



1989

2

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

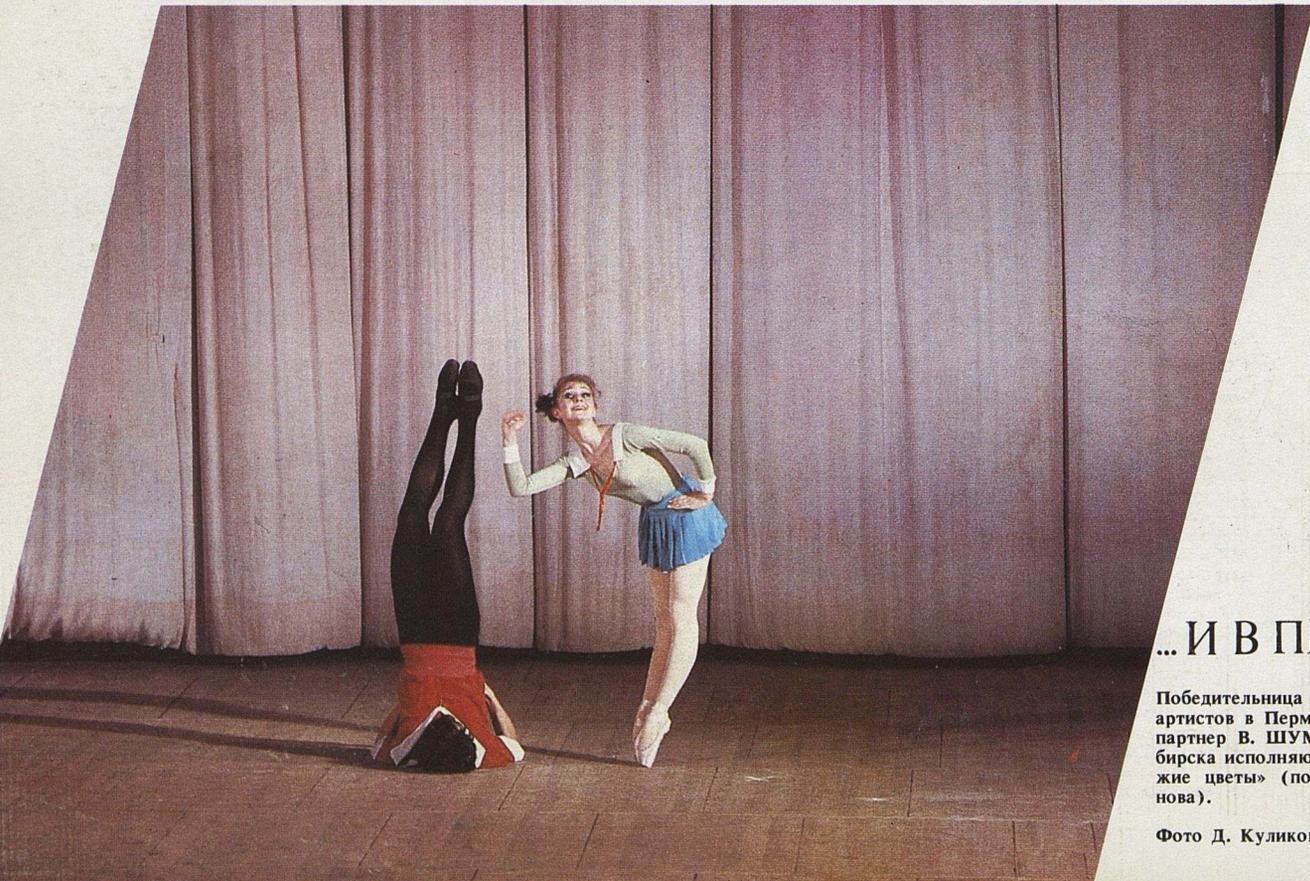
В ЛЕНИНГРАДЕ

Участники Первого республиканского конкурса имени А. Я. Вагановой — воспитанники балетных школ Российской Федерации.

Фото В. Соколова



СМОТРЫ
МОЛОДЫХ



... И В ПЕРМИ

Победительница конкурса молодых артистов в Перми А. ДОРОШ и ее партнер В. ШУМИЛОВ из Новосибирска исполняют композицию «Чужие цветы» (постановка В. Усманова).

Фото Д. Куликова

У НАС В СТРАНЕ СОЗДАН СОВЕТСКИЙ ФОНД МИЛОСЕРДИЯ И ЗДОРОВЬЯ

«МЫ ОБРАЩАЕМСЯ К ВАМ, МАСТЕРА ХОРЕОГРАФИИ, — ПОДАРИТЕ СВОЕ ИСКУССТВО ТЕМ, КТО НУЖДАЕТСЯ В БЕЗВОЗМЕЗДНОЙ ПОМОЩИ И МИЛОСЕРДИИ!

ОТКЛИКНИТЕСЬ НА ПРИЗЫВ ФОНДА МИЛОСЕРДИЯ И ЗДОРОВЬЯ УЧАСТВОВАТЬ В БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫХ КОНЦЕРТАХ, ТВОРЧЕСКИХ ВСТРЕЧАХ И ДРУГИХ МЕРОПРИЯТИЯХ, СБОР ОТ КОТОРЫХ ПОЙДЕТ В ПОМОЩЬ НУЖДАЮЩИМСЯ КОЛЛЕГАМ ПО ПРОФЕССИИ, ВЕТЕРАНАМ ТЕАТРА, ПРОСТО ДРУГИМ ЛЮДЯМ!

ДРУГАЯ ФОРМА БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫХ АКЦИЙ — ДАР ИСКУССТВА БАЛЕТА ТЕМ ЗРИТЕЛЯМ, КОТОРЫЕ НЕ ИМЕЮТ ВОЗМОЖНОСТИ ЗНАКОМСТВА С НИМ. ЭТО МАЛОИМУЩИЕ ПЕНСИОНЕРЫ, ДЕТИ-СИРОТЫ...

ФОНД МИЛОСЕРДИЯ И ЗДОРОВЬЯ НУЖДАЕТСЯ В БЕЗВОЗМЕЗДНОЙ ПОДДЕРЖКЕ ОСОБЕННО НА ПЕРВОМ ЭТАПЕ ЕГО СУЩЕСТВОВАНИЯ», — ГОВОРИТ ЗАМЕСТИТЕЛЬ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СОВЕТСКОГО ФОНДА МИЛОСЕРДИЯ И ЗДОРОВЬЯ В. МЕНЬШИКОВ

”...И НАМ СОЧУВСТВИЕ ДАЁТСЯ...”

Милосердие. Толковый словарь В. И. Даля так определяет это понятие: «Милосердие — сэрдоболіе, сочувствие, любовь на деле, готовность делать добро всякому; жалостливость, мягкосердость». Как же случилось, что милосердие постепенно было вытеснено из нашего нравственного обихода, и для того, чтобы восстановить его истинное значение, приходится обращаться к толковому словарю!

Осенью минувшего года был создан Советский фонд милосердия и здоровья. Участников всесоюзной учредительной конференции, которая проходила в Москве, в Колонном зале Дома Союзов, объединяло желание возродить в нашем обществе чувство милосердия, любви к ближнему, организовать нашу жизнь так, чтобы человек не оставался один на один со своими бедами. Сколько их! Болезни, старость, травмы, последствия войны, просто одиночество, наконец...

«Мы даже не знали, сколько в стране инвалидов, слепых, глухих, психически больных, — с горечью говорил на открытии конференции генеральный директор Межотраслевого научно-технического комплекса «Микрохирургия глаза» С. Федоров, избранный председателем правления фонда. — За сухими цифрами статистики — человеческие судьбы и человеческая боль».

Основной задачей нового фонда, записано в уставе, признано конференцией, является «утверждение в обществе идеалов гуманизма, милосердия и бескорыстной взаимопомощи». Создание фонда опирается на реально существующее движение. Такие объединения и организации, как «Помощь», «Забота», «Сопричастность», уже работают во многих городах. Осознание того, что нельзя равнодушно пройти мимо чужой беды — это знак времени, нравственного оздоровления нашего общества.

«Мы полагаем, — рассказывает заместитель председателя фонда В. Меньшиков, — что все организации-учредители, а среди них Министерство здравоохранения СССР, ВЦСПС, Государственный комитет СССР по труду и социальным вопросам, Всесоюзный совет ветеранов войны и труда, ЦК ВЛКСМ и другие организации будут способствовать проведению мероприятий фонда. Создаются отделения фонда в республиках и областях, комиссии содействуют фонду в трудовых коллективах и по месту жительства, они уже работают и оказывают нам практическую помощь. Плюрализм действий — это идеология фонда. Здесь важен не только сбор средств и добровольных пожертвований. Не менее важна и психологическая поддержка, помощь человека человеку, живая нить, протянутая от сердца к сердцу».

Открыт счет фонда милосердия и здоровья в Жилсоцбанке СССР. Его номер — 704201. Учреждения всех банков СССР принимают облигации государственных займов СССР, изделия из драгоценных металлов и камней и другие цен-

ности, осуществляют по заявлению граждан переводы с личных вкладов на счет Советского фонда милосердия и здоровья. Прием взносов обязателен для любого банка в любой точке нашей страны. В качестве взносов в фонд Внешэкономбанком СССР принимаются иностранная валюта, платежные документы и другие ценности, а также переводы средств из-за границы. Организаторы фонда рассчитывают, что он получит определенное международное значение. Фонд примет участие в разработке международных комплексов медицинских программ, предполагается создание совместных предприятий с иностранными фирмами».

«Средства фонда, — продолжает свой рассказ В. Меньшиков, — складываются также из отчислений организаций и доходов предприятий фонда, благотворительных мероприятий. Мы рассчитываем, что это будут миллионы. Милосердие и здоровье — это касается каждой семьи, каждого человека».

Еще до официального открытия фонда было сделано несколько пожертвований. Так, министр здравоохранения СССР Е. Чазов пожертвовал фонду гонорар за свою книгу «Очерки диагностики». Член Союза писателей СССР, ленинградец Г. Рябкин перечислил на счет фонда тысячу рублей. Пожертвования могут носить и целенаправленный характер. По воле дарителя средства могут быть перечислены, скажем, коллективу больницы, интернату или дому для престарелых, где находится родственник. К примеру, суздальский архимандрит Валентин пожертвовал три тысячи рублей своих личных сбережений для Суздальской районной больницы.

Центр тяжести работы фонда, по мнению его организатора, должен находиться на местах. Однако планируется и осуществление общесоюзных программ, например, программ «Дом для ветерана», «Бытовая техника для инвалидов». Предполагается участие фонда в стимулировании разработки и внедрения в серийное производство отечественной протезной техники, которая так необходима многим инвалидам и в которой мы существенно отстали от достижений мировой науки и технологии. Специальная конкурсная комиссия рассмотрит предложения конструкторов и отберет лучшие проекты. Но большая часть средств фонда будет расходоваться на местах. Размах и перспективность замыслов не должны заслонять нужд конкретного человека, нуждающегося в помощи, поддержке, сострадании.

Фонд еще только рождается, и конкретные формы его работы зависят от местных условий, от инициативы активистов милосердия. Формы и методы работы будут совершенствоваться, но главный принцип — живая связь с человеком — останется неизменным.

Как ни прискорбно бывает людское равнодушие, милосердие живо! Но для того, чтобы высесть его огонь, требуется сверхсильный удар. Так случилось, когда на нас обрушилась трагедия в Армении. Порыв милосердия проявился повсеместно, очень горячо и активно. Наш фонд внес один миллион рублей в помощь пострадавшим от землетрясения в Армении, туда была направлена группа медицинских работников в составе двадцати шести человек с полным специальным снаряжением, которая в течение двух недель самоотверженно работала на месте катастрофы. Эту акцию финансировал наш фонд.

Но гораздо труднее, чем такой всплеск горяния, поддерживать огонь милосердия постоянно. Чтобы он всегда согревал и одинокую старость, и муки больного, и вдовью печаль, и отверженность инвалида...

Членом Правления фонда милосердия и здоровья избран главный редактор журнала «Советский балет», народная артистка СССР, профессор Р. Стручковая.

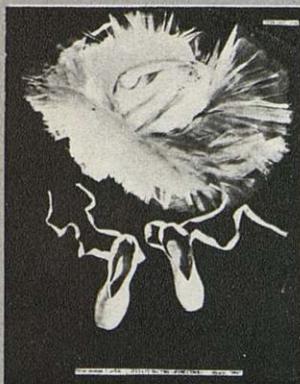
Комиссия благотворительных инициатив Фонда милосердия и здоровья, куда вошли многие представители советского искусства, призвана мобилизовать усилия на организацию концертов, показ спектаклей, вернисажей и аукционов произведений изобразительного искусства, проведение творческих вечеров с участием артистов балета, хореографов, мастеров сценографии, композиторов, музыкантов.

Благотворительные выступления с широким их освещением в прессе предполагается проводить на лучших концертных площадках. Для участия в концертах и спектаклях в Москве будут приглашаться исполнители из республиканских и периферийных трупп.

Спешите делать добро! Отдавая частичку душевного тепла другим, мы и сами становимся богаче.

Русское искусство всегда исповедовало высокие идеалы гуманизма, милосердия, сострадания. «И нам сочувствие дается, как нам дается благодать...» — эта строка Ф. И. Тютчева может быть поставлена эпитафией к лучшим произведениям русского советского театра.

Материал подготовила
О. ГОРКИНА



На первой странице обложки:
народный артист Эстонской ССР,
солист балета театра «Эстония»
Тийт ХЯРМ.

Фрагмент плаката В. Красноперова

На четвертой странице обложки:
фотоэтиюд Г. Соловьева.

Сдано в набор 9.01.89.
Подписано в печать 24.02.89.
Формат 60×90¹/₈.
Бумага импортная, 100 г.
Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Усл. кр.-отт. 20,25.
Уч.-изд. л. 12,92.
Тираж 40 000 экз.
Заказ 2962.
Цена номера 1 рубль.

Ордена
Трудового Красного Знамени
Калининский
полиграфический комбинат
Государственного комитета
СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли.

170024,
г. Калинин,
пр. Ленина, 5.

**НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И
КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ
ДЕЯТЕЛЕЙ СССР**

Выходит шесть раз в год

Основан в мае 1981 года

В НОМЕРЕ

К созданию Советского Фонда милосердия и
здоровья 1

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

Ю. Тюрин. Тийт Хярм 3

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА: ЕЕ ПРОБЛЕМЫ,
ЗАДАЧИ, УРОКИ 6

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ 13

Э. Липпа. «...Все воспринять и снова воплотить»
Н. Ершова-Литварь. Осуществилась мечта мастера

НАВСТРЕЧУ VI МЕЖДУНАРОДНОМУ
КОНКУРСУ АРТИСТОВ БАЛЕТА В МОСКВЕ

Смотры молодых в Ленинграде 17
... и в Перми 20

ГЛАВНЫЙ БАЛЕТМЕЙСТЕР: ПРОФЕССИЯ
ИЛИ ДОЛЖНОСТЬ?

Д. Брянцев. «В конгломерате конфликтов и
решений» 21

В. Салимбаев. «Нужно чувствовать, что ты
всегда в пути» 22

В. Бударин. «Диктуют все, отвечает один» . . . 24

ОДИН ТЕАТР В ЗЕРКАЛЕ ПРОБЛЕМ

Г. Челомбитько. В ожидании звездного часа 25

В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СТУДИЯХ . . . 29

ГАСТРОЛИ

С. Стахорский. Когда разразилось просвеще-
ние 35

Л. Кириллина. На грани жанров 36

Э. Бочарникова. На перепутье поисков . . . 38

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕН-
ТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

Ю. Слонимский. Джордж Баланчин. Начало
пути 40

Т. Портнова. Словно поймавший радугу . . . 47

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ 49

В ВАШУ НОТНУЮ БИБЛИОТЕКУ 53

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА 55

НА ПЕРВОМ МЕЖДУНАРОДНОМ ФЕСТИ-
ВАЛЕ ФОЛЬКЛОРА В МОСКВЕ 61

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
Н. А. ДОЛГУШИН
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

Художник
А. А. СОКОЛОВ

Художественный редактор
С. А. ВИНОГРАДОВА

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»

Портретная галерея

ЮРИЙ ТЮРИН

Каждый художник современен, отражая в своем творчестве время в непосредственной связи личного, индивидуального и общественного, социального, когда субъективное видение становится объективной чертой исторической действительности; он невольно берет на себя право быть духовным камертоном эпохи, выразителем мыслей и чувств своего поколения. Эти самопроизвольно наложенные на себя вериги безусловно требуют развитого чувства справедливости, чистоты нравственных помыслов, преданности выбранному делу, верности высоким идеалам... И если он жаждет изменить человека к лучшему, обращаясь к его сердцу, то на этом пути его ждет не только радость свершений и открытий. Ему суждено испытать страдания, ни с чем не сравнимые муки творческих поисков и заблуждений. Но и ни с чем не сравнимое удовлетворение, когда он достигает желанной цели, когда свободно и полно высказавшись, он обретает признание своих современников.

Именно к такому типу художников принадлежит известный эстонский танцовщик и балетмейстер, народный артист Эстонской ССР Тийт Хярм. Сегодня за его плечами солидный стаж работы на балетной сцене, более двух десятилетий самоотверженного служения театру, искусству. За эти годы им исполнено более сорока ведущих партий. Были среди них и настоящие шедевры, были просто удачи, но не было ни одного спектакля, роли, образа, к которым артист подошел бы формально, опираясь только на холодную рассудочность профессионального умения. Любое его сценическое создание — плод душевных терзаний, интеллектуальных раздумий, эмоциональный всплеск сокровенных чувств. Даже его стремление к красоте, к совершенству и законченности форм — радость растворения в безмерности природы, счастье от постижения ее высших законов.

Поступив в 1957 году в Таллинское хореографическое училище, Хярм с 1961 года начинает участвовать в спектаклях театра «Эстония». С 1962 года он продолжает учебу в классах Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой у Н. Серебренникова и Н. Зубковского. Первые сценические шаги молодого солиста были сразу замечены и отмечены зрителями, критикой. В небольшой степени тому способствовали внешние данные артиста: статная фигура, красивая лепка лица, изысканность и плавность жеста, пружинистая сила поддержек. Он идеально отвечал понятию прекрасного кавалера в балетном театре. И в его творчестве таких ролей было немало: Принц из «Золушки» С. Прокофьева, принц Дезире из «Спящей красавицы» и принц Зигфрид из «Лебединого озера» П. Чайковского, Жан де Бриен из «Раймонды» А. Глазунова...

Одной из первых работ Хярма в этом амплуа стала роль графа Альберта из балета «Жизель» А. Адана. Выступление юного артиста в этой партии выявило раннюю зрелость его таланта, самостоятельность подхода к образному решению партии.

Своеобразие его интерпретации заключается не столько в психологически точной сценической логике поступков героя, в разнообразии и неожиданности игровых деталей, вернее — не только в этом, сколько в стилистическом един-

Тийт ХЯРМ на репетиции.

ТИЙТ

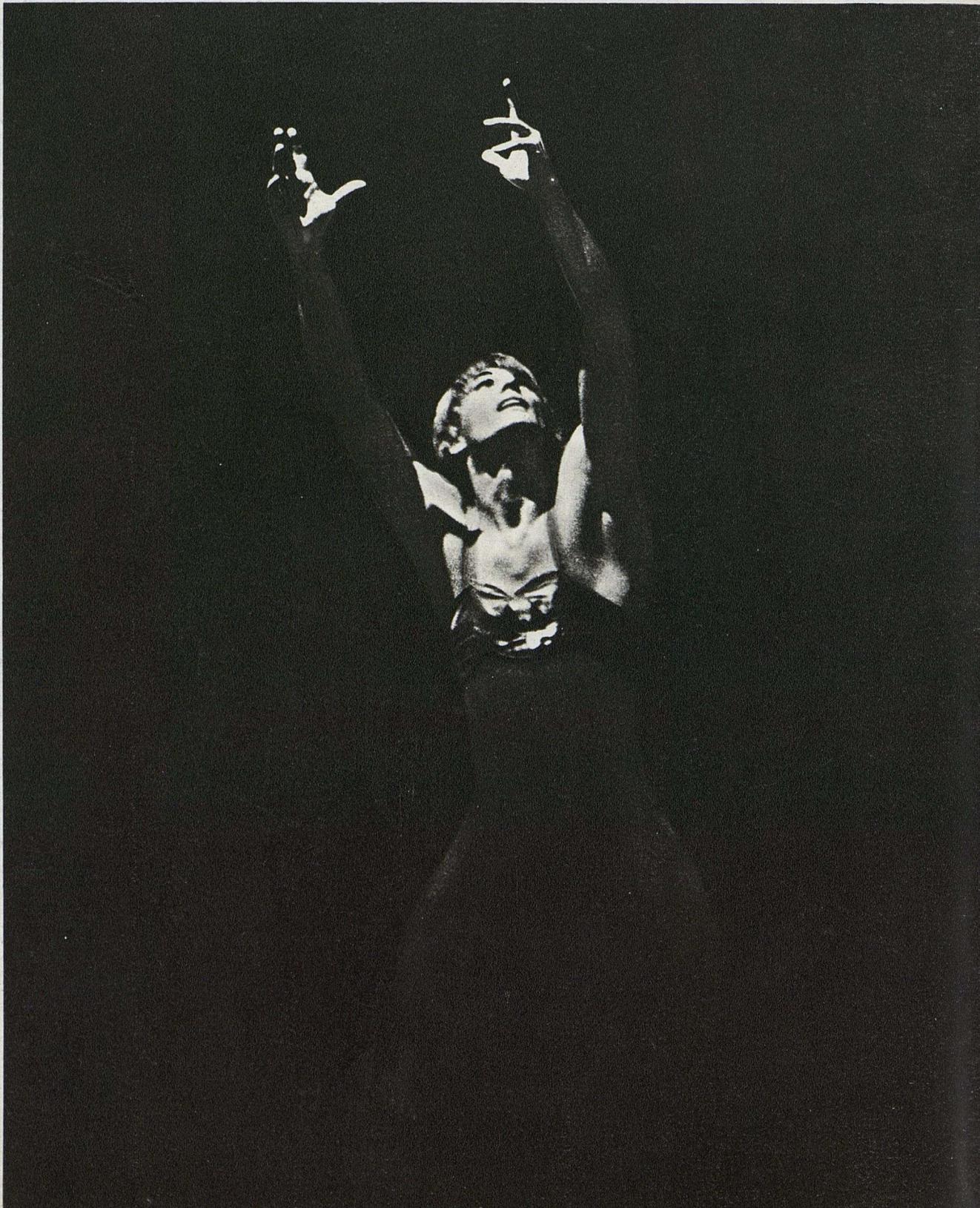
ХЯРМ

стве актерской выразительности и танцевальной характеристики роли. Сочетание романтической приподнятости чувств с изяществом хореографической фразировки сообщает танцу Тийта Хярма особую привлекательность. Неброская палитра красок, мягкая игра светотени зачаровывает свежестью, чистотой и прозрачностью рисунка. Прекрасное владение всеми формами мужского классического танца, подлинность хореографической культуры, тонкость пластической нюансировки делают эту партию одной из лучших в репертуаре артиста и по сей день.

Вообще все «вельможные» герои Тийта Хярма прежде всего поражают естественностью проявления аристократических манер, свободой изъявления чувств, трепетностью

отношения к образу Прекрасной дамы. Так, меланхоличность, отрешенность и самоуглубленность принца Зигфрида вполне уживаются с благовоспитанностью его поведения: он внимательный и послушный сын, учтивый кавалер в окружении придворных, благодарный ученик наставника. Но живет он как бы в двух измерениях: его мир романтической мечты существует, как бы окруженный реалиями обыденной жизни. Душа полна неясных предчувствий, невысказанных желаний, ожиданием встречи с необычным, а внешне он сдержан, корректен, галантен. В плавности чуть замедленного жеста, в гордой, но без надменности, посадке головы, в легкой скользящей поступи, во всей величавости его облика чувствуется особая порода, принадлежность

Тийт ХЯРМ
в спектакле
«Прометей».
Фото
Б. Саенко



Тийт ХЯРМ и
Элита ЭРКИНА
в балете
«Ромео и
Джульетта».

Фото
Д. Куликова



к сословию аристократов духа. И только в бездонной глубине глаз ощущается какое-то смятение, словно видит он внутренним своим взглядом туманные берега фантастического «лебединого» озера.

Эта сдержанность романтического порыва — отличительная черта артистического «я» Тийта Хярма. Эмоциональность исполнительской манеры — не в открытости темперамента, но в стремлении в трактовке классических партий продемонстрировать свое видение характера, мироощущение. Высокая сценическая культура, благородство позы, продуманность каждого движения органично сочетаются у него с импровизационностью пластической палитры. Тийт Хярм представляется мне танцовщиком интеллектуального плана, для которого средства его искусства — это размышление о мироздании и месте человека в его необозримой громаде.

Т. Хярм — артист очень «стильный». Стиль — это не только манера изложения танцевального текста. Солист, работающий над новой партией, несомненно, должен учитывать и историческую эпоху, и эстетические требования времени, и особенности формы произведения, и многое, многое другое, что входит в понятие «стиль». Но прежде всего танец обязан быть выразительным, соответствовать авторскому видению его создателя, нести на себе печать творческой индивидуальности исполнителя. Так, интерпретация Т. Хярмом мужских партий в фокинских балетах «Шопениана» и «Видение розы» именно личностно-оригинальна, однако не вступает в противоречие с традицией. Словно отвечая требованиям Платона, что мужчина должен прожить свою жизнь в дорийской гамме, он лишает своих героев и тени рафинированности. Его романтизм мужествен, лишен сентиментальной умиленности. Каждое движение не выписано и изукрашено, а будто отлито в безупречную граненую форму. Все правильно, гармонично и одновременно — все насыщенно, музыкально, импровизационно. Вот это сочетание выверенной статичной позы с динамизмом танцевальных красок — и есть достоинство стиля Т. Хярма.

Впрочем, открытие его как оригинального танцовщика произошло не в классическом репертуаре. Здесь он властвовал, зримо воплощая красоту движений академического танца. Неожиданным стало его выступление в партии Мандарина в балете Б. Бартока «Чудесный мандарин», поставленном М. Мурдмаа в 1968 году. Резко диссонантная

структура музыки композитора потребовала и от балетмейстера создания своеобразной хореографической лексики. В ней явственно проступало экспрессивное начало, элементы многозначной символики. И, что важно подчеркнуть, в процессе работы взгляды хореографа и исполнителя на природу современного балетного искусства полностью совпали.

В лице Тийта Хярма Май Мурдмаа получила идеального интерпретатора своей творческой мысли. Новая пластика вскрыла и новую художественную особенность танца артиста. Выразительность каждой позы дышала свободой скульптурно-пластического проявления тела, движения непосредственно отражали состояние души героя. И в этой психологической выстроенности танца прочитывалась глубина философского осмысления образа, неоднозначность его характеристик. Мандарин Хярма — это то ли бог, то ли сатана в человеческом обличье. Его взгляд обладал какой-то гипнотической силой, а все поступки и действия подчинялись сверхъестественной воле. В марионеточности, фантастичности его движений исподволь звучала трагическая нота обреченности, предопределенности, неизбежности конца.

Еще с большей остротой раздвоенность человеческого сознания Хярм воплотил в роли католического священника Сюрена из балета Э. Тамберга «Иоанна тентата». Его Сюрэн мечется между верностью религиозному долгу и естественностью порывов своей натуры. Призванный спасти безумную Иоанну от происков дьявола, он сам готов впасть в грех прелюбодеяния. На сурово-аскетичном фоне монастырской жизни ростки зарождающейся любви выглядят болезненно-хрупкими. Им не суждено пробиться к свету, распусться цветами благородных романтических чувств. И в нервно-пульсирующей динамике хореографии балета Т. Хярм высвечивает драматизм роли, вскрывая многозначность ее внутреннего содержания.

Новый этап в творчестве эстонского артиста обозначился при встрече с работами Игоря Чернышева. Роли в спектаклях «Антоний и Клеопатра» Э. Лазарева, «Адажио» Т. Альбини, «Ромео и Юлия» (на музыку Г. Берлиоза), «Казнь Степана Разина» (на музыку Д. Шостаковича) с участием Хярма стали не только личными достижениями танцовщика, но и значительным событием в истории советского балетного театра. Т. Хярм удивительно точно постиг спе-

цифику хореографического мышления И. Чернышева, у которого пластический знак, пластический мотив самостоятельность выразительной силы. Особенно наглядно это проявляется в «Адажио» Альбинони, где танцевальная линия в своем конструктивном решении вызывает ассоциации с готикой, передает возвышенное настроение музыки, ее устремленность ввысь. Но в абстрактное благозвучие мелодии, в приподнятость, торжественность этой «мессы» балетмейстер и исполнитель вносят драматическое начало. Отсюда тревожные, будоражащие душу интонации, словно подчеркивающие одиночество, непостижимость судьбы отдельной личности на фоне грандиозной картины жизни.

В центре внимания хореографа и актера в другом произведении — «Казнь Степана Разина» — тоже человеческая личность, но поднятая на дыбу истории, где имя собственное есть обобщенный символ, где мелкие частности становятся ненужными подробностями. В этом балете-оратории Т. Хярм (Степан Разин) поистине поражает своей способностью к актерскому перевоплощению, «полету человеческого духа на сцене». На бледном, почти «стертом» его лице светятся прозрачной, как у ребенка, голубизны глаза — глаза человека наивного, чистого душой и помыслами. И потом, когда потрясенная толпа рухнет на колени, а из груди окровавленных хламид как бы поднимется новоявленный Христос, это не будет казаться натяжкой или неправомерной аллегорией — кажется, что поднялась, воскресла и воспарила Душа Разина — бунтаря и мятежного праведника.

В последние годы после окончания балетмейстерского отделения Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского Тийт Хярм сам обратился к сочинительству. Его первым крупным хореографическим опытом стал балет Э. Денисова «Исповедь» (либретто по роману французского писателя А. Мюссе «Исповедь сына века» написал А. Демидов). Здесь смелость художественного поиска начинающего балетмейстера выразилась не только в первичности и сложности заявленной темы, а, главным образом, она сказалась в ее исповедальном характере, в желании вскрыть средствами своего искусства глубину философского содержания литературного первоисточника. И надо отметить, что во многом авторам балета это удалось. Более того, в их сценическом повествовании выявилась интересная связь с современностью. Рефлексирующий главный герой спектакля Октав в исполнении Тийта Хярма как бы подтверждает известную истину: замыкаясь в кругу собственных страстей, призрачных и изощренных удовольствий, человеческая личность постепенно разрушается. За эгоизм, как правило, мы расплачиваемся пустотой, одиночеством и отверженностью. Путь Октава гибелен тем, что его дорога ведет в никуда.

Своеобразным продолжением исследования человеческой личности, мотивацией ее поступков и психологии действий стал другой балет Т. Хярма «Сын Калева отважный» Э. Каппа. Здесь хореограф обратился к эстонскому эпосу, черпая вдохновение в национальных истоках искусства. Его, как и в «Исповеди», интересует становление и развитие характера отдельного индивидуума, но уже в неразрывной связи героя со своим народом. Это верное ощущение почвенности литературного и музыкального материалов и определяет особенность его новой работы. Впрочем, при всех достоинствах хореографических работ Т. Хярма их можно считать только первой пробой пера, ибо в них талант исполнителя превалирует над мастерством постановщика. Путь хореографа Тийта Хярма только начинается, и хочется надеяться, что он тоже приведет его к подлинным открытиям.

«Человеку, впитавшему дух нашего быстротечного века, может показаться диким, ветхозаветным, фарисейским утверждение, что самое сокровенное, прекрасное в человеке, непостижимо открывающееся ему самому и другим, осталось таким же, каким оно было всегда, что самые весомые и возвышенные из наших чувств не изменились», — с иронией восклицает эстонский писатель Й. Семпер. «Да, не изменились!» — вслед за Й. Семпером, но уже серьезно, утверждает своим искусством Т. Хярм. Воспевающий прекрасное как одну из форм проявления человеческого духа, он всей своей многогранной творческой деятельностью обращен в будущее. Он верит в жизнь, в победительную силу таланта, в театр, дарующий людям и душевные бури, и созерцательный покой красоты. И эта вера в нетленность духовных человеческих ценностей предопределяет сугубо оригинальный склад личности Хярма-художника. А современность звучания артистического голоса делает его фигуру одной из наиболее самобытных в нашем хореографическом театре.

МНОГО ОТКЛИКОВ ПОЛУЧИЛА РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ» НА ОТЧЕТ О ЗАСЕДАНИИ СВОЕГО «КРУГЛОГО СТОЛА», КОТОРЫЙ НАЗЫВАЛСЯ «БАЛЕТНАЯ КРИТИКА: ЕЕ ПРОБЛЕМЫ, ЗАДАЧИ, УРОКИ» (№ 4, 1988 ГОД). ПО ВОПРОСАМ, КОТОРЫЕ БЫЛИ ПОДНЯТЫ В МАТЕРИАЛАХ ЭТОЙ ПУБЛИКАЦИИ, ВЫСКАЗАЛИ И ПРОДОЛЖАЮТ ВЫСКАЗЫВАТЬ СВОИ СУЖДЕНИЯ И СПЕЦИАЛИСТЫ-ПРАКТИКИ, И САМИ КРИТИКИ-БАЛЕТОВЕДЫ, И ЛЮДИ, ПРОФЕССИОНАЛЬНО С БАЛЕТНЫМ ТЕАТРОМ НЕ СВЯЗАННЫЕ, ТО ЕСТЬ ВСЕ ТЕ, КОМУ НЕБЕЗРАЗЛИЧНО СОСТОЯНИЕ СЕГОДНЯШНЕЙ КРИТИКИ И ЕЕ БУДУЩЕЕ. РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ ВСЕХ, КТО ПОЖЕЛАЛ ПОЗНАКОМИТЬ ЕЕ РАБОТНИКОВ СО СВОИМ



МНЕНИЕМ ПО ДАННОЙ ПРОБЛЕМЕ. ЧАСТЬ ТАКИХ ПИСЕМ-ОТКЛИКОВ ПУБЛИКУЕТСЯ В ЭТОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА. КРОМЕ ТОГО, РЕДАКЦИЯ РЕШИЛА ПРЕДЛОЖИТЬ ВАШЕМУ ВНИМАНИЮ СЛЕДУЮЩУЮ АНКЕТУ:

1. ЧТО ВЫ ЖДЕТЕ ОТ КРИТИКИ?
2. КАК ВЫ ОЦЕНИВАЕТЕ ЕЕ СЕГОДНЯШНЕЕ СОСТОЯНИЕ? УДОВЛЕТВОРЯЕТ ЛИ ОНА ВАС ИЛИ НЕТ, И ПОЧЕМУ?
3. КАКОЙ ВЫ ХОТИТЕ ВИДЕТЬ БАЛЕТНУЮ КРИТИКУ В БУДУЩЕМ?

ПЕРВЫЕ ОТВЕТЫ НА ЭТИ ВОПРОСЫ ВЫ ТАКЖЕ НАЙДЕТЕ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА.

ОБНОВЛЯЕТСЯ ЖИЗНЬ, ИЗМЕНЯЮТСЯ ПОНЯТИЯ...



Почему появилось новое, весьма спорное и туманное определение: элитарный спектакль, элитарный зритель? Что касается элитарного зрителя, то это понятие не должно быть предметом серьезной дискуссии, так как театр не может существовать для горстки людей. Иначе бы не заполнял зритель огромные залы. И это не политический, а эстетический разговор. Опыт с советским зрителем доказал, что это и ненаучно, и асоциально, потому что от Большого театра до театра в далекой периферии залы заполняют самые разнообразные и разнообразнообразные зрители. Но есть деление на возрастные группы, по-разному относящиеся к репертуару. Например, молодежь хоть и ходит на классику, но своим считает театр нового стиля. Она всегда бывает в театрах, но если на классике она составляет 50% зрителей, то и это уже очень важно.

Обновляется жизнь, изменяются наши понятия. Нам необходимо очистить их от наслоений, так как ложное стремление пойти в ногу с научными преобразованиями заставляет нас слишком часто прибегать к научным терминам. Читаешь статью иной раз — так много красивых, ученых слов, но их можно было свободно заменить другими, более простыми, и статья от этого только бы выиграла. К таким словам относится и термин «элитарный». Я не считаю, что балетный театр нуждается в делении на «элитарные» и «неэлитарные» спектакли. Если исходить из этимологии, то в переводе с французского «элитарный» означает «лучший», «безупречный». Трактуются понятия «элитарное искусство» еще и как «сложное». Но почему такие спектакли следует выделять особо и давать им особое название? Думаю, что лучше говорить о спектаклях новаторских. Не прост спектакль Н. Боярчикова «Макбет». Но я бы не стал называть его «элитарным». Это скорее смелое, оригинальное прочтение, поскольку он не повторяет ничей почерк. Это спектакль, который, следуя метафорам и аллегориям, несет в себе шекспировскую тему. И закономерно, что он не прост. Шекспир таковым никогда не был. Достаточно вспомнить, как афористичен язык его персонажей. И может быть именно в этом смысле Боярчиков следует за Шекспиром. Вводя же термин «элитарный», мы создаем путаницу, как много лет пу-

тались с понятием «современное искусство».

Второй вопрос, который меня заинтересовал в рассуждениях критиков, опубликованных в журнале «Советский балет», — это вопрос подготовки кадров. По-моему, эти два вопроса самые существенные в отличающихся многообразием выступлениях на «круглом столе». И мне хотелось бы заметить, что судьбы балетной критики решают не только сами критики, но и система журнально-газетного дела. Для специальных отделов искусствоведческих журналов существуют специальные редакторы. Но в каком журнале, кроме «Советского балета», — есть специалисты, способные иметь свое видение и определять характер оценки произведений балетной сцены?

Если профессия критика не массовая, то балетного критика — еще более уникальная, в силу объективной природной корреляции процессов. Давайте посмотрим, сколько же у нас театров, спектаклей, премьер, сколько газет и журналов, научно-исследовательских институтов, где бы могли применить свои знания специалисты? Нужно думать и об этой стороне дела.

«Никто у нас в стране не готовит специалистов по балету» — читаем мы в выступлениях участников «круглого стола». Так ли это? Давайте обратимся к фактам. Кто из тех, кто пишет о балете, не окончил Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского? Очень немногие. На театроведческом факультете здесь ежегодно от двух до пяти дипломов защищается на балетную тему, две-три диссертации посвящаются тоже балетному искусству. Но уж поскольку вопрос встал о системе подготовки балетных критиков, то, пользуясь сорокалетним опытом, я могу сказать уверенно, что нельзя отделять эту подготовку от общего театроведения. Первые три года человек, избравший профессию балетного журналиста, должен изучать историю театра, музыки, изобразительного искусства. К специализации можно обратиться только во второй половине третьего курса. В нее должны войти — история балета, знание современного театра. Писать критические статьи о балете следует также начинать с третьего курса, а первые два года будущий балетовед должен заниматься анализом драматургии, спектаклями театра как такового. Когда лет восемь-десять назад на нашем факультете подобралась группа желающих изучать балетное искусство, для них был организован специальный семинар. Но и сейчас желающие не являются сиротами на факультете. Введен курс индивидуальных занятий уже с первого года обучения. Студенты (если таковые желающие есть) имеют возможность заниматься балетным искусством.

Есть еще и такая проблема: артисты балета учатся, как правило, на заочных курсах. И я провел такой опыт — одним разрешал заниматься только балетом (то есть писать статьи по всем жанрам журналистики только на балетные темы), а другие же два с половиной года работали со всеми, участвовали в обсуждении, писали статьи об опере, оперетте, драме, эстраде, кино и только затем переходили на балетные темы. Последняя группа оказалась сильнее и перспективнее, по крайней мере двое из нее — успешно сдали экзамены и зачислены соискателями для подготовки кандидатских диссертаций.

Таким образом, факты показывают, что подготовка балетных критиков не является столь уж забытым и не обиходным делом. Иначе невозможно было бы состояться столь представительному «круглому столу», в котором приняли участие практически все поколения людей, занимающихся балетной критикой.

Николай ЭЛЬЯШ,
профессор

КАК БЫТЬ ОБЪЕКТИВ- НЫМ?



Меня, как и многих заседавших за «круглым столом», волнует положение с балетной критикой: ее состояние и отношение к ней.

Пишущих о балете стало намного больше, нежели прежде (хотя по-прежнему такой специализации в институтах нет). Их можно подразделить (конечно, условно) на следующие категории. К одной примыкают критикессы-поклонницы, тающие от восхищения перед своими кумирами и непременно стремящиеся побеседовать с ними. Беря на веру все, что слышат, они добавляют к этому потоку восторгов и... рецензии готовы. Анализа явления от них ждать не приходится. К другой можно отнести эрудитов «широкого профиля», уверенных в своей компетентности в самых различных вопросах. Они ошеломляют начитанностью и парадоксальностью суждений, но при внимательном чтении их статей обнаруживается подчас элементарное непонимание предмета. Как, например, А. Парин, упрекнувший на страницах журнала «Театр» (№ 8 за 1988 год) балетмейстера В. Елизарьева в том, что он прячется за спину художника Э. Гейдебрехта!? По-видимому, М. Фокин «прятался» за А. Бенуа и Л. Бакста, и уж, конечно, Ю. Григорович всю жизнь «хоронился» за спиной С. Вирсаладзе. Не удивлюсь, если вскоре прочту, что балетмейстеры «прячутся» еще и за спины композиторов. К третьей категории причислим так называемых «зубастых молодых», они были довольно точно охарактеризованы во время заседания «круглого стола».

Наконец, еще одна категория — люди, пишущие о балете профессионально. Они неоднородны по своему составу — различные пути, приведшие их к этой деятель-



ности, различны их пристрастия. Но они знают хореографию не понаслышке и относятся к ней, как к делу своей жизни. К сожалению, следует признать, что и эта категория критиков (льщу себя мыслью к ней принадлежать) неоднократно грешила необъективностью, но вину за бесконечные славословия прошлых лет мы не можем целиком брать на себя: печатные органы не стремились получать негативные материалы, в первую очередь — о Большом театре.

С ним у большинства балетных критиков отношения крайне затруднены. Точнее — почти отсутствуют. Достать билет на его балетный спектакль критику также трудно, как и простому москвичу. Статьи о балетных премьерах заказываются одним и тем же людям (они же получают и возможность посетить их). Лично я бываю в Большом театре лишь тогда, когда на его сцене проходят гастролы балетных коллективов наших республик. Или когда кто-нибудь из артистов Большого театра пригласит на свое выступление. Эти редкие посещения не дают возможности следить за деятельностью балетной труппы, не позволяют улавливать возникающие тенденции, словом, мешают формированию обоснованных, профессиональных суждений, которые могли бы принести пользу делу.

Ненамного легче попадать и на спектакли других столичных театров. Поэтому, считаю необходимым добиваться специальных, пусть немногих, мест для прессы на каждый балетный спектакль. Это решило бы проблему пишущих о балете. К тому же сознание того, что ты идешь в театр не из-за чьей-то любезности, которая неизбежно ко многому обязывает, а по законному праву, вернула бы нам, критикам, так часто попираемое чувство собственного достоинства.

Второе положение: считаю необходимым поднять авторитет и значение художественных советов в балетных театрах. Они должны быть выборными и работать не при главном балетмейстере, а наравне с ним. К участию в советах было бы полезно привлечь наряду с мастерами со стороны и критиков. Не только тех, кто является

«приближенными» к главному балетмейстеру, а значительно более широкий круг лиц.

Думаю, что обе эти меры (разумеется, наряду с другими) помогут решить несколько проблем: придадут характер гласности жизни театров, приблизят критиков к ее повседневности, а также помогут им выйти из под ярма зависимости от влиятельных билетодателей.

Наталья ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ,
кандидат искусствоведения

ПОЯВИЛИСЬ БЕССПОРНО ТАЛАНТЛИВЫЕ НОВИЧКИ

Я

пишу о балете с середины пятидесятых годов, но лишь очень недолго, на протяжении быстро пролетевших нескольких лет, испытывал чувство удовлетворения и даже невольной гордости, думая о своей профессии и ее общественной роли. Было это на переломе пятидесятих-шестидесятых годов, когда в Ленинграде и Москве появилась «новая волна» молодых одаренных балетмейстеров и молодых одаренных артистов. И тем, и другим пришлось поначалу не очень легко, хотя, разумеется, не в одинаковой мере. Балетмейстерам нужно было «прошибать» стену, а артистам — освоить новый репертуар, полагаясь, главным образом, на свое разумное и на свои силы.

И вот в это-то время практически все действующие критики — Ю. Слонимский, В. Красовская, В. Чистякова, П. Карп в Ленинграде, Н. Аркина, Е. Луцкая, Е. Суриц, Н. Чернова (и, к сожалению, всего лишь в небольшой степени автор этих строк) в Москве — не сговариваясь и даже не будучи хорошо знакомы друг с другом, горой встали за молодых и в сфере, которая уже давно не была им подчинена, — в сфере общественного мнения — одержали полную и достаточно быструю победу. Одновременно все эти критики сделали имя и самим себе, хотя, бог свидетель, ни для кого это не было главной целью. Подняли они репутацию и всего критического цеха, тем более, что новое искусство, рождавшееся у нас на глазах, поставило перед критиками новые сложные профессиональные требования и проблемы.

Тут надо добавить, что в отличие от ситуации, сложившейся в драматическом театре и в кино, в нашем цехе фактически не было критиков-охранителей, критиков-проработчиков, критиков-реакционеров. В роли охранителей и проработчиков выступали некоторые практики балета, хорошо защищенные положением своим, прошлыми заслугами и возможностями печататься, которыми мы тогда не располагали.

С тех пор много воды утекло, и положение изменилось и в критике, и в самом балетном театре. Изменились судьбы и жизненные установки представителей той самой «новой волны». Некоторые из них сами заняли позицию охранительную и консервативную, позицию глухой обороны. Все это в порядке вещей, такое не раз случалось в истории искусства. Но все это повлияло и на наши взаимоотношения, и на наши судьбы. Почти исчезла цеховая солидарность. Возникла внутрицеховая разобщенность. Кто-то ушел из критики, кто-то пристал к образовавшимся группировкам и лагерям, и теперь, встречаясь друг с другом, мы нередко старательно избегаем обсуждать профессионально-балетные темы.

Хуже другое: в нашей среде возник тип критика-охранителя, критика-проработчика, критика-зоила, ненавидящего либо не им открытого, либо всякий новый талант, с ревнивым недоброжелательством относящегося и к одаренности других критиков, к их популярности и успеху. И, наоборот, стал исчезать тип критика-аналитика и критика-поэта, и когда я пишу эти слова, я думаю в первую очередь о рано погибшем (в 1959 году) М. Иофьеве, писавшем статьи, для меня сохранившие значение образца (они напечатаны в книге «Профили искусства», изданной посмертно).

Но все обстоит не так уж плохо, поскольку пришло осознание неблагополучия в наших поредевших рядах (о чем свидетельствует «круглый стол» в «Советском балете»), и поскольку ряды оказались не такими уж поредевшими (о чем свидетельствует само число приглашенных на этот «круглый стол»). А главным, появились бесспорно талантливые новички. Я назову только три имени молодых людей, которые поразили меня своими аналитическими способностями и литературным даром. Это Татьяна Кузнецова из Москвы (печатается в журналах «Советский балет» и «Театральная жизнь»), Инна Склярская из Ленинграда (печатается в журналах «Советский балет», «Театральная жизнь», «Театр»), Павел Гершензон из Свердловска (его дебют состоится в мартовских номерах «Театральной жизни» и «Декоративного искусства»). Всем им уже больше двадцати пяти лет. А на подходе, насколько я знаю, еще более молодые имена.

Вадим ГАЕВСКИЙ

СЛОВО— ЗРИТЕЛЮ!

Д

орогая редакция журнала «Советский балет»!

Каким должен быть балетный критик? Прекрасно об этом говорилось за вашим «круглым столом» (№ 4, 1988 год). Считают ли сами критики, что качества, о которых они рассуждают, для них обязательны? Ответ на этот вопрос я получила в журнале «Театральная жизнь» (№ 18, 1988 год). Там напечатан критический отзыв Т. Кузнецовой на балет Ролана Пети «Сирано де Бержерак», поставленный в Большом театре СССР. Статья называется «Сундук фокусника». Разбирать статью не собираюсь. Обязательно ее прочтите. Впрочем, она ведь уже была у вас, но пришлось «не ко двору».

Статья Кузнецовой, мало сказать, удивила своей безапелляционностью. Можно ли считать, что она доказательна в своих суждениях, когда пишет о первой постановке «Сирано де Бержерак», которую сама никогда не видела да и не могла видеть? Статья непрофессиональна, написана в оскорбительном тоне и по отношению к всемирно известному балетмейстеру, и к ведущим артистам Большого балета, исполнителям главных партий (исключение — Л. Семеняка).

Спектакль шел в апреле. Автору статьи потребовалось пять месяцев, чтобы сказать и свое слово о балете, но уже после (!!!) Н. Эльяша и В. Уральской. Очень жаль, что журналу «Театральная жизнь» «ко двору» пришлось работа, которая может научить единственному: как нельзя писать рецензии на балетные спектакли, а заодно и напомнить о том, что критик обязан быть компетентным, доказательным в своих суждениях, умным, доброжелательным, корректным.

Не следовало ли пригласить за круглый стол и представителей прессы, которым стоит знать, что своевременное помещение рецензий на спектакли и дебюты артистов в новых партиях дорого не через несколько месяцев?

Любовь ХАЛДЕЙ,
постоянный читатель журнала
«Советский балет»

Р. С. Полагаю, что вопрос о критике периодически должен в журнале повторяться.

ВЫСКАЗЫВАЯ СВОЮ ТОЧКУ ЗРЕНИЯ

Т

рочитав в «Советском балете» (№ 4 за 1988 год) материалы «круглого стола», я вынуждена взяться за перо, чтобы опровергнуть необоснованные обвинения, брошенные В. Филипповым и Г. Федосеевой в адрес мой и Т. М. Вечеслова как авторов статьи «Кто продолжит традиции?» в «Правде». Я могу понять желание больших чиновников во что бы то ни стало нейтрализовать любую критику Кировского театра, но не могу не протестовать, когда это делается путем дискредитации личности авторов, когда выступления ответственных работников культуры обретают стиль кулуарных сплетен. Хотелось бы, чтобы полемика велась по существу сказанного или написанного, а не подменялась оскорбительными выпадами.

Мне непонятно, почему незнакомые со мной люди, наблюдающие жизнь ленинградского балета из своих московских кабинетов, позволяют себе претендовать на знание «личных амбиций» или того, «что на самом деле стоит» за упомянутой статьей, не говоря уже о странных намеках типа «многие догадываются...» Можно соглашаться или не соглашаться с положениями нашей статьи, но заявлять, что она продиктована «желанием поквитаться за прошлые обиды», — это сознательно вводить читателя в заблуждение. Ни я, ни Т. М. Вечеслова не давали оснований для такого рода заявлений. Кроме того, у меня нет причин относить себя к числу обиженных театром людей, как это, ничтоже сумняшеся, делают мои оппоненты. Театр и люди, стоящие в нем у власти, — это не одно и то же. Кировский театр меня вырастил и осчастливил как художника, и я благодарна ему за это. В 1970 году я ушла из труппы по собственной воле, желая вырваться из творческого застоя, от которого тогда страдал сам театр и в котором были виновны конкретные лица, ушла, подталкиваемая страстным желанием работать и искать вместе с Л. Якобсоном.

Разрыв с Кировским театром решил по-новому всю мою судьбу, и не пойдя я на этот шаг, моя сценическая жизнь оказалась бы значительно беднее. Так что у меня нет оснований таить на театр обиды.



К тому же я всегда предпочитала высказывать свои творческие претензии открыто, в лицо тем, кто их вызывал. И думаю, что вправе также открыто высказать свою точку зрения на нынешние проблемы творческой жизни труппы, какими они видятся из зрительного зала. Но, кажется, такое право и не пришлось по душе тем, кто по старой инерции продолжает сортировать мнения на удобные и неудобные, попутно указывая, кому следует говорить (и кто достоин быть выслушан), а кому надо и помолчать. При этом в рассуждениях Филиппова и Федосеевой странной и страшной кажется логика, при которой для людей, так или иначе потерпевших или лично обиженных, заведомо отвергается возможность объективной критики, и накладывается запрет на внимание к их мнению. По такой логике и обилие критических статей в нашей сегодняшней прессе — «криков души» о том, что было в нашей истории — не стоит внимания, ведь многие из них принадлежат непосредственно «обиженным» людям...

Хотелось бы верить, что новое время повернет дискуссии в журнале в русло свободного обмена мнениями. Пока же создается впечатление, что нам вообще рекомендуют не переживать за Кировский балет, ибо на страже его интересов стоит Министерство культуры РСФСР в лице инспектора Г. Федосеевой: «Я слежу... и считаю, что театр на верном пути». Ну а если кто-то думает иначе, то «оценку таким явлениям наш журнал должен давать непременно».

В знак перемен и поддержки гласности надеюсь увидеть опубликованным на страницах «Советского балета» наряду с материалами «круглого стола» и мое письмо в редакцию.

Алла ОСИПЕНКО,
народная артистка РСФСР

ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ,
главный балетмейстер
Большого театра оперы и балета
Белорусской ССР:

Любой практик театра всегда жаждет получить отклик на свою работу. И поверьте, как важны и необходимы бывают тонкие замечания знатоков, критические претензии специалистов. Альтернативы нет — мы все за критику, но за критику профессиональную! Где же пролегла грань между дилетантизмом и профессионализмом? Пока на этот вопрос мы ответить не можем, поскольку, как я знаю, у нас даже не существует официального статуса балетного критика. Очевидно, когда статус будет введен, от человека, претендующего на миссию балетного критика, потребуются «экзамен» на определенный комплекс знаний, как это происходит в любой другой профессии. Но пока этого нет...

Наше балетоведение — молодая отрасль искусствознания; я бы еще не называл балетоведение наукой: тут только нарабатываются исследовательские навыки, обобщается исторический опыт, накапливается информация. Как деятелей всех молодых зарождающихся сфер знаний, балетоведов отличает дерзновенность, стремление активно вмешиваться в творческий процесс. Однако огорчает то, что дерзость эта часто не подкрепляется профессиональной и общей эрудицией. Поэтому, к сожалению или к счастью, балетная критика пока не делает погоды в творчестве.

Мы ждем критики профессиональной, конструктивной, созидательной. Ибо разрушить творческий замысел, поколебать авторитет, дезинформировать зрителя гораздо легче, чем стимулировать художника на новый поиск, указать ему просчеты ради видимых в будущем художественных перспектив. Конечно, бывает и так, что «критик» не видит, не хочет видеть того или иного художника. Но это уже иная точка отсчета в нашей дискуссии. Тут возникает проблема о правах и обязанностях критикуемого и критика, противоречия объективного и субъективного, этики человеческих отношений.

И снова скажу: только профессионализм может вывести из тупика

суждений. Уровень «нравится — не нравится» неизбежно должен подняться до высшей ступени оценок — хорошо или плохо с позиций искусства.

Предъявляя пожелания критикам, я никак не хочу умалить роли наших уважаемых историков балета, авторов многих замечательных книг и статей о хореографии. Они, конечно же, есть. Это те авторы, которые, как оказывается на деле, могут спорить с балетмейстером на равных, — они, как правило, музыкально образованы, в совершенстве знают танцевальную азбуку, обладают широкой художественной эрудицией и литературным даром. Они способны проанализировать спектакль во всех тонкостях и указать на его сильные и слабые стороны.

Что касается меня, то более всего я получил от своих непосредственных учителей — Федора Васильевича Лопухова, Игоря Дмитриевича Бельского, Леонида Вениаминовича Якобсона, Петра Андреевича Гусева... Их личности, их субъективные (но профессионально аргументированные) взгляды на то или иное явление искусства воспитали мой вкус. Высокое «ремесло» может передать только настоящий мастер. Я полагаю, что к обучению критиков наряду с теоретиками обязательно должны привлекаться крупные художники-практики, опытные профессионалы, которые раскроют молодым секреты творчества хореографа, композитора, актера, что называется, изнутри.

Критик обязан досконально знать театр, специфику труппы, бывать на репетициях, следить за процессом создания постановки. Но что же часто происходит? Как правило, приезжий рецензент смотрит спектакль один-два раза и высказывает в печати безапелляционное мнение. В таком случае для «практика» теряет смысл как похвала, так и негативная оценка. Он не верит ни тому, ни другому, за «выпуском» спектакля кроются недели, месяцы репетиций, огромный актерский труд, годы вынашивания замысла. Все это изначально следует уважать, если берешься писать о театре. И потому поверхностная, бездумная похвала может оскорбить и, наоборот, как бы критична ни была статья, но если в ней ощущается взгляд человека уважительного, неравнодушного, эрудированного, такой критик — первый друг и художника, и театра.

Одним из расхожих тезисов в

**ИЗ
ОТВЕТОВ
НА
АНКЕТУ
ЖУРНАЛА
СОВЕТСКИЙ
БАЛЕТ**

1. ЧТО ВЫ ЖДЕТЕ ОТ КРИТИКИ?

2. КАК ВЫ ОЦЕНИВАЕТЕ ЕЕ СЕГОДНЯШНЕЕ СОСТОЯНИЕ? УДОВЛЕТВОРИТ ЛИ ОНА ВАС ИЛИ НЕТ, И ПОЧЕМУ?

3. КАКОЙ ВЫ ХОТИТЕ ВИДЕТЬ БАЛЕТНУЮ КРИТИКУ В БУДУЩЕМ?

сегодняшней критике стал упрек в «самоповторе». Мне думается, следует отличать — где явный и безыскусный повтор, а где примета самобытности. Ведь если смотреть упрощенно, то и Тарковский, и Феллини, и Бергман (впрочем, как и Петипа) сплошь тавтологичны, потому что бесконечно «цитируют» сами себя, черпая из своего прошлого и настоящего. Другой прием «смелой» критики — противопоставление художников, навешивание ярлыков одним и апологетика в адрес других. Все это крайне вредит творческому процессу. В нашей многонациональной стране с ее социальными особенностями в республиках, городах — каждый художник стремится найти взаимопонимание со зрителем, с национальной аудиторией. Мы все трудимся на своем месте, в своем театре, на своей земле. Полагаю, что восприятие белорусской публики совсем иное, нежели зрителей прибалтийских республик или ленинградцев.

Тем более опасно выдавать «критические рецепты» республиканским театрам без достаточного знания существа дела.

Здесь я бы хотел затронуть вопрос подготовки критиков-балетоведов, но не «вообще», а с ориентацией на национальное искусство. Как есть национальные школы, стили, своеобразие проблематики культуры, так должны быть и кадры искусствоведов-критиков, специалистов по тому или иному национальному балетному театру. Это необходимо для развития самосознания нации, ее культуры, важной частью которой является танец, хореография.

Жизнь продолжается — выпускаются спектакли, пробуют свои силы молодые артисты, хореографы, в театр приходят новые поколения зрителей. И вот эта трепетная тишина зрительного зала, общее с ним дыхание, взаимопонимание для меня значит несравнимо больше, чем «критические игры» в прессе.

Я уверен, что наряду с лабораторным поиском, с постановками, предназначенными для так называемой интеллектуальной «элиты», главное место на сцене должно принадлежать произведениям, рассчитанным на широкого зрителя — человека образованного, просвещенного. Для такого зрителя хочется работать. Мне отраднее, что в этом своем воззрении я нахожу единомышленников среди коллег — музыкантов, артистов, мастеров живописи.

ИГОРЬ ЧЕРНЫШЕВ,
главный балетмейстер
Куйбышевского театра оперы
и балета:



Мы сейчас пересматриваем всю нашу историю, с горечью клеймим период застоя. Но ведь все нынешние ведущие хореографы страны как раз и формировались, творили в годы этого самого «застоя». Балету, более чем другим театральным жанрам, было легче сохранить художественный облик, поскольку наше искусство более других основывается на музыкальной и художественной образности, совершенстве технической формы, актерском проживании. Над всем этим не властен псевдо-идеологический указание. Мы не можем не констатировать, что история советского балетного театра (несмотря на периоды «кризиса» и «застоя») имеет немалые достижения. Во все десятилетия на балетной сцене рождались талантливые, выдающиеся произведения. И сегодня ради эпатажа общественного мнения не стоит уж так лихо зачеркивать их. А по поводу наших просчетов и ошибок тоже зададим вопрос критикам: где же были вы, ваша принципиальность и смелость, которые предотвратили бы весь наш многонациональный балетный театр от кризиса, что констатируется сегодня той же критикой? Почему критика — зеркало искусства прекратила свое существование, превратившись в апологетику?

Но не будем со своей стороны впадать в крайность, допуская односторонность оценок. При всех обстоятельствах нельзя не признать, что у нас в стране создана обширная балетная библиотека, множество серьезных фундаментальных трудов по хореографии, являющихся подспорьем для практиков. Однако наиболее слабым местом по-прежнему остается текущее рецензирование, оперативный отклик на премьеру, дебют, гастрольные выступления. Текущей критики просто нет как таковой — не анализируются рядовые спектакли, вводы новых исполнителей. Крайне мало публикаций в центральной прессе по проблемам балета. Статьи носят, как правило, случайный, либо «протокольный» характер... Это удручающая ситуация. Ведь при отсутствии фиксации балетных творений письменное слово часто остается единственным источником информации. Наше искусство сиюминутно, оно умирает вместе с уходом исполнителей, хореографов. Пусть же критики, помня об этом, чувствуют ответственность за высказанное слово.

Если говорить о критике применительно к хореографам, то, на мой взгляд, она должна выполнять следующую функцию — уметь охарактеризовать деятельность хореографа как можно более точно и особенно на заре его творческой биографии. На моей памяти немало случаев, когда в начале творческого пути критики выдавали начинающим художникам щедрые авансы, часто непомерно большие, а потом удивлялись: «Что же случилось с балетмейстером? Он ведь так хорошо начинал!» Это же относится и к неточным оценкам дебютов балетных артистов. Но с артистами, мне кажется, несколько проще. Здесь, как правило, не бывает таких необратимых последствий, как с балетмейстерами, когда в результате завышения или занижения оценок, упрощения анализа возникает ситуация, с которой уже сама критика не может справиться. Взять, к примеру, частое несоответствие прессы, которую получает театр на зарубежных гастролях, и отечественной. У нас хвалят, а там просят не привозить больше тот или иной «захваленный» спектакль.

Что касается меня лично, то мне жаловаться просто не на что: я критикой, как говорится, «избалован». Первый же мой спектакль «Антоний и Клеопатра» вызвал острую полемику в журнале «Советская музыка». Да и ко всем последующим работам, вплоть до сегодняшнего дня — будь то балет или концертный номер, критика относилась достаточно внимательно. Так что мне в отличие от многих моих коллег здесь повезло. Но хочу сказать людям, пишущим о нашем искусстве: необходимо помнить, что от точности, оперативности, объективности, словом, от их работы во многом зависит судьба балетмейстера, судьба его работ.

О том, что не устраивает. Мы все знаем, какое трудное положение сейчас сложилось в периферийном балетном театре. В силу разных причин настоящей серьезной критикой мы считаем центральную, например, московскую, но ее

ИЗ
ОТВЕТОВ
НА
АНКЕТУ
ЖУРНАЛА
СОВЕТСКИЙ
БАЛЕТ

представители — редкие гости в периферийном театре. Приезжают они редко, а когда приезжают, то посмотреть, допустим, цикл спектаклей одного автора не могут. Также сложно показать такой цикл и на гастролях. Поэтому, конечно, хотелось бы более регулярного приезда критиков, и не только на премьеры оригинальных постановок, но и на премьеры спектаклей, которые идут во многих театрах и идут давно. Поскольку для труппы очень важно объективное мнение людей, видевших мир, знающих различных авторов, различные варианты прочтения «Жизели», «Дон Кихота», «Лебединого озера», произведений современного репертуара, об «очередной» для них, но принципиальной для данного коллектива, работе.

Что касается местных авторов, то и им нужно больше ездить по стране, смотреть спектакли не только в своем городе. Чаше же случается, что критика быстро приобретает клеймо «непрофессиональная», поскольку — особенно при негативной оценке спектакля — не может доказательно обосновать свою точку зрения. А спорить с балетмейстером действительно нужно профессионально.

У нас же бывает, что в статье встречаются элементарные «ляпы» (типа «побежала на пальцах»), путаница терминологии и т. д. Естественно, трудно заставить себя верить человеку, написавшему такой неграмотный с точки зрения «азов» нашего искусства материал. Конечно, местному рецензенту труднее, чем столичному, — в городе один театр, один балетмейстер, одни и те же спектакли. Я не знаю, в чьей это компетенции, но, наверное, было бы неплохо, если бы авторы из других городов могли бы приезжать в Москву, чтобы повышать свой профессиональный уровень — их можно было бы собирать на семинары, «круглые столы», собеседования. Готовя такие встречи, Союзу театральных деятелей или редакции журнала «Советский балет» следовало бы обязательно предусмотреть для них и посещение спектаклей столичных трупп, и обязательное их обсуждение совместно с коллегами-москвичами.

Я бы хотел видеть критику в будущем не только высокопрофессиональной, но обязательно литературно яркой, образной, такой же поэтичной, какой была критика XIX — начала XX века: она сегодня читается как самостоятельная

проза. Своевременной. Точной, не выдающей векселя, которых хореограф оплатить не сможет. И, конечно, принципиальной. Сейчас, например, появился у критиков термин «вторичность». Раньше это называлось проще — плагиат. Нужно не бояться сказать: да, это плагиат, это «цитата» из того-то и того-то.

БОРИС МЯГКОВ,
главный балетмейстер
Музыкального театра
Коми АССР:

Критика должна быть умной, объективной и субъективной, и одновременно при этом принципиальной. То есть должна быть для нас ласковой матерью и строгим отцом. Не забывать гладить по головке и иметь право «шлепнуть» за дело. Художника нужно поддерживать, нужно и уметь вовремя, взяв за плечи и «тряхнув» как следует, поставить на место. Он как творческая личность развивается, и поэтому на разных этапах его деятельности ему всегда нужен особый и осторожный подход в зависимости от особенностей этапа. Но и «покровительство» критики должно быть умным и требовательным.

Перестройка встряхнула наше общество. Критика должна занять значительное место в театральном деле. Запруда, открытая XXVII съездом КПСС, с одной стороны, дала свободу, с другой стороны, поставила хореографа перед необходимостью самостоятельно и сознательно определять свою позицию художника. И в этой работе критики должны быть нам помощниками, обязаны понимать ответственность ситуации и действовать. Творческому коллективу наших критиков следует посмотреть критически и на себя — ведь сегодня их деятельность призвана обрести основательный интеллектуальный уровень.

Жизнь хореографа во многом зависит от дельного критического анализа. Хочется пожелать нам и нашим коллегам великолепного профессионализма — чтобы художнику было интересно знакомиться с тем, что делает критик, а критику — с тем, что делает художник.

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

Балет
«Лебединое озеро»
П. Чайковского
в Музыкальном театре
Удмуртской АССР



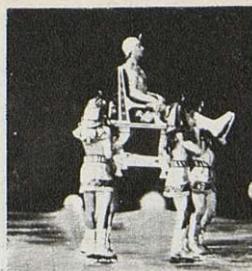
ВСЕ ВОСПРИНЯТЬ И СНОВА ВОПЛОТИТЬ

ЭЛЛА ЛИППА

Для постановки балета «Лебединое озеро» на ижевской сцене главный балетмейстер местного театра Г. Рубинская пригласила известного мастера, тонкого знатока произведений классического наследия Софью Михайловну Тулубьеву. Ученица Е. Гердт и А. Вагановой, она с детства впитала традиции ленинградской школы классического танца, затем танцевала на сценах Кировского и Пермского театров, преподавала в различных хореографических училищах, а как балетмейстер работала в Казани, Кишиневе, Донецке и других городах. «Лебединое озеро» — вторая постановка Тулубьевой, осуществленная ею на сцене Музыкального театра Удмуртской АССР. Годом раньше здесь под ее руководством была осуществлена «Жизель» — спектакль, ставший этапным в жизни балетной труппы, способствовавший ее профессиональному росту.

«Лебединое озеро» — всегда ответственный и трудный экзамен для любой труппы, а для такой, как ижевская, он ответственен и труден вдвойне: ведь всего несколько лет назад балетный коллектив ограничивался лишь участием в опереттах. Его профессиональный рост проходил в крайне сжатые сроки: красивое новое современное здание с высшей «Музыкальный театр» надо было оправдывать репертуаром — такую задачу поставили перед собой главный балетмейстер Галина Николаевна Рубинская и главный дирижер Леонтий Яковлевич Вольф. И ныне на его афише — «Жизель», «Сотворение мира», «Малыш и Карлсон», «Вечер балета»...

Процесс создания балетной труппы не был безболезненным.



Балет
«Египетские ночи»
на музыку Ф. Гласса
в ледовом ансамбле
«Все звезды»

ОСУЩЕСТВИЛАСЬ МЕЧТА МАСТЕРА

НИНА ЕРШОВА-ЛИТВАРЬ,
кандидат искусствоведения

Второй сезон продолжается сотрудничество английских танцовщиков на льду, знаменитых Торвилл и Дина с советским ледовым ансамблем под руководством Татьяны Тарасовой «Все звезды». Счастливая идея совместной работы и возможность ее осуществления благодаря усилиям фирм «Союзгосцирк СССР», «Майкл Эджли Интернейшнл» (Австралия) и «Майкл Линнит Лимитед» (Великобритания) позволили нам продолжить знакомство с творчеством уникальных фигуристов, вновь увидеть их не только неувядающее, но еще более совершенное мастерство. После Олимпиады 1984 года, после того, как Джейн Торвилл и Кристофер Дин в последний раз на спортивной арене одарили нас равелевским «Болеро», танцем, оказавшим влияние на развитие всей ледовой хореографии в течение последующих четырех лет, мы лишь знали, что они работают в созданном ими шоу. До приезда в Советский Союз летом 1987 года Торвилл и Дин вместе с ансамблем из шестнадцати человек выступали в Англии, Канаде, Австралии, Америке. «После повреждения связок на руке, — рассказал Кристофер Дин, — я некоторое время не мог работать, и все разбежалось, теперь вот появилась возможность сотрудничать с русскими, и я хочу попробовать сделать балет на всю труппу».

В первой совместной программе, показанной в июле 1987 года в Лужниках, наряду с прежними так называемыми спортивными танцами («Болеро», «Пасодобль») Торвилл и Дин представили новые свои работы: танец-диалог «Встреча» в постановке Дина и Г. Марфи с очаровательным «разговором» на коленях, «Песню Индии» на музыку Римского-Корсакова, танец-каламбур «Танго» на музыку Нилевича. Был показан также спектакль на музыку Рахманинова «Рапсодия на тему Паганини» в постановке Т. Тарасовой, где Джейн Торвилл исполняла партию Музы, Кристофер Дин — Художника, Юрий Овчинников — Демона. Тогда же Дин начал работу над балетом «Ожерелье» («Круг») на музыку французского композитора Андре Превана, где, по признанию молодого балетмейстера, он стремился использовать самые последние веяния хореографии, опираясь при этом на работы Клода Лорана. К сожалению, работа эта не была показана советскому зрителю (мы даже не знаем, была ли она завершена), поэтому о новаторстве Дина в области хореографического языка мы можем судить лишь по впечатлениям от нескольких репетиций и высказываниям артистов — чтобы выполнить замысел Дина, нужно иметь всестороннюю хореографическую плюс акробатическую подготовку.

Беседуя с Торвилл и Дином после одной из репетиций в период,



Предстояло решить много проблем. В первую очередь, новому руководству театра приходилось заботиться о жилье, устройстве молодых специалистов. «Ведь энтузиазм артистов небеспредель, — говорит Г. Рубинская. — Но отвечать за благоустроенный быт людей, приезжающих к нам и живущих по три года в гостиницах, мы не можем, так как городские власти мало интересуются нашими нуждами и мало помогают нам в обеспечении артистов жильем. Поэтому мы до сих пор не имеем возможности пообещать танцовщикам, что облегчим их непомерные нагрузки, когда артистка в спектакле «Лебединое озеро», например, едва успевая переодеться, выходит в первом акте в *pas de trois*, во втором танцует одного из трех лебедей, а затем участвует в испанском или венгерском танцах. «Сотворение мира» мы создавали с труппой в четырнадцать-пятнадцать человек — это единственный спектакль, который раскладывался на такое количество исполнителей. Затем «Жизель» — балет ставился тоже на пределе — в нем участвовали двадцать один-двадцать два человека. С появлением на афише серьезных спектаклей к нам стали приезжать артисты. И вот мы «доросли» до «Лебединого озера».

С. Тулубьева, начиная репетиции, очень надеялась на творческий потенциал коллектива, памятуя, что подготовка произведения классического наследия — это огромная школа профессионализма для исполнителей. Надо сказать, что трудились танцовщики увлеченно, с большой самоотдачей. Эта работа для каждого стала жизненной необходимостью, поскольку решала она вопросы не только чисто производственного порядка, но и нравственно-эстетического, эстетического, то есть духовного характера. А как важен тот факт, что и «Жизель», и «Лебединое озеро» осуществлены, по словам Софьи Михайловны, в «абсолютно академической редакции» без скидок на «периферийность» труппы.

То, что театр обратился к балету «Лебединое озеро» и поставил перед собой цель воплотить его в академической редакции, говорит о творческой мобильности труппы и ее руководителей, о том, что в ней царит творческий дух, стремление овладевать подлинно художественными вершинами.

Познакомившись со спектаклем, можно сказать, что здесь в прочтении конфликта добра и зла были точно намечены важные узловые моменты, кульминации, подходы к ним, что свидетельствует о большой культуре балетмейстера С. Тулубьевой, дирижера Л. Вольфа, художников В. Белых (декорации) и Н. Токаревой (костюмы), об их вдумчивом отношении к музыке Чайковского, хореографии Иванова и Петила, об их профессиональной ответственности.

Обычно мало кто обращает внимание на то, как звучит интродукция «Лебединого озера» — все с нетерпением ждут, когда откроется занавес... А в спектакле ижевского театра интерпретация оркестрового вступления заставляет вслушаться в мелодику с затаенным трагическим звучанием, которая потом всплеснется страстной болью отчаяния в знаменитой теме лебедей. Таким образом, зритель уже эмоционально подготовлен к тому, что произойдет в балете, хотя в первой картине (в данном спектакле первый и второй акты балета объединены в один и называются картинами) царит беззаботный праздничный юности, веселье. Постановочной группе удалось добиться очень живого, естественного течения сценического действия, рождаемого самим танцем, внутренним движением хореографической мысли, преодолевающим формальное сочленение номеров. Радостным настроением наполняет эту сцену *pas de trois*, танец Шута (А. Зубков), отмеченный легкостью прыжков, стремительностью вращений. И все-таки главной лирической доминантой здесь является вальс, в музыке которого так удивительно тонко воплощено свойственное молодости предощущение счастья. Эту атмосферу светозности, духовной чистоты удалось воссоздать и в хореографии.

Но подлинное счастье не дается без борьбы, его надо заслужить, обрести на него нравственное право. Эта тема раскрывается во второй сцене лебедей. В драматургическом развитии партии принца (И. Токмаков) балетмейстер стремится выявить и провести тему становления чувства Зигфрида, порожденного состраданием, стремлением защитить девушку-лебедь (Т. Глухова) от злых чар Ротбарта (В. Морозков, И. Якупов). И в таком контексте особенно

когда работа еще только начиналась, я поинтересовалась, легко ли им работает с новым коллективом, ведь и эстетические взгляды, и постановочные принципы, и исполнительский стиль танцовщиков Тарасовой слишком отличаются от их собственного. «С одной стороны, нам интересно было познакомиться с другими постановочными приемами, узнать иную манеру работы. С другой, — признался Дин, — было нелегко, поскольку уровень подготовленности у фигуристов неодинаков и не все могли выполнить то, что мне бы хотелось. Сначала мы вообще с трудом понимали друг друга. Было бы хорошо привести все к единому стилю в исполнении, чтобы мы могли быть действительно ансамблем». Спустя год, увидев балет Дина «Египетские ночи», сделанный им на всю труппу, я вспомнила нашу прошлую беседу и порадовалась тому, как много удалось сделать в создании подлинного ансамбля.

Этот одноактный балет на музыку мало известного, к сожалению, в нашей стране композитора Ф. Гласса стал кульминацией нынешнего представления Торвилл и Дина и труппы «Все звезды» в Лужниках. Уже выбор музыки — неожиданный, даже рискованный для такого спектакля — определенным образом характеризует Дина как балетмейстера. В выборе темы и музыки четко ощущается творческое *sicero* постановщика. У него давно возник интерес к миру Древнего Востока. Он изучает восточную культуру, историю, работы хореографов на темы Востока. Причем, как мы убедились, познакомившись с его спектаклем, постановщика привлекают не только внешняя экзотика, но прежде всего культурологические, философские аспекты.

История, рассказанная в балете Дина, — история жизни фараона Эхнатона и его жены красавицы Нефертити, относится к XIV веку до нашей эры, к так называемой эпохе Амарны — периоду, который принято считать вершиной развития египетского реалистического искусства. Хореограф выбрал ее как исходный материал сочинения, а музыку Гласса, вместо музыки Аренского (которая стала основой одноименного балета М. Фокина), как основу сценического решения. Фоном музыке и действию, а не наоборот, как это часто бывает, воспринимается произносимый диктором текст — словесно выраженное содержание балета. Наложение текста на музыку в данном случае не было упрощением, облегчением балетмейстерской задачи. Родилась даже некая дополнительная метро-ритмическая краска, придающая происходящему эпический характер. Что же касается роли комментатора как пояснения к происходящему, то в этом не было необходимости: замысел воплощен настолько убедительно и красноречиво, что не требует перевода ни на английский, ни на русский язык.

Разрабатывая египетскую тему, Дин обнаружил завидное знание истории древнего народа. Оно проявилось уже в выборе фабулы. Он не ограничился воплощением только истории любви Эхнатона и Нефертити, но значительно усложнил свою задачу, стремясь передать средствами ледовой хореографии устремления фараона как прогрессивного правителя, решившегося на небывалые по своей смелости политические реформы. Помните, Аменхотеп IV (первоначальное имя фараона) с целью ослабить все возрастающую власть крупной знати и жречества бога Амона — Ра возглавляет движение мелких рабовладельцев. Он объявляет ложным культ старых богов, закрывает храмы, уничтожает изображения, а новым единым божеством провозглашает вместо символа солнца Амона — Ра само солнце — Атон. Он изменил и свое имя, назвав себя Эхнатон, что означало «Дух Атона». С целью укрепления новых идей и ослабления власти прежних Эхнатон переносит столицу из Фив во вновь построенный им город... История заканчивается трагически: фараона убивают изгнанные им жрецы и знатные рабовладельцы, а Нефертити умирает от горя.

Балетмейстеру удается пластическими средствами показать процесс убеждения Эхнатоном соотечественников, обращение их в новую веру. Вдохновенное слово вождя (здесь касание руки близстоящего) заражает энергией и приводит в движение «сотни» сограждан. В «радиус» влияния попадает все больше и больше людей (используется старый добрый прием, в данном случае, точно выражающий мысль постановщика, — вращающаяся вокруг своей оси шеренга двигающихся плечом к плечу людей). И вот нам уже явлена охваченная единым духом людская машина. Сила убеждения героя, единение людей переданы постановщиком зримо и впечатляюще.

Мастерски, изобретательно решены как дуэтные, так и массовые сцены балета. Дину-постановщику явно под силу полифоническое построение действий. Остается только сожалеть, что не всегда ансамблю удается сохранить синхронность и чистоту исполнения отнюдь нелегких шагов и связок, непринужденно исполняемых самим Дином и партнершей Торвилл.

В своих хореографических построениях Дин использует характерные для эпохи стилистические принципы древнеегипетского изобразительного искусства — геометризизм композиции и барельефность пластики.

Своим стремлением быть во всем максимально верным эпохе, ее стилистике Дин близок лучшим режиссерским традициям. С

проникновенно звучит сцена объяснения Зигфрида и Одетты, которая становится подлинной лирической кульминацией балета. И постановщик, и исполнители ведут эту тему глубоко эмоционально, драматургически напряженно, определив для себя, тем самым, тот уровень спектакля, который и позволяет говорить о нем как о произведении академического репертуара. Однако добавим — это удалось осуществить потому, что труппа в целом не только добивалась технически выверенного «прочтения» текста, но и стремилась к поискам образного раскрытия духовности его содержания.

Нельзя не сказать о роли в создании спектакля педагога-репетитора Н. Сомова, направляющая «рука» которого явно ощущается в том, что мы увидели на сцене. Подтвердил это и класс, который вел Николай Григорьевич на следующее утро после первой премьеры (а вечером танцовщикам предстояло участвовать уже в следующем спектакле). На уроке чувствовалась внутренняя творческая дисциплина. Она сказалась прежде всего и в том, что на занятия пришли все — и солисты, и артисты кордебалета, и в той особой внутренней связи педагога и труппы, их полном взаимопонимании, когда исключается императивный тон в разговоре и, кажется, занятия идут сами собой.

Очень важно для раскрытия концепции сочинения, как во второй картине первого акта ведут себя исполнители ролей Зигфрида и Одетты, насколько они понимают сверхзадачу спектакля. И если на первом спектакле Т. Глухой не все удалось из-за большого волнения, которое она не могла полностью преодолеть и которое мешало зрительскому впечатлению от дуэта, то второй спектакль убедил в том, что одаренные молодые артисты, прошедшие хорошую школу, стоят на верном пути постижения значения этой сцены в драматургии балета.

Если кульминацией второй картины было явление Одетты, олицетворяющей собой добро, любовь, преданность, жизненное начало, то во втором действии его центральным событием становится явление Одилии как антитезы Одетты. Развитие драматургии здесь идет стремительно, по нарастающей. Средства, которыми пользуются постановщики, особенно чисто режиссерские, привели к находкам, родившимся именно в этом театре. Перестановка танцев в дивертисменте (испанский идет первым), появление Ротбарта и Одилии в черных костюмах с участниками испанского танца, в одежде которых использованы красный и черный тона (на фоне светлых, ярких костюмов исполнителей других частей сюжета), говорит зрителю о том, что участники испанского танца — это свита зла, что подтверждает и звучание самой музыки этого номера в оркестре: она зловеще-тревожно врывается в действие, скручивает его в тугую спираль ожидания трагической развязки. И вот наступает «черное» па де де, где колдовство обольстительной Одилии приводит принца к предательству, и в сгустившейся атмосфере коварства, лжи, злобного торжества так трагически незащищенно воспринимается появление Одетты. Но зло оказывается разоблаченным...

О том, с какой выдумкой вышел из трудного положения театр в исполнении дивертисмента, требующего большого числа участников, хотелось бы сказать особо. В Удмуртском музыкальном театре, как и в большинстве периферийных театров, труппа не укомплектована. И Николай Григорьевич Сомов, желая решить проблему, организовал с этой целью более года тому назад детскую хореографическую студию. К моменту премьеры балета «Лебединое озеро» ей исполнилось всего полгода. Но участие ее воспитанников в неаполитанском танце не показалось диссонансом в спектакле профессиональной труппы, а, наоборот, внесло новые краски, привлекло детскую непосредственностью, естественностью, грацией молодости.

Одним из положительных качеств спектакля «Лебединое озеро» в ижевском театре является четкое взаимодействие хореографии, музыки и сценографии. Пожалуй, ярче всего это ощущается в кульминационные моменты, в предшествующих им сценах — в едином ключе здесь работают все составляющие компоненты синтетического зрелища. Конечно, огромная роль принадлежит музыке. В прочтении партитуры спектакля так ясно чувствуется, что дирижер Л. Вольф не просто хороший профессионал, который может исполнить все на должном художественном уровне. Нет, ему дорога музыка Чайковского. И это ощущается на протяжении всего вечера в его бережном отношении к авторскому тексту, в неформальном соотношении forte и piano, быстрого и медленного темпов, певучей кантилены и стремительного танца. Главная в музыке, направляемая опытной рукой молодого дирижера, — импульс чувства, импульс движения, который и делает эту музыку естественной, повышает ее эмоциональность, непосредственность до такой степени, когда кажется, что музыка сиюминутно рождается на твоих глазах. А при этом — четко работающая мысль постановщика, соразмеряющего звучания оркестра с тем, что происходит на сцене, проводящего единую линию развертывания сценического действия.

Балет «Лебединое озеро» — большой шаг вперед для всего театра. Так считают участники спектакля. Они достойно справи-

большой требовательностью выполнено и живописное оформление балета, строго соответствующее канону древних египетских изображений. Колористическая гамма отличается пышностью красок и строится на сочных контрастных тонах.

«Египетские ночи» Дина — это не только экскурсия «в область археологической иконографии и этнографической пляски», это прежде всего самоценное хореографическое произведение, родившееся на ледовой сцене. Танцы в балете эффектные, праздничные, порой грандиозны и, главное, действенны. Подобное хореографическое воплощение балета пока, к сожалению, нетипично для ледовой сцены. Впервые мы увидели полноценное решение действенной линии спектакля. С интересом следим мы за развитием событий не только благодаря самому сюжету, а благодаря собственно танцу — танцу действенному. Выстраивая сюжетную линию балета, Дин показал себя мастером этого вида танца. Причем трезвое следование канонизации египетского искусства и логике происходящего не мешает ему проявлять неумную фантазию в области ледовой лексики. Балет насыщен множеством сугубо ледовых достижений, находок. И надо отдать должное — английские мастера преподносят свои «открытия» настолько естественно и легко, что не всякий профессионал отметит уникальность и неповторимость исполняемых па.

Дин — один из немногих ледовых постановщиков (чтобы перечислить их, понадобятся даже не все пальцы одной руки), кому сегодня под силу действенный танец — танец, «раскрепощенный от штампов и шаблонов танцевания», танец, подчиняющийся лишь принципам осмысленности и сценической необходимости. Он безошибочно находит нужное движение, пластическую интонацию, с безупречной логикой выстраивает, комбинирует их для изложения мыслей и чувств героев своих миниатюр и балетов. Зрителю даже необязательно видеть лица исполнителей — все сказано движением тела, мизансценами. Дуэты Торвилл и Дина поэтому никогда не спутаешь один с другим. Каждый из них — произведение малой формы хореографического искусства. Отличаются они, разумеется, и музыкой, и костюмами, но прежде всего хореографией, причем хореографией ледовой. Изыскиваются каждый раз новые «коньковые» нюансы, необходимые и уместные именно для данного танца, данных действующих лиц. Его дуэты — это всегда сюжетно-танцевальные миниатюры с внутренним драматургическим стержнем, четко обрисованные стилистически (одна из последних — «Лед и Пламень»). В них Дин пластически разрабатывает определенный образный строй, создавая свою балетмейстерскую интонационную палитру для настоящих и будущих полотен.

Откуда Дин знает закономерности, в силу которых создается эстетическая ценность, сила и выразительность танцевального образа? Даже старые темы у него получают новое художественное осмысление и завершенность... Уникальные танцовщики, чемпионы! Да! Но ведь это, как известно, не гарантия балетмейстерского таланта. В свое время, доверившись сообщениям нашей прессы, в одной из статей я назвала создателем «Болеро» хореографа, не имеющего, как выяснилось, к танцу отношения. На вопрос — кто же ставил «Болеро», Дин ответил, что он сам, вместе с Торвилл. Это было радостно и в то же время неожиданно: в самом деле, трудно было представить, что блестящий танцовщик уже тогда проявил неординарный талант балетмейстера. Есть талант — безусловно, знание техники и пластики фигурного катания, но есть и поистине умопомрачительная работоспособность (была свидетелем тренировок и репетиций этой пары) и, очевидно, огромное уважение к самой профессии балетмейстера, понимание ее специфики. Дин много и серьезно изучает музыку, сценическую хореографию, интересуется всеми ее направлениями, учится и много берет у профессиональных балетмейстеров. Возможности ледовой хореографии оценивает очень высоко и разработкой ее изобразительно-выразительных средств занимается как никто другой. На вопрос — все ли мысли и чувства, на их взгляд, возможно выразить языком танца на льду — и Дин, и Торвилл отвечают утвердительно, с поправкой лишь на количество исполнителей: если это трудно сделать двум танцовщикам в рамках, скажем, спортивного произвольного танца, то, имея «в руках» коллектив, это сделать можно, все зависит от мастерства постановщика.





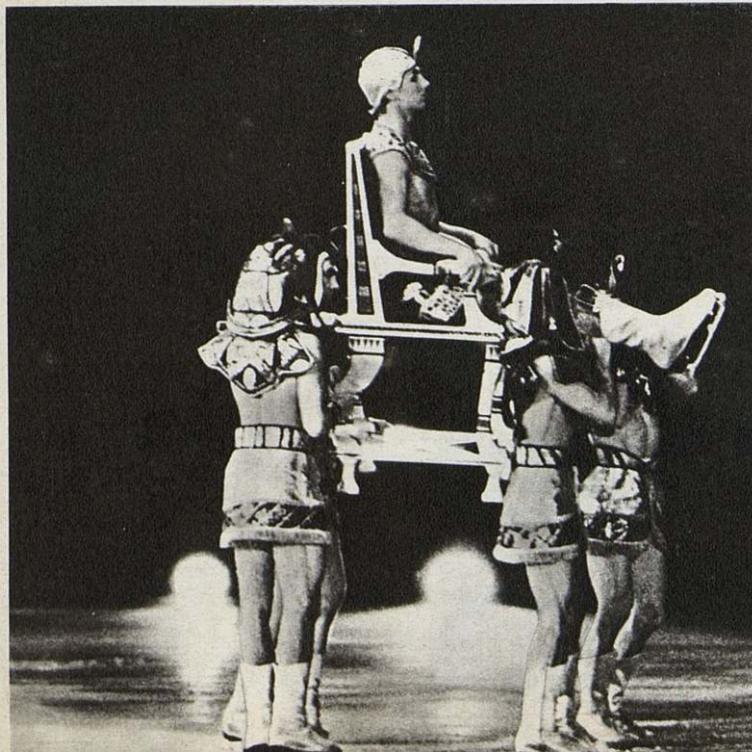
Т. ГЛУХОВА (Одетта) и И. ТОКМАКОВ (принц Зигфрид) в балете «Лебединое озеро».

Фото М. Солохина

лись с возложенной на них задачей. И этот факт еще раз доказывает, что всплески талантливого творчества возможны в тех коллективах (будь то столичные или периферийные труппы), члены которых объединены идеей создания высокохудожественного произведения на своей сцене.

Сцена из балета «Египетские ночи».

Фото Н. Самойлова



Торвилл и Дин мечтают иметь свой коллектив. Таким «своим» стал сегодня для них коллектив «Все звезды». Вместе с его художественным руководителем Татьяной Тарасовой для последней программы были поставлены также «Игра в карты» на музыку С. Дюжоллина, «Финал» на музыку Д. Гершвина.

В беседе с Торвилл и Дином я поинтересовалась, какой из существующих ледовых коллективов им нравится, кто из постановщиков ближе всего, может быть, является образцом и, вообще, как они относятся к айс-ревю, балетам на льду? По словам Джейн, стиль Карри им ближе всего и нравится больше других, но поскольку труппа Карри, как, впрочем, и труппа Крэнстона, распались до того, как они смогли увидеть их программы, им трудно сказать что-либо более конкретное. Что же касается айс-ревю, то это совсем другое... «Это зрелища скорее для посещения семьями, детьми, — считает Дин. — Нам интересно то, чем занимаемся мы, — катание. Его художественные возможности, возможности именно ледовой хореографии. Хореография на льду становится все более изощренной, я бы сказал, интеллектуальной, и это направлено больше для любителей и ценителей этого искусства». Скорее всего Кристофер прав — кесарю кесарево... И, возможно, не следует, например, балету на льду навязывать содержательность в такой степени (точнее в таком виде), в какой она необходима, скажем, драматическому театру, но знать «зачем» и «ради чего» создается такое ледовое представление, необходимо, по-видимому, и его авторам. За годы существования подобных коллективов зритель сложил представление о балете на льду как о блестящем, но малосодержательном зрелище, не претендующем на особую глубину и духовность и, наверно, оставаясь таковым, совершенству формы такого типа представлений, такой театр тоже имеет право на существование и кому-то нравится. Но почему же залы наполовину, а то и на две трети пусты? Нет ли тут недооценки возросших требований публики? Может быть, устарили подобные непритязательные зрелища в духе шоу-бизнеса?

Возвращаясь к разговору об исполнительском мастерстве Джейн Торвилл и Кристофера Дина, об его высочайшем профессиональном уровне и широчайшем диапазоне палитры пластических выразительных средств артистов, хочется остановиться еще на одной их работе, где проявились изысканный вкус, эрудиция и азарт танцовщиков. Серию танцев на музыку Д. Гершвина, посвященных памяти суперзвезд эстрады Фреда Астера и Джинджер Роджерс, постановщики (К. Дин и Т. Тарасова) обозначили как «Финал» программы. Советские зрители почти не имели возможности в полной мере оценить искусство этой прославленной во всем мире пары танцовщиков. Знакомство наше с ними состоялось по небольшому фрагменту, изредка предлагаемым телевидением, одному документальному фильму, да еще разве что фильму Феллини, где Джульетта Мазина и Марчелло Мastroяни напомнили нам об этих артистах, отнюдь не претендуя на достоверность биографическую и тем более демонстрацию танцевального мастерства.

Танцы «Финала» в исполнении Торвилл и Дина и всего коллектива — это дань даже не столько Роджерс и Астеру, сколько всемирно признанному, получившему в свое время широчайшее распространение на эстраде танцевальному стилю — элегантному степену. Представление выдержано в духе салонного танца. Женщины в торжественных вечерних туалетах, мужчины в смокингах. В голубом платье с перьями Торвилл женственна и воздушна.

С небрежным изяществом, некоторой иронией, в безупречной манере, увлеченно и заразительно исполняют Торвилл и Дин непростые отнюдь движения степену, при этом в одном из танцев виртуозно манипулируя шляпами. Они искусно отбивают на льду четку, демонстрируя завидную даже для паркетных танцовщиков технику, вплоть до исполнения сложных ритмических формул со всевозможными затяжками, «шикарными» остановками-паузами. Партнеры двигаются легко и естественно, словно являются органической частью самого джаза, как инструмент, способный пластически воспроизводить заданную мелодию. Неискушенный зритель может и не понять, не увидеть те коньковые тонкости, благодаря которым и возникает это ощущение полной свободы, органичности существования на льду этих танцовщиков.

Между тем это очарование, это поразительное легато скольжения, этот стопроцентно схваченный и переданный стиль танца (в данном случае степену) — результаты кропотлившейся многочасовой работы с ледовой лексикой. Коньковые связки Дина — не просто логическое соединение элементов фигурного катания, чаще — это новые движущие идеи и, как правило, они не только непредсказуемы, но, пожалуй, и мало кем выполнимы (настолько в своей ледовой и хореографической подготовке они превосходят других). Секрет их искусства в безукоризненном мастерстве исполнения. В нем никогда не ослабевает технический механизм и стилистическая спайка. Им не нужно гоняться за дешевыми эффектами. Торвилл и Дин владеют нюансом, полутонками.

Содружество советского коллектива «Все звезды» с английскими мастерами, как показала недавняя премьера, плодотворно.



А. ДМИТРИЕВА
(Ленинград,
первое место) и ее партнер
А. ЯКОВЛЕВ.

Этот первый республиканский конкурс, проходивший в Ленинграде и носивший имя Агриппины Яковлевны Вагановой, был приурочен к празднованию 250-летия нашего старейшего хореографического училища. Оно и стало инициатором и организатором состязания, участниками которого выступали самые юные представители советского искусства танца — воспитанники балетных школ страны.

Предварительно была проведена большая подготовительная работа. В течение почти двух лет проводились семинары для педагогов, во время которых уточнялись тексты вариаций и дуэтов, вошедших в программу соревнования, определялись их стилевые особенности, осваивалась наиболее эффективная методика их изучения. А программа оказалась достаточно насыщенной — конкурсантам предлагалось исполнить вариации и дуэты известных

МОЛОДЫХ

НАВСТРЕЧУ VI МЕЖДУНАРОДНОМУ КОНКУРСУ АРТИСТОВ БАЛЕТА В МОСКВЕ



Я. КАЗАНЦЕВА (Новосибирск,
первое место).

Фото В. Соколова и Д. Куликова

классических балетов, а также участвовать в уроках классического танца, даваемых по системе А. Вагановой и В. Пономарева. Кроме того, училища получили записи текстов вариаций и уроков, снабженные нотным и фотографическим материалом. Итоги конкурса были обсуждены на конференции.

Как вы относитесь к новому конкурсу? Считаете ли целесообразным его проведение? Следует ли делать такое соревнование традиционным? На эти вопросы отвечают представители училищ Российской Федерации.

К. Сергеев, художественный руководитель Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой:

«Репертуар конкурса, включавший труднейшие произведения классики, в частности, вариации, столь высоко ценившиеся Агриппиной Яковлевной Вагановой как школа мастерства, потребовал от учащихся и их педагогов огромных профессиональных усилий, и мы счастливы, что многие исполнители достойно у нас показали».

А сделать это было непросто: мы предложили участникам строго определенный репертуар, что дало свои плоды и позволило нашему конкурсу быть действительно школой классического танца. И здесь следует поблагодарить Союз театральных деятелей РСФСР за помощь, которую его работники оказали нам в ходе подготовки соревнования.

Конечно, предложенные нами условия состязания потребовали и от нас скрупулезного анализа материала. Думаю, что полезным и принципиальным можно считать то, что содержание первого тура со-

ставили уроки А. Вагановой (для девушек) и В. Пономарева (для юношей). Но для восстановления текстов этих уроков, их методической логики понадобился большой, такой необходимый сегодня для сохранения и понимания традиций школы труд.

Конкурс явился для нас проверкой: правильно ли мы делаем свое профессиональное дело. Он подтвердил, что российская семья хореографических училищ — на верном пути. Нам особенно радостно было убедиться еще раз, что наши коллеги в разных городах — квалифициро-

ванные педагоги-энтузиасты, что у них есть талантливые учащиеся. Очень жаль, что в конкурсе не приняли участие воспитанники Московской и Пермской школ, что могло бы повысить общий уровень нашего соревнования и обострить борьбу.

Сейчас очень важно, чтобы мы не потеряли нашу национальную самобытность — ведь мы окружены таким огромным количеством различных веяний. Школа должна быть здесь неумолима: это уроки, это экзерсисы, это ежедневный профессиональный труд и контроль в классе. Но, сохраняя себя, оберегая себя от чуждых влияний, нельзя отгораживаться от дыхания времени. Тут, конечно, требуется чуткость и высочайший профессионализм. Потому так ответственна в наши дни миссия педагога.

Нам нужны постоянные встречи, позволяющие делиться опытом, сообща решать наши большие проблемы, советоваться друг с другом. И конкурс дал нам такую возможность. В этом я вижу его большое значение.

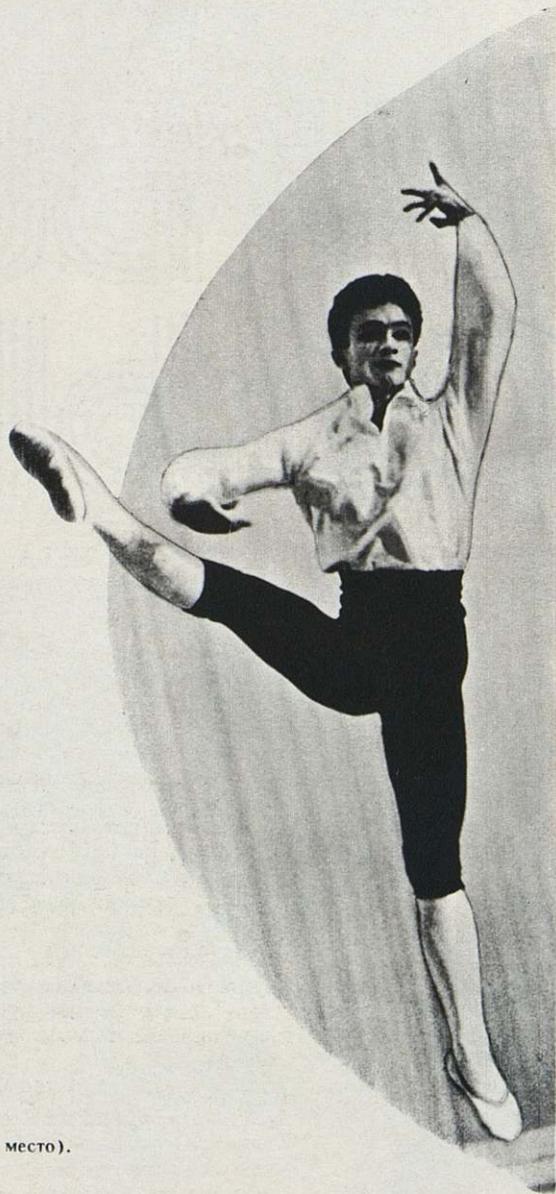
Конкурс имел и еще одну, безусловно важную сторону: он позволил нам выявить слабые стороны нашей деятельности. Проблемы, о которых говорилось и ранее, дали себя знать. Я имею в виду, в частности, необходимость восстановления в училищах класса усовершенствования — девятого класса, отнятого у училища. Его отсутствие особенно чувствуется на подготовке юношей, обучению которых, видимо, нужно уделять особое внимание.

П. Абашеев (Бурятское хореографическое училище):

«Первое. Мы говорим, что наш конкурс — учебный, где основа — школа, экзерсис. И потому должны подвергать глубочайшему анализу все то, что увидели: на каком материале, как и чему мы учим, по каким критериям призваны оценивать участников.

Второе. Так как подобного рода конкурс мы проводим впервые, то, возможно, в его организации не все было совершенно. Хотелось бы в дальнейшем преодолеть организационные неурядицы. Например, следует постараться, чтобы жюри было предельно объективно, а для этого необходимо, чтобы в его состав не входили педагоги, чьи ученики участвуют в соревновании. И еще: возможно, мое предложение покажется кому-то крамольным, но мне кажется, что выступление должно оцениваться, как в спорте, сразу же после того, как конкурсант ушел со сцены.

Третье. Всего на конкурсе показали двадцать пять участников. Думаю, что при таком количестве — три первых места, три вторых и три третьих для мужчин и для женщин — это слишком роскошно.



Е. ЛИХАНОВ
(Улан-Удэ, первое место).

Выступило тринадцать девочек — из них девять дипломантов, из двенадцати мальчиков — семь дипломантов. Это много.

Также необходимо выработать критерии и в оценке уроков: что нужно, что не нужно, может быть, от чего-то мы уже отошли, и пришли к чему-то другому. И урок надо учить не год, а приехать за два-три дня всем, кто хочет участвовать в конкурсе, и выучить его. Тогда будет видна школа восприятия.

Наше Бурятское училище расположено далеко от центра. У нас плохо с информацией, мы мало видим достойные образцы, поскольку гастроли мастеров у нас редки. Получается, что мы варимся в собственном соку. И потому я предлагаю сделать этот конкурс регулярным — через один-два года, тогда через него пройдет каждый наш класс».

К. Дорوفеев (Воронежское хореографическое училище):

«Мы все, воронежцы, благодарны Ленинградской школе за то, что ее работники взяли на себя организацию такого важного дела, как конкурс имени А. Я. Вагановой. Подобное состязание необходимо всем, кто трудится на ниве хореографического образования. Этот балетный конкурс был особым и для учеников, и для педагогов. И первые, и вторые профессионально выросли за дни пребывания в Ленинграде за столь короткий срок, да и время подготовки к состязанию не прошло даром — за этот год многое сделано, многое достигнуто. Этот конкурс надо не раз в три года проводить, а чаще».

В. Владимиров (Новосибирское хореографическое училище):

«На мой взгляд, у нас отсутствует единство требований. Мне кажется, на первом туре мы должны смотреть, как работает голеностоп, есть ли рессорность прыжка, то есть тот фундамент, на котором базируется классический танец. А на втором и третьем турах следует обращать внимание на выразительность.

В программу состязания надо вводить и современную хореографию. Не забывать то, что создано (я имею в виду, например, произведения Л. Якобсона, К. Голейзовского), но показывать своих воспитанников и в новых постановках. К сожалению, школы имеют мало возможностей для встреч с хореографами, поскольку специфика нашей работы требует от балетмейстеров иного, чем со взрослыми, характера постановочной работы. Но таких, кто может сочинять для школьников, очень немного — один-два и все.

Я поддерживаю мнение, что проводить такой конкурс надо через два года

на третий, либо через год. Это стимул, это экзамен для нас. К тому же и та большая подготовительная работа, что велась в преддверии соревнования, обернулась для нас подлинными курсами повышения квалификации».

В заключение назовем первых победителей конкурса. Первое место поделили между собой ленинградцы А. Дмитриева, И. Желонкина, Д. Груздев, А. Евдокимов, а также Я. Казанцева и В. Шумилов из Новосибирска. Второе место заняли А. Дорош и Ю. Белоусов (Новосибирск). А. Дунец и И. Марков (Ленин-

град), Е. Князькова (Воронеж), третье — ленинградцы О. Волобуева, А. Поликарпова, Б. Кыясынов, а также М. Чепик из Новосибирска.

Первый конкурс имени А. Я. Вагановой завершился, началась подготовка ко второму — ему жить!

На всю жизнь запомнят свое участие в нем и его первые участники и, конечно же, его первые лауреаты, получившие дипломы первой, второй и третьей степени.

Материал подготовлен
В. УРАЛЬСКОЙ



И. ЖЕЛОНКИНА (Ленинград, первое место).



О. НЕМЦЕВА
(третье место) и ее партнер
Г. СИЛИН из Омска.

... И В ПЕРМИ

Второй раз общество любителей хореографического искусства «Арабеск» проводит экспресс-конкурс молодых артистов балета. Но в отличие от первого, прошедшего в 1986 году, география его значительно расширилась — кроме артистов театров Урала, в нем приняли участие танцовщики из Омска, Улан-Удэ, Новосибирска, Иркутска, Сыктывкара. Количество участников тоже выросло, поэтому они были разделены жеребьевкой на две группы. Первая группа выступала с конкурсной программой (классическое па де де или две вариации и номер современной хореографии) утром, вторая показывала ее вечером.

А итоги подводились... ночью. Параллельно заседали два жюри. Профессиональное, возглавляемое народной артисткой СССР, лауреатом Государственной премии РСФСР, художественным руководителем Пермского хореографического училища Л. Сахаровой. А рядом определялись результаты зрительского голосования — подсчитывались отрывные талончики с фамилиями участников. Скажем сразу: зрителям больше всех понравился учащийся Пермского хореографического училища Бат-Эрдэнэ Удвала (монгольская группа). Он и стал обладателем заветной награды — «Приза зрительских симпатий».

А профессиональное жюри первое место среди балерин отдало дипломантке Всесоюзного конкурса артистов балета в Москве Анне Дорош (Новосибир-

ский театр оперы и балета), одинаково ровно и уверенно исполнившей вариации из «Щелкунчика» и «Пламени Парижа», а также поставленный В. Усмановым номер «Чужие цветы» на музыку Р. Паулса. Первым среди танцовщиков-мужчин стал Евгений Лиханов, работающий в оперном театре Улан-Удэ. Он получил преимущество среди соперников за счет прекрасного артистического выступления в номере «Рождение актера», поставленном О. Игнатьевым. Кстати, благодаря оригинальным современным хореографическим композициям (которых, к сожалению, было крайне мало) проявили свою актерскую индивидуальность еще несколько артистов — Петр Кузнецов (Сыктывкар), который органично выглядел в миниатюре «Маугли» в постановке Б. Мягкова и «вышел» на третье место, Майя Мусаева (Улан-Удэ), получившая специальный приз за артистичность прочтения (с Д. Брыковым) фрагмента из балета «Юнона» и «Авось» (хореография О. Игнатьева), Виктор Баранов — единственный из шести пермяков, «признанный» профессиональным жюри (третье место) — он показал интересную вариацию из нового балета «Холодное сердце», осуществленного В. Салимбаевым. Думается, современная хореография (композиция «Черный лебедь» на музыку Э. Вила Лобоса в постановке В. Усманова) «помогла» и Яне Казанцевой (Новосибирск, третье место).

Но продолжим рассказ о победите-

П. КУЗНЕЦОВ
(Сыктывкар, третье место).



лях. Вторые премии — у Ирины Ушаковой (Челябинск) и Сергея Пупырева (Сыктывкар), третья — у Ольги Немцевой (Омск), Яны Казанцевой (Новосибирск), Петра Кузнецова (Сыктывкар). Кстати, Сергей Пупырев и его партнерша Ирина Шеболенкова стали обладателями приза Управления культуры Пермского облисполкома «Самая обаятельная пара».

На конкурсе было присуждено и много других призов, которыми в общем-то отмечены все лучшие артисты и их самые интересные работы. Но мы скажем еще о двух наградах, вернее, о тех, кто их вручал. Призом «За партнерство», учрежденным объединением любителей хореографического искусства «Арабеск-2» из Березников и Соликамска, удостоили Геннадия Силина (Омск). Приз «Лучший артист Урала» вручили Ирине Ушаковой представители новосибирского объединения любителей хореографического искусства «Терпсихора». Впервые в истории конкурсов, наверное, среди зрителей присутствовали коллективы, объединенные своей любовью к искусству. Но ведь и сам конкурс проведен по инициативе любителей. А помогли «Арабеску» в организации состязания его спонсоры — Пермский телефонный завод и советско-испанское предприятие «Телур».

Наталья ШОЛОХОВА

ГЛАВНЫЙ БАЛЕТМЕЙСТЕР

ПРОФЕССИЯ
ИЛИ
ДОЛЖНОСТЬ



ПРОДОЛЖЕНИЕ ДИСКУССИИ

„В КОНГЛОМЕРАТЕ КОНФЛИКТОВ И РЕШЕНИЙ“

ДМИТРИЙ БРЯНЦЕВ,

главный балетмейстер Московского
музыкального театра имени

музыкального театра имени

К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко:

Прежде чем поделиться мнением, насколько, с моей точки зрения, сложна миссия главного балетмейстера, коснусь того конкретного вопроса, с которого начали разговор мои коллеги, — вопроса соотношения реальной практики творчества и так называемых официальных инструкций. В них, как ни парадоксально, заложены уже изначально принципы обмана, на основе которых вынуждены «функционировать» главный балетмейстер и вся труппа. Судите сами: норма главного — постановка двух балетов в год, норма второго балетмейстера — трех, соответственно — два и три спектакля — таковы нормы главного режиссера оперы и двух других режиссеров (в нашем театре их три). Получается тринадцать спектаклей в год, тогда как наша афиша состоит всего из семнадцати названий в месяц. Далее: дается сто двадцать тысяч рублей в год государственной дотации. Разделите эту сумму на количество предписанных новых работ... Только накладные расходы мастерских на один спектакль составляют более чем десять тысяч рублей. Где же

тут логика и просто здравый смысл «руководящих указаний»?

Продолжу. Если исходить из регламентированных нормативов инструкций, то и они толкают артиста и балетмейстера на обман. Не может ведущая балерина без ущерба для здоровья и профессии станцевать семь спектаклей в месяц, а артистка кордебалета — девятнадцать. Впрочем, у меня не наберется их столько и по афише. Все это порождает социальные и психологические конфликты в коллективе. Наши балерины танцуют от одного до трех спектаклей в месяц — более я не могу им дать, потому что вынужден делить «репертуарный пирог» на всех ведущих солистов.

Но еще более важна другая сторона вопроса. Что бы ни провозглашали инструкции, я как главный балетмейстер ощущаю отсутствие собственной юридической и экономической власти. Я не могу сколько-нибудь распоряжаться кадрово-финансовой стороной творчества. Получается вновь парадоксальная ситуация: нас назначили, на нас возложили руководство труппой, но... фактически нам не верят. Подобная бюрократическая система срывается и выше. Не имеют конкретной власти и проверяющие меня инстанции: Управление культуры, Министерства культуры РСФСР и СССР, Моссовет... Нет у них права быстро и мобильно скорректировать состав труппы, решить наши финансовые и организационные вопросы. Получается заколдованный круг. И он вредит искусству.

Я — убежденный сторонник той точки зрения, согласно которой — нет театра, нет единого творческого организма, когда нет подлинного лидера. Не верю (и не вижу достойных примеров), что коллективное управление творческим составом в театре может принести весомый результат. Нет ни одного театра, где бы эта версия доказала свое право на существование. Нужен лидер. Так, сегодня мы знаем театр имени Маяковского как театр А. Гончарова или театр имени Ленинского комсомола как театр М. Захарова. Что представлял собой театр имени Ермоловой, пока им не стал руководить В. Фокин?! Но это мое сугубо личное мнение. Подчеркну, что у любого человека, у любого художника — своя субъективная точка зрения. У лидера труппы она тоже есть. Обладает ли он большим или меньшим талантом, но у него всегда найдутся единомышленники в коллективе. Найдутся и оппоненты. Это естественно. Не надо думать, что в театральном коллективе «тишь да гладь» — показатели плодотворности процесса. Творческие конфликты, столкновения страстей и вкусов — явление закономерное. Руководитель, главный балетмейстер — тоже имеет право на собственное мнение. Он имеет право и на ошибку, если впоследствии такую ошибку готов признать. Объективность лидера в одном: воплощая в жизнь свои субъективные идеи, он делает это для пользы труппы, для пользы коллектива, а не для себя лично.

Другое дело — частые противоречия (они всегда были, и раньше, и теперь) между тем, как видит свое художественное «я» сам артист

и как видит его хореограф. С одной стороны, это нормальная амбиция творческого человека, которая стимулирует исполнителя в его артистическом росте. Но с другой стороны, получается, что каждая вторая танцовщица чувствует себя потенциальной Одеттой, каждая третья — Одиллией. Однако кому-то надо танцевать и в кордебалете. Вот те извечные конфликты в труппе, которые, очевидно, существовали еще при Петипа. Не думаю, чтобы какие-либо реформы могли их разрешить.

Одна из важнейших миссий, возложенных на главного балетмейстера, — формирование репертуара. Как совместить его рост, обновление, осовременивание с сохранением традиций данной труппы — проблема тонкая и порой болезненная. Я это почувствовал на собственном опыте и хотел бы поделиться своими мыслями, убеждениями. Уверен, что афиша нашего театра должна состоять из разных произведений — по авторским именам, стилю, форме и содержанию. Мечтаю, чтобы на нашей сцене осуществили свои работы Иржи Килиан, Морис Бежар, Джон Ноймайер... Произведения Тома Шиллинга у нас шли и идут. Что касается приглашения отечественных хореографов, то здесь я полагаюсь на советы труппы. Я предлагаю коллективу высказаться по этому вопросу на производственном собрании, потом перенести предложение на художественный совет театра. Мне бы хотелось, чтобы такой тонкий и ответственный вопрос был бы решен действительно коллегиально.

На нашей афише сегодня — балеты В. Бурмейстера, А. Чичинадзе (моих предшественников по театру), мои работы. Дальнейшие планы — постановка «Корсар» в новой хореографии, решенной средствами классического танца, постановка полнометражного балета «Укрощение строптивой». Последние два сезона труппа выпустила ряд одноактных спектаклей и концертных программ старинной и современной хореографии. Это было расценено как неоправданное тяготение театра к малой форме. Напомню, что и мои предшественники Бурмейстер и Чичинадзе также ставили балеты малых форм. Дело не в форме, а в художественной значимости спектакля. Но возвращаясь к собственной репертуарной политике в театре, хочу объяснить: осуществить полнометражные работы в намеченные сроки помешали некоторые непредвиденные обстоятельства.

Тут же может возникнуть вопрос о втором балетмейстере в нашей труппе. На сегодняшний день такой должности у нас нет. И вот почему: в принципе, я сторонник сохранения такой должности в больших многомерных балетных труппах таких театров, как Большой или Кировский. Сам когда-то работал вторым балетмейстером у Олега Михайловича Виноградова и многому научился у него. Научился работать с кордебалетом, с художником, с композитором — это не преподают в институте. Однако, столкнувшись с творческой практикой театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, пришел к выводу, что в данном коллективе должность второго балетмейстера лишняя. По графику работы — полгода дается на осуществление постановки главного балетмейстеру, полгода — главному режиссеру. Значит только через полтора года второй балетмейстер сможет показать свой спектакль. Если суммировать оклад «второго» и помножить на число месяцев простоя — то получится как раз гонорар за постановку полнометражного балета приглашенному хореографу. Убежден, что такая практика более плодотворна.

Снова вернусь к соотношению лидерства главного и традиций труппы. Наверное, это одна из самых болезненных точек театральной политики. Насколько традиции должны довлеть над поиском нового? Как могут и должны влиять на жизнь театра Советы ветеранов? Все это вопросы неоднозначные. Ясно одно: любая труппа — «не резиновая» и не может вместить всех достойных ветеранов, кто закончил активную сценическую деятельность. Нет столько мест для репетиторов и педагогов. К тому же возраст не может не сказываться на нашей профессии. У нас большинство репетиторов и педагогов знают традиции этого театра. Наши мастера М. Дроздова, В. Тедеев, Г. и М. Крапивины — члены художественного совета, тоже отнюдь не новички в труппе, чьи традиции для них стали плотью творчества.

Но не все гладко, к сожалению, сложилось во взаимоотношениях с некоторыми представителями поколения «ветеранов». Страсти разгорелись вокруг «Лебединого озера»: нам было вменено в вину, что мы ломаем традиции, культивируем «неиграющего» актера и т. д. и т. п. Не могу согласиться с таким мнением. Как известно, спектакль «Лебединое озеро» поставлен В. Бурмейстером при участии П. Гусева — второй акт возобновлен Гусевым по Л. Иванову (подчеркиваю — это не редакция Гусева, а возобновление Иванова). В том далеком 1953 году в силу разных причин постановщики внесли в спектакль разные детали. Тогда сцена театра была меньше, труппа отличалась не лучшей формой в части кордебалета. Я понимаю, зачем постановщикам понадобилась дымка натянутого тюля — они могли пускать проекции, завуалировать визуальные недостатки труппы. Тут повернули диагональ, там заменили круазе на эффасе, поменяли линию, так как прямая не умещалась на сцене. Сейчас тюль истел, сцена увеличена и возникла возможность воплотить действительную редакцию «по Иванову». Тем более, что когда П. Гусев, специально приглашенный в наш театр для разреше-

ния спора, увидел наш спектакль, он сказал мне: «У меня нет никаких претензий. Решайте сами. Это ваше дело, как ставить. Круазе или эффасе — для меня не принципиально. Сохраняйте суть произведения». Мы так и поступили в данном случае по собственному глубокому убеждению, что сделанное нами идет на благо сохранения классики. Таково мое мнение и теперь мнение художественного совета балета. И если мы защищаем традиции Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, то почему так вольно мы позволяем себе обращаться с традициями классического наследия? Я предлагаю быть во всем принципиальными. А то где «выгодно», мы сохраняем их, а где нет — попираем.

В заключение хочу остановиться на затронутой моими коллегами проблеме об авторском праве хореографа, о необходимости оплаты хореографического труда главного балетмейстера и всецело присоединиться к ним. До сих пор права хореографа как автора у нас никак не узаконены. А ведь он первичен как создатель сценического произведения: посмотрев на «белый лист бумаги» (сцену), он должен услышать музыку, увидеть определенный цвет, почувствовать сценографию и нужную атмосферу, сочинить оригинальную хореографию... Через движение донести мысль. Это чрезвычайно трудно. Но тем не менее за свой творческий труд главный балетмейстер ничего не получает. Это — нонсенс!

Впрочем, недооценка труда балетмейстера как творческой личности отражается хотя бы в том, что его «оклад» в ряде театров ниже окладов ведущих солистов, ниже оклада дирижера, режиссера оперы.

Еще один финансовый аспект: молодые танцовщицы, приходя к нам в труппу, имеют оклад сто десять рублей, а уборщица на двух работах в нашем же театре получает двести (!). Но артистка кордебалета не может работать на двух работах, так как она с утра до вечера занята уроками, релетиями, спектаклями. Так где же социальная справедливость, до каких пор мы стыдливо будем замалчивать эти вопиющие финансовые ошибки, которые существенно влияют на результаты творчества. И на работу главного балетмейстера как творческой личности. Ведь руководитель труппы не может быть до конца требовательным, принципиальным, свободным от воздействия бытовых трудностей в коллективе. Он вынужден прибегать к заманчивым рычагам зарубежных поездок, что само по себе безнравственно.

В статусе главного балетмейстера содержится немало противоречий, и диалектика жизни театра требует их устранения.

„НУЖНО ЧУВСТВОВАТЬ, ЧТО ТЫ ВСЕГДА В ПУТИ“

ВЛАДИМИР САЛИМБАЕВ,
главный балетмейстер Пермского театра
оперы и балета имени П. И. Чайковского:

В

ы, наверное, заметили, что сейчас все балетмейстеры вдруг заговорили о функциях руководителей балетных трупп, чаще всего сводимых к организаторским проблемам. Не исключая их из поля зрения, может быть поразмыслим о балетмейстере-творце. Вы возглавляли труппу, с которой в разное время работали М. Газиев, Г. Алексидзе, Н. Маркарьянц, Н. Боярчиков. Они оставили в театре свой след (ведь у каждого из них — свое индивидуальное творческое лицо, свой почерк!)...

— В новую труппу «вписываться» всегда тяжело: у каждого театра — своя репертуарная политика, а хореографу хочется на первый план выдвинуть свои замыслы, планы. Увы, желание балетмейстера не всегда закон, ведь у труппы могут сложиться свои ориентиры, свои традиции. Не учитывать их невозможно: мгновенно воз-

никнет конфронтация... И все последующее! Мне кажется, что я счастливо избежал этого. Прежде всего я, как танцовщик (а за моими плечами десять лет сценической жизни), принадлежу ленинградской школе. Пермское хореографическое училище, пополняющее балетную труппу, также зиждется на лучших традициях ленинградской балетной школы. Далее: как балетмейстер я пять лет обучался в стенах Ленинградской консерватории, моим педагогом был Николай Николаевич Боярчиков, который, работая в свое время в Перми, мечтал о создании здесь театра балета и осуществил несколько постановок, которые отличает дерзновенный поиск (назову хотя бы «Ромео и Джульетту» и «Царя Бориса»). Придя в труппу, я стремился сохранить не только оригинальные спектакли, поставленные моими предшественниками, но и классические балеты. Входя в общую атмосферу пермской балетной труппы, необходимо было также понять ее настрой, психологический климат. По счастью, в это время произошла смена поколений: труппа пополнилась молодыми танцовщиками.

— Это такой важный фактор.

— Безусловно! Общась с коллегами, я знаю о том, как многие из них страдают из-за того, что в труппе (увы!) есть балласт — это прежде всего те артисты, которые перешагнули пенсионный возраст, но не уходят на покой — из театра вообще трудно уйти, а тут поздно присвоили почетные звания, зарплата стала приличной... Затем те артисты, которые случайно пришли в балет, — сколько таких, кому сцена просто противопоказана, серые, невыразительные. По большей части, именно они еще и не любят работать, зато первые начинают «бузу». Бывает, что именно такие «выживают» из театра талантливых балетмейстеров, режиссеров, особенно тех, которые мыслят неординарно, много требуют. Кстати, о требованиях. Уровень профессиональной подготовленности в балетных труппах чаще всего неровный, его необходимо выравнивать, чтобы что-то сделать, поставить оригинальный спектакль и т. д. А в зарплате действует «уравниловка». Сколько говорят о нерентабельности такой постановки дела! Всем надо платить по труду, по реальным результатам! Такой принцип существовал на театре давно. Необходимо восстановить систему договоров, только договор должен быть гибким — учитывать интересы театра и актера в равной мере.

— Вот мы и смодулировали в область организационных проблем...

— Это потому, что я считаю администрирование и творческий процесс — двумя неотъемлемыми частями деятельности балетмейстера. Касаясь второй стороны функционирования, хочу заметить, что балетмейстер должен выходить к труппе с четкой позицией в отношении репертуара. Считаю, что фундамент труппы — классика, прочное усвоение того, что завещано великими мастерами прошлого. Однако репертуар обязательно должен включать спектакли, которые созданы выдающимися балетмейстерами современности — отечественными и западноевропейскими. Балетмейстер обязан знать творчество Ю. Григоровича, Л. Лавровского, Н. Боярчикова, Дж. Балланчина, Дж. Кранко, Хосе Лимона и других и нести это знание в труппу. Только переплавив накопленные сокровища, можно создать свое.

— Какие проблемы встали перед Вами в первую очередь, как Вы находили свою тему в балете, свой путь?

— Это очень сложные вопросы. Все балетмейстеры знают, что в Министерстве культуры СССР находится колоссальное количество партитур и балетных либретто, но вся беда этих опусов в том, что композиторы и составители литературной канвы работали в отрыве от балетмейстера. На западе так уже давно никто не работает. Ведь от степени таланта балетмейстера, от специфики его пластического видения зависит очень многое. Здесь встает проблема понимания сущности хореографии: это не просто блестящее знание хореографической азбуки, грамматики (хотя без них не обойтись, они — как кирпичики, из которых возводится «здание» — будущий спектакль). Это композиция, композиционное решение той или иной темы. Балет должен выступать как носитель актуальных проблем, глубоких философских идей, волнующих зрителя — нашего с вами современника! Но для решения таких глубинных проблем нужен «разбег» — временная дистанция, возможность поразмыслить не только над идеями, но и над их пластическим решением.

— Меня всегда поражал такой момент — соприкосновение с литературным источником, эпохой, образами в оригинале и их воплощение совершенно иным языком. Точнее — перевоплощение.

— Мне самому иногда трудно понять, как возник тот или иной пластический образ, как происходит «сцепление» этих видений. Во всяком случае, вынашивается хореографическая концепция не так скоро. Балетмейстер — не ЭВМ, не машина для выдачи идей. Каждый спектакль — определенная программа постановщика, выдвигаемая и решаемая. Это — процесс, разветвление от начала и до конца хореографической канвы, цепи пластических ассоциаций. Никто, кроме балетмейстера, не сможет увязать в единое органическое целое музыку, фабулу (сюжет), пластику.

— Но вот спектакль создан в воображении балетмейстера, его идеал, а дальше...

— А дальше начинается самое сложное: спектакль надо делать

с живыми людьми — артистами балета. И здесь недостаточно того, чтобы танцовщик великолепно владел своим телом, был готов к решению самых сложных задач — технических и актерских. Нужно, чтобы создатель спектакля видел в танцовщике не «винтика» в целом. Артист — неотъемлемая часть всего спектакля, он не должен быть пассивным исполнителем воли балетмейстера. Вся труппа должна понимать, что делает каждый, как работают все вместе «на концепцию» постановщика. А потому должна быть четкая и планомерная работа с каждым актером — над образом, содержанием. Конечно, можно просто выполнить абстрактно-символически рисунок роли... Но мне думается, что каждый артист балета должен проникнуться замыслом, понять эстетическую платформу композитора, постановщика. Очень важно суметь настроить всю труппу подобно тому, как хормейстер по камертону дает нужный «тон» хору перед исполнением сложных партитур! Иначе говоря, балетмейстер должен воспитать свой коллектив так, чтобы ему было интересно решать новые задачи.

— Критика высоко оценила, к примеру, Ваш балет «Спартак». Что для Вас здесь было ключевым?

— Тут была своя трудность — сочинить спектакль после Ю. Григоровича. Новый, а не переносной! Мне необходимо было найти то, что побудило человека встать на путь борьбы, показать процесс становления героя в ходе разветвления спектакля. А между тем я испытал на себе влияние эмоционально насыщенной музыки Арама Хачатуряна, ее довлеющую семантику. Тогда я решил еще и еще раз внимательно прочесть партитуру. И открыл для себя очень важный фрагмент — картину «Гибель надежд Спартак», которую никто из хореографов не воплощал пластически. Глубоко трагическое соло флейты, звучащее в этом симфоническом разделе, стало ключом к решению — подсказало строй спектакля: не монументальность, но камерность его. Весь третий акт вытекает отсюда: Спартак осознает безысходность героизма, предопределенность своей гибели. Но возникнет ситуация — и вновь появится герой — новый Спартак. Таков финал спектакля. В общем, поиск сложен, труден.

— Но этот поиск, несмотря ни на что, приносит удовлетворение сделанным. Без этого не было бы дальнейшего движения.

— В искусстве это — принципиально. Если художник, что называется, кожей не ощутит всего, не испытает, не переболевает за всех болями, несчастьями, не ощутит и радости бытия — он не сможет найти свою тему и воплотить ее по-своему — так, как только ему дано увидеть мир, природу человека...

— Бывает так, что озарение приходит внезапно?

— Конечно, бывает так, что вроде бы неожиданно, случайно выходящий к искомому. Но опять же — это кажущееся «случайно». На самом деле поиск идет постоянно, потому результат не внезапен. Так было с симфонией «Демидовы заводы» Д. Суворова. Это поном симфония стала балетом «Каменный идол». Когда соприкасаешься с музыкой молодых авторов, очень важно проявить такт и уважение к композитору, к теме. Нужно настроиться «на волну» автора, чтобы тема, выношенная другим, стала для тебя родной. А в данном случае, как говорится, сам бог велел: живем мы в эпицентре событий, природа, фольклор, старообрядческие легенды — все наводит на размышления о судьбах людей, о нравственных проблемах — извечных спутниках человеческих. Все это должен почувствовать и зритель, который придет на спектакль. И нужно помнить о великой — иногда почти магической — силе воздействия театра на людей.

— Ваши коллеги тоже думают так или больше заботятся об экономическом стимуле?

— Вообще-то единомышленников у меня достаточно. Тем не менее, должен посетовать, что обмен опытом, необходимый для творческого роста, у нас не столь широк, как нужно. Необходимость контактов с очевидностью продемонстрировал прошедший в 1987 году фестиваль в Минске: люди получили возможность сравнить по черке балетмейстеров, высказывать свое мнение. Только так может родиться почва для здоровой конкуренции. Впрочем, у нас не любят этого слова, заменяют его словом «соперничество». Дело, конечно, не в терминологии, а в том, что каждый в своей вотчине тонет в проблемах! Этого не было бы, встречайся мы чаще... Если бы обменные стали традицией, это породило бы мобильность труппы, актеров, может быть, вызвало бы к жизни возникновение камерных спектаклей, которые проще вывезти и показать, чем монументальные. Увы, у нас есть склонность к монументальности — в ущерб качеству и интерпретации. Часто балетмейстеры берутся за постановку спектаклей, которые труппа не в силах поднять по-настоящему — надо, чтобы и хореографическая канва была идеальной, и декорации, которые могли бы, если не поразить воображение зрителя, то хотя бы примирить его с изображаемым, и оркестровая палитра была бы подана культурно, без привычных накладок, но самое основное, что требуется — зритель должен чувствовать, что у балетмейстера-постановщика есть свое ощущение мира, своя концепция.

— Вы поставили шесть спектаклей. Все — на музыку советских композиторов. С какой музыкой Вы связываете свои дальнейшие поиски?

— Наверное, я не буду оригинален, потому что очень люблю му-

зыку Чайковского. Однако не оставляет меня равнодушной музыка Прокофьева и Шостаковича. Особое пристрастие — Стравинский. Меня вообще привлекает музыка, требующая особого подхода, решения, та, в которой ощущается бесконечность вариантов прочтения. Однако художник должен осознавать — созрел ли до того или иного произведения, хватит ли внутренних сил, чтобы прочесть его достойно. Нужно почувствовать, что имеешь право обратиться к данной партитуре.

Следует осознавать, в какое время мы живем, рядом с какими художниками. Как много могут дать ищущей личности, к примеру, Ф. Феллини, Питер Брук, литовский режиссер Э. Некрошюс и другие. Назвать всех невозможно. Важно уметь находить и переплавлять в себе то, что близко по духу. Это тоже поиск, совершенствование, которые помогают жить, верить, — особенно в те периоды, когда ощущаешь себя на грани «пробуксовки». В такие минуты очень помогает способность чувствовать, что ремесло в твоих руках, что ты можешь что-то дать людям, научить их. Уверенность и сомнения, поиск и утверждение, накопление сил на следующий эксперимент — без этого нет творчества. И нужно чувствовать, что ты всегда в пути.

Беседу провела
Н. БОРДЮГ,
кандидат искусствоведения

“ДИКТУЮТ ВСЕ, ОТВЕЧАЕТ ОДИН”

ВАДИМ БУДАРИН,
главный балетмейстер Новосибирского театра
оперы и балета:



огласен со своими коллегами — главный балетмейстер должен быть подлинным лидером балетного коллектива, человеком ответственным и за формирование репертуара, и за творческое состояние труппы, и за подбор кадров... Думается, что в таком случае художественному совету должно принадлежать право совещательного голоса — лидер принимает решение, опираясь на мнение его членов, учитывая его, соглашаясь или не соглашаясь с ним. Только тогда он может быть ответственным за все происходящее в руководимом им коллективе. Сегодня же при всеобщей демократизации и гласности в нашей практике появилась, на мой взгляд, достаточно вредная для развития искусства тенденция, выражающаяся в следующем: диктуют все, отвечает один. При таком хаосе мнений невозможно выработать основную генеральную политику поступательного движения труппы. Дело порой доходит до того, что, например, главный дирижер или главный режиссер могут оспорить и добиться отмены решения главного балетмейстера ставить то или иное произведение. Я уже не говорю о том, что постоянные жалобы и склоки внутри самого балетного цеха нарушают нормальное течение основного творческого процесса. Идет постоянная борьба за свои привилегии, приводящая нередко к инсультам и инфарктам, но бесплодная в своей сути. А главный балетмейстер, участвуя во всевозможных разбирательствах, «давая показания» многочисленным комиссиям, вынужден тратить время и силы, которые мог бы отдать творчеству. Взять, к примеру, такой болезненный и тяжелый вопрос, как смена поколений. Сам танцевал и потому знаю, как тяжело расставаться с любимым делом, когда кажется, что ты познал все в своем деле и теперь готов решать самые сложные задачи. Но у возраста свои законы... Для актера расставание со сценой — это как хирургическая операция на сердце. Однако думать о будущем балета, о его зрителе тоже надо. И как часто вмешательство прессы, художественного совета театра, других его общественных организаций ущемляет и без того драматическую ситуацию.

Лидер должен иметь гарантированные права, должен отвечать перед руководящими инстанциями за проделанную работу, творческую и административную.

Еще несколько соображений по поводу практической деятельности балетных коллективов. Наверное, следует как-то дифференцировать статусы столичных и периферийных театров, поскольку здесь все различно — условия жизни, работы, финансирования (дотации). Речь идет об организационных проблемах, так как в искусстве не может быть деления на столичные и периферийные. Тем не менее, болезни в театрах Москвы или Ленинграда, в театрах Новосибирска и, допустим, Казани — разные и лечения требуют тоже разного. И это следует учитывать. Поскольку мне приходится сталкиваться на протяжении последних пяти лет с условиями периферии, несколько моментов, касающихся непосредственно периферийных условий, я хочу затронуть.

Жизненно важно для нас сейчас — разделение финансового плана, доходов и расходов между оперой и балетом. Сейчас в сложившихся взаимоотношениях этих двух коллективов в периферийных театрах балетный цех практически дает основной материальный доход. То есть, фигурально выражаясь, оперный коллектив живет за счет балетного, забирая львиную долю его доходов на постановки, премии, звания, жилье и т. д. Это несоответствие (или неравенство) родилось в те давние времена, когда балет существовал при опере как вспомогательный элемент. Ныне же наше искусство, на мой взгляд, имеет полное право на самостоятельность во всем. Идея вспомогательного состава артистов кордебалета при опере существует и воплощается в жизнь. Дело «за малым», то есть за финансовым разделением, что дает балетному цеху возможность маневрировать, иметь средства для материального вознаграждения актеров во всех категориях. Такое разделение скажется и на нашей репертуарной политике, на взаимоотношениях с авторами — композиторами и либреттистами.

Еще один важный для периферийной труппы вопрос — кадровый. Что касается контактов с учебными заведениями, то мы ищем формы действительных связей с балетными школами. Например, вводим в практику внедрение учеников — выпускников классов нашего Новосибирского училища в текущий репертуар (и солидный, и кордебалета), что позволяет ближе познакомиться с ними, узнать их возможности. Думаю, что будет целесообразным создание специального центра координации кадров в Москве, своего рода биржи артистов балета, что тоже, надо надеяться, облегчит формирование периферийных трупп, особенно в городах, где нет своих хореографических училищ.

Теперь о проблемах нашего творчества. Ни для кого не является тайной, что зарубежные хореографы сейчас опередили нас в работе над современными спектаклями — они смелее нас и в выборе тематики, и в поисках лексических и композиционных форм ее воплощения. Преодолеть отставание мы можем только целенаправленной и напряженной работой. Говорят, нужно пробовать, дерзать. Но мы боимся и пробовать, и дерзать — боимся ошибиться, поскольку от нас, как от постановщиков, создателей спектакля, всегда ждут (и местное руководство, и деятели центра), ну, если не шедевра, то во всяком случае выдающегося произведения «в местном масштабе». А у художника может что-то не получиться. Или вдруг — просто неудача. Вот тогда и начинается — обсуждение в театре, в Союзе театральных деятелей, статьи в местных газетах. И не с целью помочь, проанализировать причины, наоборот, тон разговоров такой, что иначе как проработкой, уничтожением оступившегося их и не назовешь. Причем ныне такой неуважительный, безапелляционный тон стал почему-то считаться признаком смелости, принципиальности. Кто же после такого судилища захочет снова дерзать. Вот и кочуют со сцены на сцену апробированные постановки типа «Тысячи и одной ночи» или «Юноны» и «Авось»... Исходя из сказанного, приходится снова говорить о балетной критике. Мы ждем от ее представителей тактичного, профессионального разговора о том, что в произведении получилось, что — нет. Не ругань, не захлебывающиеся восторги, но серьезный, деловой анализ.

Мы даже в рамках своей страны практически не знаем, что делают коллеги в других городах, обмен творческими замыслами у нас практически равен нулю, балетмейстеры замыкаются в своих узких местных рамках, что не способствует художественному росту ни их самих, ни актеров, с которыми они работают.

Информация нам, хореографам, насущно необходима. Мы должны знакомиться с «живыми» спектаклями друг друга, встречаться для обсуждения творческих проблем нашей повседневной практики. Видимо, наступило время оснастить периферийные театры видеотехникой: просмотр лучших произведений, созданных и советскими мастерами, и зарубежными, в видеозаписи — тоже хорошая школа для человека, который умеет смотреть, осмысливать и пропускать, как говорится, «через себя» яркие художественные впечатления.

В заключение отмечу: главный балетмейстер — это не только призвание, но и профессия, многогранная и сложная. И ему, как никому другому, необходимы и знания законов управленческой деятельности, и экономическая грамотность, и умение ориентироваться в вопросах психологии... Но в институтах этому, к сожалению, не учат, вот и набираем опыта на собственных ошибках и упущениях.



В ОЖИДАНИИ ЗВЕЗДНОГО ЧАСА

ГАЛИНА ЧЕЛОМБИТЬКО,
кандидат искусствоведения

В

недавно опубликованной у нас книге поэтессы И. Одоевцевой приводится такой диалог с Александром Блоком, происходивший в 1920 году в Петрограде: «...В танцах не только прелесть, но и мудрость. Танцы важнее философии. Следовало бы каждый день танцевать...»

— А Вы, Александр Александрович, любите танцевать?

— Нет, я не танцую, к сожалению. Мною всегда владел дух тяжести. А для танцев надо быть легким. Надо, чтобы душа была легкая. И чувства. И мысли...»¹

В этой простой истине кроется главная заповедь танцевального искусства. Легкость чувств, души, мыслей — отнюдь не легковесность (ведь «танцы важнее философии»), но легкость как воспарение над прозой во имя поэзии. А если говорить о нынешних реалиях балетного театра — над приземленностью творчества. Наверное, сегодня, по блоковским критериям, мало кто мог бы танцевать, потому что творчество весьма страдает от приземленности.

Гласность всколыхнула завесы помпезности балетной сцены, вскрыв ее светотени. В каждом коллективе обнаруживаются «созвездия» конфликтов разного плана — от примитивно-бытовых, организационных до более глубоких, социально-психологических, концептуальных, что в конечном итоге влияет на судьбы искусства.

Небезоблачна жизнь и в балетной труппе Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко. Союз театральных деятелей УССР, почувствовав необходимость в оценке состояния музыкальных коллективов республики, привлек к обсуждению рядовых спектаклей труппы группу специалистов из других городов. Эта акция называлась паспортизацией театра. Слово «паспортизация» поначалу резануло слух, но обнажило суть проблемы. Каждое явление искусства должно иметь свой символический паспорт, индивидуальное лицо. По нему, к примеру, киевский балет безошибочно отличишь от любого другого. Само по себе такое отличие — примета неординарности, даже уникальности. А это ли не знак творчества?!

Л. Венедиктов,

директор театра имени Т. Г. Шевченко, народный артист СССР:

«Мы вступили в первый сезон работы в родном здании, открытом после почти пятилетней реставрации. Все это время коллектив находился в сложных условиях отсутствия стационара, что не могло не сказаться на творчестве. Наконец, мы можем трудиться в полную силу, и тут возникает много нерешенных вопросов, связанных в первую очередь с формированием репертуара, качеством спектаклей. Театр начинается с собрания единомышленников. Идеально, когда артисты группируются вокруг яркого сильного художника, которому безоговорочно доверяют. Болезнь и кончина С. В. Турчака подкосила всех нас. Где-то прервалась преемственность поколений, переходный период чрезмерно затянулся. Надо опомниться, стряхнуться, найти произведения, способные увлечь коллектив. Киевская публика консервативна, каждое название на афише встречается настороженно. Если касаться кадровой политики, то уверен в необходимости гибкой системы контрактов, единой по всему Советскому Союзу.

Несомненно, проблемы украинского балета встают сегодня остро. Мы возлагаем большие надежды на молодых, призванных обновить репертуар, исполнительский стиль».

Ю. Станишевский,

доктор искусствоведения, зав. отделом театра Института искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Рильского Академии наук Украинской ССР, заслуженный деятель искусств УССР:

«Львиную долю в репертуаре киевской труппы сегодня составляет классика («Лебединое озеро», «Жизель», «Пахита», «Тщетная предосторожность», «Сильфида», «Баядерка», «Щелкунчик», до недавнего времени — «Спящая красавица», выпавшая из репертуара из-за утраты декорационного оформления), второй пласт — детские балеты («Мухоморчик», «Салман-Владимирова», «Чиполлино» К. Хачатуряна, «Белоснежка и семь гномов» Б. Павловского), из современных постановок на афише — «Спартак» А. Хачатуряна («Болеро» М. Равеля, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (в редакции А. Шекеры), «Кармен-сюита» Ж. Бизе-Р. Щедрина, перенесенная на киевскую сцену братьями Плисецкими... Вот, пожалуй, и все. Репертуарная афиша не свидетельствует о самобытности театра. Самый главный, на мой взгляд, недостаток — отсутствие определенного направления в развитии киевского балета, хаотичность выбора названий.

Последняя премьера — «Дон Кихот», в плане — про-

¹ И. Одоевцева. На берегах Невы. М., 1988, с. 201.

кофьевская «Золушка». Не думаю, что это генеральная линия коллектива. Я не раз высказывал свою точку зрения В. Литвинову, назначенному главным балетмейстером полтора года тому назад, что театр должен строить свою художественную политику, результативную для республиканских академических трупп. Я считаю В. Литвинова талантливым художником. Он проявил себя создателем интересных спектаклей на сцене Киевского детского музыкального театра. Полагаю, что его усилия сегодня должны быть прежде всего направлены на возрождение украинской классики и постановки новых самобытных произведений. А классикой мы можем гордиться — такие балеты как «Лилея», «Лесная песня», «Маруся Богуславка», «Тени забытых предков» вошли в сокровищницу советского театра. Необходимо активнее привлекать к сотрудничеству местных композиторов, опираться на их идеи. Очень жаль, что коллектив не почувствовал желания восстановить балет Е. Станковича «Ольга», созданный к 1500-летию города Киева. Произведение о Киевской Руси несомненно имеет право на место в нашем репертуаре. Но халатное отношение привело к потере великолепных декораций Ф. Нирола.

Настораживает чрезмерная заинтересованность зарубежными гастрольями, организация которых не способствует хорошему моральному климату в труппе, а также озабоченность кадровой «перетасовкой», в связи с чем некоторые мастера отстраняются от активной деятельности. В украинском балете не так уж много «звезд», чтобы их авторитет и профессионализм не были использованы в должной мере для воспитания молодого поколения.

Мне кажется, что суета мелких конфликтов происходит во многом от недостаточной творческой «задействованности» труппы. А ведь столица Украины вправе ожидать от театра частых и разнообразных премьер, концертных вечеров, студийных показов балетного искусства».

М. Черкашина,

доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки Киевской консерватории имени П. И. Чайковского, председатель комиссии музыкальных театров Союза театральных деятелей Украинской ССР:

«За последнее время прошли заседания коллегии Министерства культуры УССР, творческие дискуссии в рамках Союза театральных деятелей республики, целью которых было выявление реальной картины состояния нашего оперного театра. Всех нас заботит будущее национального музыкального искусства. Перестройка в сфере культуры уже началась, и сегодня мы ощущаем необходимость сломать устоявшиеся рамки, пересмотреть собственные суждения. Критики тоже виноваты в той застойной ситуации, которая сложилась в творчестве. Музыковеды, балетоведы оказались прислужниками обезличенных мнений, дутых художественных концепций.

Об эстетической программе можно спорить. Но не может быть «плюрализма» взглядов в отношении уровня профессионализма академического театра. Пока мы ищем направления в репертуарной политике, стараемся обновить афишу, нельзя забывать о каждодневной работе над профессиональным совершенствованием. Для этого нужно, чтобы возникла хорошая творческая конкуренция и был бы найден максимальный вариант консолидации артистических сил.

Я целиком на стороне активной пропаганды современных сочинений, об этом я писала в журнале «Советская музыка», в украинской печати. Однако театры плохо реагируют на наши призывы. Балетмейстеры предпочитают идти проторенными путями возобновлений спектаклей, ставят свои редакции широко популярных партитур. В результате ведущий коллектив Украины не имеет сегодня оригинального национального репертуара».

М. Загайкевич,

доктор искусствоведения, научный сотрудник Института искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Рильского Академии наук Украинской ССР:

«Уже много лет музыкальная общественность республики ставит вопрос о формировании национального репертуара наших театров, но настоящего отклика от практиков сцены мы не получаем. В нынешней киевской труппе положение складывается особенно неудовлетворительное. В репертуаре не только нет украинских произведений, но похоже на то, что театр в ближайшие годы и не заинтересуется ими. Это тем более недопустимо, что талантливые сочинения, предназначенные для балетной сцены, у нас пылятся на полках. Театральное руководство будто стремится застраховаться от рискованных экспериментов, не желает вникнуть в авторский замысел того или иного композитора. К сожалению, ничем не закончились переговоры с театром композитора Б. Буюевского в отношении постановки балета «Устин Кармелюк», не заинтересовались здесь и музыкой О. Киви к балету «Олеся» (по Куприну), утонченная и выразительная партитура которого обещала бы рождение прекрасного лирико-драматического спектакля. Вне поля зрения театра оказались балеты «Оргия» В. Кирейко по одноименной поэме Леси Украинки, «Катерина Белокур» Л. Дичко о судьбе народной художницы, историко-героическая драма «Евпраксия» О. Канерштейна, не привлекла внимания музыкальная фантазия В. Зубицкого на тему «Запорожца за Дунаем»... В. Губаренко завершает работу над балетом «Майская ночь» — неужели и такой замечательный сюжет не востребуется балетной сценой?!»

А. Васильева,

народная артистка Украинской ССР, член актива секции музыкальных театров Союза театральных деятелей Украинской ССР:

«Я ученица А. Вагановой, ленинградка. Украинскому балету отдала лучшие годы своего творчества. К балетному искусству, на какой бы сцене оно ни существовало, я подходила всегда с позиций высокого академизма, воспитанного ленинградской школой. Наблюдая жизнь киевского театра, среди множества разных проблем вижу одну, особенно тревожную — вместо танцовщиков-актеров появилась стойкая категория танцовщиков-солистов. Идея, образ в спектакле стал менее значительным для них, чем виртуозная техника.

Жаль, что балет «Лесная песня» выпал из репертуара. Это же наша национальная классика. Но сразу задаю себе вопрос: а смогли бы нынешние исполнители донести до зрителя его глубинную мысль? Ведь лесная фея Мавка мучилась от того, что ее возлюбленный Лукаш не воспринял высоких идеалов любви, добра, поэзии, изменил природе. Это вечная тема, очень актуальная сегодня. Образ Мавки тоже вечный. Я танцевала ее с огромным трепетом. «Бытовщина» в искусстве, утрата духовности переживаний — опасные тенденции современного нашего бытия. «Идеалистов» становится все меньше. Не помню случая, чтобы молодые коллеги по профессии пригласили бы в театр нас — ветеранов, захотели бы услышать наши советы, рассказы о традициях... Это никому не нужно, неинтересно. Все деловиты и не тратят время попусту.

Сегодняшняя киевская труппа достаточно сильная, мобильная, имеет крепких солистов. Но в их искусстве перестает ощущаться такое качество, как интеллигентность исполнения, порой заметен налет провинциализма, нет единого стиля спектакля, тускнеет актерское мастерство.

В деятельности выпускников Киевского хореографического училища заметны методические недоработки. Вагановская школа давала кантилену «верха» и четкость «низа» — этих качеств иногда не хватает киевским исполнителям, как, впрочем, и тонкостей нюансировки. Все это я могла бы сказать на обсуждении спектаклей, перед труппой. Но мнением мастеров нашего поколения, как видно, в коллективе не дорожат».

В. Калиновская,

народная артистка СССР, педагог-репетитор:

«За последние десять-пятнадцать лет в нашей труппе

сменилось немало руководителей. В. Вронский, Г. Кириллова, А. Шекера, Г. Майоров, Р. Клявин (дважды), В. Ковтун... Каждый из них отличался своим стилем мышления, своими хореографическими пристрастиями. Но если окинуть взором прошедший период, мы обнаружим, что все руководители стремились ставить свои спектакли, насаждать свой вкус. Забота об общей линии развития украинского балетного театра уходила на второй план. Мне хочется надеяться, что сегодня все пойдет по-другому. Будет покончено с командно-бюрократическими методами (а это для нашего коллектива актуально), нынешние лидеры балетной труппы задумаются о долгосрочной программе театра, ценной и тогда, когда на смену нам придет другое поколение. Это абсолютно не исключает пестования классики...

И еще об одном важном хотелось бы сказать. В киевской труппе сложилась определенная традиция в отношении структуры художественного совета. У нас был совет ведущих мастеров — балетмейстеров, репетиторов, первых солистов. Сейчас ситуация изменилась. Избран новый состав, куда вошли наряду с руководящими лицами представители кордебалета. Я отнюдь не против демократизации. Но профессиональные художественные проблемы, мне кажется, должны решать ведущие мастера.

За четыре года работы вне стационара театр растерял репертуар, очень трудно восстанавливать спектакли, особенно костюмы и декорации. К сожалению, приходится констатировать, что коллектив оказался не готовым к переходу в отреставрированное здание. У балета не нашлось специального спектакля, чтобы отпраздновать возвращение и подарить праздник зрителю. Это упрек не в адрес нового руководителя труппы, а всем нам. За досадными конфликтами и выяснением отношений мы забыли о главном — о творчестве.

Сейчас в обновленный театр публика идет как бы по инерции, ради посещения храма искусства. Аншлаги не должны успокаивать. Зрительский интерес надо питать отечественными и зарубежными новинками. Союз с публикой укрепится тогда, когда репертуар театра украсят произведения разных и ярких художников».

В. Круглов,

народный артист Украинской ССР, педагог-репетитор:

«Когда в шестидесятых годах я пришел в киевскую труппу, в ее репертуаре было два национальных балета — «Лилея» и «Лесная песня», пользовавшиеся очень большим успехом у зрителей. В них содержались выразительные мизансцены, мимические приемы — словом, все то, что воспитывало актера-танцовщика. Я не говорю, что названные спектакли требуют восстановления. Но иметь в репертуаре серьезные, драматически насыщенные произведения необходимо хотя бы ради актерской формы исполнителей.

Наше слабое место — связь между постановщиком и композитором. Партитуры и либретто создаются вне театра, потому и нежизнеспособны. Структура репертуара меня волнует более всего. Старые названия амортизировались. Новые не появляются. Нужно продолжить практику творческих вечеров. У нас есть опыт, когда труппа сплачивалась в подготовке концертных вечеров Л. Сморгачевой, Р. Хилько, Т. Таякиной, В. Ковтуна... Для всех находилось много интересной работы. Сейчас потенциал коллектива используется далеко не полностью.

То, что идут дебаты, споры, — процесс естественный. Пусть будут разные мнения и каждый волен иметь свой взгляд на вещи. Но если коллектив обретет единую большую цель, максимальную программу задействования резервов — все объединится: к одной цели устремятся люди, имеющие полярные точки зрения. Только так должен жить творческий коллектив в период гласности и перестройки.

Наш главный балетмейстер В. Литвинов имеет то преимущество, что в этом театре он был воспитан, знает его традиции изнутри, прошел здесь большую исполнитель-

скую школу. Труппа его поддерживает. Я думаю, наша цель общая, хотя во взглядах есть расхождения».

Л. Сморгачева,

народная артистка УССР, солистка балета:

«Будущее нашего театра я вижу в насаждении разнообразного репертуара, в знакомстве с хореографами непохожих почерков, ярких современных направлений, при том, что, конечно, киевская труппа должна показывать зрителю образцы произведений национальных художников».

В. Яременко,

народный артист УССР, солист балета:

«Весь опыт балетного театра убеждает нас в том, как плодотворно бывает подлинное содружество артиста с хореографом. В последнее время такое содружество ослабло. Речь идет о хореографическом творчестве вообще. Что же касается непосредственно нашей труппы, наших репертуарных планов, то хочется пожелать, чтобы при их создании постановщики ориентировались бы на исполнителей, искали бы в них опору и поддержку своим замыслам. Интерес будет обоюдный, на пользу творческим результатам».

А. Лагода,

народная артистка УССР, зав. балетной труппой театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко:

«Нет сомнения, что репертуар должен обновляться, пополняться современными произведениями. Театр испытывает трудности с музыкой украинских авторов, потому что партитуры, как правило, заказываются композиторам без ведома театра. Хореографов ставят перед фактом существования музыки, которая порой не вдохновляет на создание танцевальных полотен.

Киевский репертуар украл спектакль С. Сергеева «Золушка», имевший в свое время большой успех. Не умаляя его достоинств, все же следует признать, что сегодня старая постановка не прозвучала бы. Хореограф В. Литвинов достаточно одарен, чтобы предложить свой замысел прокофьевской сказки. Еще один аспект репертуарной политики: насыщение афиши классикой. Киевская труппа всегда славилась своими виртуозными классическими танцовщиками, это наиболее сильная наша сторона. Для поддержания и развития исполнительской формы необходимо много и разнообразно танцевать классику. Вот почему абсолютно уверена, что классические образцы ставить надо постоянно наряду с другими произведениями».

Комментарий **В. Литвинова**, главного балетмейстера театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, заслуженного артиста УССР:

«Конфликтная ситуация в коллективе — знамение времени, открывшего «шлюзы» гласности. Пока мне трудно осмыслить некоторые возникшие противоречия, но думаю — они заложены уже в самой структуре театра. Наша балетная труппа имеет состав сто пятьдесят человек, при одной активно эксплуатируемой сцене и при определенной норме постановок в год. Очевидно, что все не могут быть задействованы целиком и полностью. В минском театре оперы и балета труппа в составе ста человек² успешно справляется со своими задачами. При нашем раздутном составе трудно реализовать свои возможности солистам, даже если балетный спектакль будет идти каждый день. У нас четыре прима-балерины — Л. Сморгачева, Т. Таякина, Р. Хилько, А. Кушнерева, по меньшей мере четыре солистки высшего художественного ранга — Т. Боровик, Л. Данченко, И. Задаянная, Т. Белецкая. Есть так называемый «третий эшелон» исполнителей, которые тоже должны пробовать свои силы в первых партиях. Но можно ли дать всем им нужное количество работы при сложившихся условиях? И тогда выстраивается схема конфликта — разделение

² Сейчас состав минской труппы сокращен до восьмидесяти человек за счет ушедших на творческую пенсию.

коллектива на группы, противоборство сил, накал страстей. Зарубежные поездки (а они у нас достаточно редки) подливают масла в огонь. Если из ста человек в зарубежные гастроли едет, предположим, семьдесят, а остается тридцать — то ситуация терпимая. Но если остаются восемьдесят — конфликт становится глубже... То же самое происходит в собственно творчестве, в спектакле. Самое большее, я могу занять шестьдесят-семьдесят человек, остальные — в простое, и возникает недовольство. Парадокс заключается в том, что сегодня при большом составе мы подчас испытываем нехватку артистов кордебалета, вторых солистов. Но если труппу сократить, повысить качество, активность исполнителей, творчество будет гораздо продуктивнее. Ведь раньше киевская труппа насчитывала куда меньший состав, но осуществляла по три-четыре премьеры в сезон. Компактность — помощник в работе. Думаю, необходимо произвести «отбор» состава, сделав это как можно безболезненной для людей. При этом сохранив общий фонд заработной платы, чтобы эффективнее пользоваться поощрением артистов.

Вторая глобальная причина конфликта — репертуарная политика. Не все мнения сходятся. Я — сторонник приоритета классики в нашей академической труппе. Нужно иметь в репертуаре и бережно пестовать большие классические спектакли типа «Раймонды» наряду с другими образцами. Конечно, необходим и оригинальный репертуар. Кто спорит с этим?! Но декларации еще не есть факт действия. Да, действительно, у нас немало партитур современных композиторов. Беда в том, что они оторваны от практики хореографов и потому лежат «мертвым» грузом. Я против «шароварной» украинской экзотики, при том, что мечтаю создать что-либо наше, национальное. Надеюсь, в частности, на сотрудничество с композитором В. Зубицким, обдумывая балет на темы украинских сказок.

Далее... Наш худсовет сегодня демократизировался. У оппонентов возникает вопрос: а судьи кто? Я убежден, что и артист кордебалета способен оценить, что хорошо и что плохо. Главное — честность и справедливость. Но ведь художественный совет продолжает оставаться органом совещательным, а в конечном итоге творческие вопросы решает художественное руководство.

Оказалась трудной и тонкой ситуация с репетиторами. У нас их одиннадцать. И вот тут возникает масса нюансов разного плана — от психологических, этических (при выборе друг друга репетиторами и солистами) и общестилевых, когда на карту ставится единство стилистики спектакля. Проблема репетиторов в большой труппе — особая. Она требует детального разговора.

Да, я сожалею, что мы расстались с «Лилеей», «Лесной песней». Но, признаемся, — эти шедевры недавнего прошлого, относящиеся к жанру драмбалета, наверное, где-то устарели. Хотя я принимаю упрек ветеранов в невнимании к ним. Надо прислушиваться к мнению старших (даже если с ними не всегда соглашаешься), обдумывать их советы. В дальнейшем мы постараемся ввести в практику встречи с ветеранами. Одна такая встреча уже состоялась — с замечательным львовским артистом О. Сталинским.

Сейчас труппа переживает сложный период — после ремонта мы растеряли репертуар, испортились декорации. Балетмейстер, внезапно приступивший к обязанности главного в другом коллективе, не может моментально «родить» глобальные замыслы, которые, по идее, вынашиваются годами. Я стараюсь идти по пути наименьших художественных потерь, и вместо того, чтобы предлагать авантюрные эксперименты, подтянуть труппу на классику — «Дон Кихот», баланчинские постановки, которые мы планируем, думаю, пойдут на пользу профессионализму. Ну, а дальше — нам решать вместе...

Я был танцовщиком, знаю на собственном опыте социальную незащищенность людей театра и беспощадность зрелищной машины. Выдающиеся актерские таланты появляются редко. Спад актерского приоритета происходит не только на киевской сцене, если отвечать оппонентам. Хотя не могу сказать, что в нашей труппе нет личностей. Каждый

человек — это особый мир, а у артиста он воплощен еще ярче и острее. Хореограф должен раскрыть индивидуальность исполнителя. Безусловная хозяйка сцены — А. Кушнерева, она действительно Балерина. У нее есть удивительная пластическая интуиция, чему нельзя научить. В. Яременко имеет неисчерпаемый эмоциональный запас, ярко выраженное мужское начало. Очень симпатичен молодой К. Костюков, безусловная личность в балете — И. Задаенная. Свообразен талант Т. Боровик с ее тонким ощущением современности танца, очень импонирует зрителю юная Е. Филиппева, обещающая вырасти в царицу бала... Пусть не посетуют на меня другие артисты — иначе перечисление бы заняло много места. Дарование каждого из них достойно уважения.

Говорят, плохо, что часто меняются хореографы. Не думаю. Наоборот — множественность творческих манер, методов, стилей — это очень хорошо для любого театра. На киевской сцене в недалеком прошлом ставили свои балеты В. Чабукиани, Ф. Лопухов, П. Гусев, А. Мессерер, М. Плисецкая, А. Лапаури, И. Колпакова. И все вместе они в сотрудничестве с украинскими коллегами создавали наш национальный балетный театр. Думаю, и в дальнейшем мы должны ориентироваться на «плюрализм» художественных манер, чтобы в их синтезе воплотить свой собственный облик.

Комментарий корреспондента журнала «Советский балет»:

Примем за исходную позицию, что в наших интервью правы все, каждый по-своему. Но и тогда в столкновении мнений о судьбах классического балета вырисовывается истина. Театр должен строить свою художественную политику. Ведущий коллектив Украины обязан иметь национальный репертуар (как бы трудно он ни давался постановщикам). Моральный климат нормализует хорошая творческая конкуренция, а это значит максимум работы для всех. Сокращение состава труппы — самый легкий путь. Но коли большая труппа уже существует, не лучше ли подумать о путях ее всестороннего задействования? Кроме театра имени Т. Г. Шевченко, столица Украины располагает большим количеством площадок, где можно устраивать концертные вечера, проводить студийные премьеры, привлекая к работе и первого, и второго балетмейстера (А. Шекера поделился своими замыслами интересных оригинальных спектаклей на музыку Г. Берлиоза, Е. Станковича), приглашая хореографов из других театров и даже других стран. Все это вполне реально и обещает творческий выигрыш и театру, и артистам, не говоря уже о финансовой выгоде.

Нынешнее знакомство с киевскими спектаклями («Спартак», «Сильфида», «Белоснежка...») лишний раз подтвердило суждение о труппе как о мобильном высокопрофессиональном ансамбле. Однако и тут возникло ощущение какой-то «вторичности», чрезмерной стабильности искусства. Стабильность в балете — вещь неплохая, а хотелось бы соединить ее с блеском неординарности, сделав такую неординарность постоянной приметой киевского театра. Можно солидаризироваться с мнением главного балетмейстера, что труппа обладает талантливыми артистами, творческий потенциал которых раскрыт пока не полностью. Очень продуктивна и важна мысль, высказанная В. Кругловым: при наличии разных мнений необходимо сплотиться вокруг одной большой идеи. Консолидация всех сил — единственный и неизбежный путь к звездному часу украинского балета. И приметы такой консолидации удалось почувствовать... на уроке замечательного педагога В. Денисенко, который каждое утро дает его киевской труппе.

В репетиционном зале царит какая-то особая атмосфера — подъема, доброжелательности, творческой экспрессии и единства. Кульминация урока нарастает. Каждый стремится «победить» товарища виртуозностью в хорошей радостной конкуренции. И эта всеобщая радость творчества сплавляет разных людей.

Тогда и создается театр единомышленников.

Сейчас в нашей театральной художественной самодельности активно развивается так называемое студийное движение — в различных городах рождаются студийные коллективы (только в Москве их существует около двухсот), которые ведут смелые поиски, осуществляют оригинальные постановки, демонстрируют их на фестивалях и смотрах... Ныне они заметное явление нашей культурной жизни. В Москве создано Агентство любительских театров, призванное оказывать студиям разностороннюю помощь. Союзом театральных деятелей СССР определяются условия их творческой и организационно-хозяйственной деятельности, что нашло свое выражение в разработке проекта положения о театре-студии и о любительских театрах как общественных организациях, который находится на стадии обсуждения и официального утверждения. «Театры-студии создаются в целях расширения и интенсификации культурной деятельности населения, более полного раскрытия и использования творческого потенциала человека, театрального движения в целом, — сказано в проекте положения. —

В деятельности театров-студий должны найти всестороннее и последовательное осуществление принципы самостоятельности, самоуправления, самодельности народных масс.

Театры-студии призваны играть спектакли для публики, организовывать постоянную творческую учебу, вести экспериментальную работу по созданию собственного репертуара, поиску новых выразительных средств, пропаганде сценического искусства». Значительное место в этом движении занимают хореографические студии. Различны эстетические и организационные принципы их существования, направление поисков, профессиональный уровень участников. Но, наверное, однозначен тот энтузиазм, та любовь к искусству хореографии, которые объединяют их, помогают им преодолевать те огромные трудности, что встречаются на их пути. И конечно же, эта увлеченность заражает, зовет к сотворчеству...

Публикуя материалы, рассказывающие о деятельности студий Москвы, Владивостока, Новосибирска, Челябинска, редакция открывает на страницах журнала новую рубрику и ждет от Вас, дорогие читатели, для нее очерки, корреспонденции, статьи.

В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СТУДИЯХ

Р

азвитие искусства хореографии во Владивостоке находится пока на любительской стадии. Нет в городе профессионального балетного коллектива, нет, естественно, и своего хореографического училища. Однако потребность в общении с этим прекрасным видом искусства у жителей города существует. Не случаен, поэтому, тот интерес, который вызывают постановки, осуществленные Ольгой Бавдилович с исполнителями организованного ею Театра танца. О некоторых его постановках мы и попытаемся здесь рассказать.

Одноактный балет «Путешествие» (на музыку К. Шульца, Х. Хенкока и В. Смирнова) — своего рода спектакль-размышление об осознании человеком самого себя, своей сокровенной сути. В человеческой природе заложены творческое начало и красота. Человек стремится постичь свое место в мироздании. Эти идеи, давно волнующие Ольгу Бавдилович, она и попыталась воплотить в своей постановке. Жанр спектакля — арт-рок-балет, состоящий из отдельных эпизодов, различных по музыке, пластическому рисунку и, конечно, по содержанию. Первый сюжет я бы назвала «Пробуждение». На пустой сцене мы видим неких существ, которые, сбиваясь в кучу, замирая от страха, немой безликой массой прижимаются к земле. Но вот из этой толпы вырывается один — он знает, куда, к какой цели ее вести, чтобы люди в конце концов стали людьми. Через непонимание и даже неприятие остальных этот единственный Идущий все же увлекает за собой всех и открывает им, пробудившимся, иной мир, манящий своими загадками, тайнами, влекущий своей грандиозностью, требующий дальнейшего познания. Смысл следующего эпизода, мне кажется, можно определить словами «Река жизни», которая несет в мощном потоке тех, кто вступил на путь постижения красоты и гармонии мира. Необыкновенный, принимающий разные очертания, благоухающий цветок, плывущая лодка — эти образы легко прочтываются в пластическом рисунке танца участников представления. Совсем другое настроение ощущается в следующей сцене — «Втор-

НА ПУСТЫЕ ЗАЛЫ НЕ ЖАЛУЕМСЯ

жение», экспрессивной, динамичной. Трое юношей, олицетворяющие активную силу, демонстрируют здесь танец с веревкой, которая становится в их руках то связующей цепью, то разящим хлыстом, то желанным символом могущества. «Испытание властью» — наверное, так можно говорить о содержании четвертого эпизода: люди превращаются в послушную толпу, в механических движениях стилизованного брейка они словно рассыпаются по сцене «улице». Но единожды вкусив свободу выбора, ступив на путь поиска истины, услышав зов жизни, человек отказаться от всего этого не может, как и не может уйти от самого себя. Боль, страдание, осознание собственной вины, мольбу о милосердии ощущаем мы в картине-шестивии «Покаяние», пластическое решение которой, на мой взгляд, навеяно живописной манерой в духе П. Брейгеля. Финальная сцена — «Просветление». Сопоставление динамики «чистого» брейка со статикой поэзии дает эффект отрешенности, духовного очищения, раскрепощения.

Спектакль неоднозначен. Восприятие его требует от зрителей искренности, непосредственности сопереживания, сотворчества, готовности к духовному пробуждению —

во имя этого и создано произведение, к этому оно и призывает.

Конечно, не все спектакли, поставленные О. Бавдилович, насыщены столь сложной философской символикой. Например, ее «История солдата», осуществленная на музыку современных композиторов по мотивам сказки Г.-Х. Андерсена о стойком оловянном солдатике, адресуется детям. Если «Путешествие» — балет, выстроенный на основе современной пластики, то материал известной сказки воплощен средствами классического танца, акробатики, гимнастики. Персонажи сказочного бала игрушек танцуют в академической манере, но совсем иной характер хореографической речи у таких персонажей, как злой тролль, вода, огонь. Длинные, легкие шарфы танцовщиц создают эффект струящейся воды, а игра рук участников спектакля, на которых надеты красные перчатки, — эффект пламени. Один из самых запоминающихся эпизодов — бой солдата с королем крыс. Экстравагантные движения танго, в ритме и характере которого двигается король, и строгость пластической манеры танца солдатика воссоздают на сцене выразительную картину боя.

Спектакль имеет ведущего, ко-

торый комментирует происходящее на сцене. Это мастер игрушек — он же мастер по свету и музыке, сидящий за пультом.

Балет «История солдата» — сам как нарядная сказочная игрушка — волнуется, удивляет, радуется и детей, и взрослых.

Театр танца Ольги Бавдилович существует под эгидой кооператива «Творчество». Коллектив небольшой — в труппе двенадцать человек, причем профессиональное образование имеют далеко не все.

«Главное, — считает Ольга Бавдилович, — стимулировать у ребят желание танцевать. Работать приходится много: ежедневный классический тренаж, занятия гимнастикой, акробатикой, брейком требуют выносливости, полной самоотдачи, большой трудоспособности. Еще необходимо, чтобы человек подходил нам по характеру своего мышления, чтобы ему было близко то, что мы делаем».

Вообще, мне кажется, что все постановки Ольги Бавдилович — это один-единственный танец, танец-размышление, танец-постижение жизни, танец-попытка подняться к вершинам человеческого духа. Как бы подтверждая эту мысль, хореограф говорит: «В своих постановках я пытаюсь сказать о том, что человек может летать, что жизнь прекрасна и вечна, что нужно искать и бороться за лучшее в себе и вокруг себя».

«Учите ребенка поднимать руки к небу, чтобы в этом движении он постигал бесконечность Вселенной», — эти слова Айседоры Дункан близки педагогике Бавдилович. Она работает во Владивостоке с 1974 года после окончания Ленинградского института культуры имени Н. К. Крупской. За это время ей пришлось сменить немало мест работы. Она набирала новые и новые составы танцевальных коллективов при различных организациях, домах культуры. Так как Владивосток — город небалетный и специалистов, компетентно разбирающихся в тонкостях этого вида искусства, почти нет, идеи хореографа не всегда находили отклик и поддержку. В Доме ученых, например, где работала первая студия Бавдилович, скопилось изрядная подшивка докладных, в которых непонимание ее творчества выливалось подчас в изощренные злобные наветы. В лабиринте всевозможных гонений ее пытались даже лишить диплома, дисквалифицировать. Но энтузиазм, любовь к своему делу помогали ей «выстоять» в этой неравной борьбе с непониманием и косностью.

Студии возрождались, выступления продолжались. Все что было необходимо для творчества коллектива — оформление сцены, осветительная и проекционная аппаратура, магнитофоны, костюмы — делалось, устанавливалось, ремонтировалось, шилось самими участниками.

Танцевали музыку Чеслава Немана и Махавишну, Шостаковича и Баха, индийские раги и произведения Шенберга — около двухсот постановок осуществила О. Бавдилович со своими студийцами за эти годы.

Сотрудничает она и с драматическими театрами Владивостока — ставит там целые пластические сцены в спектаклях и небольшие «движенческие» эпизоды.

Манера Ольги Бавдилович — танец босиком, в трико, черном или разноцветном «парадном». Манера эта выработалась первоначально не из принципиальных соображений, а от скудости имеющихся постано-

вочных средств, однако со временем она переросла в принцип. «Стопа, работающая на полу, — это совсем другие ощущения, другая техника», — считает балетмейстер.

Балет Ольга Бавдилович понимает как воплощение физического ощущения музыки. «Мелодия, ритм пробуждают в тебе, — поясняет она, — потребность определенного движения. Рождается танец, а потом возникает словесно-образный ряд, исходя из которого идет шлифовка пластического рисунка».

В процессе репетиций хореограф стремится прежде всего вызвать у исполнителей определенное чувство, которое даст нужную окраску жесту, движению, позе. Подопечные Бавдилович запоминают не движения, а свои эмоциональные ощущения.

Театр танца — это все-таки не театр (как предприятие), а студия. Интересно, как она существует, на какие средства?

«Мы входим в состав кооператива «Творчество», в значительной степени находимся на его дотации, которую обеспечивают другие его группы — техническая, швейная, говорит О. Бавдилович. — Концерты бывают у нас не каждый день. Выручка от продажи билетов, цена которых составляет полтора-два рубля, не может покрыть всех наших расходов. А их немало не только по выпуску спектаклей, оформлению — мы ведь платим зарплату тем шестерым артистам, которые находятся на ставках в кооперативе, — по двести рублей (остальные студии работают в других организациях или учатся). Распространяем билеты, в основном, сами. Жаль, нет приличной рекламы — ребята в меру своего умения и фантазии рисуют афиши, идут с ними в подземные переходы, находят «бойкие» точки и продают билеты. Используем и кассу Дома молодежи, где находится основная наша площадка. Выступаем и на других сценах — различных клубов, санаториев. Аудиторию свою можем считать сложившейся — это в основном научная интеллигенция, учащиеся. Мы понимаем, что «массовым» искусству нашей студии, наверное, не суждено быть, но в принципе зрителей постепенно становится все больше, во всяком случае, на полупустые залы пожаловаться мы не можем».

Вероятно, все же есть смысл во Владивостоке, в системе школ искусств, училищ, создать хореографическое отделение хотя бы при каком-нибудь из этих заведений. С одной стороны, там смогли бы найти себе лучшее применение такие профессионалы, как Ольга Бавдилович, с другой стороны, участие артистов, владеющих хореографической «грамотой», расширило бы возможности студии, сделало бы ее представлением много качественней и интересней. Хотелось бы, чтобы Терпсихора и ее приверженцы заняли достойное место среди местных муз.

Н. ГУРУЛЕВА



О ГЛАВНОЕ-ПОИСК

Один из первых спектаклей, созданных Челябинским хореографическим коллективом «Ракурс», назывался «Катарсис», где исполнители, обращаясь к внутреннему миру человека, рассказывали о поиске им своего «я». Через преодоление жизненных соблазнов, через выбор между добром и злом идет путь мужания человеческой личности, ее духовное становление. Тот же самый путь обречения своего творческого лица прошел и сам коллектив, родившийся в 1978 году при дискотеке Челябинского медицинского института. Его руководителем стал преподаватель института, кандидат медицинских наук Рудольф Михайлович Марков. С самого начала в программах использовались стихотворные произведения, слайды, световое оформление и, конечно же, музыка. Но это не удовлетворяло участников «Ракурса», и они решили попробовать иллюстрировать свои выступления пластически.

Вплотить такую идею для ребят, которые хореографической подготовки почти не имели, оказалось делом достаточно сложным. Тогда-то и пригласили для консультации преподавателя местного института культуры Любовь Дмитриевну Ивлеву. Постепенно пластический образный ряд, который все более преобразовывался в чисто хореографический, обретает в представленных «Ракурса» равноправное положение с музыкой, видеорядом, литературным оформлением (его готовила сотрудник меди-

цинского института М. Николец). Так родились первые хореографические постановки: «Контрасты» (на музыку Л. Бетховена, Э. Грига и других), «Набат памяти» и «Баллада о времени» (на музыку Д. Шостаковича), где определились те тенденции, которые затем стали в творчестве «Ракурса» основными. Это, во-первых, интерес к внутреннему миру человека: во всех постановках, кроме, пожалуй, «Дриад», созданной по сказке Г.-Х. Андерсена, конфликт строился не на внешних фактах жизни человека, а на событиях его внутреннего мира. Участники «Ракурса» интересуют изменения психологических состояний человека, совершенствование его духовных качеств. И потому в осуществленных им произведениях нет четко обозначенного сюжета, но конфликт здесь обязательно присутствует и развивается. Вторая особенность творчества «Ракурса» — стремление к обобщению сценического образа. В спектакле «Катарсис», о котором мы уже говорили, героями являются человек, а также такие символические персонажи — судьба человека, его душа, лень, страх, жадность, а в «Балладе о времени» мы видим пластические олицетворения таких понятий, как свобода, угнетение, надежда, молодость. В спектакле «Русь» вообще нет главного героя, там коллектив создает обобщенный образ — образ русского народа. В «Городском романсе» два героя — он и она. Но не менее интересен здесь и другой образ, создаваемый кордебале-



том — обобщенный образ времени.

Представления коллектива «Ракурс» не имеют декораций, предельно просты костюмы исполнителей, экономно используются и любые другие дополнительные аксессуары, поэтому так важны здесь точность и выразительность хореографического решения. И потому творческое лицо труппы во многом определяет личность ее балетмейстера, кандидата педагогических наук Любови Дмитриевны Ивлевой. Основа хореографического языка ее постановок — классический танец, но почти всегда она соединяет его с пластикой современного быта, с условно-символическими, экспрессивными движениями, которые наиболее органично и непосредственно выражают чувства человека. Л. Ивлевой осуществлено пятнадцать работ. И для каждой она стремится непременно найти такие оригинальные композиционные приемы, которые позволяют ей воплощать свою постановочную концепцию хореографическими средствами.

Направление поисков коллектива нашло отражение не только в его творчестве — видоизменилась и форма его организации. Родившись как студенческая группа, работающая по принципу самоуправления, «Ракурс» сейчас обрел форму любительского объединения, которую можно опре-

делить как клуб любителей хореографии. Такая форма позволила создать в коллективе ту творческую обстановку, которая ныне активно стимулирует его деятельность. Рождение идеи будущего спектакля, подбор музыки, выстраивание его драматургии осуществляется в спорах, в противоречивой борьбе мнений участников. Главным для себя они считают не столько концертную деятельность, сколько сам процесс создания произведения, когда они обретают возможность своего личного самовыражения, когда включаются в процесс своего художественного воспитания, формирования своего художественного вкуса. Постановка каждого произведения — это совместная творческая работа. А пока создается одно — в коллективе уже зреет идея другого. Возникшие идеи непременно обсуждаются.

Как выстраивается здесь драматургия? Нередко основой становится литературное сочинение. Например, последние работы «Ракурса», которая пока не имеет названия, — спектакль о потенциале личности, не реализованном в обществе, личности, не нашедшей своего места в жизни. Это первое трехактное полотно коллектива (все остальные были одноактными). Каждое из действий навеяно творениями наших выдающихся писателей — пьесой «Горе от ума» А. Грибое-

дова, романом «Преступление и наказание» Ф. Достоевского, повестью «Блестящий мир» А. Грина. Разумеется, прежде чем выбрать эти произведения, артисты вместе с их литературным наставником М. Никонен прочли и обсудили много сочинений.

Репетиционная и постановочная работа в «Ракурсе» не имеет четкого разграничения и осуществляется совместно. Коллектив занимается три раза в неделю. Одно занятие он посвящает классическому экзерсису, два — экзерсису, составленному из движений свободной пластики, причем, большая часть урока отводится прыжковым комбинациям.

К работе в классе артисты-любители относятся серьезно, стремясь не просто освоить те или иные элементы, но освоить так, чтобы уметь их передать новичкам. Почти все участники коллектива, прозанимавшиеся несколько лет, могут провести тренировочный урок сами и, случается, проводят его.

Членов объединения «Ракурс» отличает проявляющаяся во всем самостоятельность суждений. Они много читают, много смотрят, много обсуждают прочитанное и увиденное. Их общая любовь к хореографии сформировала не только творческое лицо коллектива, но и их человеческую сущность.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ

Фрагмент миниатюры «Городской романс». Исполняют С. КОЩЕНЕЦ и Г. НИКИФОРОВ.

Г. НИКИФОРОВ,
Е. КРАСИЛЬНИКОВА,
М. КУКЛИНА в композиции
«Катарсис».

Фото С. Арканова



...НУЖДАЕТСЯ В ПОДДЕРЖКЕ

Эта любительская студия в Москве пользуется достаточно широкой известностью, что справедливо. Ее руководитель Ляля Телятникова — архитектор по профессии, и развивает она не совсем привычное для наших самостоятельных хореографических коллективов направление — направление, синтезирующее живопись и танец. Постановки ее, навеянные известными произведениями изобразительного искусства, — не вполне балет и не вполне «живые картины», костюмы участников красочны и эффектны. Наконец, в Москве нет другого такого коллектива. Этого более чем достаточно, чтобы пробудить у поклонников хореографии интерес к выступлениям студийцев, которые до недавнего времени неоднократно показывались в Доме ученых, Доме архитекторов, в Строгановском училище, на других площадках города. Однако в начале этого сезона моя попытка освежить впечатления и вновь посетить спектакли студии Телятниковой не увенчалась успехом. Оказалось, что на

десятом году существования коллектив остался без помещения. Студиям негде было собираться, негде репетировать. Подобная ситуация, к сожалению, отнюдь не редкость в практике студийного движения и весьма характерна для жизни любительских коллективов, не нашедших или лишившихся своего спонсора-покровителя, как это произошло с труппой Телятниковой. Размышления о проблемах любителей, о путях творческого поиска студии и была посвящена наша беседа с ее руководителем.

«Все началось с легкой руки Беллы Исааковны Бешинкевич, завуча по английскому языку школы № 34, где я в свое время училась, — рассказывает Л. Телятникова. — Помня мое школьное увлечение танцем, Белла Исааковна пригласила меня поставить что-нибудь с ее учениками для предстоящего фестиваля спецшкол. Старшеклассники были абсолютно неподготовленные, самые разные по складу и способностям, но очень эмоциональные, красивые, пластичные, по-человечески симпатичные. Занимались мы один раз в неделю, сами шили костюмы, и в резуль-



Фрагмент композиции
«Гжельский вальс».

тате появилась программа «История танца», которая принесла нам победу на этом празднике. Воодушевленные этим, мы принялись за новую постановку — «История Англии в танцах». Двенадцать хореографических сцен объединились в композицию, прослеживающую исторический путь страны от Вильгельма Завоевателя до четвертого поколения Форсайтов. Двое ведущих — на русском и английском языках — комментировали действие. Музыкальная палитра была широчайшая — от Баха до «Битлз». С этой программой мы выступали во многих местах, в том числе в Доме культуры Института атомной энергии имени И. В. Курчатова. Наш спектакль здесь очень понравился, и мне предложили вести такой кружок и в этом Доме культуры. Так сложилась студия, которую мы называли то танцевально-драматической, то танцевально-художественной, то театром танца, то театром живописи — трудно было найти точное определение избранного нами стиля. Мы занимаемся не балетом в привычном понимании этого слова, а скорее синтетической пластикой в определенной исторической манере, используем в постановках слайды, тексты, чаще всего стихотворные, музыку, много работаем над портретной узнаваемостью персонажей. Другого выразительного языка, кроме танцевального, я не знаю и не понимаю. А танец чувствую. Очень помогли мне занятия классическим тренажем у Марианны Сергеевны Боголюбской, которые я не прекращаю и сейчас.

Костюмы для постановок мы всегда делаем сами, это не только необходимость, но и наш художественный принцип, очень важный в деятельности студии. Источники, на которые мы ориентируемся, документально исторические. Считаю, что только непосредственные живые свидетельства эпохи, представляемые нам произведениями живописи, скульптуры, литературы того

времени, могут служить ориентирами. К тому же костюм, его образная узнаваемость, его линии подсказывают нам характер пластики движения в определенном силуэте. Каждый костюм делается для конкретного исполнителя, подчеркивает именно его человеческую индивидуальность. Мы не можем себе позволить шить платье из хороших тканей, средства используем в основном подручные — какие-нибудь старые занавески или вышедшую из моды обувь. Вместе с тем отдельные детали — аппликации, кружева, перчатки, перья — на фоне обыкновенной ткани создают впечатление достаточно богатых, добротных костюмов. Их цветовые сочетания в общей партитуре спектакля играют важную роль. У нас около двухсот костюмов, и если их привести в порядок и развесить, получится довольно внушительная выставка.

Принцип нашей работы, когда приходится все время обращаться к источникам, анализировать, смотреть, читать, к тому же постоянно двигаться, тренироваться, разучивать роли, расписывать ткани, шить костюмы, очевидно, не так прост. И кому-то такой режим не по силам, поэтому некоторые не выдерживают, уходят. Остаются только подлинные энтузиасты.

— Как рождаются Ваши постановки?

«По-разному. Иногда бывало так, что принесли интересную музыку, иногда возникали отрывочные темы, связанные с историей или литературой, а музыка приходила потом. По известным мотивам русского декоративно-прикладного искусства мы сделали «Мотивы российского ретро» и «Гжельскую сюиту». Выставка костюмов французского модельера Ива Сен-Лорана стала отправной точкой для композиции «Посвящение Иву Сен-Лорану» на музыку «Болеро» Равеля. А одна из последних наших постановок — «Палитра времени» — навеяна выставкой произведений

молодых французских художников, поразивших меня сочностью и оптимистичностью цвета.

Но чаще всего тему диктуют сами артисты, их индивидуальность, их внешний облик и внутренние качества, их типажность. Встречаются абсолютно «старинные» лица и, напротив, очень современные. Среди студентов нашли такие девочки, которые были похожи на «Шоколадницу» Лиотара, «Девушку с письмом» Вермеера, «Инфанту» Веласкеса... Подобрал еще несколько аналогичных типажей, мы создали композицию «Спасенные шедевры». Красота, спасающая мир, противостоящая угрозе гибели, — тема этого спектакля, где перед зрителями как бы представляли картины знаменитых мастеров мира. Постановка была приурочена к сорокалетию нашей Победы в Великой Отечественной войне.

Как правило, сначала мы готовим отдельные номера, сцены, а затем соединяем их в сюжетную или концертную программу. Наверное, это путь наименьшего сопротивления, но у нас не так много возможностей. Мы не в состоянии создать большой спектакль, его очень сложно репетировать в тех условиях, которые у нас есть. Постановки обычно не превышают пятнадцати-двадцати минут.

— А вы не хотели бы «выйти в профессионалы»?

«В любительском движении мне многое импонирует. Здесь больше искренности: исполнители творчески раскованы, в них живет большая жажда созидания, они все на подъеме, неутомимы в поисках форм и средств для проявления своей художественской инициативы.

И поэтому всегда интересно, когда люди разные и по-разному себя выражают. Мы задумываем постановку таким образом, чтобы роль нашлась буквально для каждого, чтобы все участники могли наиболее достойно раскрыть свои внутренние и внешние качества. Артисты-любители очень выигрывают оттого, что они не схожи друг с другом, оттеняют особенности друг друга и поэтому удачно смотрятся все вместе.

Мое глубокое убеждение — нельзя на любительском уровне повторить классические произведения. Как бы тщательно мы их ни интерпретировали, все равно — не сможем внести в них больше, чем профессионалы, а значит, и у нас, и у нашего зрителя останется чувство неудовлетворенности. Иное дело — процесс обучения. Школа, безусловно, должна быть классической, воспитывать исполнителей необходимо на классических образцах, величайших примерах. Но познавая и осмысливая все это богатство, артист-любитель, выходя на сцену, должен нести что-то свое. Конечная цель деятельности любительской труппы — создание

БАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ

'88

Исполнители бального танца — профессионалы...

Не правда ли, еще совсем недавно такое сочетание было для нас просто невозможно, а сегодня — Первый Международный профессионалов бальных танцев прошел в Москве в зале спорта «Дружба».

Прошел при переполненных залах и восторженном приеме молодежной аудитории.

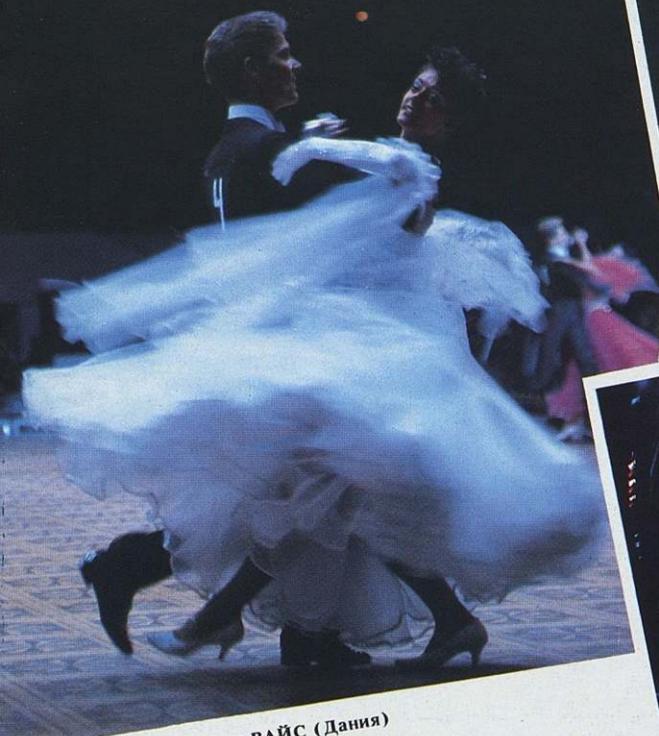
Выросшая за последние годы группа советских исполнительниц достаточно успешно соревновалась с зарубежными мастерами — из Дании, Финляндии, ФРГ, ГДР и других стран. Но пока уступила им места на пьедестале победителей.

В европейской программе первое место заняли представители Дании Майя Серве и Глен Вайс, в латиноамериканской —

Катя и Манфред Кобер из Федеративной Республики Германии. Но, пожалуй, наибольшее впечатление произвело на всех собравшихся в спортзале шоу,

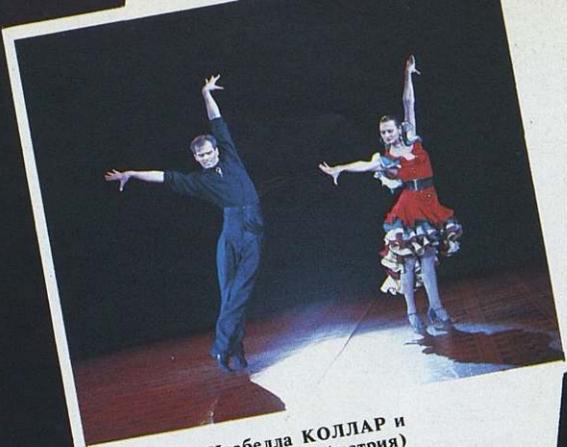
продемонстрированное известными в мире бального танца танцорами Кирстен и Эспен Салберг из Норвегии и Хейзел и Алан Флетчер из Англии.

Театрализация, сделанная с хорошим вкусом, выдумкой и мастерством, приоткрыла новые и неиспользованные пока возможности этого вида танца.



Майя СЕРВЕ и Глен ВАЙС (Дания)

Ольга и Владимир АНДРЮКИНЫ
(Советский Союз)



Изабелла КОЛЛАР и
Вольфганг РАУШЕР (Австрия)



Катя и Манфред КОБЕР
(Федеративная Республика
Германия)



Участники
Первого Международного
конкурса исполнителей
балльных танцев в Москве.

Мерья ЛЮУТЕНЕН и Юха
ЛЕСКИНЕН (Финляндия)



Марина и Талят ТАРСИНОВЫ
(Советский Союз)

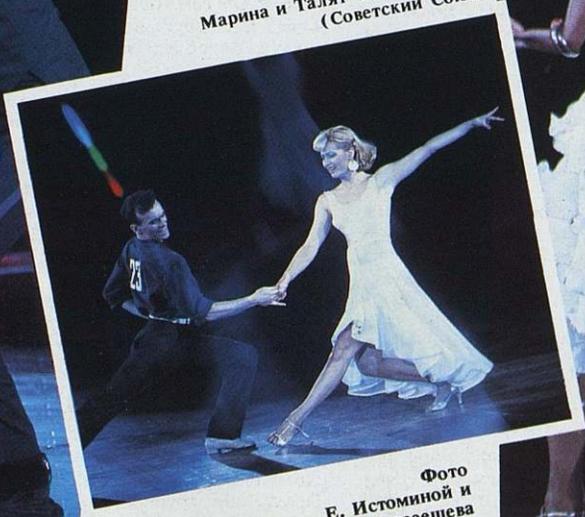


Фото
Е. Истоминой и
С. Андреева



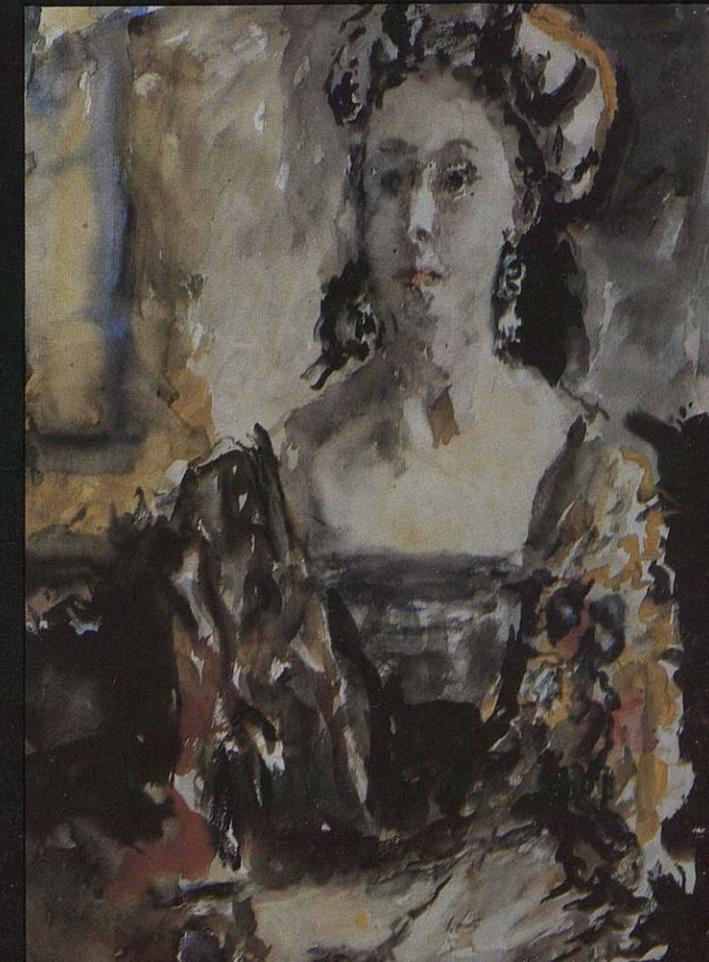
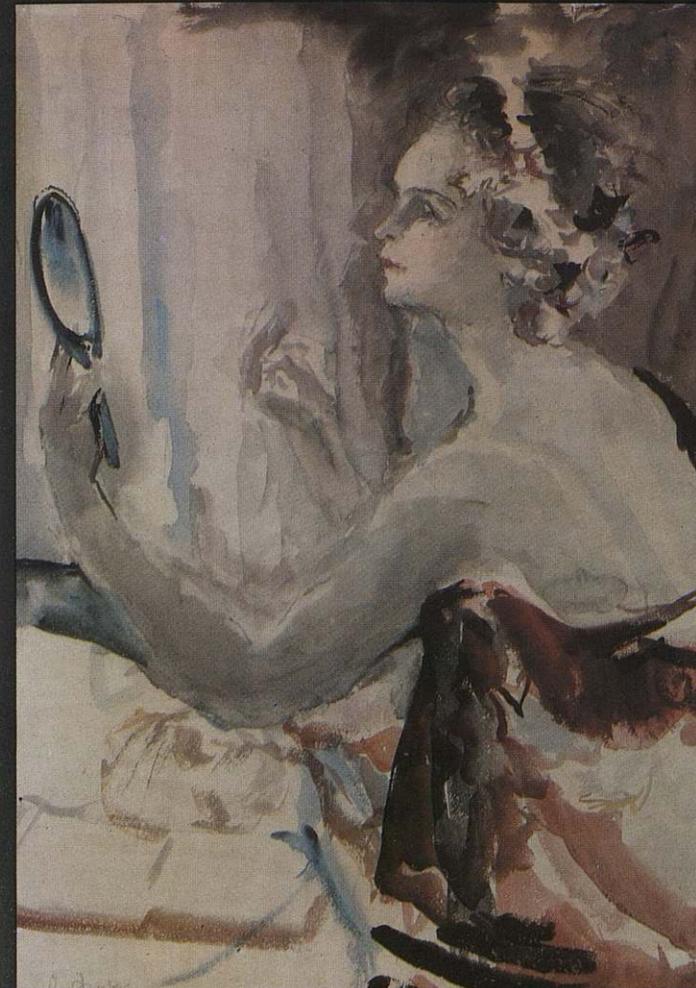
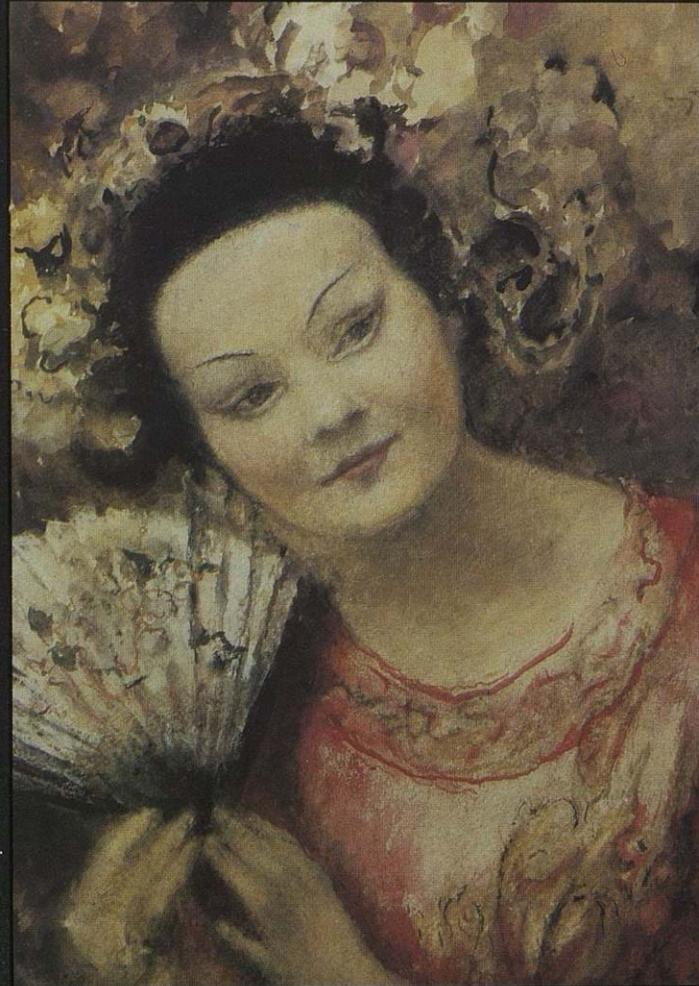
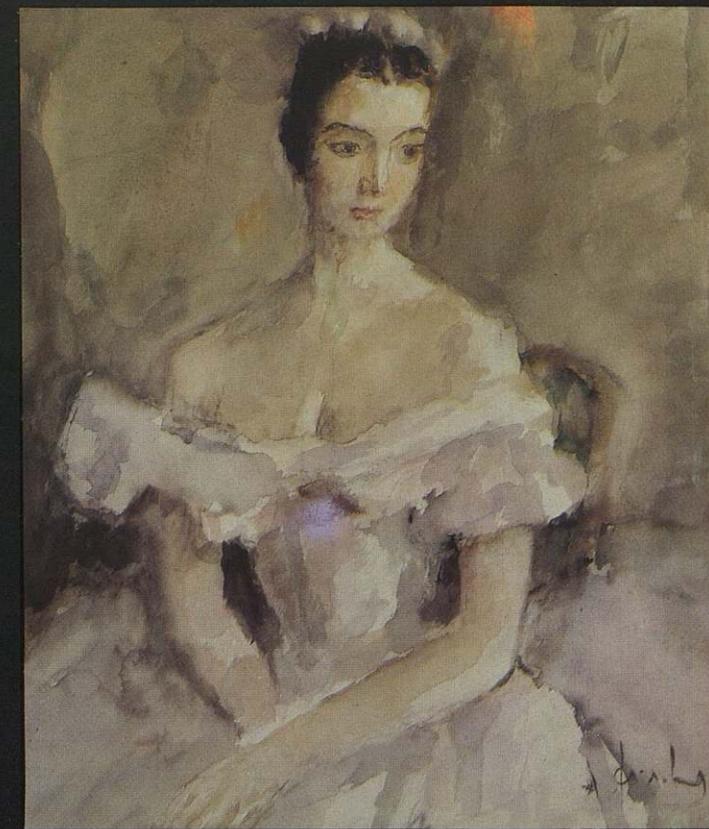
Галина УЛАНОВА

Портретная галерея
Артура ФОНВИЗИНА

Екатерина МАКСИМОВА

Екатерина ГЕЛЬЦЕР

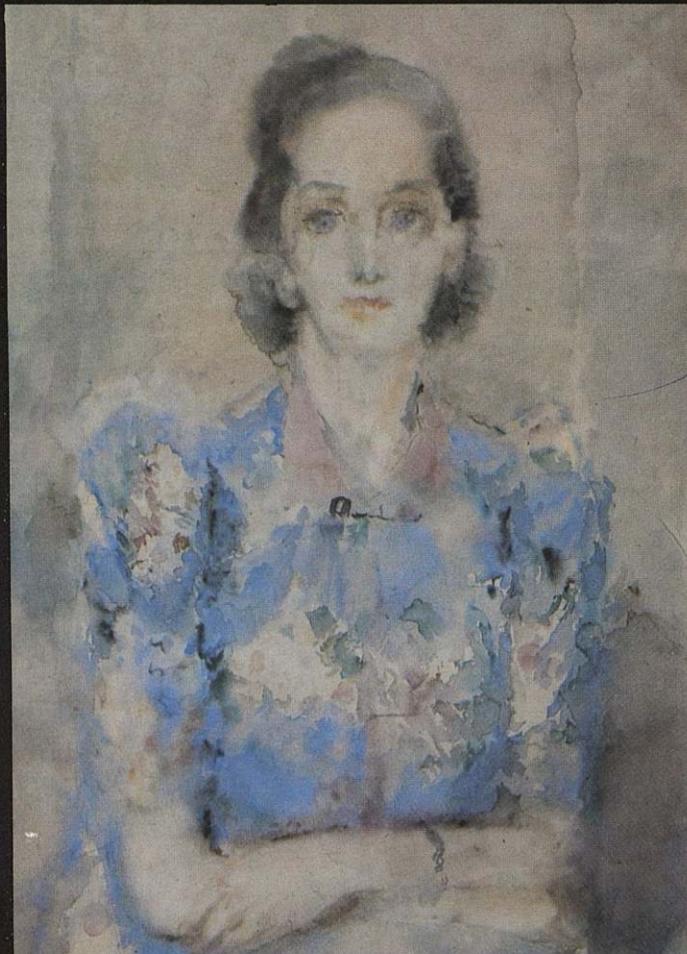
Марина СЕМЕНОВА



**СЛОВНО
ПОЙМАВШИЙ
РАДУГУ**

Ольга ЛЕПЕШИНСКАЯ

Елена ИЛЬЮЩЕНКО





Фрагмент из представления
Вроцлавского театра
пантомимы «Сон в летнюю
ночь».

Фото Е. Истоминой

Сцена из балета «Вальс»
в исполнении артистов
Немецкой государственной
оперы (Берлин).

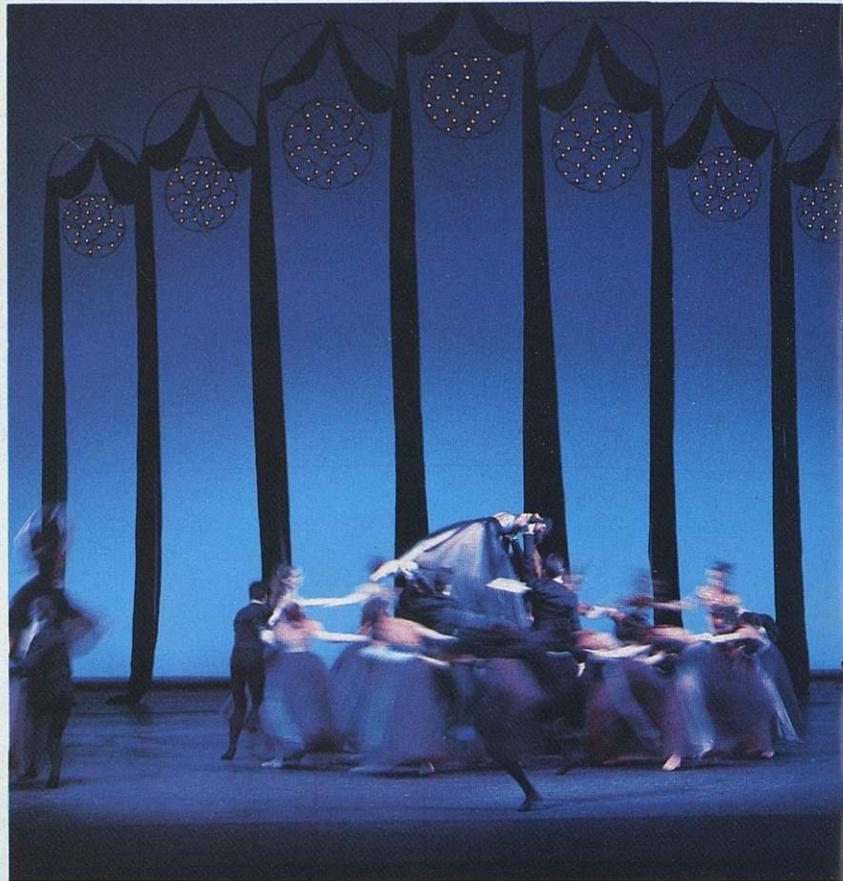
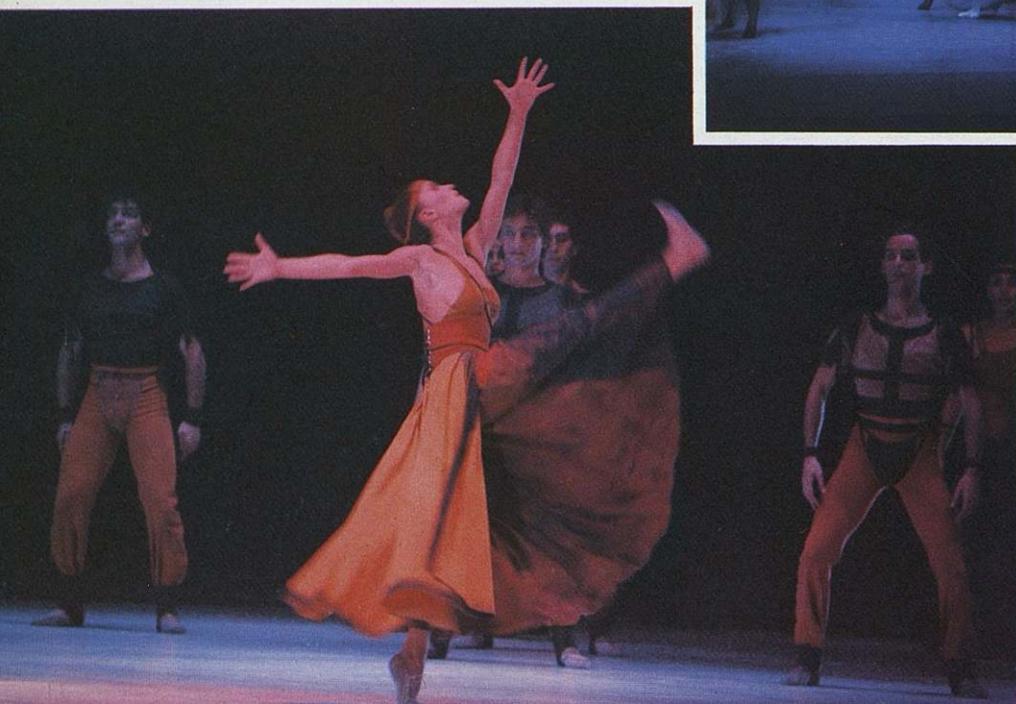


Фото Д. Куликова.



Артисты балета Хорватского
Национального театра
(Загреб) в спектакле
«Кармина Крлежиана».

ГАСТРОЛИ

ГАСТРОЛИ

ГАСТРОЛИ

своего оригинального произведения.

Постановки нашей студии настолько рассчитаны на индивидуальную личность исполнителя, что у нас никогда не бывает «дублеров». Если кто-то покидает студию, вместе с ним уходит и его номер. Некоторые композиции невозможно восстановить с другими участниками, мы пробовали — получалось не то. Но, с другой стороны, в таком принципе, как представляется, заложены идеи сменяемости, развития. Новые люди — это новые темы, новые образы».

— Что же все-таки произошло у Вас с помещением?

«Долгое время мы были при курчатовском Доме культуры, здесь родились самые значительные наши постановки. Но в конце концов я вынуждена была отсюда уйти. Причин много, и, думаю, их не стоит здесь обсуждать. Скажу лишь, что после этого начались наши скитания. Дело наше начало «разваливаться», многие стали уходить».

Лишний раз подтвердилась

та истина, что для любительского театра условия работы имеют очень большое значение. Силы молодых ребят, приходящих в студию после рабочего дня или учебы, нужно беречь, не допускать ни минуты простоя. Они должны прийти и сразу начать работать, чтобы за два часа занятий успеть сделать многое, а не сидеть на стуле в пальто и ждать, пока отопрут дверь. Тогда у них будет желание продолжать заниматься. Все должно быть очень четко организовано, не говоря уже о наличии обязательных условий для занятий хореографией — просторном зале с хорошим полом, зеркалом, станками. Есть, конечно, подвижники, энтузиасты, которые годами «выбивают» из исполкомов помещения, потом их ремонтируют, строят сцену, зрительный зал... В нашем случае такая ситуация невозможна. Мы не можем получить индивидуальное помещение, потому что оно не будет рентабельным. Сейчас у нас в стране появилась и набирает силу новая форма сотрудничества — спонсорство. Мы

очень нуждаемся в спонсоре — пусть это будет государственная или кооперативная организация, словом, «Дягилев», который помог бы нам решить наши многочисленные проблемы».

Таковы творческие и организационные заботы Ляли Телятниковой. Ею затеяно хорошее, нужное, интересное дело. Было бы досадно, если бы оно распалось из-за бытовых неурядиц. Очевидно, увлеченному человеку требуется помощь, творческие идеи нуждаются в поддержке. Но кто поддержит студию? Кто кровно в этом заинтересован? Пока на этот вопрос ответить трудно. Не пытайтесь соревноваться с профессиональным балетом в техническом отношении и тем более не становясь плохим слепком с классического танца, любительское движение в данном случае предлагает качественно иную идею, соответствующую своим возможностям и стремлениям. Такой путь видится плодотворным и перспективным.

Когда статья готовилась к публикации, стало известно, что

Ляле Телятниковой удалось найти пристанище в английской спецшколе № 20. Желающих заниматься оказалось довольно много. Ядро труппы образовало несколько человек, оставшихся от старого состава студии».

«О дальнейших планах говорить пока рано, — считает Л. Телятникова. — Надо посмотреть, что за участники, насколько серьезно они настроены».

Мне бы хотелось поставить дело на более серьезную хореографическую основу, отточить стиль, нюансы. Теперь с помощью профессионала, бывшей солистки Большого театра СССР Майи Крючковой, которая согласилась с нами работать, это возможно».

Есть замысел попробовать сделать постановку на темы отечественного искусства десятилетиями нашего века, поискать там сюжеты, костюмы, пластику. Но, повторяю, многое зависит от способностей и наклонностей наших юных артистов».

Елена ЛИТВИНСКАЯ

КОНЦЕРТ ДЛЯ ДУШИ

О. СОУРЧАКОВА (Роза)
и А. ЧЕШЕВ (Кактус)
в хореографической миниатюре
«Кактус и Роза».

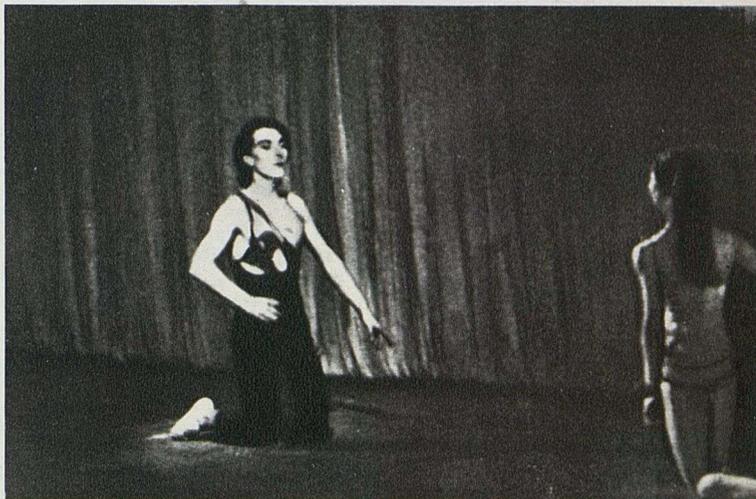
Наш рассказ о тех, для кого танец — не профессия, а духовная потребность. Конечно, самодеятельный балетный коллектив не может тягаться по уровню исполнительского мастерства с профессиональными. Но примеры показывают, что пути для компенсации этого недостатка есть. Участники взрослой труппы Народного театра балета Дворца культуры «Юность» Академгородка города Новосибирска такой путь нашли. Они сумели создать свой творческий «микромир», проникнуть в который, понять его — очень интересно. Так же интересно, как побывать на концерте этой своеобразной балетной труппы.

Каждое ее выступление начинается с так называемых «поклонов» под музыку Моцарта. Балерина в белом тюнике и испанка в народном костюме, средневековая аристократка и щеголь во фраке — разные костюмы, разные «маски». Танцовщики да-

рят зрителям и друг другу улыбки, приветственно вскидывают руки, застывают в изящных мимических позах. Это «введение» в игру, начало того отрезка жизни, который они проведут на сцене.

Шесть лет назад началась история этого небольшого коллектива. В нем собралась группа, в большинстве своем никогда ранее не танцевавшие, но всегда к этому стремившиеся. Причем руководитель Народного театра балета Наталья Фиксель не ограничивала набор ни возрастом, ни наличием особых балетных данных. Это был, конечно, рискованный эксперимент, но основа для него сложилась благоприятная — в труппу собралась молодая, одержимая страстью к танцу.

Почти все они — студенты, аспиранты или выпускники Новосибирского государственного университета. По профессии — экономисты, геологи, химики, инженеры, преподаватели. Возраст — от 17 до 40 лет. Но



Н. Фиксель считает, что возрастного предела нет. Она так же, как и ее теперешние «воспитанники», глубоко уверена в том, что танцевать могут все, независимо от возраста, а так как танец прежде всего средство общения, средство передачи мыслей, то чем старше человек, чем богаче его жизненный опыт, тем более выразительным становится его танец. И потому, быть может, что вера молодого увлеченного балетмейстера в эту истину была велика, эксперимент удался. Его зримый результат — репертуар труппы.

При первом знакомстве с ним поражает стилистическое и жанровое разнообразие концертных номеров. Здесь и «Прелюд» Шопена, и характерный, переносивший нас в средние века «Балет для лютни, двух виол и трех светских дам», сложная дуэтная миниатюра «Кактус и Роза», решенная средствами современной пластики, и массовый джазовый «Экзерсис». И каждый номер в во-

площении самодеятельных артистов несет в себе законченный, осмысленный и глубоко прочувствованный художественный образ. Танцовщикам удалось обрести артистизм, свободу и раскованность исполнения, хорошее чувство ансамбля, редкое умение осязать себя связанными невидимыми нитями со своими партнерами.

«Заводная» мелодия Чака Берри. «Рок-н-ролл» на его музыку превращается здесь из парного танца в массовый. Это условная импровизация на современную тему, на тему дискотеки с ее максимальным накалом темперамента. Все исполнители охвачены единым настроением, их движения предельно синхронны. Этот номер, поставленный в традициях так называемого джаз-балета, раскрепощает тело и эмоции. Задорная игра, фейерверк энергичных, почти акробатических движений, из потока которых глаз порой с удивлением вычленил классические

аттитюд или плие, органично вписанные в казалось бы чужеродный им хореографический рисунок.

Участники труппы говорят, что их свела вместе счастливая судьба. И при этом благодарно смотрят в сторону своего руководителя.

Наталья Фиксель — человек, бесспорно одаренный и профессионально грамотный. Она из самоучек в лучшем смысле этого слова — сама «росла» в Народном театре балета, которым теперь руководит, брала частные уроки, читала и читает много специальной литературы, причем некоторые неизданные у нас книги и статьи переводит сама. Стараются как можно больше увидеть, пользуется каждой возможностью встретиться с интересным балетмейстером, поучиться у него, даже если для этого нужно ехать за сотни километров в другой город. Окончив культурно-просветительное училище по специальности «руководитель самодеятельного хореографического коллектива», Н. Фиксель возглавила балетную студию Дворца культуры «Юность».

Она сама — выразительная и пластичная танцовщица. Но особого внимания заслуживают ее балетмейстерские опыты, те оригинальные номера, которые исполняет ее группа. У нее, бесспорно, есть свой творческий метод, самостоятельное постановочное мышление. Характерной его чертой является полифоничность, способность видеть и организовать хореографическую ткань в виде самостоятельно развивающихся пластов, находящихся тем не менее в неразрывной связи. Н. Фиксель присущи глубокая музыкальность (кстати, толчком ко многим ее постановкам послужила именно музыка), тонкий вкус и чувство стиля. Ее концертные номера, многие из которых перерастают в мини-спектакли, заключают в себе некий обобщенный образ, в раскрытии которого участвуют музыка, хореография, «внешняя оболочка» представления — свет, костюмы, созданные всегда по идеям постановщика и артистов. Огромную роль для балетмейстера в создании новых работ играет также личность исполнителя, не только физические его возможности, но и способности души. Когда же в процессе постановки возникает момент сотворчества с исполнителем — это самый дорогой результат для балетмейстера.

Концертный номер «Корни лотоса» на музыку Маклафлина — маленькое шествие-рассказ. Танцующие проходят путь от правой до левой кулисы, от начала дня до его конца. Они неторопливо движутся ровными рядами. На них светлые шаровары, грудь и руки девушек переплетены, словно корнями и ветвями растений, разноцветными полосками ткани. На щиколотках бо- сых ног — маленькие бубенчи-

ки, почти ни на секунду не умолкающие и создающие свою звуковую партитуру в такт с партитурой движений. Движения эти и позы окрашены колоритом индийского традиционного танца — полусогнутые в коленях и стопе выворотные ноги, руки, говорящие на своем языке, характерно изогнутый торс. Танец развивается полифонически, постепенно линии кордебалета ломаются, внутри них контрастными движениями образуются диагонали, геометрические фигуры. Вдруг масса как бы выталкивает из себя на краткий момент солистку и солиста, которые взмывают над застывшими, склонившимися к земле телами, подобно двум причудливым птицам. Но вот вновь обретено единство. И вновь пугники движутся мерными шажками под ритмичное позвякивание бубенчиков, последним взмахом рук как бы провожая высь исчерпанную свою мысль.

Тело танцовщика требует постоянной тренировки и обучения, и поэтому каждый день для участников труппы начинается в балетном классе. В 8 часов утра перед рабочим днем собираются они здесь на урок. Кроме того, три раза в неделю — репетиции в зале и на сцене. Любопытно присутствовать на их занятиях. Начинается обыкновенный классический урок. Отмечаешь очевидные погрешности постановки корпуса, работы рук и ног танцовщиков. Балетмейстер прекрасно понимает их неизбежность в данной ситуации и не ставит перед труппой невыполнимых задач. Ее цель — воспитать танцовщика, если можно так выразиться, «думающего» телом. Если эта цель достигнута, то чисто техническое совершенство исполнения перестает играть ведущую роль.

Н. Фиксель ведет урок не путем внешнего показа движения, а через его внутреннее понимание. Она так говорит об этом: «Нужно тонко почувствовать в самой себе начало движения, почувствовать, из чего оно произошло, найти точное слово, донести ребятам, чтобы потом они сами осмыслили это». Такой метод обучения касается и классического экзерсиса, в строгом академизме которого танцовщики труппы ищут и находят одухотворенность, «одушевленность». Они считают классику необходимой основой воспитания тела, но не догмой, поэтому отдельные эпизоды урока можно назвать «классика сквозь призму свободного танца».

Еще одна самостоятельная часть занятий — так называемая «джазовая гимнастика», цель которой — научить современной танцевальной пластике. Специально изучается и выразительный бег в разных стилях, по разным траекториям. В сценических же постановках элементы многообразных хореографических школ и направлений, как правило, сливаются воедино. «Лебедь» на музыку Дж. Гершви-

на воспринимается как своеобразный антипод фокинского «Лебедя» — и по цвету (на исполнительнице закрытый черный костюм), и по языку. Едва заметными штрихами, намечая традиционные, сложившиеся в классической хореографии «лебединые» позы, линии рук, положения головы, используя все приемы пуантной техники, танец развивается согласно своей логике, по законам свободной пластики. Это современная эстрадная миниатюра с изломанной графикой хореографического рисунка, с острым и синкопированным ритмом движений, который порой образует контрапункт к ритму музыки.

Балетный класс для артистов труппы Народного театра Дворца культуры «Юность» — не просто место для занятий и репетиций. Это своеобразный клуб, как сейчас принято говорить, — неформальное объединение, где можно обсудить важные проблемы, поспорить, узнать что-то новое. Здесь людей объединило прекрасное и вечное искусство, понимаемое как гармония духовного и физического начал. «Балет дает нам удивительную и неожиданную для всех нас возможность возвыситься духом» — это слова одной из танцовщиц труппы. Вот почему взрослые люди, занятые на работе и дома (у некоторых из них по 2—3 детей), каждое утро, оставив все свои заботы, спешат к балетному станку.

«Концерт для души» — так называется один из новых номеров труппы, поставленный на музыку И.-С. Баха. Пожалуй, эти слова, связывающие понятие эстетического и нравственного, могут послужить девизом всей творческой работы Народного театра балета под руководством Н. Фиксель.

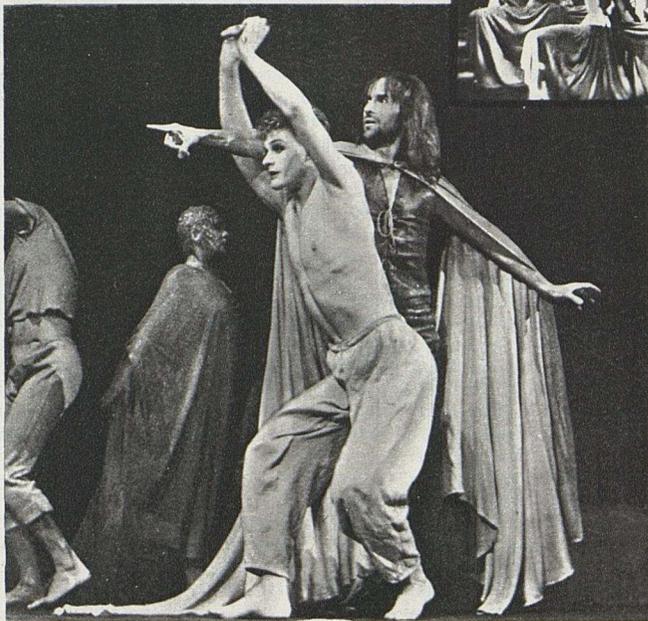
«Гимн» на музыку А. Шнитке рожден впечатлением от хореографии М. Бежара и посвящен этому выдающемуся современному мастеру. Наиболее близким первоисточником этого номера и по лексике, и по структуре танца, безусловно, является бежаровская «Весна священная». Однако это не просто стилизация, но и собственное видение современного балета, в основе которого — развитие абстрактных танцевальных форм. Начинает «Гимн» одинокая, хрупкая фигурка девушки, как бы потерянная в огромном пространстве. Постепенно, подчиняясь ее приглашающим жестам, на сцене появляются все 25 человек труппы. Первая часть танца — поиск контакта, попытка преодолеть одиночество. Сложно и медленно совершается этот процесс, но вот в кульминации руки всех танцующих соединяются, образованный ими круг (оживший «Танец» Матисса) — символ объединения всех людей с помощью великого искусства Танца.

Ирина ЯСЬКЕВИЧ



Фрагмент композиции «Концерт для души».

Фото В. Ромма



Сцены из спектаклей Вроцлавского театра пантомимы, Хорватского национального театра оперы и балета и Немецкой Государственной оперы.

Фото Е. Истоминой и Д. Куликова



КАЖДА ПРАЗДНИЦА ПРОВЕЩЕНИЕ

Сергей СТАХОРСКИЙ,
кандидат искусствоведения

«Сон в летнюю ночь» принадлежит к числу наиболее репертуарных произведений Шекспира. Каких только сценических воплощений не знала эта пьеса! Ее играли как высокую комедию и как озорную буффонаду, как лирическую драму и как волшебную феерию. В одних случаях на первый план выдвигался образ царя эльфов Оберона, в других солирующей становилась тема юных влюбленных, а в третьих все действие смотрелось как бы глазами афинских ремесленников, разыгрывающих на свадьбе у Тезея печальную историю о Пираме и Фисбе. Подобное разнообразие толкований обусловлено прежде всего многожанровым строением комедии, сочетающей возвышенную поэзию и грубоватую комичку площадного театра, прозрачный лиризм и эксцентрику, фантастику и реальность. Но при всем многообразии трактовок отчетливо выделяются две противоположные тенденции в постановках «Сна в летнюю ночь». Первую мы назвали бы классической, вторую — романтической.

Поистине гениальное выражение классическая интерпретация комедии Шекспира нашла в знаменитом спектакле Питера Брука. Это был спектакль, наполненный чарующей поэзией и ослепительной театральностью, сотканной из музыки и света, выражаясь языком булгаковских метафор. Спектакль повествовал о гармонии человека и природы и утверждал непреходящую красоту всего сущего.

Однако наряду с классическими постановками появились спектакли другого рода. В них поэтическое начало намеренно снижалось, юмор уступал место иронии и даже сарказму. Сказочный лес Оберона оказывался каким-то таинственным островом в мире, напроцх лишнем эстетического, духовного. Человек здесь выступал не «венцом всего живущего», а его губителем, хотя бы потенциальным. Комедия Шекспира читалась как бы с позиций художника-романтика со свойственным ему «разломанным», дуалистическим мировосприятием. «Сон в летнюю ночь» стали играть не о гармонии мечты и действительности, а об их трагическом разладе — играть не столько по Шекспиру, сколько по Гофману.

Последней тенденции отвечает и показанный в Москве спектакль Вроцлавского театра пантомимы с тем, однако, принципиальным отличием от предшествующих постановок, что автор сценария и режиссер Генрик Томашевский предлагает не истолкование комедии Шекспира, а свободную версию ее сюжета и фабулы. Взяв за основу некоторые драматургические положения и характеры первоисточника, Г. Томашевский стремился, видимо, создать спектакль-притчу о судьбе рода человеческого, оторванного от природы, о самоуничтожении человека под натиском продуктов «цивилизации» и «просвещения». Режиссеру определенно не давал покоя вопрос, каково придется шекспировским эльфам, духам и мотылькам в лесах, засыпанных радиоактивной пылью, в озерах, ставших отстойниками промышленных предприятий.

В сказке Гофмана «Крошка Цахес» один мудрый правитель рассуждает: «Прежде чем мы приступим к просвещению, то есть прикажем вырубить леса, сделать речку судоходной, развести картофель, проложить шоссе, — прежде надлежит изгнать из государства всех людей опасного образа мыслей, кои глухи к голосу разума и совращают народ на различные дурачества. Они упражняются в опасном ремесле — чудесах — и не страшатся под именем поэзии разносить вредный яд, который делает людей неспособными к службе на благо просвещения. Так, например, эти дерзкие твари осмеливаются совершать прогулки по воздуху, а в упряжке у них голуби, лебеди и даже крылатые кони. Ну вот я и спрашиваю, стоит ли труда вводить разумные акцизные сборы, когда в государстве существуют лица, которые в состоянии всякому легкомысленному гражданину сбросить в дымовую трубу сколько угодно бесполезных товаров?»

В сказке Гофмана фей и волшебников отправляют в ссылку, а спектакль Г. Томашевского начинается с того, что они возвращаются оттуда. Возвращаются уже в наши дни, когда никто не летает по воздуху на крылатых конях, зато леса почти вырублены, озера и реки повисыхали.

Оберон и Титания попадают в современный город и становят-

гастроли

ся зрителями представления театра-буфф, где выступает кумир публики человек-осел, человекоподобное существо с ослиными ушами и хвостом. При виде людей, слепо поклоняющихся человеку-ослу, Оберон решает испытать силу своих чар. Он переносит людей в сказочный лес, и там с ними творятся разные чудеса. В современных Лизандре и Елене, Деметрии и Гермии, не способных ни на любовь, ни на ревность, пробуждается, если не сила чувств, то жажда обладания. В комедии Шекспира ткач Основа был превращен хитроумным Пэком в осла, а в спектакле все происходит наоборот. В лесу Оберона осел становится человеком. Но сон в летнюю ночь проходит, и все возвращается на круги своя. Осел обретает свой подлинный ослиный облик, любовники скоро забывают о любви, навеянной сном в летнюю ночь.

Конфликт, положенный в основу этой аллегии, реализуется в двух контрастных пластических образах. Пластика городских сцен нарочито обытовлена и имеет подчеркнuto приземленный характер, тогда как в сцене сна режиссер от приемов «чистой» пантомимы переходит к танцевальному развитию действия. Он строит изысканно красивые многофигурные композиции, фиксирует живописные позы, жесты. Только чрезмерно, на мой взгляд, эксплуатируется прием, так сказать, «замедленной съемки». Точно найденный образ заторможенного, сомнамбулического движения при многократных повторах теряет свою выразительность.

Вторая часть спектакля представляет большую сцену свадьбы, а точнее сказать, бракосочетания со всей его пошловатой атрибутикой. В комедии Шекспира Тезей поручает Филострату «расшевелить всю молодежь в Афинах», чтобы сыграть свадьбу «торжественно, и весело, и пышно». Ничего подобного в спектакле Г. Томашевского нет и в помине. На сцене возникает жутковатая фантасмагория мещанства, какой-то хоровод мертвецов, посреди которого мечется бессильный Оберон.

Образ Оберона играет ключевую роль в концепции спектакля. Художник-романтик осознает себя мессией, поводырем, призванным привести бессмысленную паству ко спасению. Он увлекает в мир волшебных грез, чудесных видений, радужных иллюзий. Он ведет в царство сна, в котором ожидает освобождение от грубой и пошлой действительности. В согласии с этой чисто романтической концепцией Г. Томашевский делает Оберона едва ли не спасителем рода человеческого. С ликом Иисуса Христа и горящим взором, как у Раскольникова после убийства старушки-процентщицы, Оберон М. Олехсы колдовством и кулаком пытается облагодетельствовать неблагодарных людей. Но свадьба идет своим чередом, и правит балом снова человек-осел. Потерпев сокрушительное поражение, Оберон теряет и свою супругу Титанию, которая отдается разбитному официанту. В итоге Оберону ничего не остается другого, как уйти от людей.

Эта статья не рецензия, в которой по порядку разбираются все компоненты и слагаемые спектакля. Ее жанр можно определить как заметки на полях режиссерского замысла.

Что же касается «компонентов», то они в своих сильных и слабых сторонах уравнивают друг друга. Труппа, пред-

ставленная в рекламе как едва ли не самая титулованная у себя на родине, несколько разочаровала невысокой пластической культурой. Это было тем более заметно, что артисты из Польши выступали на таганской сцене, которая, помимо всего прочего, долгие годы являлась эталоном пластической культуры. Видеть на этой сцене актеров, небрежно выполняющих режиссерские задания, видеть случайный набор бутафории и режиссита, не оживленных актерским действием, как-то неприлично.

Хорошо продумана, на мой взгляд, музыкальная партитура спектакля. В ней органично сосуществуют произведения разных эпох и стилей — от Мендельсона до металлического рока.

Среди исполнителей выделяется А. Сабиевский (Пэк), актер, виртуозно владеющий своим телом, с обаятельной легкостью исполняющий весьма рискованные трюки. На фоне мрачного, в духе романтического гротеска, колорита спектакля Пэк Сабиевского создает яркое цветное пятно. Маловыразительны пары влюбленных Лизандр и Елена, Гермия и Деметрий, и совсем потерялись в массовке Тезей и Ипполита.

Вернемся, однако, к финалу спектакля. Оберон уходит от людей и превращается в черепаху. Согласно объяснению режиссера, смысл этой метаморфозы в том, что черепаха, древнейшее животное, пересидела под своим панцирем все земные катаклизмы. Быть может, и так, но в спектакле смысл эпизода не прочитывается, да и неважен по большому счету. А что действительно важно, так это то, что Оберон потерпел поражение и в этом режиссер видит весьма прискорбную для людей ситуацию, почти трагедийную развязку.

Поэтому режиссера, видимо, обрадует реакция на эту сцену рецензента «Советской культуры». В финале он до такой степени расчувствовался, что горестно произнес: «Так и хочется крикнуть: не уходи, Оберон!»

Я воспринял финал, как, впрочем, и весь спектакль, по-иному. В том, например, что инъекция «эстетического» наркотика, введенная в сознание людей Обероном, обошлась для них без последствий, — факт в моем понимании утешительный. В отличие от режиссера я не вижу большой разницы, если место человека-осла займует Оберон. Нет для меня существенных различий между фанатическим поклонением человеку-ослу, трактованным в спектакле столь сатирически, и пребыванием во сне в летнюю ночь, показанным столь поэтически. И тут, и там, используя медицинский термин — синдром массового психоза. Не уверен я также, что высмеянное и трагестированное романтиками просвещение — самый большой грех человечества, и бегство от цивилизации в мир иллюзий и снов в духе философии эскапизма — единственное, что нам осталось.

Со времен романтиков много воды утекло, а социальные эксперименты последующих эпох научили людей кое-какому опыту. Он, между прочим, свидетельствует, что пинками человечество не привести в землю обетованную. Слишком нетерпеливы мы от волшебников. Может быть, хватит! И если оставаться на почве реальности, не лучше ли, повторяя ответ Пушкина романтикам, поблагодарить смиренно бога «за то, что в наши времена волшебников не так уж много».

НА ТРАНИ МАКУРВ

Лариса КИРИЛЛИНА

Программа гастролей в Москве Хорватского Национального театра оперы и балета (Загреб) была составлена так, чтобы показать и оперную классику («Набукко» Верди и «Валькирия» Вагнера), и произведения югославских авторов — «Эро с того света» Я. Готовца и «Кармина Крлежиана» Ф. Парача. Причем, если «Эро» — опера, имеющая уже солидную сценическую репутацию (она была написана в 1935 году и ставилась в разных странах Европы), то «Кармина Крлежиана» — сочинение новое, созданное к 125-й годовщине загребского театра в 1985 году. И именно этот спектакль заслуживает особого внимания, поскольку отражает сегодняшние искания его создателей и явно носит программный характер.

По словам главного постановщика, видного хореографа и режиссера М. Шпаремблека, «Кармина Крлежиана» «не является ни балетом, ни драмой, ни оперой, ни ораторией, но

балансирует на грани всех этих жанров¹. Означает ли это, что перед нами — нечто совершенно новое по драматургии, некий «взрыв» в музыкальной и сценической эстетике? Нет. Само название спектакля явно отсылает нас к сценическим кантатам К. Орфа, в первую очередь, к его сочинениям — «Кармина Бурана» и «Катулли Кармина»². Можно даже сказать, что композитор Ф. Парач синтезирует ведущие идеи орфовских кантат: идеи Судьбы, Поэта, Любви, Природы, Народа. Но если Орф вдохновлялся вечными истинами, выраженными на язы-

¹ Цит. по буклету, выпущенному к гастролям театра в Советском Союзе.

² «Баварские песни» и «Песни Катулла» (лат.).

ке классической и средневековой латыни (Катулл и поэзия вагантов), то духовный источник и стержень композиции Парача-Шпаремблека — в стихах классика хорватской литературы Мирослава Крлежи (1893—1981). Каждая из картин спектакля, имеющего подзаголовок «Путь в 14 картинах», предваряется эпиграфом из Крлежи. Поэтическое слово движет и комментирует действие. Солирующий актер-чтец (в прекрасном исполнении Б. Бобана) предстает то в образе Поэта, то мудреца из народа — человека, мучительно переживающего все происходящее, но в то же время слегка «приподнятого» над кровавым безумием истории и суетностью повседневности.

«Кармина Крлежиана» задумана как спектакль о Вечном. Поэтому при несомненной опоре на народные истоки музыка, пластика и сценография далеки от красного этнографизма: Шпаремблек декларировал себя сторонником «бедного» театра. Его цель — не развлекать, а выражать большие идеи при помощи строго отобранных средств. В замысле «Крлежианы» прослеживается желание синтезировать несколько культурно-исторических слоев: слиянное со стихий варварское язычество, древнеславянскую обрядовость, библейский миф о горьком плоде познания добра и зла, христианскую мистерию страстей Сына Человеческого, кровавые реалии новой истории, психологические переживания современного человека... Эта многоплановая символичность (можно даже сказать — симфоничность) присутствует в поэзии Крлежи, а в спектакле становится как бы сверхидеей. Так, христианские мотивы проникают (при помощи цитат из латинского текста мессы или сценических реминисценций) во все четыре «симфонии Пана» (вторая, шестая, десятая, тринадцатая картины). В кульминационных для идеи страстотерпия и жертвенности четвертой («Пьета») и двенадцатой («Агнец божий») картинах появляются жуткие палачи в белых фартуках — образ, подсказанный, вероятно, изуверствами нашего века, когда стало возможным самое чудовищное убийство задумать и осуществить в стерильнейшей лаборатории, обставив его как хладнокровный эксперимент...

Однако синтетичность замысла чаще всего оказывается глубже и шире своего реального воплощения — как в музыке, так и на сцене. Дерзнем сказать, что слово в данном случае является не только началом, но и душой всей композиции. Ведь драмы в привычном смысле авторы избегают: герои заменяются символическими фигурами (Поэт, Женщина, Страстотерпец, Нелюди в масках, Палачи, Скорбящие матери и т. д.). Балетная пластика в меру современна (хореограф работал некоторое время в труппе М. Бежара), однако не поражает ни авангардной остротой, ни варварски-фольклорной характерностью. Ни в музыке, ни в сценическом решении нет той страстной предельности, которая способна поднять спектакль до уровня трагедии и привести зрителей в священное состояние катарсиса.

«Безумно богатство жизни», — восклицал Крлежа, и эти его слова стоят эпиграфом к третьей картине «Паннония священная». Направляемый вряд ли случайной ассоциацией с «Весной священной» Стравинского, зритель готов воспринять здесь как должное любые «безумства» в ритмах, красках, тембрах, позах, движениях. Однако композитор ограничивается несколько брутальным речитативом струнных и ударами литавр, а постановщик — внешне грубоватой, но какой-то скованной эротикой, имитирующей, быть может, внешнюю эротичность древних обрядов, но чуждой их духу (который как раз сумел уловить в «Весне» и «Свадебке» Стравинский).

Принцип минимального сценического оформления для современного театра привычен, однако, как думается, он больше подходит для произведений с развитой драматургией и яркими характерами («шекспировского» плана), где ничто не должно отвлекать от сути конфликта и где любая вещь, появляющаяся на сцене, обретает значение символа. В спектакле «Кармина Крлежиана» на роль таких символов претендуют переиначенные на задник сцены изображения круговерти стихий (первая и вторая картины), яблока (шестая и седьмая картины), решетки с орнаментом (одиннадцатая картина), а также появляющиеся на сцене железные ворота с молоточком (девятая картина), гигантская женская фигура (пятая картина), указующий перст, стол-плаха — и т. д. Сами по себе эти символы точны и выразительны, однако все же чрезмерный аскетизм оформления не всегда идет на пользу действенности: разгаданный символ мертвец, если не развивается, не преображается и не вступает во взаимосвязь с другими деталями.

Непомерную строгость в отборе средств демонстрирует и композитор Ф. Парач. Понятно его стремление нанизать на один стержень сюитную драматургию спектакля и удерживать власть над калейдоскопической номерной структурой, придав ей чисто музыкальную целостность. Крупный штрих, требующий композитору в театре, проявляется здесь не столько в широком «дыхании» на протяжении длинных эпизодов, сколько в умении расставить четкие акценты, прочертить основные линии и создать систему реминисценций. Так, через все кар-

тины проходят несколько лейттем — не слишком броских, но узнаваемых при каждом появлении. Первая из этих тем — собственно, всего лишь восходящий диатонический звукоряд, как бы всеохватный чистый и естественный спектр, из которого рождается и в который возвращается музыка (полностью или фрагментарно он звучит в начале и в конце «Кармины Крлежиана», а также между многими картинами, отмечая концы и начала разделов). Второй несущий элемент музыкальной драматургии — синкопированная, словно упрямо «спотыкающаяся», строгая и печальная тема, отчасти напоминающая прелюдию Дебюсси «Шаги на снегу». Эта тема «шагов» возникает уже в первой картине в качестве довольно нейтрального материала, но в четвертой и четырнадцатой картинах («Пьета» и «Финал») она вырастает до мощного симфонического звучания и теряет первоначальную скромную камерность: усталые и неуверенные «шаги» становятся грозной поступью. Система музыкальных напоминаний и повторов распространяется и на целые номера. Так, красивый хор «Аллилуйя» звучит во второй и шестой картинах, а напоминает в тринадцатой, знаменую содержательное единство этих частей, обозначенных как «симфонии Пана» и проникнутых духом просветленного пантеизма (ведь имя бога Пана означает по-гречески — «Все», и религия умирающей и воскресающей природы трактуется Крлежей как всевременная и всечеловеческая). Речитативы солирующего клавесина и ритмы, восходящие к старинной чаконе, возникают в диалоге-поединке Поэта и Женщины «Вакханалия» (пятая картина), возвращаются же в ином контексте в десятой карти-



Сцена из балета «Кармина Крлежиана».

Фото Д. Куликова

не, где на ритм чаконы накладывается завораживающий вокализ сопрано (по принципам претворения старинного жанра напоминающий знаменитую арию из «Бразильской бахианы» Вила Лобоса, но по мелодике совершенно с нею несхожий, а проникнутый скорее славянской теплотой). Этот вокализ возникает в свою очередь, в самой мрачной и свирепой двенадцатой картине («Агнец божий»). Усиленный в ней женским хором, он звучит как ангельское утешение в кошмарной реальности, «где адский жернов наши кости дробит до мельчайшей пыли» (М. Крлежа).

Музыкальные формы, использованные Парачем в «Кармине Крлежиана», достаточно четки и традиционны. Как правило, они содержат тематическое обрамление, а нередко и просто соответствуют классическим структурам (простая трехчастная, сложная трехчастная с трио, рондо и т. д.). Такие формы с их ясной членимостью очень удобны для балетной музыки, ибо в них уже зафиксированы требуемые повторы движений, разграничено хоровое и сольное начало, разделены этапы изложения и развития. Однако строгая ясность и внутренняя размерность этих форм порою вредит динамической направленности целого. Исключением являются одиннадцатая-четырнадцатая финальные картины, где драматизм берет верх над статикой, симфонизм над сюитностью, а все встречающиеся повторы звучавших ранее тем так или иначе преобразуются. Строгость ком-

позитора к материалу представляется и сильной, и слабой стороной «Кармины Крлежиана»: с одной стороны, партитура отличается лаконизмом и целостностью, а с другой — заставляет пожалеть об упущенной возможности порадовать слушателя контрастами. Не слишком ли сумрачный колорит придает произведению настойчивое использование во всех картинах минорных тональностей и единообразных тембров (струнные, арфа, клавиесин, изредка — вспышки гнева ударных)? Не слишком ли ревниво радеет композитор о чистоте стиля — чистоте, граничащей порою с нейтральностью, — избегая пользоваться сильными средствами, выработанными авангардом и поставангардом?

Всякий непредубежденный и благожелательный зритель, направляясь в театр, готов и внутренне хочет пережить некое потрясение. Жаждет приобщиться к чужой — то есть общечеловеческой — радости или страданию. Идея «Кармины Крлежиана» претендует на такую общезначимость. Однако в партитуре и спектакле, тема которого — жизнь Человека, Природы, Народа — не хватает радости бытия, не хватает той искры счастья, что способна подвигнуть на жертвы. Безысходность и безотрадность земного пути заявлены в первой же сцене, где толпа воздымает к холодному звездному небу скованные неуверенностью руки и бессильно их опускает. И в дальнейшем ничто — ни весна, ни цветение юности, ни любовь, ни рождение новых существ — не свободно от обреченности. Потому и финальный жест — те же самые руки толпы, простертые в равнодушное звездное небо, — представляется жестом отчаяния, а не бунта и не протеста, что присутствует в поэзии Крлежи.

Возможно, именно такова концепция авторов «Кармины Крлежиана», избравших для последнего эпитафия не проклятие, не призыв, а сурово-горестную констатацию: «Так было, так будет: как-нибудь, да будет». И, быть может, они рассчитывали привести зрителя и слушателя в состояние погружения, а не потрясения. В таком случае их замысел вполне удался: после спектакля действительно тянет поглубже познакомиться со стихами Крлежи.



Сцена из спектакля
«Кармина Крлежиана».

Фото Д. Куликова

НА ПЕРВУТБЕ ТВИСКОВ

Элла БОЧАРНИКОВА

В свой новый приезд в Москву балетная труппа Немецкой государственной оперы Германской Демократической Республики познакомила нас с тремя балетными спектаклями. Ими были хорошо известные нам балеты «Коппелия» Л. Делиба, а в «Вечере одноактных балетов» — «Вальс» М. Равеля и «Кармина Бурана» К. Орфа. Новая постановка «Коппелии» принадлежит Тому Шиллингу, «Вальс» представлен в хореографии Дж. Балланчина. А вот в «Кармине Бурана» мы встретились с новым для нас творческим именем — именем балетмейстера Юри Фамоса.

Том Шиллинг создавал свою оригинальную постановку «Коппелии» без оглядки на сложившуюся традиционность воплощения этого старинного лирико-комедийного балета. Он решительно отказался от дивертисментности как принципа построения спектакля, стремясь выявить и «протянуть» через весь балет главную сюжетную линию произведения. Хореограф уходит от пасторальной сентиментальности, старается придать происходящему на сцене современное звучание. И формируя в соответствии со своим замыслом хореографическую конструкцию, Шиллинг в отдельных эпизодах дробит цельность больших музыкальных полотен на множество мелких танцевальных сцен, которые исполняются то мужским, то женским составом участников. Жаль, что постановщик исключил из своего сочинения некоторые классические вариации в первом и третьем действиях, что привело к сокращению красивых музыкальных фрагментов, придававших обаятельный лиризм всей атмосфере произведения. И потому следует, пожалуй, признать, что в дан-

ной постановке главенствующим стало не женское, а мужское начало. Мужчины (в программе они именуются «парнями»: у них вид и облик современных спортивных парней) танцуют много и энергично, как бы соревнуясь в силе и ловкости преодоления различных технических трудностей. Их роль явно доминирует в спектакле. Танцы же, предназначенные для женского состава, в целом не отличаются ни композиционной изобретательностью, ни лексическим разнообразием. Исполняются они чисто и стройно, но хотелось бы видеть здесь большую техническую отточенность, особенно в выполнении мелких пальцевых танцевальных движений и большее пластическое изящество в положениях и движениях рук.

Отказ от развернутых музыкальных полотен — чардаша и мазурки с их живым национальным колоритом, динамичным темпераментным звучанием, думается, обеднил палитру сценического действия, сузил его эмоциональный настрой, поскольку мастер не предложил взамен никакой равнозначной образно-действенной драматургической концепции.

Моника Любиц, балерина больших возможностей, придала своей Сванильде, пожалуй, излишнюю серьезность: в характере, созданном ею, более ощутим некий рациональный холодок, чем непосредственность девичьих чувств, помогающих ей во всех возникших злключениях борьбы с «соперницей» — Коппелией. Образ Франца, каким его видит Торстен Хендлер, более органичен для жанра этого лирико-комедийного балета. Жизнерадостны интонации его сценического «бытия», привлекательна четкая танцевальная «речь» артиста. Но самой убедительной фи-

гурой балета стал Коппелиус. Замысел балетмейстера в изобретательной танцевальной гротесковой манере воплотил Уве Арнольд. С его Коппелиуса как бы снят мистический налет гофмановского персонажа. Этот еще не старый, чудаковатый, лукавый человек страстно увлечен своим любимым делом — созданием кукол.

Страх, смешанный с любопытством, у Сванильды и ее подруг, проникших в дом загадочного незнакомца Коппелиуса, где скрывался диковинный мир кукольных чудес, разоблачение соперницы Сванильды — куклы Коппелии, веселый розыгрыш Франца — все эти сцены выглядели достаточно прозаично, без той изящной легкости и остроты, которые здесь подсказывают и сама музыка, и эмоциональный подтекст всей сценической ситуации.

Непосредственным оживлением светился последний — третий — акт. На ярмарочном празднике женихов и невест, среди общего танцевального веселья, в кратком уединении (хотя и малооправданном) происходит примирение Сванильды с Францем. Коппелиус, примирившись с крушением своей мечты — вдохнуть жизнь в свое кукольное творение, уступает просьбам и демонстрирует на празднике чудесные возможности своего любимого детища — к общему восторгу окружающих. Куклу Коппелию с отточенной четкостью танцует Татьяна Маринова.

Некоторая прозаичность трактовки «Коппелии», о которой мы упоминали выше, подчеркивается спецификой художественного оформления. Сценография Эриха Гейстера здесь достаточно аскетична, графически суховата. Нужен ли такой намеренный уход от фантастики в доме Коппелиуса? Надо ли было всю эту лирическую историю, веселые проказы и приключения молодых облекать в столь аскетические, сценографические «одежды»?

Прелестная партитура «Коппелии» Лео Делиба, как известно, высоко ценимая П. Чайковским, была исполнена с большим мастерством Государственным симфоническим оркестром радио Берлина под руководством дирижера Роберта Хенелла. Жаль, что мы слышали его звучание в записи.

Думается, среди полотен Тома Шиллинга «Коппелия» — одно из тех, что не может быть названо бесспорным, но «Коппелия», как и другие его спектакли, интересна как показатель работы его мысли экспериментатора и исследователя-новатора. Гастроли немецких артистов еще раз представили нам Тома Шиллинга как пытливого искателя новых форм и средств в искусстве хореографии, полюбившегося нам поэтической философией своих творений — «Море», «Вечерние танцы», «Ромео и Джульетта», как художника, который ищет свои оригинальные пути в постижении образцов классического наследия.

В интерпретации «Вальса» М. Равеля в постановке Дж. Балланчина балетный коллектив из Берлина продемонстрировал владение неоклассическими формами и интонациями академического танца. Изысканность композиций Балланчина, тонкость переливов настроений, грация в манерах женщин и элегантная сдержанность поведения мужчин в мелькающем калейдоскопе танцевальных дуэтов-диалогов, трио и больших ансамблей — таковы стилистические особенности этого балета.

В показанном нам спектакле особо досадным было некачественное звучание музыкального сопровождения — может быть, по вине неполадок в звуковой аппаратуре театра, что явно снизило уровень восприятия балета, хотя артисты демонстрировали четкость и чистоту «произношения» всего танцевального текста, культуру техники дуэтного танца. Однако исполнению в целом недоставало поэтической одухотворенности, а также тщательности отделки в детализации положений рук и стоп, особенно в больших ансамблях женского кордебалета. Наилучшими нам представляются фрагменты, станцованные Штеффи Шерцер с Йоргом Лукасом, Татьяной Мариновой с Торстенем Хендлером, Сабиней Вайгелт с Уве Арнольдом.

...Грандиозное музыкально-ораториальное полотно Орфа «Кармина Бурана» постоянно привлекает внимание хореографов и у нас в стране, и за рубежом. Балет «Кармина Бурана» гости из Германской Демократической Республики показывают под запись — фонограмма воспроизводит сочинение К. Орфа в исполнении хора радио Лейпцига, Дрезденской капеллы мальчиков, симфонического оркестра радио Лейпцига под руководством дирижера Герберта Кегеля, с участием трех солистов-вокалистов — Челестины Касапиетро (сопрано), Ханса-Иоахима Ротцша (тенор) и Карла-Хайнца Стричека (баритон).

Без пирищества красок и световых эффектов, в суровой атмосфере как бы условного монастырского храма, где свет лишь брезжит через далекую решетчатую прорезь купола, разворачивается поначалу сдержанное танцевально-сценическое действие. Группы мужчин и женщин, одетых в темные, монашеского вида одежды, противостоят друг другу. Хоральные песнопения порождают единый строй движений. Суровая замкну-

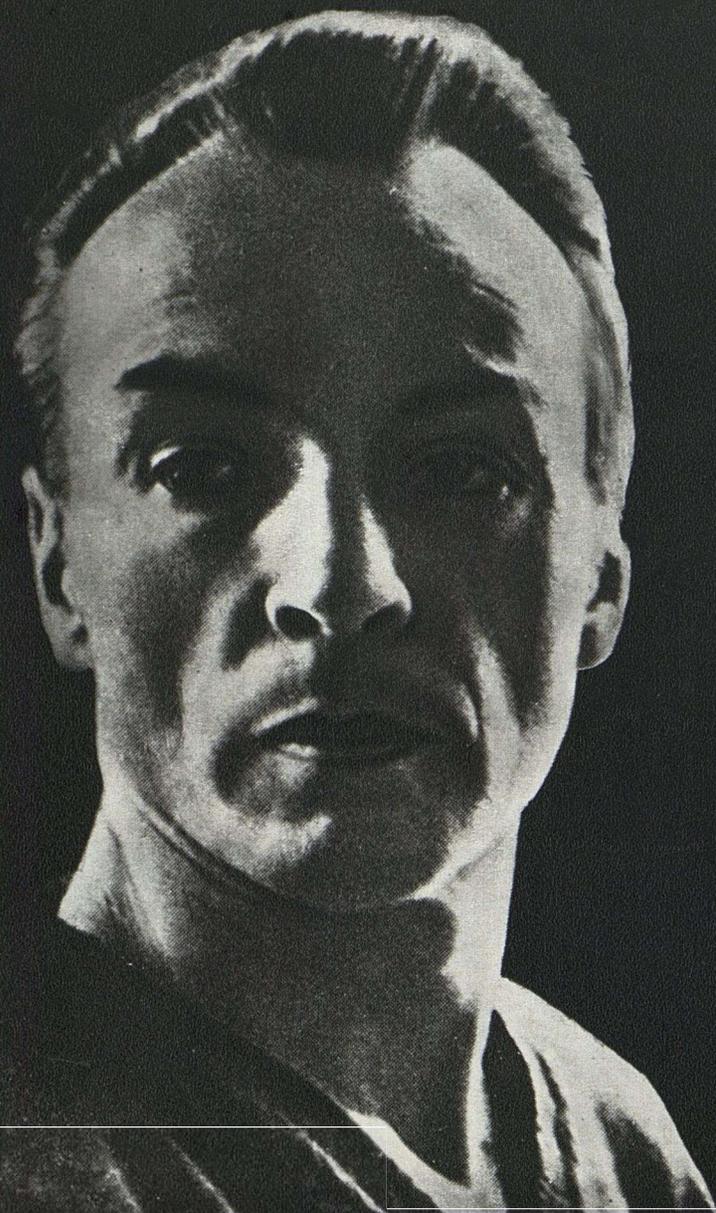
тость композиционных рисунков как бы отражает внутреннюю замкнутость всех этих людей, аскетизм их чувств и страстей. Однако смена музыкально-вокальных интонаций, появление иных мажорно-светлых созвучий, обрамляющих вольнолюбивый текст задорных и дерзких песен странствующих вагантов, меняет характер пластики всей танцующей массы, ее эмоциональной настрой. Люди выходят на простор. Вспыхивают и разговаривают страсти. Девушек и юношей, сбрасывающих одежду, охватывает чувственный жар. Характер танцев грубеет, становится подчас натуралистичным, явно теряя при этом меру и границы художественного вкуса. Появление Девы, невинно «откровенной» в своей обнаженности, усиливает эротический экстаз толпы, увлекаемой стихией вакхического пляса. Встреча Девы с Молодым воином рождает иное чувство — юной любви, духовно очищающей и возвышающейся над разгулом инстинктов. Дуэт двух прекрасных существ в искусно выстроенной композиции был отлично исполнен Штеффи Шерцер и Георги Спакали. Торжественно облагораживающий финал, объединяющий всех участников этой сцены, прозвучал призывом к разуму, к радости, воспевающим жизнь...

«Кармина Бурана» имела наибольший успех. Его причина, думается, в яркости своеобразного синтеза музыки, вокала и пластики, художественно подкрепленного всеми исполнителями — зримыми (артистами балета) и незримыми (солистами-вокалистами), артистами хора и музыкантами. Следует по достоинству оценить работу дирижера Г. Кегеля и педагогов-репетиторов Ольги Павловой, Эгона Бишофа и Бернда Дрейера, шлифовавших работу солистов и исполнителей-кордебалета, обеспечивших четкую синхронность воспроизведения хореографических концепций Ю. Фамоса, словно выросших из богатейшей мелодико-ритмической структуры произведения Карла Орфа.

Торстен ХЕНДЛЕР в балете «Коппелия».

Фото Д. Куликова





ДЖОРДЖ
БАЛАНЧИН

В ЭТОМ ГОДУ ЗНАМЕНИТЫЙ
ХОРЕОГРАФ ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН
ОТМЕТИЛ БЫ СВОЕ
ВОСЬМИДЕСЯТИПЯТИЛЕТИЕ.
И ХОТЯ ЕГО УЖЕ НЕТ С НАМИ,
ИНТЕРЕС К ЕГО ЛИЧНОСТИ, К ЕГО
ТВОРЧЕСТВУ, К ЕГО ПОИСКАМ НЕ
УГАСАЕТ, А ГЕОГРАФИЯ
ПОСТАНОВОК ЕГО БАЛЕТОВ
ПОСТОЯННО РАСШИРЯЕТСЯ.
ПРАКТИЧЕСКИ ЗАНОВО
ОТКРЫВАЮТ ДЛЯ СЕБЯ
ИСКУССТВО БАЛАНЧИНА
И ДЕЯТЕЛИ СОВЕТСКОЙ
БАЛЕТНОЙ СЦЕНЫ, ПОСТИГАЯ
ФИЛОСОФИЮ ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЙ,
ХАРАКТЕР ПЛАСТИЧЕСКОГО
МЫШЛЕНИЯ ИХ АВТОРА,
СТИЛИСТИКУ ЕГО БАЛЕТОВ,
ИХ ЯЗЫК, СТРУКТУРУ.
И ВНОВЬ, И ВНОВЬ ВОЗВРАЩАЮТСЯ
МЫСЛЬЮ В ПЕТРОГРАД ДВАДЦАТЫХ
ГОДОВ, КОГДА ЮНЫЙ
ЖОРЖ БАЛАНЧИВАДЗЕ ДЕЛАЛ
СВОИ ПЕРВЫЕ САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ
ШАГИ В ИСКУССТВЕ ТАНЦА.
ИЗВЕСТНЫЙ СОВЕТСКИЙ
БАЛЕТОВЕД ЮРИЙ ИОСИФОВИЧ
СЛОНИМСКИЙ БЫЛ В ТЕ ГОДЫ
СВЯЗАН С ГЕОРГИЕМ
МЕЛИТОНОВИЧЕМ БАЛАНЧИВАДЗЕ
УЗАМИ БОЛЬШОЙ ДРУЖБЫ.
ПУБЛИКУЕМАЯ В НЫНЕШНЕМ
НОМЕРЕ ЖУРНАЛА ЕГО СТАТЬЯ
«ГЕОРГИЙ БАЛАНЧИВАДЗЕ. НАЧАЛО
ПУТИ» РАССКАЗЫВАЕТ О ТЕХ ДНЯХ
ВЫДАЮЩЕГОСЯ ХОРЕОГРАФА.

НАЧАЛО ПУТИ

В 1889 году в Петербурге жили два брата Баланчивадзе. Младший, Василий Антонович (1870—1952), был студентом Академии художеств в классах И. Репина и В. Маковского, сделался впоследствии видным художником, педагогом живописи, актером драматического театра и кино, удостоился почетного звания заслуженного артиста Грузинской республики. Старший, Мелитон Антонович (1862—1936), учился в Петербургской консерватории по классу композиции у Н. Римского-Корсакова. Написав оперу «Дареджан Цбиери», он стал одним из основоположников классической грузинской музыки. А в те далекие времена, промышляя три года в нужде, братья вынуждены были прекратить учебу. Василий уехал в Грузию, Мелитон занялся преподаванием и сочинением музыки. Писал статьи в «Русскую музыкальную газету», организовывал концерты «Грузинские вечера» в Петербурге и Тифлисе, где исполнялись грузинские народные песни, сочиненные им романсы.

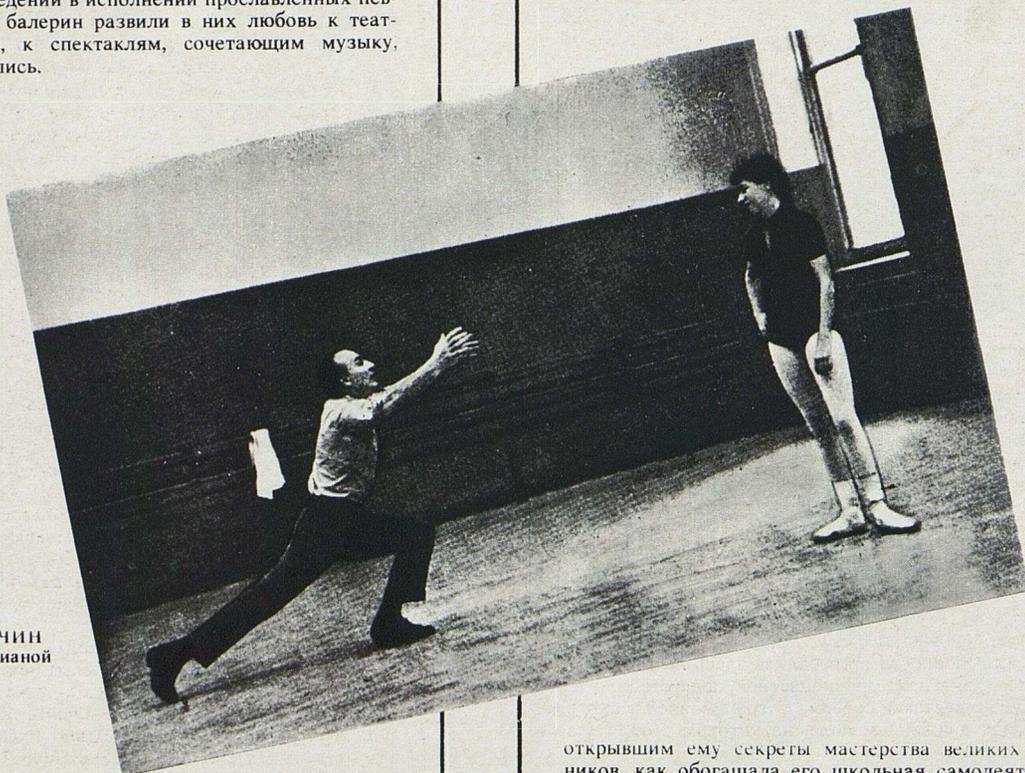
ЮРИЙ СЛОНИМСКИЙ

ари и пляски из оперы, наброски которой уже родились, и произведения русских композиторов.

В 1898 году М. Баланчивадзе женился на Марии Николаевне Васильевой, банковской служащей. Жилось молодой чете нелегко, как вдруг в 1901 году на них свалилось огромное богатство — выигрыш чуть ли не двухсот тысяч рублей по лотерейному билету.¹ Теперь можно было вздохнуть свободно и целиком отдаться единственной страсти — музыке. Веселый, общительный, увлекавшийся всевозможными затеями, возникавшими в его воображении (эти черты унаследовал от отца Георгий), Мелитон поддался уговору друзей и решил стать на путь предпринимательства. Он построил в Луге тигельный завод, торжественно пустил его в ход и вскоре прогорел. Торговые дела и финансовые комбинации были решительно противопоказаны его художественной натуре. Пришлось снова вернуться к преподавательской работе.

Тем временем семья разрасталась: в 1902 году родилась Тамара, в 1904 году — Георгий, в 1906 — Андрей.² Крах предприятия недолго огорчал их отца. Все его интересы были в другом. На вечерах в гостеприимном доме читались и исполнялись произведения видных деятелей русской культуры, а хозяин отвечал показом своих музыкальных опусов. Обсуждения и споры были страстными и шумными. Музыка жила в доме Баланчивадзе утром, днем и вечером. Неудивительно, что дети рано проявили интерес к ней. Тамара играла на скрипке, Жорж не то с пяти, не то с семи лет начал заниматься на рояле, Андрей не отставал от старших. Родители нередко заключали концерт для гостей демонстрацией талантов детей. Они играли ноктюрн и марши своего сочинения, предпочитая эти жанры другим, а также исполняли в четыре руки произведения Гайдна, Моцарта, Шуберта. Жорж как-то говорил, что первой его любовью была соната Бетховена.

Иногда родители водили детей в театры, главным образом, на оперу и балет. Зрительные и слуховые образы выдающихся произведений в исполнении прославленных певцов, танцовщиков и балерин развили в них любовь к театральному искусству, к спектаклям, сочетающим музыку, хореографию, живопись.



Джордж БАЛАНЧИН
на репетиции с Дианой
АДАМС (1959).

Тогда-то и пробудилась потребность Георгия разыгрывать спектакли такого рода. Правда, его «труппа» состояла первоначально всего лишь из двух «артистов». Первым был он сам, вторым — сестра, «по совместительству» работавшая художником. Брат в одном лице представлял целый оркестр. Иногда к участию в спектаклях или костюмированных концертах привлекались соседские дети.

В 1913 году Тамару приняли на балетное отделение императорского Театрального училища. Отец хотел, чтобы Жорж, как и Тамара, поступил в Театральное училище, мать желала отдать сына в кадетский корпус. По-видимому, поместить детей в учебное заведение с интернатом было необходимо по материальным обстоятельствам. Решилась же судьба Баланчивадзе случайно. Кто-то из балетных знакомых отца, увидев мальчика, нашел его способным к танцу и помог определить в училище. Это было совсем не просто: из множества экзаменовавшихся приняли всего шесть мальчиков. Георгий не испытывал влечения к танцу. Первый год он был проходящим учеником, а потом его зачислили в интернат. Разлука с семьей давалась нелегко. Он протестовал,

страдал, даже сбежал из интерната, что грозило исключением, но пришлось смириться. Мало-помалу Жорж (так звали его в школе) стал находить утешение в занятиях музыкой. У него была хорошая преподавательница музыки Е. Ф. Клопфер, выделившая одаренного мальчика из массы других учеников. Параллельно он занимался игрой на скрипке. Переворот в его отношении к танцу пришел после посещения «Спящей красавицы». Повезло ему и с учителями танцев. Первым педагогом был С. Андрианов, хороший классический танцовщик, любивший своих питомцев. Баланчивадзе считает себя многим обязанным П. Гердту, ветерану русского балета, выдающемуся классическому танцовщику второй половины XIX века, поражавшему редкой в балете способностью сливать технику танца и жеста в хореографический образ [...]

«Гердт и Андрианов, — вспоминал Баланчин, — привили мне уважение к движениям человеческого тела, научили максимально использовать выразительность рук, ног, корпуса». Таким же, по своей направленности, был и его педагог в последние годы ученичества — Л. С. Леонтьев, выразительность его тела в каждом спектакле отвечала образу.

[...] Много дали ученику Баланчивадзе беседы с А. А. Облаковым, как плодотворно было общение с А. В. Ширяевым,

открывшим ему секреты мастерства великих предшественников, как обогащала его школьная самодеятельность, требовавшая от него навыков балетмейстера, дирижера, оркестранта, пианиста, сочинителя музыки, режиссера.

Отличаясь превосходной памятью, способностью быстро схватывать и выполнять любое актерское задание, Баланчивадзе учеником выступал в Александринском театре в пьесах, требовавших участия мальчика — без слов или с оными. Баланчивадзе из-за кулис видел спектакли и запомнил с исключительной легкостью полюбившиеся ему монологи выдающихся актеров, каких в театре в ту пору было немало.

Обзор сезонов позволяет назвать некоторые балеты, в которых участвовали все воспитанники школы. То были «Пахита», «Дон Кихот», «Конек-Горбунок» и «Раймонда», «Спящая красавица» и «Щелкунчик», «Фея кукол» и «Капризы бабочки». Много детей требовалось и для «Арлекинад». Баланчивадзе выступал в третьем акте старинного балета «Пахита», где Петипа, вспоминая юность, сочинил бесподобные танцы детей — полонез и мазурку. Баланчивадзе участвовал в пляске арабских мальчиков (из второго акта «Раймонды»), поставленной Петипа удивительно просто и в

то же время ритмически изобретательно, и в заключительном детском чардаше. В первом акте «Дон Кихота» он был одним из ребят, бегающих по сцене. «Шелкунчик» в те годы шел редко. Показывали обычно вторую и третью картины. И здесь Баланчивадзе довелось быть в разных обликах: то крысой, то солдатиком, то участником дивертисмента. Баланчивадзе рос, менялись роли, от безликой крысы он пришел к страшному крысиному королю, злейшему врагу героя, от солдатика — к Фрицу. Участвовал он и в марше солдатиков на музыку Чайковского в балете «Фея кукол».

В театре Баланчивадзе еще учеником нашел «библиотеку», какой не было во всем мире: в ней сосредоточились произведения, созданные европейским балетом на протяжении полутора веков. Их авторы, корифеи хореографической мысли, искали художественную правду, каждый по-своему понимая ее, пользовались самыми различными темами, образами, жанрами, стилями, подходили с разных сторон к важнейшим проблемам хореографического творчества, отличались друг от друга пониманием природы балета, его назначения, своей миссии в нем. Баланчивадзе, при поразительной способности накрепко усваивать «прочитанное», обладал еще более драгоценным свойством откладывать любые впечатления в глубине памяти и воскрешать их, по мере надобности, уже в преображенном виде. Это ему пригодилось на всю жизнь. Артистом он танцевал в ряде оперных спектаклей: «Орфей и Эвридика» (сцена ада), «Князь Игорь» («Половецкие пляски»), «Шопениана», танцы в «Арагонской хоте» [...] не могли не иметь огромного значения в его балетмейстерской биографии. Перечисленные постановки Фокина вошли в классическое наследие русского и мирового балетного театра XX века. В полном единодушии с музыкой Глинки «Хота» Фокина звучала гимном свету, здравий народной стихии. «Шопениану» Баланчивадзе называл любимым балетом и нередко в зале, сам для себя, исполнял разные кусочки постановки, — рассказывает П. А. Гусев. Совершенство форм романтического танца, небывалая прежде многослойность симфонической композиции Фокина приковывали внимание подростка. Одним из главных источников его детских, а затем и юношеских впечатлений, ориентировавшим мысль на будущее, была «Спящая красавица». Недаром, увидев ее, запыхавшись, влюбившись к балетному театру Бенуа и Дягилев, Павлова и Карсавина, Фокин и Уланова.

Дебют Баланчивадзе в детской группе исполнителей большого крестьянского вальса с гирляндами, участие его в свите феи Карабос, в танце «Мальчик с пальчик и семеро братьев» ввели его в мир волшебных звуков, красок, движений. По богатству впечатлений вряд ли имеется в классическом наследии балет, равный «Спящей красавице», хотя оно располагает такими шедеврами, как «Жизель» и «Лебединое озеро». Чудеса иллюзорности встречались здесь на каждом шагу: в больших фонтанах с разноцветной подсветкой и в зарастании сцены кустами сирени, в грандиозной панораме, заключающейся движением пола, на котором стояли в картинных позах люди и кони.

Трудно сказать, кто больше завладевал чувствами детей — фея Сирени или фея Карабос. Первая олицетворяла для них красоту весны и торжество справедливости. Вторая — отталкивающая старушонка, окруженная длиннорукими уродцами и мышами, по ходу действия вырастала в обобщенный образ зла, стремящегося погубить красоту мира. В те годы иллюстрированные сказки Перро были такими же родными и любимыми, как скажем, в наши дни сказки Чуковского, «Винни-Пух» или «Алиса в стране чудес». [...] Баланчивадзе, родившемуся и росшему в царстве музыки, «Спящая красавица» была близка тем, что объединила два искусства, жившие доселе врозь: музыка вела танец за собой и в полном согласии с ним вторила ему, хореография, в свой черед, звучала пластическим эхом музыки.

Ни один балет не представлял неопитам танца такой возможности «восхождения по лестнице искусства», как «Спящая красавица». По мере освоения грамоты танца, воспитанники школы перемещались из одних партий в другие. Три цвета времени — детство, отрочество и юность находили свое выражение в соответствующих ролях, характеризующих расширение горизонта жизни.

Конечно, в годы ученичества Баланчивадзе не мог умом постигнуть хореографии Петипа как своего рода энциклопедии театрального танца — классического, полуклассиче-

ского, характерного, жанрово-бытового и других. Когда же он стал артистом, «Спящая красавица» сделалась предметом обсуждения практиков и теоретиков, очевидцев и почитателей этого балета, появились статьи Асафьева и Бенуа, посвященные ей. Тогда-то предстал во всем величии грандиозный памятник музыкально-танцевального искусства, созданный гением Чайковского и Петипа. «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» — пушкинские слова вспоминались не раз, когда мы слушали и смотрели «Спящую». Лейттема «Спящей красавицы», звучащая в музыке с небывалой силой и нашедшая отражение в хореографии, отвечала тому, что постепенно стало делаться ведущим мотивом композиций Баланчивадзе, отражая его взгляд на балет. Утверждать красоту и светоносность бытия — вот к чему призвала музыка в союзе с танцем. Чайковский в «Спящей красавице» больше, чем в других балетах, по выражению Баланчивадзе, «делает нас счастливыми». И танец в полном согласии с музыкой вселяет светлую радость.

Для Баланчивадзе Чайковский — один из немногих композиторов, составляющих «начало начал» хореографии XX века. В первых шагах артиста и балетмейстера Баланчивадзе проявилось довольно отчетливо желание делать танец праздником веселья, радости, без рефлексии, мучительных противоречий, уродства. Это было естественной реакцией на длительный период засилья такого рода тем в театре предреволюционной поры, особенно у «малых богов» балетного Олимпа. Баланчивадзе больше всего любил спектакли гармонически ясные, уравновешенные, дышащие покоем, выражающие всевозможные оттенки солнечности. Поэтому-то «Спящая красавица» (а не «Лебединое озеро») оставалась для него идеалом красоты старого балета, хотя в искусстве балетмейстера «Лебединое озеро» стояло рядом с ней. Он очень высоко ценил, в порядке исключения, «Жизель», второй акт больше первого. След за Фокиным, он считал, что танцы драматические делать легче, чем танцы радостные. Соответственно определялись и его симпатии к исполнителям. На первом месте стояла Е. П. Гердт. Как часто бывает в искусстве, равнодушие к какому-то художнику слова (звука, краски, танца) и даже отрицание его отнюдь не исключает влияния. Нередко, помимо воли, споря с автором, мы безотчетно впиваем в себя его мысли, образы, мотивы и по-своему выражаем в новых работах. Так было и с Баланчивадзе. Ноты тревог и скорби Чайковского, меланхолия, разлитая в некоторых его произведениях, нашедшие в лице О. А. Спесивцевой прекрасного интерпретатора, звучали по-«спесивцевски» в таких постановках Баланчивадзе, как «Струнная серенада» Чайковского, как его «Элегия» в «Третьей сюите». Во времена нашего юношества безотчетное влияние на него Спесивцевой было даже больше, чем в последующие десятилетия, когда возобладала аполлиническое восприятие танца, утвержденное «неоклассицизмом» музыки Стравинского.

Летом 1919 года Баланчивадзе подал заявление в консерваторию о допуске его к испытаниям для поступления в класс фортепиано, и был принят в класс профессора Софии Францевны Цурмюллен. Ученица Ф. О. Лешетицкого, приглашенная в консерваторию самим Рубинштейном, она очень высоко ценила пианистический дар Баланчивадзе. Вот интересный отзыв Цурмюллен 1922 года о нем в форме ответа на анкету дирекции:

«п. 7) ... слух, ритм, хорошая рука, хорошие пальцы.

п. 8) Талантлив и очень музыкален. Работал при самых тяжелых обстоятельствах. Первые 1,5 года был воспитанником Гос. Балетной школы, не имел своего инструмента, мог только играть в большом театральном зале, что связано с большими неудобствами. Окончив школу, остался жить в школе при тех же обстоятельствах и только в марте этого года приобрел себе инструмент. Балетная деятельность его очень утомляет.

п.9) Надеюсь, что ему удастся хорошо окончить консерваторию.

п. 10) До марта этого года играл зимой в неотапливаемом театральном зале, иногда даже в перчатках.

п. 11) Не играл на вечерах [консерваторских — Ю. С.]

п. 12) Играл — Rondo Es-dur Вебера, соната Es-dur Бетховена, прелюдия и fuga — E-dur Баха, у фонтана Аренского, вальс As-dur Шопена, этюды Cis-moll и c-moll Шопена, Novelette E-dur Шумана, Charson triste Чайковского».

Цурмюллен оказалась права: Баланчивадзе сделался одаренным музыкантом и не только пианистом. Он посещал классы гармонии, изучал контрапункт и композицию, сочинял музыку, чаще всего импровизируя ее легко, быстро, как будто черпал из бесчисленных заготовок. Писал произведения для фортепиано и для танца, и для мелодекламации, и для вокальных произведений. [...]

Примечательно, что танцы на свою музыку он ставил редко и пользовался чаще всего сочинениями композиторов XIX — начала XX века. Баланчивадзе еще в школьные годы начал делаться профессиональным музыкантом. Это во многом предопределило характер и направленность его балетмейстерской деятельности.

Работая в театре, Баланчивадзе нередко пробовал себя успешно в качестве скрипача, валторниста, ударника, трубочки. Кем только он ни был! И всегда музыка покорялась ему, невзирая на трудности освоения любого инструмента.

Судя по тому, что осталось на слуху артистов старшего поколения, музыка Баланчивадзе не отличалась оригинальностью и новизной. Скорей это были реминисценции в духе Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Аренского.

4 апреля 1921 года состоялся выпускной экзамен по танцу. А Ваганова, М. Романова, Е. Вечеслова (Снеткова), Е. Гердт, Л. Леонтьев, В. Пономарев, А. Чекрыгин, А. Ширяев и другие педагоги подписали акт одобрения. Решение комиссии — «воспитанникам всем предоставить отдельные номера (ответственные) в отчетном спектакле».

Он состоялся 22 мая. Чекрыгин восстановил балет П. Гердта «Жавотта» на музыку Сен-Санса. Главные роли были поручены Г. Баланчивадзе и Л. Ивановой. Перед самой премьерой Иванова заболела и спектакль пришлось бы отложить, если бы не ввели другую выпускницу — Н. Вдовину. Ее готовил не только постановщик, но и Баланчивадзе; в этой работе сказались репетиторские и постановочные навыки, привитые Баланчивадзе в школе. Печать отнеслась к дебютантам положительно, однако, восторга не выражала: неоригинальный спектакль, напоминающий по схеме «Тщетную предосторожность», но не идущий с ней в какое-либо сравнение; [...] небогатая классическим танцем женская партия и почти полностью лишенная такового мужская — где уж тут показать себя?! И все же газеты писали о Баланчивадзе, как об «особенно надежном кавалере», и отмечали, что он блеснул в дивертисменте «технически сложной лезгинкой».

Изучить биографию Баланчивадзе-артиста нелегко. Рецензии ограничиваются упоминанием его среди других исполнителей. В программах его имя встречается нечасто и на весьма скромных местах: в крестьянском вальсе «Лебединого озера», в танцах «Грота Венеры» из «Тангейзера». Тогдашние программы называли в групповых танцах несколько известных фамилий, а остальные скрывались под словами «и др.» или «артисты кордебалета». Списки участников, хранящиеся, как правило, в режиссерском управлении балета, до нас во многом не дошли. Документы не позволяют составить перечень ролей Баланчивадзе. Одно бесспорно: в 1923 году он числился актером 13 разряда, т. е. второго положения, и получал 2745 рублей — сумму по тем временам реально небольшую.

Это не значит, что Баланчивадзе был рядовым артистом кордебалета, на большее не способным. Дар танцовщика заметили еще в школе. Для Ивановой и для него Ширяев ставил «Волшебную флейту». Не раз выступал он в школьном театре и в дивертисментах.

Его приятельница тех лет Татьяна Бруни (в дальнейшем известный театральный художник) вспоминает: «В первый раз я увидела Жоржа на школьном концерте в прелестном Китайском театре Царского села. Это было *pas de trois* из «Феи кукол» — Лиды Иванова, Ефимов и Баланчивадзе. Лиды совершенно затмила для меня своих кавалеров. А мальчики — они просто были очень забавны: один — Пьеро веселый, другой (Жорж) — Пьеро печальный. Они очень заострили свои роли в этом плане». В *pas de trois* Пьеро соревновались, вторя друг другу в разнообразных па, то классического танца, то гротескового плана, противопоставляя один другому. Для этого надо было обладать изрядным искусством танцевать в образе. «Может быть, здесь и проявились задатки Баланчивадзе-балетмейстера. Знаю, что они танцевали

этот номер с Барышевой раньше — по-моему, тогда они были еще совсем детьми». Роль «героя» «Волшебной флейты» танцевально-игровая. «Здесь Баланчивадзе танцевал классику. «Полька-фолишон» смахивала на канкан, ее весело исполнял Баланчивадзе в паре с воспитанницей Мунгаловой, — продолжает Бруни. — Он — во фраке *incroyable*, она — в пачке, расшитой розовыми лентами. Оба озорно вскидывали ноги батманами как можно выше и явно пародировали опереточных премьеров».

Артист Баланчивадзе был надежным кавалером любой партнерши, заменял иногда ведущих исполнителей в больших балетах, танцевал, к примеру, с Гердт в «Лебедином озере» и в «Шопениане», но классическим танцовщиком-солистом не стал. [...]

Баланчивадзе танцевал много в кордебалете, заметно выделяясь из массы. Поэтому уже в первые месяцы пребывания в театре его начали называть в печати, говоря о новичках: «К числу отрядных явлений этого года следует отнести... и весьма удачный выпуск школы, сразу же втянувшейся в работу. Часть этого выпуска, чему примеров еще никогда не было... стала появляться на сольных местах».³ Были и другие упоминания Баланчивадзе с похвалой в перечне удач новичков.

26 марта 1922 года на юбилей Э. Виль в «Щелкунчике» Баланчивадзе одержал над зрительным залом едва ли не наибольшую победу. «Сразу же после виновницы торжества следует выделить Г. М. Баланчивадзе, превосходно и смело станцевавшего «Danse de bouffons». Технически виртуозным и красивым исполнением молодой артист поднял в зрительном зале вихрь рукоплесканий» — писал в «Вестнике театра и искусства» Юр. Бродерсен.⁴ 5 февраля критик Эдуард Старк отметил в дивертисменте «Щелкунчика» опять же Баланчивадзе — «фурор произвел танец шутов... Баланчивадзе исполнял этот трудный чисто акробатический номер с поразительной легкостью, гибкостью, чистотой и вместе с тем изяществом».⁵ Постепенно похвалы Баланчивадзе за этот танец разрослись в многоголосый хор. Нин (Н. И. Носилов) восклицал: «превосходный шут Баланчивадзе, поражающий смелостью своих воздушных эволюций с серсо!»⁶

Отмечая «большой успех, выпавший на долю совсем молодого, на редкость музыкального артиста», А. Волынский писал: «Баланчивадзе танцует буффона с обручем, в сущности, трепак, с энергично выраженным народно-плясовым ритмом. Он стоит в обруче наискось, в профиль к публике, и весь искрится серебристыми орнаментами костюма. Лицо мертвенно бледное от волнения. Юноша высок ростом — это казалось на сцене, и полон дикого напряжения. Он машет обручем и закидывает его под ноги. То опоясывается им и несется вниз ураганом. В свое время в номере этом стяжал себе известность Борис Романов. Ныне же Баланчивадзе взял верх над Романовым своим молодым, живым и превосходно вышколенным талантом. Некоторые детали трепака являются полной неожиданностью. Но их продуманность, цельная их согласованность с общим характером танца заставляют предположить инспирацию опытного педагога. Не Ширяев ли? Никого другого заподозрить тут не решусь и не могу».⁷

Баланчивадзе очень волновался. То было первое ответственное соло в театре. Он присмотрел его для себя еще в ученические годы, когда вместе с другими мальчиками танцевально аккомпанировал превосходным исполнителем этой партии. Тем ответственной для него была возможность «сразиться» с мастерами высшего класса. Ширяев действительно помогал юному артисту: он еще при Петипа солировал в танце буффов и, обладая исключительной памятью, развернул перед Баланчивадзе свиток оттенков, деталей, внесенных исполнителями, обогащавшими партию.

Татьяна Бруни вспоминает: «Стремительный, невероятно острого рисунка, он в воздухе проскакивал в кольцо, сжимался в крошечный комочек, делая еще какой-то зигзагообразный вольт сжатыми у подбородка коленями. Создавалась иллюзия невероятного, невозможного прыжка. Это было то же откровение, как сейчас лучшие танцы В. Васильева. Помогал развевающийся красно-рыжий парик, который ему необычайно шел. И костюм: трико, почти как сейчас, черное и желтое, полосатое с блестками. Что это было? Случайность? Или очень подходящий к его таланту номер?» — спрашивает Бруни. [...]

Недаром комиссия по празднованию торжеств VI годовщины Октябрьской революции включила его номер в концерт Марининского театра, а зрители долго не отпускали со сцены актера. Проявились в танце и личные качества, о которых уже говорилось, — одержимость, безоглядная дерзость, убежденность в преодолении преград. Коронный номер Баланчивадзе, не сходявший со сцены, стал визитной карточкой артиста.

Прекрасное, многообещающее начало! Были и другие партии, созданные специально для Баланчивадзе. К примеру, Половчанина, Шута («Павильон Армиды»), Амуна — героя «Египетских ночей». Однако прежнего триумфа не последовало. Яркая индивидуальность выделяла его в корифеях, исполнявших половцев в «Князе Игоре», шутов в «Павильоне Армиды» и некоторых других ансамблевых партиях. И все же создавалось впечатление, что Баланчивадзе израсходовался в «Шелкунчике», что он артист одной роли.

На деле все было сложнее. Одни сольные партии он не осилил, к другим остался равнодушен, к третьим не подошел, четвертых, ему, может быть, подходивших, не полу-

знакомства, легко возникали разговоры по душам, дружеские связи в самых различных сферах, число которых трудно себе представить. Да, он разбрасывался, с точки зрения товарищей по театру, устремленных к единой цели — танцевать лучше, больше, поднимаясь по ступенькам лестницы к ведущим ролям. Да, он прослыл непутевым, естественно опаздывая всюду из-за неумного стремления везде поспеть, обязанности выполнить, желания удовлетворить. Это не могло не сказаться на юном Баланчивадзе, порядком ослабленным годами полугодного существования: он истощался физически, что препятствовало техническому вооружению танцовщика, не позволяло сосредоточить все помыслы души и таланта на чем-то единственном, важном и решающем. Но неумность, ненасытность стимулировали духовное мужание, многообразие творческого развития. Притом в возрасте, когда юнцов чаще влекут совсем другие интересы.

Впрочем, Баланчивадзе был не единственным, кто поступал так. Его поколение — одни больше, другие меньше — обладало таким же аппетитом к познанию окружающего мира, к осуществлению своего призвания.

Джордж БАЛАНЧИН
в репетиционном зале
(1952).



чал. И наряду с этим мог, казалось бы, «на голом месте» блеснуть так ярко, что глаз невольно следил за ним до конца пребывания на сцене. Вот как описывает его в первой картине «Эсмеральды» В. Костровицкая: «И вдруг на сцене появился калека,двигающийся почти на четвереньках, одноглазый, с оттопыренными ушами, огромным картофельной раздутым носом. Двигался и мимировал он так, что в публике раздался смех, на сцене все хохотало до слез, до упаду». ...

Ко всему Баланчивадзе буквально разрывался на части между каждодневной работой в театре (утром репетиции на Руси, вечером — спектакли на Театральной площади), занятиями в консерватории, добыванием средств к существованию (с 1921 года ежедневно по три часа по утрам играл на рояле в классе танца Е. П. Вечесловой-Снетковой), преподаванием в других театральных школах, танцами на концертах в кино. Не было и часа времени, чтобы заниматься тренингом. А без тренинга развитие самых больших способностей немислимо: необходимо проводить часы перед зеркалом в репетиционном зале, добываясь превращения техники в подножие искусства. Где взять время на все это? Без усталости он бегал на премьеры петроградских театров, гастрольные московских, на филармонические концерты и эстрадные представления, выставки художников, в музеи, посещал диспуты о литературе, музыке, танце, каких было видимо-невидимо. Всюду его встречали, как своего. Завязывались

Выше говорилось, что революционная перестройка всех сторон жизни страны, общества, искусства вызвала необходимость коренных перемен и в балетном театре. Каких? Разные люди по-разному отвечали на этот вопрос. Молодежь не пропускала ни одной возможности продемонстрировать нечто новое, непохожее на то, что в балете предьявляли актеры.

В училище, в театре — в зрительном зале и за кулисами, в вузах — во время лекций и на переменах, в концертах, на встречах молодежи, на выставках картин — повсюду загорались страстные до непримиримости дискуссии на тему обновления балета, приводившие порой к острым разногласиям. Даже Баланчивадзе, предпочитавший слушать, читать, музицировать, перелистывать ноты, и тот, движимый общим потоком ярости в поисках истины, стал высказываться. Его выступления возникали экспромтом, в момент высшего накала страстей. Так или иначе, в этих спорах зрела собственная творческая мысль, крепились намерения доказать свою правоту на деле, определить отношение к тому, что предлагали другие.

Юному Баланчивадзе очень повезло. За четыре-пять лет он своими глазами увидел много путей и перепутей, трасс и тропок, проторенных балетными искателями нового. Многие из опробованного тогда в Петрограде и Москве, значи-

тельно позже, на Западе, будет выдаваться чуть ли не за открытие XX века, понадобятся десятилетия, чтобы на практике прийти к результатам, достигнутым советским балетом в двадцатые годы.

Он очень заинтересовался экспериментами Голейзовского и кое-чему научился, без устали любясь хитросплетениями тел танцующих, но сравнительно быстро остыл. Он аплодировал Дункан, но остался холоден к ее ритмо-пластическим притязаниям на замену балета. Он с любопытством глядел на «танцы машин» Фореггера, не пропуская фольклорно-этнографических представлений, организованных В. Всеволодским, посещал театр «Народной комедии» С. Радлова, был в полном восторге от того, что видел на фабрике «Экцентрический актер», руководимой Г. Козинцевым и Л. Траубергом. Где только Жорж не побывал, что только не повидал, чего только не услышал! Под последним имею в виду не одни дискуссии, но и концерты современной музыки, усердным посетителем которых он являлся. Я уже не говорю о зрелищах Дмитриева, Эрбштейна, Державина и наших общих друзей — Черкасова, Мравинского и других. В каждой из них он был тут как тут.

Его — младшего в нашей компании — раздирали несовместимые желания. Консерватория и театр требовали работы на полную мощность. А ему в 16—17 лет хотелось ставить танцы. Сделать выбор между профессией музыканта, артиста и балетмейстера в этом возрасте невозможно. Знаменитые танцовщицы окончательно решили сделаться балетмейстерами не ранее 23—25 лет.

Но время торопило Баланчивадзе. Да и приятели, сверстники-артисты его теребили: «Жорж! Подсажи, что танцевать! Помоги приспособить старый номер! Сочини танец на эту музыку!» Отказывать для него было всегда трудней, нежели соглашаться, поэтому он на ходу импровизировал. Жизнь искусства, практика и теория, дела и разговоры со всех сторон подводили его к необходимости понять, с кем он, во что верует, что принимает, против чего восстает. Балетмейстерская работа, как никакая другая, помогла это уяснить.

В 1923 году Баланчивадзе перестал учиться в консерватории. Сочинение и исполнение музыки было для него не самоцелью, а скорее средством. Средством выявления пластических импульсов, шевелившихся в глубинах фантазии и требовавших выхода наружу. Баланчивадзе был переполнен эмбрионами танца. Чтобы произошло их рождение, он и сидел за роялем, бегал на концерты, читал музыку.

Я не оговорился, сказав «читал». Тем и отличался Баланчивадзе от подавляющего большинства артистов и балетмейстеров: они слушали музыку в живом звучании — в исполнении оркестра, рояля, а он читал ее, то есть, глядя в ноты, внутренним слухом воспроизводил ее звучание. Конечно, тогда было лишь начало того, что делается в дальнейшем основой его повседневной практики.

Играя или импровизируя музыку, он, очевидно, занимался своеобразным звукоизвлечением так же, как поэт ищет музыку стиха. Из пластики музыки он вычитывал пластику телодвижений. Это не парадокс, а всего лишь попытка лапидарно сформулировать суть его вклада в хореографическое достояние XX века, начатого Фокиным.

Б. В. Асафьев относился с симпатией к первым опытам Баланчивадзе, утверждая, что «музыка — энергия, более того, она энергетична, у нее прекрасные возможности превратиться из слышимого в зримое. История высокой хореографии — это угаданное сценическое воплощение музыкальной формы». Его мысль прямо относится к характеру творчества Баланчивадзе. Танцы возникали в воображении властно, требуя немедленного воплощения. Другое дело, что, возникнув без предварительного обдумывания и последующей разработки, его «мелодии» иногда оставались в постановках набросками, подчас даже не согласующимися друг с другом стилистически. Но легкость их «самозарождения» поражала, пленяла. В особенности, если его танцевальные образы появлялись как прямой отклик на любящую музыку. Тогда они приобретали большую цельность, четкую структуру, разрабатывались по звуковому подказу, приближались к цели больше, нежели импровизации как таковые. [...]

Хемингуэй как-то сказал о своем герое: «Он не мог не писать». И объяснял это отнюдь не чувством долга: «просто перистальтика... просто огромное наслаждение». Юный Баланчивадзе мог сказать то же о себе. Его буквально распирало от обилия танцевальных мотивов. Танцевальные образы вызвали к жизни исполнение партий, сочиненных и для себя

непосредственно, и для других. Они рождались в процессе возникавших при нем разговоров, на которые он предпочитал откликаться не словами, а сочинением танца.

Мало-помалу душа его отлетала все дальше от исполнительства. Настолько, что он стал ставить номера, в которых либо вовсе исключал свое участие, либо сводил его к минимуму. Помню «Ориенталию» на музыку Ц. Кюи, поставленную им уже в пору сравнительной известности. На сцену выходила восточная танцовщица (исполняла ее партию Н. Млодзинская, позже — Т. Жевержеева) в сопровождении старца с бубном. Скрепив ноги по-восточному, старец усаживался на пол и «говорил» с исполнительницей звуками, извлекаемыми из бубна, словно подказывая ими движения партнерше. Номер имел шумный успех, артистка долго раскланивалась, а «старец» скромно стоял позади нее. Не знаю, что его роль исполняет 19-20-летний Баланчивадзе, можно было бы подумать, что мы имеем дело всего лишь с аккомпаниатором.

В сезоне 1919—1920 годов он поставил романс Рубинштейна «Ночь» для учеников школы Ольги Мунгаловой и Петра Гусева. Номер имел большой успех, жил годы и даже десятилетия, утрачивая, правда, едва уловимое «чуть-чуть» своей первоначальной оригинальности. О Баланчивадзе сразу заговорили как о многообещающем балетмейстере.

Гусев — самый близкий к Баланчивадзе человек в ту пору — вспоминает: «Что меня привлекло? Все. Инициатива, выдумка, игра на рояле, непрерывные сочинения чего-нибудь. Через Баланчивадзе я узнал много музыки и многое о музыке. Он пробудил неумемую жажду нового, которая из него прямо била фонтаном. Приятно было быть его «подопытным кроликом». Для этого он всегда выбирал меня и Мунгалову, а потом отдавал номер другим. Но нам это было совершенно безразлично. Мы знали, что завтра же будем снова пойманы за руку, втащены в зал и до ночи замучены пробами. Какие это были радостные мучения!»

Исполнители во многом решали судьбу постановки. По ловкости и смелости Гусев как партнер не имел себе равных. Умный, выразительный, многообразный по игровым ресурсам артист: от непревзойденного поныне Гирея — до комедийного Франца в «Коппелии» и франта-ухажера, в паре с Лепешинской исполнявшего удивительно тонко вальс Штрауса и шуточный танец на музыку песни «И кто его знает». Мунгалова была в своем роде единственной танцовщицей, чья графика линий являла совершенство, как бы причудливы и хитроумны ни были балетмейстерские задания. Этим, к слову говоря, воспользовался в 1927 году Лопухов, создав для нее оригинальную партию Ледяной девы в одноименном балете: здесь партерная акробатика стала неотъемлемой частью классического танца. Баланчивадзе эксплуатировал природную выразительность пластики тела Мунгаловой с той же целью. Только сумел сделать графику ее движений трепетной, ломкой, как бы разбуженной юностью и переполненной чувством.

Продолжая ставить для Мунгаловой и Гусева, Баланчивадзе стал сочинять танцы и для своей постоянной школьной партнерши Лиды Ивановой. Круг исполнителей Баланчивадзе быстро расширился, популяризируя автора. В короткий срок они сблизились и объединились в ходе совместной работы, образовав ядро молодежи, участвующей во всех новых зрелищах. Вскоре группа получила в печати название «Молодой балет», с которым и вошла в биографию Баланчивадзе, в историю советской хореографии.⁵

Подготовка текста и публикация Г. ТОМСОН и И. СТУПНИКОВА

¹ Сведения о родителях Баланчивадзе и его детстве почерпнуты из статьи А. С. Чхендзе «Юные годы Джорджа Баланина» («Советское искусство» на груз. яз., 1965, № 8, с. 25—32). Признателен автору за возможность познакомиться с некоторыми архивными документами и фотографиями из его коллекции.

² Тамара (умерла в 1943 году) окончила Академию художеств в Тбилиси и приобрела известность как художница. Андрей создал в 1934—1936 годах первый грузинский балет «Сердце гор», обошедший советские сцены и прославившийся в качестве выдающегося танцовщика и балетмейстера В. Чабукяни. А. Баланчивадзе — профессор консерватории, народный артист СССР.

³ Лешков Д. Балет в 1921 году. — Жизнь искусства, 1922, № 1, 3 января.

⁴ Бродерсен Юр. Балетные арабски. Жюбилей Э. И. Вилья. — Вестник театра и искусства, 1922, № 22, 4 апреля.

⁵ Старк Э. В балете. — Красная газета, в. в., 1923, № 27, 5 февраля.

⁶ Нини, Бенедикс Балетной труппы (4 февраля). — Ежедневный Ак. Гос. театров, 1923, № 9, 25 февраля.

⁷ Вольнский А. Мозаика постановок. — Жизнь искусства, 1922, № 14, 4 апреля.

⁸ Об этом периоде жизни Г. Баланчивадзе см. в № 5 журнала «Советский балет» за 1987 год статью И. Стуколкиной.

История:
исследования,
документы,
вспоминания

СЛОВНО ПОЙМАВШИЙ РАДУГУ

ТАТЬЯНА ПОРТНОВА

«...Неподражаемый виртуозный мастер акварели, настоящий волшебник цвета, словно поймавший небесную радугу и переливший ее в свои сияющие и сверкающие, на одном дыхании выполненные, пронизанные жизнью и движением работы» — так написал о художнике Артуре Владимировиче Фонвизине известный искусствовед А. Чегодаев в 1973 году. Да, балет с его гармонией танца, музыки и цвета всегда привлекал внимание многих художников. Но, пожалуй, ни у кого он не получил такого яркого воплощения в технике акварели, как у Фонвизина (1882 или 1883—1973). Уникальный художник-акварелист в балетной теме сумел найти живописный эквивалент прозрачно воздушной атмосфере классического танца, сущность которой так удивительно точно воплотил великий Пушкин в знаменитых строках, посвященных балерине Авдотье Истоминой.

Говорить о балетных работах Фонвизина, выделяя их из его творчества в целом, задача нелегкая, поскольку стилистически и часто по внутренней структуре образа они органично сливаются с картинами иной тематики. Круг его произведений (а в него входят и сюжетные композиции «Романсы», «Цирки», пейзажи, натюрморты, портреты) обширен, и их всех отличают свойственное автору тонкое чувство цвета, богатство его нюансов, обилие полутонов, а образный мир их пронизан ощущением поэзии и радости. И все же узнаваемость балетных моделей с отличительными чертами творческого своеобразия танцовщиц позволяет ограничить наш интерес именно балетным циклом. Артур Владимирович пишет преимущественно портреты танцовщиц и редко обращается к сюжетным композициям.

Модели художника — балерины разных поколений,

и едва начинающие свою творческую жизнь, и прошедшие большой и славный путь в искусстве. Среди них много ярких, талантливых индивидуальностей, у каждой — свой репертуар, свои роли, свои неповторимые достоинства.

И все это мы четко ощущаем, когда рассматриваем их портреты. Фонвизин не писал портретов «в рост», кроме, пожалуй, портрета Тамары Ханум. В большинстве его работы имеют полуфигурное решение с различным ракурсом, наклоном головы, положением рук, поворотом фигуры. Все они связаны между собой единым настроением, духовным порывом, и вместе с тем в каждой из них запечатлена индивидуальность, неповторимость творческого облика артисток, их интеллектуального и эмоционального мира, характера созданных ими ролей. Соседствуя в одном балетном цикле, они, если так можно сказать, рождают целостный собирательный образ русского балета.

«Артур Владимирович очень мало сидит перед моделью, если модель перед ним. Он как бы вызывает образ в своем внутреннем ощущении. Поэтому его полотна и дышат какой-то эмоциональной зарядкой, эмоциональной прелестью», — очень верно заметил художник А. Лентулов. Сама техника акварели у Фонвизина — основной элемент художественной структуры образа.

Прозрачная и воздушная, словно излучающая сияние, она сама становится материальным эквивалентом духовного начала, определяет эмоциональную атмосферу портрета.

Фонвизин был художником необычайно острого видения, редкой художественной интуиции, позволявшей ему почти безошибочно угадать особенности балетного искусства и пере-



дать их в портретах его прекрасных представительниц. Живописность, свободное перетекание тона в тон, мягкие переходы, тонкие цветовые нюансы, обыгрывание фактуры бумаги — все то, что сообщает акварели ни с чем не сравнимое очарование и является достоинством этой хрупкой техники, гармонично слито у него с изображаемым балетным образом, все подчинено основной задаче — воплощению извечного представления об эфемерности, утонченности пластического искусства, легкого, как дымка, рисунка танца, грациозности, изящества балетных движений.

Мышление Фонвизина-художника как бы неотделимо от самой сущности хореографии, обусловлено ею, что стало возможным благодаря редкому свойству таланта мастера — уметь выявлять нечто сходное в языке этих искусств, в свойственных им формах образности, счастливо находя точки сближения между ними. А это в свою очередь определяло не только выбор техники, но и сам характер мазка. Потому живописная манера А. Фонвизина виртуозна и неповторима. Артур Владимирович работал «по сырому», передавая малейшие оттенки, импровизационность классического танца. Стремительные движения кисти, краска, словно самопроизвольно растекающаяся по поверхности бумаги, быстрые разнообразные мазки образуют подвижную живописную ткань, ту своеобразную атмосферу, когда кажется, что пульс движения руки художника как бы бьется в унисон с пульсом танца.

Портреты балерин написаны Фонвизиным словно на одном дыхании. И что самое главное — художник сумел передать почти непередаваемое свойство балета, заключающееся в его трепетности, сиюминутности рождения пластического ряда, сотканного из мгновений. Именно эта мгновенность сотворения живописной формы и снимает ее отчетливость, создавая ощущение зыбкой подвижности, импрессионистической легкости.

Фонвизин — художник светлого, оптимистического мироощущения. Балет в его понимании — это Поэзия и Фантазия одновременно. В этом глубочайшее своеобразие мироощущения художника. Не потому ли его привлекает прежде всего внешний облик артистки во всем его великолепии, а потом уже встают проблемы ее внутреннего мира? К цвету Фонвизин относится как к категории в большей степени эмоциональной, нежели зрительной. Из марева, то нежно-желтоватого, охристого, то зеленого, то голубого, то розового, пронизанного будто движущимися следами красочных мазков, проступают образы балерин как отзвуки волшебного театрального мира. Во внешне статичных портретных композициях художнику удалось передать впечатление движения, неразрывной связи персонажа со средой.

Столь отличные друг от друга образы артисток балета в фонвизинском прочтении приобретают подчас черты одинаковой эстетической направленности. Это характерно для серии портретов художника, на которых балерины И. Тихомирова (1950), М. Колпакчи (1950), И. Левитина (1950), О. Лепешинская, М. Плисецкая, Р. Карельская (1957), А. Нерсесова (1960) изображены вне роли. Достаточно взглянуть хотя бы на некоторые из них, чтобы убедиться, что все они пронизаны тонким лиризмом, освещены разнообразными оттенками эмоциональных состояний, словно наполнены музыкой. В них всегда есть настроение, много воздуха, удивительной легкости и чистоты.

Фонвизина увлекали проблемы передачи свето-воздушной среды. В портрете И. Тихомировой, например, тонкий лиризм обретает в еще большей степени ярко выраженный характер. Прозрачные гибкие контуры фигуры артистки прекрасно передают образ хрупкой гармонии. Световоздушность колорита, утонченные черты лица с немного наклоненной головой придают облику артистки нотку грусти и загадочности.

Великолепно написано лицо балерины: теплая смуглая кожа, живой блеск глаз. В мягких очертаниях овала разлиты спокойствие и безмятежность.

Параллельно Фонвизин работал над портретами знаменитых балерин в исполняемых ими партиях. В них зачатлены Е. Гельцер — Тао Хоа в балете «Красный мак» (1958), Г. Уланова — Одетта в балете «Лебединое озеро» (1949),

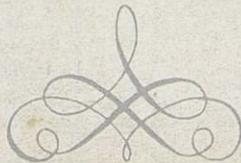
М. Плисецкая — Хозяйка Медной горы в «Каменном цветке» (1958), М. Плисецкая — Черный лебедь в «Лебедином озере» (середина пятидесятых годов), Е. Максимова — Жизель. Почти с документальной точностью он переносит остановленное мгновение танца на лист, стремясь достоверно и убедительно зафиксировать его в цвете. Пластическая индивидуальность танцовщицы, рисунок позы тоже становится для него предметом пристального внимания. Амплитуда классической хореографии широка — ей доступны драматизм, героика, лирика... Потому с равным успехом сосуществуют на листах Фонвизина различные характеры. Исходя из заданного пластического мотива роли танцовщицы, он ищет соответствующее построение портрета. Изобразив Е. Гельцер в танце с веером из первого акта балета «Красный мак», художник стремится в образе маленькой хрупкой героини с застывшей приветливой улыбкой на лице, столь напоминающей по своему облику китайскую фарфоровую статуэтку, выявить скрытую силу характера, глубину чувств. Отсюда своеобразие композиции портрета, главное в котором — крупным планом написанное лицо артистки, и лишь в наклоне головы, в линии шеи и покатых плеч, в изящном жесте руки, держащей веер, угадываются мелкие движения танца китаянки Тао Хоа.

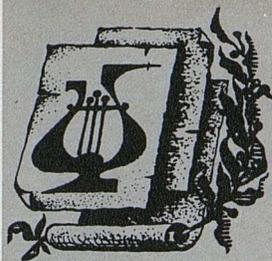
Неторопливость и широта движения, пластическая протяженность ошутимы в портрете Г. Улановой в роли Одетты. Стремясь уловить рисунок пленительного танца балерины, Артур Владимирович ищет такое композиционное решение, которое дает ему возможность отодвинуть модель вглубь. Певучий изгиб фигуры балерины с прижатыми к торсу руками, одухотворенное лицо с опущенными ресницами — все это подчеркивает мечтательную отрешенность образа, погруженность в свой внутренний мир.

В том, как написаны художником эти столь разные работы, в выборе его средств, в технике письма, в цветовой гамме мы ощущаем ту главную задачу, которую он ставил перед собой, — выразить психологически точное и проникновенное искусство балерин в условиях заданной роли, характера персонажа, его внутренней сущности. Эмоциональность, темперамент видится в портрете Тао Хоа Е. Гельцер и внутренняя сосредоточенность, одухотворенность — в Белой лебеди Г. Улановой.

Портрет М. Плисецкой в роли Одиллии по внешней структуре образа, по глубине психологического акцента ближе к работам серии, рассмотренной нами выше. Главное в нем — личность балерины, лицо которой еще сохраняет чувства, рожденные на сцене. Техника мазка здесь не заворачивает переливами мягких нежных тонов, напротив, мазок приобретает четкость и определенность, только кое-где краска образует цветное пятно, почти не имеющее четких границ. Эта же черта характерна для другого портрета, на котором нам хотелось бы в заключение остановиться. Портрет М. Семеновской перед зеркалом стилистически близок портрету М. Плисецкой, но они абсолютно различны по внутренней структуре жизненных связей образа с действительностью. М. Семеновская изображена художником вне сценического бытия своей героини. Мы видим ее в задумчивости сидящей перед зеркалом в артистической комнате. Вот-вот прозвонит последний звонок, начнется спектакль, который властно вовлечет артистку в активный ритм своего действия... И в портрете этот мотив ожидания ощущается со всей очевидностью. Прохладное свечение зеленовато-охристых тонов, прозрачные и легкие краски создают ощущение хрупкости, зыбкости, скоротечности запечатленного мгновения.

Портреты А. Фонвизина, разбросанные по различным художественным музеям и частным собраниям, если их собрать вместе, создадут поистине впечатляющую галерею образов тех, кто своим творчеством способствовал росту всемирной славы советского балета. В этих листах нашли свое выражение нежная, порывистая душа художника, его стремление выразить красоту и гармонию мира, его влюбленность в прекрасное искусство балета.





Выдающийся
деятель
хореографии
Нинет де Валуа
отметила свое
девяностолетие

Н

инет де Валуа — выдающийся педагог и хореограф — принадлежит к той плеяде деятелей искусства Великобритании, которые возродили в этой стране искусство балета.

«Я мечтала о ней вслух, и она привлекла меня», — сказала Нинет де Валуа о Лилиан Бейлис, директоре театра «Олд Вик» в 1926 году. Их встреча как бы бросила первые семена для произрастания национальной балетной труппы в рабочем районе Лондона. Лилиан Бейлис ничего не знала о балете, однако она страстно верила, что театральное искусство принадлежит всем и с его помощью «мы все можем испытать счастье созидания», как она говорила. Молодая Нинет де Валуа, бывшая солистка труппы С. Дягилева, только что открыла свою Лондонскую академию хореографического искусства. И Лилиан Бейлис увидела в ней чело-

века, который будет способствовать ее начинаниям, аранжируя танцы в пьесах и операх в созданном ею театре и обучая его артистов и певцов искусству движения.

В то время возможности Нинет де Валуа как хореографа использовались лишь как подспорье другим видам театрального искусства. Однако ее работа с актерами в Лондоне, Кембридже, Дублине (она по происхождению ирландка), влияние на нее Л. Мясина и Б. Нижинской, в балетах которых она танцевала во время двухлетнего (1923—1925) пребывания в антрепризе Дягилева, разбудили в ней интерес к таким исполненным драматизма постановкам, где раскрываются достоверные человеческие характеры. Подобные постановки появляются у нее в будущем. Первую самостоятельную работу — балет «Безделушки» на музыку Моцарта Нинет де Валуа осуществила для театра «Олд Вик» в 1928 году. Свой первый большой спектакль «Иов» («Маску

для танцев в восьми сценах») она создала в 1931 году. Сочинение было навечно творчеством поэта и художника Уильяма Блейка, музыку написал Ральф Воан-Уильямс. Показ этого балета с Антоном Долиным в роли Сатаны означал, что балет в Британии действительно занял свое достойное место в театральном искусстве.

«Маска» много лет сохранялась в репертуаре труппы, которую начинала тогда создавать Нинет де Валуа. Высокие качества музыкальной партитуры, влияние культуры Англии XVIII века, конфликт добра и зла, оригинальное хореографическое решение роли Сатаны — таковы основные качества этого сценического полотна, определившие его долготеление.

В 1931 году начала сбываться мечта де Валуа. Лилиан Бейлис приобрела заново отстроенное здание театра «Сэдлерс Уэллс» в другом рабочем районе, на этот раз — в северной части Лондона, где в конце концов и обосновались ее оперная и балетная труппы. Хореографическая академия Нинет де Валуа стала балетной школой при театре, но существовала на средства, получаемые от учащихся, поскольку государственные субсидий не имела.

Итак, необычайно практичный и талантливый педагог, танцовщица, хореограф, директор приступила к работе по созданию труппы и репертуара. За десять лет она поставила тридцать балетов, два из которых — «Карьера мота» (1935) и «Шах и мат» (1937) — называют классикой XX века. Она пригласила в коллектив в качестве музыкального директора и дирижера одного из лучших молодых композиторов того времени — Константа Ламбера. Известные артисты, бывшие звезды антрепризы Дягилева, Алисия Маркова, Антон Долин, Лидия Лопухова, Станислав Идзиковский, танцевали в ее труппе ведущие партии в балетах «Сильфида» (1932), «Коппелия» (1933), «Жизель» (1934), «Щелкунчик» (1934), «Лебединое озеро» (1934), которое благодаря Нинет де Валуа Англия впервые смогла увидеть полностью. В роли Одетты-Одиллии выступала Маркова, ее партнером был молодой австралиец Роберт Хеллман. К труппе также при-



Нинет де ВАЛУА



Страницы календаря

соединились английские исполнители, обученные Марией Рамбер. Среди них был и Фредерик Аштон, который в последующие тридцать лет управления де Валуа балетом «Сэдлерс Уэллс», а позднее балетной группой Королевской оперы (Орега Хаус) «Ковент Гарден» оставался ее ближайшим и наиболее творчески плодотворным компаньоном. Именно он дал пятнадцатилетней Марго Фонтейн ее первую важную роль — роль девочки-креолки в балете «Рио Гранде». Когда в 1963 году де Валуа ушла в отставку, ее заменил Аштон.

Сегодня артисты балета «Ковент Гарден» и его «выездной» секции — балета «Сэдлерс Уэллс» являются прямыми потомками маленькой группы учеников-танцовщиков Нинет де Валуа, великолепного педагога, постигшей опыт Эспинозы, Чекетти, Легата, изучившей почти все явления хореографического искусства своего времени: от английской рождественской пантомимы до дягилевского «Русского балета». Она вооружила своих учеников твердыми основами техники и репертуара.

С тех пор как Нинет де Валуа ушла в 1963 году в отставку, Королевский балет имел четырех директоров, однако, ее влияние всегда присутствует в его деятельности. Связь де Валуа со школой продолжалась, когда ей уже было далеко за семьдесят, а в год своего восьмидесятилетия она вновь появилась в Орега Хаусе, наблюдая за постановкой «Спящей красавицы». Через несколько лет ее видели на телевидении, где она энергично работала над восстановлением своего собственного балета «Карьера мота», бессмертного творения ее восхитительного таланта.

Сегодня мы все еще встречаем ее в Орега Хаусе или «Сэдлерс Уэллс» на каждой премьере или интересном дебюте. В свои девяносто лет она ходит с палочкой, но ее ум и мудрость остры, как всегда.

Один из коллег Нинет де Валуа написал о ней, что она высокоинтеллигентна, исключительно добра, абсурдно непредсказуема и благоразумна, прямолинейна и чрезвычайно убедительна, не логикой, а силой характера и цельностью. Я бы еще добавила, что она обладает богатым воображением.

Восемьдесят лет со дня рождения заслуженного деятеля искусств РСФСР Льва Александровича Пospехина

Заслуженный деятель искусств РСФСР
Лев Александрович
ПОСПЕХИН

В

этом году заслуженному деятелю искусств РСФСР Льву Александровичу Пospехину исполнилось бы восемьдесят лет, из них почти шестьдесят он отдал Большому театру Союза ССР.

Да, преданность своему делу, своему искусству, одержимость в работе он обнаружил еще в детстве, когда буквально дневал и ночевал в театре. Лев Александрович относился к «детям» Большого театра, артистом балета которого был его отец Александр Александрович Пospехин, всегда считал его своим родным домом. Еще ребенком он выступал в оперных спектаклях. В школьные годы слышал великих артистов — Л. Собинова, А. Нежданову, Ф. Шаляпина. Видел Айседору Дункан, других знаменитых гастролеров, присутствовал на корректурных репетициях оркестра. Впитывал в себя опыт выдающихся артистов балета, наблюдая за игрой таких мастеров, как

И. Сидоров, А. Булгаков, Л. Жуков, В. Рябцев.

Окончив Московское хореографическое училище по классу И. Смольцова в 1928 году и тогда же начав свою жизнь на московской балетной сцене, Пospехин вскоре завоевал в группе положение солиста. Его репертуар складывался из таких партий, как Нурали и Гирей в «Бахчисарайском фонтане», Куман в «Половецких плясках» из оперы «Князь Игорь», фея Карабос в «Спящей красавице», Жером и Гаспар в «Пламени Парижа», Злой Гений в «Лебедином озере», Абдерахман в «Раймонде» и многие другие.

Но истинное призвание Льва Александровича раскрылось в совместной с А. Радунским и Н. Попко работе над тремя спектаклями, вошедшими в историю советского хореографического искусства, — балетами «Аистенок», к постановке которого молодые, жаждающие открытий, ищущие новых форм для отображения событий своего времени авторы приступили в 1937 году (спектакль был осуществлен силами учащегося Мо-





Л. ПОСПЕХИН
(Иноземный гость) в балете
«Золушка» (1945).

сковского хореографического училища), «Светлана», увидевший свет рампы в 1939 году, «Алые паруса», который родился в 1942 году в городе Куйбышеве, куда была эвакуирована труппа Большого театра. В процессе создания этих произведений проявились незаурядные способности Льва Александровича как балетмейстера-постановщика и особенно как балетмейстера-репетитора и педагога. Творчески щедрый, необыкновенно требовательный, он обладал редкой способностью увидеть индивидуальные особенности таланта исполнителя и помочь ему реализовать их с наибольшей полнотой.

С 1949 года Л. Поспехин — балетмейстер-репетитор Большого театра СССР. Обладая удивительной профессиональной памятью, он тщательно следил за сохранностью хореографии лучших произведений русского и советского балетного театра. Через его «репетиторские руки» прошли творения К. Голейзовского, Р. Захарова, Л. Лавровского, В. Вайнонена, Л. Якобсона, Ю. Григоровича, И. Моисеева, К. Сергеева, В. Василева и Н. Касаткиной и других балетмейстеров.

Лев Александрович Поспехин был подлинным наставником молодежи, щедро отдавал ей весь свой

опыт, знания, что приобрел у прекрасных учителей и бережно пронес через свою долгую творческую жизнь. В работе с артистом над ролью он большое значение придавал глубокому осмыслению ее внутреннего содержания, выявлению главного в создаваемом образе, чтобы сделать его живым и правдивым, учил исполнителя подчинять этим целям свои технические возможности.

В работе и в жизни при всей его строгости, а иногда и внешней суровости, «дядя Лева», как его любовно называли в труппе, был очень демократичен, доступен, доброжелателен. Будучи намного старше многих из нас, он никогда не подчеркивал этого, но все относились к нему с уважением и почтением. А в жизни Лев Александрович — гостеприимный хозяин, интересный собеседник, страстный рыбак, чаще удачливый (редкое отсутствие улова артисты всегда ощущали на себе — спуску не было!).

Ко всему сказанному необходимо добавить, что Льва Александровича Поспехина знают во многих странах мира, где он бывал с Большим театром или помогал осуществлять постановки балетов на зарубежных сценах.

Многим поколениям артистов и балетмейстеров Лев Александрович помог найти свой путь в искусстве — за что ему огромная благодарность и признательность.

Ю. ИГНАТОВ,
режиссер Большого
театра СССР,
Г. СИТНИКОВ,
балетмейстер-
репетитор Большого
театра СССР

К шестидесяти-
летию
народной
артистки СССР
Лидии
Ивановны
Крупениной

В конце 1988 года на сцене Новосибирского театра оперы и балета состоялся юбилейный вечер, посвященный шестидесятилетию замечательной сибирской балерины Лидии Ивановны Крупениной. Знаменательно, что в этот юбилейный вечер состоялась премьера одноактного балета А. Глазунова «Хитрости любви» (в постановке Н. Соковой). Крупенина включилась в работу над этим спектаклем больше года назад. Премьера прошла с успехом. Сопровождаемые шумными аплодисментами, исполнители главных партий в спектакле Л. Матюхина, Т. Капустина, А. Балабанов торжественно вывели юбиляра на сцену. Конечно же, артисты отдали ей все цветы, но приготовили и более дорогой подарок — на сцене, где более тридцати лет блистала народная артистка СССР Лидия Крупенина, появились героини прошлых ее спектаклей.

Одной из первых мы увидели Раймонду. Лидия Ивановна, закончив в 1947 году Московское хореографическое училище, уже в 1948 году танцевала эту главную партию в спектакле, который ставил в Новосибирске выдающийся мастер — Михаил Федорович Моисеев. В сочинениях этого балетмейстера молодая артистка успешно исполнила роли Танечки («Доктор Айболит» И. Морозова) и Маши («Аленький цветочек» К. Корчмарева). Оба спектакля получили свое первое воплощение в Новосибирске и работа над ними



Странницы камендаря

оказалась весьма полезной для молодой артистки.

Новый этап, свидетельствующий о творческой зрелости балерины, открыла партия Эсмеральды в одноименном балете в постановке М. Сатуновского. Зритель увидел, что Крупенина может покорять не только виртуозной техникой танца, но и рассказывать об исполненных глубокого драматизма человеческих судьбах. В сцене казни актриса не делала ни одного танцевального движения, просто шла, но этот ход ее был так выразителен, пластичен и внутренне наполнен, что произвел впечатление танцевально насыщенного монолога.

«Во время моей работы в Новосибирском театре я знал Лидию Крупенину как танцовщицу с будущим, — писал балетмейстер В. Вайнонен. — И вот через несколько лет, во время гастроль в Москве, в Большом театре, на спектакле «Эсмеральда» я увидел, что это будущее стало настоящим».

Репертуар молодой балерины стремительно рос. Маша в «Шелкунчике», Нина в «Маскараде», Будур в балете «Алладин и волшебная лампа», Аврора в «Спящей красавице», Тао Хоа в «Красном маке», Мария в «Бахчисарайском фонтане», Медора в «Корсаре» и многие другие. Танцевала Л. Крупенина без устали. В партии Одетты-Одиллии Лидия Ивановна, например, выступала на сцене более ста раз.

Трудно назвать лучшей роль Крупениной, но несомненно, что Китри в «Дон Кихоте» — среди них. Это был подлинный фейерверк искрометного вихревого танцевального мастерства. Во время гастроль в Китайской Народной Республике выступление Крупениной настолько поразило китайских специалистов, что они решили заснять балет «Дон Кихот» с ее участием на пленку. Этот фильм сохранил нам выступление Крупениной в роли Китри в самом расцвете ее таланта.

Ленинградский музыковед Л. Энтелис писал: «Лидия Ивановна обладает счастливым сочетанием замечательных свойств: обаянием, подлинной дансантичностью каждого движения и тем спокойствием техники, которое дает возможность наблюдать становление музыкально-хореографического образа без страха: «А вдруг не

выйдет!» Все выходит».

Особое место в творчестве балерины заняли партии в балетах Ю. Григоровича. В 1959 году началась постановка в Новосибирске «Каменного цветка». Юрий Николаевич вносил в новосибирский вариант балета изменения, редактировал его с учетом опыта ленинградской премьеры, замечаний критики. Новосибирский вариант был динамичней, обогатился новыми красками и находками. Лидия Ивановна Крупенина танцевала партию Хозяйки Медной горы с присущей ей удивительной легкостью, была быстрая, изящная, загадочная.

В 1961 году Ю. Григорович осуществил в Новосибирске «Легенду о любви». Как и в случае с «Каменным цветком», это был не механический «перенос» балета на другую сцену, а его новая редакция. Лидия Крупенина в

«Легенде» преобразилась, она надела свою принцессу Ширин теплотой и человечностью. Шаловливая и беспечная, как быстрая козочка-джейран, ее Ширин менялась, познавая настоящее большое чувство, обретала женственную протяженность, напевность движений...

Затем балерина танцевала Золушку в первой большой постановке О. Виноградова — балете «Золушка» и Джульетту в его же «Ромео и Джульетте».

В юбилейный вечер артистки театра и воспитанницы училища «вывели» на сцену лишь некоторых героев Л. Крупениной. А вообще ею было создано на сцене Новосибирского театра около пя-

тидесяти ведущих партий. Работая в театре сегодня репетитором, Лидия Ивановна отдает все силы любимому искусству, ученикам. Она всегда с молодежью. В конце прошлого сезона родилась в театре прекрасная традиция — создавать к творческим вечерам артистов группы новые балеты. Крупенина первая поддержала эту идею, стала после работы репетировать внеплановые спектакли. Так во многом и благодаря ее помощи менее чем за полгода в Новосибирском театре появилось три новых одноактных балета — «Моя Франческа» на музыку П. Чайковского, «Медея» Р. Габичвадзе и «Хитрости любви» («Пастораль Ватто») А. Глазунова. Так совсем не случайно юбилейный вечер Л. Крупениной оказался связанным с премьерой.

Л. КРУПЕНИНА-
Хозяйка Медной горы
(«Каменный цветок»).

Валерий РОММ



НЕЗАСЛУЖЕННО ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ



Трудно упрекнуть представителей советской скрипичной школы в том, что они не любят балет. Их можно встретить на балетных премьерах, на событийных спектаклях текущего сезона. Но насколько глубоким может быть их интерес к музыке знаменитых балетных партитур, мы узнали лишь на одном из концертов в Москве в зале имени П. И. Чайковского. Его программу талантливый молодой скрипач Сергей Стадлер посвятил балетной музыке — скрипичным соло из русских балетов, этим поистине золотым страницам балетных партитур, в которых слава русских композиторов как непревзойденных лириков, певцов человеческой души получила такое полное выражение. Артист убедил нас в том, что он не только по-настоящему увлечен исполняемым, но и глубоко интересуется историей отечественного балетного театра, обладает завидными в этой области знаниями. Об этом свидетельствует написанная им аннотация к программе, в которой в сжатой форме он сумел рассказать об авторах музыки, прозвучавшей в концерте, их замыслах, о содержании сочинений, первых постановках спектаклей, участвовавших в них артистах...

«Наверное, такая моя программа не случайна, — говорит Сергей Стадлер. — Я очень люблю балет, бываю на спектаклях, и много читаю о балете. Меня привлекает сценическая природа этого искусства, сотрудничество в нем музыки, хореографии, сценографии. Большой интерес вызывает творчество художников. Так, с огромным увлечением прочитал воспоминания Александра Николаевича Бенуа, в которых знаменитый живописец уделяет много места своей работе в балетном театре. Хочу серьезнее познакомиться с театральным творчеством Бакста, Лансере...

К балетам, скрипичные соло из которых вошли в мою программу, у меня всегда было почтительное отношение. Еще студентом Ленинградской консерватории я внимательно и с радостью изучал эти партитуры. А для музыканта увлечение музыкой не может быть абстрактным, оно обязательно требует ее воплощения, то есть

исполнения. Вот так постепенно у меня оформилась идея этой необычной программы».

Для русского балета вообще очень характерен солирующий скрипач, то есть использование в партитуре соло скрипки как одного из выразительнейших ее средств. Пластика удивительной по красоте партии солирующей скрипки придавала танцу интонацию пронзительной искренности поэтического высказывания. Замирал оркестр, и только голос скрипки звучал в замершем зале и, сплетаясь с хореографической мелодией, рассказывал о страданиях и надеждах человеческого сердца. Эти эпизоды забываемы, они связаны с самыми важными сценами в спектакле, в которых с наибольшей силой раскрывается лирический талант композитора и хореографа.

Время жестоко. Сколько балетов, нашумевших когда-то, кануло в лету. Умирают сюжеты, утрачивается хореография, но музыка... Она сохраняется в пыльных клавирах и партитурах на забытых нотных полках и ждет: может быть, настанет ее час — и она вновь зазвучит в балетном театре. С измененным сюжетом, в ином хореографическом прочтении, но заживет новой жизнью... И вот С. Стадлеру как музыканту захотелось напомнить балетмейстерам о ней, восстановить справедливость, дать возможность услышать то, что когда-то пленяло наших предшественников, и вместе с присутствующими на концерте испытать еще раз радость «восхождения» на вершины музыкального балетного творчества.

Программу концерта составили фрагменты из партитур русских композиторов. Это «Аполлон и музы» из «Аполлона Мусагета» И. Стравинского, Выход короля, Вариация танцовщиц, Адажио и Вальс, Принцессы из «Волшебного зеркала» А. Корещенко, сцена Клеопатры и Амуна из «Египетских ночей» А. Аренского, сцена с Золотой рыбкой из «Золотой рыбки», фантастическая каденция из «Маски красной смерти» Н. Черепнина, Большое адажио и Вальс из «Раймонды» А. Глазунова, Антракт из «Спящей красавицы», Русский танец, сцена Одетты и Принца, па де де из «Лебединого озера» П. Чайковского. По-разному складывалась их судьба в театральной жизни, обретая подчас драматические черты... Но обратимся к аннотации Сергея Стадлера, в которой приоткры-

вается история существования этих очень важных и дорогих для авторов музыки компонентов формы балетов, какими являлись для них скрипичные соло, всегда активно участвующие в драматургии сочинения.

Итак, «Спящая красавица» П. Чайковского. Бурные события завершают первую картину второго действия балета. Принцесса Аврора, уколотившись о веретено, под воздействием чар злой феи Карабос засыпает. Все вокруг погружается в вековой сон. За разросшимися деревьями едва виден замок короля Флорестана. Сюда с помощью доброй феи Сирени придет принц Дезире, чтобы своим поцелуем освободить от злых чар спящую красавицу. Между этими эпизодами Чайковский поместил Антракт — удивительное по красоте скрипичное соло. «Работа шла хорошо, — записывает Чайковский в дневнике 10 января 1889 года, — написал весь антракт к сонной картине и, кажется, ничего». Однако судьба скрипичного антракта была непростой. Осенью 1889 года в Мариинском театре готовилась постановка «Спящей красавицы». «...Желательно Ваше присутствие, — писал Чайковскому директор императорских театров И. Всеволодский, — тем более, что, вероятно, согласитесь выкинуть скрипичный антракт, соло Ауэра замедляет действие».

На премьеру, состоявшейся 3 января 1890 года, скрипичное соло было выпущено. В постановке балета на сцене Большого театра в Москве (уже после смерти композитора) скрипичный антракт тоже не исполнялся. Не вошел он и в изданную небольшим тиражом партитуру. Впервые антракт был напечатан в 1952 году в полном собрании сочинений композитора. В наши дни он украшает спектакли «Спящей красавицы».

Судьба оказалась милостивой к трем скрипичным соло в первом балете Петра Ильича — «Лебедином озере». Русский танец — скрипичное соло — сочинен Чайковским уже после написания балета специально для П. Карпаковой, первой исполнительницы партии Одетты, и вставлен в третий акт между Неаполитанским и Испанским танцами. Русскому танцу предшествует скрипичная каденция, перед концом которой Чайковский помечает в партитуре: «Выход г-жи Карпаковой в русском костюме»...

Второе действие «Лебединого озера» многие балетные труппы ставят как самостоятельное произведение. «Из четырех действий нужно выбрать второе, оно самое лучшее», — писал композитор П. Юргенсону. «Лебединый акт», поставленный в

петербургской премьеры Львом Ивановым, вошел в историю балета как шедевр отечественной хореографии.

Сцена Одетты и Принца — знаменитое скрипичное соло — лирическая кульминация действия. «Это полный мольты рассказ печальной заколдованной девушки, спасти которую, — пишет брат композитора М. Чайковский, — может только любовь нетронутого сердца, готового пожертвовать жизнью для нее». Музыка скрипичного адажио первоначально составляла любовный дуэт из финала оперы Чайковского «Ундина», уничтоженной им. Затем он перенес его в «Лебединое озеро», сделав центром второго акта. В заключительных строках адажио композитор как бы объединяет чувства героев. Тема жалобы Одетты переходит к виолончели, окруженной взволнованными высказываниями скрипки. Голоса двух инструментов сливаются воедино.

Праздник в замке. Прибывают гости. Танцы. Принц выбирает невесту, но не находит ни одной, которой мог бы принести клятву в вечной любви. Внезапно появляется Ротбарт с дочерью Одиллией. Принц поражен ослепительной красотой «черной» гостью. «Дуэт Одиллии и принца (скрипичное соло) — кульминация всей сцены вахханалии, обольщения и измены принца», — пишет Ф. Лопухов. Все свое умение, весь талант вложил М. Петипа в па де де Одиллии и Зигфрида. «Черная» незнакомка обольщает Принца не только роковым сходством с Одеттой, но и коварной жестокостью, чему соответствует образ, продиктованный музыкой скрипичного соло. Выбор сделан. Ликующая кода — радостный танец Принца — завершает сольный номер скрипки — инструмента, которому великий композитор отводит в своем творчестве столь значительное место.

«Раймонда» — первый и самый значительный балет А. Глазунова. Его премьера состоялась в 1898 году в Мариинском театре.

Скрипичное соло — Большое адажио — является центром картины грез и сновидений Раймонды, песней любви героев балета: юной Раймонде во сне является ее жених рыцарь Жан де Бриен.

Для Вальса-вариации Раймонды композитор взял фрагмент из «Балетной сюиты», сочиненной им за три года до «Раймонды». Современники единодушно хвалили музыку вальса — «нежную песню скрипки». Постановка вальса явилась одним из шедевров М. Петипа.

Балет А. Аренского «Египетские ночи» написан в 1900 году. Сюжет его заимствован Аренским и Петипа (работавшими над сценарием в течение 1899 года) из новеллы Т. Готье «Одна ночь Клеопатры». Роковая страсть молодого египтянина Амуна, пораженного красотой Клеопатры, заставляет его расплатиться жизнью за ночь любви с жестокой царницей. «Музыку... для этого балета, — пишет М. Фокин, — я нашел в театральной библиотеке. Оказываются, балет был поставлен, оркестрован, но представление не состоялось».

Впервые балет «Египетские ночи» был осуществлен М. Фокиным в Мариинском театре в 1908 году, а годом позже, 2 июня 1909 года, новая редакция балета, названная «Клеопатра», с триумфальным успехом была показана в Париже в «Русских сезонах» С. Дягилева...

«Наступает час расплаты, — описывает сцену Клеопатры и Амуна (скрипичное соло) Ю. Слонимский. — Приносят чашу с ядом. Ему страшно. Но глаза чаровницы Клеопатры по-прежнему манят и сулят забвение. Он схватывает чашу и осушает ее». В петербургской постановке сцена-

рием Петипа и музыки Аренского была предусмотрена счастливая развязка: жрец, жалея Амуна и Беренику, подменяет яд снотворным напитком. Трагический финал внесен в сюжет балета при его постановке для «Русских сезонов» в Париже. Музыку к этому эпизоду сочинил Н. Черепнин.

Имя русского композитора Николая Николаевича Черепнина в наши дни мало известно в широких кругах любителей музыки. А между тем он достиг мировой славы в качестве одного из наиболее блестящих представителей русского композиторского поколения начала XX века. Талантливый ученик Н. Римского-Корсакова, ближайший друг А. Лядова, А. Глазунова, А. Аренского, он сотворил с творческим объединением художников «Мир искусства», будучи профессором Петербургской консерватории, вел здесь основанный им класс дирижирования и среди его учеников были — С. Прокофьев, Ю. Шапорин, Н. Малко, А. Гаук, В. Дранишников. С его именем связаны замечательные страницы истории русского балета. «Павильон Армида», «Нарцисс и Эхо», «Золотая рыбка», «Маска красной смерти», «Дионис», «Русская волшебная сказка», «Роман мумии», «Зачарованная птица» и другие балеты композитора с огромным успехом ставились в России и за рубежом.

Н. Черепнин был ведущим дирижером созданной Дягилевым труппы «Русский балет», сотрудничал с балетной труппой Анны Павловой. В августе 1912 года в Ялте Черепнин написал для фортепиано «Шесть музыкальных иллюстраций» к «Сказке о рыбке и рыбке» А. С. Пушкина, посвятив их «милому сыну Саше». В дальнейшем «Музыкальные иллюстрации» были оркестрованы композитором и исполнены в Париже в 1920 году. В 1937 году в США на эту музыку М. Мордкин поставил балет «Золотая рыбка» (труппа «Мордкин балле», художник С. Судейкин). Скрипичное соло (вторая музыкальная иллюстрация) Черепнин предпослал известные строки, где поэт рассказывает, как старик, поймавший золотую рыбку, отпустил ее «с богом»...

Балет «Маска красной смерти» композитор сочинил летом 1911 года в Лондоне для «Русских сезонов» Дягилева. Основной сценария послужил одноименный рассказ Эдгара По, фантастический и зловещий. В замке принца Просперо идет бал. Кругом свирепствует чума, но принц и гости веселятся, отгороженные от внешнего мира крепостными стенами. «В числе действующих лиц, — пишет Черепнин, — скрипач-виртуоз, который должен исполнить на сцене трудную скрипичную каденцию». Под звуки «Фантастической каденции» являются живые сны. «Тихой девственной поступью входят молодые девушки в белом. Их красивая гирлянда полна неизъяснимой чистоты и прелести мечтаний; в плавных, легких и грациозных движениях они как бы хотят воплотить этот мир неземных грез, о которых поет вдохновенная скрипка», — помечает композитор в партитуре балета. Часы бьют полночь, и среди маскарада появляется призрак в красной маске. Это Красная смерть — чума. В поединке с ней принц и гости погибают. «Я вложил в мое произведение, — писал Николай Николаевич, — немало воображения и труда и считаю его одним из своих любимых и замечательных достижений». Впоследствии для отдельного исполнения «Фантастической каденции» Черепнин дописал небольшую интродукцию и заключение.

Еще один автор — Арсений Николаевич Корещенко — русский композитор, дирижер, пианист, педагог, автор опер,

симфонических, камерных, вокальных, инструментальных сочинений, а также многих музыкально-критических статей. Его балет «Волшебное зеркало» был написан в 1902 году на сюжет, составленный М. Петипа по мотивам сказки А. С. Пушкина о мертвой царевне и семи богатырях и сказок братьев Grimm. Спектакль предназначался для бенефиса М. Петипа в Мариинском театре. «Музыка «Волшебного зеркала» — хороша, даже очень хороша, — отмечал критик В. Светлов, — и, главное, интересна, в особенности, по инструментовке и музыкальным идеям». Но несмотря на достоинства музыки, на то, что в спектакле участвовали самые лучшие силы петербургской сцены — М. Кшесинская, О. Преображенская, А. Павлова, Т. Карсавина, С. Легат, А. Ваганова, М. Фокин, громоздкий и дорогостоящий спектакль успеха не имел и был снят после второго представления. Он стал последней постановкой М. Петипа в Мариинском театре. Через два года А. Горский поставил этот балет в Москве, в Большом театре. Премьера прошла с большим успехом. «Красивое интересное зрелище, — писала газета «Русское слово», — рука об руку с красивой интересной музыкой». Балет Корещенко продержался на московской сцене двадцать лет.

Работу над балетом «Аполлон Мусaget» И. Стравинский завершил в 1927 году, вскоре он был поставлен Дж. Баланчинным на сцене театра Сары Бернар в Париже. «Балет Стравинского — большое событие в музыкальном мире, — писал С. Дягилев. — «Аполлона» я считаю одним из его шедевров, плодом подлинной художественной зрелости. Стравинский стремился к величайшему спокойствию. Оркестр написан для одних струнных инструментов».

В заключение надо отметить, что все вошедшие в программу фрагменты из балетов прозвучали в исполнении Сергея Стадлера не отвлеченно, а с эмоциональной осмысленностью, с истинной поэзией звучания инструмента, составляющей суть эстетики классической русской музыки, для которой кристальная чистота тембра и одухотворенность звучания являлись очень важным выразительным средством, раскрывающим красоту человека, его чувств, его идей, его гармоничного восприятия мира, в котором красота, олицетворяющая добро, всегда побеждает силы зла. Симфонический оркестр Московской филармонии под управлением дирижера В. Жука составил с солистом ансамбль, в котором идеальность целого зависит от ответственности и отточности деталей партитуры. Но значение программы, показанной Сергеем Стадлером, выходит далеко за пределы события только концертной жизни столицы. Возрожденная мастером к жизни музыка многих незаслуженно забытых балетных партитур, надо надеяться, привлечет к ним внимание наших хореографов. Тем более, что фирма «Мелодия» недавно выпустила грампластинку (она называется «Скрипичные соло в русских балетах»), где записаны фрагменты, прозвучавшие на концерте С. Стадлера в исполнении солиста и оркестра Большого театра СССР под управлением А. Лазарева.

Г. АЛЕКСЕЕВА,
Ю. ЗАРАНКИН



ФРАНЦИЯ

«400 ЛЕТ ФРАНЦУЗСКОМУ ТАНЦУ» — ТАКОВА ТЕМА НЕДАВНО СОСТОЯВШЕГОСЯ ТРЕТЬЕГО ФЕСТИВАЛЯ ТАНЦА В ЛИОНЕ. В ПОКАЗАННЫХ ЗДЕСЬ СЦЕНИЧЕСКИХ СОЧИНЕНИЯХ БЫЛИ ВОССОЗДАНЫ РАЗЛИЧНЫЕ ЭТАПЫ ИСТОРИИ ФРАНЦУЗСКОГО БАЛЕТА.



ШВЕЙЦАРИЯ

МНОГИЕ ЧУВСТВУЮТ СЕБЯ ОБМАНУТЫМИ ОБЩЕСТВОМ, ОНИ НЕГАТИВНО ОТНОСЯТСЯ К ЖИЗНИ, ОЖЕСТОЧЕНЫ. Я ВЕРЮ, ЧТО С ПОМОЩЬЮ ТАНЦА ЭТУ ОТРИЦАТЕЛЬНУЮ ЭНЕРГИЮ МОЖНО ПРЕОБРАЗОВАТЬ В НЕЧТО ПОЛОЖИТЕЛЬНОЕ.



ЯПОНИЯ

БЫСТРОЕ РАЗВИТИЕ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНИИ ПОДГОТОВЛЕНО ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ ЦЕЛОЙ ПЛЕЯДЫ САМООТВЕРЖЕННЫХ СЛУЖИТЕЛЕЙ БАЛЕТА, ВЗРАЩЕННЫХ НА ТРАДИЦИЯХ РУССКОЙ ШКОЛЫ.

ФЕСТИВАЛЬ В ЛИОНЕ

«400 лет французскому танцу» — такова тема недавно состоявшегося Третьего фестиваля танца в Лионе, который проводится каждые два года. Многие ведущие труппы, отдельные исполнители и хореографы съехались в этот город, чтобы участвовать в празднике. Назовем некоторые из их спектаклей. Балет дю Норд возобновил произведение Джона Тараса «Световая западня», посвященное памяти блистательного маркиза де Куеваса — одной из самых популярных фигур западного балета. Эпоха Дягилева и образ легендарного Нижинского были воссозданы Патриком Дюпоном и его французским балетом из Нанси в показанной программе из трех частей — «Лани», «Послеполуденный отдых фавна» и «Петрушка». В балете «Ромео и Джульетта» Сержа Лифаря выступили Мари-Клод Пьетрагалла и Вильфрид Ромоли, а Владимир Деревянко исполнил ведущую партию в балете Жанин Шарра «Адам-зеркало». Штутгартский балет чувствовал своими спектаклями Мориса Бежара. Ролан Пети привез в Лион свою труппу «Национальный балет Марселя» и балерину Доменик Калфунни, чтобы представить их на фестивале в балетах «Моя Павлова» и «Весь Сати».

Среди тех, кто демонстрировал свое искусство на лионском форуме, были и новые современные труппы. Наибольшее впечатление произвели танцы девяти танцовщиков труппы Доминика Баге. Доминик Баге, как представляется, весьма одаренный молодой хореограф, который ищет пути передачи различных настроений при помощи своеобразной пластики, где линейная геометрическая острота форм сочетается с плавной текучестью движений.

В программу фестиваля организаторы включили также ежедневные показы кино- и видеофильмов, костюмированные балы, в которых принимали участие и зрители, посещение выставок.

Гала-представление, открывшее фестиваль, вобрало четыре столетия французского танца в зрелище, протяженностью в три с половиной часа. Начав с эпохи Возрождения и уводя зрителя в XXI век, авторы и исполнители разнообразных композиций демонстрировали значительное сходство между танцем прошлого и будущего. Сдержанность, красоту, музыкальность можно было обнаружить и в медленных замысловатых танцах «Короля Солнца» — Людовика XIV, исполненных звездой Парижской оперы Жаном-Кристофом Паром, одетым в костюм того времени — пышный головной убор с плюмажем и плиссированную кремовую с золотом юбку, и в современной постановке

«Рай» Маджи Марин, чья труппа тоже участвовала в лионском празднике, — здесь гибкое тело Сильви Гиллем, затутованное в трико телесного цвета, словно обволакивало ее партнера Мануэля Легри, эта способность балерины делать выразительными любые, даже гимнастические движения, придает ее пластике особое обаяние.

Вильфрид Пиоле и Жан Гизерик продемонстрировали балет в старом стиле, созданный по записям Сен-Леона Пьером Лакоттом. Патрик Дюпон выглядел весьма эмоциональным Нижинским в балете Джона Ноймайера «Вацлав», а Мишель Келемени — в современной версии «Послеполуденного отдыха фавна».

Постановка Регин Шопино «КОК» происходит на боксерском ринге, где

четыре безвкусно одетых боксера и тщедушный рефери прыгают и боксируют на фоне вокального соло: Мари Агтер в вечернем туалете исполняет арию из оперы Верди «Сила судьбы». Более традиционно мужское трио, включающее ряд веселых ритмичных танцев под названием «Aunis» под аккомпанемент аккордеона. О романтическом балете «Жизель» напомнила сжатая версия его второго акта, показанная Элизабет Морин и Эриком Вью-Аном.

Репертуар Лионского фестиваля отличался большим разнообразием. В показанных здесь сценических сочинениях перед глазами зрителей словно прошли различные этапы истории французского балета.

Маргарет ВЛЛИС



Швейцария

НЕ ТОЛЬКО О ТАНЦЕ

Актёрская биография известной балерины Шоны Мирк складывалась, как казалось, весьма счастливо. Она с восьмилетнего возраста связала свою жизнь с искусством классического танца. Начав с маленькой частной школы, Шона Мирк училась затем в нью-йоркской школе Американского балета, в Королевской балетной школе в Лондоне. Два года, проведенные ею в брюссельской мудра-школе Мориса Бежара, привели артистку позже в знаменитую труппу «Балет XX века», где в течение двенадцати лет она была ведущей солисткой. В интервью с Р. Гарске, опубликованном в журнале «Ballet International» Шона Мирк говорит об этом периоде своей жизни следующее:

«Когда я встретила Бежаром, он рассказал мне о мудра-школе, объяснил различные цели его школы, разные типы танцевального образования, которым там обучали: индийский танец, фламенко, модерн... Плюс класс музыки и театра. Итак, я поехала в Брюссель. Чем больше я там училась, тем больше понимала, насколько ценен опыт, приобретенный в мудра-школе: была возможность импровизации, театральной работы, предлагалась различная техника, кроме классического балета, на котором я выросла».

«Спустя три месяца после того, как я была принята в труппу, Сюзанна Фар-

рел, ее прима-балерина, уехала, и я заняла ее место ведущей исполнительницы. Бежар создал из меня свой идеал танцовщицы. У нас были отношения почти как у отца с дочерью. Мы понимали друг друга настолько хорошо, что ему почти не нужно было мне ничего объяснять: я уже могла развивать его идеи. Это было чудесно! Но наступает время, когда ребенок должен покинуть свою семью. В конце концов, мы настолько привыкли друг к другу, что уже не могли дать друг другу ничего нового. Его система работала на меня. Я же стала уставать быть идеальным ребенком. Я хотела независимости».

И Шона Мирк отправляется в Цюрих, где начинает работать в труппе «Балет Цюриха» с молодым хореографом Уве Шольцем. «Хотелось использовать опыт балерины, приобретенный в труппе Бежара, и некоторый опыт руководства труппой. Мне хотелось взять молодую труппу, которая могла бы использовать этот опыт. Цюрих показался идеальным местом для этого», — говорит артистка.

Но среди проблем, которые волнуют балерину, немало таких, что выходят за пределы ее искусства. О них Шона Мирк и размышляет на страницах журнала «Ballet International».

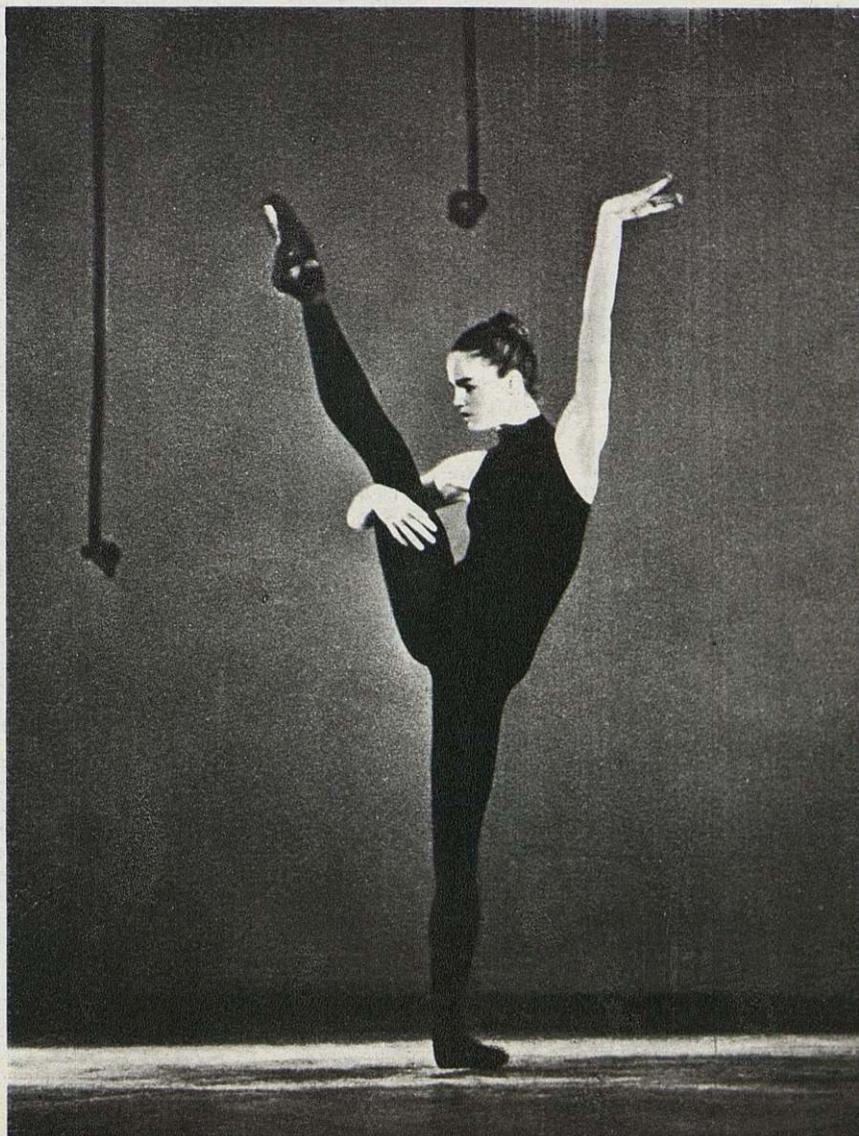
«Уверена, — отмечает она, — в нашем мире есть немало инвалидов, людей не только с физическими недугами — многие чувствуют себя обманутыми обществом, они негативно относятся к жизни, ожесточены. Такое состояние приводит к жестокости, проявлению которой мы бываем свидетелями. Я верю, что с помощью танца эту отрицательную энергию можно преобразовать в не-





Шона МИРК
в балете
М. Бежара
«Конкурс»

Шона МИРК
в балете М. Бежара
«Симфония для одного
человека».
Фото О. Карасева



что положительное. Пример тому — появление брейк-данса. Он родился в гетто, отрицательная энергия его обитателей вылилась в движения, получился фантастический результат. Я не собираюсь для этого создавать каких-то особых танцовщиков, но просто хочу, чтобы движения, танец помогали людям чувствовать себя естественно, избавили бы от их дискомфорта. Я вижу, как много людей с физическими недостатками отвергнуты обществом, потому что «нормальных» людей пугает перспектива самим превратиться в инвалидов и, в свою очередь, быть отвергнутыми. Мне бы хотелось помочь таким «нормальным» людям, поработать с ними, с тем, чтобы они, начав танцевать, избавились бы от узости своих взглядов, от своего страха».

«Я неуютно чувствую себя в Америке, есть у меня проблемы и здесь, в Швейцарии, — продолжает Шона Мирк. — И там и тут — общество потребления, а это делает людей достаточно ограниченными. К сожалению, лучшее в танцевальном искусстве тут резервируется для элиты, то есть для тех, кто может позволить себе заплатить за посещение театра, купить свою мечту. Я путешествовала по странам третьего мира, встречалась с простыми людьми, щедрыми, гуманными, несмотря на трудные условия их жизни. Для них танец — это жизнь, способ существования. Им необходимо предоставить возможность увидеть хорошие профессиональные постановки. Когда-то это было и желанием Бежара...

Огромная проблема для меня сейчас — что же делать с собственной жизнью вне танца? С одиннадцатилетнего возраста моя основная страсть — это танец. Я не обращала внимания на свою семью, друзья тоже шли где-то сбоку, все это было второстепенным по отношению к моему главному делу. У меня не оставалось времени развивать свой внутренний мир. И оглядываясь назад, на прошедшие годы, учение, на карьеру танцовщицы, начинаю осознавать, насколько сильно эксплуатируются люди нашей профессии в эмоциональном плане, как велика их зависимость от педагогов, хореографов, от своих коллег, как они незащищены...

Танцовщикам нужно расширять свой кругозор. Им приходится вступать в социальный контакт с обществом, а чтобы адаптироваться к его требованиям, следует осознать себя его полноправным членом. Рано или поздно каждый из них подступает к своеобразному обрыву в своей жизни, когда нужно прекратить танцевать. И тогда они перестают быть малымя детьми, а превращаются в мужчин и женщин, но не знают, как жить дальше. Я это чаще наблюдаю у исполнителей с академической подготовкой, которые учились классическому танцу с самого раннего возраста.

И еще: нередко во время своей исполнительской карьеры артисты не в состоянии создать семью и приспособиться к обычной семейной жизни. Я же считаю, что это — главное в нашем человеческом бытии, поэтому нам надо стараться развивать себя как личность, личность открытую, щедрую, духовно богатую».

Материал подготовила
Н. ТАРАСОВА

РУССКИЕ КОРНИ НАЦИОНАЛЬ- НОГО БАЛЕТА

Япония — страна, имеющая многовековую историю развития традиционного танца, который был неотъемлемой частью жизни народа. Ритуальные танцы исполнялись во время земледельческих и храмовых праздников. Церемониальными танцами отмечали торжественные события в жизни императорского двора и воинского сословия. Танцам придавалось большое значение: их рассматривали как своего рода подношение дани богам, и они являлись важной составной частью всевозможных обрядов и увеселений.

Японский традиционный танец «буе» имеет определенные эстетические каноны. В нем исторически сложились два основных стиля: «одори» и «маи». «Одори» — танцы, где основа — динамичные движения ног. К виду «одори» относятся танцы, которые оказали влияние на формирование искусства театра Кабуки, а также многие народные танцы, например, массовые пляски «бон-одори». «Маи» — медленные танцы, в которых, наоборот, преобладают движения рук, а ноги малоподвижны. К категории «маи» относятся древние храмовые танцы, большая часть танцев театра ноо и народные танцы района Киото-Осака. Обычно такие танцы исполняются в небольших помещениях. Само слово «буе» состоит из элементов, обозначающих эти два хореографических стиля, и пишется двумя иероглифами: «бу», который читается также «маи», и «е», у которого есть чтение «одори».

Общим для всех танцев «буе» является то, что они сопровождаются музыкой с текстом и практически являются танцевальным изображением повествования. Исключение составляют лишь древние церемониальные танцы бугаку, где текста либо не было вообще, либо он не сохранился. Кроме того, эстетика японского танца исключает из своей палитры выразительных средств возможности пластики тела и мимики лица, танцовщикам рекомендуются также как можно меньше показывать руки и ноги. Красоту танца адепты этой хореографии видят в искусном использовании костюма, в обыгрывании предметов реквизита — зонта, веера, барабанчика, посоха и т. д.

Европейский балет появился в Японии лишь в начале XX века в русле общей европеизации страны и быстро снискал там любовь и популярность.

Зарождение японской балетной школы и ее быстрое развитие неотделимо

от имен трех представительниц русской балетной школы, которые по воле случая имели одну фамилию. Это Павловы: Анна, Элиана и Ольга. Они попали в Японию разными путями, связанными с непростой судьбой каждой из них, продолжительность их пребывания в стране также не была одинаковой, но все они, каждая по-своему, оказались причастными к становлению японской балетной школы и оставили заметный след в ее истории. Но начнем сначала.

Первый раз европейский балет на японской сцене зрители увидели в 1916 году. Выступали солисты Мариинского театра Елена Смирнова и Борис Романов. Они дали всего три концерта в Императорском театре, показав па-де-де из третьего акта «Лебединого озера» и другие балетные номера. Так состоялось первое знакомство японцев с русской балетной школой.

Труппа Анны Павловой прибыла в Японию в сентябре 1922 года. Она состояла примерно из двадцати человек, партнером Анны Павловой был Александр Волинин, представитель московской балетной школы, ученик В. Тихомирова и А. Горского. Труппа выступала в Императорском театре в течение двадцати дней. Программа менялась каждые четыре дня. Кроме таких балетных композиций, как «Умиравший лебедь», «Стрекоза», «Вальс снежинок» из спектакля «Щелкунчик», давались одноактные балеты «Шопениана», «Пробуждение Флоры», «Зачарованное озеро». Эта программа для японских зрителей того времени казалась поразительной. Особенно всех потряс «Умиравший лебедь»: о нем все только и говорили.

Труппа прибыла в Йокогаму из Канады и отбыла из Модзи в Шанхай. После спектаклей в Токио труппа выступала в Йокогаме, Киото, Осаке, Кобе, Хиросиме, Фукуоке и Модзи. Только в Токио и Кобе были театры европейского типа, а в остальных городах приходилось выступать в небольших театральных помещениях японского типа, лишенных необходимого оборудования. Но артисты не жаловались, трудности мужественно преодолевались.

В Токио труппа Павловой делила помещение Императорского театра с труппой Кабуки, которая давала там дневные представления. Представители двух различных театральных миров проявляли взаимный интерес. Актеры Кабуки заходили посмотреть, как гримируются балетные артисты. Анна Павлова интересовалась сложным искусством грима и изготовления женских париков в театре Кабуки. Были и более тесные контакты с крупнейшими представителями мира японского традиционного театра.

Павлова в каждой стране старалась познакомиться с национальной хореографией. И в Японии она взяла несколько уроков японского танца у Мацумото Косиро VII и Оноэ Кикугоро VI. Вместе с ней на этих уроках бывали четыре-пять человек из ее труппы, и среди них англичанин Алджеранов. Рассказывают, что в 1933 году в Лон-

доне он как-то раз для друзей исполнил выученный тогда японский народный танец якко-одори.

Особенно теплые отношения сложились у Анны Павловой с известным японским актером Оноэ Кикугоро. Она бывала у него в доме, для нее специально устраивалась чайная церемония. А Кикугоро, со своей стороны, пытался разгадать тайну ее искусства. Чтобы лучше разглядеть, как она танцует «Умиравшего лебедя», он, переодевшись рабочим сцени, проникал за кулисы и смотрел сцену оттуда. Ему удалось заметить, что в последний момент, когда лебедь умирает, балерина задерживает дыхание. Когда он сообщил Анне о своем открытии, она была растрогана и благодарна ему за внимание. Так знаменитости разных народов находили общий язык и взаимопонимание.

Однако не все в Японии безусловно поняли и безоговорочно приняли искусство Анны Павловой. Кое-кто из творческой интеллигенции, считавшейся европейски образованной, высказывался о ней критически. Например, крупнейший композитор западной ориентации Ямада Косаку и известнейший писатель Акутагава Рюноске нашли ее «вульгарной акробаткой». Неодобрительно отнесся к ней и Исии Баку, один из первых японских танцовщиков, выпускник музыкального отделения актерской школы при Императорском театре, сторонник американской школы свободного танца, противопоставившей себя балетной классике.

Но подавляющее большинство зрителей было покорено Павловой. Ее выступления имели широкий резонанс и оказали большое влияние не только на публику, но и на деятелей японского традиционного танца. Знакомство с искусством профессиональных мастеров европейского танца послужило импульсом к обновлению и развитию мира буе. В Японии развернулось движение за модернизацию традиционного танца, за создание танцев, соответствующих новой эпохе (атарасии буе ундо). В нем приняли участие многие выдающиеся деятели японской хореографии. Например, крупнейший актер Кабуки Итикава Энноске II под влиянием русской балетной школы создал одну из своих лучших работ, прочно вошедшую в репертуар театра, — танцевальную пьесу «Куродзукэ», в которой творчески применен заимствованный у русских более свободный подход к использованию сценического пространства.

Большой реальный вклад в развитие балетного искусства в Японии внесла Элиана Павлова. Ее роль иногда несколько недооценивается, возможно потому, что она не была выпускницей ни одного из знаменитых русских хореографических училищ. Она родилась в аристократической семье и, начиная с восьмилетнего возраста, в течение десяти лет брала частные уроки у одного из педагогов Петербургского театрального училища.

Элиана Павлова приехала в Японию в 1920 году, раньше своей легендарной соотечественницы, но до нашумевших



гастролей прославленной балерины сфера ее деятельности оказалась весьма ограниченной, так как почва для зарождения балета в Японии пока еще не была подготовлена. Элиана с ее классическим репертуаром почти не имела надежды пробиться в Японии на сцену. Интерес к европейскому танцу у широкого зрителя здесь еще не возник, желающих учиться классическому балету также еще не находилось. Элиане помог случай. Президент компании «Асано сэмпон», крупный предприниматель Асано Соитиро, идя в ногу с новыми веяниями, решил, что его дочерям и сыновьям следует брать уроки европейских балетных танцев. В качестве преподавателя ему рекомендовали Элиану Павлову. Асано предоставил Элиане за умеренную плату помещение для занятий на верхнем этаже здания управления его компании в Йокогаме. Там Элиана устроила скромную балетную студию, где в ожидании лучших времен стала преподавать танцы, главным образом балетные.

Желающих учиться балетным танцам оказалось довольно много. Группу посещало более тридцати человек. А после гастролей Анны Павловой появились и первые энтузиасты, решившие начать серьезные занятия классическим балетом. Через несколько лет Элиана смогла открыть в Камакуре небольшую балетную школу, которая явилась первым ростком японского балетного искусства. Некоторое время Элиана для удобства учеников арендовала также зал в центре Токио, где и проводила занятия в утренние часы.

Элиане удалось воспитать способных танцовщиков и танцовщиц, многие из которых в дальнейшем стали пионерами балетной сцены Японии. Среди них такие известные имена, как Эгава Коити, Фудзита Сигэру, Хаттори Тизэко, Адзума Юсаку, Татибана Акико, Масэ (Манасэ) Тамако, Мики Микио, Каитани Яоко, Симата Хиросо, Кондо Рэйко, Отаки Айко, Мацуока Мидори, Такаока Мари и другие. Они стали ведущими деятелями японского балетного искусства в довоенные годы и составили ядро балетного мира послевоенной Японии. В 1925 году Элиана Павлова организовала балетную труппу и начала выступать с ней перед публикой в небольшом театре «Хакутедза» в квартале развлечений в Синдзюку. В июле 1926 года труппа Павловой участвовала в токийском фестивале танца в Хибия, а в сентябре в зале Аояма кайкан был устроен вечер балета с участием знаменитого оркестра под управлением Эрико Росси. В 1937 году Элиана Павлова официально приняла японское подданство и имя Росима Эрико. В годы войны многих деятелей искусства стали отправлять на поля сражений для выступлений перед японскими солдатами. В 1941 году в такую вынужденную поездку отправилась Элиана Павлова и не вернулась из нее. В Нанкине она умерла от столбняка. Прах Элианы Павловой был привезен в Камакуру и торжественно захоронен за счет города. Так почтили ее заслуги в области балетного искусства Японии. Сестра Элианы — Надежда не была ни балериной, ни профессиональным педагогом, но она по мере сил продолжала дело сестры и не прерывала обучение японской молодежи балетному искусству. Школа в Камакуре функционировала до самой ее смерти в 1982 году.

Элиана Павлова посеяла первые семена классического балета в Японии и вырастила первые сильные всходы. Можно сказать без преувеличения, что фундамент японской балетной школы был заложен учениками Элианы Павловой. В их число не входил лишь Комаки Масахидэ, у которого были свои достаточно сильные русские корни, но речь об этом впереди.

Третья Павлова — Ольга, более известная в Японии по своей сценической фамилии Сапфировой, оставила наиболее заметный след в истории японской балетной школы. Ее творческая и педагогическая деятельность в Японии началась в 1936 году и продолжалась более двадцати лет. Эта деятельность носила более систематический и профессиональный с точки зрения методики характер, она подготовила такие учебные пособия по классическому балету, как «Хрестоматия по балету» («Барэ токухон»), выдержавшая с 1955 года по 1980 год три издания, и книга «Молодежи, посвятившей себя балету» («Барэ о кокодзасу вакай хитотати э»), вышедшая в 1980 году и содержащая много ценных практических советов. С именем Сапфировой связана активная деятельность компании Нитигэки по развитию и распространению классического балета в Японии, так называемая «балетная эпоха Нитигэки» (Нитигэки барэ-но дзидай).

В Японии она взяла себе сценическое имя Ольга Сапфирова, чтобы избежать недоразумений, так как она носила одну фамилию с «богиней классического балета» Анной Павловой. Правда, в годы войны Ольга выступала под фамилией своего мужа Симидзу. С первого же года своего пребывания в Японии она начала сотрудничать с танцевальной группой труппы реву Нитигэки. Их шоу включало самые разнообразные номера, иногда даже классический балет. В 1936 году Ольга поставила для них танец четырех лебедей из балета «Лебединое озеро». В том же году она была официально приглашена на работу в Нитигэки.

Из танцевальной группы она отобрала пятнадцать девушек и создала балетную секцию. В эту секцию вошли ставшие в дальнейшем знаменитыми балеринами и педагогами Мацуо Акэми, Мацуяма Микио и другие. Ольга Сапфирова выступала в качестве балетмейстера и ведущей солистки. Программа называлась «Русский балет. Проба» (Россия барэ-но кокорони). Зрелище состояло из нескольких отдельных номеров и носило развлекательный характер. Оно включало хоровое исполнение русских песен, под которое танцевали девушки группы, а также чисто балетные номера: «Вальс-каприз» Рубинштейна, вариации из «Лебединого озера», хореографическая фантазия «Русская» на музыку Чайковского. Представление вызвало благожелательные отклики прессы.

Первая удача воодушевила и Ольгу, и администрацию Нитигэки. Через два месяца было подготовлено второе балетное шоу, которое называлось «Классический балет. Проба» (Котэн барэ-но кокорони). В качестве балетмейстера и главной солистки опять выступала Ольга Сапфирова. На этот раз программа включала галантные танцы — менуэт, гавот, вальс с вариациями, объ-

единенные общей темой «Версаль», украинские народные танцы, сведенные в хореографическую картину «Украинская осень». Зрелище для японского зрителя выглядело экзотичным, и прессы снова была к нему благосклонна. Отмечалась его новизна, красочность и особенно техника Ольги Сапфировой, которая прямо связывалась с русской школой, давшей миру множество балетных светил. Партнером Сапфировой стал ученик Элианы Павловой Адзума Юсаку. Он работал в Нитигэки как танцовщик, педагог и постановщик еще до ее появления, но совместная работа с ней его многому научила и способствовала успеху его дальнейшей деятельности. В 1938—1940 годах Сапфирова подготовила еще несколько балетных шоу. Она широко использовала материал балетных постановок, с которыми познакомилась в годы учебы в Ленинграде и в Москве. Это позволило ей включить в программу развлекательных шоу несколько русских одноактных балетов и сцены из известных классических балетов: «Египетские ночи» (1938), «Кавказский пленник» (1939), «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» (1939), «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Шехерезада» (1942). Театральная критика писала об этих спектаклях как о заметно повысивших общий уровень шоу Нитигэки.

С февраля 1944 года в связи с военной мобилизацией всех сил нации деятельность зрелищных предприятий в Японии была прекращена и возобновилась лишь после окончания войны. Труппа Нитигэки снова начала функционировать с осени 1945 года. Продолжила в ней свою работу и Ольга Сапфирова. Качественных перемен в ее деятельности не произошло. В 1957 году она перестала выступать и удалилась от дел. Она умерла в 1981 году.

Последняя ученица Сапфировой, единственная, с кем она занималась до последних дней, Сато Тосико стала балериной. Она выступает на балетной сцене в Саппоро, руководит несколькими балетными студиями в Саппоро и его окрестностях. В 1987 году она выпустила книгу воспоминаний о своем педагоге.

Особый интерес в деятельности Ольги Сапфировой представляют ее книги, написанные по-русски и переведенные на японский ее мужем. Они содержат много интересных сведений об известнейших деятелях русского и советского балетного искусства, дают представление о жизни советского балетного мира двадцатых-тридцатых годов, подробно освещают мир балета в Японии в период его зарождения и становления. Кроме того, в них системно изложен ценный материал по методике преподавания классического танца в балетных школах с разбивкой по годам обучения. Интересно, что в практический обиход преподавателей балета она вводит много русских терминов, таких, как «поддержка», «прыжок», «полет», «заноска» и т. д. В книгах много фотографий и рисунков, иллюстрирующих основные положения ног, рук, головы и корпуса ученика в процессе обучения. Подробно описаны основные движения и позы, сформулированы отличительные черты русской балетной школы. Издание таких книг на японском языке несомненно является ценным подспорьем для многочисленных преподавателей клас-

сического балета в Японии и для еще более многочисленных учеников.

Свой вклад в становление искусства балета в Японии сделали и другие представительницы русской балетной школы, работавшие в Японии и за ее пределами примерно в то же время, что и Павловы.

На формирование японской балетной школы оказали влияние и те русские педагоги, которые в Японии не работали, но были учителями и наставниками японских танцовщиков. К их числу относятся Елизавета Квятковская и Александра Данилова.

Одним из последних и любимых учеников Елизаветы Васильевны Квятковской был Комаки Масахидэ, ставший в дальнейшем известным артистом, педагогом и театральным деятелем. У Квятковской он учился в 1936—1941 годах в Харбинской школе музыки и балета. После окончания школы в 1941 году по 1946 год он был ведущим танцовщиком труппы «Русский балет в Шанхае», репертуар которой почти полностью повторял репертуар дягилевской труппы «Русский балет». В 1946 году Комаки вернулся в Японию и организовал Токийскую балетную труппу (Токе барэдан), где осуществил первую послевоенную постановку «Лебединого озера» (1946). В 1947 году Комаки создал и возглавил свою балетную школу и труппу «Комаки барэдан» в Токио. С его именем связана первая постановка в Японии таких классических балетов, как «Копчелия», (1947), «Петрушка» (1950), «Павильон Армиды» (1968) и другие. Во многих из них он исполнил ведущие партии. Комаки является бессменным вице-президентом созданной в 1958 году Японской балетной ассоциации (Нихон барэ кекай), которая объединила ведущих деятелей балетного искусства современной Японии.

В своей долгой артистической карьере Комаки работал со многими выдающимися балеринами из разных стран, творческое содружество с ними ему дало очень много, но человеком, сформировавшим его характер, сущность, натуру (он употребляет слово «кондзэ»), он считает свою учительницу Елизавету Квятковскую. В книге «Приглашение к балету» Комаки пишет: «Если во мне есть какой-то индивидуальный характер, то это результат влияния школы Квятковской. Мои достижения были бы абсолютно невозможны, если бы у меня не было духовного родства с педагогом, я никогда не смог бы стать настоящим артистом».

В классе Александры Даниловой в Соединенных Штатах Америки в 1954—1955 годах совершенствовалась Маки Асами.

Мы хотели ограничиться только первым поколением учеников русских педагогов, Маки же фактически уже второе, поскольку начала заниматься балетом в школе своей матери, известной балерины Татибана Акико, ученицы Элианы Павловой.

Татибана Акико в 1952 году основала в Японии первую балетную школу (Татибана барэ гакко), затем она создала балетную труппу (Татибана барэдан) и руководила ею. Ее педагогическая деятельность была весьма плодотворной, кроме своей дочери Маки Асами, играющей заметную роль в театраль-

ной жизни Японии, она вырастила таких известных в современном балетном мире танцовщиц, как Охара Эйко, Морисита Еко, Окамото Кацую и других. Успешной оказалась и ее балетмейстерская деятельность. За заслуги в развитии балетного искусства Японии она была награждена Орденом императорской короны четвертой степени. Маки Асами известна как хореограф, активный работающий на телевидении. После смерти матери в 1971 году она стала директором ее балетной школы.

Самое большое число старейших деятелей японского балетного мира подготовила первая наставница Элиана Павлова. Среди ее учеников немало крупных фигур, составляющих ядро этого мира.

Хаттори Тизко — первый президент Японской балетной ассоциации. Ее называли «мамой» японского балета. Она родилась в 1908 году во Владивостоке и начала занятия балетом под руководством Рудзинского, выпускника Петербургского театрального училища. В 1925 году она приехала в Японию и поступила в школу Элианы Павловой, а затем стала одной из танцовщиц ее балетной труппы. В 1944 году она вместе с Симада Хироси, также учеником Элианы Павловой, организовала балетную школу и труппу Хаттори-Симада (Хаттори-Симада барэдан), где выросли многие японские артисты и хореографы.

Симада Хироси был одним из первых танцовщиков в Японии, утвердивших позиции мужского танца в классическом балете. После окончания школы он стал ведущим артистом и исполнял почти все главные роли в классических балетах. После 1944 года преподавал в балетной школе Хаттори-симада, успешно выступая как хореограф. Вел активную деятельность в качестве директора Японской балетной ассоциации.

Еще одной выдающейся ученицей Элианы Павловой была Каитани Яоко. В 1961 году, по приглашению Министерства культуры СССР, она проходила стажировку в Большом театре в Москве. В 1965 году основала свою театральную школу Каитани гэйдзюцу гакуин и стала ее генеральным директором.

Из учениц Ольги Сапфировой наиболее творчески активны Мацуо Акэми и Мацуяма Микико.

Мацуо Акэми училась у Ольги Сапфировой и Адзума Юсаку в балетной труппе Нитигэки, проявила незаурядные способности и исполняла сольные партии в спектаклях труппы. В Токийской балетной труппе она исполнила ряд партий в классических балетах, в том числе главные партии в «Лебедином озере» и «Сильфиде». В 1951 году Мацуо Акэми организовала свою балетную труппу, осуществила первую постановку «Жизели» в Японии и исполнила в ней главную партию. С 1953 года она с успехом ставит и исполняет танцы в своей труппе и на телевидении. У нее пять балетных школ в Токио и его окрестностях, более трехсот учеников.

И Мацуяма Микико занималась под руководством Ольги Сапфировой и Адзума Юсаку балетом. С 1943 года она работала ведущей солисткой в балетной труппе Адзума Юсаку, в 1948 году основала и возглавила свою балетную шко-

лу и труппу «Мацуяма барэдан». Постановила «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящую красавицу», «Копчелию», «Жизель» и исполнила главные партии в них. Впервые в Японии осуществила несколько советских балетов, в том числе «Бахчисарайский фонтан» (1957), «Отелло» (1961). Мацуяма — также автор и исполнительница оригинальных японских балетов. Ее работы отмечались премиями Японского фестиваля искусств и Министерства просвещения. Балетная труппа Мацуяма выезжала на гастроли в Европу и в Китайскую Народную Республику. Мацуяма Микико — вице-президент Японской балетной ассоциации.

Следующий непосредственный контакт японского балетного мира с русской и советской балетной школой относится к послевоенному периоду. К этому времени национальная балетная школа достигла уже заметных успехов.

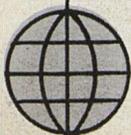
В 1960 году в Токио появился балетная школа имени П. И. Чайковского, преподавать в которой пригласили советских специалистов. За четыре года и организовали ядро родившейся в 1964 году труппы «Токио-балет» (Токе барэдан). В ее репертуар, кроме классических балетов, вошли также новые сочинения, основой которых стали современная музыка и национальный хореографический материал. Широкую известность получили балеты «Маримо» и «Принцесса Кагуя», поставленные советским балетмейстером Алексеем Варламовым. Труппа «Токио-балет» в 1966, 1970 и 1978 годах демонстрировала свое искусство советским зрителям.

Широкую деятельность развернула созданная в 1958 году Японская балетная ассоциация. Одна из ее основных забот — создание балетов объединенными усилиями артистов различных частных трупп, которые в одиночку не в состоянии справиться с постановкой крупных балетов. Для осуществления таких работ ассоциация широко использует материальную поддержку Управления культуры при Министерстве просвещения, муниципальных властей, газетных компаний и других организаций. Начиная с 1963 года, ассоциация устраивает ежегодные фестивали балетного искусства, на которых ведущие хореографы Японии демонстрируют свои достижения в области балетного искусства. С целью распространения знаний о балете среди широкой публики ассоциация наладила регулярный выпуск ежегодника «Нихон барэ нэнкан» и других печатных изданий балетной тематики.

Об уровне развития японской балетной школы говорят успехи ее представителей на международных балетных конкурсах.

Подводя итоги, можно сказать, что быстрое развитие и распространение балетного искусства в современной Японии не является случайным. Оно подготовлено деятельностью целой плеяды самоотверженных служителей балета, взращенных на традициях русской школы. Их активная и последовательная деятельность воспитала также зрительскую аудиторию, что является залогом дальнейшего прогресса в развитии национальной балетной школы и новых творческих успехов деятелей японского балетного мира.

Л. ГРИШЕЛОВА





народное творчество: НА СЦЕНЕ И В ЖИЗНИ

На Первом Международном фестивале фольклора в Москве

В. УРАЛЬСКАЯ,
кандидат философских наук

О многом заставляет задуматься Первый Международный фестиваль фольклора, проходивший в Москве минувшим летом. Проводился фестиваль советским национальным комитетом Международного совета по организации фольклорных фестивалей (КИОФФ). Созданный при ЮНЕСКО в 1970 году, этот совет сплотил вокруг себя заинтересованных лиц, фирмы и ведомства из более чем сорока стран. Под его эгидой проводится более ста фестивалей в год. Сохранить национальное искусство народов, восстановить утраченное из его сокровищницы, пока это возможно, создать условия для его развития, познакомить зрителей мира с исконными богатствами мировой культуры — вот цели, которые ставит перед собой организация международных фестивалей КИОФФ. Советский Союз является ее членом с 1980 года. Телевизионные фестивали фольклора «Радуга», проводимые редакцией Народного творчества Центрального телевидения, симпозиум, посвященный проблемам фольклора и проведенный в Новгороде в 1986 году,¹ — эти и другие мероприятия проходили в нашей стране в рамках программы КИОФФ. И вот Первый Международный фестиваль фольклора в Москве.

Его масштабы определяют сами цифры: в его концертах, показах, праздниках, встречах принимало участие около трех тысяч человек из двадцати стран мира. Возраст участников — от дошкольного до чуть ли не столетнего, география — можно сказать, вся планета!

Торжественное открытие в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького, кавалькада по центральным улицам столицы, праздник в Измайлово и Коломенском, концерты на Выставке достижений народного хозяйства, заключительный вечер в Центральном концертном зале, огромное количество больших и малых площадок, где люди пели, танцевали, где звучала народная музыка гостей и хозяев, — не позволили охватить все события праздника. Но, надо сказать — многое удалось, дарило радость, волновало.

Сейчас время эмоций, непосредственных впечатлений, сиюминутных реакций ушло. И мы бы хотели в этом своеобразном отчетно-размышлении повести разговор о главном герое фестиваля — о фольклорном искусстве, его судьбе, его создателях и о том, как, с нашей точки зрения, обращался с этим героем московский фестиваль (то есть его организаторы и устроители). Многие, очень многие здесь зависят от того, как понимаем мы суть фольклора сегодня, каким видим его современное бытование в культуре конца XX века.

Сегодня фольклор — явление далеко не однозначное. Ученые делят его на четыре категории: фольклор аутентичный (то есть подлинный), фольклор обработанный, фольклор стилизованный и фольклор реконструированный. По таким же категориям классифицируются и фольклорные праздники, организуемые КИОФФом.

Московский фестиваль относится к тем, что называют «стилизованными». Но это, так сказать, общий статус праздника, его основное направление. На деле же в Москву были приглашены не только коллективы «стилизованного» плана, но практически носители всех других разновидностей народного искусства. Все вместе они и создали тот огромный многослойный художественный пласт, который мы ныне и называем народным творчеством.

ТОРЖЕСТВА ОТКРЫТИЯ

Огромный квадрат большой площади у фонтанов Центрального парка имени М. Горького вместил в себя все делегации фестивального праздника. Традиционная русская ладь служила одновремен-

но и декорационным оформлением, и эстрадной площадкой. В представлении «Все флаги в гости» пляс-импровизация как бы создал обобщенный образ интернациональной дружбы людей.

Но уже здесь естественность движения массового хора водела нарушалась формально официальной режиссурой церемониала шествия. Заданным ею решением зрителю была отведена роль пассивного наблюдателя, его лишили возможности непосредственного участия в событиях. А ведь именно он и должен был бы быть главным персонажем праздничных событий, его вовлечение в фольклорное действо и отличает аналогичные фестивали от многих других различных праздников. Что это — непонимание организаторами того феномена, коим является фольклор, или просто профессионольно-неграмотное использование предоставляемого им материала для решения художественных задач. Ограничимся пока этим вопросом. Он первый из той большой суммы вопросов, на которые нам надо найти ответы с тем, чтобы разобраться в новом для нас явлении — функционировании фольклора в фестивальных условиях.

После завершения церемонии все площадки парка ожили в многоцветье праздника: концерты зарубежных и советских коллективов и солистов, встречи участников, организованные планом и просто спонтанно возникающие на аллеях парка, создали ту необходимую для фольклорного фестиваля атмосферу, которая и определяется природой народного творчества, соучастием в нем и самих исполнителей, и тех, кто, считая себя зрителем, естественно и активно включается в предлагаемое ему действо. Наметились и два типа мероприятий: концертные выступления на сценах с четким делением «исполнители — зрители» и разыгрывание фольклорных ситуаций в природных условиях, где это формальное разделение на сцену и зал исчезало.

Вечерний гала-концерт открытия в Зеленом театре Центрального парка культуры и отдыха имени М. Горького как бы театрализовал эти два типа выступлений. Участники одних коллективов показывали отрывки из своих программ, другие, образуя разные мизансцены, смотрели, подтанцовывали, приветствовали выступавших. Зрительный же зал воспринимал этот спектакль, как и положено на спектакле, — аплодировал, где надо, а где надо, сидел, смотрел, слушал. И возможно замысел сам по себе был бы и неплохим, если бы... Если бы устроители не перестарались и, забывая о рангах гостей, для которых были расписаны по секторам места, дали бы возможность посмотреть этот концерт всем тем, кто просто желал его посмотреть, — они заполнили бы зияющий дырами пустых мест зал и обеспечили бы неподдельность зрительского восприятия. Если бы выбор коллективов-участников не имел крен в сторону, во-первых, сценических (то есть самодеятельных), во-вторых, по-преимуществу, однозначно танцевальных. Если бы постановщики концерта умело вычленили фрагменты их программ, а «не рвали» их ткань «по живому», иными словами, уважали бы хрупкость явления, называемого народным творчеством... Если бы сама режиссура не была бы перегружена значительным количеством штампов и давно приевшихся приемов... Словом, это представление огорчило многих, для кого судьба фольклора не «за семью печатями», а в ежедневных заботах.

ДВЕ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

В первый же день фестиваля в том же парке, в специально подготовленном и любовно оформленном помещении, начал работать Международный фольклорный центр, где проводили свои дискуссии, встречались и беседовали с участниками, смотрели фильмы и обсуждали свои большие вопросы ученые-теоретики — музыковеды, театроведы, филологи, хореологи, этнографы, искусствоведы. Сюда приходили в свободные от выступлений минуты представители самых разных делегаций из нашей страны и из-за рубежа. Практически общение в кругу специалистов — заинтересованный обмен информацией, мнениями, суждениями — шло непрерывно, сюда несли радость и боль, здесь пытались найти ответы на спорные вопросы.

В виртуозности исполнения состязаться с украинскими уельцами трудно.

Живо и темпераментно танцуют посланцы Венгрии.

Выступает русский коллектив из Куйбышевской области «Горлинка».



Оживленное начало обсуждений, радость надежд и ожиданий интересных встреч первого дня сменило грустное молчание на утреннем заседании второго дня фестиваля. Всеми понимаемая неудача концерта открытия расстроила и насторожила. Никакие версии о возможностях такого направления при «стилизованной» направленности нашего фестиваля не успокаивали. Достаточно низкий художественный уровень того, что происходило на эстраде Зеленого театра, свидетельствовало прежде всего о непонимании постановщиками представления самого явления, рамок его возможности в сценическом пребывании.

Возникали вопросы: «Для кого фестиваль — для народа, для участников, для горстки наблюдателей?», «Как совместить сцену и фольклорное действо?», «Искусство режиссуры — ее умение не разрушить само явление?»

Скажем сразу, что в ходе фестиваля вопросы постепенно накапливались; к тем, что возникали в первые дни, постепенно прибавлялись и другие, не менее важные. Отметим также, что в профессионально-дружеской обстановке собеседований ученых сразу намелились неоднозначность позиций и суждений.

Крайнюю позицию, скажем так, охранительного характера, заняли некоторые представители фольклористики и этнографии. Не принимая никаких отступлений от аутентичных форм фольклора, они воспринимали фольклорный праздник как возможность сбора и изучения материала, а всякое нарушение традиций считали «вредным выстрелом» по подлиннику. В запале отрицалась любая попытка развития, обработки, профессионализации жанра народной песни, народного танца, подготовки кадров и т. п. Более широких взглядов на явление придерживались специалисты так называемых искусствovedческих профессий.

Но и тех и других объединяло понимание значимости мер по охране фольклора в условиях возросшего интереса к нему, проведения массовых мероприятий с привлечением его творцов и использованием образцов, взятых из сокровищницы мировой культуры. Мер, в первую очередь обусловленных профессиональными знаниями и гарантирующих сохранение, а не разрушение целостности фольклорного произведения. Это и определило характер дискуссий на последующих заседаниях.

В ИЗМАЙЛОВЕ И КОЛОМЕНСКОМ

Два больших фольклорных праздника состоялись в Измайловском парке культуры и отдыха и в музей-заповеднике «Коломенское». Расскажем о каждом из них.

Фольклорный праздник в Измайловском парке культуры и отдыха «Россия встречает гостей» получился добрым, теплым, хлебосольным. Казалось, вся многонациональная Россия стала гостеприимным хозяином, ожидая к своему столу тех, кто приехал в нашу столицу на фестиваль. В разных уголках огромного лесопарка бурятия и башкиры готовили национальные блюда и потчевали ими гостей, на медвежье игрище в честь удачной охоты приглашали ханты и манси, в удалую пляску завлекали присутствующих русские уельцы со Смоленщины и Брянской земли... Во всем, что происходило на огромной территории, поучаствовать, наверное, никому не удалось. Но каждый мог приобрести на веселой ярмарке уникальные предметы народного искусства, и куда бы он ни пошел, везде был облакан вниманием, попробовал оригинальные яства и обязательно пел, танцевал, играл вместе со всеми.

А закончился праздник поздно вечером катанием на лодках, огнями фейерверка. Можно ли удивляться, что в такой обстановке танцы и песни возникали и не в запланированных уголках, а просто на площадях и аллеях парка.

«Лето в Коломенском» — второе массовое торжество фестиваля — имело более широкие замыслы. Этот музей-заповедник имеет уже определенные традиции в проведении фольклорных праздников самого разного масштаба и задач. И на этот раз его устроители пошли по наработанным приемам и включили в программу так мно-

го всего, что на площадках только успевали сменять друг друга коллективы, их привозили и увозили на другие концерты и мероприятия. Все шло, как по конвейеру. Калейдоскоп зрительских впечатлений, перебивающая (а иногда и заглушающая) друг друга музыка затрудняли восприятие, иногда мешали сосредоточиться на чем-то одном, наиболее понравившемся.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ В ЦЕНТРАЛЬНОМ КОНЦЕРТНОМ ЗАЛЕ

Итоговое мероприятие фестиваля было призвано нести на себе официальную функцию закрытия, передачи эстафеты московского фестиваля его преемнику — будущему празднику в Киеве.

Так и выглядела в сценическом воплощении его первая постановочная часть. Если бы у нас стояла задача рецензирования этого концерта, мы остановились бы на его определенных находках, позволивших быстро сменить большие коллективы на сцене, об общей атмосфере радости и торжественности, но отметили бы и недостатки представления.

Но задача данной статьи рассказать о фестивале в фокусе проблем бытования фольклора в условиях фестивальной действительности. И потому мы хотим особо отметить то удачное, что сумели достичь устроители, — сложилась такая атмосфера праздника, когда исчезла грань между участниками и гостями-зрителями, которые во второй части действия просто ими перестали быть, слившись с исполнителями. И, что интересно: казалось бы, природные уголки парка больше располагали к этому, чем современные интерьеры Центрального концертного зала. Но ведь вписались фольклорные исполнители в эту «непочвенную» атмосферу и были здесь даже менее искусственны, чем на фоне зелени деревьев и трав. О чем это свидетельствует? С нашей точки зрения, о животворных силах фольклорного творчества: здесь оно созидалось, а на праздниках подчас демонстрировалось смотрящим. Вновь возникли вопросы об умелой и неумелой, о формальной и творческой, иными словами, профессиональной, обеспеченной грамотными консультациями работе по организации и режиссуре фольклорных фестивалей. Потому так радостно, что его последний завершающий аккорд в Центральном концертном зале «прорвал» навязанные фольклору барьеры и вылился в его живую созидательную природную праздничность.

О ЧЕМ ГОВОРИЛИ УЧЕНЫЕ

Итак, Первый Международный фестиваль фольклора завершился. Много ли москвичей могло побывать на его представлении и праздниках? Как смотрелись на концертных площадках фольклорные коллективы? Ведь они закономерно проигрывали в этом сценически обработанным танцам и песням художественной самодеятельности.

Эти и многие другие вопросы стали предметом разговора тех, кто собрался в Международном центре фольклора, в этом своеобразном центре общения теоретиков и практиков. Они не только были активными участниками всех мероприятий, но и слушали тех, кто приходил к ним, смотрели коллективы, пожелавшие познакомиться их со своим искусством.

Этот центр общения фестиваля, по существу, стал своеобразным центром по осмыслению всего здесь происходящего, и центром не по названию, а по самой сути этого понятия. «Фольклор и фольклористика», «Народная музыка — традиции и импровизация», «Народные обряды и фольклорный театр», «Фольклорные истоки народно-сценического танца» — такие темы стали отправными на заседаниях этого центра общения.

Много интересного сообщили о формах и решаемых на фестивалях задачах коллеги из разных стран. В частности, большой интерес вызвала встреча с представителями Смитсоновского института из Вашингтона (Соединенные Штаты Америки). Они рассказали о проводимых ими фестивалях фольклора, показали фильмы,

подарили присутствующим издаваемые ими книги.

Как правило, речи самих носителей фольклора или, точнее, лидеров делегаций, приехавших в Москву, были пронизаны волнением за судьбу своего искусства, они говорили о трудностях воспитания в современных условиях у молодого поколения интереса к народному творчеству. Обсуждалась идея о том, что фольклор — это часть экологической среды, это художественная экология общества и выживание человечества во многом зависит от того, как с этой средой обращаться.

О жизни традиции в современной действительности, о роли ученых в этом процессе вели разговор собравшиеся в центре общения. Собственно научные задачи (единство методов исследований, обмен информацией, выработка общей сопоставимой терминологии, обмен данными о собранном фольклорном материале) сочетались с главным — непосредственным анализом фольклорной традиции на специализированных фестивалях, ставших своеобразной формой бытования фольклора. Самая большая задача, которая стоит перед учеными конца XX века, это забота о сохранении созданной человеком культуры, нравственной среды. Несколько лет назад академик Д. Лихачев ввел в контекст сегодняшнего мышления понятие «гомосфера», для обозначения сферы, созданной в результате культурной деятельности предков, цивилизации, нравственных и эстетических представлений. Это общее богатство человека. Но есть у каждого народа, считает Д. Лихачев, «помимо общей гомосферы, еще и своя, присущая ему гомосфера, своеобразные национальные отклонения, источники обогащения, национальная специфика. Поэтому можно говорить не только о гомосфере, но и об этногомосфере... Чтобы воспринимать культурные ценности во всей их полноте, надо знать их происхождение, процесс их созидания, заложенную в них память... От того, какие нравственные законы будут царить в гомосфере, будет зависеть воспитание грядущих поколений, вся наша жизнь».

Фольклор народов играет огромную роль в этой гомосфере — как великий педагог, передающий ценности эстетические и нравственные, заложенные поколениями людей в его художественных творениях. И то, как распорядится им наше время, во многом зависит от позиции и роли ученых в этом процессе. Нужны объединенные усилия разрозненно работающих в тиши кабинетов и не объединенных общим планом полевых экспедиций ученых, чтобы выработать общие пути, быть не только фиксаторами событий и фактов жизни, но и активными творцами ее.

Человечество в целом и каждый человек в своей жизни обращается к фольклору дважды: в пору своего художественного детства, когда чисты помыслы, богата и неутомлена фантазия, и в зрелом возрасте, когда уровень эстетического познания способен оценить непреходящие ценности фольклорного искусства и, воздав им должное, позаботиться о том, чтобы не прервалась связь времён.

Ученые были призваны на этом фестивале сыграть роль взрослой и образованной части общества: научно обосновать, выработать и высказать свои суждения обо всем увиденном. Подводя итоги наполненным событиями дней работы, собравшиеся зафиксировали, что в ходе дискуссий были осуществлены:

- 1) обмен информацией;
- 2) обсуждены проблемы форм бытования фольклора в современной действительности;
- 3) выделено место фестивальных праздников и очерчены возможности безопасного для жизни фольклорного произведения, включения его в эту сферу;
- 4) оценены беспристрастно ход, достоинства и недостатки прошедшего фестиваля.

В результате обсуждений опасных зон для фольклорной тра-

диции ученые заявили протест против потребительского использования фольклора и его носителей как сувенирную «обслугу» различного рода мероприятий.

В фольклорном творчестве нет рангов, нет тех, к кому можно отнестись с меньшим вниманием и безразличием. Любой коллектив или его участник, обиженный или забытый в ходе фестивальной суеты, — это наша общая вина, так как потери в фольклорном творчестве — общие потери. Фольклор любого народа — это общенациональная и одновременно общечеловеческая ценность — таково мнение всех участников форума.

КО ВСЕМ, КОМУ ДОРОГО ТВОРЧЕСТВО НАРОДА...

И, пожалуй, главный итог работы «центра общения», выросшего в научную конференцию, представительную и заинтересованно-взволнованную, — четко отделив свою собственно научную и исследовательско-собирательную функцию, фольклористы и искусствоведы заявили о своем желании активно участвовать в процессе современного функционирования народного творчества. Тем самым выступив против дилетантизма и обескураживающего потребительства, допускаемого рядом руководителей разного ранга в центре и на местах, позволяющих себе волевые решения в вопросах, лежащих вне их профессиональной компетенции. Эти мысли, порой резкие, но оправданные пониманием значимости происходящего и чувством своей личной ответственности, легли в основу подготовленного обращения участников Первого Международного фестиваля ко всем лицам и ведомствам, в чьи функции и служебные обязанности входит забота о жизни и охране фольклора как общечеловеческой святыни общества.

Журнал дает текст обращения с небольшими сокращениями:

«В рамках Первого Международного фестиваля фольклора, проходившего в Москве с 12 по 17 августа 1988 года, работал Международный фольклорный центр, объединивший специалистов по народной культуре разных профилей — ученых и практиков. Среди них — представители академической и вузовской науки, сотрудники общественных и государственных организаций, в том числе научно-методических центров Москвы и Ленинграда, других городов Российской Федерации, а также Украины, Белоруссии, Армении, Таджикистана, Казахстана, Грузии, Азербайджана, Эстонии, Латвии, Молдавии, Абхазии, Башкирии, Карелии, Калмыцкой и Марийской АССР. В работе Международного фольклорного центра принимали участие также зарубежные коллективы и почетные гости фестиваля из Германской Демократической Республики, Греции, Болгарии, Испании, Соединенных Штатов Америки, Франции, Монголии, Кампучии, Чехословакии, Кубы и других стран. Программа центра включала в себя просмотр лучших кинолент проходившего в рамках фестиваля конкурса любительских фильмов фольклорного и этнографического содержания. Ежедневно в работе МФЦ участвовало от сорока до ста человек. Обсуждение проходило по следующим темам: «Народная музыка — традиции и импровизация», «Народные обряды и фольклорный театр», «Фольклорные истоки народно-сценического танца», «Фольклор и фольклоризм». В соответствии с проблематикой дискуссий нам была представлена возможность широко познакомиться с наиболее интересными советскими и зарубежными коллективами, прибывшими на фестиваль. Участники МФЦ посетили все мероприятия фестиваля.

Предложенная форма общения и условия, созданные для деятельности Международного фольклорного центра, позволили провести результативную работу. В ходе обмена мнениями участники МФЦ высказали ряд суждений, которые и легли в основу принятого на заключительном заседании итогового документа.

Участники Международного фольклорного центра приветствуют учреждение в СССР постоянного Международного фольклорного фестиваля. Первый Международный фольклорный фестиваль,



проведенный в Москве, продемонстрировал неисчерпаемые потенциальные возможности фольклора, которые еще далеко не в полной мере используются в культурной жизни нашей страны, показал, что традиционное народное творчество таит в себе могучую энергию жизнестроительства. Международный фольклорный фестиваль, проводимый поочередно в наших союзных республиках, станет действенным стимулом в развитии многонациональной культуры нашей страны в духе интернационализма, взаимоуважения наций, народов и народностей и их плодотворного культурного взаимодействия и взаимовлияния.

Вместе с тем, отмечая результативность большой и сложной организационно-постановочной работы по проведению фестиваля, ряд его принципиальных творческих удач (например, праздничное шествие участников фестиваля по улице Горького, заключительный бал в Центральном концертном зале «Россия», особенно финальная его часть), мы считаем своим долгом высказаться по проблемам, которые выявил Международный фольклорный фестиваль.

Во всех его мероприятиях не прослеживалась сколько-нибудь четкая, научно-обоснованная художественная концепция. Это привело к появлению на фестивале немалого количества случайных коллективов, которые создавали видимость народности своего творчества, но, в сущности, обнаружили полное незнание традиций истинной народной культуры.

К недостаткам, выявленным в ходе фестиваля, следует отнести неумение режиссеров сценически грамотно и выигрышно использовать возможности коллективов, отсутствие дифференцированного подхода в работе с ними, псевдонародное и претенциозное решение костюмов, непродуманность в соотношении сценических и массовых форм показа, а также отсутствие установки на сохранение и пропаганду богатства местного самобытного фольклора, что имеет принципиальное значение для жизни народной культуры, преемственности многообразного художественного наследия народов СССР. Следует подчеркнуть также, что крайне недостаточная ориентация самодеятельных сценических коллективов на оригинальный фольклорный материал, местные художественные традиции являются важной проблемой, нуждающейся в серьезном и пристальном внимании практиков. Серьезным недостатком организации прошедшего фестиваля надо признать запоздалую и неточную информацию о его мероприятиях. Учитывая огромные возможности, заключенные в идее Международного фольклорного фестиваля в СССР, и с целью их активизации, предлагаем:

1. Разработать и неукоснительно соблюдать единую систему и принцип отбора коллективов для участия в Международном фольклорном фестивале.

2. Ввести в практику подготовки и проведения фестиваля любого масштаба и уровня предварительную выработку его идейно-художественной концепции совместно со специалистами и учеными с тем, чтобы она максимально соответствовала природе фольклора, причем признать необходимым их участие в процессе подготовки праздника на всех ее этапах, в том числе и при разработке принципов отбора коллективов, определении форм их показа.

3. Уроки минувшего фестиваля показали, как необходима систематическая совместная работа широких кругов ученых, специалистов в разных областях народного искусства с режиссерско-постановочной группой фестиваля. Поэтому очень важно обеспечить соответствующие условия для ее проведения.

4. Значительной составной частью подготовки и проведения фестивалей должна стать широкая и предварительная его пропаганда средствами массовой информации, организация своевременной и развернутой рекламы.

5. Удачной оказалась форма ежедневного обмена мнениями в ходе Международного фольклорного фестиваля «за круглым столом», предложенная Всесоюзным научно-методическим центром. В рамках праздника желательно проводить также научные конференции по проблемам фольклоризма с обсуждениями заранее представленных текстов докладов, что будет способствовать установлению более тесных контактов между учеными разных стран.

6. Ученые обращаются с просьбой рассмотреть в официальных инстанциях вопрос о создании специального, постоянно действующего в период между фестивалями научного семинара при Министерстве культуры СССР, или Всесоюзном научно-методическом центре народного творчества и культурно-просветительной работы, или Советском комитете КИОФФ. Он позволит объединить усилия работающих в различных областях фольклористики ученых, которые трудятся в организациях разных ведомств (Академий наук, Союзов композиторов, Министерств культуры и т. д.) с целью создания единого научного аппарата, обмена информацией, координации планов научной деятельности и публикаций. Средства для работы подобного объединения могли бы солидарно представляться организациями-устроителями фестиваля. Подобное объединение способствовало бы активизации деятельности ученых и большей эффективности использования ее результатов в процессе подготовки фестиваля.

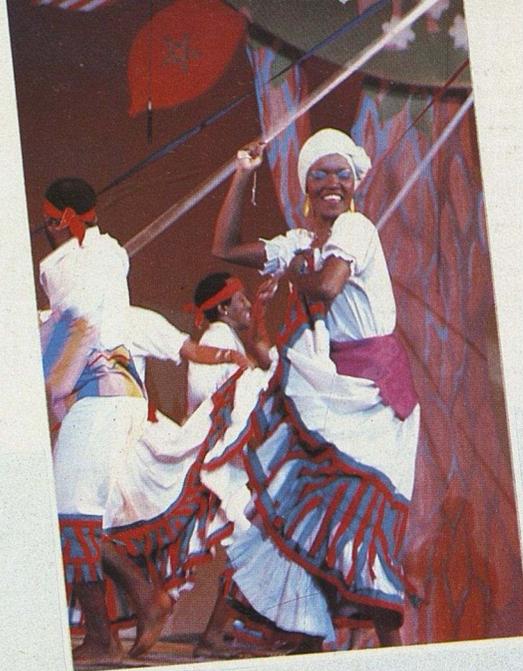
7. Как показал прошедший фестиваль, весьма целесообразным оказалось конкурсный показ любительских фильмов фольклорной и этнографической тематики. Поэтому считаем необходимым широкое использование возможностей кино- и видеопказа в пропаганде традиций народной культуры и быта в ходе фестиваля».



И снова польские мастера
танца покорили зрителей
столицы.

С самобытным искусством
своей родины знакомили
участников фестиваля гости
из Великобритании.

Фото А. Степанова
и Е. Истоминой



На празднике открытия
Международного
Фольклорного фестиваля
в Москве.

Фото А. Степанова



