что и отразило решение жюри: среди отмеченных им — Бритт Фолк, Сусанне Бунке, Штеффи Краузе из Берлинской оперы, Марио Перриконе и Раймонд Хильберт из «Комише опер», Сибилла Шмидт и Йорг Симон из Лейпцига.

Отличительной чертой конкурса было то, что наряду с классическим направле-



нием в хореографии были представлены и исполнители танца-модерн, артисты эстрадных коллективов. Здесь обладателями премий стали Габриэле Берлингофф и Калин Хантунг из города Гера, Корнелия Харц (Телевидение ГДР), Симона Ришер из городского театра Карл-Маркс-Штадта, Штеффен Гроссер (Фридрихштадтпаласт). И это правильно: необходимо повышать профессиональный уровень всех направлений хореографического искусства. Артист балета — речь идет и о представителях академического танца, и о представителях модерн-направлений — выступает носителем определенной традиции, освоенной им в хореографической школе. Именно это владение школой, знание ее основ и умение сочетать в своем исполнении общее, свойственное направлению в целом, и индивидуальное, присущее конкретному исполнителю, составляют критерии оценки выступлений конкурсантов.

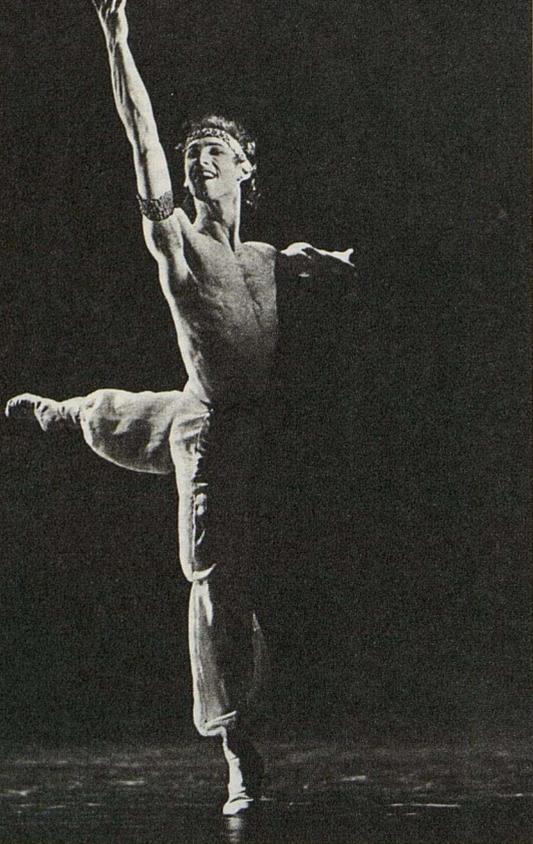
Мне понравились многие молодые артисты как академических театров, так и театров эстрады. На сцене, сменяя друг друга, появляются юные исполнительницы партий Одетты, Жизели, Раймонды, и вдруг... буквально врываются на сцену две задорные танцовщицы в экстравагантных костюмах вместо традиционных «пачек». Их танец был построен только на ритме, но сколько фантазии, изобретательности в его хореографии! Чем-то он напомнил мне русский народный перепляс: то же веселое, захватывающее своей виртуозностью соперничество двух танцующих девушек — кто ловчее, красивее, грациознее. Исполнительницы продемонстрировали совершенное владение телом, удивительно точное воспроизведение ритмопластического текста номера.

Хотелось бы обратить внимание на представителей младшей группы. В числе удостоенных наград — немало воспитанников Берлинского училища — Николь Зиперт, Барбара Шредер, Раймондо Ребек, Грегор Зейферт, Рене Шобас... Надо сказать, ученики Берлинского хореографического училища не оставили

Сцена из композиции Петера Вернера «В треугольнике». Фото Зигфрида Пролса

Грегор ЗЕЙФЕРТ исполняет миниатюру «Игра с веревочкой».





Марио ПЕРРИКОНЕ исполняет вариацию из балета «Корсар».

Барбара ШРЕДЕР и Раймондо РЕБЕК в па де де из балета «Пахита».

Фото Зигфрида Пролса



равнодушными ни меня, ни Хярма. Школой руководит блестящий педагог Мартин Путтке. Главное, по его мнению, это освоение учениками классического наследия, в первую очередь, русского советского балетного театра. И это не случайно: сам Мартин учился у замечательных советских педагогов Н. И. Тарасова и М. М. Габовича и в совершенстве освоил русскую исполнительскую традицию. Сегодня он передает свои знания ученикам, многие из которых, как, например, Грегор Зейферт, хорошо известны нашему зрителю по выступлениям на Международном конкурсе артистов балета в Москве. В Берлинском хореографическом училище долгие годы работают советские педагоги. С благодарностью, например, говорят в Берлине о Нине Беликовой, ученице А. Я. Вагановой.

«Крепкая» профессиональная школа, театральная культура отличала учеников дрезденской Палукка Шуле. И, наконец, третья школа, обратившая на себя внимание, — лейпцигская — отличается тесной связью училища с театром, которым руководит известный балетмейстер Дитмар Зейферт, часто занимающий учащихся в своих постановках.

Что особенно порадовало меня как педагога, это то, что актерское мастерство идет вровень с исполнительским. Что греха таить, нашим учащимся, да и молодым артистам театров, нередко не хватает умения постичь и передать психологию персонажа, сложную гамму чувств героя. Актерское мастерство приходит гораздо позже технического совершенства, и тут нам есть чему поучиться у немецких коллег. Дети воспринимают предлагаемые условия игры естественно и искренне, переиграть их, и это известно каждому артисту, практически невозможно. Со временем у артистов нарабатываются определенные игровые штампы, стереотипы, этих негативных явлений театральной практики во многом можно было бы избежать, начиная обучение актерскому мастерству с раннего, восприимчивого ко всякой игре возраста.

Актерское мастерство, индивидуальность исполнителя развиваются в процессе обучения и формируются окончательно во время самостоятельной работы. На всем протяжении становления артистической личности и ее последующего развития ответственна роль педагога. Педагог в балете сопровождает артиста с первых его шагов в училище вплоть до последнего спектакля в театре...

Конкурс — это и встречи, творческие контакты, дискуссии, открытые уроки специалистов разных стран. Я была рада встретить в Дессау многих своих коллег. В работе конкурса принимали участие специалисты из Болгарии, Венгрии, Чехословакии, Румынии, Польши. В составе жюри конкурса была Барбара Фосс, в прошлом моя ученица, выпускница Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, а сегодня среди конкурсантов ее ученица... Мы с волнением следили за ее выступлением, радовались ее успеху.

Если говорить о соревновании балетмейстеров, я не стану останавливаться на этом подробно — о современной хореографии расскажет Тийт Хярм — скажу только о том, что отличает этот конкурс от других аналогичных: в состязании балетмейстеров может попробовать свои силы каждый желающий. Были представлены работы не только извест-

ных мастеров, имеющих на своем счету постановки балетных спектаклей или концертных номеров, но и тех, кто делает сегодня первые шаги в хореографии, чьи работы впервые представлены на суд жюри и зрителя. Создать условия попробовать своей силы, проверить себя — как это важно! Это демократическая организация конкурса помогла выявить талантливую молодежь, что важно, так как постановочные возможности театров достаточно ограничены.

Многие номера покорили нас красотой, чистотой, искренностью, но наряду с этим следует отметить досадное перенасыщение многих современных номеров эротикой. Те молодые хореографы, кому еще не хватает вкуса и профессиональных навыков, строят свои композиции подобно неумелой хозяйке, которая кладет в пирог все подряд и побольше. Еще и еще раз убеждаешься, что простота, ясность, драматургическая обусловленность являются мерилем подлинности хореографии. Произведения классиков балетного театра всегда были отмечены этим высшим критерием простоты, когда даже самые технически сложные движения кажутся естественными, единственно возможными для данного персонажа.

Пусть многие показанные номера пока далеки от совершенства и в исполнении их были допущены погрешности, важно другое: конкурс помог выявить таланты, людей, способных заниматься хореографией».

Своими размышлениями о конкурсе в Дессау, о путях развития современной хореографии делится народный артист Эстонской ССР Тийт Хярм:

«Что же такое современная хореография? Произведение, тема которого раскрыта языком танца-модерн, свободной пластики, или сочинение, где современное содержание воплощается средствами классического танца. Иными словами: в чем современность хореографии — в теме произведения, сюжете или средствах его выражения? Или хореография сегодня — это синтез того и другого? Ответа — и конкурс в Дессау подтвердил это — получить пока не удастся.

Если говорить об общем впечатлении от современных номеров, следует отметить, что в большинстве своем хореографы стремятся к разработке камерно-психологических сюжетов, в основе многих современных композиций тема трагической разобщенности людей, одиночества личности. Отрадное впечатление оставили сочинения светлой, жизнеутверждающей тематики, гуманистической направленности. Были на конкурсе произведения, в которых ощущалось стремление хореографов показать мир через призму душевных переживаний героя. К сожалению, редко встречались попытки психологического обоснования хореографии. Успеха достигли, на мой взгляд, те молодые балетмейстеры, в чьих работах существовала система, внутренняя взаимосвязь и взаимообусловленность составляющих элементов композиции.

Следует отметить и то, что в современных номерах нередко отсутствовала драматургия, понимаемая не только как сюжет произведения, но и как следование законам музыкальной драматургии. Получается некий пластический этюд «ни о чем». С одной стороны, номер перенасыщен движениями, с другой стороны, обращает на себя внимание их сюжетная и музыкальная немотивированность. С сожалением следует отметить, что



из балета постепенно уходит танцевальность, что можно видеть на примере конкурса в Дессау. Казалось бы, парадокс: танец утрачивает танцевальность, но, к сожалению, это так — танцевальная стихия постепенно вытесняется иными приемами в хореографии, что не может не тревожить.

И еще одна тенденция: выступая в классическом репертуаре, конкурсант демонстрирует свою технику, и весьма ощутимо, что уровень технических достижений значительно вырос, профессиональная оснащенность молодых артистов балета, как показал конкурс, достаточно высока. В современном репертуаре артист выражает себя, а в классике демонстрирует свою технику — такой подход представляется принципиально неверным, ибо происходит сознательный разрыв техники классического танца и эмоционального его наполнения. Академический танец противопоставляется современному. Некоторые конкурсанты, демонстрируя академическое совершенство исполнения, не стремились передать психологию своих героев. Порой гармония академического танца распалась: совершенное исполнение заносок, прыжков, вращений и... пренебрежение образностью партии. Духовное содержание, проблематика произведений, и этому учит нас весь опыт классического балета и особенно русского, никогда не вступали в противоречие с техникой исполнения, а дополняли, обогащали друг друга, подчиняя выразительные возможности техники идейно-нравственной проблематике.

Еще один парадокс: исполнительское мастерство обязательной программы заметно выросло, а технический арсенал современных номеров значительно снизился. Чрезмерным, как мне кажется, является увлечение хореографов так называемой «свободной пластикой». Постановщики словно бояться обратиться к академической лексике, переоценивая возможности танца-модерн, и в своем творчестве противопоставляя его классическому балету.

Само по себе использование языка «свободной пластики» еще не делает произведение современным. Художественное отражение сегодняшнего мира средствами танца, а не следование одному из модерн-направлений, является критерием современности хореографии.

Увлечение многих хореографов эротикой, о чем уже говорила Раиса Степановна, также следует отнести к издержкам балетмейстерского процесса. Обращает на себя внимание явное подражание хореографов Морису Бежару, следование его эстетическим принципам. Но если у прославленного мастера они являются органичными для его творчества, то у большинства балетмейстеров в Дессау использование заимствованных у него приемов выглядит неоправданным, чужеродным и самодовлеющим. Я не против ни современной пластики, ни танца-модерн, ни приемов других школ в балете, я — за обусловленность, внутреннюю логику составных частей хореографического произведения. Хореограф, я в этом убежден, должен ясно себе представлять, что он хочет сказать и какими средствами это лучше всего сделать. Пусть кому-то это представляется прописной истиной, но каждый, кто соприкоснулся с хореографией, изведаль эту вечную истину балетного театра.

Не хочу, чтобы у читателя сложи-

лось впечатление, что современная хореография находится в тупиковом состоянии, что она зашла в тупик. Мы увидели много самобытных, талантливо поставленных и исполненных номеров. В частности, жюри отметило премиями и специальными призами сочинения Биргит Шерцер («Коммие опер»), Петера Вернера (театр города Гера), Холгера Бея (Ансамбль имени Эриха Вейнберта), Матьяша Фарича (Палукка Шуле), Марио Шредера и Кристину Штейхерт (Лейпцигский театр). Тем досаднее те тревожные тенденции, на которых я достаточно подробно остановился. Балетный конкурс заставляет задуматься о проблемах, поисках и путях развития современного балетного театра.

Интервью вела Ольга ГОРКИНА

Чехословакия

В шестой раз

Проводимый в шестой раз Чехословацкий конкурс артистов балета стал традиционным. Его место постоянного обитания — старинный город Брно. И нынешним летом, он, пожалуй, собрал всех или почти всех крупнейших деятелей хореографии страны. Жюри возглавлял И. Немечек. Заботливой хозяйкой конкурса стала О. Скалова. Среди педагогов, готовивших к состязанию молодых исполнителей, можно было увидеть М. Дроттнерову. Теоретики, критики, хореографы, признанные балерины и ведущие солисты балета оказались среди внимательных зрителей и болельщиков соревнования, в котором участвовало шестьдесят танцовщиков и танцовщиц. Соревнование проходило по двум группам — младшей и старшей. Программа их включала классические вариации или дуэт на всех трех турах и современное произведение хореографии на втором.

Конечно, каждая страна, заботясь о развитии своего искусства, на каждом этапе решает необходимые задачи. Вероятно, представительство всех школ и театров страны и широкий охват молодежи в период подготовки к конкурсу и был тем наиважнейшим достижением, которое его отличает. Конкурс всегда смотрит сил. Ориентированность на программу международных конкурсов — это еще и подготовка к «звучанию» страны на мировых аренах, какими стали балетные соревнования. Этот факт и привнес в национальный танцевальный форум Чехословакии все те проблемы, с которыми сталкиваются сегодня международные конкурсы балета. И проглядывались эти «болевые точки», может быть, еще более откровенно, в силу естественного меньшей «звездности» чехословацкого конкурса, как и любого ограниченного исполнительскими ресурсами одной страны.

Об этом тревожно и профессионально аналитически говорилось на проходившем в рамках конкурса теоретическом семинаре, тема которого определялась так — «Проблемы и перспективы национальных и международных конкурсов».

В своем докладе балетовед Б. Бродска четко и последовательно прорисо-

вала историю балетных конкурсов, а также участие в них чехословацких артистов. Участники развернувшейся затем дискуссии в своих речах не только высказывали критические замечания, отмечая слабые стороны конкурсных показов, но и вносили реальные предложения по улучшению дальнейшего направления работы.

Какие же проблемы, если судить по прошедшему конкурсу, стоят сегодня перед чехословацким хореографическим искусством?

Прежде всего необходимо повысить уровень профессионального обучения в училищах страны, так как именно «школьности» — культуры школы, так много значащей для основ исполнения классического танца, не хватало всем конкурсантам, в том числе и победителям. Второе, что является общей бедой конкурсов, — незнание педагогами, готовящими участников к состязанию, точных текстов классических произведений, а отсюда — ихвольная как текстовая, так и стилистическая трактовка. Подчас, если бы не музыкальное сопровождение, нельзя было бы просто определить: вариация из какого балета исполняется. Да и в музыкальном сопровожде-



нии в угоду исполнителям также допускались произвольные изменения темпов. Думается, только строгие рамки обязательной программы, тщательно выверенных текстов и темпов исполнения, сохраняющих авторские черты, которые присущи тому или иному произведению классического репертуара, способны изменить положение, грозящее стать катастрофическим для наследия.

Одновременно в рамках конкурса проходили и соревнования хореографов, чьи номера не стали явлением, но позволяют судить о том, что в Чехословакии формируется перспективная группа молодого поколения творцов танца. Назовем победителей-хореографов. Это Здзек Прокеш, Мария Туркова, Либор Вацулик, Игорь Вейсада. Их номера позволили молодым артистам показать себя в ходе конкурса достаточно многогранно. Вероятно, определенные достижения в создании современных хореографических компози-

ций стали результатом обдуманной системы в работе наших чехословацких коллег. Ведь, кроме смотра во время исполнительского конкурса, в стране раз в два года проводится еще и состязание хореографов по специальной программе.

Появление номеров, где классический танец овеян национальными пластическими мотивами, тактичная графика современных дуэтов, игровые номера жанрового характера, такие, как «Шеголь», «Силуэты», «Импровизация», «Волк и сова», показали разнообразие направлений в творчестве молодых.

Заключительный концерт собрал в зале театра в Брно всех любителей этого вида искусства. И, несмотря на продолжительность вечера, праздничное настроение не покидало зрителей, даривших свои аплодисменты будущей чехословацкой балете.

В. УРАЛЬСКАЯ,
кандидат философских наук

Югославия

По мотивам произведений национальной литературы

В югославском городе Люблина состоялся традиционный музыкальный Биенале, где демонстрировались постановки различных музыкальных театров страны. Из недавних балетных премьер, созданных югославскими авторами, наибольшее внимание привлекли три постановки, которые родились на сценах

фрески хореограф Милко Шпаремблек начал свой творческий путь, выступая как танцовщик в Загребе, затем был приглашен в труппу к Морису Бежару, позже работал в Португалии, в Соединенных Штатах Америки... Последние десять лет он, в основном, трудится в родной Югославии — его постановки на сценах Белграда, Загреба, Люблины высоко оценены критикой. Среди них — такие его полотна, как «Песни любви и смерти» (на музыку Г. Малера), «Триумфы Афродиты» (на музыку К. Орфа) и уже упоминавшийся выше балет «Кармина Крлежиана».

Как уже говорилось, это масштабное хореографическое действие, состоящее из четырнадцати сцен, названия и содержание которых ассоциируются с творчеством Мирослава Крлежи. Спектакль отличает целостность музыкально-хореографической драматургии, основу которой составили стихотворения мастера. В основу пластического решения постановщик положил лексику так называемого свободного танца, и она в руках загребских исполнителей — воспитанников классической школы оказалась весьма гибким выразительным средством.

В «Кармине Крлежиане» занята почти вся труппа загребского балета, и здесь трудно выделить кого-либо из солистов — все играют свои роли с предельной актерской отдачей, создавая монументальный пластический ансамбль. Хочется отметить драматического артиста Божидара Бобана, читающего текст, составленный из поэтических творений Крлежи, органично вошедшего в спектакль. Эмоциональному воздействию постановки способствует органичное сочетание танцевальных эффектов с интересной сценографией Златко Боурека и костюмами Ики Шкомрль.

Хореографом современных устремлений можно назвать и Лидию Пилипенко, хотя ее творчество скорее тяготеет к так называемой «неоклассике». Прима белградского балета, завершив активную сценическую деятельность, она нашла себя в творчестве балетмейстера-постановщика. Ее работа — «Елисавета», созданная на сцене Национального театра Белграда на музыку Зорана Эрича, как уже говорилось, вошла в репертуар музыкального Биенале. В основу сценария сочинения положена одноименная пьеса известного сербского поэта и живописца Джуры Якшича, опиравшегося на творчество своего народа, в данном случае искодившего из сербской народной эпической песни «Банович Страхины». Сюжет драмы «Елисавета» состоит в следующем: дочь венецианского дожа по политическим соображениям выдают замуж за князя Черногории. Уже в самой завязке содержится драматическое начало: изысканная и изнеженная венецианка оказывается среди простых и суровых горцев. Жизнь в этом чуждом ей мире приводит Елисавету к душевной драме, к безумию и смерти.

Лидия Пилипенко не впервые обращается к попыткам раскрыть тайны женской души, ее психологические загадки. Однако в «Елисавете» недостаточная разработанность отдельных сюжетных мотивов, думается, не позволила ей полностью воплотить свой замысел. Процесс развития душевной драмы героини, к сожалению, не нашел убедительного хореографического рас-

крытия. Думается, этот протест во многом восполняется тонким умным мастерством прима-балерины белградской труппы Ивонки Лукателли, выступившей в заглавной партии и вылившей сложный трагический характер. Кстати, артистка этой премьерой достойно отметила двадцатипятилетие своей сценической деятельности. В спектакле также участвовали Раде Вучич, Райко Томанович, Крунослав Симич, Соня Вукичевич, Гордана Симич.

Второй балет на музыку Зорана Мулича поставлен также Лидией Пилипенко в Сербском национальном театре в Нови-Саде. Он создан по мотивам литературного произведения, принадлежащего эпохе сербского романтизма и зарождающегося реализма. Речь идет о балетной версии романа Якова Игњатовича «Вечный жених». Это драма юности, выросшего в атмосфере средне-европейской провинции и оказавшегося духовно неподготовленным к тому, чтобы постичь духовный мир современной ему Западной Европы, понять смысл бытия в чуждой ему действительности... Морально опустошенный, он хотя и возвращается на родину, но и здесь остается «лишним» человеком. Глубоко несчастный, не оправдавший надежд своих родителей, «вечный жених» доживает век в нищете и полном одиночестве.

За время, прошедшее с 1981 года, когда Лидия Пилипенко начала пробовать свои силы как хореограф, она выросла в зрелого интересного мастера. Правда, пока ей больше удаются спектакли «чистой танцевальности», не требующие глубокого драматургического осмысления. Так и в балете «Вечный жених» первая часть — интродукция, где должна быть наиболее четко выявлена «завязка» драмы, получилась наименее разработанной. Хотелось бы ощутить больше актерской и танцевальной выразительности у исполнителя главной роли Ненада Еремича. Зато Михай Бабушка создал запоминающийся образ нелюбимого родителями младшего брата, освоил как танцевальную, так и драматургическую стороны партии. Интересен и Раде Вучич в роли отца. Партия выстроена на приемах пантомимы, которыми артист в совершенстве владеет. Исполнительский ансамбль спектакля украсили также прима-балерина театра Биляна Негован и молодая Горица Станкович в партиях двух девушек Луизы и Юлии. Если героиня первой — энергичная, полная жизненных сил, способная бороться за свое счастье, то образ второй предстает в дымке несколько сентиментальной романтики: хрупкая и нежная, Юлия преждевременно угасает, так и не обретя сил противостоять жестокой реальности.

Несмотря на некоторые драматургические просчеты, балет «Вечный жених» — несомненная удача театра Нови-Сада. Обратившись к национальной тематике, труппа старалась воплотить ее с наибольшей полнотой, с успехом используя здесь новые для себя приемы европейского неоклассического танцевального стиля.

Познакомившись с этими спектаклями Биенале, отродно видеть, что деятели балета Югославии демонстрируют немалое желание и интерес к созданию новых хореографических полотен на основе замечательных памятников национальной литературы.

Бранка РАКИЧ



Горица
СТАНКОВИЧ
и Биляна
НЕГОВАН
в балете
«Вечный
жених».

Фото
М. Ползович

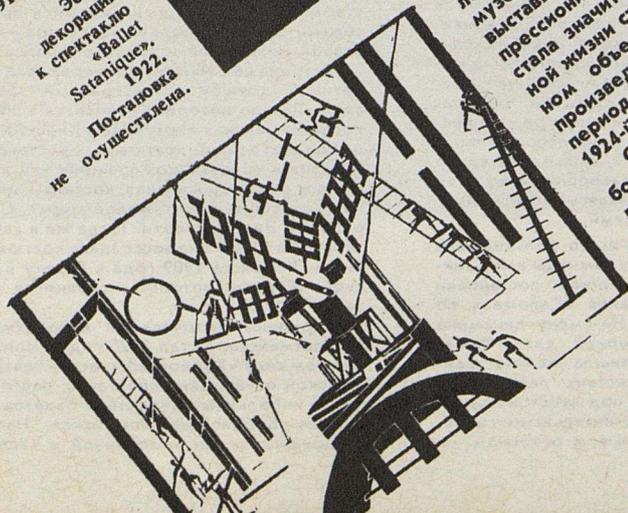
городов Загреба, Белграда, Нови-Сада. О них и пойдет наш рассказ. Начнем со спектакля «Кармина Крлежиана» (музыка Франо Парача, постановка Милко Шпаремблека, Загребский хорватский национальный театр). Он посвящен памяти хорватского писателя Мирослава Крлежи, основоположника революционной литературы Югославии. Автор этой масштабной пластической

АЛЕКСАНДРА ЭКСТЕР

ОТ ИМПРЕССИОНИЗМА К КОНСТРУКТИВИЗМУ

Александра
Александровна
ЭКСТЕР.
1910-е годы.

Эскиз
декорации
к спектаклю
«Ballet
Satanique».
1922.
Постановка
осуществлена.



В Москве, в «Театральном лоне на Тверской», филиале Центрального музея имени А. А. Бахрушина, состоялась выставка «Александра Экстер. От импрессионизма к конструктивизму». От одной жизни столицы. Впервые в таком объеме произведений мастера, представляющие период ее деятельности с 1909-го по 1924-й год.

Созданию экспозиции предшествовала большая подготовительная работа, проведенная А. Экстер, хранившаяся в его фондах, по сбору документов, живописи и творчеством талантливой коллекции произведений А. Экстер, хранившихся в его фондах, по выявлению живописца и сценариста, по выявлению в собраниях других музеев работ Александры Экстер. В трех залах салона, связанных с более ста экспонатов, среди которых привлекали особое внимание эскизы декораций и костюмов, а также живописные и графические работы художницы, многие из которых экспонировались впервые. Интересным дополнением к произведениям А. Экстер явились макеты декораций Камерного театра «Фамира Кифаред», «Саломея» и «Ромео и Джульетта».

Эскиз костюма
к спектаклю Камерного театра
«Ромео и Джульетта».
Москва, 1921.

Джюльетта», реконструированные студентами постановочного факультета Школы-студии Московского Художественного театра В. Шпительником и А. Андреевко, а также три костюма к спектаклю «Саломея», воссозданные художниками-модельерами Н. Гораковой и И. Русановым по эскизам А. Экстер. На стендах были представлены программы, афиши, письма, чертежи, рассказывающие о жизни и творчестве художника.

Большую помощь материалами оказали Третьяковская галерея, Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Русский музей, Центральная государственная архив литературы и искусства, музей Киева, Краснодара, Саратова, Вологды, Серпухова, коллекционеры Москвы, Ленинграда, Киева, Одессы.

Публикуемая ниже статья искусствоведа М. Колесниковой знакомит читателей с исканиями А. Экстер в сфере пластического искусства.

АЛЕКСАНДРА
ЭКСТЕР

ДЛЯ БАЛЕТА
БУДУЩЕГО

МИХАИЛ
КОЛЕСНИКОВ

Среди художников, работавших на балетной сцене, — немало больших мастеров. Для одних обращение к сфере хореографии было лишь эпизодом или периодом творчества, ничего в нем принципиально не менявшим, для других оно представляло возможность эксперимента, пробы сил в новом качестве, и лишь для немногих участие в создании балетных спектаклей явилось событием биографии. К последним несомненно относится и Александра Экстер, не только много и плодотворно трудившаяся в хореографии, но и связанная с пластическим искусством глубокими корнями всего своего творчества.

Александра Александровна Экстер (1882—1949) — одна из наиболее ярких и самобытных художников русского авангарда 1910—1920-х годов. Ее путь в искусстве, путь художника-новатора, полон неустанных поисков, экспериментов, открытий. Имя А. Экстер широко известно во всем мире, в первую очередь, благодаря ее работе в театре. Свой творческий путь она начала как живописец, и к середине 1910-х годов, времени своего прихода в театр, Александра Александровна — вполне сложившийся, опытный мастер, участник многих больших выставок в России и за рубежом.

Как верно подметил выдающийся режиссер, создатель Московского Камерного театра А. Таиров, которому принадлежит часть «открытия» А. Экстер как театрального художника, — творческая судьба неизбежно вела ее к работе в театре. Первое обращение Экстер к балету следует отнести к концу 1918 года: работая в своей мастерской декоративного искусства в Киеве, она создает для Михаила Мордкина и Маргариты Фроман костюмы к спектаклю «Этюды Баха». Но справедливости ради вернемся на несколько лет назад, когда А. Таиров пригласил А. Экстер для работы в Камерном театре. Именно этот факт сыграл исключительно важную роль в становлении Экстер-сценографа, прежде всего благодаря творческому кредо труппы, ведомой режиссером-новатором по пути поиска. Результат деятельности этого творческого экспериментального союза не замедлил сказаться: первый же их совместный спектакль «Фамира Кифаред» по пьесе И. Анненского (1916), в котором Александра Александровна дебютировала на театральной сцене, критика объявила «театральной революцией». Оформленные, созданные Экстер для постановки, произвели впечатление «разорвавшейся бомбы»: вместо традиционных расписанных задников и кулис она из простейших геометрических форм сконструировала трехмерное сценическое пространство!

Не рассматривая театральное творчество А. Экстер в целом, мы остановимся лишь на моменте, связанных с движущейся, танцевальной его культурой. Конечно, Камерный театр нельзя назвать балетным, но в его спектаклях музыка и пластика играли важную роль. Вспомним, что сам Таиров называл свой театр синтетическим, что в годы становления в его репертуаре была даже «чистая» пантомима.

В спектакле «Фамира Кифаред» сталкивались два начала: возвышенное, гармоничное — аполлоновское (его олицетворял Фамира, сын фракийского царя, прославившийся игрой на кифаре и дерзнувший вызвать на состязание муз) и буйное, вакхическое — дионисийское. Занимавшие большое место в спек-

такле мимические сцены, пляски вакханок и сатиров, «построенные в синкопическом ритме, произвели большое впечатление на зрителей своей смелостью и красотой движений»² — вспоминала Алиса Коонен. Этому способствовали созданные художницей костюмы, согласованные с основным принципом декорационного оформления сцены — трехмерностью. Полуобнаженные тела сатиров и вакханок были подчеркнуты штрихами грима, придававшими рельефность мускулам и линиям фигуры.³

Построенные по принципу контррельефа (светлые фигуры на более темном фоне), эскизы костюмов к «Фамире» — стилизация изображений с этрусских ваз. Этим древним искусством Экстер увлеклась во время путешествия по Италии в 1912 году. Следуя за античными мастерами, Александра Александровна создает два огромных эскиза костюмов (более 3,5 метров в длину), в которых располагает персонажей пьесы в единой фризовой композиции, где извивающиеся, выгнутые в страстном порыве тела вакханок и сатиров слиты в общей бурной пляске. Для каждого персонажа, включенного во фризовую композицию, Экстер создает и отдельный эскиз костюма. В точности сохранив пластику и повторив мизансцену группового эскиза, она словно укрупняет черты характера, более четко прописывает пластические контуры каждого действующего лица, вплоть до участников массовых сцен. Таким образом, художница активно включается в процесс создания спектакля на всех его уровнях, становится соавтором и режиссера, и актера.

«На густо-синем и золотом фоне блестяще розовые, словно фаянсовые, тела в горячих, огненно-малиновых тканях; острые, нервные, как тетива, натянутые линии; алый — точно кровавой — штриховкой оформленные мускулы. Отличные рисунки — в них трепещет сама душа театра: движение!»⁴ В этих словах близкий друг и исследователь творчества художницы Я. Тугендхольд точно определил одну из основных черт театрально-декорационного творчества Экстер — движение, динамику.

Все творчество мастера — поиск, эксперимент, у нее нет двух сколько-нибудь похожих спектаклей. В каждой новой работе она ставит перед собой все более и более сложные задачи, вступает на новый, неведомый сценографический путь. С одной стороны, это объясняется тем, что Александра Александровна, удивительно тонко чувствуя автора и режиссера, обладает редкой способностью органично постигать и преломлять в своем искусстве драматургический материал, а с другой, благодаря высокой художественной культуре, профессионализму, огромной работоспособности, любой свой замысел она последовательно доводит до логического завершения во всей его полноте, не ограничиваясь отдельными, удачно найденными деталями.

Большое значение для всего дальнейшего театрального творчества художницы имел эпизод из следующей совместной постановки с А. Таировым — спектакля «Саломея» по пьесе О. Уайльда (1917). На смену динамике обнаженных тел, характерной для «Фамиры Кифаред», здесь пришла величественность торжественного шествия персонажей в пышных, стилизованных под «восток» одеяниях со шлейфами и монументальными головными уборами. Построенные, в основном, на

трех красках: золотой, кровавой и черной, эскизы костюмов к «Саломее» несут в себе трагические интонации. Мы уже начинаем привыкать к мерному ритму этого величественного и жуткого шествия персонажей-марионеток, как вдруг — вытянутый, словно тетива лука, изогнутый в невероятном прыжке стан Саломеи на эскизе «Танец семи покрывал». Этот танец, в награду за который Саломея требует от Ирода голову отвергнувшего ее любовь пророка, несомненно является кульминацией пьесы, что А. Экстер удалось остро и точно подчеркнуть в своем эскизе. Танец Саломеи был «коронным» номером многих балетных и эстрадных танцовщиц, которые подчеркивали в нем главным образом зрелищность. В спектакле же Камерного театра его трактовка, как и всего образа Саломеи, — сложнее, глубже, в переплетении любви, нежности к Иоканаану и неотвратимой ненависти к тетрарху.

«Начало танца шло в очень замедленном ритме, словно в каком-то раздумье, — вспоминает Алиса Коонен, исполнительница роли Саломеи в спектакле. — Я выходила закутанная в длинное прозрачное покрывало, так что видны были только обнаженные пальцы ног. Выходила очень медленно, как бы задумываясь о своей судьбе, а может быть, предчувствуя близкую смерть. Вдруг, решительно откинув первое покрывало, которое падало на ступени лестницы, я начинала танец. Каждый покров, который снимала Саломея, нес свое эмоциональное содержание. Одно покрывало я снимала с трепетной нежностью, как бы обращаясь к Иоканаану, молитвенно расплываясь на земле, другое сбрасывала в порыве любви и страсти, третье — бросая свою ненависть тетрарху»⁵.

Выполнив эскиз костюма в экспрессивной манере, Экстер передает всю глубину и силу страсти Саломеи, которая, словно вырвавшийся на свободу вулкан, уже не властна над собой, она обречена... В самом костюме Саломеи, как говорил Таиров, удалось избежать «галатерейной красоты и сексуальности, отличающих костюмы многочисленных исполнительниц этого танца на эстраде. Его основой стала «короткая юбка из черных деревянных бус, нанизанных на грубую, завязанную узлами веревку» — эта «архаическая» деталь ждала верное ощущение времени.⁶

С Алисой Георгиевной Коонен над танцем работал замечательный балетмейстер и танцовщик Михаил Михайлович Мордкин. Он занимался пластикой с актерами Камерного театра и позднее. В декабре 1917 года им осуществлены стилизованные танцы для пантомимы «Ящик с игрушками» на музыку К. Дебюсси. В 1918 году, покинув Большой театр, М. Мордкин выступал с концертами во многих городах страны и, в частности, в Киеве (по 1920 году). В его концертных программах принимали участие солистки Большого театра Викторина Кригер и Маргарита Фроман. После совместной работы над «Саломеей» и «Этюдами Баха» (об этом спектакле мы упоминали выше) Александра Александровна создает костюмы и для киевских программ танцовщиц. Их эскизы не сохранились, но есть основания предположить, что серия эскизов костюмов к «Испанским танцам», датированная 1920-м годом, выполнена именно для этих концертов.

Своей работе над «Саломеей» в Камерном театре Александра Экстер обязана знакомством с еще двумя выдающимися представителями русского балетного театра — Брониславой Нижинской и Касьяном Голейзовским.

Встреча ее с Нижинской переросла в многолетнюю дружбу и интересный творческий союз, начало которого относится к 1919 году, когда Нижинская выступала в Киеве. Художница создает эскизы костюмов к постановкам ее балетов и сольных композиций. Но, как вспоминала позже Нижинская, костюмы невозможно было шить в то тяжелое время. След этих работ А. Экстер утерян. Тогда же в своей мастерской в Киеве она воссоздает костюмы по эскизам Л. Бакста 1909 года к балету Б. Нижинской «Страх», который исполнялся без музыки.⁷

Вершиной творческого союза художника и балетмейстера стал 1925 год. В лондонском Зимнем саду «Хореографический театр» Б. Нижинской осуществил спектакль, состоящий из шести небольших одноактных балетов.⁸ На выставке «Бронислава Нижинская. Наследство танцовщицы», организованной в 1986 году в



Эскиз костюма
женской маски
к спектаклю
«Ромео и Джульетта».
Москва. 1921.

Фото Л. Гронского

¹ «Александра Экстер. Театральные декорации». Париж, 1930. Предисловие А. Таирова (на французском языке).

² Коонен А. Страницы жизни. М., 1975, с. 229.

³ Десять лет спустя, в 1925 году, А. Экстер использует этот прием при создании «эпидермических костюмов», разрывая тело танцовщицы.

⁴ Тугендхольд Я. Письмо из Москвы. Аполлон, 1917, № 1, с. 72.

⁵ Коонен А. Указ. соч., с. 240.

⁶ Коонен А. Указ. соч., с. 241.

⁷ Здесь и далее использованы материалы из архива Бр. Нижинской, вошедшие в каталог выставки «Бронислава Нижинская. Наследство танцовщицы». Сан-Франциско, 1986.

⁸ В его программу вошли «Этюды Баха» (костюмы А. Экстер к «Этюдам» Бр. Нижинская еще дважды воспроизводила с другими художниками для своих спектаклей на музыку И.-С. Баха — в 1926 и 1931 годах), «Touring» на музыку Ф. Пуленка, «Джаз» на музыку «Регтайма» И. Стравинского, «Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского и другие.

⁹ При сравнении этой афиши 1925 года с афишей к первому спектаклю А. Экстер «Фамира Кифаред» 1916 года видна эволюция театрально-декорационного творчества художника за десять лет.

¹⁰ А. Эфрос. Камерный театр и его художники. М., 1934.

¹¹ Гиляровская Н. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань, 1924, с. 18.

¹² Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. М., 1984, с. 60.

¹³ Цит. по книге: Е. Суриц. «Хореографическое искусство двадцатых годов». М., 1979, с. 186—187.

¹⁴ Богородский Ф. Воспоминания художника. М., 1959, с. 155.

¹⁵ Русская советская эстрада. 1917—1929. М., 1976, с. 248—249.

¹⁶ А. Nakov. Alexandra Exter. Paris, 1972.

США, было представлено около тридцати эскизов костюмов А. Экстер к этой постановке. Конструктивистские тенденции, появившиеся в ее творчестве на рубеже 1910—1920-х годов, получают здесь свое продолжение: линия и форма максимально упрощены, цвет ложится ровным декоративным пятном, полная статика лишь иногда сменяется на эскизах мизансценами, имитирующими движение наклонно корпуса... Надо сказать, что сами костюмы получились гораздо мягче и пластичнее, чем на эскизах. Александра Александровна к этому времени «упрощает» манеру письма, но она по-прежнему остро чувствует «материал» — костюмы исполнителей в каждой из шести частей спектакля совершенно разные. Никогда не изменяла Экстер и изобретательность, так, путем простого наложения, соединив в какой-то невероятной поддержке два статичных эскиза, она создает для афиши спектакля на редкость динамичную композицию.⁹

Обращение к теме Ренессанса в спектакле «Ромео и Джульетта», огромный труд, проделанный А. Экстер в процессе создания его сценического оформления и костюмов, способствовали ее духовному возрождению после пережитых в первые послереволюционные годы и годы гражданской войны горьких утрат и суровых испытаний. Спектакль вызвал самые противоречивые толкования и отзывы, авторы которых в большинстве своем склонялись к тому, что «Ромео и Джульетта» — неудача Камерного театра, главным виновником которой является художник. Это не значит, что декорации и костюмы А. Экстер были плохи, они сами по себе, как пишет А. Эфрос, были великолепны и превосходны, но, увы, мешали спектаклю, создавая непреодолимые сложности перед режиссером и актерами.¹⁰

«Но было все же в нем, при всей его запутанности и загроможденности, что-то такое, что не забывается, — отмечала Н. Гиляровская. — Было найдено что-то, что увлекало и заставляло верить и художнику и актеру».

Верить в цветущую юность Ренессанса, верить в то, что эти люди молоды и сильны, что они здоровы телом и духом, что с улыбкой на устах они любят и умирают. И эта улыбка

По аналогии с таировским театром свой коллектив Голейзовский назвал «Камерным балетом». В письме к Таирову от 10 июля 1919 года Голейзовский пишет: «...Все время, которое я могу посвящать себе, я сижу за книгой для «Ромео». К письму он прилагает список танцев, которые можно было бы осуществить в спектакле (восемь наименований).¹² К сожалению, эта работа не была им осуществлена. Но для нас важно то, что в процессе подготовки спектакля состоялась новая встреча А. Экстер с балетмейстером (знакомство их произошло на спектакле «Саломея», который произвел на Голейзовского огромное впечатление).

В Центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина хранится эскиз декораций А. Экстер к «Ballet Satanique» на музыку А. Скрябина в постановке К. Голейзовского, датированный 1922 годом. Об этой неосуществленной постановке ничего не известно, и все же творческие биографии балетмейстера и художницы позволяют наметить ряд любопытных параллелей. Какое именно произведение А. Скрябина легло в основу замысла этой постановки? Известно, что музыка композитора была особенно близка Касьяну Ярославичу. По сути, он открыл для балета мир сложных напряженных чувств, заложенных в скрябинских сочинениях. Возможно, что «Ballet Satanique» — первая попытка осуществить постановку «Сатанической поэмы», которую Голейзовский включит много позже в балет «Скрябинана», поставленный в 1962 году на сцене Большого театра? Музыка Скрябина требовала новых композиционных и ритмических приемов от балетмейстера, что, в свою очередь, предполагало поиски новых принципов построения костюма и всего сценического оформления. Появление на сцене «голой» конструкции было, как и многое в творчестве Экстер, смелым неожиданным экспериментом и, более того, началом качественно нового этапа, предопределившего все дальнейшее театральное творчество художницы. О декорации-конструкции, где «каждый неожиданный поворот, изгиб, возвышение, ступень» служат постановщику «предметом размышлений, возможностью дополнить (уси-

Неизвестно по каким причинам не был реализован на сцене замысел «Ballet Satanique», но способ организации сценического пространства, использованный здесь, по-видимому, настолько был принципиален и важен для балетмейстера, что в том же 1922 году совместно с художником Б. Эрדманом Касьян Ярославич ставит одноактный балет «Фавн» на музыку К. Дебюсси, также решенный в конструктивистской манере. Рисунок конструкции Б. Эрдмана и эскиз А. Экстер (если опустить несхожесть графического почерка художников) — близнецы, варианты одного замысла. Аналогичный макет для Голейзовского двумя годами позже создал и художник А. Петрицкий к неосуществленному балету «Смерть Изабеллы» на музыку Р. Вагнера. Итогом конструктивистских поисков Голейзовского в сценографии стал балет «Иосиф Прекрасный» на музыку С. Василенко, поставленный в 1925 году на сцене Большого театра, — центральная работа в творчестве балетмейстера 1920-х годов.

Многое сближало Экстер с Голейзовским и в работе над костюмом. Как уже говорилось выше, они оба бесконечно верили в широкие выразительные возможности пластики человеческого тела и оба стремились к тому, чтобы костюм танцовщиков был предельно лаконичным. В яростной полемике двадцатых годов о «нагоде на сцене» своими работами участвовала и Александра Александровна. В серии эскизов костюмов 1920 года к неизвестной постановке мы видим ее стремление к максимальной независимости актера от определенности сценического одеяния, более полно раскрытию его пластических и ритмических качеств. Всего несколькими деталями — головной убор, обувь, набедренная повязка, плащ — художнице удается подчеркнуть, укрупнить жест, расширить выразительность динамики тела.

Эскиз костюма 1920 года с авторской надписью «Из серии танцев Э. Крюгера» открывает нам еще одну страницу творчества мастера. Эльза Крюгер была известной эстрадной танцовщицей. Жанр этот в то время был чрезвычайно популярен. «Удивительная это была порча! — вспоминает художник Ф. Богород-



эпохи Возрождения, улыбка буйной юности и красоты — красоты во всем — была запечатлена в «Ромео и Джульетте».

...Экстер дала образный рисунок костюмов и грима. В этом ее главная сила!¹¹

И действительно, когда мы смотрим сегодня на эскизы к этому спектаклю А. Таирова, нас не покидает ощущение праздника, света, радости, молодости, силы... Наиболее зрелищно и эффектно выглядели сцена боя и сцена бала. Получив от художника сценическое пространство, разделенное на семь разновысоких площадок, и великолепные костюмы, А. Таиров, будучи мастером массовых сцен, добивается в этих эпизодах «Ромео и Джульетты» необыкновенного по цвету и динамике целостного монументального звучания. Если в костюмах главных действующих лиц художница работает «с оглядкой» на эпоху, на характер того или иного конкретного персонажа, то в костюмах «масок на балу» Экстер словно освобождается от «опеки времени», создает смелые, уверенные, экспрессивные, красивые по цвету композиции.

Осуществлять танцевально-пластическую партитуру спектакля «Ромео и Джульетта» Таиров приглашает Касьяна Голейзовского. Молодому хореографу была близка эстетика Камерного театра, поиск режиссером эмоционально-выразительных зрелищных форм.

Эскизы костюмов к спектаклю «Фамира Кифаред» (физиковая композиция). Камерный театр.

Москва. 1916.

лить) свое движение», мечтал и Голейзовский.¹³ Ведь обаятельность сценической конструкции, так же, как и отсутствие костюма, сосредоточивает все внимание на пластической выразительности тела, «укрупняет» ее, словно увеличительное стекло.

И еще одно. В эти годы Голейзовский осуществил несколько постановок в Госцирке. Эскиз Александры Александровны к «Ballet Satanique» удивительно напоминает цирковую арену с трапециями, кольцами, уходящими под купол нитями канатов, лестницами, батутами, овалом, лежащим в основе композиции, и круговым движением «актеров-марионеток».

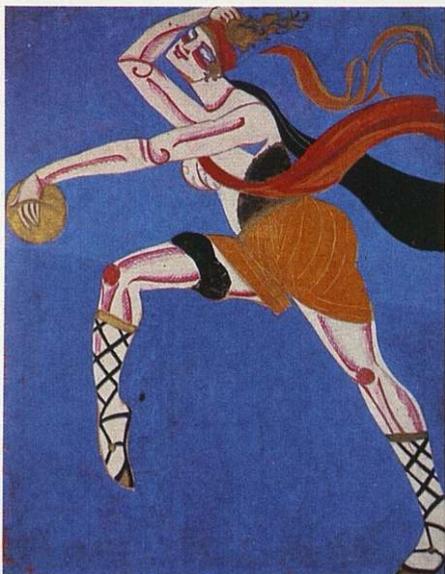
В кинотеатрах между сеансами давались эстрадные дивертисменты, ресторанички с концертными программами росли, как грибы.¹⁴ Появились кабаки «Не рыдай», на месте «Летучей мыши» — «Кривой Джимми», «Театр веселых настроений», таверна «Заверни», кабаки «Калаша» и «Ванька-Встанька», театрики «Павлиний хвост» и «Острые углы». Выступавшие в них знаменитые на весь мир русские эстрадные танцоры, или, как их тогда называли, «плясуны», всегда отличавшиеся высокой артистичностью и виртуозностью, до сих пор считаются непревзойденными.

Конечно, Экстер, с ее феноменальной способностью ментально реагировать на все новое, не могла и здесь остаться в стороне. Выразительная, эффектная, рыжеволосая Эльза Крюгер, ближайшая подруга художницы, отличалась особым «роковым» шиком в исполнении одного из самых популярных номеров в то время — «Танго смерти». А в «Танце амазонки» (в ритме галопа) у нее «причудливо сочетались два образа: элегантно наездницы и порывистой дрессированной лошади».¹⁵ Э. Крюгер, уехав в Германию, организует балетный театр. Александра Александровна и там сотрудничает с подругой, оформляя ее спектакли, в частности, в 1929 году они ставят «Дон Жуана» (на музыку Глюка) на сцене Оперного театра в Кельне.

Не претендуя на исчерпывающее раскрытие данной темы, мы подробно остановились лишь на ключевых моментах творчества А. Экстер для балетной сцены до 1924 года. Этот наиболее значительный период творчества художницы отмечен непрерывным движением по пути новаторства и эксперимента в утверждении яркого динамичного сценического действия, «театра эмоционально-насыщенных форм», созвучного бурной эпохе революционных перемен. Идеи и поиски Александры Экстер нашли свое продолжение в творчестве ее учеников — замечательных советских художников театра, среди которых А. Тышлер, А. Петрицкий, И. Нивинский, Н. Шифрин и многие другие.

К рассказанному добавим, что в 1924 году Экстер уезжает во Францию, где продолжает активно работать для балетного театра. В Париже вместе с художником Л. Заком и своим учеником П. Челищевым она создает костюмы для постановок «Русского романтического театра» Бориса Романова. А с выступлением художницы в 1928 году на фестивале «Maggio Fiorentino», в пьесе «La Donna Sullo Scudo» в постановке Татьяны Павловой, связан один из наиболее шумных скандалов в истории итальянского театра¹⁶. Используя опыт «Саломеи», она создает здесь «костюмы-контррельефы», которые состояли из геометрических форм с использованием отдельных деревянных и металлических деталей, с чем тогдашние зрители смириться не смогли.

«Европейский» период театрального творчества мастера был довольно полно представлен на выставке «Художник театра Александра Экстер», которая проводилась в 1974 году в Соединенных Штатах Америки. Своеобразным итогом этого этапа работы художницы явилось издание в 1930 году в Париже альбома «Александра Экстер. Театральные декорации» с предисловием А. Таирова. Листы из этого альбома открывают для нас совершенно иную, «новую» Экстер. Можно только удивляться, с какой смелостью и изобретательностью она конструирует сценическое пространство. Причем не только из объемов и цвета — важное



значение в оформлении сцены Александра Александровна придает свету. Несколько листов из альбома так и называются — «макет освещения». Универсальность творческих интересов художницы позволяет ей работать практически во всех сценических жанрах: опере, драме, балете, оперетте, цирке, эстрадном реву.

В большинстве своих проектов она работает «на будущее», во многом предопределяя пути развития сценографии. Благодаря этой устремленности в завтрашний день, ее театрально-декорационное творчество двадцатых годов воспринимается как удивительно молодое, современное и сегодня, в конце восьмидесятых.



Эскиз костюма вакханки
к спектаклю
Камерного театра
«Фамира Кифаред».
Москва. 1916.

Эскиз костюма Саломеи
«Танец семи покрывал»
к спектаклю Камерного театра
«Саломея».
Москва. 1917.

Эскиз костюма
из серии «Танцы Э. Крюгер».

Музей на улице Зодчего Тараси

