

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

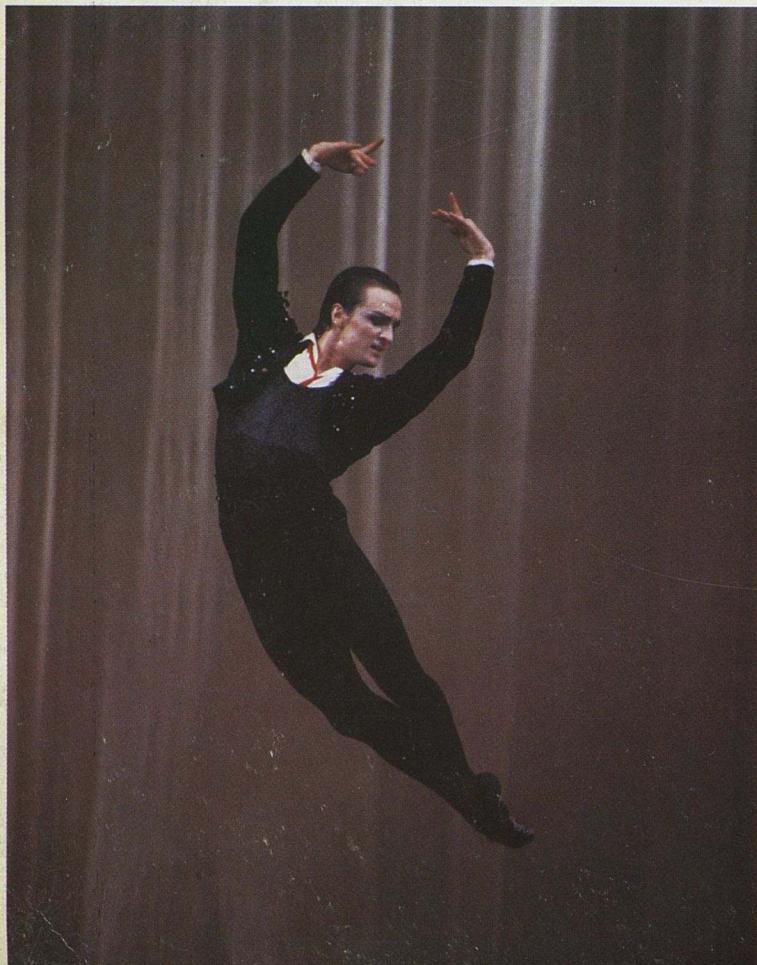
1989

3





Удостоенные высшей награды Московского
Международного конкурса
артистов балета –
«Гран при»
Надежда ПАВЛОВА
и Ирек МУХАМЕДОВ



Франческа ЗЮМБО и Патрис БАРТ





К ОТКРЫТИЮ VI МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА АРТИСТОВ БАЛЕТА В МОСКВЕ

ФОРУМУ ТЕРПСИХОРЫ — 20

Ольга ЛЕПЕШИНСКАЯ,
народная артистка СССР,
лауреат Государственных премий СССР,
председатель Оргкомитета
VI Международного конкурса
артистов балета в Москве

ОБЛАДАТЕЛИ ЗОЛОТЫХ МЕДАЛЕЙ
ПЕРВОГО МЕЖДУНАРОДНОГО
КОНКУРСА АРТИСТОВ БАЛЕТА
В МОСКВЕ

Международному конкурсу артистов балета в Москве — двадцать лет. Два десятилетия прошло с того июньского дня 1969 года, когда мы впервые отпраздновали его открытие. Потому нынешний форум танца для нас юбилейный.

Если обернуться назад и посмотреть, что произошло за эти годы, то можно, на мой взгляд, сказать, что вырос авторитет нашего конкурса в мире. Полученная в Москве награда открывает артисту широкие творческие перспективы. Думаю, что немалую роль сыграл наш конкурс и в распространении искусства классического балета на планете — ведь в Советский Союз приезжают не только представители тех стран, где академический танец имеет свою историю, свои традиции, но и тех, где еще только осваивают нашу методику. Но и для тех, и для других советский форум — подлинная школа профессионализма. С каждым годом расширяется его география, и ныне мы снова приветствуем представителей стран-дебютантов. Ныне, например, мы ждем к нам артистов из Испании, где, как известно, существуют богатейшие традиции народного танца.

Молодые исполнители, думается, с волнением переступают порог Большого театра СССР, на сцене которого проводятся конкурсы. Но как часто я слышала признания, что, ощутив царящую здесь необыкновенную атмосферу дружбы и доброжелательства, они испытывают чувство единения и радость соучастия в большом искусстве!

У нашего соревнования немало постоянных и верных друзей. Мы рады приветствовать в составе его жюри ведущих мастеров мировой хореографии, Горько сознавать, что в этом году с нами уже не будет нашего доброго коллеги Роберта Джоффри. Он был большим и умным другом балетной молодежи.

Балетные конкурсы безусловно имеют важное значение в развитии искусства танца на земле. Они стали мощным стимулом для творческих поисков и исполнителей, и хореографов, и педагогов. Благодаря таким состязаниям и деятели балетного искусства, и зрители узнают, чем жив мир. Ведь пока мы еще мало информированы. И конкурс играет роль своеобразной открытой двери, дающей приток свежего воздуха знаний.

Деятели балета — это большая семья, живущая и творящая в разных странах мира. Потому, встречаясь в Москве, мы постигаем опыт друг друга, дарим друг другу то новое, что обогащает мастерство и знания, стимулирует общий рост. Таков дух московского форума!

К сожалению, ниже общего уровня творческих достижений из конкурса в конкурс выглядят демонстрируемые юными артистами произведения современной программы. Хотелось бы, чтобы нас ожидали здесь открытия, но этого, к сожалению, почти не происходит. Где же причина: нет ярких актерских индивидуальностей, способных вызвать у хореографов желание создать, или они

Малика САБИРОВА

Нина СОРОКИНА и Юрий ВЛАДИМИРОВ



Малика
САБИРОВА
и Геннадий
ЛЕДЯХ.



ОБЛАДАТЕЛИ ЗОЛОТЫХ МЕДАЛЕЙ
ПЕРВОГО МЕЖДУНАРОДНОГО
КОНКУРСА АРТИСТОВ БАЛЕТА
В МОСКВЕ

Франческа ЗЮМБО
и Патрис БАРТ

Нина
СОРОКИНА
и Юрий
ВЛАДИМИРОВ



Михаил
БАРЫШНИКОВ



Фото
А. Макарова,
Д. Савельева,
М. Сорокина,
А. Фомина



просто утратили импульсы полетов вдохновения? К сожалению, надо сказать, что работа над новыми композициями у нас не была достаточно организована, активно поддержана, стимулирована.

Жизнь же требует непрерывности обновления. Обновляется общество, обновляется жизнь — тот же процесс должен происходить и в искусстве. Возможно, внесенный в условия соревнования тезис о том, что в современной программе могут исполняться номера, поставленные не ранее последних трех лет, прорвет инертность, и мы увидим новые сочинения, достойные уровня московского конкурса. Я бы не останавливалась на этом его разделе подробно, если бы не была убеждена в той великой роли современного репертуара, каковую он играет в формировании личности актера.

Жаль, что наши маститые хореографы, а их у нас не так уж мало, не участвуют в этой работе. Ведь на конкурсе каждая страна демонстрирует свои драгоценности, свои перспективы — юность своего национального балета, а значит и его будущее. И долг каждого хореографа — принять эти проблемы ближе к сердцу, всеми силами помочь их решению.

В организацию данного конкурса мы сочли нужным внести и некоторые полезные уточнения: уменьшили количество участников от нашей страны, ограничили свое представительство в жюри.

Однако, у нас по-прежнему нет разделения конкурсантов на младшую и старшую группы. Я считаю, что такое положение уже сказывается и на наших успехах: младшая группа предполагает участие самых юных, выявление наиболее перспективных.

Обычно мне задают вопрос о том, что мы ждем от данного конкурса. Предвосхищая его, скажу, конкурс — это всегда путь в неведомое, и мы ждем открытий: таких, какими для меня были и остались в памяти Надежда Павлова и Маргарита Перкун-Безеичи. И, конечно, надеюсь на подтверждение наших славных традиций, на создание той замечательной, волнующей дружеской атмосферы, которую дарит конкурс.

Поль Элюар говорил о том, что «люди созданы для того, чтобы любить, понимать и узнавать друг друга». И как хотелось бы, чтобы слова поэта отразили бы сущность наших московских форумов



СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

3 | 46 |

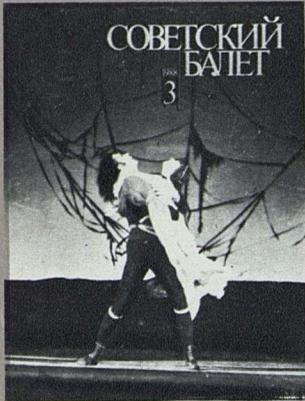
1989

МАЙ —
ИЮНЬ

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



На первой странице обложки:
солисты Новосибирского
театра оперы и балета
народная артистка РСФСР,
лауреат Государственной
премии РСФСР Любовь
ГЕРШУНОВА и народный артист
РСФСР Анатолий БЕРДЫШЕВ в
спектакле «Моя Франческа».

Фото А. Степанова

На четвертой странице обложки:
реклама.

Сдано в набор 9.03.89.

Подписано в печать 22.04.89.

Формат 60×90 1/8.

Бумага импортная, 100 г.

Глубокая печать, офсет.

Усл. печ. л. 8,5.

Усл. кр.-отт. 20,25.

Уч.-изд. л. 13,05.

Тираж 40 000 экз.

Заказ 145.

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.

В НОМЕРЕ

К ОТКРЫТИЮ VI МЕЖДУНАРОДНОГО
КОНКУРСА АРТИСТОВ БАЛЕТА
В МОСКВЕ 1

ГАСТРОЛИ

Олег Виноградов отвечает критикам.
Обсуждение гастролей балетной труппы
Ленинградского театра оперы и балета
имени С. М. Кирова 5
Н. Эльяш. Без показной парадности 47
...С невестребованным потенциалом.
«Круглый стол» в редакции. 50
В. Кремень. И снова «Хореографические
миниатюры» 52

V ПЛЕНУМ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА
ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ СССР 18

ЧИТАЯ РЕДАКЦИОННУЮ ПОЧТУ 26

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

К. Йешке, А. Хатчинсон-Гест. Новое —
о Нижинском! 30

ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ»

С. Лифарь. Фрагменты из книги «Дягилев
и с Дягилевым» 33

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

М. Малков. Любовь Гершунова и Анатолий
Бердышев 41

ОДИН ТЕАТР В ЗЕРКАЛЕ ПРОБЛЕМ

М. Раудар. Балет «Ванемуйне»: вчера,
сегодня, завтра 54

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ 58

КНИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ 60

МЕДИЦИНА — БАЛЕТУ 62

ЮРИДИЧЕСКАЯ КОНСУЛЬТАЦИЯ

А. Орлов. Еще раз о пенсионном обеспечении
артистов балета 63

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

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»

ОЛЕГ ВИНОГРАДОВ ОТВЕЧАЕТ КРИТИКАМ

В ПОСЛЕДНЕЕ ВРЕМЯ В СОВЕТСКОЙ ПРЕССЕ ПОЯВИЛИСЬ СТАТЬИ, АВТОРЫ КОТОРЫХ ПОДВЕРГАЛИ РЕЗКОЙ КРИТИКЕ ТВОРЧЕСКУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУКОВОДСТВА БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ ЛЕНИНГРАДСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ С. М. КИРОВА — И В ОБЛАСТИ СОХРАНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ, И В СФЕРЕ ПОИСКОВ СОВРЕМЕННОГО РЕПЕРТУАРА. И ПОТОМУ ПРОШЕДШИЕ В МОСКВЕ, НА СЦЕНЕ КРЕМЛЕВСКОГО ДВОРЦА СЪЕЗДОВ, ГАСТРОЛИ КОЛЛЕКТИВА НОСИЛИ ХАРАКТЕР ТВОРЧЕСКОГО ОТЧЕТА: НА СУД ШИРОКОЙ ОБЩЕСТВЕННОСТИ ВЫНОСИЛИСЬ ПЛОДЫ ТРУДА ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ. В ГАСТРОЛЬНУЮ АФИШУ БЫЛИ ВКЛЮЧЕНЫ СПЕКТАКЛИ, ВЫЗЫВАВШИЕ НАИБОЛЬШИЕ СПОРЫ — ИЗ ОБРАЗЦОВ НАСЛЕДИЯ КАРТИНА «ТЕНИ» ИЗ БАЛЕТА «БАЯДЕРКА», «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО», ГРАН ПА ИЗ «ПАХИТЫ», «КОРСАР», «ШОПЕНИАНА», ОБШИРНАЯ КОНЦЕРТНАЯ ПРОГРАММА; СОВРЕМЕННЫЙ БАЛЕТНЫЙ РЕПЕРТУАР ПРЕДСТАВЛЯЛИ «ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ» И «БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН».

ИТОГАМ ГАСТРОЛЕЙ БЫЛО ПОСВЯЩЕНО ЗАСЕДАНИЕ «КРУГЛОГО СТОЛА», ОРГАНИЗОВАННОЕ БАЛЕТНОЙ КОМИССИЕЙ СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РСФСР ВМЕСТЕ С ЛЕНИНГРАДСКИМ ТЕАТРОМ ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ С. М. КИРОВА. В ДИСКУССИИ ПРИНЯЛИ УЧАСТИЕ МОСКОВСКИЕ И ЛЕНИНГРАДСКИЕ БАЛЕТНЫЕ КРИТИКИ. ОТЧЕТ ОБ ЭТОЙ ВСТРЕЧЕ РЕДАКЦИЯ ПРЕДЛАГАЕТ ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ. ЕЕ ВЕЛА ЧЛЕН БАЛЕТНОЙ КОМИССИИ СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РСФСР Н. ЧЕРНОВА. СЛОВО ОРАТОРАМ ПРЕДОСТАВЛЯЛОСЬ В АЛФАВИТНОМ ПОРЯДКЕ.

Н. АРКИНА начала свое выступление с высокой оценки спектаклей, показанных Кировским театром на гастролях. «Мы получили богатое представление о том, чем живет театр и каков он сегодня», — считает она. «Визитной карточкой» театра, по мнению критика, являются современный балет «Броненосец «Потемкин», весьма значимый в историческом аспекте, и приближенное к идеальному исполнение картины «Тени» из «Баядерки». «Мне показалось, — отметила Н. Аркина, — что тот русский классицизм, который господствует в Ленинграде, за окнами театра, созвучен труппе, и балетный классицизм в удивительно тонком и точном преломлении предстал перед зрителем в «Тенях».

Н. Аркина подробно остановилась на достоинствах и недостатках спектакля «Броненосец «Потемкин», который произвел на нее наибольшее впечатление, на особенностях его драматургии и образного ряда. «Броненосец «Потемкин» — это тот случай, когда произведение искусства вытесняет исторический образ. «Броненосец» Эйзенштейна невольно присутствует в нашем воображении уже в тот момент, когда мы просто читаем афишу. «Виноградов взял другую фабулу, другой ракурс. И все же точки пересечения с фильмом есть. Во-первых, уход от конкретных реалий исторического события в обобщение и, тем самым, укрупнение темы, приближение к чувствам сегодняшнего зрителя, во-вторых, отсутствие отдельных героев — масса, толпа, наконец, рассчитанный на некоторый шок зрителей финал: там, где у Эйзенштейна был красный флаг в эпоху черно-белого кино, у Виноградова — буквально «выплеснутые» в зал матросы-потемкинцы и кроваво-красные чайки на сцене».

Обобщение заявлено в самом первом появлении Смерти на просцениуме. Эту идею подхватывает сценограф и погружает нас в нее. «Не черноморские дали, не флажки на ветру, но закованное в броню и сталь страшное жизненное пространство, в котором человеку тяжело, больно и смертельно-тоскливо», — указывает критик. И дальше, постепенно, при динамиз-

ме пластического действия, неторопливая драматургия, освобожденная от подробностей фабульных множественных ситуаций, укрупняет главную тему — тему глумления над человеческой личностью и все этапы ее сопротивления: от пассивного бессилия к революционному взрыву. Потому и появляется мотив Смерти с косой и с ней ведут свой диалог три безымянных персонажа. Масса в серых робах безлика, людей здесь нет. Человек становится человеком, когда уходит из жизни. «Это разговор о ценности человеческой жизни», — делится своими соображениями Н. Аркина.

Противодействующий ряд («черные офицеры»), присутствующий в балете, по мнению критика, сделан прямолинейнее. Удачна сцена сбора гостей на корабле, она хотя и переводит действие в другой план — его памфлетность, эксцентричность возвращают нас к исторической конкретности, но обобщенность при этом остается. «Это балаган жизни, прогнившая верхушка пирамиды, образ безвременья и «пира во время чумы», всегда возникающего в безвременьи», — говорит Н. Аркина. Было странно читать в некоторых отзывах, отметила она, что этот момент спектакля воспринимался прямолинейно: мол, царская семья никогда не посещала «Броненосец «Потемкин». Нежелана ощутить образный строй спектакля, его метафоры — это определенная позиция.

К недостаткам балета критик отнесла затянутость отдельных эпизодов — первого диалога со Смертью, эпизода прихода гостей, данного в той же тональности, что и второй диалог со смертью. Отсюда переход к памфлету резок, кажется «склеенным» с предыдущим фрагментом спектакля. И третьи — иконы и портреты, «данные» в бытовом ключе и растянутые в большой эпизод, «показались мне тормозом всего этого разворота».

Гастроли Кировского балета стали, как отметила Э. БОЧАРНИКОВА, настоящим праздником не только для зрителей, но и для искушенных критиков: «Царица красота, молодость, царил и утверждался очень высокий профессионализм, царили

ЛЕНИНГРАДСКОГО ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
ИМЕНИ С. М. КИРОВА
В МОСКВЕ
ГАСТРОЛИ



«Ансамблевый гений»
балетной группы Театра
имени С. М. Кирова ярко и
полно раскрылся в картине
«Тени» из балета «Баядерка».
В роли Никии —
Г. МЕЗЕНЦЕВА, Солора —
К. ЗАКЛИНСКИЙ.

Фото
Д. Куликова



поиски». Главные вопросы: как театр сохраняет классическое наследие и что собирается делать дальше? По поводу первого — и «Тени», и «Лебединое озеро», и «Шопениана», и «Пахита» говорят о том, что профессиональная культура в этом театре вопреки злым и эмоциональным наскокам находится на высоком, добротном уровне. В этом убеждают и выступления блистательного кордебалета («наверное, лучшего в мире»), стройность, строгость, кантиленность, чувство партнера, музыкальность, культура классических ансамблей и дуэтов. Говоря о перспективах театра, Э. Бочарникова согласилась, что самым сильным впечатлением гастролей стал «Броненосец «Потемкин». Сила Виноградова в том, что в этом спектакле он сумел объединить усилия художника, композитора, исполнителей, вывести через образную пластику силу пробуждения человеческого духа.

Э. Бочарникова отметила также, что гастрольные спектакли показали: в коллективе есть интересные молодые артисты, которые несут в себе немалые потенциальные возможности. В заключение она благодарит за «большую и честную работу балетмейстеров-репетиторов, от которых в театре зависит очень многое», в чем еще раз и убедили прошедшие гастролы.

Разговор об отношении Кировского балета к классическому наследию, о «линии театра» продолжил в своем выступлении В. ГАЕВСКИЙ.

«Ансамблевый гений бывшего Маринского и нынешнего Кировского театра продолжает существовать, — сказал он, — а это его основа, его душа, его сверкающая природа. Он существует не только в старине, но и в новизне. И если уж говорить о линии театра, то оба спектакля О. Виноградова, которые он нам показал, продолжают эту славную, основную, действительно бессмертную традицию театра, театра прежде всего ансамблевого, но соотнося ее уже и с современным языком, и с современной музыкой, и с современным мироощущением». Именно в этом направлении, считает В. Гаевский, и нужно «плыть», привлекая к женскому кордебалету и мужской. «Когда я говорю об ансамблевом гении, я имею в виду и соотношение в целом кордебалета и солистов. Идеальный вариант не всегда получается. Иногда выше кордебалет (как в «Шопениане»), иногда солисты (как в «Корсаре»), но это естественно, так как связано с очевидной сменой поколений. Но тем не менее были моменты, когда я в этом отношении испытал полное счастье — это был «белый акт» «Лебединого озера» с Галиной Мезенцевой, адажио, которое она станцевала... Это ощущение повторилось и в «Тенях» с ней же. Мезенцева, по-видимому, интуитивно способна наполнять старые балеты новым смыслом. Это уже совсем другое мышление, другой стиль». Стиль, подчеркнул критик, категория историческая, она должна развиваться. Консервация стиля ведет к таким же последствиям, как его полное отрицание. «Мы живем в эпоху разгерметизации балетного театра». Театр много путешествует, много видит, на этой сцене работают самые различные балетмейстеры, на театр воздействует современная жизнь. Естественно, что стиль меняется. Но «важно найти меру соотношения — и в «Лебедином озере» она была совершенно очевидно соблюдена. Но в этом же спектакле меня встревожил первый акт, который выпадает из стиля совершенно. Я понимаю, что здесь возникает много деликатных проблем с редактированием, авторством и прочим, но что-то делать надо, так же как и с последней частью третьего акта, в котором после сцены с черными лебедями начинается нечто такое, что уже не может иметь места на современной сцене...»

В. Гаевский выступил с критическим заявлением в адрес театра, «имея в виду общую ситуацию», которая давит на театр в следующем отношении. Тридцать лет назад стараниями молодых талантов того времени рухнула стена драмбалета, и театр с колоссальным ускорением ринулся вперед. Сейчас это ускорение замедляется, много причин этому лежит в общекультурной ситуации, от которой театр не застрахован. Другая причина в активизации и возрождении в самых неожиданных формах вроде бы разгромленного художественного мировоззрения драмбалета, особенно это касается отношения к классике. Драмбалет здесь исходил из двух предположений: в классике есть гениальная хореография и больше ничего, нет никакой драматургии, а в хорошем построении сюжета видели спасение от всего. «То, что классическая хореография возникала из образной системы всего спектакля, наши теоретики и практики драмбалета не понимали, а часто не хотели понять, потому что этот образный строй часто был чужд их мироощущению. В частности, в «Корсаре» Петипа образный строй спектакля действительно был чужд понятиям тридцатых годов. В результате раб стал другом, наложница подругой, а корсары — эдакими «тимуровцами». Они не понимали, что спектакль был целен и закончен, и хореография возникала из всей его структуры», — говорил оратор. Переходя от исторического экскурса к спектаклю Кировского театра «Корсар», Гаевский заметил, что не видит в системе отно-

шения к прошлому большой разницы между «Раймондой» Большого театра и «Корсаром» Кировского. «Корсар» вызывает ощущение блистательности и неподлинности, и не потому, что там хореография неподлинная, а потому что он не поставлен ни в какой контекст — ни прошлого, ни настоящего, потому что там нет ни радикального обновления, ни попытки действительно исторического возрождения. А тоска по подлинности — сейчас основное духовное стремление всей нашей жизни, всего нашего общества. Должна быть найдена какая-то мера подлинности и осовременивания, которую Кировский театр всегда умел находить и которую нашел в «Лебедином озере» и «Шопениане».

«Это счастье, что у Виноградова есть оппоненты, — сказала Е. ГРИГОРЬЕВА, обращаясь к главному балетмейстеру, — только в этом случае художник может расти, двигаться, изменяться». Е. Григорьева отметила перспективность мышления О. Виноградова, который еще двадцать лет назад предложил ту систему существования балетного театра, к которой мы сегодня пытаемся повернуться, удивительную способность сочетать в себе балетмейстерский талант и организаторские способности. «Мы все знаем, что рождение балетмейстера — это редкость. Я считаю, что задача нашего союза — помогать всякому маломалякскому способному человеку, что, собственно говоря, и стараются делать наши критики», — сказала она.

Как и Н. Аркина, А. ДЬЯКОНОВ выразил недоумение, по поводу позиции критиков, которые требуют от произведения следования строгой исторической канве событий и бытовой точности. «Правда искусства часто берет верх над правдой жизни. Виноградова упрекают в том, что он искажает правду: на военный корабль не могли попасть женщины. Это в жизни, а в искусстве все возможно. Во-первых, балетмейстер дал возможность прекрасному композитору А. Чайковскому, по самому складу своему юмористу, сатирику, написать великолепную, на мой взгляд, музыку, а во-вторых, внес в спектакль интересную дополнительную краску».

«Проблема современности очень сложна, — подчеркнул оратор. — На моей памяти лишь два спектакля, которые впрямую откликнулись на события современности и явились созвучными своему времени. Это знаменитая «Золушка» Большого театра, которая в те годы воспринималась как прямой и открытый отклик на радость нашей победы. И вторым примером стал «Броненосец «Потемкин». Это прямой публицистический отклик на события современности, в которой только кровь и неисчислимы страдания способны пробудить в человеке человека...»

К недостаткам спектакля Дьяконов отнес сцену на берегу, которая, по его мнению, лишняя, так как по образному строю выходит за пределы спектакля. «Неприятно подействовали и натуралистические детали в избиении матроса».

Продолжая разговор о современности, А. Дьяконов назвал «Тени» самым современным спектаклем. «В эпоху топтания и непонимания высокой культуры необходимо представлять такую совершенную красоту, какую показал Кировский театр», — говорил он.

А. Дьяконов сказал также несколько слов о гастролях в целом: они были лишены выборности, выставочности, парадности, и потому воспринимались как «кусочек рядовой жизни балета» в его «повседневном рабочем состоянии». Гастролы показали, что театр находится сейчас на большом подъеме. «Мы увидели труппу не только молодую, но и высокопрофессиональную, которая представила свои три компонента в почти совершенном виде: звезды мирового класса, яркие индивидуальности солистов, великолепный ансамбль во второй картине «Лебединого озера», в «Тенях», «Шопениане».

«В последнее время средства массовой информации «открыли огонь» по балету Кировского театра, — сказала М. ИЛЬИЧЕВА. — Начало было положено рецензией участника семинара Веры Михайловны Красовской В. Тыминского». Руководитель семинара молодых ленинградских критиков, по мнению оратора, представляла читателям прежде всего мнение, совпавшее с его собственным, не заботясь о профессиональных качествах его изложения. М. Ильичева считает также, что большинство статей, рисующих «кризисное положение труппы, написано людьми, по разным причинам обидевшимися на нынешнее руководство». К таким авторам отнесла М. Ильичева и О. Заботкину, бывшую солистку Кировского театра. «Действительно, критика в адрес театра прежде до печатных страниц не доходила. От хвалебных, профессионально необоснованных статей толка не было. Но значит ли это, что теперь нужно публиковать столь же необоснованные мнения с противоположным, сугубо негативным содержанием». К уничижительной критике в «благодарительном» тоне отнесла критик и статью П. Карпа, опубли-

ЛЕНИНГРАДСКОГО ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
ИМЕНИ С. М. КИРОВА В МОСКВЕ
ГАСТРОЛИ

ликованную в журнале «Нева».

«Главной мишенью всех критических статей, — сказала далее Ильичева, — стал О. Виноградов, балетмейстер, под чьим руководством труппа вышла из кризиса конца шестидесятых-семидесятых годов». Все неудачи, пережитые театром прежде, все пороки и просчеты бывших руководителей приписываются исключительно ему. У малосведущего читателя может сложиться мнение, что до Виноградова существовала прекрасная труппа с обширным репертуаром, состоящим исключительно из шедевров, а за последнее десятилетие она пришла в полный упадок. «Но позвольте, а как же быть с другими мнениями, которые теперь, правда, не печатаются, как быть с аплодисментами зрителей? — спрашивает М. Ильичева. — Как относиться к зарубежным откликам, содержащим высочайшие оценки сегодняшнему творческому состоянию труппы, репертуару и художественному потенциалу главного балетмейстера?» Оратор отметила, что публикацию многих материалов она считает просто некорректной. В частности, к таким она относит статью «Кто продолжит традиции?» Т. Вечесловой и А. Осипенко, напечатанную в «Правде», а также материал «В цене ли нынче лебеди?» и воспоминания о Н. Макаровой О. Заботкиной, которые опубликовала «Литературная газета». Но то, что простительно артистам, подчеркнула Ильичева, непостижительно профессиональным критикам: «Почему их статьи лишены эстетической аргументации и наполнены лишь оценками, почему вместо художественного анализа мы все чаще встречаем литературно оформленную брань и неуважительные эпитеты? Настораживает, что опытные критики все чаще обнаруживают неспособность воспринимать новое, необычное, не «прочитывают» современные спектакли». Ни в одной из «разгромных» статей не упоминается грандиозная работа театра по освоению мирового классического наследия и современной хореографии».

Тенденциозной считает М. Ильичева и статью П. Карпа в журнале «Нева». Он утверждает, что на гастролях за рубежом демонстрируются прежде всего старые балеты. «Сразу возникает вопрос — неужели критик не читал, что с большим успехом за рубежом идут концертные номера М. Бежара, Б. Эйфмана и Д. Брянцева, что в Германии с большим успехом шел «Ревизор» О. Виноградова, а Париж целый месяц смотрел «Броненосец «Потемкин», что за хореографию «Витязя в тигровой шкуре» Виноградову присуждена престижная премия «Золотая танцовщица» Пикассо? Об успехах современных исканий Кировского балета говорится и в статье канадского критика, напечатанной в журнале «Советский балет». «Удивило и заявление по поводу того, что старые балеты не являются сегодняшними достижениями. Тогда как только один театр в мире оказался способным сохранять классику». П. Карп утверждает, что за огромным большинством статей и книг ясно прослеживаются групповые интересы. «Сам критик на примере этой же статьи блестяще доказывает свой постулат», — считает М. Ильичева. Оказываются, только в ансамбле «Хореографические миниатюры» сохраняется наследие, «вот где центр выращивания молодых хореографов». Такой же точки зрения придерживается В. Красовская в статье «Валюта и девальвация», напечатанной в «Литературной газете». «Мне трудно объяснить, почему критики с известными именами не видят очевидного. Неужели тот факт, что они приглашены быть членами художественного совета коллектива, заставляет их смотреть на его деятельность сквозь «голубые и розовые» очки? Другие же ленинградские критики считают, что наследие Якобсона находится здесь в плохом состоянии, исполнительский уровень, за редким исключением, низок, репертуар далеко не безупречен...»

Анализируя репертуар Кировского театра, Карп не упомянул о премьерах «Неаполя», «Сильфиды», «Собора Парижской богородицы». «Думаю, что проигнорировать важнейшие в репертуарной политике постановки можно только преднамеренно», — считает Ильичева. Неверными и необидительными считает М. Ильичева и утверждения П. Карпа о том, что в театре ставит только Виноградов — «хореограф-монополист», что в театре «не происходит схватки объективных тенденций развития балета». Что касается первого — на сцене театра ставятся произведения известных хореографов Запада, сочинения молодых хореографов. Что касается второго — схватки и не может быть, так как некому «представить альтернативу развития балета. А ведь столкновение, борьба направлений начинается тогда, когда нарождается новое вопреки старому, когда старое изживает себя. На мой взгляд, такая ситуация в Ленинграде сегодня не наблюдается».

В заключение М. Ильичева остановилась на состоянии сегодняшней критики и балетоведения, не способных пока к анализу объективных процессов, происходящих сегодня в балетном театре. Она считает, что во многом здесь виноват и театр: «Не сам ли театр способствовал на определенном этапе снижению авторитета критики? Заинтересован ли театр в серьезном

анализе своей деятельности сегодня? Если да, то давайте искать формы сотрудничества».

Выступление ленинградского критика и балетоведа П. КАРПА резко отличалось от предыдущих высказываний в адрес театра, от их в целом положительных суждений о его работе. «Кировский, бывший Мариинский — это театр, из которого родился весь советский и отчасти даже зарубежный балет, — сказал он. — Весь вопрос в том, сохраняет ли он этот статус сокровища, а не просто приличного театра». В связи с этим П. Карп указывал на некоторые не удовлетворяющие его принципы деятельности главного балетмейстера театра О. Виноградова. «Театр много гастролирует. Олег Михайлович считает, что это правильно. Но ведь в результате этих гастролей ленинградские зрители своего театра почти не видят. В результате этих гастролей спектакли как раз и идут хуже, чем на этих гастролях. Деформируется репертуар. Что идет на сцене чаще всего? Четыре-пять спектаклей: «Сильфида» — 17 раз, «Дон Кихот» — 15, «Жизель» — 15, «Бахчисарайский фонтан» — 15. А вот «Спящая» всего 6 раз, «Баядерка» — 4, «Раймонда» — 2. Вы мне опять говорите — у нас и этого нет. У вас этого может не быть, а у нас этого не может не быть. Это Кировский театр, это центр балетного мира».

Отсюда вопрос о новых спектаклях, продолжал критик. За одиннадцать лет руководства Виноградова появилось одиннадцать новых спектаклей. За исключением двух работ зарубежных хореографов и одного советского спектакля «Пушкин» Касаткиной и Василева, в остальных постановках Виноградов был либо прямо постановщиком, либо руководителем постановки. «Мне кажется, что именно эта ситуация — недостаточность исканий, новых постановок, недостаточность попыток в этом отношении — ведет к тому, что нет балетмейстеров, и к тому, что актеры, которые у нас есть и отличаются часто поразительным дарованием, не смогут раскрываться с той силой, какую дает им их талант. Это существенно необходимо понять».

П. Карп призвал критиков быть терпимее к чужому мнению: «Пусть читатель видит разные мнения, разные суждения. Он решит, с кем ему оставаться». «После статьи в журнале «Нева», — рассказал критик, — мне приходится отвечать авторам, которые пишут мне и просят назвать прямым виновником О. Виноградова и выгнать его из театра, и тогда все будет хорошо. Это нелепость, абсурд. Виноградов, если и виноват в чем-то, так это в том, что он не сопротивляется тому движению вниз, которое начали за десять лет до него Толстиковы и Романовы. Мир живет и движется, мы уже не единственный центр балета, как тридцать лет назад. И поэтому, мне кажется, надо научиться спокойно разговаривать друг с другом, слышать других, печатать других, спорить. Было бы ужасно, если бы Виноградов согласился со мной по всем пунктам. Но я думаю, что атмосфера, которая должна у нас сложиться, должна хоть как-то отвечать тем новым понятиям, которые пришли в нашу жизнь, — понятиям плюрализма, гласности, демократии», — указал П. Карп.

Одним из очень важных явлений в жизни современного балетного и Кировского, в частности, театра Е. ЛУЦКАЯ назвала содружество О. Виноградова и Т. Мурванидзе. Мурванидзе с удивительной свободой и смелостью «вписался» в культурный слой изобразительных традиций этого театра. Основой этого содружества является несомненно равная смелость по отношению к балету, новизна подходов и необычайно изобретательное, остросовременное, свежее ощущение балетного пространства, его экспрессию мастера свободно ощущают, не жертвуя при этом ни одним из средств театральной выразительности.

«Броненосец «Потемкин» и «Витязь в тигровой шкуре» говорят о новых оборотах в творчестве О. Виноградова. На сегодня он с полным правом возглавляет труппу, ибо у него есть философская глубина. Это то новое качество, которое в разных проявлениях присутствует в «Потемкине» и в «Витязе» — в размышлениях о пределах человеческого долготерпения, о жизни и смерти, о бренности мира, о стремлениях, заведомо безуспешных, но страшных, манипулировать человеческой личностью; в размышлениях о том, что в этом тленном, переходящем мире есть изначальные ценности.

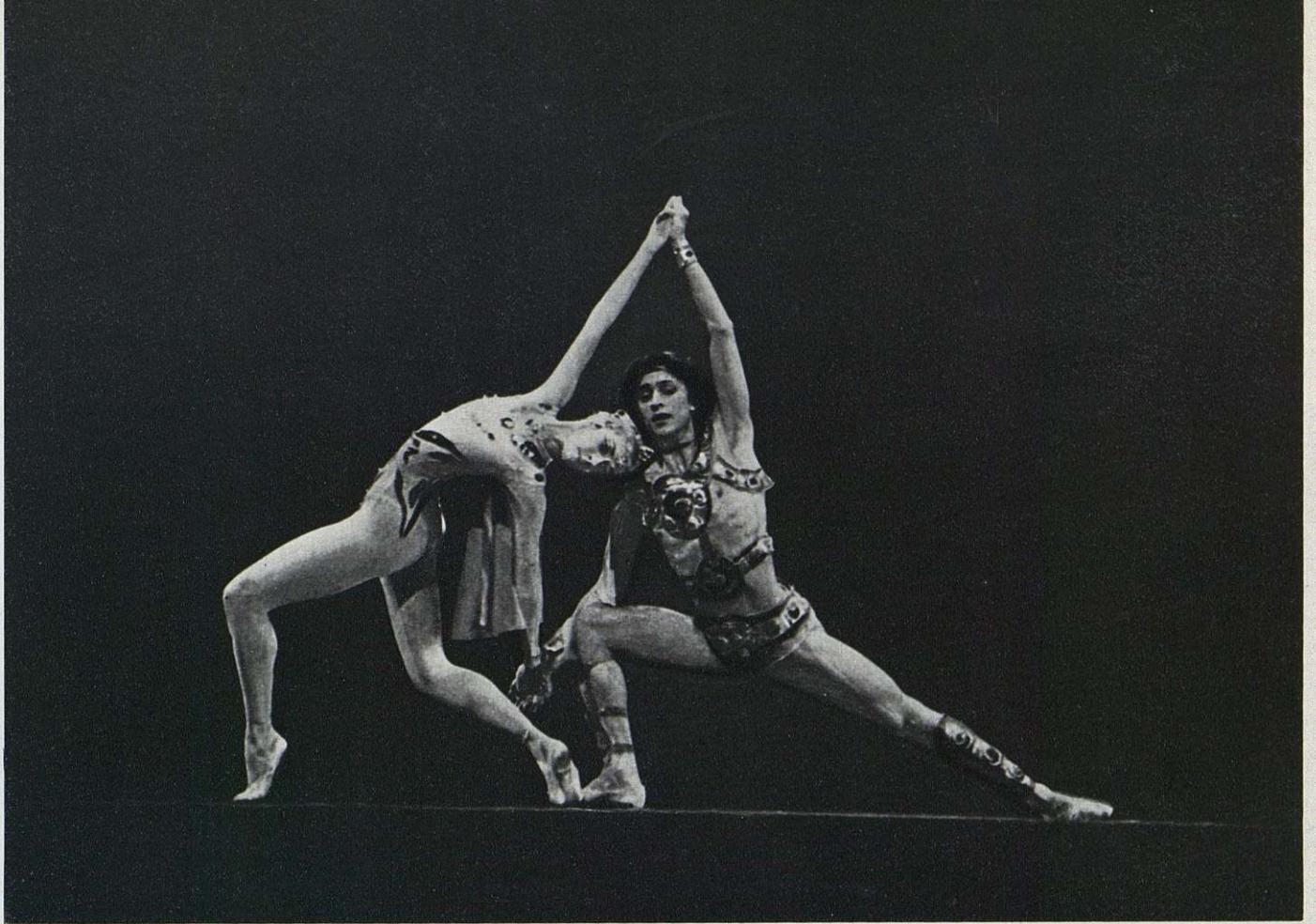
Говоря о спектакле «Корсар», вызвавшем споры критиков,

Сцена из спектакля «Броненосец «Потемкин».

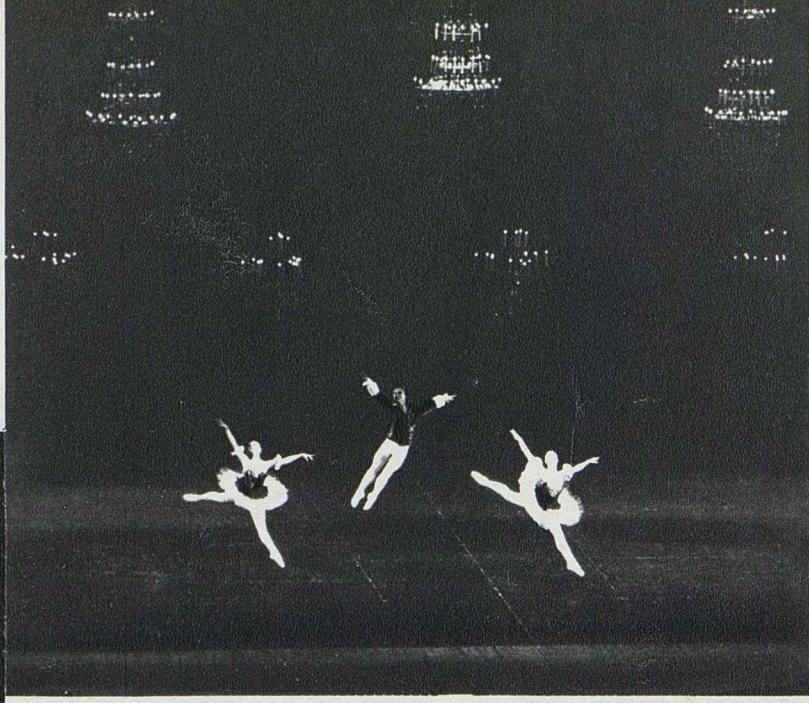
Фото Д. Куликова

ЛЕНИНГРАДСКОГО ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
ИМЕНИ С. М. КИРОВА В МОСКВЕ

ГАСТРОЛИ



А. АСЫЛМУРАТОВА
в балете «Корсар».



Выступления в Гран па из
спектакля «Пахита» для
артистов балета всегда
школа мастерства.

Фото
В. Барановского



Луцкая отметила, что многие не соглашаются или просто не учитывают интонацию влюбленной ироничности, которая присутствует в спектакле и находит свое высшее воплощение в исполнительской работе К. Заклинского. «Думаю, что это один из принципов этого зрелища, преднамеренно пышного, избыточного, избыльного, принцип, с которым нельзя не считаться».

Кировский театр в последние годы получает огромное количество отрицательных высказываний в прессе. Луцкая считает, что тенденциозность этих рецензий лежит на поверхности и не имеет никакого отношения к работе Кировского балета. «Поэто-му мне кажется достойно сожаления и прискорбно, что силы и талант Виноградова расходуется на то, чтобы реагировать «на ланье» и травлю в газетах. Думаю, что Виноградов подтвердил своими спектаклями, жизнью театра, уровнем — от работы исполнителей до работы репетиторов — не только право на руководство, но и свою художественную миссию, которую он выполняет мужественно, достойно и со спокойствием, свойственным большому художнику».

«Сегодня все говорили о московских гастрольях, — начал свою речь И. СТУПНИКОВ. — Если бы я писал статью, как Гаевский, я был назвал ее «Нет пророка в своем отечестве». Мне пришлось быть свидетелем турне театра по Ирландии и Великобритании, в частности, в Лондоне. И поразительное чувство я испытывал: почти сорок лет я с Кировским театром, и вот ныне обнаружил его в новом качестве, с новой публикой, в новых для меня условиях, что было необычайно интересно и показательно. Труппа была в блистательном состоянии, хотя уже шел четвертый месяц гастролей, она работала великолепно».

Англичане говорили о том, что труппа удивительна в своих разных возрастах. В театре «Коллизеум» шел всего один спектакль «Жизель», шесть представлений подряд, каждый раз с новым составом. Цены на билеты были фантастические, безумно разорительные для публики, но подлинно балетная публика не хотела пропускать ни одного спектакля. Каждый вечер танцевали другие, от старшего поколения до младшего, и это было поразительно, что труппа обладает такими поколениями танцовщиков, которые могут справиться с таким сложным спектаклем и так по-своему интерпретировать этот балет. А ведь ситуация была непростая — в то лето в Лондоне собрались балетные труппы, серьезные для нас соперники — театр Гарлема, Австралийский балет, Московский театр балета СССР. Это был фестиваль балета, где шла премьера Наталии Макаровой — «Лебединое озеро» в ее постановке. Мы привезли четыре больших тома рецензий. У меня было такое ощущение: а что же происходит дома? На всех диспутах, спорах, дискуссиях только и слышишь — плохо, плохо, недостаточно, да, хорошо, но плохо. И вдруг в Лондоне — такой успех, такие аплодисменты! Как ленинградец, я все время испытывал радость, а как балетный критик, постоянно хотел найти этому объяснение».

«Очень приятно, что и вся Европа, и московские критики так хвалят Кировский театр, — говорит В. ТЫМИНСКИЙ. — Но я больше согласен с П. Карпом и считаю, что у нас в Ленинграде существует состояние конфронтации между театром и критикой. Думаю, что конфронтация — вообще знамение времени и у себя в Москве, вы, хваля Кировский театр, ругаете Большой. Вероятно, что свои проблемы вы знаете лучше нас, а мы, в свою очередь, знаем наши проблемы может быть частично лучше. Потому что каждую постановку мы рассматриваем в контексте времени. Вы, видимо, изолированы. Меня трудно убедить в том, что художественный уровень того, что идет в репертуаре, достоин той хореографической культуры, которая у нас сложилась исторически, я имею в виду и Фокина, и Петипа, и Лопухова, и Григоровича. Мне кажется, есть какое-то снижение того уровня культуры, который должен быть в Ленинграде. Это спорная позиция, и, вероятно, должны выступать критики, которые выскажут другую позицию. Но, к сожалению, для выступлений у нас не так много времени. Моя статья о «Броненосце «Потемкин» в «Литературной газете» произвела не очень хороший эффект, в том числе и на меня. Я написал раза в четыре больше, нежели напечатали, были некоторые искажения в ее содержании. Называлась рецензия «Искусство подделки». Мне кажется, у О. Виноградова, провозгласившего этот спектакль как экспериментальный, новаторский по форме, отсутствует серьезная философская цель. Есть видимость современного спектакля и есть спектакль, современный по сути. В «Броненосце «Потемкин» такая ситуация возникает. Мне кажется, он просто приоделся в современные одежды. Что я здесь имею в виду? Во-первых, сюжет. Мы с такими сюжетами не встречались, и поэтому нам кажется, что это то, что сейчас должно быть. Но если посмотреть по сути этого сюжета, мораль достаточно очевидна и банальна: матросы все хорошие, офицеры все плохие, царь самый плохой, окружение его самое плохое, те матросы, которые умирают,

они самые хорошие, потому что они вызывают наибольшее страдание. Соответственно, символ развала всей эпохи, всего времени — Смерть. Конечно, на этой основе можно сделать современный спектакль, но при этом должен быть высокий художественный уровень самого языка спектакля. В последнее время в связи с появлением активного режиссерского балетного театра мы как-то перестали обращать внимание на язык балета. Мы постоянно говорим о метафорах, о том, какие мысли и аллюзии балет вызывает, но сам язык оказывается в стороне. Мне кажется, разрыв лексики этого балета с теми идеями, которые были заявлены, и явился причиной его неудачи, поскольку я считаю, что именно язык определяет балетмейстера как художника. В языке, в форме, в линии возникает мировоззрение художника. Если мировоззрения этого нет, то язык обязательно уходит в сторону эклектики, то есть занимается простым прилаживанием одного к другому, при этом философская значимость не вытекает из самого процесса движения. Все-таки подделка (я не хочу обвинить в этом Олега Михайловича, я вкладываю в это слово более широкое представление), мне кажется, что она влезла как-то в нашу культуру, в наше искусство, в хореографическое искусство довольно сильно».

«Московские критики знакомы отнюдь не только с гастрольями ленинградского театра, большинство выступавших, и я в том числе, ленинградский театр знаем на месте, и не всегда спектакли бывают удачными, и не всегда несут с собой то, что несли здесь, — отметила В. УРАЛЬСКАЯ. — Я не хочу рассуждать, почему. Потому что это Москва, потому что гастроль, потому что ленинградский театр с уважением отнесся к московской публике. Объективно мы сегодня собрались поговорить о гастрольях, поэтому нельзя не сказать главного: на гастрольях Кировского театра царил атмосфера праздника, несмотря на то, что что-то было более удачным, что-то менее, кому-то нравилось одно, кому-то — другое. Мне бы хотелось сказать несколько слов, пожалуй, о самом спорном спектакле гастролей, о «Корсаре». И сказать в связи с тем, что, на мой взгляд, — это принципиальный спектакль. Для меня он принципиален прежде всего тем, что предложил Кировским театром. Вопрос сохранения наследия — наш общий вопрос, и о нем много и по-разному мы говорим. Но есть две формы сохранения наследия: сохранение непосредственно произведения, созданного авторами текста, и сохранение спектакля «на театре». Я лично спектакль Кировского театра «Корсар», как спектакль, сохраняемый «на театре», принимаю полностью. Принимаю потому, что в театре, помимо текста, есть еще так называемая театральность, понятие, еще более изменчивое во времени, чем стиль. Спектакль, для того чтобы он жил на театре, должен быть театрален в современном понимании настоящего времени и в современном понимании прошлого времени. Спектакли того времени отличались театральностью, но театральностью непосредственно в понимании того времени, и с моей точки зрения, текст хореографический, режиссура этого спектакля (а режиссура обращается к текстам любых произведений), художественное решение Т. Мурванидзе создали именно тот современный театр, в рамках которого может существовать наследие не только как памятник, но как живой театр сегодняшнего дня. И вторая тема, о которой я скажу в нескольких словах. Полученная нами гласность дала нам очень много прав, но она нас очень ко многому обязала. Если раньше были запреты, были сдерживающие центры волевого, силового порядка, то сейчас их нет. И ныне характер разговора о театре, об артистах, даже первого года работы в труппе, определяется только нравственным мерилом каждого из нас, каждого критика, каждого пишущего о балете. К сожалению, мы не можем запретить выступать на страницах журналов и газет тем, кто не выступает ни в роли теоретика, ни в роли критика, ни в роли зрителя, а сводит на этих страницах свои определенные личностные отношения. Если бы было можно каким-то волевым началом это запретить, нзм было бы удобней сегодня разговаривать. Мы не можем не радоваться самым разным мнениям, и действительно, нам нужно приучиться терпеливо относиться к самым разным мнениям, но когда они основаны на профессиональном интересе и не преследуют других задач. К любому мнению, профессиональному, критически заинтересованному, может быть, даже не очень удачно высказанному, нашим деятелям театра следует относиться спокойнее. А вот к мнениям, которые идут от желания напомнить о том, что я или мы когда-то сами выступали на сцене, от стремления свести какие-то свои личные счеты, поквитаться за прошлые обиды, привыкнуть очень трудно. Они вызывают неуважительное отношение ко всей критике как таковой».

«Первое и главное ощущение от спектаклей Кировского театра, — говорит Н. ЧЕРНОВА, — что это театр с прошлым, настоящим и будущим. Второе — это живость и жизнь, которая возникает даже в тех спорах, что ведутся вокруг этого театра. Это

ЛЕНИНГРАДСКОГО ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
ИМЕНИ С. М. КИРОВА В МОСКВЕ
ГАСТРОЛИ

свидетельство нормального творческого процесса. Некоторые критики сегодня говорили, что на Кировский театр нужно смотреть с точки зрения контекста культурной жизни. Я хочу добавить одно слово: современной культурной жизни. Все время возникают споры, каким был Кировский театр и каким стал сейчас. Давайте смотреть на эту проблему с точки зрения сегодняшней жизни и сегодняшнего контекста современной культуры. Если говорить о классике, то для меня эмблемой классики на гастролях в Москве стали именно «Тени». Они поразили потрясающей дикцией, причем дикцией и в ансамблях, и в партиях солистов, и балерины, и у кордебалета: такой графичности линий, как в «Тенях» у кордебалета, я просто раньше не видела. Мы говорим, что классика должна быть одуховлена. Но ее сегодня танцуют представители другого поколения, не Е. Гердт и не Г. Уланова, они идут от формы, потом эта форма наполняется смыслом актерского содержания, которое оправдывает форму. Мы увидели, как изменился Г. Мезенцева. Два адажио — в «Тенях» и «Лебедином озере» — показали нам личность балерины. Я человек не сентиментальный, но мне просто хотелось плакать».

«Виноградов мне дорог своим бесстрашием, — продолжала Н. Чернова. — Он не думает о вкусах публики и критики, и это главное. Если говорить о «Броненосце», тут есть открытие новых эстетических возможностей. Я смотрела спектакль дважды, первый раз у вас в театре и второй раз здесь. С чем я не согласна в статье В. Тыминского: надо идти от замысла художника, а не навязывать свое видение спектакля. Может быть рецензию в редакции сильно сократили, но в том, что опубликовано, четко просматривается — критик мысленно ставит свой спектакль.

Для меня «Броненосец «Потемкин» — это спектакль про стенок: открывается занавес, и вы видите эти закрытые черные фигуры, и это замкнутое пространство. Для меня это — спектакль о жестокости, о рабстве, которое нельзя выносить».

«Прежде чем начать работать в балете Кировского театра, — сказал в своем заключительном слове Олег ВИНОГРАДОВ, — я изложил свою программу. Мне нужно было осуществить смену поколений, а что это такое — любой грамотный человек может себе представить. Тяжело распоряжаться судьбами живых людей во имя того, чтобы театр жил. И мне пришлось этим заниматься, пришлось расставаться со многими из тех, кто считался знаменем театра, и это очень трудно. Но есть живая диалектика, законы развития искусства.

Сейчас у нас действует такая система. Помимо художественного совета, на который выносятся уже определенные мнения, решения готовятся сначала на коллегии балета, куда входят самые большие авторитеты нашего дела — все репетиторы, педагоги, ведущие солисты, представители общественных организаций. Все, что я предлагаю, решается не мной одним, все обсуждается, протоколируется, и мы выносим на художественный совет коллективное мнение. Если моя вина есть в чем-то, она моя личная, если есть общие заслуги, то они общие. Я благодарен этим людям, потому что сегодня больших профессионалов в балете я не знаю».

«Сейчас так сложилась судьба, что мы увидели, наконец, очень много, — продолжает О. Виноградов. — Мы сегодня все знаем, что происходит в мировом балете. Более того, с нами хотят работать лучшие хореографы мира, наверное, потому, что мир не стоит на месте, но именно он признает нас как авторитет номер один. Но В. Тыминский не признает, он учит меня, как ставить современный балет. М. Бежару мой балет нравится, он считает его современным. Нравится и другим хореографам. В Париже вместо семи спектаклей, прошедших с триумфом, нас просят дать еще десять спектаклей «Потемкина». Или в Лондоне, когда, помимо четырехсот статей, опубликованных в прессе, нам присуждают еще международные премии, за последние годы мы получили их четыре. О. Заботкина спрашивает, сколько стоят наши лебеди сегодня. Вы не представляете, как дорого, потому что эти лебеди — лучшие в мире. Сегодня мы заключаем контракты — сорок пять тысяч долларов за один спектакль. И люди стоят ночами, чтобы попасть на наши балеты. Давайте грамотно исходить из того, что мы сами хотим. Может быть, вы мне перечислите, какая у нас в репертуаре была классика, что из наследия нам досталось и что осталось сегодня. Впервые мы вернули А. Бурнонвиля в Россию. Мы первые получили беспопыльное право владения наследием Дж. Баланчина. И мы вернем Баланчина, и начали это делать не контрабандой, когда «переносят» по кассете. Мы хотим серьезно работать.

Что такое наследие? Можем ли мы убрать любой спектакль из наследия? Не можем. Могут ли все спектакли наследия одновременно идти в театре? Не могут. Их немного: десять с половиной спектаклей, но все равно это количество идти не может.

Значит, «Спящая», «Раймонда», «Баядерка». «Баядерка» в репертуаре постоянно, хотя, конечно, когда мы уезжаем на гастроли, она идти не может. «Спящую» и «Раймонду» реставрируем, не меняя всего хорошего, что там было. Или «Корсар». Он шедевром никогда не был, даже когда Петипа ставил первую редакцию. Ради чего существует «Корсар»? Па де склав первого акта, фарбан второго акта и трио второго, трио одалисок из третьего и «Оживленный сад» — вот где гениальность «Корсара». И создать атмосферу для возникновения фарбана, па де склава или атмосферы для появления «Оживленного сада» — в этом моя вместе с Петром Андреевичем Гусевым была задача.

Часто меня спрашивают, ради чего вы работаете, чем живете? Я работаю только для одного — для своей профессии, для профессии балета. В этом мое святое предназначение. Если я этой профессии изменю, я уже не то, что я есть. Вы свою профессию понимаете по-другому, у вас у каждого своя профессия. Вы судите меня и балет как жанр с точки зрения своей профессии. А вы все-таки подходите с точки зрения балета. Балет — это уникальное явление. Во многом законы балета вам неизвестны. Для многих это темный лес, вы извините. Там может быть литература, поэтика, там может быть все, что угодно, но не балет. Почему я так говорю? Потому что я хочу быть в какой-то степени профессионалом, хотя бы в конце жизни. Я хочу всю жизнь учиться, потому что я многого не умею.

Когда я говорю, что наш театр — музей, я говорю это ответственно. Например, спектакли советской балетной классики. «Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова, «Шурале» и «Спартак» Л. Якобсона, «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского, «Плама Парижа» В. Вайнонена, «Лауренсия» и «Сердце гор» В. Чабукиани. Я убежден, что время споров с драмбалетом ушло. Сегодня эти спектакли, по моему глубокому убеждению, вызывают интерес, и кто же, как не Кировский театр, призван их возродить. И постепенно мы это сделаем... Кроме нас, эти спектакли никто больше не сделает, но надо искать, как их сегодня показывать.

Меня упрекают, что я мало ставлю, но надо же отдавать себе отчет, что в сезон в театре может идти только 15 прокатных названий, здесь и классика, и советские спектакли, и постановки зарубежных хореографов. Давал ли я возможность пригласить кого-то из молодых хореографов? Назовите фамилию, кого пригласить, я создам для него все условия, и он получит для работы у нас любые возможности. Просто пока нет фамилий того уровня, который должен соответствовать Кировскому театру. Вот и приходится выкручиваться и выслушивать претензии, но это не из-за того, что я чего-то не хочу, объективно так складываются обстоятельства.

О формировании труппы. На все спектакли у нас есть пять-шесть составов, что почему-то тоже ставится мне в упрек. Практика театра настолько сложна, что и из этих-то пяти-шести составов некому танцевать, поэтому постоянно готовятся молодые. Когда в Лондоне нас спросили, кто будет танцевать «Жизель», и я сказал, что мы имеем шесть составов, мне не поверили. Но действительно танцевали шесть разных составов». Эту проблему О. Виноградов связывает с гастрольной политикой коллектива. По его мнению, такой театр, как Кировский, должен много гастролировать. Но ленинградский зритель не должен страдать от этого. Поэтому необходимо создать такую труппу, которая бы позволяла вести активную гастрольную деятельность без ущерба для спектаклей, показываемых на стационаре.

«Помню, когда я ставил в Москве «Асель», — отмечал далее Олег Михайлович, — больше всего писали о языке, больше всего тогда я и старался заниматься этим. Сегодня никто новому языку не научится и ничего нового в нем не освоит, будь то М. Бежар или И. Килиан. Возник новый интернациональный уровень языка, при котором нужно делать и говорить все, что вы хотите. Сегодня самое сложное — найти новую эстетику спектакля. В ближайшее время я буду заниматься поиском новой эстетики спектакля, буду ставить «Петрушку» И. Стравинского, к которому я давно подходил. Мне неинтересно заниматься поиском языка. Хореография развивается не просто исходя из конкретного языка. Это абсолютный формализм. Что такое язык Баланчина? Казалось бы, это классика, а это неоклассика, но даже и не она, потому что это язык Дж. Баланчина, и этим все сказано.

В нашем театре очень много проблем, мы будем работать над ними в том ключе, в котором показали наши спектакли в Москве».

В дискуссии также участвовали критики Е. БЕЛОВА, С. ДАВЫДОВ, В. КИСЕЛЕВ, О. РОЗАНОВА, Н. САДОВСКАЯ, И. СКЛЯРЕВСКАЯ, А. ЧИЖОВА, М. ЮРЬЕВА.

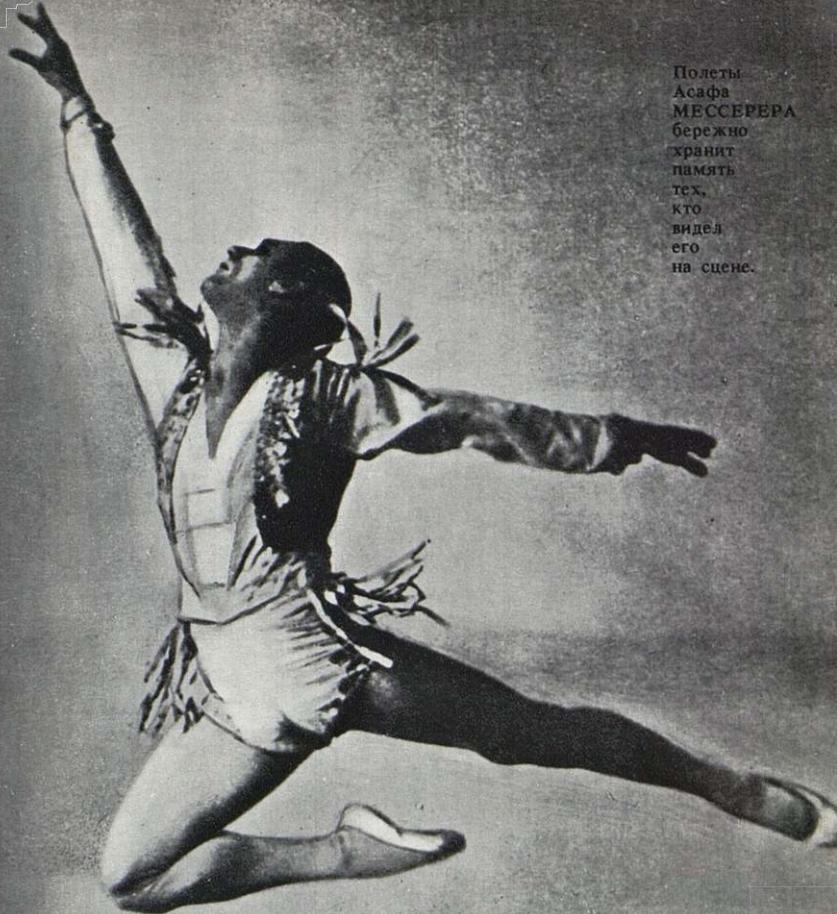
ЛЕНИНГРАДСКОГО ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
ИМЕНИ С. М. КИРОВА В МОСКВЕ

ГАСТРОЛИ

МАСТЕР В КРУГУ ДРУЗЕЙ

«Мастер в кругу друзей» — так назывался вечер, собравший в Центральном доме актера имени А. А. Яблочкиной известных деятелей театра, представителей балетной общности, просто любителей балета. Он был посвящен творчеству выдающегося деятеля советского хореографического искусства, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР Асафа Михайловича Мессерера, отметившего свое восьмидесятипятое юбилейное. Искренними словами любви, уважения и признательности приветствовали мастера Ольга Лепешинская, Раиса Стручкова, Владимир Васильев, Наталья

Касаткина, Александр Богатырев, Сусанна Звягина, Владимир Васильев, Геннадий Ледах.



Полеты
Асафа
МЕССЕРЕРА
бережно
хранят
память
тех,
кто
видел
его
на сцене.

«Ты долговечен потому, что открываешь путь новому дню», — это строки из письма, присланного в адрес Асафа Михайловича Иваном Семеновичем Козловским и зачитанного на вечере. «Вы для нас — живой пример постоянной, вечной молодости.

Вы всегда несли людям добро. Работая с Вами, неизменно ощущаешь огромную полноту счастья», — такими словами выразил свои чувства Владимир Васильев. О «человеке исключительной доброты и порядочности», «носителе нравственных начал» говорила Раиса Стручкова. «Героем творческого труда» провозгласил Асафа Михайловича Мессерера ведущий вечера Борис Львов-Анохин, по просьбе которого Асаф Михайлович рассказал собравшимся об истоках своей артистической деятельности, о наиболее знаменательных событиях творческой жизни. В программу вечера вошел также показ кинофрагментов, запечатлевших Мессерера во время его выступлений, его работу как педагога в балетном классе, а также сочиненные им концертные номера. Стихи, посвященные Асафу Михайловичу Мессереру, прочитала Белла Ахмадулина, а юные артисты детского балетного театра при Дворце культуры автозавода имени Лихачева показали отрывок из осуществленного ими балета «Щелкунчик».

У Театральной Афиши

Фото

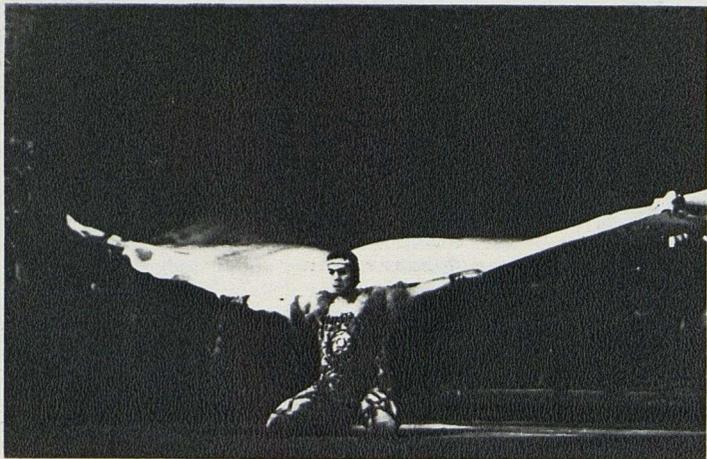
Б. Ананьева,
Е. Зеленко,
В. Зотова,
С. Карташева,
Ю. Ларионовой,
А. Лыжина,
В. Монеца,
О. Полянского,
А. Степанова,
Г. Тримкаса

◀ МОСКВА



Н. АНАНИАШВИЛИ и В. МОНАХОВ
в спектакле «Млада».

В. ТЕДЕЕВ в балете «Скифы».



ЛЕНИНГРАД ▶

Венгерский хореограф Антал Фодор осуществил на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова постановку рок-балета «Проба» («Репетиция») на музыку И.-С. Баха и Г. Прессера. Художник-постановщик Т. Мурванидзе, художник по костюмам Ю. Шеффер (Венгрия). В спектакле выступают К. Мельников, Е. Нефф, Ф. Рузиматов, А. Асылмуратова, Ю. Махалина, Э. Алнев, К. Заклинский и Петров. Спектакль «летит под флагом Фодора».

Спустя шестьдесят пять лет после последней своей постановки опера-балет Н. Римского-Корсакова «Млада» увидела свет рамп в Большом театре СССР. Спектакль осуществили режиссер Б. Покровский, дирижер А. Лазарев, балетмейстер А. Петров, художник В. Левенталь. В роли Тени княжны Млады и Тени царицы Клеопатры выступают солистки балета Большого театра СССР Н. Ананиашвили и Н. Грачева. Три одноактных балета составили программу представления «Балет, балет, балет...», которое показал Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. В нее вошли «Скифы» (на музыку С. Прокофьева), «Лебединая песня» (на музыку Э. Шоссона), «Ковбой» (на музыку Дж. Гершвина). Балеты поставлены хореографом Д. Брянцевым, художник В. Арефьев, дирижер Г. Жемчужин. Среди исполнителей Г. Крапивина, М. Левина, Г. Степаненко, С. Цой, Т. Чернобровкина, В. Тедеев, В. Кириллов, В. Лантратов, В. Петрунин, А. Дубинин. Новую встречу с одним из самых популярных произведений С. Прокофьева — его балетом «Золушка» подготовил для своих юных зрителей Детский музыкальный театр. Художественный руководитель постановки Н. Сац, постановка Б. Лялаева (он же — автор сценической редакции либретто Н. Волкова), дирижер Л. Гершкович, художник Э. Стенберг. Среди исполнителей — Е. Копылова, М. Носова, Д. Кондрашкин, А. Котов, А. Пушкарев, И. Макарова, М. Сытина, Г. Клевенко.



Сцена
из
балета
«Золушка».
В роли
Золушки —
Е. КОПЫ-
ЛОВА,
Феи —
Г. КЛЕВЕНКО.





◀ ТАЛЛИНН

Бессмертная «Жизель» А. Адана возобновлена на сцене театра «Эстония». Постановку осуществил Н. Долгушин. Музыкальный руководитель и дирижер Ю. Альпертен, художник Э. Рентер. В спектакле заняты И. Арро, К. Кырб, С. Краинг, Л. Синцова, Т. Хярэ, Ю. Екимов, В. Федорченко.

К. КЫРБ (Жизель) и Ю. ЕКИМОВ (Альберт) в балете «Жизель».



КИШИНЕВ ▶

В Молдавском театре оперы и балета состоялась премьера балета польского композитора Б. Павловского «Белоснежка и семь гномов». Хореография и постановка Г. Майорова, дирижер И. Янки, художник А. Каждан. В спектакле заняты О. Гурьевская, В. Щепачева, О. Юнел, И. Полякова, А. Александров, В. Гелбет, Т. Буртасенков и другие.

О. ГУРЬЕВСКАЯ (Белоснежка) и П. РОМАНЮК (Королевич) в балете «Белоснежка и семь гномов»



◀ ВИЛЬНИУС ▼

На музыку Иоганна Штрауса балетмейстером В. Гривницасом в театре оперы и балета Литовской ССР осуществлен балет «Голубой Дунай». Дирижер В. Виржонис, художник Б. Гоге (Рига). В спектакле заняты Л. Бартусявичуте, Н. Бередица, И. Вайлейкайте, В. Куджма, И. Катакинас, П. Скирмантас.

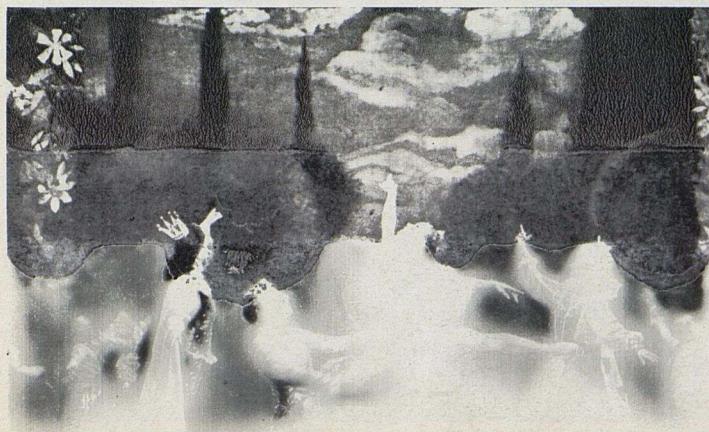
На той же сцене молодой литовский хореограф Ю. Сморгинас подготовил свой первый полнометражный балет «Макбет» на электронную музыку О. Балакаускаса. Оформление А. Яцовскиса. В премьерных спектаклях участвовали А. Гинейтите (леди Макбет), Г. Скоробогатов (Макбет), В. Будра (Дункан), В. Парутите (Геката).

А. ГИНЕЙТИТЕ (леди Макбет) в балете «Макбет».

СВЕРДЛОВСК ▼

Очередная премьера Свердловского театра оперы и балета имени А. В. Луначарского — балет П. Чайковского-М. Петипа «Спящая красавица» в хореографической редакции К. Сергеева. Постановку осуществила Т. Соболева, дирижер Н. Чунихин, художник М. Соколова. В главных партиях выступили Л. Воробьева (Аврора), Ю. Веденеев (Дезире), Н. Гордиенко (фея Сирени), Н. Остапенко (фея Карабос).

Сцена из балета «Спящая красавица». В роли Авроры — Л. ВОРОБЬЕВА, Принца Дезире — Ю. ВЕДЕНЕЕВ.



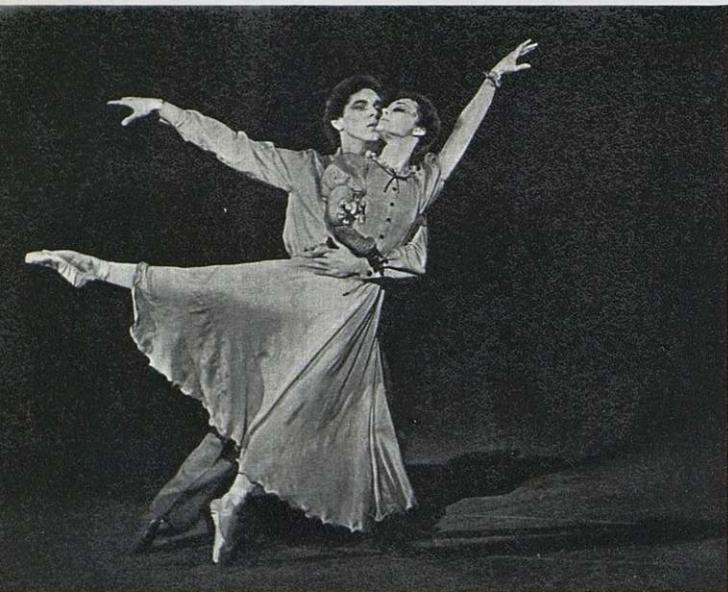
Л. БАРТУСЯВИЧУТЕ и И. КАТАКИНАС в балете «Голубой Дунай».

Н. ШИКАРЕВА
(Мария)
и Н. ГИМА-
ДЕЕВ (Вацлав)
в спектакле
«Бахчисарай-
ский фонтан».



ЛЬВОВ ►

Свою оригинальную версию балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» предложил своим зрителям Львовский театр оперы и балета имени И. Франко. Хореография Г. Исупова, художник Е. Лысик, дирижер И. Лацанич. В спектакле выступили Л. Гражулис (Джульетта), Ю. Карлин (Ромео), В. Якимович (Тибальд), В. Матвеев (Меркуцио), П. Слободяный (Бенволио).



◀ КУЙБЫШЕВ

В пятый раз обращается к балету Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» Куйбышевский театр оперы и балета. На этот раз целью постановочной группы было с предельной точностью воссоздать классический вариант спектакля в подлинной редакции Р. Захарова. Работу осуществляла студентка балетмейстерского факультета Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Е. Шипяцкая. Руководитель постановки И. Чернышев, дирижер В. Невлер. Декорационное оформление по мотивам эскизов В. Ходасевич подготовлено Н. Хохловой. В спектакле заняты Е. Брижинская, И. Румянцева, В. Пономаренко, Н. Гимадеев, А. Коцоев, М. Козловский и другие солисты.



Л. ГРАЖУЛИС (Джульетта) и Ю. КАРЛИН (Ромео)
в балете «Ромео и Джульетта».

◀ КАЗАНЬ

На афише Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля появилось еще одно название — балет В. Гаврилина «Анюта». Дирижер Т. Ахметов, балетмейстер-постановщик В. Васильев, балетмейстер-ассистент К. Шморгонер, художник Л. Бубнерис, художник по костюмам В. Климане. В спектакле заняты И. Хакимова (Анюта), В. Яковлев (Петр Леонтьевич), В. Бортяков (Модест Алексеевич), И. Жуков (Артынов), Р. Рахманов (Студент), В. Грачев (Его Сиятельство).

И. ХАКИМОВА (Анюта) и Р. РАХМАНОВ (Студент)
в балете «Анюта».

ПЕРМЬ ►

Знаменитая французская певица Эдит Пиаф стала героиней одноименного балетного спектакля, осуществленного на сцене Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского. В основу сочинения положена музыка Э. Денисова, Ф. Пуленка, М. Моно. Балетмейстер — Л. Шипулина. Спектакль «Эдит Пиаф» — это балет, хореографией которого занимались Л. Шипулина, А. Скрыбина, П. Ковальски.

Либретто, хореография и постановка «Вечера» В. Хинганского, художник С. Горянский.

Л. ШИПУЛИНА (Эдит) в балете «Эдит Пиаф».





◀ ЯКУТСК

Остап Бендер появился в Якутске! Местный музыкальный театр показал своим зрителям балет Г. Гладкова «Двенадцать стульев» (по роману И. Ильфа и Е. Петрова). Хореография и постановка А. Попова, дирижер Н. Кисленко, художник С. Иванова. В роли Остапа Бендера выступил С. Афонасевич.

Сцена из балета «Двенадцать стульев».

КИЕВ ▶

Вновь на киевской сцене — герои «Дон Кихота»! Постановку балета Л. Минкуса «Дон Кихот» (в хореографии М. Петипа, А. Горского, К. Голейзовского) осуществил В. Литвинов. Дирижер К. Еременко, художник В. Арефьев. В спектакле заняты Т. Таякина, А. Кушнерева, Л. Сморгачева, Т. Белецкая, Н. Прядченко, В. Яременко, К. Костюков, С. Лукин.

Т. БЕЛЕЦКАЯ и К. КОСТЮКОВ в балете «Дон Кихот»



▼ УФА

Десять лет живет на сцене балет Ф. Амирова «Тысяча и одна ночь». Еще одна версия произведения — спектакль осуществлен М. Бурхановым — увидела свет ramпы в Башкирском театре оперы и балета. Музыкальный руководитель и дирижер Ю. Анисичкин, художник Р. Арсланов. Роли исполняют Б. Юлдашев, Г. Сабирова, Л. Шапкина, В. Шапкин, Т. Пунина, Г. Нагимова, А. Гильмутдинов, А. Насырова, Х. Мухаметшин. В спектакле заняты учащиеся Уфимского хореографического училища.

Г. САБИРОВА (Шехеразада) и Б. ЮЛДАШЕВ (Шахрияр) в балете «Тысяча и одна ночь».

Сцена из спектакля «Тщетная предосторожность».



ЙОШКАР-ОЛА ▲

Одно из самых репертуарных произведений хореографической сцены — балет П. Гертеля «Тщетная предосторожность» появился на афише Музыкального театра Марийской АССР. Хореография А. Горского в редакции А. Голышева, дирижер И. Егоров, художник-постановщик Л. Тирацуян, художник по костюмам Т. Мартынюк. В спектакле заняты А. Якубов, А. Александрава, Л. Голышева, А. Козьмин, А. Сапаев.



У
Театральной
АФИШИ



У Пленум
правления
Союза
театральных
деятели
СССР

В КОНЦЕ МИНУВШЕГО ГОДА В МОСКВЕ СОСТОЯЛСЯ V ПЛЕНУМ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ СССР. ЕГО ПОВЕСТКА ДНЯ БЫЛА ПОСВЯЩЕНА ОБСУЖДЕНИЮ ПРОБЛЕМ СЕГОДНЯШНЕЙ ЖИЗНИ СОВЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА. МАТЕРИАЛЫ СОСТОЯВШЕГОСЯ ФОРУМА ПУБЛИКУЮТСЯ В ЭТОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ».

СОВЕТСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Аарне МИКК,
народный артист Эстонской ССР,
главный режиссер театра «Эстония»,
секретарь Союза театральных деятелей СССР

Союз театральных деятелей СССР проводит первый Пленум, на рассмотрение которого предложены творческие вопросы. Наш Пленум — это впервые предоставленная возможность поговорить о проблемах музыкального театра всем нам вместе. Наконец, это первый Пленум, который имеет реальную возможность обсуждать опубликованные документы и существующие проекты по реформе театра.

Дух века требует важных перемен и на сцене музыкальной. Почему? Ведь наш зритель очень любит оперу, балет, не говоря уже об оперетте.

Докладчик говорит о замечательных мастерах, прославивших искусство советского музыкального театра во всем мире. Но в последнее время, отмечает он, меньше и меньше стало появляться таких постановок, которые мы могли бы назвать художественными событиями. И рядом с похвальными отзывами из-за рубежа приходят и тревожные сигналы, где в первую очередь говорится о старомодности наших спектаклей, о стилистическом однообразии, об узком репертуарном спектре.

Сталинская политика культуры оставила свою трагическую печать и на развитии советского музыкального театра.

В то время, как сочинения Прокофьева и Шостаковича в двадцатые-тридцатые годы были в авангарде мирового музыкального искусства, в нашей стране появлялись «исторические» статьи в «Правде» — «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», которые на многие десятилетия установили в качестве официального эталона на сцене музыкального театра однообразный примитив. «Ценные указания» А. Жданова, воплощенные в постановлении 1948 года, тоже надолго сковали отечественный музыкальный театр, лишили его полноценного современного репертуара, и тем самым — почвы для творческих событий. Те роковые решения партии отменены, но это еще не значит, что брежневским чиновникам тут же пришлось по душе «Нос», «Мастер и Маргарита» и многие другие сочинения.

Каждый руководитель музыкального театра получал ежегодно рекомендательные списки Министерства культуры СССР, где уже по названиям становилось ясно, что многие из этих «шедевров» никогда не будут поставлены. Если же они по чьей-то команде и пробьются к зрителю, то, как правило, в одном театре и на короткий срок.

А за рубежом советскую музыку по-прежнему представляют в основном С. Прокофьев и Д. Шостакович. К счастью, к ним, хотя и медленно, но прибавляются имена Р. Щедрина, А. Петрова, С. Слонимского, Г. Канчели, В. Кобекина и других. Зарубежные театры сделали новые заказы А. Шнитке и Э. Денисову, но в нашей стране их театральные произведения по-прежнему почти неизвестны.

Музыкальный театр стал своеобразным отражением тех процессов, которые происходили в нашем обществе. Именно в музыкальном театре было максимально сублимировано личностное, творческое начало, а традиции превратились в догму и штамп.

Модель императорского театра с его официальной и режимом была не только принята на вооружение, но и сильно развита и вглубь и вширь. Какие-либо формы, кроме стационарной, категорически отбрасывались. Таким образом, контроль идеологический, политический, а в результате и художественный был железно закреплен.

Всякая попытка найти логику в создании сети музыкальных театров обречена на неудачу. Театры открывались по прихоти властей, без учета духовных потребностей и возможностей города, местного зрителя. Единая организационная структура театров, вне зависимости от национальных традиций, художественных склонностей региона привела к тому, что и в творческих устремлениях театров трудно отыскать что-то индивидуальное, свое. Четыре-пять одних и тех же названий опер, балетов и оперетт до сих пор — основа афиши почти всех театров страны. Спектакли же оригинальные, высоко оцененные знатоками, идут редко, посещаются плохо. Вот и получается, успех — для себя, для публики — «джентльменский набор»: «Евгений Онегин», «Лебединое озеро», «Веселая вдова». Вдумайтесь: три с половиной процента репертуарных названий составляют половину проката. Как могло произойти, что мы стали иждивенцами и живем за счет репертуара XIX века? Такой архаичной репертуарной политики не знает ни одна страна, ни одна эпоха.

Да, были и есть подвижники. Преимущественно современные произведения рождали открытия Ю. Григоровича, Б. Покровского, Н. Боярчикова, Г. Рождественского. Но обратите внимание — двое из них были вынуждены уйти из Большого театра, в первую очередь из-за своей независимой современной репертуарной политики.

Единственным театром альтернативных форм в семидесятые годы стал Камерный музыкальный театр под руководством Б. Покровского. Открытие Покровским театра в подвале «на Соколе» по значению может быть приравнено к созданию Станиславским и Немировичем-Данченко своих музыкальных студий, сыгравших огромную роль в развитии советского музыкального театра.

Каких-то двадцать-двадцать пять лет назад «Каменный цветок», «Легенда о любви», позже «Спартак» Ю. Григоровича, «Берег надежды» и «Ленинградская симфония» И. Бельского, «Ромео и Джульетта» и «Асель» О. Виноградова, произведения Н. Боярчикова, Н. Касаткиной и В. Василева, М. Мурдама, Ю. Вилимаа, А. Шекеры, Р. Ахундовой и М. Мамедова открывали многообещающие перспективы отечественного хореографического театра. И последующие годы, казалось бы, были щедры на рождение самобытных творческих индивидуальностей. Выступали в качестве балетмейстеров М. Плисецкая и В. Васильев, ярко заявили о себе В. Елизарьев, У. Сарбагишев, Г. Алексидзе, появились новые интересные постановки Б. Эйфмана, Л. Лебедева, Н. Назировой. Однако анализ современного состояния нашего балетного театра показывает, что внешнее благополучие заслоняет от нас целый свод проблем.

Мы превратили классику в фетиш, тем самым искусственно затормозили развитие иной хореографической стилистики, отторгли себя от мирового процесса. Бесконечно присягая классике, мы утратили истинно классические традиции.

А. Микк говорит затем о том, что и наша оперетта — в тупике.

Нас миновал опыт мирового театра в постановке мюзиклов, требующих виртуозности артистов и сценической техники такого уровня, о которых наша сцена и не помышляет. А между тем последние достижения в нашем театре оперетты — спектакли В. Воробьева, Г. Лордкипанидзе, К. Стрельнева, В. Цюпы, И. Гриншпуна — обязаны урокам театра мюзикла.

Не секрет, что музыкальный театр — искусство дорогое. Сакраментальный «остаточный принцип» финансирования культуры ударил по нему особенно болезненно. Театры нацелили на план, на рост количества спектаклей в сезон. Эксперимент последних лет этот процесс усилил, материально стимулировал. Сегодня для оперного театра счи-

тается нормальным 350 спектаклей в сезон, для оперетты — 400, а многие играют больше. Императорским театрам, с которых скопирована нынешняя организационная структура, 200—220 представлений в год казались напряженной работой.

И без хозрасчета наш театр — самый коммерческий среди театров развитых социалистических стран. У них дотация больше приблизительно в два раза и покрывает семьдесят-девяносто процентов расходов. При этом они показывают не более 240 спектаклей в год. Можем похвастаться еще одним «достижением» — у нас, ко всему прочему, самые длинные в мире театральные сезоны.

Стало неудержимо расти количество выездных спектаклей. В некоторых театрах оперы и балета на их долю выпадает более трети проката, а в театрах музыкальной комедии и того хуже — больше половины. Представьте: каждые два дня — на выезде. Это при наших дорогах! А клубные площадки, на которых приходится петь без акустики и танцевать с риском для жизни? Какой во всем этом смысл? Деньги? Но все равно мы живем на дотации и дохода не приносим. И о каком искусстве может идти речь в условиях этой системы? Как при таком режиме качества проводить репетиции, поддерживать уровень рядового спектакля? А уж о творческом эксперименте, праве на смелый риск и говорить не приходится.

Не менее острые противоречия современного музыкального театра лежат и в сфере трудовых проблем. Уровень оплаты не соответствует специфике профессии, уникальности труда: заработная плата не выполняет стимулирующей роли. Недостатки в распределении зарплаты привели к узаконенному разделению театров, когда высокий должностной оклад отражает не творческую потенцию и трудовой вклад исполнителя, а факт его пребывания в штате привилегированного театра.

Дискредитированы целые профессии. В частности, артисты оркестров музыкальных театров объявлены как бы «второсортными» — за тот же должностной оклад они обязаны играть в два, два с половиной раза больше, чем артисты симфонических оркестров. То же самое происходит и с оплатой артистов хора и кордебалета. Очевидно поэтому даже в Большом театре сегодня в хоре немало вакансий, а в Белорусском оперном — 11 вакансий в хоре и 21 в балете, в Киргизском — 15 в хоре, 6 в балете и 7 в оркестре, а в Туркменском театре — 15 вакансий в хоре, 22 в балете и 42 в оркестре.

Сегодня мы сталкиваемся с тем, что даже такие масштабные оперы, как «Иван Сусанин», исполняются хором, где только 12 мужчин, в постановках «Лебединого озера» вместо 32 лебедей танцует 8 артисток кордебалета, во многих классических опереттах главные арии часто исполняются в транспонированном варианте. Все это — жалкий компромисс, не имеющий ничего общего с искусством.

Удручает и трудное материальное положение концертмейстеров в музыкальных театрах, без которых, как известно, эти театры просто не могут существовать. А разве допустимо, чтобы представители уникальных театральных профессий — модельеры, закройщики, осветители, художники за свой труд получали в два-три раза меньше тех, кто работает на фабриках и заводах.

Вальтер Фельзенштейн сказал когда-то о «Комише Опер», что «в этом театре будут показаны только такие произведения, которые можно исполнять так, как их нужно исполнять».

Если далеко не каждому театру по плечу основной репертуар Большого театра, то надо искать подходящие названия для своего коллектива. Если уже в течение многих лет не хватает исполнитель и публики, надо искать другие, более гибкие организационные формы для дальнейшей деятельности.

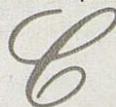
Например, в 1987 году заполняемость зрительного зала в Таджикском театре оперы и балета 18%, в Туркменском — около 30%, в Молдавском — около 40% (примеры можно умножить). Это говорит в равной степени и о творческой, и об экономической несостоятельности существующей системы. Однако низкая посещаемость далеко не всегда следствие плохой работы коллектива. Если в зале оперного театра около тысячи мест, а находится он в городе с небольшим населением, тогда полупустые залы — явление закономерное. В то же время жители городов даже с миллионным населением возможности общения с музыкально-сценическим искусством практически лишены. Так музыкальный театр теряет огромную потенциальную аудиторию.

Особая проблема: музыкальный театр и дети. Корни здесь кроются в постановке дела музыкального образования как дошкольного, так и школьного. Мало хороших музыкальных спектаклей для детей, еще меньше таких постановок для того поколения, где кумиром являются рок-звезды.

Странно, что в век космоса и вычислительной техники мы по-прежнему все еще играем для детей «Красную шапочку», «Терем-теремок», не имея интересных сочинений на темы современности. Мы как будто забыли, что первый космонавт стартовал с нашего, советского, космодрома.

Хорошо, что начинает расширяться сеть детских музыкальных театров. Здесь велика заслуга неутомимой Наталии Сац. По примеру Московского детского музыкального театра созданы коллективы в Кие-

ве, Ленинграде, скоро начнет функционировать Камерный музыкальный театр для детей и юношества в Свердловске. Хочется пожелать им смелых поисков и новых идей. Ведь во многом дальнейшее развитие и жизнеспособность советского музыкального театра зависят от того, насколько он станет потребностью молодого поколения. С учетом этих потребностей должны строиться и афиши театров. Пока в так называемых «взрослых» театрах оперы и балета детский репертуар, кроме своей драматургической недоброкачественности, как правило, играет еще «третьим составом». Мы, к сожалению, забываем основное нравственное правило, что для детей надо играть не только так же хорошо, как для взрослых, но гораздо лучше.



Создание современного высокохудожественного репертуара не только для детей, но и для взрослого зрителя — острейшая, актуальнейшая проблема и в опере, и в балете, и в оперетте. Необходимо стимулировать поиски талантливых композиторов и безжалостно отметать серость, конъюнктуру,

чтобы не скомпрометировать саму идею современного музыкального спектакля. Но кто будет этим заниматься? Сегодня право приобретать произведения для драматического и музыкального театров предоставлено репертуарно-редакционным коллегиям Министерств культуры СССР и союзных республик. Между тем, известно, что деятельность этих коллегий на протяжении многих лет явно не способствовала рождению активного фонда нашего репертуара. Сколько постановок осуществлено по договорам Министерства культуры СССР? Много ли из них держится в активном прокате? Может быть, сегодня деньги на закупку новых произведений разумнее передать в руки самих театров. Композитор должен прийти в театр и с ним работать. Тогда и у театра, и у композитора появится прямая ответственность за общее дело. Если свет рампы увидит действительно значительное произведение, дирекция театра или Министерство культуры должны иметь право повысить авторский гонорар до 100%.

Театральный эксперимент предоставил театрам некоторую творческую и хозяйственную самостоятельность. Но это лишь первый шаг в перестройке театрального дела. Ибо основное внимание было здесь направлено на материальную сторону. Вопросы повышения качества спектаклей, вопросы пересмотра существующей афиши, создания нового, современного репертуара остались в стороне.

Стремление обеспечить условия для творческого развития существующих театров неизбежно ставит вопрос: всякий ли музыкальный театр способен вести стационарный образ жизни в своем городе? Если город не может обеспечить театру должную материальную базу, компенсацию за объективно полупустующие залы, социально-бытовые условия для творческих работников, надо, чтобы кто-то имел право сказать: здесь стационарный театр открывать нельзя или следует закрыть. Узаконенным должен быть некий «порог бедности» стационарного профессионального театра. Только тогда можно будет четко определить обязанности города, желающего иметь у себя театр.

При том, что музыкальных театров на огромную нашу страну менее ста, казалось бы, говорить о закрытии хоть одного из них кощунственно. Да, музыкальных сценических коллективов должно стать намного больше. Прекрасное подтверждение тому, что такая потребность есть и у артистов, и у зрителей, возникновение в последнее десятилетие целой плеяды балетных трупп в недрах концертных организаций.

За традиционной моделью театров оперы и балета стоит и идея сохранения традиций жанра, поддержания художественных школ и направлений, сохранение классического наследия. Но совершенно необязательно, что все, а особенно вновь создаваемые музыкальные сценические коллективы должны быть таковыми.



Студийное движение, возникновение маленьких театров на новых организационных основах сегодня стало приметой времени. Но почти все они — коллективы драматические. И дело здесь не только в нашей пассивности. Музыкальное сценическое искусство организационно более сложное, требовательное. Не во всяком помещении можно репетировать и показывать балет или оперу. Даже у оперетты или мюзикла требований много. Не стоит надеяться также на то, что даже маленький музыкально-театральный коллектив с одной постановкой обойдется без мешената, хотя бы на период своего становления. Иначе говоря, надеяться на стихийное расширение музыкальных коллективов в рамках сегодняшнего движения театров-студий не приходится. И потому так важно всем нам поддержать первые шаги молодых музыкальных театров-студий Юровского, Катаева, Рыбникова и Кузнецова-Понькина.

И новые организационные формы музыкальному театру нужны. Нужны коллективы мобильные, даже труппы одной постановки, способные показывать спектакли и там, где постоянного музыкального театра никогда не будет.

И еще. Понимая, что музыкальные театры будут не во всех городах, даже крупных, стоит подумать о создании региональных театров, имеющих площадки в соседних городах и работающих в каждом

из них по несколько месяцев, а также музыкально-театральных центров, какие существуют в Германской Демократической Республике.

Необходимо широкое распространение договорных отношений в театральном деле. В частности, тот же договор театра с городом, в котором он расположен, превращает театр из бесправного просителя в равного партнера. Договорные отношения возможны, более того, необходимы и для самой труппы. Вопрос об их распространении в театральной среде и назревший, и болезненный. Одни горячо ратуют за договор как единственный путь решения сложных проблем формирования труппы. Другие утверждают прямо противоположное, боясь ущемления актерских прав. И все же сегодня очевидно, что контрактная система способна упорядочить и положение артиста в труппе, и саму труппу.

О введении должности «художественный руководитель» в музыкальном театре мнения разные. Но, наверное, нельзя решать эту проблему одинаково для всех коллективов и на все времена. Если в каком-то коллективе истинным художественным руководителем является дирижер, а в другом — режиссер, они, естественно, и должны занять эту должность. Далее А. Микк отмечает, что проблема художественного лидера в наших театрах стоит очень остро. Во многих из них нет главных режиссеров, художников, дирижеров, балетмейстеров.

Смена поколений в театрах осуществляется непросто, продолжает он. И среди многих, есть две тому причины, на которые можно повлиять. Одна из них — забота о социальных гарантиях артиста в самом широком смысле, в том числе и о том, чтобы сохранить и его материальный достаток, и жизненный тонус. Этим Союз сегодня активно занимается. Второе — мы часто поминаем об особенностях профессии. Но говорить об этом с артистами надо начинать как бы «от порога», психологически готовить их и в училищах, и в вузах, и в театрах к мысли, что исполнительский век ограничен, что долгая жизнь на сцене может быть уделом особо одаренных единиц.

Есть все основания говорить, что благодаря совместным усилиям Союза театральных деятелей СССР, Союза писателей СССР и Всесоюзного агентства по авторским правам в ближайшее время будет положительно решен весьма актуальный вопрос об охране авторского права балетмейстеров.

Сегодня мы не имеем возможности подробно обсудить проблемы образования, хотя понимаем, что от них напрямую зависит будущее театра. Этим проблемам будет посвящен специальный Пленум Союза театральных деятелей СССР. Но практически мы должны именно с сегодняшнего дня начинать его готовить, не боясь откровенно анализировать учебные программы. Нужна ли, например, певцам политэкономия или им лучше заниматься иностранными языками, историей искусства? Надо ли вокалистам учиться в музыкальном училище и в консерватории в общей сложности девять лет, чтобы потом петь в хоре, или следует найти какие-то другие, студийные, формы для подготовки хористов? Как приблизить уже в учебном процессе певцов и артистов балета к восприятию лексики авторов XX века? Почему так узок круг названий в репертуаре оперных студий и хореографических училищ?

В пересмотре нуждается не только география театров, но и география учебных заведений.

Надо найти умное решение еще одному вопросу: как быть с воинской службой? Зачем тратить артистам балета и музыкантам многие годы на учебу, если они после службы в армии возвращаются профнепригодными? Ведь, например, артисты балета становятся пенсионерами уже в 38 лет, может быть, именно тогда они и смогут отслужить в качестве телефонистов, писарей и т. д. свой срок. Проблема эта очень серьезная.

По нынешней системе многие ведущие солисты и дирижеры находятся на гастролях за рубежом иногда до 200 дней в году. Театры же не получают для себя ни копейки в валюте. При этом они должны играть регулярно спектакли с далеко не лучшими исполнительскими составами. Если хозяином какой-то доли валюты будет театр, то он получит возможность приглашать исполнителей из-за рубежа, покупать для себя сценическую технику или музыкальные инструменты.

Мы очень долго и признавать, успешно гипнотизировали себя, но если очнуться от гипнотических чар, то окажется: по данным ЮНЕСКО мы занимаем 28-е место в мире по уровню образования и культуры. Кто-то может успокаивать себя, что это, мол, не такой жуткий провал, как с детской смертностью (здесь мы, как стало недавно известно, на 51-ом месте в мире), но сравнить наши общественные беды — занятие совсем уж неблагоприятное.

Что же может в дальнейшем сделать наш Союз? Во-первых, активизировать все формы пропагандистской и организационной деятельности в области всех жанров музыкального театра. Во-вторых, сти-

мулировать поиски в этой области всех республиканских союзов, где должны быть секретари по музыкальному театру, специальные комиссии, творческие лаборатории. И хотя в составе Правления Союза театральных деятелей СССР нас меньшинство — из 139 членов связаны с музыкальным театром 26 человек — в главных вопросах у нас разногласий быть не может (ведь Константин Сергеевич Станиславский когда-то сказал, что «свою систему списал я с Шаляпина»).

В процессе подготовки нашего Пленума возникла идея создать Ассоциацию деятелей музыкального театра в составе Союза театральных деятелей СССР. И в связи с этим разработать Устав этой Ассоциации, четко определить ее цели и задачи по каждому из видов нашего сложного искусства.

Думается, что целесообразной структурой этого сообщества должно быть наличие секций специалистов отдельно по каждому виду музыкального театра — опере, балету, оперетте, а также секции директоров-менеджеров нашего театра.

Следующий наш шаг — создание Всесоюзного центра советского музыкального театра. Главная задача такого Центра — объединить все организационные и творческие силы нашей страны — Министерства культуры, Музыкального общества, Союза композиторов для воплощения в жизнь действительно крупных художественных начинаний.

Мы привыкли, что в течение многих десятилетий регулярно проводились декады литературы и искусства союзных республик, гигантские торжественные концерты, но в Советском Союзе нет ни одного престижного оперного или балетного фестиваля. В Зальцбурге, на арене ли Вероны

или в Эдинбурге регулярно выступают и ведущие советские мастера, а у нас фестиваль «Русская зима» или подобные ему — это просто случайный подбор концертов или спектаклей, а солисты, как правило, те, кто в это время не имеет зарубежных контрактов.

В 1989 году исполняется 150 лет со дня рождения М. П. Мусоргского, в 1990 году — 150 лет со дня рождения П. И. Чайковского, а в 1991 году — 100 лет со дня рождения С. С. Прокофьева и 200 лет со дня смерти В.-А. Моцарта.

По инициативе Союза театральных деятелей СССР предлагаем осенью 1989 года в Ленинграде провести фестиваль, где показать все версии всех опер Мусоргского, в 1990 году в новых формах провести Всесоюзный фестиваль Чайковского, а в 1991 году — Международный фестиваль Прокофьева.

Работа огромная, ее надо начинать сразу, чтобы потом не было стыдно, чтобы опять не вышло так, как, например, со 100-летием со дня рождения И. Стравинского: его отмечали в Западном Берлине в течение всего года, а у нас только один день. В Италии весьма достойно отметили 100-летие со дня смерти М. Мусоргского, в апреле 1988 года в Париже показали обе авторские редакции «Бориса Годунова», а в следующем году исполнит редакцию Н. Римского-Корсакова. Примеров можно привести много, но, к сожалению, они до сих пор не в нашу пользу. Конечно, все это требует массу денег, но если Советский Союз в течение двух лет мог проводить совместный фестиваль с Индией, то надо найти средства и для достойной встречи знаменательных дат Мусоргского, Чайковского, Прокофьева.

Параллельно с этим надо думать о периодичности и таких фестивалей, как прошлогодний Минский, где игрались прежде спектакли современных авторов и где по единому мнению в центре внимания были «Музыка для живых» Гии Канчели в исполнении Тбилисского театра оперы и балета имени Палиашвили (создатель постановки Джансуг Кахидзе, Роберт Стура и Г. Алексимесхишвили) и «Пророк» Владимира Кобекина в исполнении Свердловского театра оперы и балета имени Луначарского (авторы постановки Евгений Бражник, Александр Титель и Эрнст Гейдебрехт).

В Минске были показаны и последние работы балетмейстеров Май Мурдмаа, Николая Боярчикова, Бориса Эйфмана, Валентина Елизарьева, Леонида Лебедева. Состоялись встречи критиков и руководителей театров...

Через Центр должна идти существенная работа по популяризации настоящих достижений музыкального театра союзных республик. Нам необходимо глубже знать музыкально-театральное искусство всех наших народов, активнее искать пути взаимного духовного обогащения.

Надо помогать таким местным начинаниям, как Шаляпинский фестиваль в Казани, Собиновский фестиваль в Саратове, Дни музыки Георга Отса в Таллинне, фестиваль балетного искусства имени Малики Сабировой. Можно провести, например, фестиваль на воде — пароходный рейс от Москвы до Астрахани, когда в разных городах Волги состоялись бы концерты, а на пароходу, где участники живут, провести для молодежи курсы, практические занятия и т. д.

Может быть, по инициативе Союза собрать на пару дней в Москву артистов хора разных театров, где идет «Борис Годунов», и с этим огромным хором записать в Кремле, скажем, сцену коронации на видеопленку с оригинальными декорациями, потом продать этот фрагмент за валюту на весь мир.

У нас отсутствует систематическая информация о деятельности других театров, композиторов или режиссеров. Есть журнал «Советский балет», но нет журнала «Советская опера» или «Советская оперетта». Почему? За рубежом — свой журнал у каждого солидного театра.

Мы можем упрекать наши театры в том, что они очень мало ставят сочинения зарубежных авторов XX века. Но откуда взять нотный материал?

Если в библиотеках Мариинского театра сравнительно скоро после мировой премьеры переписали гусиным пером партитуры Доницетти или Верди, то в наше время библиотеки располагают считанными экземплярами произведений зарубежных авторов. А как тогда исполнять (или хотя бы практически знать) Шенберга, Хиндемита, Бриттена, Хенце, Орфа, Яначека, Менотти, Пендерцекого и многих других авторов, если людям известны только их имена.

Даже тот факт, что многие произведения, написанные на сюжеты русских писателей («Катя Кабанова» Яначека, «Воскресение» Циккера, «Ревизор» Эγκα и др.), не могут до сих пор вызвать интереса у наших издателей или тех людей, от которых зависит вопрос покупки или обмена с зарубежными издателями, говорит о многом.

Проведение в нашей стране международных фестивалей и участие в фестивалях разных стран, гастрольный обмен театрами и спектаклями позволили бы Центру стать координирующим органом по международным связям с мировым музыкальным театром.

Наши представители должны изучить опыт таких фестивалей, как Вагнеровский в Байрейте, Моцартовский в Зальцбурге, побывать в Дрездене и в Праге. Нашим молодым режиссерам оперетты и балетмейстерам необходимо посмотреть мюзиклы на Бродвее и т. д. Но, к сожалению, в плане зарубежных командировок на 1989 год для деятелей музыкального театра таких зарубежных поездок пока планируется в 20 раз меньше, чем их коллегам из драматических театров.

Вместе с Министерством культуры СССР надо пересмотреть систему стажировки. Хорошо, что многие певцы стажировались в Италии, но может быть нужно отправить и режиссеров, и дирижеров в Австрию, а художников в Испанию или Францию?

В связи с юбилеем Прокофьева необходимо субсидировать поездки музыковедов и критиков за рубеж для изучения и сбора новых материалов, чтобы ликвидировать «белые пятна» в наших знаниях.

Может быть, при помощи Центра один пионерский лагерь переуплотнить для отдыха лучших учеников хореографических училищ всего Советского Союза. Там они могли бы проводить совместные тренировки, встречаться с мастерами танца, смотреть видеофильмы. Разве нельзя придумать настоящие общие летние или осенние семинары для студентов оперных студий?

Центр должен оказывать практическую помощь отечественным музыкальным театрам в их творческой деятельности. Для этого ему необходимо иметь насколько возможно широкий объем самой разной информации по современной репертуарной ситуации в нашей стране и за рубежом. В этом может помочь создание театральной видеотеки и нототеки. Нам необходимо создать также действенную информационную базу.

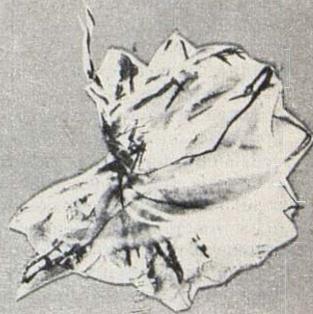
Еще один аспект в работе Центра — научно-практическая деятельность. Центр должен проводить семинары, свободные дискуссии, студийные занятия. Проявляя заботу о повышении квалификации деятелей музыкального театра, мы не должны забывать и об историческом опыте. Ведь история советского музыкального театра практически еще не написана. Нет соответствующих пособий по теории и истории музыкальной режиссуры. Создание истории советского многонационального музыкального театра — одна из важнейших задач Центра.

Известно, что во многих театрах, к сожалению, сложились разные группировки, но Центр должен стать местом встречи коллег разных художественных направлений. Мы знаем, что завтра еще нельзя запланировать появление новых талантливых опер, балетов, оперетт. Музыкальный театр требует дистанции для оценки событий, и он никогда не может соревноваться с журналистами и писателями.

Мы должны содействовать изменению климата, чтобы опять вернуться в музыкальный театр и Г. Рождественский, и Ю. Темирканов, чтобы свежая творческая мысль Р. Стурва, И. Туманишвили и М. Захарова привлекала к нам и других интересных деятелей нашей культуры в форме возвышенного искусства, чтобы для советского музыкального театра снова творили М. Ростропович и А. Кончаловский, М. Барышников и Ю. Любимов, чтобы не повторялась ситуация, когда свою единственную оперную постановку Андрей Тарковский смог осуществить только перед смертью и, к сожалению, за рубежом.

В заключение А. Микк выразил надежду, что конкретные предложения участников пленума для практических сдвигов станут ценным вкладом в его работу, будут способствовать развитию советского многонационального музыкального театра.

У Пленум
правления
Союза
театральных
деятелей
СССР



НУЖНЫ
КОНСТРУКТИВНЫЕ
РЕШЕНИЯ

В

ОПРОСЫ, ПОДНЯТЫЕ В ДОКЛАДЕ А. МИККА, ВЫЗВАЛИ ОЖИВЛЕННЫЙ ОБМЕН МНЕНИЯМИ. ПРЕДСТАВИТЕЛИ ВСЕХ ВИДОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА ГОВОРИЛИ О ТОМ НАБОЛЕВШЕМ, ЧТО МЕШАЕТ ИМ РАБОТАТЬ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ С ДОЛЖНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ САМООТДАЧЕЙ. ГОРЯЧАЯ ДИСКУССИЯ РАЗВЕРНУЛАСЬ И ВОКРУГ ПРОБЛЕМ, КОТОРЫЕ ПОВСЕМЕСТНО ВЫДВИГАЕТ ПРАКТИКА ДЕЯТЕЛЕЙ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА. НАХОДИТСЯ ЛИ ОНО СЕГОДНЯ В ЗАСТОЙНО-КРИЗИСНОМ СОСТОЯНИИ ИЛИ, ПРОДОЛЖАЯ РАЗВИВАТЬСЯ, ПЕРЕЖИВАЕТ БОЛЬШИЕ ТРУДНОСТИ? ЭТИ ДВЕ ПОЛЯРНЫЕ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ВЫЯВИЛИСЬ СРАЗУ В ВЫСТУПЛЕНИЯХ ДВУХ ИЗВЕСТНЫХ МАСТЕРОВ — ГЛАВНОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА БОЛЬШОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА БЕЛОРУССКОЙ ССР В. ЕЛИЗАРЬЕВА И ЗАВЕДУЩЕГО КАФЕДРОЙ ХОРЕОГРАФИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА ИМЕНИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО В. ВАСИЛЬЕВА.

У

ачавшийся в театре эксперимент вселяет надежду, считает В. Елизарьев, на преодоление многих застойных явлений в жизни балетной сцены, поскольку намечает эффективный путь реализации потенциальных возможностей трупп, разрешает сложные проблемы. Однако эксперимент сопряжен и с драматическими коллизиями — он выяв-

ляет подлинное положение дел в коллективе, степень занятости в репертуаре каждого танцовщика, дальнейшие перспективы его деятельности. «Критерием для поощрения в эксперименте должны быть не звания, не возраст, не прошлые заслуги, а сегодняшнее лицо артиста, балетмейстера, режиссера, художника, его конкретный вклад в дело, его творческий потенциал», — сказал оратор. Касаясь творческих проблем, он отметил тематическое и стилевое однообразие спектаклей, видя причину их появления в громоздкой системе академического театра, где трудно отвоевать право на свою тему и стиль. Слабость взаимной информированности, отсутствие фиксации хореографических текстов, нерешенность вопроса об авторском праве — все это отрицательно сказывается на творческом процессе. Организация балетной видеотеки на базе Союза театральных деятелей СССР — одно из конкретных предложений, высказанных В. Елизарьевым.

Значительное место в своем выступлении он уделил состоянию сегодняшней балетной критики, отмечая неуважительное отношение пишущих о балете к труду художника, безапелляционность суждений, когда за полемическими пассажами просматриваются групповые интересы, суетливая борьба за власть. В заключение В. Елизарьев высказал мнение, что «балет жив и развивается, он познает себя и оттачивается в смотрах, конкурсах, фестивалях, в способности конкурировать в афише, он жив в зрительском интересе».

В

Васильев, убежден, что советский музыкальный театр, балет, в частности, находится в жесточайшем кризисе, приметы которого оратор видит в следующем: «Несмотря на увеличивающийся поток предлагаемых музыкальному театру произведений, он неохотно приступает к их реализации на сцене. Несмотря на огромную армию выпускников хореографических училищ, мы отмечаем в нашей стране падение культуры классического и характерного танца». Приметы кризиса ощущаются также в нехватке кадров хореографов, особенно на периферии, хотя большое их количество, не найдя места приложения своим силам, трудится не по специальности, в несостоятельности многих главных балетмейстеров и их «перебрасывании» с места на место, в неприемлемых условиях работы в большинстве музыкальных театров. Наконец, в отсутствии сколько-нибудь интересного репертуара на современную тему. Все это, по мнению В. Васильева, приводит к падению зрительского интереса. Размышляя о причинах сложившегося положения, он видит их, в частности, в легенду представлении о том, что в нашем балете все благополучно. «Я считаю, что искусству балета подвластны все темы. Только воплощаться они должны современным языком, современными средствами, — подчеркнул Владимир Викторович. — Хотим мы того или нет, но «белое пятно» современной хореографии нам придется заполнить — и чем скорее, тем лучше. Благо, талантливых людей у нас много. Если же дальше пренебрежительное отношение к современным направлениям в музыкальном театре останется — превратится «связь времен».

Что касается единой модели музыкального театра, то сейчас, по моему, уже всем ясно, какое зло она принесла нашему музыкальному искусству. Причем «зло» это в балете нанесло сокрушительный удар прежде всего по классике, по ее золотому фонду. Вместо поисков своего самобытного — насаждение однообразного репертуара во всех театрах, не считаясь с особенностями коллективов, регионов, зрителя, экономическими ресурсами. Редкие театры — исключение из общего правила».

Так же, как и В. Елизарьев, В. Васильев говорил о разобщенности коллег, об их малой информированности друг о друге, хотя проблемы почти одинаковые, одинаковые задачи, одинаковые цели.

Одно из серьезных причин кризиса В. Васильев видит в нравственном разложении в коллективах, падении дисциплины. «Говорю это по опыту Большого театра, — отметил он. — Но думаю, то же самое происходит и везде. Профессия рассматривается только под одним углом зрения — что она дает, какими благами наделяет. Только единицы истинных тружеников задают себе вопрос: «А что я могу дать искусству?»

В заключение В. Васильев внес ряд предложений по поводу деятельности будущей Ассоциации музыкального театра. Он говорил о необходимости гласности для всех без исключения, то есть о правдивом освещении реальной обстановки в театрах всех регионов, об усилении роли художественных советов на местах и их ответственности за принятые решения, о налаживании связи школы с театром, разграничении функций художественного руководителя и главного

балетмейстера. Оратор призвал академические театры к поиску новых сценических форм на студийной основе. Он затронул также многочисленные организационные и материальные проблемы, сопутствующие хроническим трудностям балетного театра. Среди них особое внимание Васильев уделил вопросам договорной и контрактной системы.

В

в своем выступлении главный балетмейстер Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Д. Брянцев остановился на взаимоотношениях театра и зрителя. Он особо подчеркнул, что балетное искусство «не приобретает нового зрителя. Подавляющее большинство потенциальной аудитории знакомится с балетом прежде всего по телевидению, а это, как правило, — образцы классического наследия или спектакли, созданные языком классики. Немалую часть публики театры оттолкнули от себя так называемыми «датными» спектаклями-однодневками, то есть постановками, приуроченными к обязательным юбилеям. По мнению оратора, плохо пропагандируется творчество молодых хореографов, чему отнюдь не способствует сложившаяся система конкурсов. К примеру, по условиям последнего всесоюзного конкурса балетмейстер должен был представить номер, сочиненный на музыку советского композитора, воплощающий советскую тематику, пропагандирующий советский уклад жизни, решающий советские проблемы. «Когда ставятся такие условия, то даже «асы» отказываются участвовать в этих конкурсах, — отмечает Дмитрий Александрович. — И как результат — спад зрительского интереса». Брянцев высказался против благодушного отношения к посещаемости даже тех «интуристовских» театров, перед которыми всегда стоят автобусы с иностранными гостями. «А так ли много у нас зрителя — нашего, родного, настоящего?!» — задал вопрос московский балетмейстер. Коснувшись также состояния балетного рецензирования, Д. Брянцев сказал: «Мне бы хотелось, чтобы наша критика (а это очень важно для пропаганды советского балета) точнее и полнее освещала то, что есть на сцене».

С

секретарь партийной организации балетной труппы Большого театра СССР Т. Розанова привлекла внимание к кругу наиболее проблем коллектива. «Лицо театра — это его репертуар, — сказала она. — Репертуар Большого театра, на наш взгляд, должен состоять из лучших образцов русского, советского и западного искусства». На сегодняшней же афише коллектива отсутствуют произведения хореографов Р. Захарова, Л. Лавровского, В. Вайнонена, В. Чабукиани, К. Сергеева, А. Мессерера, Л. Якобсона, то есть практически не представлен целый полувекшовой период истории советского балета. Не перечисляя всех идущих на сцене Большого театра СССР балетов, Т. Розанова отметила, что большую часть из них составляют постановки главного балетмейстера или его редакции спектаклей классического наследия. «К сожалению, нормой стало появление на сцене Большого театра спектаклей-однодневок: «Индийская поэма», «Гаяэнэ», «Маленький принц», «Деревянный принц». Премьера последнего сезона — «Сирано де Бержерак» тоже не стала творческим достижением, а спектакль «Девушка и смерть» коллектив вообще не признал достойным сцены театра». Неблагополучие с репертуаром оратор увидела также в том, что объявленные премьеры «Болта» и «Мастера и Маргариты» не состоялись, что вместо подлинного обновления афиши осуществляются «переносы» и возобновления.

Другая острая проблема, отмеченная Т. Розановой, — бездеятельность художественного совета, заседания которого, по мнению Т. Розановой, «превращаются в фикцию». Тревожная ситуация складывается и в зарубежной гастрольной деятельности театра. Оратор сообщила, что «одна треть состава участников таких поездок — представители администрации», что «все чаще труппа выступает на стадионах, во дворцах спорта, на открытых неприспособленных для показа спектаклей площадках, и падение их качества оправдывается плохими условиями. Все большую тревогу вызывает пресса, пишущая о наших зарубежных гастролях. К сожалению, не вся информация доходит

до читателя». Т. Розанова подчеркнула также, что потенциал труппы Большого театра велик, но силы и время артистов расходуются нерационально.

ное освещение проблемы творчества балета Большого театра Союза ССР и его главного балетмейстера Ю. Григоровича получили в выступлениях солиста Большого театра СССР **И. Мухамедова**.

Он говорил о том, что согласен с оценкой положения в советском балете как положения кризисного. «Какой же это кризис, если балетные спектакли наших лучших театров имеют огромный зрительский успех и на них трудно достать билеты», — отметил он. Далее Мухамедов подчеркнул, насколько сложна репертуарная проблема в театре, поскольку накопление названий новых балетов ведет к необходимости вытеснения одних спектаклей другими. «Чтобы утвердить новое, надо чем-то жертвовать. Поэтому естественно, что такие спектакли, как «Легенда о любви», «Спартак», «Иван Грозный», «Золотой век», где-то потеснили достижения прошлых лет, потеснили потому, что превосшли их», — считает оратор.

Мухамедов напомнил в своей речи, что уже не первое поколение артистов балета, среди которых есть немало выдающихся мастеров, воспитано и воспитывается на спектаклях Ю. Григоровича. Без них, по его мнению, не раскрылись бы в полной мере дарования М. Плисецкой, Е. Максимовой, Н. Бессмертной, В. Васильева, М. Лавровского, как и ведущих артистов последующих поколений. «Нет такого артиста в труппе, который бы не мечтал о новых интересных спектаклях на сцене Большого театра. Балетов такого мастера, как Ю. Григорович, с нетерпением ждут и верят, что они появятся на сцене театра», — сказал Мухамедов. Он коснулся также вопросов смены поколений, проходящей болезненно, в том числе и в балетной труппе Большого театра. Серьезную озабоченность вызывает физическая перегрузка артистов балета. «Ведь именно от физических перегрузок рождается творческое безразличие, и оно убивает искусство», — утверждал он. Причины сложившейся ситуации оратор видит, в частности, в «хаотичности» планирования зарубежных гастролей, которое следует осуществлять с учетом интересов театра, что делается не всегда. Затем Мухамедов подверг критике материально-технические условия, в которых приходится работать артистам балета всех театров нашей страны и которые нельзя считать соответствующими уровню современных мировых стандартов.

Поддержав создание Ассоциации деятелей музыкального театра, Мухамедов высказал надежду на то, что это поможет объединить силы для творчества, преодолеть групповщину и конфронтацию. «Я, как и многие мои товарищи, хочу надеяться, что этот пленум и последующая деятельность Союза театральных деятелей СССР положат начало повседневному творческому обсуждению жизни музыкального театра, помогут объединению творческих сил и продолжению в балете лучших традиций и достижений наших театров», — сказал в заключение оратор.

Столкнулись две принципиально противоположные точки зрения, отразив ту непростую ситуацию, в которой находится сейчас балет Большого театра СССР. Эта тема оказалась настолько актуальной, что ее так или иначе касались в своих выступлениях практически все участники дискуссии. Но, думается, следует согласиться с главным балетмейстером Казахского театра оперы и балета имени Абая М. Тлеубаевым, который предложил не выносить на всеобщее обсуждение проблемы, которые должны решаться в рамках одного театра, а решать на пленуме принципиальные и глобальные проблемы музыкального театра в целом.

Однако солист балета Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова **Б. Бланков** утверждал, что есть болезни, общие для ведущих трупп страны — Большого и Кировского театров. Бланков видит их «в коммерциализации, дилетантизме, потере уважения к коллегам и собственного достоинства, в страхе выживания, в появлении лакейской психологии». Бланков отметил неудовлетворительное состояние балетного театра — нет поиска новых направлений, нового танцевального языка, новых жанров. Советский репертуар не пополняется новыми произведениями. «Главные балетмейстеры повсеместно

являются законодателями одного направления в своем коллективе, их программы не способны решать проблемы и задачи, стоящие перед современным балетным театром», — считает **Б. Бланков**.

Сложившемся за последние годы положением в балетной критике говорила старший научный сотрудник Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания **Н. Чернова**. Она отметила необходимость создания Центра музыкального театра и Ассоциации деятелей музыкального театра, что помогло бы вывести балетную критику из состояния узкоцеховой ограниченности, объединило бы ее с критикой оперного и опереточного театра для решения общих проблем.

Большую часть своей речи **Н. Чернова** посвятила проблемам профессии балетного критика. Она отметила, что в редакциях газет и журналов должности «критик» нет, статуса критика не существует, не определены его обязанности и права (как, например, возможность свободного посещения спектаклей). Главную причину исчезновения профессии **Н. Чернова** видит в том, что за последние годы теоретики потеряли доверие и уважение практиков. Необходимо избавиться от негативных тенденций, доставшихся нам в наследство от критики застойного периода. «Нужно понять», — отмечала **Н. Чернова**, — что мы — не запретительный орган, что мы — не охранительный орган. Мы — люди творческие, которые должны помогать всему процессу развития музыкального театра». Другим доставшимся в наследство и «развращающим художника» принципом назвала **Н. Чернова** «принцип неприкосновенности», который давно душил и нас, и самих художников театра: нельзя было критиковать плохой спектакль, так как административными органами критическая оценка нередко воспринималась как призыв «принимать меры», и мы боялись таким образом навредить художнику. Он, в свою очередь, переставал творить, а занимался тем, что старался оградить себя от критики. Отношения между театром и критикой исказились, создалась ситуация, когда о качестве спектакля судили по наличию или отсутствию рецензий.

«У нас в отличие от оперы и оперетты счастливая ситуация», — сказала **Н. Чернова**, — мы имеем свой журнал «Советский балет». Журнал создавался в нелегкий для всего нашего искусства период. И наша взаимная беда и наша взаимная вина — в тех недостатках, которые сегодня мы замечаем в его деятельности. Сейчас журнал стал и журналом Союза театральных деятелей СССР. Давайте вместе думать, как мы можем помочь журналу».

«У нас трудная ситуация с молодежью», — отметила **Н. Чернова**, начиная разговор о смене поколений в балетной критике. — Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского специалистов по музыкальному театру выпускает недостаточно». Оратор поделилась опытом работы семинара балетных критиков Сибири и Урала: «Что я увидела? Там критики лишены конкуренции, и эта ситуация не способствует их профессиональному росту. Вместе с тем на периферии немало людей, которые хотят работать как критики. И сейчас самое главное — выявить этих людей на местах».

Разговор о критике продолжила заведующая кафедрой хореографии Минского института культуры, профессор **Ю. Чурко**. Тревожным фактом назвала она потерю балетным театром своего зрителя. Какую роль играет и какую должна была бы играть в этом процессе критика? Разбирая с этой точки зрения работу Первого всесоюзного фестиваля музыкальных театров в Минске, она отметила, что здесь резко разделились мнения специалистов по поводу тех или иных спектаклей. Само по себе это явление нормальное; встревожило в этих обсуждениях иное — отсутствие этики проведения дискуссии, практика наклеивания ярлыков, смещение критериев оценок. «Настораживают и заявления, которые можно было услышать от столпов теоретической мысли, что посещение зрительных залов — это забота социологов, а не критиков, что вообще... лучше стать под знамена элитаризма, чем шагать в ногу с серой массой. Удивительно было слышать это от критиков — посредников по сути своей профессии между творцом и его аудиторией, призванных сближать интересы художника и публики, и, в идеале, быть мудрым наставником как художественной элиты, так и зрительской массы». Но функция «мудрых наставников» пока еще остается недостижимой мечтой, так как, по мнению **Ю. Чур-**

ко, «мы еще далеки от профессионализма». «И когда на артистов, хореографов с перьями наперевес идут переводчики, биологи, архитекторы, то представьте себе, как чувствуют при этом себя профессионалы? Причем разговор ведется в тоне, который был рожден административно-командной системой, когда после подобной рецензии для критикуемого начиналась пора его «перемещений по службе». «Некорректность профессиональная, идеино-эстетическая, социальная, моральная, наконец корпоративность — все это поразило, на мой взгляд, нынешнюю балетную критику», — отметила Юлия Михайловна. Многие рецензии уничтожают то немногое ценное, что есть у нас в театре, так как пишутся по принципу «бей лучших, а остальные сами разбегутся».

«Мне кажется, — продолжила Ю. Чурко, — что вопрос о популярности нашего искусства и вопрос о подготовке балетных критиков не только очень важны, но взаимосвязаны. Чтобы окончательно не потерять зрителя, нужно развивать его вкус общими усилиями хореографов, музыкантов, критиков».

Нельзя также допустить, отметила Ю. Чурко, чтобы одна точка зрения тиражировалась во многих центральных изданиях, чтобы одни и те же критики разрезжали по стране, печатались в поделенных на сферы влияния газетах и журналах. В связи с перечисленными выше проблемами она предложила Союзу театральных деятелей СССР и Министерству культуры СССР организовать обмены бригадами критиков, скажем, из Ленинграда, Украины, Прибалтики, организовать вузовскую профессиональную подготовку критиков, выбирая для этого людей, имеющих специальное образование, столичным газетам вести более дальновидную, гибкую политику, показывая широкую балетную географию нашей страны, давая возможность высказывать свое мнение критикам всего нашего многонационального государства.

Р

азобратся в причинах, порождающих «усредненный уровень спектаклей, которые не захватывают аудиторию, не привязывают ее к театру», попытался балетмейстер **Г. Майоров**, и. о. доцента, зам. заведующего кафедрой хореографии Института хореографии. Трудности возникают, по образному выражению оратора, по обе стороны оркестровой ямы: со стороны зрителя — налицо утрата традиции ходить в театр, со стороны театра — множество материальных и организационных проблем, не позволяющих рассчитывать «на сильный постановочный штаб, на мощный состав солистов, на классный ансамбль хора, оркестра, балета». **Г. Майоров** считает, что выход из сложившейся ситуации — закрытие нерентабельных театров и укрепление исполнительского контингента рентабельных. Следует создавать различные театры — городской, региональный, гастрольный, театр одного спектакля и т. д. **Г. Майоров** отметил также «постепенную нивелировку компетенции директоров, знающих репертуар, знающих, что такое грамотная селекция труппы, умеющих объединить постановочные силы, умеющих постоять за социальные нужды труппы». В качестве положительного примера докладчик привел Большой театр оперы и балета Белорусской ССР (директор **В. Букань**, режиссер **С. Штейн**, хореограф **В. Елизарьев**), Свердловский оперный (директор **В. Вяткин**, режиссер **А. Титель**, хореограф **А. Деметьев**): здесь дело поставлено серьезно, престиж театра высок, нет проблемы зрителя, так как «у руководящих кадров совпадает порог компетенции».

В заключение своего выступления **Г. Майоров** сказал: «Итак, суммируем: материально-социальная база, сильная труппа на договорной основе, творческая самостоятельность, сильный руководящий состав». Материальная база, по мнению оратора, обеспечивается государством, Союзом театральных деятелей, меценатами в лице предприятий. Социальная — городом и Союзом театральных деятелей. Одно из условий создания сильной труппы заключается в том, чтобы направлять одаренных местных детей в хореографические училища. Руководящий состав также необходимо составлять из местных кадров. Процесс этот должен быть постоянным и регулярным.

Т

лавный балетмейстер Казахского театра оперы и балета имени **Абая М. Тлеубаев** заметил, что, к сожалению, он не услышал ни в докладе **А. Микка**, ни в выступлениях участников прений подробного ана-

лиза состояния дел в национальных театрах Средней Азии и Казахстана. «Средняя Азия и Казахстан — это восток, богатый национальными традициями, имеющий свою самобытную культуру, — сказал **Тлеубаев**, — у нас есть силы, но в полном объеме поддержки и пропаганды мы не получаем ни со стороны критиков, ни со стороны официальных властей. И в этом отношении надежды, которые мы в свое время возлагали на создававшийся Союз театральных деятелей СССР, не оправдались».

Оратор коснулся также проблемы местной балетной критики. «У нас в Казахстане нет профессиональных балетных критиков, — сообщил он. — Критики, которые насकोком приезжают к нам раз в несколько лет, обычно на два-три дня, естественно, не могут посмотреть весь репертуар, сделать подробный анализ наших национальных спектаклей и потому дают весьма поверхностную, скудную оценку, не вникая в суть...» Критике, считает **Тлеубаев**, необходимо расширить свой географический кругозор. Он пожелал ей этики, профессионализма, доброжелательства «особенно в отношении национальных театров, у которых свое лицо». Улучшению же положения национальных театров помогло бы создание при Союзе театральных деятелей СССР специального центра хореографии.

У

а тех вопросах, которые, по его мнению, не были выделены в предыдущих выступлениях, но являются острыми и требуют кардинального решения, остановился **В. Смирнов-Голованов**, директор и художественный руководитель театра-студии «Новый балет». К таким «болевым точкам» балетного театра он отнес вопрос жизни музыкального театра — воинскую повинность артистов оркестра и балета, проблемы, касающиеся театрального эксперимента и гласности в разработке документа об эксперименте. Нерешенным является также вопрос государственной дотации, равноправного распределения зарубежных гастролей, прямых контактов с зарубежными коллегами.

«Кто-то, в каком-то городе построил театр, исходя неизвестно из каких соображений, и не содержит его. Так вот, помимо аттестации творческих коллективов, работающих в разных регионах страны, нужно попросить Союз театральных деятелей провести ревизию технического состояния этих театров, потому что в большинстве из них нормально работать практически невозможно. И уж если город построил театр, будьте добры, приведите его в порядок, обеспечьте его нормальным светом, теплом, оркестровой ямой, аппаратурой, всем остальным», — считает **В. Смирнов-Голованов**.

У

дистка Ленинградского театра оперы и балета имени **С. М. Кирова** в прошлом, ныне — пенсионерка **О. Заботкина** в своем выступлении поставила вопрос о необходимости организационных правовых изменений в балетном театре, которые обеспечили бы более прочное и свободное положение актера. Пока что, считает **О. Заботкина**, балетный актер — самый бесправный на практике, что определяется многими факторами. «Обучение — неполное среднее у многих, тяжелые лишения с детства, нет периода поиска и становления своих личных интересов, нет студенческих лет, сразу — работа. С детства ученики — свидетели борьбы педагогов за собственный престиж. Страх перед возможными травмами, перед потерей квалификации после десяти-пятнадцати дней без зала, без концертмейстера, партнера. Зависимость от главного балетмейстера во всем (занятость в репертуаре, поездки, звания, новые партии) делает молодых еще людей жалкими, фальшивыми, несчастными. Выход для многих кажется оправданным — карьера любой ценой».

Проблемы, проблемы, проблемы... Каждый оратор говорит о наблевшем. Действительно, советский музыкальный театр переживает сложный период. Впереди — трудный и длительный путь поисков, преодолений, открытий. Этот пленум — лишь первый шаг. На пленарных заседаниях пленума выступило сорок пять человек. Их выступления послужили основой для принятия постановления пленума, которое редакция предлагает вниманию читателей журнала.



ПОСТАНОВЛЕНИЕ

У ПЛЕНУМА ПРАВЛЕНИЯ
СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ
ДЕЯТЕЛЕЙ СССР

Пленум правления СТД СССР, посвященный состоянию советского музыкального театра, показал возросшую гражданскую активность деятелей театра, стремление к конкретным действиям по дальнейшему развитию всех видов музыкального театра. Отмечая отдельные достижения музыкального театра последних лет, большинство выступавших говорили об остром неблагополучии как творческого, так и организационно-экономического состояния музыкального театра, необходимости коренных реформ.

Разобщенность театральных коллективов, мастеров и деятелей, недостаточная информированность о жизни музыкальных театров союзных республик и периферии, порожденная годами застоя, с особой остротой поставили вопрос о необходимости консолидации и сплочения всех деятелей музыкального театра для решения неотложных творческих и организационных вопросов вместе, сообща.

В связи с вышеизложенным Пленум СТД СССР постановляет:

1. Создать в рамках СТД СССР Ассоциацию деятелей музыкального театра. Образовать Совет Ассоциации во главе с секретарем правления СТД СССР Аарне Микком. Срок полномочий совета — один год.

Совету Ассоциации до 15 февраля 1989 года обобщить материалы Пленума и представить секретариату СТД СССР конкретные предложения:

1) по уставу и плану работы Ассоциации;

2) по практическому осуществлению реформы театрального дела с учетом профессиональ-

ной специфики музыкального театра.

II. Для разработки и координации творческих и научно-практических проблем музыкального театра, проведения фестивалей, практикумов, семинаров, дискуссий, студийных занятий, консультативной помощи театрам, пропаганды музыкального театра, координации международных связей деятелей музыкального театра создать при СТД СССР Всесоюзный центр музыкального театра. Возложить на центр работу по практическому воплощению решений по плану работы Ассоциации.

III. Внести в установленном порядке предложение об учреждении ежемесячного журнала «Советский музыкальный театр».

IV. Поручить секретариату правления СТД СССР по представлению Совета Ассоциации деятелей музыкального театра разработать совместно с Министерством культуры СССР для последующего внесения в Совет Министров СССР:

- 1) предложения по материально-технической оснащенности музыкальных театров;
- 2) проект нормативов и порядок выделения и использования дотации, необходимой для работы в нормальных режимах и условиях деятельности;
- 3) предложения об устранении сложившихся перекосов в оплате труда артистов музыкального театра, и прежде всего, артистов оркестра, хора, кордебалета и концертмейстеров;
- 4) предложения об установлении единой системы пенсионного обеспечения для творческих профессий всех видов музыкального театра.

V. Поручить Совету Ассоциа-

ции создать комиссию по подготовке предложений по реформе музыкально-театрального образования.

VI. Внести в трехмесячный срок предложения об учреждении в СССР международных музыкально-театральных фестивалей, ближайший из которых посвятить 100-летию со дня рождения Сергея Сергеевича Прокофьева.

К. ЛАВРОВ,
председатель правления
Союза театральных
деятели СССР

В АССОЦИАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ

В начале 1989 года состоялось первое заседание избранного Совета Ассоциации музыкальных театров, где обсуждался проект ее Устава, который и публикуется ныне на страницах журнала.

Желающих принять участие в его обсуждении просим присылать свои соображения по адресу: 103050, Москва, ул. Горького, 22-6, редакция журнала «Советский балет».

ПРОЕКТ

УСТАВ

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
АССОЦИАЦИИ ДЕЯТЕЛЕЙ
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА ПРИ
СТД СССР

(В порядке обсуждения)

1. Ассоциация деятелей музыкального театра — это общественная организация, действующая в рамках СТД СССР, обладающая перечисленными ниже правами и самостоятельностью в решении вопросов, связанных с профессиональными интересами деятелей музыкального театра.
2. Ассоциация в своей деятельности руководствуется законодательством СССР, Уставом СТД СССР, а также решениями Пленумов Ассоциации и ее Советов.
3. Ассоциация объединяет деятелей музыкального театра — членов СТД СССР.

ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ

В целях дальнейшего развития музыкального театра, повышения его творческого уровня, общественной значимости и престижа профессий Ассоциация деятелей музыкального театра при СТД СССР решает следующие задачи:

1. Участвует в решении общих проблем развития советского театра и разработке всех проектов и предложений, связанных с музыкальным театром.
2. Защищает творческо-профессиональные права деятелей музыкального театра.
3. Развивает многосторонние контакты и творческие связи со смежными отраслями культуры и искусства.
4. Популяризирует достижения музыкального театра в стране и за рубежом.
5. Самостоятельно устанавливает и развивает международные контакты с любыми организациями, занимающимися проблемами музыкального театра за рубежом.
6. Занимается просветительской, пропагандистской и благотворительной деятельностью.
7. Оказывает содействие молодым и начинающим деятелям музыкального театра, не членам Ассоциации.
8. Содействует подготовке профессиональных кадров для музыкального театра.
9. Ассоциация организует мероприятия, направленные на повышение профессиональной культуры деятелей музыкального театра, — выставки, семинары, творческие мастерские, консультативную помощь, организует творческие поездки по стране, а также в установленном порядке за рубеж для изучения опыта современного музыкального театра.
10. Проводит анализ состояния и тенденций развития музыкального театра как части процесса общемировой культуры.
11. Участвует в организации международных мероприятий в области музыкального театра (фестивали, конкурсы и т. д.). Помогает театрам в установлении международных контактов.
12. Содействует изучению теории и истории музыкального театра.
13. Участвует в отборе и формировании делегаций на театральные фестивали, выставки, кон-

ференции и другие мероприятия.

14. Готовит предложения о премиях и призах за лучшие работы в области музыкального театра.

15. Содействует членам Ассоциации в просмотрах спектаклей музыкальных театров страны и во время зарубежных гастролей.

16. Осуществляет мероприятия по увековечиванию памяти деятелей музыкального театра и вносит соответствующие предложения.

17. Занимается пропагандой музыкального театра. В этих целях издает информационный бюллетень Ассоциации и подготавливает материалы для средств массовой информации.

ПОЛНОМОЧИЯ, ФОРМЫ И МЕТОДЫ РАБОТЫ

1. Для рассмотрения вопросов, связанных с реализацией ее основных задач, Ассоциация имеет право делегировать своих представителей в состав коллегиальных органов СТД СССР, а также государственных и иных учреждений, деятельность которых так или иначе затрагивает интересы Ассоциации.

2. Совет Ассоциации имеет право представлять СТД СССР во всех инстанциях и на всех уровнях по вопросам, непосредственно касающимся прав, положения и творчества деятелей музыкального театра.

3. Для решения творчески-организационных задач Ассоциация имеет право создавать постоянные и временные комиссии и группы и при необходимости привлекать в установленном порядке на договорных началах компетентных специалистов-экспертов по творческим вопросам, юристов, социологов, экономистов и т. д.

ОРГАНИЗАЦИОННАЯ СТРУКТУРА

Ассоциация опирается в своей работе на комиссии по музыкальному театру СТД союзных республик, обобщает их опыт и координирует деятельность.

1. Высшим органом Ассоциации является Конференция Ассоциации, собираемая не реже одного раза в два года.

2. Между конференциями работой Ассоциации руководит Совет Ассоциации, в который входят представители четырех секций Ассоциации — оперы, балета, оперетты, директоров музыкальных театров. Председатели секций во главе с секретарем Союза по музыкальным театрам образуют Бюро. Совет Ассоциации собирается 4 раза в год. Бюро — оперативно, но не реже раза в месяц.

3. Президентом Ассоциации является секретарь СТД СССР, отвечающий за раздел музыкального театра в секретариате СТД СССР. Одно и то же лицо может занимать эту должность не более, чем два срока. Выбирается

секретарь по музыкальному театру на пленуме СТД по рекомендации Ассоциации.

4. Совет Ассоциации обладает полномочиями решать от имени Ассоциации все творческие и организационные вопросы, постоянно информируя республиканские комиссии о принимаемых решениях. Выполнение решения приостанавливается, если против него выскажется более половины СТД союзных республик. В этом случае решение вопроса выносится на Конференцию Ассоциации.

5. Исполнительным органом Ассоциации является Центр музыкального театра.

6. Центр возглавляется директором, кандидатура которого обсуждается и выбирается Советом Ассоциации и утверждается на секретариате СТД СССР. Сфера деятельности и обязанности штатных сотрудников Центра музыкального театра определяются Советом Ассоциации, их численность устанавливается Секретариатом СТД СССР.

7. Центр музыкального театра: а) осуществляет сотрудничество с Министерством культуры СССР, Союзом композиторов СССР, Всесоюзным музыкальным обществом и другими организациями;

б) создает банк информации о музыкальном театре;

в) организует театральный архив Ассоциации, включающий нототеку, фонотеку, видеотеку, хранилище архивных материалов, прессу и т. д.;

г) готовит к изданию материалы информационного, пропагандистского, рекламного характера внутри страны и за рубежом по плану Ассоциации;

д) организует фестивали, конкурсы, концерты и другие мероприятия по планам Ассоциации;

е) координирует деятельность республиканских комиссий по музыкальному театру;

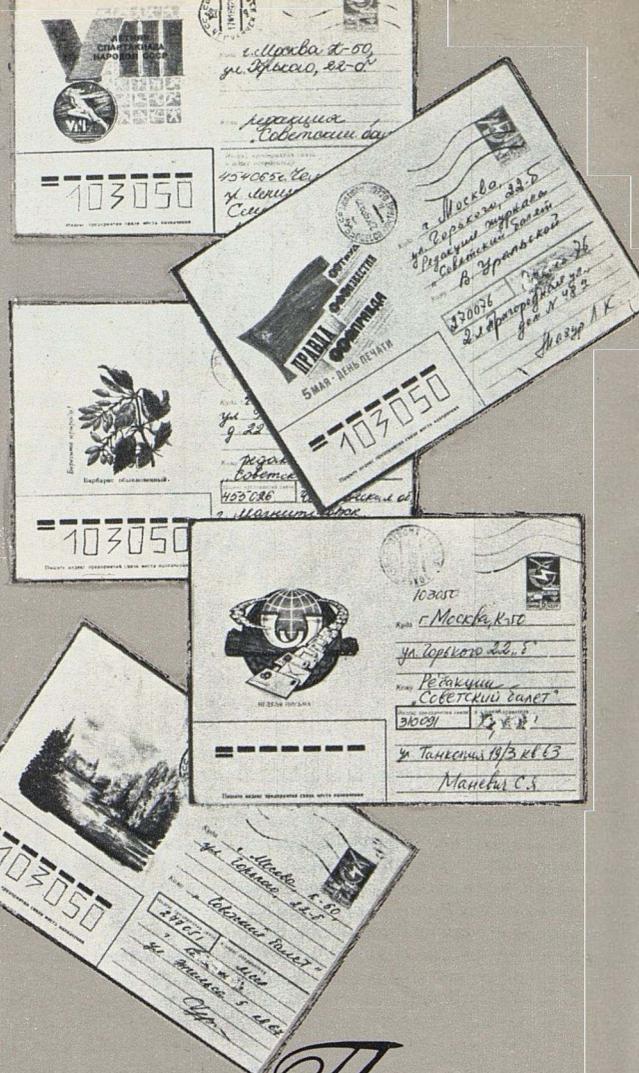
ж) поддерживает постоянную связь со средствами массовой информации, организует подготовку материалов для печати, радио и телевидения.

8. Финансовые средства Ассоциации и ее республиканских комиссий формируются за счет плановых ассигнований СТД СССР, отчислений с коммерческих мероприятий Центра музыкального театра, добровольных пожертвований предприятий и других поступлений. Финансово-бухгалтерское обслуживание Ассоциации осуществляется аппаратом СТД СССР.

9. Ежегодный план работы Ассоциации составляется ее Советом и секциями, утверждается общим собранием Совета.

Принципы формирования и расходования финансовых средств утверждаются Советом Ассоциации.

10. В СТД СССР Ассоциация располагает своей определенной квотой по приему и направлению делегаций в пределах плана СТД СССР.



Письма читателей —

они приходят в редакцию журнала из разных концов страны. Их пишут и искусственные в балетном искусстве москвичи и ленинградцы, и юные любители хореографического искусства из Сибири, и мечтающие пропагандировать танец в своем крае жители Дальнего Востока... Они информируют о событиях, задают вопросы, требуют решения наболелших проблем. В частности, по читательским письмам была подготовлена статья «В искусстве мелочей не бывает», посвященная проблемам дефицита балетной обуви. Она была опубликована в № 4 журнала «Советский балет» за 1987 год. Редакция начинает регулярную публикацию материалов в рубрике «Читая редакционную почту». Ждем ваших писем, дорогие наши читатели.



Журнал СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

ОТВЕЧАЕТ
ГОСКОНЦЕРТ СССР

МОСКВА

Главному редактору
журнала «Советский балет»,
народной артистке СССР,
профессору
Р. С. Лапури (Стручковой)

Уважаемая Раиса Степановна!

Ознакомьтесь со статьями журнала «Советский балет», посвященными Всесоюзному конкурсу балетмейстеров и артистов балета, опубликованными в № 5 за 1988 год Вашего журнала.

Должны со всей определенностью заявить, что мы полностью разделяем Вашу озабоченность судьбой всесоюзных и международных балетных конкурсов и хотели бы поделиться своими соображениями.

Начнем с вопроса, который адресован непосредственно Отделу всесоюзных и международных конкурсов Госконцерта СССР. Речь идет о том, что в так называемых «Условиях конкурса», составленных совместно Отделом конкурсов и жюри конкурса, недостаточно четко определены некоторые моменты творческих аспектов балетных соревнований. По этому вопросу В. Уральская в статье «Пора переходить от слов к реальным делам» пишет следующее: «Вызывает сомнение и условие создания номеров только на музыку советских композиторов... И что такое современный хореографический номер? Разве его обязательное условие — музыка советских композиторов?»

Совершенно справедливо замечание, однако, по данному вопросу ранее давались разъяснения, из которых следовало, что такие ограничения — обязательны. Более того, в условиях предстоящего VI Международного конкурса артистов балета и вовсе нет ограничений в подборе и использовании музыкального материала для современных номеров.

Что же касается другой проблемы, связанной с ограничением балетмейстеров одним-двумя-тремя исполнителями, то, думается, что четыре-пять человек, видимо, в каких-то случаях предпочтительней, и если будет на то согласие жюри конкурса, то, надо полагать, возражений данный проект иметь не будет.

А теперь перейдем к вопросам, которые, хотя и не относятся непосредственно к работе Госконцерта СССР, однако представляют весьма значительный интерес в плане поиска путей в преодолении отрицательных последствий уже накопившихся за последнее время недостатков. В частности, очень верная мысль высказана Н. Эльяшом в статье «Уроки побед и поражений»: «Должна быть забота театра о своем престиже: конкурсное выступление представителя той или иной группы — это не частное

дело, но дело коллектива... Пока что равнодушие театров обрекает своих представителей на индивидуальную борьбу, на борьбу без поддержки. Странное равнодушие к собственной чести и достоинству, надо сказать...» Примерно этими же соображениями руководствуется и народный артист Эстонской ССР Т. Хярм. В своей статье он отмечает, что существуют упущения «в системе профессиональной подготовки молодых хореографов». Автор справедливо настаивает на реформе высшего профессионального образования будущих артистов балета и особенно балетмейстеров.

Как бы подводя итог вынесенным на обсуждение предложениям, В. Уральская заключает: «Итак, кроме самих, решивших предстать перед жюри, хореографов, нет ни одного ведомства, ни одного должностного лица, чьи официальные интересы совпадали бы с интересами готовящегося соревнования».

Да, как будто бы все так, однако... не совсем. Дело в том, что если в проведении балетных конкурсов не обнаружено ни одного заинтересованного лица или ведомства, то, уверен, что дело обстоит совсем иначе, когда речь заходит, если так можно сказать, о сборе «урожая», получаемого с проводимых балетных конкурсов, особенно если он обильный и состоит из плодов не только бронзового и серебряного, но и золотого достоинства. Именно лауреаты конкурсов создают престиж этим творческим организациям, что является немалым моральным фактором в утверждении их авторитета. К чему, как представляется, организации и отдельные лица далеко не безразличны.

Однако, думается, что сама постановка вопроса о незаинтересованности на сегодняшний день организаций в проведении конкурсов вполне правомерна, поскольку не наступил завтрашний день, когда руководители театров и учебных заведений осознают, наконец, свои подлинные интересы. Но чтобы приблизить это время, надо действовать.

В этом плане, как нам кажется, было бы целесообразно внести на рассмотрение Министерства культуры СССР предложения по проведению реформы репертуарной политики тех творческих организаций, которые вольно или невольно имеют отношение к подготовке всесоюзных и международных балетных конкурсов:

1. В репертуар театров наряду с созданием новых балетных спектаклей на современную тему должны быть включены и вечера балета, посвященные современной теме, которые бы создавались тоже регулярно, как и балетные спектакли.
2. Аналогичным образом выступления молодых артистов балета и участие молодых балетмейстеров в отчетных концертах, отражающих современную тему, также должны носить характер обязательных и систематических мероприятий и включаться в учебные программы соответствующих учебных заведений.

Такая постановка вопроса, видимо, смогла бы увязать в единый узел многие проблемы и стать действенной, надежной формой подготовки к проведению всесоюзных и международных балетных конкурсов, оказала бы определенное воздействие на стимулирование интереса «ведомств и должностных лиц», чьи интересы, в этом случае, смогли бы совпасть с интересами готовящихся соревнований.

В заключение хотелось бы выразить надежду, что совместными усилиями наших организаций мы сможем столкнуться с мертвой точки решение столь важных проблем.

В. ПАНЧЕНКО,
директор
Госконцерта СССР

ВОЗРОДИТЬ «ОСТРОВ ТАНЦА»

МОСКВА

Нужна ли Москве общедоступная балетная сцена при всенародной любви у нас в стране к этому искусству? Думается, что на этот вопрос можно ответить только утвердительно. Тем более, что такая сцена существовала в Москве, в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького, на Голицынских прудах. Следы ее здесь еще остались. Тогда тут активно работал московский хореографический театр «Остров танца», которым руководил Анатолий Васильевич Шатин. В своем репертуаре коллектив имел такие спектакли, как «Жизель», «Лауренсия», «Красавица Радада» и многие другие. Эти постановки замечательно сочетались с живой природой, окружающей сценическую площадку — ею служил окруженный водой остров, давая большие возможности для проявления балетмейстерской и режиссерской фантазии.

Позволим себе обратиться к мнению известного критика тех лет Виктора Петровича Ивинга, который так написал в 1939 году в газете «Советское искусство» о постановке на «Острове танца» балета «Жизель»: «Вся окружающая природа как будто действует в полном согласии с декоратором. Весело пляшут крестьяне и так же весело зыблются в рябом зеркале пруда их отражения, расплываясь синими, рыжими, желтыми пятнами. В сцене на кладбище небо между ветвями — странного темноголивого оттенка, каким и подobaет ему быть в зловещих картинах... И когда между кустами и зарослями тростника начинают перебегать светлые тени виллис, это кажется как нельзя более естественным».

Трудно придумать лучшую обстановку для старой славянской сказки о виллисах...»

Деятельность коллектива привлекала внимание выдающихся мастеров советского искусства Екатерины Васильевны Гельцер, Викторины Владимировны Кригер, Рейнгольда Морцевича Глизра, который считал «Остров танца» «исключительно оригинальным явлением в области зрелищ».

Творческую жизнь «Острова танца» прервала начавшаяся война. И, как свидетельствует в журнале «Театр» М. Фигнер, после войны театр возродить не удалось. Мало того, сценическая площадка не сохранилась, а бетонный амфитеатр срыли. Так, практически было уничтожено уникальное сооружение, созданное группой советских архитекторов во главе с известным зодчим Александром Васильевичем Власовым. А ведь техника сцены на «Острове танца» была настолько совершенна, что, насколько известно М. Фигнер, американские инженеры специально приезжали в Москву снимать копии со всех схем ее оборудования и по этим образцам был создан такой же театр в Нью-Йорке.

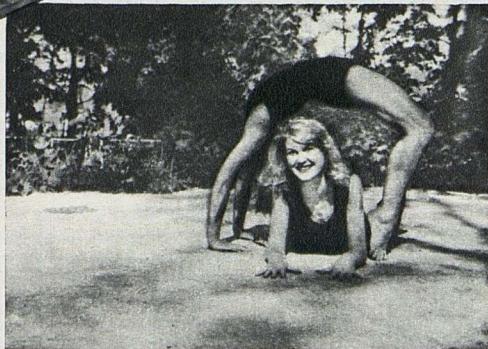
Хореографические представления на «Острове танца» стали подлинно массовым, народным зрелищем. Профессор Л. Таланкина в своей статье, опубликованной в журнале «Советский балет»,

вспоминает: «...Легендой считали мы активную деятельность в предвоенные годы уникального театра «Остров танца»... Живая природа этой окруженной водой сцены создавала естественное обрамление, в рамках которого под вечерним небом Москвы, перед тысячами зрителей



Ныне считается легендой деятельность уникального московского театра «Остров танца». Сама живая природа создавала для окруженной водой сцены естественное обрамление...

Вот место, где возможно возрождение традиций летних представлений «балета на воде».



разрывалось театральное действо». Традиции «Острова танца» вновь напомнили о себе в 1985 году во время Всемирного фестиваля молодежи и студентов, когда на эстраде, сооруженной на Голицынских прудах, с успехом показывал свои постановки ленинградский ансамбль «Хореографические миниатюры». Вслед за ленинградцами на этой фантастической площадке солисты Большого театра СССР и учащиеся Пермского хореографического училища представили зрителям второй акт балета П. Чайковского «Лебединое озеро». «Ощущение подлинности, достоверности таинственного действия, которое совершалось на окруженной водой сцене в сгущающихся сумерках летней ночи, — неповторимо!» — отмечал журнал «Советский балет».

Можно ли теперь, в наши дни, восстановить эту площадку? Не только можно, но должно. «Балет на воде» — старинная традиция. Пусть «Остров танца» станет летним балетным центром Москвы. Здесь смогут выступать и московские, и гастролирующие в столице театры, показывать свои работы студенты балетмейстерского факультета Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, встречаться со зрителем воспитанники Института хореографии и хореографического училища, демонстрировать экспериментальные постановки молодые балетмейстеры различных направлений не только из нашего города... Словом, «Остров танца» как место праздников, фестивалей, творческих показов, думается, вполне себя оправдывает.

Мы надеемся, что журнал «Советский балет», Советский фонд культуры, Союз театральных деятелей СССР — все вместе сообща смогут восстановить сценическую площадку «Острова танца», тем самым создав еще один центр приобщения к искусству балета широких масс зрителей, возродив традиции московского культурного просветительства.

Ветераны хореографического театра «Остров танца»: И. КНЯЗЕВА, К. РЫКЛОВА, И. ВОРОНИН, Н. НЕМЧЕНКО, В. БОРОЗДИН и другие, всего тридцать подписей.



*Читая
редакционную
пошту*

И НА ТЮМЕНСКОЙ ЗЕМЛЕ ЖИВЕТ ПЛЯСКА

ТЮМЕНЬ

Тюменская область — самая большая из областей страны, это самый настоящий край, занимающий Западно-Сибирскую низменность от горячих степей Казахстана до Северного Ледовитого океана. Ее населяют разные народы: русские, татары, украинцы, ханты, манси, ненцы, селькупы и другие, имеющие свое неповторимое искусство, свои национальные танцы.

В этом обширном крае нет профессиональных танцевальных коллективов, музыкальных театров. Хотя сто двадцать лет назад, как писала в «Советской культуре» Л. Заворотчева, купец Текутьев единолично содержал в Тюмени оперный театр, где выступали труппы не только из Петербурга, но и из Италии. Купец жил с размахом — даже под свои соляные склады отстроил настоящие хоромы. Тюменский театр драмы по сей день обитает в переоборудованном бывшем главном складе купца. В газете «Тюменские губернские ведомости» обозреватель Николайский в 1921 году отмечал, что при «Красном театре» была опера, а в ней и балет. Оперная труппа в летнее время гастролировала по обширной губернии, знакомя с искусством оперы и балета жителей прибрежных городов и сел.

В тридцатые годы в Тюмени оперы уже не было. Город стал районным центром, и танцевальное искусство развивалось здесь в рамках художественной самодеятельности. Особенно активно шел этот процесс в детском любительском творчестве. Создаются многочисленные танцевальные коллективы при Доме пионеров, в школах, клубах. Помимо кружков народного танца, в городском Доме пионеров в предвоенные годы работает балетный кружок. В одной из заметок газета «Красное знамя» 5 апреля 1941 года сообщает о городской олимпиаде детской художественной самодеятельности.

В пятидесятые-шестидесятые годы заметно оживляется танцевальное искусство в сельских районах, расположенных на территории вновь образованной Тюменской области. В 1945 году здесь работало сто пятнадцать коллективов, в 1952 году — двести сорок с общим количеством участников в 840 человек, в 1962 и 1965 годах соответственно — 303 и 385, с количеством участников соответственно 3234 и 3785 человек. В штат областной филармонии входили солисты народного и эстрадного танца. Однако надо сказать, что народные танцы в самодеятельных коллективах ставились в основном по записям, которые публиковались в различных репертуарных изданиях. Характерная же для данного региона Сибири самобытная манера исполнения народного танца постепенно утрачивалась. Образцы хореографического фольклора не изучались. Очень робко, неуверенно разрабатывалась и оригинальная современная тематика танцев, почти не велась

поиски в области современного костюма. Правда, в шестидесятые годы на тюменской земле складываются крупные хореографические коллективы, осуществляющие сюжетные танцы на местном материале, где находят отражение лучшие традиции сибирского народного танца. Например, танцевальный коллектив Тобольского Дома культуры, возглавляемый Н. Шабаловым, подготовил интересные композиции, среди которых следует отметить танец «Русский молодежный». Артисты-любители бережно выявляют и записывают образцы местного хореографического фольклора. В Тобольске в культурно-просветительном училище было открыто хореографическое отделение, которое готовит кадры руководителей сельских хореографических самодеятельных коллективов. Его воспитанниками в 1962 году показан на сцене Тюменского театра драмы балет «Голубой Дунай».

В последние годы пристально изучаются Институтом этнографии Академии наук СССР танцы сибирских народов. Этническая хореография имеет большое значение для изучения народов Сибири, которые до Великого Октября не имели своей письменности, а национальный танец может «сказать» исследователю так же много, как и устные предания, легенды, песни. Не раз организовывались экспедиции и на Тюменский север (в Ямальский и Тазовский районы). Сложилось мнение, что западно-сибирские ненцы — народ «бестанцевальный». Действительно, специалисты подолгу жили среди ненцев в их стойбищах, но никогда не видели пляшущих оленеводов или охотников. Ненцкие танцы до сих пор не зафиксированы. Значит, либо танцевальная культура утрачена, либо система ритуальных запретов не позволяла исследователям познакомиться с народной хореографией ненцев. Ненцы — народ сдержанный во всем, в том числе и в движениях. В тундре считается неприличным бурно выражать свою радость. Но существующие обряды включали в себя и танцевальное шествие. Оно сопровождалось приседаниями, притопываниями, движениями рук. Ненцы, как и все северяне, — необычайно умелые подражатели. Тесно связанные с природой, они тонко воспроизводят повадки любого тундрового зверя, птицы. У якутов, чукчей, коряков, хореографическое искусство которых более развито, большинство танцев базируется на этой подражательной основе. То, что удается подметить у ненцев, вполне сочетается с пластикой других народов. Таким образом, даже трудная жизнь на побережье Северного Ледовитого океана не могла отнять у этого народа радости танца, которую человек выражает в жизни.

На всю страну и за ее рубежами известен вокально-хореографический ансамбль из Салехарда «Сыра-Сэв» («Снежинка»). Ансамбль показывал свое искусство в Москве, на заключительном концерте Первого Всесоюзного фестиваля народного творчества, во всеобщей творческой эстафете, посвященной XI Всемирному фестивалю молодежи и студентов на Кубе, выступал в Тюмени, Красноярске, Свердловске, Баку, гастролировал в Польше. В полном составе — почти пятьдесят человек — принимал участие в XII Фестивале молодежи и студентов в Москве. Когда досрочно

ввели в эксплуатацию экспортную газовую магистраль Уренгой — Помары — Ужгород, на концерт перед строителями трассы в Ужгород был приглашен и «Сыра-Сэв». И тем не менее главной целью своей работы ансамбль считает поездки по родному Ямало-Ненецкому автономному округу, выступления перед геологами, рыбаками, охотниками и оленеводами. Постоянно работает над обновлением репертуара балетмейстер В. Сигуней. Творческой платформой ансамбля является фольклор северных народов — ненцев и селькупов.

Настоящим наставником творческой молодежи стала кандидат педагогических наук, заслуженный работник просвещения РСФСР Е. Сусой. Под ее руководством участники коллектива научились собирать и бережно обрабатывать фольклорный материал. Используя народную основу танца, исполнители обогащают его рисунок, добиваются предельной выразительности каждого танцевального движения. Хореография здесь очень хрупкая, нежная, и ее необходимо буквально лелеять. Наша эпоха несет древним танцам новые темы, сюжеты, образы. Расцветает, приобретая новые художественные приемы, танцевальное искусство Ямала. Подлинно народный северный танец и сегодня обладает громадной силой воздействия, в нем много прекрасного, поэтического.

Ансамбль «Сыра-Сэв» пошел своим путем, сделав основой репертуара именно национальный танец — с причудливыми узорами хореографии, музыкальностью, своеобразной манерой исполнения. В разных по характеру танцах есть единство стиля, которое и придает своеобразие этому ансамблю. Сами названия танцев яркие, колоритны — «Буря на Оби», «Чайка», «Танец рыбаков». Все они являются танцевальными миниатюрами, рассказывающими о северных промыслах, сборе ягод, выделке оленьих шкур... Элемент игры, присутствующий в каждой такой картинке, находит свое завершение в заключительной танцевальной сюите «Наш Ямал». Оптимизмом и романтикой молодости веет от многих народных танцев.

Собирая местный фольклор, ансамбль переводит его на современный язык хореографии, понятный народу, и несет ему свое искусство. А выступает коллектив по всей тундре, и не только в домах культуры, но и прямо под открытым небом, где мох заменяет деревянный настил. Из одного уголка Ямала в другой переносит артистов вертолет. Во время постоянных поездок по родному краю ансамбль пополняет свой состав. В скольких девочках и ребятах выступления «Сыра-Сэв» разбудили творческое начало, и теперь они стали его исполнителями.

В свое время существовало мнение, что у северных народов, таких как ханты и манси, нет танцевального искусства. Эта легенда недавно была развеяна, когда широкий зритель познакомился со знаменитым «Медвежьим праздником» в мансийской и хантейской тайге, заснятым на кинолентку. Это позволило убедиться не только в своеобразном хореографическом искусстве хантов и манси, но и дало основание считать, что хореографическое искусство этих народов имеет единый пластический рисунок.

Продолжение на стр. 37.



*История:
исследования,
документы,
воспоминания*

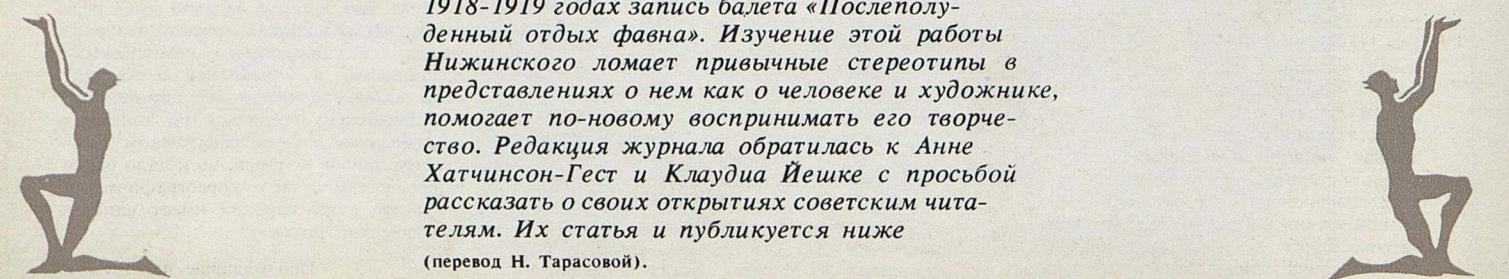
НОВОЕ О НИЖИНСКОМ

Клаудиа ЙЕШКЕ,
Анна ХАТЧИНСОН-ГЕСТ

Легендарная личность Вацлава Нижинского, столетие со дня рождения которого в этом году отмечается, привлекает внимание многих — и балетоведов-исследователей, и профессионалов-практиков, и просто любителей хореографического искусства. О нем сказано и написано достаточно. Книги о Нижинском сразу же становятся библиографической редкостью. И тем не менее в его творческой биографии немало белых пятен, отдельные ее факты трактуются весьма субъективно, что особенно касается деятельности Нижинского-хореографа.

Известный американский ученый, автор многих книг, посвященных анализу и фиксации хореографических произведений, Анна Хатчинсон-Гест и ее немецкая коллега Клаудиа Йешке в результате многолетнего исследовательского труда открыли неизвестную страницу жизни Вацлава Нижинского: они расшифровали и проанализировали сделанную им в 1918-1919 годах запись балета «Послеполуденный отдых фавна». Изучение этой работы Нижинского ломает привычные стереотипы в представлениях о нем как о человеке и художнике, помогает по-новому воспринимать его творчество. Редакция журнала обратилась к Анне Хатчинсон-Гест и Клаудиа Йешке с просьбой рассказать о своих открытиях советским читателям. Их статья и публикуется ниже

(перевод Н. Тарасовой).



Как известно, знаменитый французский танцовщик Пьер Бошан, живший на рубеже XVII-XVIII веков, создал систему записи движений, обычно называемую «Листок нотации», поскольку дошла до нас только одна страница его знаковой хореографии. Спустя сто пятьдесят лет Артур Сен-Леон опубликовал па де сиз из «Маркитантки», применяя собственную систему, названную «Стенохореография». При записи «Послеполуденного отдыха фавна» Вацлав Нижинский столкнулся с новыми и совершенно особыми трудностями в анализе и фиксации элементов изображенного им пластического стиля. Изучение этой работы позволяет нам по-новому постигнуть его интеллектуальные способности.

Природная застенчивость Вацлава Фомича давала людям, сталкивавшимся с ним, повод говорить о его ограниченности, недостаточной образованности и культуре. В процессе записи партитуры «Фавна» в виде знаковой системы наглядно проявились ранее недооцененные стороны его натуры, его способность к концептуальному и аналитическому мышлению. Разработать собственную систему обозначений само по себе очень трудное дело. Записать же движения для целого балета, даже короткого, выдающаяся задача для человека, не имеющего никакого опыта в такого рода занятиях и работающего в одиночку.

Будучи учеником Петербургской балетной школы, Нижинский вместе с Тамарой Карсавиной и другими изучал систему записи танца Владимира Степанова. Она основывалась на анатомическом анализе движения, включала в себя адаптированные элементы нотной записи в виде символов и использовалась для фиксации балетного репертуара того периода. Однако ее возможности были значительно шире, что и понял Нижинский, который впоследствии пользовался системой Степанова, детально разработав ее и приспособив к записи своих новаторских хореографических концепций.

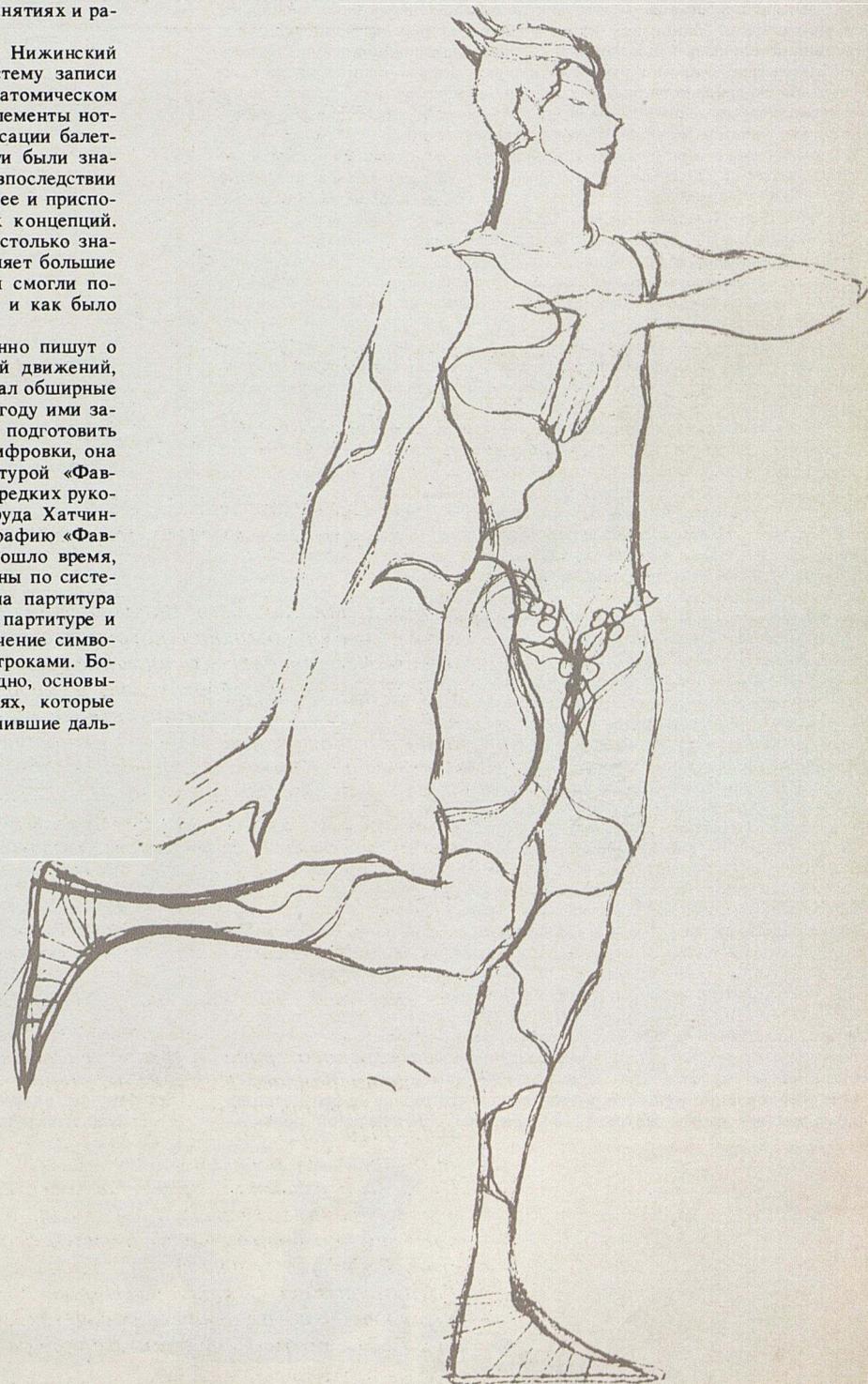
Его изменения, внесенные в систему Степанова, настолько значительны, что чтение партитуры Нижинского представляет большие трудности. Только расшифровав код Нижинского, мы смогли понять, что же записал Нижинский, каковы результаты и как было совершено это эпохальное открытие.

Авторы различных биографий Нижинского постоянно пишут о том, что он работал над своей системой обозначений движений, особенно в 1917—1918 годах в Сан-Морице, где он сделал обширные записи по этой системе в виде серий буклетов. В 1956 году ими занималась Анна Хатчинсон, когда ее попросили помочь подготовить их к печати. Столкнувшись здесь с трудностями расшифровки, она попыталась преодолеть их путем сравнения с партитурой «Фавна», которую вдова Нижинского Ромола отдала в отдел редких рукописей Британской библиотеки. Кульминацией этого труда Хатчинсон явилась ее попытка «протранскрибировать» хореографию «Фавна» в системе Рудольфа Лабана (лабан-нотации). Прошло время, прежде чем она поняла, что эти поздние записи сделаны по системе, совершенно отличной от той, по которой записана партитура «Фавна». Отличие между пятилинейными записями в партитуре и трехлинейными в последующих записях изменяют значение символов движений, расположенных на строках и между строками. Более поздняя система обозначений Нижинского, очевидно, основывается на совершенно иных теоретических открытиях, которые ввели в научный обиход геометрические понятия, получившие дальнейшее развитие и обоснование в других системах фиксации движений.

В расшифровке системы Нижинского очень помогли Хатчинсон обнаруженные в Парижской Опере другие записи хореографа, также базирующиеся на пятилинейной основе. Эти материалы обеспечили важные недостающие ключи к загадке. Вместе с другими материалами (Чекетти, Луки Делла Роббиа) они образовали необходимый для исследований «краеугольный камень». К тому времени Анна Хатчинсон объединила усилия с Клаудией Йешке — преподавателем истории танца и эстетики в Мюнхенском университете. В 1976 году с позволения Ромолы Нижинской они принялись за работу. Денежное вознаграждение, полученное от Национального фонда гуманитарных наук, стимулировало их труд. Начав в августе 1987 года, они к концу года завершили перевод записи партитуры «Фавна», сделанной Нижинским, на язык лабан-нотации. Впоследствии хореография этого произведения изучалась студентами репертуарного класса Вильяма Глассмана в школе Королевского балета в Лондоне. На рабочем показе присутствовали леди Мерл Парк, директор школы, танцовщики и педагоги из Королевского балета. Показ был принят с энтузиазмом, и видеозапись этого события получила благоприятные отзывы.

Насколько первоначальная хореография Нижинского отличается от последующих версий, показанных за последние пятьдесят лет?

В оформлении статьи использованы рисунки художника Хосе Рамона САНЧЕСА.



Кажется, тот факт, что существует система обозначений партитуры «Фавна», известен далеко не всем. Все возобновления этого сочинения основывались только на личной памяти. Так было даже при постановке спектакля в 1976 году в Парижской Опере. Ромола Нижинская и Леонид Мясин объединили усилия, чтобы из кусочков создать целостный балет. И хотя Ромола намеревалась использовать партитуру Нижинского для этой постановки, однако ни она, как и никто другой, ее смогли прочитать ее.

Вацлав Нижинский посвятил партитуру своей жене Ромоле Нижинской. После того, как он описал декорации, реквизит, костюмы, хореограф объясняет содержание балета:

«Фавн играет на флейте и жует виноград. Нимфы направляются купаться. Нимфы замечают Фавна и разбегаются. Фавн преграждает путь полуодетой нимфе. Другие нимфы возвращаются ей на помощь. Фавн остается с брошенной туникой нимфы. Нимфы возвращаются поодиночке или небольшими группами, чтобы высмеять Фавна. С большой любовью Фавн относит тунику к своему жилищу на холмике. Там он разговаривает с ней и укладывает рядом с собой».

Интересно заметить, что это описание не вполне совпадает с партитурой. Например, Фавн только смотрит на виноград (что записано словами и движениями). Наблюдая возобновление балета по партитуре Нижинского, удивляешься многообразию различных деталей во взаимоотношениях между нимфами, что отсутствует в других версиях. Память очевидцев слабеет, и текст партии упрощается, нюансы исчезают, хореография становится более однозначной, что, в конце концов, приводит к монотонности пластических решений. В партитуре Нижинского каждая нимфа показана как индивидуальность, со своим характером, настроениями, и ее связи с окружающим миром, при всей их утонченности, весьма объемны. Нимфы появляются на сцене и ведут себя очень естественно, свободно, откровенно наслаждаются жизнью и природой, и даже на какое-то время забывают о главном — о спасении своей старшей подруги. Она более сдержанна, чем они, кажется более сосредоточенной, более взрослой. Богатые разнообразными оттенками отношения между нимфами, между нимфами и Фавном делают балет драматургически более насыщенным, высвечивают иные качества, чем те, которые обычно демонстрируются авторами других версий.

Внимание зрителя приковано к событиям, которые должны произойти в спектакле. Кто такой Фавн, является ли Фавн таким уж неизвестным для нимф существом? Фавн, как и пан и сатир — мифологический образ, олицетворяющий земные радости жизни. Но Фавн у Нижинского скорее олицетворяет естественное, озорное начало юности, чем воплощает сексуальность побуждений. Согласно мифологии фавн и нимфа рождены одной матерью, являются неотъемлемой частью природы, весны как времени года, ее ручейков, зеленеющих лугов, таинственных гротов. Хореография Нижинского показывает нам их обычную, выражаясь современным языком, повседневную жизнь. Лирические герои обитают в органичной для них среде. Нимфы знают, что Фавн, по всей вероятности, находится где-то рядом, на бугорке. Открытое купание в ручье — часть их повседневного ритуала. В отношениях нимф и Фавна ощущается искренняя непосредственность, глубокая гармония, которая выражается ясной и простой хореографией. В этой совершенной простоте заключена особая сила пластических решений Нижинского. Это сдержанное высказывание на языке движений позволяет переносить акцент на наибольшее выражение силы внутренней динамики. Как думается, записанная хореография Нижинского содержит психологически скрытые намеки, давно утраченные.

Помимо танца, который сам по себе позволяет понять отношение Нижинского к хореографии, партитура рассказывает о нем многое, до сих пор неизвестное. Его педантичное внимание к деталям в описании каждого шага и каждого жеста, например, поворот головы, изгиб пальцев, положение спины, рук, когда Фавн наклоняется, чтобы посмотреть на вуаль — все эти и многие другие детали разбрасываются в его системе обозначений. Даже такие штрихи, как, например, направление взглядов танцовщиков, предусмотрены в его нотационной системе. Партитура обнаруживает не только способность художника анализировать движения, но и его глубокие знания музыки. Его музыкальная компетентность очевидна при установлении нужного ритма шагов, что видно из его нотации: комплексные ритмы метра 12/8 записаны с неизменной правиль-

ностью. Не может быть никаких сомнений в его психической уравновешенности в те месяцы, когда он работал над партитурой.

В своей нотационной системе, как проиллюстрировано в партитуре «Фавна», Нижинский пользовался нотным станом, состоящим из трех частей, каждая часть состоит из пяти линеек и обозначена в другом ключе. Верхний стан обозначает движения головы, шеи и тела, средний — для действий рук и ладоней, нижний включает в себя движения ног и ступней.

Нижинский делит тело на четыре категории: первостепенные части — таз, верхние части рук и ног, активные части — бедра и плечи. Второстепенные части: верхняя часть тела от талии, рука до локтя и нога до колена. Голова, ладони, ступни относятся к третьей категории. Сюда же относятся суставы, с помощью которых происходит вращение шеи, запястий, лодыжек. Нижинский выделяет и четвертую категорию, а именно пальцы рук и ног.

Движения частей человеческого тела, включенных в первую категорию, представлены нотами, написанными на обычном пятилинейном нотном стане. Движения второй категории выражены дополнительными знаками, написанными на штиле ноты. Движения третьей категории показаны на дополнительной вертикальной линии, написанной слева от главной ноты. Движения четвертой категории указаны маленькими нотами слева от основной музыкальной темы. Направление и уровень движений изображены расположением нот на обычном пятилинейном нотном стане.

Озабоченность Нижинского точным анализом движений иногда приводит буквально к сверханализу. Очевидно, в процессе написания партитуры он выполнял образцы шагов очень медленно, буквально препарировав их: им записаны такие детали, которые при сценическом исполнении выявлены быть не могут. При изучении партитуры Нижинского поражаешься его четким указаниям, где и как выполнять вращения, наклоны головы и тела, сгибание локтя, запястья или пальцев.

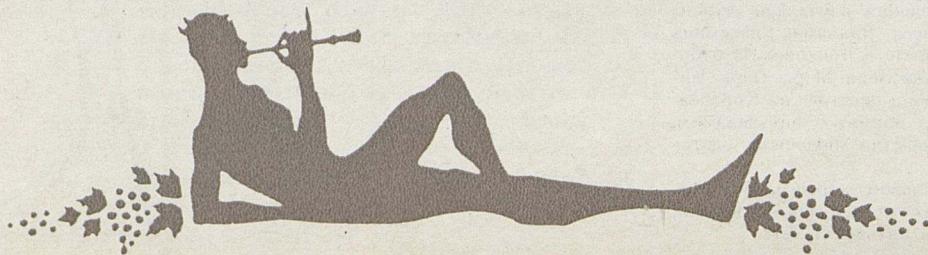
Отдельные неясности и вопросы могут быть устранены с помощью фотографий, сделанных бароном Адольфом де Мейером вскоре после премьеры «Послеполуденного отдыха фавна», а также снимков Карла Струса и других, осуществленных на более поздних спектаклях. Несколько таких фотографий показывают Фавна, сидящим на корточках, что просто записать языком лабан-нотации, но Нижинский еще не имел средств для более определенной записи, поэтому он вызывает восхищение детальным описанием последовательности движений теми средствами, которыми он обладал.

Вращательные возможности руки, как, видимо, считал Нижинский, должны быть известны всем и он не дает указаний направления движения для нижней части руки и ладони, вместо этого их движения описаны лишь степенью изгиба локтя или запястья. Из-за этого пространственное местоположение может быть определено только при знании вращательной способности верхней части руки. И здесь снова соотношение между движением в партитуре и соответствующей фотографией дает ключ для надежного анализа.

Эти и другие прямые свидетельства подтверждали наши находки. Инструкции, записанные словами в партитуре для действий, не затронутых его системой, оказываются неоценимыми в работе. Такие, например, записи: «Подносит флейту к губам» или «Кладет флейту на землю и берет кисть винограда», или «Держит тунику первой нимфы», или «Туника висит на руке» точно указывают, где должны происходить эти действия.

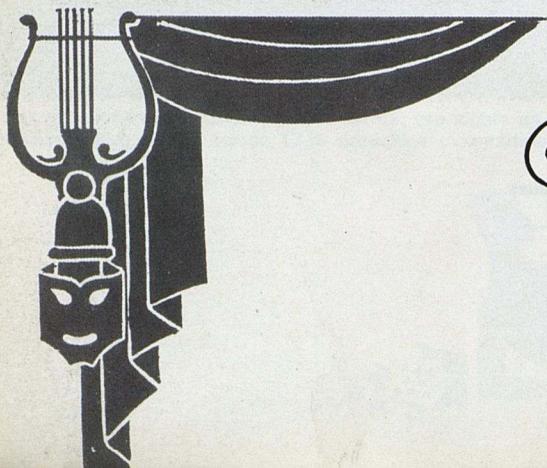
Отсутствие плана сцены с указанием точного расстояния между танцовщиками, расположение их на сцене, размеров ее площади является основным недостатком. Тот факт, что пять таких планов даны в начале партитуры и содержатся наметки еще для трех, говорит о том, что партитура не была полностью завершена. К счастью, отсутствует лишь немногое.

Информация о балете и о нотационной системе обозначений Нижинского вошла в книгу Малларме, Дебюсси и Нижинского «Послеполуденный отдых фавна» (под редакцией Жана Мишеля Некту), выпущенную Адамом Биро в Париже. В связи с приближающимся столетием со дня рождения Нижинского возобновление этой оригинальной версии «Фавна» было бы очень кстати. Дело за малым — нужно лишь заинтересованной профессиональной труппе включить «Послеполуденный отдых фавна» в свой репертуар и выпустить балет.





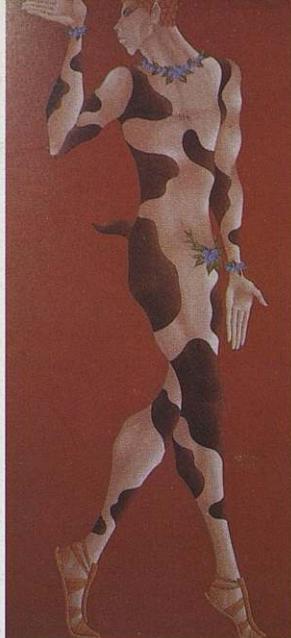
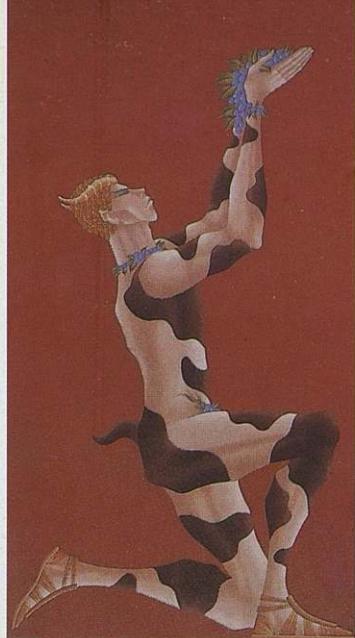
Эта, как и другие картины, которые воспроизводятся на страницах цветной вкладки, рассказывают о балете Вацлава Нижинского «Послеполуденный отдых фавна» (музыка К. Дебюсси). Они принадлежат кисти художника Хосе Рамона САНЧЕСА (Испания).



Х

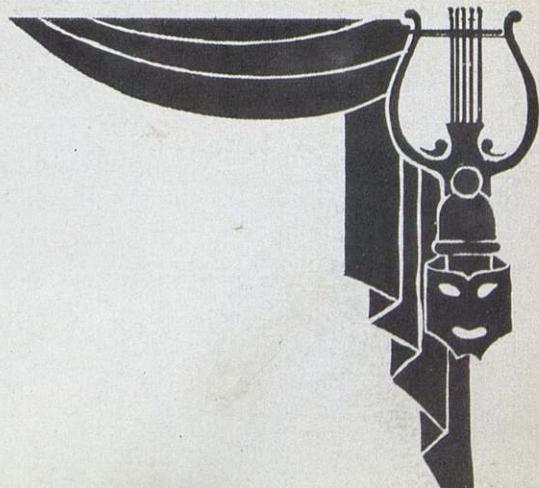
осе Рамон Санчес — известный современный испанский художник. Он завоевал признание, постигая специфику различных сфер изобразительного искусства, кино и телевидения. В последнее время Хосе Рамон Санчес увлекся личностью Вацлава Нижинского, тем периодом истории балета начала века, во время которого творил гениальный танцовщик.

«Я влюбился в Нижинского и русский балет. С тех пор я перечитал все, что смог



достать, о нем, о Дягилеве, о Русских сезонах...», — рассказывает художник.

Увлечение Хосе Рамона Санчеса принесло свои плоды. Шестьдесят картин, десять скульптур, шесть эскизов декораций, посвященных своему кумиру, создал он. Недавно в Мадриде с большим успехом прошла выставка его работ, названная «Нижинский и Русский балет». Хочется надеяться, что произведения Хосе Рамона Санчеса будут показаны и в Советском Союзе.





Из библиотеки
ЖУРНАЛА
**СОВЕТСКИЙ
БАЛЕТ**

**ВОСЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ
НАЗАД В ПАРИЖЕ
СОСТОЯЛИСЬ
ПЕРВЫЕ БАЛЕТНЫЕ
СПЕКТАКЛИ
ЗНАМЕНИТЫХ
«РУССКИХ
СЕЗОНОВ»
С. ДЯГИЛЕВА**

◀ Сергей Павлович
ДЯГИЛЕВ.

Картина работы
Хосе Рамона Санчеса.

«ДЯГИЛЕВ И С ДЯГИЛЕВЫМ»

Фрагменты из книги

Сергея ЛИФАРЯ



Приезд Русского балета в Париже

В конце апреля 1909 года русские «варвары» приехали в Париж, и закипела горячая, лихорадочная работа. «Русские варвары»... Вскоре по их приезде ревностная адептка Дягилевского дела и русского искусства, comtesse de Greffulhe (точно так же, как и madame Серт) устроила в Hôtel Crillon обед для русских артистов, и, как она рассказывала мне, сердце у нее упало при виде того серого, безнадежного провинциализма и видимой некультурности, которую являла эта труппа: она уже стала жалеть, что так поддалась шарму европейского аристократа Дягилева и поверила его рассказам о художественных чудесах, на которые будто бы способны русские артисты... После генеральной репетиции (18 мая) она была побеждена этими серыми людьми, которые казались ей ни на что неспособными, и окончательно поверила в «чудо» русского искусства...

Началась работа в театре Châtelet под невероятные стуки и невообразимый шум. Châtelet оказался и мало приспособленным для русского балета и оперы, а главное — своим художественным убожеством слишком мало подходил к той роли рамки для спектаклей, — прежде всего художественных спектаклей, которую он должен был играть. Сцена оказалась мала, пол — неудобным для танцев, — Дягилев приказал устроить новый основной пол с новым трапом для ложа Армиды и увеличил сцену, покрыв этим новым паркетом оркестр; для оркестра пришлось уничтожить первые пять рядов кресел; партер тоже не нравился Дягилеву, он приказал заменить его ложами; колонны и баллюстрады обтягивались новым бархатом, привозились деревья, украшались коридоры; старый

Châtelet постепенно преображался и принимал праздничный вид. Среди всех этих перестроек, среди невероятного гама, молотков, пил, криков происходили репетиции, и Фокин надрывался, стараясь перекричать все шумы. Времени до 19 мая оставалось немного, а доделывать нужно еще было очень много, — Дягилеву пришлось уничтожить обеденные перерывы, труппа весь день проводила в театре, и ей приносили обеды из ресторана Laque. Дягилев буквально разрывался на части между рабочими, артистами, художниками, музыкантами и посетителями — критиками и интервьюерами, которые все в большем и большем числе приходили в Châtelet и потом заполняли газеты целыми полосами-рассказами о дягилевской труппе и ее работе, подготовляя парижского зрителя к художественному событию 19 мая. Особенно часто бывали Jean Cocteau, Jean-Louis Vaudoyer, Reynaldo Hahn, Robert Brussel, Calvacoressi, Jacques E. Blanche — с самых первых дней горячие друзья «Русского Балета», верные апостолы Дягилева и русского искусства, впоследствии игравшие большую роль в Балете (как Жан Кокто) и способствовавшие триумфу первого балетно-оперного русского сезона в Париже. Большое значение в этом отношении имели статьи Р. Брюсселя в «Figaro» — Брюссель с первого сезона — 1906 года — воспламенился русским искусством и поехал в Россию, где встретился с Дягилевым. Ему же принадлежит и одна из значительнейших статей о Дягилеве, помещенная в «Revue Musicale» 1930 года, в специальном номере «Les ballets Russes de Serge de Diaghilew». В этой статье — «Avant la féerie» — Р. Брюссель жгато определял художественные задачи Дягилева: «Чего он хотел? Три определен-

ные вещи: открыть Россию России; открыть Россию миру; открыть мир — новый — ему самому. И это при помощи средств самых простых, самых прямых и самых легких: через живопись, через музыку; и только позже он осмелился сказать — и через танец.

Чего не хотел он? Чтобы не считали Россию страной экзотической, не дающей любопытным взорам Запада ничего, кроме живописного базара. Ничто не раздражало его более, чем этот взгляд на Россию. Он скорее предпочел бы, чтобы не признали подлинных красот, чем слушать о них суждения путешественника, открывающего Восток в Европе. Нет ничего «азиатского» под кожей настоящего Русского, кроме разве мечты поэта или музыканта, идущего к солнцу. Памятники старины подлинно русской сами по себе были для него ветошью, годной лишь для полумертвого музея.

Это его национальное самолюбие и эта тройная цель определяют план его действий, объясняют изменения его программы и искажения его эстетики.

Он понял, что надо двигаться быстро, не останавливаться на этапах, чтобы не дать обогнать себя снова; что следовало особенно поспешно пройти первый этап.

Следовало идти быстро и, после того как будет выявлена Россия — России и новая Россия — Миру, переменить ее русский костюм на европейский, сделаться полиглотом, руководить прениями, сделаться арбитром артистических судеб обоих континентов. Первая версия Саше была целиком и глубоко языческой и русской, вторая была таковой только по окраске некоторых аксессуаров...

Нельзя было более сжато определить самое существо художественных задач Дягилева. Но особенный интерес представляет ко-

нец статьи Р. Брюсселя, свидетельствующий о неудовлетворенности Дягилева последним периодом «Русского Балета»:

«Следовало идти быстро; но Рок бежал еще быстрее: стареющий Дягилев не переставал искать свою дорогу. Теперь, я думаю, он не был больше уверен в своем пути.

В последний день, когда я его видел — мы завтракали с Вальтером Нувелем в ресторане на бульварах — он меня просил войти в переговоры с одним большим музыкантом, сотрудничества с которым он желал, после того, как недостаточно дорожил им. Это возвращение к прежним увлечениям меня поразило. Правда снова начала являться этому человеку, который был зрячим и который шел теперь ощупью. Он меня расспрашивал о произведениях, о композиторах. Как в прежние годы мы искали имена, мы вызывали призраки балетов. За разговором я ему напомнил, без задней критической мысли, впрочем, произведения, которые он когда-то освятил своей печатью и которые вызвали наше разногласие. Он повернул ко мне свое обрюзгшее, утомленное, опечаленное лицо, вставил в свой угасший глаз монокль, горестно жжал рот и сказал мне: «Довольно musiquette». И с этой жесткой репликой он меня покинул. Я никогда больше его не увидел».

Наконец после долгих волнений и забот, 18 мая состоялась генеральная репетиция первого спектакля. На репетиции присутствовала вся парижская артистическая элита, — и по тому, как она прошла, можно было быть уверенным в том, что русский сезон будет принят как откровение и самое крупное событие в мировой художественной жизни начала XX века.

Первые „Русские сезоны“

Первые праздники русского искусства 1909 года и их триумф. — Успех музыки, живописи и исполнителей в первых русских балетах. — Оценка русской «хореографии» французской и русской критикой.

19 мая 1909 года состоялся первый балетный спектакль в Châtelet — шли «Павильон Армиды», «Князь Игорь» (сцены и половецкие танцы) и сюита танцев «Le Festin». В «Павильоне Армиды» танцевали солисты: Карсавина, Карали, Балдина, Александра Федорова, Смирнова, Добролюбова, Нижинский, Мордкин, Булгаков, Григорьев и А. Петров. В «Князе Игоре» партию Кончаковны пела Петренко, князя Игоря — Шаронов, Владимира — Смирнов, Кончака — Запорожец и Овлура — д'Ариэль; половецкую девушку танцевала София Федорова, рабыню — Смирнова, половецких мальчиков Козлов, Кремнев, Леонтьев, Новиков, Орлов и Розай, половецкого воина — Больм. В «Le Festin» танцевали Карсавина, Фокина, София и Ольга Федоровы, Карали, Балдина, Нижинская, Шоллар, Смирнова, Добролюбова, Нижинский, Монахов, Мордкин, Больм, Козлов, Новиков, Розай, и проч.

Тот, кто был на этом спектакле, сохранил на всю жизнь память о нем, как о неожиданном чуде и празднике.

«Когда я вошла в ложу, куда я была приглашена, — вспоминала через 20 лет comtesse de Noailles, — немного запоздав, так как я не поверила в откровение, которое мне обещали некоторые посвященные, — я поняла, что передо мной чудо. Я видела нечто, до сих пор невиданное. Все, что поражает, опьяняет, обольщает, притягивает, было собрано на сцене и там расцвело так же естественно, как и растения под влиянием климата принимают великолепные формы».

То, что делалось в этот первый балетный вечер, нельзя передать никакими словами: успех? триумф? — эти слова ничего не говорят и не передают того энтузиазма, того священного огня и священного бреда, который охватил всю зрительную залу. «Успех», «триумф» — эти слова подходят для передачи впечатления от спектакля, выделяющегося среди других обычных спектаклей большей удачей — лучший спектакль среди хороших, а тут было что-то еще никогда невиданное, ни на что непохожее, ни с чем несравнимое; вдруг, неожиданно, открылся совершенно новый, прекрасный мир, о котором никто из парижских зрителей и не подозревал, и этот прекрасный мир давал такую громадную радость, так подымал и наполнял таким восторгом, что заставлял забывать о буднях жизни. Зрителями овладел какой-то психоз, массовый бред, и этот бред отразился и в печати, превозносящей до небес Дягилевский балет. «Троянские старцы, — писал Рейнальдо Ган, — без ропота согласились на бедствия войны, ибо им дано было узреть Елену, — точно также и я нахожу утешение от современности в сознании того, что я увидел Клеопатру на сцене».

Этот бред продолжался шесть недель — шесть недель продолжались праздники русского искусства, в которых балетные спектакли чередовались с оперными. Первое чудо было 19 мая, второе чудо — 24 мая, когда состоялась премьера «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова — «Ivan le Terrible» — с участием Федора Ша-

ляпина, Лиди Липковской, Петренко, Павловой, Касторского, Шаронова, Дамаева и Давыдова. За вторым чудом последовало третье — третий вечер прекрасных новинок: первого акта оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» с Липковской, Збруевой, Шароновым, Давыдовым, Касторским и Запорожцем, одноактной «Géverie romantique» «Сильфиды», в которой парижская публика впервые увидела победившую весь мир Анну Павлову — в этом балете она состязалась с другими парижскими любимцами, Нижинским и Карсавиной, и, наконец, «хореографической драмы» «Клеопатра» с той же Анной Павловой, Идой Рубинштейн, Тамарой Карсавиной, с Нижинским, Фокиным и Булгаковым...

Все шесть недель прожили в каком-то особенном состоянии и парижские зрители, и артисты, в состоянии, которое охарактеризовал Дягилев словами: «Мы все живем, как заколдованные в садах Армиды. Самый воздух, окружающий русские Балеты, полон дурмана».

Через четверть века Жан Кокто писал о первых Дягилевских спектаклях: «Красный занавес подымается над праздниками, которые перевернули Францию и которые увлекли толпу в экстазе вслед за колесницей Диониса».

Совсем еще недавно (в сентябре 1938 года), через тридцать лет, академик Louis Gillet вспоминал об этом празднике искусства: «Русские балеты есть одна из больших эпох моей жизни. Я говорю о первых, настоящих, незабываемых русских Балетах 1909-1912 годов. Русские! Чем объясняется их сила миража?»

Это было событие, неожиданность, порыв бури, своего рода потрясение. Шехеразада! Князь Игорь! Жар-Птица! Лебединое Озеро! Призрак Розы! Одним словом, я могу без преувеличения сказать, что моя жизнь делится на две части: до и после русских Балетов. Все наши идеи, наши представления преобразовались. Завеса упала с глаз».

Русский балет был принят сразу Парижем как величайшее мировое художественное откровение, которое должно создать эру в искусстве — среди восторженных возгласов и восклицательных знаков постепенно начала проступать и художественная оценка этого события и критика.

Прежде всего были оценены декорации и костюмы Александра Бенуа (в «Сильфидах» и «Павильоне Армиды»), Бакста (в «Клеопатре»), Рериха (в «Князе Игоре»), К. Коровина (в «Le Festin») и Головина (в «Псковитянке») — оценены не только с чисто художественной точки зрения — в этом отношении особенное впечатление произвела красочная вакханалия Бакста, — но и с точки зрения новых театральных откровений и новых принципов. Декорации действительно должны были поразить своей прекрасной новизной; они были исполнены настоящими, большими художниками, а не ремесленниками-декораторами, производившими безнадежно серую бутафорскую бесцветность. Но помимо того, что декорации и костюмы были подлинно художественными произведениями, они наносили тяжелый удар тому принципу trompe l'oeil, который господствовал в театральных постановках — этот trompe l'oeil был заменен непохожим на скучную банальность будничной жизни праздником

красок и тою богатою театральною фантазией, которая дарила прекрасную иллюзию, за поисками которой, не находя ее в жизни, зритель идет в театр.

«Весь зал замер в оцепенении, — писал впоследствии А. Wagnon, — и атмосфера спектакля, уже приготовленная первыми тактами оркестра, была создана поднятием занавеса, прежде чем начался танец.

Декорации «Павильона Армиды» были творением Александра Бенуа: воспроизведение пышности Великого Века, сделанное так, что оно не могло не изумить нашего взора, привыкшего к Версалу. Гений Льва Бакста выявился в Клеопатре, в то время, когда большой лазурный ковер усыпался розами, бросаемыми рабами, одетыми в топаз и изумруд.

Это Египет появился в совершенно особенном аспекте, это был также Восток, Россия, это было ничто и было все, что-то очень большое и глубоко волнующее как своими подлинными качествами, так и новизной. Невозможно было оставаться равнодушным перед таким откровением. Одни кричали о чуде, другие о варварстве, но все были потрясены...

Надо помнить, что мы приехали видеть...

В театре царили пыль и полумрак, фальшивая обстановка, тревожные сумерки, волнующий час, когда зажигаются лампы. Декорации «Пелеаса» были самыми лучшими из всего, что видели: приторность, меланхолия, безжизненность, умирающие краски удовлетворяли самых требовательных, и Gambon, главный декоратор Oréga-Comique, был героем дня.

Поэтому легко себе представить тот шум среди этой вялой изнеженности и картонных трюкажей, который произвели русские декорации.

Камень в лужу. Револьверный выстрел в зеркало».

Первое, что оценила парижская публика в «Русском Балете», была живопись (театральная живопись и была самым новым словом), второе — артистов исполнителей: Нижинского, Анну Павлову, Тамару Карсавину, Иду Рубинштейн (в пластической роли Клеопатры), Федора Шаляпина. Comtesse de Noailles писала о Нижинском:

«Ангел, гений, триумфатор спектакля, божественный танцор, Нижинский овладел нашим сердцем, наполнил нас любовью, и в то же время пряные или заунывные звуки азиатской музыки завершили действие оцепенения и завоевания.

Кто видел танцующего Нижинского, тому всегда будет его недоставать, тот будет раздумывать над его ужасным уходом в область жалкого безумия, где теперь пребывает тот, чье тело жило в пространстве без какой-либо поддержки, без опоры и, по чьему-то живописному замечанию, «казалось иногда написанным на потолке». Кто его не видел, никогда не узнает, каков был могучий юноша, опьяненный ритмической силой, поражающий гибкостью своих мускулов, как поражает ребенка на лугу кузнечик, играющий своими стальными ногами».

Нижинский тем более поразил парижан, что в Париже давно уже забыли, что может существо-

вать самостоятельный мужской танец, что можно восторгаться не только грацией танцовщицы, но и элевацией и божественностью танцовщика, — пришлось вспомнить о временах Вестриса... Кроме Нижинского в русском балете оказались сильные танцовщики — Больм, Rosay, Мордкин, Монахов, Булгаков...

Из танцовщиц Париж тотчас же обоготворил Т. Карсавину и Анну Павлову. Карсавина и Нижинский сделались любимцами публики, и им пелись гимны. Как иначе назвать такие «критические отзывы», как в «Figaro», в котором Р. Брюссель писал, что Карсавина похожа «на танцующее пламя, в свете и тенях которого обитает томная нега. Ни один резкий стрих не нарушает гармонии ее движений: ее танцы — это нежнейшие тона и рисунок воздушной пастели. И когда на фоне матовой белизны очаровательного лица раскрываются ее глубокие черные глаза, то кажется, будто перед нами прелестный призрак Поэзии и Грации, воплотившихся в ее образе...» Или: «Орфические гимны прославляли бы некогда ее между «облаками благовоний», которые называются мирра и «аромат Афродиты», не имеющий имени... Казалось, что она склонялась только под тяжестью неизъяснимых прелестей».

Такие же восторженные дифирамбы пелись и Анне Павловой. Откровением для Парижа был и кордебалет, ансамбль, с его совершенно необычной психологической экспрессивностью. «Intransigent» писал: «Русский балет чарует нас своим ансамблем, той добросовестностью и тем энтузиазмом, с которыми вся труппа исполняет малейшие детали. У нас, когда балерина танцует, кордебалет остается словно вросшим в землю, с повисшими руками. У русских же вся сцена залита лихорадочным ожиданием, среди которого отдельные балерины врываются в общую пляску и поворачиваются на гребне ее, подобно морским травам, что приносятся на берег волною и вновь уносятся ею...» Еще определеннее писал (в 1910 году) о «новом принципе русского балета» Henri Ghéon в «Nouvelle Revue Française»: «Прошло время для балетов, приносивших в жертву «этуали». Царство этуали миновало, как и царство тенора. Для того, чтобы быть справедливым по отношению к русской труппе, следовало бы избегать малейших упоминаний об ее отдельных исполнителях. Она стоит выше всех индивидуальных ценностей, ее составляющих. Она обладает высшим достоинством казаться неразложимой на отдельные личности и составлять одно целое с произведением, ею изображаемым, так что кажется, будто она родилась от музыки, чтобы раствориться в красках декораций».

Живопись декораций и костюмов, танцовщики, танцовщицы и кордебалет, прекрасный, праздничный спектакль — вот что поразило в 1909 году парижского зрителя и произвело на него наибольшее впечатление. Рядом с этим впечатлением надо поставить впечатление от музыки опер и балетов — в этом сезоне окончательно была закреплена победа русской музыки, одержанная Дягилевым в двух предыдущих сезонах (этой победе значительно способствовало прекрасное ведение оркестра Кулером). Глинка,



Сергей Михайлович ЛИФАРЬ.
Париж. 1985.

Сергей Михайлович ЛИФАРЬ (Серж ЛИФАРЬ) был не только выдающимся исполнителем, хореографом, педагогом, но и автором многих исторических и теоретических исследований, посвященных искусству балета. Фрагменты из его объемного труда «Дягилев и с Дягилевым», вышедшего в Париже в 1939 году, редакция предлагает вниманию читателей.

Фото О. Карасева

Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков, Мусоргский, Глазунов становятся уже привычно-любимыми именами. В этом отношении следует отметить «Le Festin», о котором одни русские критики (Я. Тугенхольд) писали, что он «производит неприятное впечатление какого-то торжественного, коронационного дивертисмента, но отдельные номера его интересны», а другие (В. Светлов) утверждали, что «парижскую публику и критику чрезвычайной интересовали эти спектакли своей художественной концепцией, своим ансамблем». «Le Festin» состоял из марша «Золотого петушка» Римского-Корсакова, Лезгинки Глинки, «Птицы» Чайковского, Чардаша Глазунова, Гопака Мусоргского, Мазурки Глинки, Трепака Чайковского, Grand Pas Classique Hongrois Глазунова и «Финала» из второй симфонии Чайковского (отдельные вставные номера на музыку С. Танеева, Н. Римского-Корсакова, М. Глинки, А. Глазунова и М. Мусоргского были и в «Клеопатре»).

Менее всего была понята и оценена «хореография» русских балетов, и о ней менее всего писала парижская пресса. Причин для этого было много: зрители и критики так были увлечены красотой спектакля, прекрасным исполнением и прекрасной музыкой, что не отдавали себе отчета в том, насколько красоте этого праздника-спектакля способствовал танцевальный рисунок балетов; к тому же французский балет к началу XX века до такой степени упал, что вместе с его падением прекратила свое существование и балетная критика, и о «хореографии» буквально некому было писать. А так как писать о самом крупном и при том самом модном художественном событии Парижа было необходимо, то или, в более редких случаях, обращались к русским критикам и на свой лад переделывали не бог весть какие мудрые писания русских балетоманов, или — гораздо чаще — обращались к художникам и особенно музыкантам, которые и оценивали балет с точки зрения живописи и музыки (отголосок такого отношения к балету дошел и до наших дней, и теперь еще часто балет, т. е. танцевальное произведение, оценивается по качеству музыки, его сопровождающей).

Нам теперь, после того, как двадцатилетнее существование «Русского Балета» Дягилева оживило французский балет, который не только возродился, но и снова занял едва ли не первое место в мире, трудно себе представить, каким нелюбимым и отжившим казался французам балет 30 лет тому назад: балет казался таким пережитком, таким навсегда похороненным искусством диких народов, что никто не верил в возможность его воскрешения, и, приходя в восторг от Русского балета, французы готовы были объяснять его достоинства... варварством русских, экзотичностью, немислимой в цивилизованном обществе, — потому-то и можно было без всякой зависти и ревности, без всякого ущемления национального самолюбия (это самолюбие начинает говорить только с 1911 года), так безоговорочно восторгаться русским балетом. В этом отношении очень показательны статьи А. Боннара и Марселя Прево — обе 1910 года (в 1910 году французская критика вообще стала больше разбираться в балете).

«Мы уже не знаем более, что такое танец, — писал А. Боннар. — Мы уже недостаточно дики для этого. Мы слишком культурны, слишком цивилизованны, слишком потерты. Мы утратили привычку выражать наши чувства всем нашим телом. Мы едва только позволяем им проявляться на нашем лице и просвечивать в наших словах. И, в конце концов, им не остается никакого иного убежища, как только наши глаза. Наши чувства стали бедными, ограниченными и ниспадают с нас как ветви подстриженного дерева. У нас все в голове. Наше тело, так сказать, покинуто. Мы в нем более не живем. Оно сделалось для нас чем-то бедным и чуждым и потеряло ту трепещущую искренность, которая придает такую красоту дикарям и диким животным. И вполне понятно, что и то искусство, которое стремится воспроизвести тело, т. е. скульптура, приходит в упадок вместе с телом...»

И какая, зато, радость для нас найти снова в русских танцах человеческое тело со всем его ослепительным разнообразием, с неистощимой изобретательностью жестов. Это уже не та унылая гимнастика, которую проделывают иногда наши танцовщицы. Мы видим, как в этой мощной мимике тела чувства снова выражаются не только на крошечном театре лица, но проникают все существо с головы до ног, внезапно пересоздают его, так что на минуту это существо становится радостью или скорбью до корня своих волос. Оно превращает его в живой иероглиф ненависти, гнева, страсти...»

А. Боннар вторит Марсель Прево: «Какое утешение для старых любителей этого очаровательного искусства, в одно и то же время и детского и почтенного. Редкие, немногочисленные дилетанты. Смерть так жестоко расстроила их ряды в начале этого Двадцатого столетия. Один из них вчера, по выходе из театра, после представления «Шехеразады» засвидетельствовал мне свой восторг и свое счастье в выражениях, исполненных трогательного лиризма. Он готов был пропеть свое «Ныне отпускаеши». Он покидал оперную залу, где избранное общество только что аплодировало балету.

«После такого долгого упадка, — воскликнул он с радостными слезами в глазах, — танец начинается снова царствовать в Париже». Друг мой, старый балетоман, не радуйтесь преждевременно.

Я прекрасно вижу, что «Русский Сезон» в Париже, действительно, пожинает блестящий успех... Но... для нашей демократической толпы настоящий балет неприемлем. Во-первых, кто образует и подготавливает этих юных жриц Танца, требующих в тысячу раз более забот, чем редкие орхидеи или пышные хризантемы? Да, я знаю, танцовщиц готовят также и в Париже. И некоторым очаровательным «сюжетам» аплодируют и в обычных спектаклях нашей Оперы. Но это еще ничего не значит: этот прекрасный род искусства, в котором женское тело является в одно и то же время и объектом исполнения и материалом, находится у нас в полном упадке. Наши обыкновенные балеты привлекают слишком мало внимания настоящих любителей Танца. Между публикой и артистами установилось что-то вроде условного *laissez aller*. Неверующие жрицы кое-как, на скорую руку, исполняют устаревшие обряды перед скептической и рассеянной толпой...

Удовольствие, которое в этом сезоне доставляет нам русские танцы — исключительное, удовольствие *happy few*. Мы неспособны приготовить его сами для себя. Но когда оно является вполне нарочно для того, чтобы обрадовать нас, кое-кто из нас наслаждается его архаической и деликатной прелестью: толпа, которая стремится в *musichalls*, не последует за нами. Друг мой, старый балетоман, не проливайте благородных и радостных слез по поводу реставрации вашего любимого искусства. Это искусство погребено у нас. Совсем погребено, и ничто его не воскресит больше... Удовольствуемся тем, что насладимся им и поплодирем ему, когда оно является к нам «на побывку». Примем это царственное удовольствие так же, как Париж принимает у себя королей.

В 1910—1911 годах парижская критика начала больше разбираться в танцевальной стороне русских балетов, — в 1909 году она почти сплошь состояла из восторженных эпитетов и восклицательных знаков. Можно одно сказать, что меньше всего (меньше всего, конечно, относительно) понравились «Сильфиды» и больше всего «Князь Игорь» и «Клеопатра». В этом нет ничего удивительного: «Сильфиды» сочинены больше в западной романтической манере, но слишком знакомую музыку Шопена, и сочинены русским хореавтором, восприятие которого западного романтизма не совпадало с западным восприятием и тем самым мешало непосредственности впечатления (то же явление произойдет и с «Карнавалом» Шумана) — от русского балета требовали на первых порах русской экзотики и находили ее в огненной стремительности и яркой вакханалии красок и движения половецких танцев и дивертисмента с русскими танцами «Le Festin». По этой же причине менее был принят «Павильон Армиды» (за исключением живописной стороны и блеска исполнителей): в «Павильоне Армиды» с его неяркой русской музыкой Фокин еще робко нарушает традиции академического балета.

Французская пресса мало писала о «хореографии» русских балетов, потому что не была к этому подготовлена и потому, что зрительно-живописные и звуковые впечатления отодвигали ее на второй план, но и по существу первые балеты еще мало выражали творческую индивидуальность молодого хореавтора, сочетавшего дивертисментность спектакля («Le Festin») с чисто танцевальной поэмой («Сильфиды»), с большим балетом, написанным почти по правилам Петипа («Павильон Армиды»), с вдохновеннейшим танцевально-живописным плясом («Князь Игорь») и драмой «Клеопатры». Присяжный критик «Русского Балета», В. Светлов, входивший в неофициальный художественный комитет балета, пробовал объяснять «хореографию» М. М. Фокина, но даже этот настоящий балетный критик пишет о ней бледно и неопределенно. В. Светлов признает, что в «Павильоне Армиды» «есть, конечно, недостатки», и что этот балет является «переходной ступенью в творчестве Фокина от старых форм к новым». Более яркие слова нашел критик для прекрасной танцевальной картины — балетом ее, конечно, назвать нельзя — для «Князя Игоря»; но, воспевав половецкие пляски, которые «заставили о себе говорить весь артистический Париж и открыли глаза выдающихся художников, артистов и антрепренеров на наше хореографическое искусство», Светлов не дал их анализа, обронив одну фразу о том, что «Фокин умудрился даже хореографизировать контрапункт бородинской партитуры».

О «Шопениане» и «Клеопатре» летописец Русского Балета писал как о «двух полюсах хореографии». В «Шопениане» он увидел «белый» балет, «воспоминание времен Тальони», «чистый воздушный классицизм», в «Клеопатре» — «нарушение всех традиций старого времени». «Это — переоценка ценностей», — писал он о «Клеопатре», отрицание выворотности ног, классической техники, крушение канона. «Клеопатра» — новое слово, интереснейшая по заданию экскурсия в область археологической иконографии и этнографической пляски».

В. Светлов нашел слово для «Клеопатры» — «археологическая иконография» — «Клеопатра» действительно вышла из иконографии (поэтому-то в создании ее и играл такую большую роль Бакст), и верно отметил «два полюса хореографии» балетов Фокина, не договорив того, что они являются полюсами всего творчества Фокина, постоянно принимающего и отрицающего «классический» балет.

Продолжение следует

«Медвежий праздник» — это народный театр и он известен из описаний очень давно. О нем писал Л. Н. Толстой: «Недавно я прочел рассказ о театре у дикого народа вогулов (старое название манси). Одним из присутствующих описывается такое представление: один большой вогул, другой маленький, оба одеты в оленьи шкуры, изображают один самку оленя, другой — детеныша. Третий вогул изображает охотника с луком и на лыжах, четвертый голосом изображает птичку, предупреждающую об опасности. Драма в том, что охотник бежит по следу матки с детенышем. Олени убегают со сцены и снова прибегают. Такое представление происходит в маленькой юрте. Охотник все ближе и ближе к преследуемым. Зрители... замирают и в публике слышатся вздохи и даже плач. И я по одному описанию почувствовал, что это было истинное произведение искусства».

Ханты и манси в старину думали, что медведь является предком людей и его называли «вортолнут» — «в лесу живущий». А в лесу живущего брата убивать нельзя! Но если случайно убьют, извиняются перед медвежьей головой пляской, песней, игрищем. На «Медвежьем празднике» есть место и танцам. Благодаря усилиям мансийского поэта Ювана Шесталова «Медвежий праздник» был показан в Москве во время Международного фестиваля фольклора.

На хантейской земле успешно работают национальные танцевальные коллективы, в том числе «Лесная сказка» и «Миснэ» («Лесная фея»).

На далеком тюменском севере ставятся не только национальные танцы. На сцене Дома культуры самого далекого северо-восточного района области — Красноселькупского — можно увидеть «Танец маленьких лебедей». Его исполняют участницы работающего здесь балетного кружка, которым руководит О. Первашова — преподаватель английского языка — страстный поклонник и пропагандист балета. Будучи в возрасте своих маленьких учеников, она занималась в балетной студии при Ялтинском театре, затем училась в знаменитом Ленинградском хореографическом училище, участвовала в спектаклях Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. После травмы она оставила занятия балетом, но верна ему и по сей день. Ольга Владимировна рассказывает: «Три года существует здесь самостоятельный балет на радость, а сначала на удивление жителям далекого поселка. Шла кропотливая подготовка не только исполнителей, но и зрителей. Не сразу его приняли в поселке. Были и скептики, которые утверждали: «Зачем балет? Надо что-нибудь попроще». Теперь из того, что есть в багаже, можно составить две концертные программы — это фрагменты из балета «Щелкунчик», композиции на музыку Рахманинова, Хачатуряна, Прокофьева... А какой резонанс имела постановка «Шопенианы!» Мы и сами получили большое удовлетворение от этого одноактного балета. Ну и, конечно, было приятно, что он понравился жителям Красноселькупа, выступали с ним в других поселках района. А однажды нас смотрела по телевидению вся страна — в программе «Время», когда показывали сюжет о Тюменской области».

Конечно, нелегко создать постоян-

ный коллектив. Многие дети, подающие надежды, уезжают с родителями из этого сурового края, приходится обучать новичков. Не можем заказать костюмы — сами шьем. Впрочем, не горюем, радостей, когда чувствуешь, что зрители получают удовольствие от наших выступлений, конечно же, больше».

И невольно вспоминаются слова, сказанные в 1896 году царским чиновником В. Бартевым: «Жизнь кочевников отлилась в известные формы, и никакой прогресс невозможен, потому что каждый дикий народ, которому природа ставит пределы развития, неминуемо должен погибать, раз он сталкивается с цивилизацией». Если бы он знал, что оленеводы Ямала будут без малого через сто лет смотреть «Щелкунчика»!

Владимир МЕФОДЬЕВ,
доктор медицинских наук

БЕЗОТВЕТСТВЕННОСТЬ — В ПЯТИ СЕРИЯХ

САРАТОВ

Недавно нам по телевидению показали пятисерийный фильм «Анна Павлова». Помнится, несколько лет назад этот фильм режиссера Э. Лотяну в двухсерийном «издании» подвергся серьезной и профессионально обоснованной критике. Но странное дело — ныне мы увидели картину этого режиссера, но уже в «растянутом» на пять серий варианте. Конечно, мое мнение — это мнение дилетанта, но все-таки обидно видеть, что могут выпуститься такие фильмы, где консультангом назван большой мастер П. Гусев, а в титрах мы читаем также весьма уважаемые имена О. Виноградова, В. Ганибальной, М. Даукаева.

Первые две серии смотришь и возмущаешься, как можно так исказить исторические факты? Ради чего? Ведь образ Анны Павловой от этого не стал ни ярче, ни значительней, ни глубже. В результате — три последующие серии картины воспринимаешь с безразличием.

Вместо триумфального шествия Анны Павловой по миру — турпоездка Г. Беляевой вокруг света. Почему именно эту актрису выбрали на такую утонченную роль? Ведь А. Павлова — наша национальная гордость, а в исполнении Г. Беляевой она — простенькая ординарная танцовщица.

Наверное, фильм о великой балерине создать очень сложно, но, обращаясь к такой теме, мне кажется, прежде всего следует думать о моральном праве на ее воплощение, о художественной ответственности. Не могу не сказать, что в фильме есть интересные актерские работы, например, Н. Фатеевой, В. Ларионова, Д. Фокса.

Может быть, я несправедлив и мое мнение будет единичным, но я считаю, что если такие фильмы о корифеях рус-

ского балета будут выпускаться и в дальнейшем, то о какой же грамотной пропаганде искусства балета может идти речь?

А. ПЕТРОВ

БЕСКОНЕЧНО ОЧАРОВАНЬЕ БАЛЕТА

МОСКВА

С балетом, как и вообще с театром, я познакомился поздно, только в студенческие годы, в Ленинграде, после войны. До этого я жил в небольшом южном приморском городе, где был лишь один драматический театр. Точно помню, что однажды был в нем с классом на каком-то совсем не запомнившемся мне дневном спектакле. Затем была война, эвакуация, возвращение на родину в полуразрушенный город, где от нарядного театра остались черные закопченные руины.

Но вот окончена школа, долгий томительный путь на север по послевоенной чуть оживающей железной дороге, вступительные экзамены. Я зачислен, я — студент! И первый мой праздник после трудов праведных и тревожных — иду в Маринку, на «Лебединое озеро»! Чопорная роскошь зеркал, хрустальных люстр, позолоты и бархата плохо сочетается со старой отцовской шинелью и синим байковым лыжным костюмом. Непривычны уют и удобство мягкого кресла. Из оркестровой ямы в беспорядке слышатся хорошо знакомые мелодии и фразы: музыканты настроивают инструменты. ...Начался спектакль — невиданное, волшебное, захватывающее зрелище. Я, затаив дыхание, следил за каждым движением Наталии Дудинской. Сопереживал герою Константину Сергееву, мечтательному, заблуждающемуся, прозревающему и, в конце концов, побеждающему. Строгая красота танцев кордебалета, до боли знакомая прекрасная музыка — на моих глазах рождалось театральное чудо, которое раз и навсегда покорило меня и сделало на всю оставшуюся жизнь страстным поклонником балета.

Я полюбил балет, но сознательно не употребляю слово «балетоман», ибо не отношу себя к этой категории людей. Нет, я просто люблю хороший балет, как, впрочем, и многое другое в жизни и искусстве.



Я уже упоминал о Дудинской и Сергееве, мне удалось, к сожалению, только однажды увидеть несравненную Галину Уланову в «Ромео и Джульетте». Мне запомнилось первое появление на сцене в «Пламени Парижа» совсем тогда еще юной Нинели Кургапкиной. Я много раз смотрел в самых разных ролях и всегда восхищался неповторимой Майей Плисецкой.

Я видел много хороших балерин и танцовщиков, много отличных балетных спектаклей. Пожалуй, стоит вспомнить, что мне довелось на протяжении многих лет наблюдать, как расцветал талант моей племянницы Шурочки Лишнявской, с раннего детства захваченной бесконечной страстью к танцу, к балету. Я бывал на многих ее выступлениях: и на первом, когда она, пятилетняя, танцевала на сцене какого-то дома культуры, и на ее выпускном вечере, торжественном концерте Московского хореографического училища в Большом театре СССР, и на тех немногих ее спектаклях в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, где она успела показаться, и на последнем, уже без нее, представлении в ее память после трагической гибели Шурочки в далекой Японии, где она была вместе с труппой на гастролях... Больше пятнадцати лет она самозабвенно училась балету, служила балету, познала все его тяготы и огорчения, но умерла молодой, двадцатилетней, едва успев прикоснуться к его радостям, едва ощутив «душой исполненный полет». Пусть эти слова станут памятником одержимым балетом его верным служителям, тебе, моя вечно юная Шурочка!..

Я стараюсь не пропускать (хотя это не всегда удается) новые балетные спектакли в Москве, где давно живу, и в городах, где мне приходится бывать. Хожу я и на балетные спектакли театров разных стран и городов, которые гастролруют в Москве. До сих пор помнится приезд в 1958-м балета парижской Гранд-Опера, где меня покорили Иветт Шовире и Лиан Дейде. А гастроль Датского балета, «Балета XX века» Бежара, а встречи с американскими, болгарскими, кубинскими мастерами танца, как и с представителями балета многих городов нашей страны. Каким откровением когда-то были программы хореографических миниатюр Леонида Якобсона, какие интересные впечатления оставляли концерты в Зале имени Чайковского Валентины Ганибаловой. А как блистательны в своих постоянных поисках на сцене, в теле- и киносpectаклях Екатерина Максимова и Владимир Васильев! Я внимательно слежу за творчеством Бориса Эйфмана. Он всегда нов и интересен в своих постановках «Идиот», «Безумный день...», «Мастер и Маргарита»... Не забыть и отличный спектакль белорусского хореографа Валентина Елизарьева — «Кармина Бурана».

И все же сейчас мне начинает казаться, что из современных балетных спектаклей иногда уходит одухотворенность, то, что, мне кажется, можно назвать упоение танцем, что необходимо для современного, классического и какого угодно балета. Оно, на мой взгляд, ощущается и в творчестве балетмейстеров, и в мастерстве дирижеров и музыкантов. Только техника, какая бы блистательная она ни была, остается только техникой, которой можно восторгаться,

но которая не сможет волновать.

Редко, но все же бывало, когда я уходил и со спектаклей прославленного коллектива, где танцевали отличные мастера, спокойным. Но гораздо чаще балет вливал в меня большой заряд бодрости и радости, а иногда даже помогал преодолеть болезни.

Аркадий РЕЗНИКОВСКИЙ,
доктор технических наук,
профессор

ВПЕЧАТЛЕНИЯ — НА ВСЮ ЖИЗНЬ

МИНСК

Первой балериной, которую я в своей жизни увидел, была Марина Семенова. Может быть, я и увлекся потом этим чудесным искусством — балетом, потому что познакомил меня с ним великая балерина нашего времени. Это было в Киеве, через год после окончания войны. Я приехал к родственникам из Гомеля, где учился в музыкальном училище. Мне было шестнадцать лет. С балетом я почти не был знаком, но от старших знал, что лучшие наши балерины — это Галина Уланова и Марина Семенова.

И вот, проходя мимо здания оперного театра, я увидел афишу, которая приглашала на вечер Марины Семеновой. Не буду говорить, с какими трудностями я достал билет. И вот я на концерте. После страшных лет войны, которая еще долго снилась мне по ночам, я оказался буквально в волшебном сказочном мире. Семенова танцевала много, быстро менялись костюмы и номера, я мало что понимал, но со мной произошло что-то невероятное. Да и не только со мной. Переполненный зал рокотал от восторга. Я же душой чувствовал всю прелесть танцев «на цыпочках». О том, что балетная обувь называется пуантами, узнал позднее.

Из театра я шел совершенно потрясенный, с горящими от аплодисментов руками, а на завтра решил поступить в Киевское хореографическое училище. Но уву... помешал возраст.

И вот зимой 1951 года Семенова приехала в Минск. Я уже учился тогда в консерватории. Она танцевала в «Лебедином озере». Она была в партии Одетты настоящей королевой. Лебедь Марины Семеновой — это создание великой трагической актрисы — воспринимался как символ борьбы за достоинство человеческого существа. Музыка Чайковского и искусство Марины Семеновой царили над людьми, брали их в плен.

Одиллия — Семенова демонстрировала весь арсенал своих колдовских чар. Небольшую вариацию, которая оказалась совсем не быстрой, не бравурной, а выявляла женственность, красоту, изящество, кокетливость, если хотите — тонкий демонизм, балерина танцевала с таким совершенством, что покорила всех, кто видел ее в тот вечер. И произошло неслыханное... По настойчивому требованию публики Семенова эту не-



«На адрес консерватории пришло письмо с чудным фото Марины СЕМЕНОВОЙ в роли Авроры».

большую вариацию танцевала четыре раза (!!).

Какая-то сверхъестественная сила повела меня к той, которая второй раз перевернула всю мою душу. Ожидаю в гостинице. И вот в конце коридора появилась женщина, которая шла походкой королевы. Сердце усиленно забилося. Мое волнение и смущение вдруг снял веселый, но расположенный ко мне жест, которым я был приглашен в номер. Мы разговоривали больше часа. Марина Тимофеевна спрашивала, что мне понравилось, а что нет (!). И я еще осмеливался нечто бормотать. О, молодость! На прощанье я попросил Марину Тимофеевну прислать мне свое фото. Она обещала. Вскоре на адрес консерватории пришло письмо с чудесным фото Марины Семеновой в роли Авроры из «Спящей красавицы», которого я, кстати, до того времени в печати не встречал. Были на листе бумаги и слова: «Многоуважаемый Владимир Алексеевич! Пошлю Вам свое фото с самым сердечным приветом». Это мне, студенту — многоуважаемый... И кто написал — сама Семенова!

А через много лет произошла еще одна моя встреча с Мариной Тимофеевной Семеновой.

Лето 1970 года было самым, пожалуй, счастливым периодом моей жизни. Я участвовал в качестве концертмейстера в IV Международном конкурсе имени Чайковского. У меня сохранилась дорогая реликвия — конкурсное удостоверение, подтверждающее истинность этого события. Первые автографы на нем оставили Мария Каллас и Тито Гобби — почетные члены жюри. Потом появились росписи многих знаменитых исполнителей. И вот однажды возле Большого театра я встретился с Семеновой. Узнал ее сразу. Извинился и спросил: «Можно взять у Вас автограф?» Как взметнулись тут на меня глаза семеновской Одетты: «А вы знаете, кто я?» «Вы — Марина Семенова», — сказал я, видимо, с тем, еще давним студенческим, пылом и восторгом. Наверное, я не ошибся, подумав,

что этот момент доставил радость женщине, вслед которой я посылая чувства благодарности и самые добрые пожелания.

Владимир ШЕЛИХИН,
диктор телевидения

ЕЕ ДУША ТРУДИЛАСЬ ПОСТОЯННО

РОСТОВ-НА-ДОНУ

Эту высокую, стройную, красивую женщину я часто встречал на смотрах художественной самодеятельности, регулярно проводившихся в Ростове-на-Дону. Многие годы она руководила танцевальным кружком Ростовского университета, затем — детским балетным коллективом Дома ученых, хореографическим кружком Дома работников просвещения. Поставленные ею балетные миниатюры и спектакли пользова-

лись успехом у юных зрителей. Имя Галины Александровны Лерхе, подлинного энтузиаста самодеятельного творчества детворы, нередко можно было встретить и на программках ростовских театров как балетмейстера-постановщика танцевальных номеров.

Я видел почти все поставленные ею хореографические представления. И те, что шли на сценических площадках, и те, что демонстрировались Ростовским телевидением. Увлеченная работой, Галина Александровна с воодушевлением говорила о своих питомцах, способных ребятах, с прилежанием овладевавших нелегким искусством танца. Оставаясь простой, скромной, она никогда не рассказывала о себе. И только сравнительно недавно, уже после ее кончины, я узнал удивительную историю ее жизни. Оказалось, что в молодости она была известной танцовщицей, таланту которой аплодировали не только зрители крупнейших городов нашей страны, но и зарубежные любители балета.

Галина Александровна Лерхе начала свою жизнь в искусстве в Ростове-на-Дону. Школьницей, в первые годы Советской власти, она поступила в хореографическую студию Маториной — ученицы известного балетмейстера Михаила Михайловича Мордкина. Не прошло и двух лет, как в Ростов приехал оперный театр, в котором работал видный балетмейстер и педагог Михаил Федорович Моисеев. Кордебалет театра нуждался в молодых танцовщиках, и Галина Лерхе была принята в труппу. «И стали мы «артистами балета» в возрасте пятнадцати-шестнадцати лет, — пишет в своих автобиографических заметках балери-

на. — Спасибо судьбе, что попали мы в настоящий театр с очень культурными и талантливыми руководителями. Я думаю, что, не преувеличивая, могу сказать: это был блистательный сезон без всяких скидок на трудное время, отсутствие средств, материалов, пищи, топлива, но было горенье, и спектакли были настоящие».

При театре работала балетная студия. Молодые артисты не только участвовали в спектаклях, но одновременно и учились. По совету прима-балерины К. И. Сальниковой-Моисеевой, Галина Лерхе поехала в Москву, к знаменитому Мордкину, чтобы учиться балетному искусству у него. Здесь она пробыла до 1924 года. В своих автобиографических заметках Лерхе тепло отзываясь о своем учителе, рассказывает об участии студийцев в поставленных им спектаклях, показанных на гастролях. Между прочим, танцовщица сообщает, что подружилась в балетной школе с Ганей Воловой, будущей поэтессой Агнией Барто, которая уже тогда писала хорошие стихи.

После года работы в Бакинском оперном театре судьба привела Лерхе в Ленинград. Здесь она продолжала учиться у выдающихся педагогов — А. Монахова, А. Чекрыгина, М. Романовой. Стала выступать с сольными номерами на эстраде. Как правило, это происходило в кинотеатрах. «Однажды в кинотеатр, где я работала, — пишет в своих автобиографических заметках Лерхе, — пришел Михаил Мономахов (была в Ленинграде тогда уже прославленная пара Спокойская и Мономахов) и предложил мне работать с ним (он поссорился со Спокойской и искал себе партнершу). У меня, конечно, перехватило дыхание... Я начала выступать уже с партнером, и при том отличным... Я стала популярной эстрадной танцовщицей».

Четыре года пробыла Лерхе в Ленинграде. Танцевальный дуэт Лерхе-Мономахов стал примечательным явлением ленинградской эстрады. В их репертуаре имелось немало номеров, поставленных



известными мастерами балета. Они демонстрировали свое искусство на лучших сценических площадках. Выступления артистов пользовались неизменным успехом у зрителей.

Известный театральный деятель, выдающийся режиссер и балетмейстер Николай Михайлович Фореггер, который знал Лерхе по Ленинграду и ставил для нее танцевальные миниатюры, пригласил Галину Александровну вместе с Мономаховым в Харьковский театр оперы и балета, который он возглавил в 1929 году (Харьков тогда был столицей Украины). «Четыре года работы в Харькове, — вспоминает Лерхе, — это самые счастливые годы моей творческой жизни... Это Фореггер, режиссер-новатор, талантливый и умный. Учитель с большой буквы. Человек энциклопедических знаний... Мы работали увлеченно, работали много, не признавая никаких норм... Репетиции шли днем и вечером. Даже будучи занятыми в спектакле, мы, едва освободившись, прибегали в репетиционный зал...»

В Харьковском театре оперы и балета имени Н. В. Лысенко Галина Александровна стала прима-балериной. Первый балет с ее участием, поставленный Н. Фореггером, — «Футболист» В. Оранского. Здесь она исполнила главную роль. «Всеобщее признание получили новые премьеры Г. Лерхе и М. Мономахов, характерные танцовщицы с прекрасными внешними данными и большим сценическим темпераментом», — писала местная газета. А вот отзыв о танцовщице, выступившей в центральной роли в балете «Ференджи» Б. Яновского, опубликованный в книге «Харьковский театр оперы и балета»: «В этом балете раскрылась артистическая одаренность Г. Лерхе. Образ баядерки Индоры... одна из самых лучших работ способной артистки, которая показала целую гамму переживаний своей героини — от беззаботности, любви, разочарования и отчаяния до решения убить своего избранника. Каждый жест, взгляд, каждый танец вплоть до трагической сцены гибели Индоры... дополняли, раскрывали этот образ».

Кроме исполнения ведущих партий в балетных спектаклях «Ференджи», «Дон Кихот», «Эсмеральда» и других, артистка не прекращала и своих выступлений на эстраде.

В 1934 году столицей Украины становится Киев, и Лерхе переходит в Киевский театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко. Здесь она, активно участвуя в спектаклях труппы, подготовила вечер камерного танца. Его программа, рассчитанная на два отделения, состояла из игровых этюдов, которые в своей совокупности дали артистке возможность нарисовать яркий образ молодой современницы. Вечер был показан вначале в Киеве, затем повторен в Харькове, а также в Москве, где проходил в помещении Камерного театра. Успех был огромный. О нем сказано много добрых слов. В статье «Мастер хореографической миниатюры. Вечер Галины Лерхе», помещенной в киевской газете «Пролетарская правда» (11 апреля 1934 года), М. Шелюбский писал, что танцовщица «говорит языком движений так же заражающе и увлекательно, как драматический актер словом, певец — звуком, живописец — цветом... В небольших хореографических этюдах Лерхе много талантливых и разнообразных находок, много жизнерадостности и задора, свой-

ственных юности». А рецензент «Вечерней Москвы» В. Потапов в заметке «Танцы Г. Лерхе» (26 декабря 1935 года) отмечает, что «артистка музыкальна, ритмична. Она не только чувствует мелодию. У нее есть и свое индивидуальное восприятие музыкального произведения... Лерхе отходит от штампа и ее танцы просты, благородны в своей мягкости и сдержанности... Лерхе играет, имитирует, умеет создавать образ... Исполнительницу не покидают радостное ощущение жизни и привлекающее зрителя чувство теплое, добродушное юмора». И еще один отзыв. Писатель И. Бабель, посмотрев танцы Г. Лерхе, был восхищен талантом молодой танцовщицы и сказал, что они «в стиле Айседоры Дункан», которую он знал.

В 1935 году Лерхе с группой советских мастеров танца участвовала в Международном фестивале танца в Лондоне. Здесь она вместе с сильнейшими украинскими виртуозами народной пляски с блеском исполняла «Гопака».

В том же году Лерхе стала солисткой Большого театра СССР. На этой прославленной сцене она дебютировала в «Танце басков» из балета «Пламя Парижа». Как написала автору этих строк видевшая этот спектакль музыкальный критик Г. Троицкая, Лерхе «танцевала огненно, с большим темпераментом». Затем выступила в балете «Спящая красавица». Ольга Лепешинская сообщила мне, что помнит Лерхе в роли феи Карабос, что «роль была ею сделана превосходно». И добавляет: «Она пользовалась большим успехом и была хорошим товарищем».

Я обратился к одному из постановщиков «Спящей красавицы», в чьей редакции шел этот балет — известному танцовщику и балетмейстеру Асафу Мессереру с просьбой поделиться своими воспоминаниями о Г. Лерхе. Асаф Михайлович прислал большое письмо, подробно рассказал о работе над спектаклем. Вспоминая Галину Александровну Лерхе, он писал, что у него «осталось о ней впечатление, как об одной из талантливых танцовщиц характерного плана балета Большого театра. Она занимала ведущее положение наряду с такими танцовщицами тридцатых годов, как Галецкая, Капустина, Ильющенко... Ей отдавали должное за ее технику, характерность и точность стиля исполнения партий». Говоря о Лерхе в роли феи Карабос, А. Мессерер пишет: «Она замеча-

тельно ярко исполнила эту партию и произвела на постановщиков, да и на весь коллектив балета сильное, неизгладимое впечатление. О ней заговорили, как о выдающейся актрисе... Зрители по достоинству оценили ее талант шумными аплодисментами...»

В Большом театре Лерхе успела выступить также и в роли второй жены в спектакле «Бахчисарайский фонтан». И в Москве она не прекращала своей деятельности на эстраде. Среди концертных номеров, исполнявшихся ею в то время, выделяется танец, посвященный современной испанской женщине. «Шла гражданская война в Испании, — вспоминает Г. Лерхе. — Мы все зачитывались страстными речами Ибарури, а на сцене исполнялись все те же испанские танцы: нарядные и роскошные... Вот и явилась у меня мысль ту же страстность и порывистость южного народа показать в другом свете — через опасность, борьбу, в проявлениях смелости». Этот танец, исполненный в 1937 году на сцене филыала Большого театра, явился одним из первых откликов нашего искусства на волновавшие всех в ту пору события в Испании, героический народ которой вступил в то время в смертельную схватку с фашизмом.

В 1937 году судьба Галины Александровны Лерхе круто изменилась. Она была незаконно репрессирована как жена «врага народа» — крупного партийного работника. И только через несколько лет вернулась к творческой работе, но уже в новом качестве. Со сценой ей пришлось навсегда распрощаться, но жизни вне театра она себе не мыслила. Начиная с 1940 по 1949 год она попеременно работала вначале балетмейстером театра музыкальной драмы в Павлодаре, затем балетмейстером Харьковского театра юного зрителя имени Горького в городе Сталинске (ныне Новокузнецк), после этого в той же должности — в театре драмы имени Орджоникидзе в том же сибирском городе. И лишь в 1949 году она возвращается в Ростов, детской художественной самодеятельности которого она отдала двадцать последних лет жизни.

Из поставленных ею с детьми и для детей балетных спектаклей назовем хореографические миниатюры из программы «Любимые сказки» — «Гадкий утенок», «Пастушка и трубочист», «Когда все уснули» по мотивам сказок Андерсена, «Прошло сто лет», «Кот в сапогах» (по сказкам Перро), «Шемаханская царица», «Царевна-Лебедь» (по сказкам Пушкина) и много других.

Галина Александровна была добрым, душевным человеком, любила людей. Во время войны, находясь в Сибири, она много и упорно работала во имя нашей победы. Вот характерный штрих. Павлодарская газета «Большевистский путь» 28 сентября 1941 года сообщила: «Балетмейстер Г. Лерхе внесла в фонд обороны 3545 рублей...» Этот патриотический поступок говорит сам за себя.

Галина Александровна Лерхе до конца своих дней самоотверженно служила прекрасному искусству балета. Умерла она в 1980 году, оставив о себе добрую память у тех, кому отдавала тепло своей души.





*Торжественная
галерея*

ЛЮБОВЬ ГЕРШУНОВА И БЕРДЫШЕВ

Многие годы
Л. ГЕРШУНОВА и
А. БЕРДЫШЕВ
не расстаются с образами
легендарного балета
Марины Тальони
«Сильфида».

Фото О. Климова





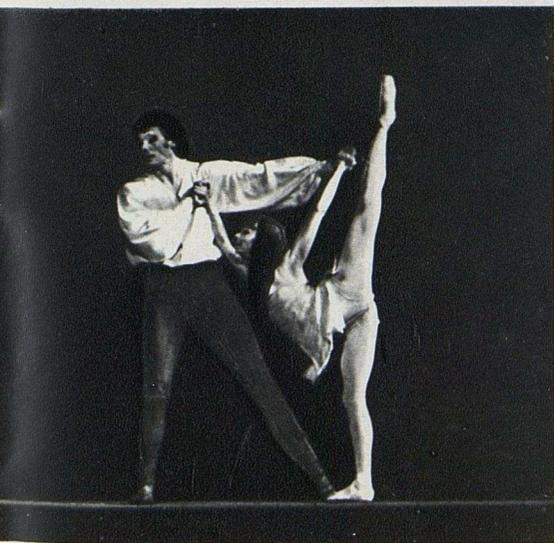
Фото О. Климова





Л. ГЕРШУНОВА
и А. БЕРДЫШЕВ в
балете
«Ромео и Джульетта».

Фото А. Степанова



С

частливы та балерина или танцовщик, что найдут своего балетмейстера, художника-единомышленника, в союзе с которым рождаются звездные мгновения их творчества. У Любови Гершуновой и Анатолия Бердышева такая встреча состоялась. В 1972 году в Новосибирск приезжают на постановку своей версии прокофьевского балета «Ромео и Джульетта» московские хореографы Н. Касаткина и В. Василев, которые избирают центральными исполнителями спектакля этих молодых артистов. В одном интервью, подчеркивая творческую значимость встречи, Наталия Касаткина вспоминает: «...Люба с первого мига была Джульеттой и во многом повлияла на наш замысел».

Постановщики нашли в новосибирских танцовщиках чутких союзников, многого достигли и молодые артисты, работая над постижением оригинального хореографического материала. И дело не только в сценических результатах этого содружества. Во время репетиций Гершунова и Бердышев словно прошли через процесс творческой огранки своего исполнительского искусства, обрели зрелость мастерства. В ходе постановки родился удивительный по своей гармоничности, духовному взаимопониманию дуэт. И каких бы героев Л. Гершуновой и А. Бердышева мы ни вспоминали (а у каждого из них за плечами более тридцати спектаклей), единый портрет сценического произведения, в создании которого они участвуют, мы воспринимаем через призму их художнического диалога, в его пластических фразах прочитываем суть авторского замысла. И, по словам балетмейстера Н. Касаткиной, проявление творческой индивидуальности, характеров, мастерства наиболее полно происходит тогда, когда они танцуют вместе.

...Угловатая девочка-подросток готовится к своему первому балу. Такой представляет нам свою Джульетту в начале балета Л. Гершунова. Вся она еще не проснулась не только от сна, но и от своего недавнего детства. Ее танец с кормилицей не имеет пока строгой красоты классических линий, он наивен и беззаботен, как рисунок, начертанный детской рукой. Но в нем уже может проявиться дитя клана Капулетти, когда, например, девочка властным жестом останавливает кормилицу с ее докучными заботами.

Внешнее взросление Джульетты-Гершуновой происходит под заметным влиянием окружающих — нужно подчиниться чопорности бала, нужно достойно пережить смерть брата. Но рамки средневековых этических норм тесны взрослеющей цельной натуры Джульетты. Ее вариация на балу словно разрывает тяжелые цепи рыцарского танца-ритуала, в ней уже звучат первые ноты пока еще неосознанного протеста ее вольной души против кастовых предрассудков. Истинное же нравственное становление личности начинается после встречи с Ромео — она открывает Джульетте Гершуновой огромный мир эмоций, помогает постичь его притягательную силу... Первое случайное касание рук Ромео-Бердышева, как первый контакт с неизведанным, вызвавшим в девушке незнакомое ей чувство, заставляет Джульетту Гершуновой искать пути к продолжению познания этого непонятного ей состояния души. И этот контакт зримо возникает в адажио

у балкона — светлый и удивительно чистый. Вначале ведут разговор только кисти рук, ведут робко, пугливо, но одновременно боясь остановиться, прервать этот трепетный неясный пока еще диалог. Потом голос любви становится полнее, громче — высокие поддержки и круговые вращения делают его интонации определеннее, глубже. Глаза Ромео и Джульетты не в силах оторваться друг от друга. Они восторженно любуются друг другом, словно говоря всем нам, зрителям, — весь мир наш, а мы — весь мир. И поэтому жизнь друг без друга теряет для них смысл. Вспоминаю монолог-вариацию Джульетты-Гершуновой у Лоренцо, я вижу его кульминационным моментом спектакля. Именно так выстраивает его балерина. Движения рук теперь будто кричат об отчаянии взрослого зрелого человека. Рвется гармония стройных линий классического танца, в его безупречной кантилене возникает напряженный пластический диссонанс, придавая танцу Джульетты трагическую окраску.

Своего Ромео А. Бердышев изначально лишает всякой сценической красоты и традиционной меланхоличности. В среде своих товарищей он столь же беспечен и отважен, как они. Язык его танца безыскусно прост, а где-то даже обретает черты гротеска. В таком Ромео ничего не было от традиционного балетного принца. Ромео-Бердышеву дорога личная свобода, потому он независим и смел. Чувство к Джульетте наполняет его жизнь смыслом, помогает познать себя, свои возможности. Со смертью Меркуцио к Ромео А. Бердышева приходит окончательное осознание конца своей беспечной юности. И в сцене прощания с Джульеттой он уже чувствует приближение трагических и неотвратимых событий. Но герой еще не сломлен, еще полон мужества и готовности к борьбе за счастье. Известие о смерти Джульетты лишает его твердости духа. Прощаясь с ней в склепе, Ромео убежден — мир рухнул для него. Отчаяние и безысходность полностью завладели им...

К моменту постановки балета «Ромео и Джульетта» шел четвертый год службы Гершуновой и Бердышева в театре. Уже станцованы несколько ведущих партий, но дует еще не сложился, не определились его слабые. Юным выпускникам Новосибирского хореографического училища помогали осваивать сольный репертуар известные балерины и танцовщики театра Т. Зимина, Л. Крупенина, Н. Долгушин и другие. Оценивались они по выпуску из училища несколько по-разному. Юной Любе определенно предсказывали путь ведущей классической балерины. Выпускалась она в классе педагога А. Никифоровой. У Анатолия (он занимался в классе педагога С. Иванова) скорее отмечали лишь хорошие внешние данные, профессиональную выучку, упорный характер танцовщика.

Первые же годы работы над классическим репертуаром показали, что Любовь Гершунова способна не только по-своему станцевать ту или иную партию, но еще и по-своему «прочитать» суть воплощаемого образа, наполнив его живым чувством. Не все однако давалось ровно и легко. Одна роль открывалась сразу, на одном дыхании, как, например, Сильфида в «Шопениане» или Одетта в «Лебедином озере», другие становились пока что недостижимой целью и лишь манили своей непокорностью. Но с первых же партий Гершунова заявила о себе как о лирико-романтической балерине, у которой для этого амплуа есть, безусловно, все данные. Обладая при среднем росте утонченной пластикой тела, она обогащала

свой танец редкими по красоте и одухотворенности позы. Живые, прозрачно хрупкие руки, благородно посаженная голова делали каждое движение балерины при всей его кажущейся воздушности и невесомости классически завершенным. Были еще слегка пугающие, иногда по-детски беспомощные кисти рук, но танцовщица научилась не скрывать, а скорее подчеркивать ими индивидуальность своего хореографического стиля. Например, выступая в партии Джульетты, а позже и Леди Макбет, она смогла превратить свои кисти рук в образные пластические знаки, своего рода завершающие штрихи в портрете той или иной героини.

С первых лет пребывания в театре у Гершуновой обращали на себя внимание вдумчивое отношение к работе, стремление постичь глубинные основы характера, желание найти наиболее органичное для него танцевальное воплощение. Л. Гершунова сама говорит, что любит пофантазировать о своих героинях, старается «пожить» их жизнью, а затем рассказать об этом через танец. Даже в «Шопениане», исполняя мазурку, прелюд или седьмой вальс, Гершунова наполняет свой танец радостью земной жизни, своими раздумьями или печалью. Ее грезы легки и прозрачны, но не иллюзорны. Это мир живого человека в его гармонии с природой.

Известное «сопротивление» артистке на первых порах оказал балет «Лебединое озеро» с его разноплановостью образов Одетты и Одиллии. Первая, безусловно, отвечает самому духу дарования балерины, но в ней есть нечто главное, на что балерина опирается при создании образов своих героинь. При всей незащищенности и ранимости ее Одетта ищет защиты у человека. Тема доверия не случайно проявилась в белом лебеди. Впоследствии она стала доминирующей и в других спектаклях Гершуновой, определившись как своеобразное кредо балерины. Образ же Одиллии прошел более длительный путь становления.

Рост Анатолия Бердышева проходил не столь стремительно, даже несмотря на то, что уже на второй год пребывания в театре он пробует в главных партиях классического репертуара. И все же первая ведущая партия — Солор в «Баядерке», где он танцевал с прекрасной балериной Татьяной Зиминной, показала, что в театре появился интересный, перспективный танцовщик, чуткий и ловкий партнер. Но было заметно и другое: хорошие данные еще требуют «огранки» в балетном зале, что артисту не хватает уверенности и сценического опыта. Тогда казалось, что в классическом репертуаре, будь то Альберт, Зигфрид или Базиль, он чувствует себя несколько зажато и неуютно, как в платье с чужого плеча. У танцовщика еще не родилось собственное толкование партий, и он в своем исполнении исходил из общепризнанных образцов. Преодолеть эту ограниченность трактовок и помогла работа под руководством балетмейстеров Наталии Касаткиной и Владимира Василева над постижением партии Ромео. Поверив хореографам, он открыл в себе способность раскрепоститься, обрести сценическую уверенность, ощутить характер героя. Именно Ромео помог Бердышеву найти свое собственное видение лирико-романтического репертуара, помог ему определить для себя наиболее убедительную и естественную сценическую тональность.

В силу самых разных обстоятельств танцовщики не имеют возможности жить одним репертуаром всю свою творческую жизнь. Нет сегодня в репертуаре театра «Ромео и Джульетты» и, забегая несколько вперед,



Л. ГЕРШУНОВА и А. БЕРДЫШЕВ
в балете
«Моя Франческа»

Фото А. Степанова

скажем, что исчезла с его афиши «Сильфида» Ж. Шнейцгоффера. Но почти с первых лет работы в театре началась и продолжается бесконечная и любимая работа артистов над «Жизелью». Тема доверия к человеку звучит здесь у Л. Гершуновой с особой силой. С первого же появления ее Жизели на сцене все ее действия строятся на том, что вера Жизели в человека, любовь к Альберту — ее жизнь, разрушение веры — гибель. В меру кокетливая и простодушная Жизель-Гершунова встречает Альберта как счастливую судьбу, спокойно и доверительно. Это не первое их свидание. Вся она просто лучится светом живого искреннего чувства. Первый же ее танец с Альбертом, где воздушные жете как бы становятся выражением ее счастья, ее радостным упоением жизнью, а финальная диагональ плавного вращения в высоком аттитюде, как и стремительные туры по кругу, воспринимаются как выразительный диалог с окружающим миром, для которого доверчиво раскрыта душа Жизели. И трагедия героини возникает не в результате социального конфликта между мечтой пейзажки и реальностью положения аристократа, но становится следствием разрушения доверия к человеку.

Обман сломал привычную гармонию мироощущения, а значит и саму жизнь, сразил и бросил на землю, погасил разум. Л. Гершунова шла к своей финальной сцене первого акта долгой дорогой поисков, проб, отказов от привычных трактовок. Сегодня у нее выкристаллизовался скупой и точный жест, за которым слышится «голос» живой израненной души. Еще пальцы перебирают невидимые лепестки, еще ослабевшие разом ноги пытаются снова начать радостный танец, еще последний порыв чувств бросает ее к Альберту, но жизнь ушла...

В фантастическом мире виллис Жизель-Гершунова чужая. Только первые шаги к Мирте созвучны бесстрастному и жестокому порядку подруг, но далее он взрывается динамичной спиралью словно бунтующего против смерти вращения. Казалось, хрупкие, ломкие линии ее танца, умение словно продлевать их в бесконечность подсказывали Л. Гершуновой другой облик Жизели-виллисы, более умиротворенной в своей вечной кроткой скорби и романтической отрешенности. Но ее героиня и в этом мире продолжает нести в себе заряд любви и жертвенного подвига. Весь второй акт виллис буквально пронизан состраданием — Жизель тоскует по несостоявшемуся счастью и одновременно тихо радуется оправдавшейся надежде на верность возлюбленного. Жизели прежде не дано было сказать о своей любви к Альберту, и сейчас она словно пытается соединить два несоединимых мира, поведать о своих чувствах к избраннику. Поднимаясь белым облаком над Альбертом, Жизель-Гершунова словно помогает ему обрести силы, успокаивает его, всплеском своих перекидных жете будто поднимает его с земли... Лишь в своих стремительных па де ша она дает выход собственному отчаянию.

В отличие от своей трактовки образа Ромео А. Бердышев подчеркивает знатное происхождение своего Альберта, который, тем не менее, искренне и безоглядно увлечен Жизелью. Но социальный мотив зыбок и окончательно исчезает в сцене сумасшествия, когда его герой впервые осознает настоящую силу своей любви. Трагический мотив в партии Альберта, возникший у танцовщика в финале первого акта, во втором становится главной эмоциональной лейттемой поведения героя. Последний акт спектакля вообще, как представляется, ближе Бердышеву-актеру. Но если его Ромео нес в себе общечеловеческую скорбь, то траге-

дия Альберта — трагедия юноши, не обретенного идеала. А отсюда вся пластика дуэта и вариации дышат элегическими настроениями. Появление первых лучей солнца застает Альберта в состоянии своеобразного пробуждения от томительного сна, во время которого состоялось его духовное очищение.

В одной из своих зарубежных поездок Л. Гершунова и А. Бердышев познакомились с легендарным балетом Марии Тальони «Сильфида» (музыка Ж. Шнейцгоффера) и сразу же «заболели» этим спектаклем. В 1979 году их мечта станцевать «Сильфида» сбылась: в Новосибирск приехал французский балетмейстер Пьер Лакотт, чтобы осуществить здесь свою редакцию «Сильфиды». Выступление балерины в заглавной партии признано большим художественным достижением. Здесь наиболее полно проявилась вся природа ее лирико-романтического дарования с неповторимой, присущей только ей воздушно-акварельной окраской танца, ее тонким ощущением очарования старинной пластики. Встреча А. Бердышева с Джеймсом оказалась также подготовленной всеми его предыдущими исканиями. Но в новой работе его привлекала открывшаяся возможность не только передать через танец тончайшие лирические оттенки в переживаниях героя, но и постичь особенности незнакомой ему хореографической стилистики — обилие в тексте партии изящной мелкой техники, позволяющей вести сценический диалог на воздушно-острых танцевальных нотах.

...Спящего Джеймса-Бердышева будит видение прекрасной девы. Тонкий, почти пастельный тон задает всему спектаклю с первой этой мизансцены, безусловно, Сильфида-Гершунова. Образ, созданный артисткой, почти лишен интригующей таинственности. В представлении балерины ее Сильфида — скорее загадка природы, фея добра и доверия, столь близкая всей сути творчества танцовщицы. Как белое облачко, переливами эмоциональных полутонов своей игры обволакивает Сильфида-Гершунова избранника, заставляя пробудиться его душу. Она возникает между Джеймсом и его невестой Эффи, уводя его от мира бытовых реалий в мир возвышенной природы, и там доверчиво отдает ему свою жизнь, лишь бы человек познал прекрасное. Вместе с тем Л. Гершунова показывает тонкую и непрерывную жизнь женских чувств. Глаза Сильфиды-Гершуновой выдают всю ее боль за героя и, одновременно, восхищение им. Попав в царство сильфид, герой А. Бердышева, наоборот, обрел свой идеал и теперь стремится им обладать. Теперь из танца Джеймса уходит мягкость и завороченность, он становится ведущим активным началом их дуэта. Его движения делаются упругими, динамичными.

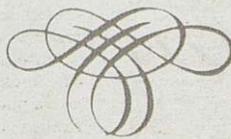
Уже будучи зрелыми мастерами, А. Бердышев и Л. Гершунова выступили в балете К. Молчанова «Макбет» (в постановке

В. Васильева). Такого масштаба трагические шекспировские характеры оказались не только близки актерам, но и открыли в их творческой индивидуальности новые грани.

Правда, определенный опыт в исполнении ролей такого плана у них был накоплен. Во всем внешнем облике А. Бердышева чувствуется ярко выраженное стихийное цыганское начало, оно проявляется и в его пластике, которой чужда строгая статуйность. И поэтому удивительным и непонятным, на первый взгляд, показалось его назначение на роль в балете «Спартак», когда по рекомендации постановщика Ю. Григоровича ему предложили не Спартака, а Красса. Художник прозорливо преугадал возможность артиста в создании им острого, яркого, темпераментного характера. Вместе с тем, впервые исполнив партию героя со знаком минус, А. Бердышев почувствовал, как много дала ему работа над образом Красса, какой мощный творческий импульс он получил, как помог Красс в раскрытии характеров героических, безудержных в своей страсти. Палитра трагических красок у Л. Гершуновой в балете «Макбет» также обогатилась новыми выразительными возможностями. Изменилась и манера танца, его эмоциональная интонация — прежняя изысканность классического стиля балерины обрела в каждом своем движении волевою целеустремленность, в позах романтическая ломкость линии сменялась законченностью, энергией, рельефной однозначностью.

Хрупкая фигура балерины словно вырастает, подавляя своей внутренней мощью Макбета-Бердышева, заставляя его слепо выполнять свои желания. Моментом наивысшего напряжения всего спектакля становится сцена встречи героев. Благородный Макбет А. Бердышева полон любви к супруге, но, поняв ужасный замысел Леди Макбет, теряет и мужество, и благородство. Чужая воля подавила его желания, заставила взять кинжал... Но, убивая короля, Макбет убивает и себя. И желанный престол Макбет Бердышева получает нравственно мертвым, опустошенным. Еще могут алчно вспыхнуть его глаза, когда он берет корону у Банко, еще может проснуться характер бойца — во время турнира, но все более ценнее его душа. В финале спектакля Макбет Бердышева один во всем мире — он словно выброшен во вселенную вместе со своим троном. И хотя герой еще пытается убежать, опоясывая сцену стремительными содебасками, от ужасного видения, но опутанный роковыми путами страстей, катится в безытие.

Л. Гершунова и А. Бердышев не обделены признанием, как официальным, так и зрительским. На сцене прочита большая часть жизни, и сегодня они по праву носят высокие звания народных артистов РСФСР. Обидно недолго исполнительский век артиста балета, когда, казалось бы, в расцвете сил и с огромным опытом приходится думать о сложном повороте в своей судьбе. Но творческий потенциал, заложенный в Л. Гершуновой и А. Бердышеве, достаточно велик и внушает самые оптимистические прогнозы. Успешно прошедший в Новосибирске творческий вечер А. Бердышева не только раскрыл резервы в исполнительских возможностях дуэта, но и представил Бердышева зрителям в новом качестве — как хореографа. Вместе с балетмейстером Н. Соковой он поставил одноактный балет «Моя Франческа» (на музыку П. Чайковского). Проба, на мой взгляд, прошла удачно. Сегодня он — сопостановщик еще одного балета — балета «Медя» Р. Габичвадзе. Жизнь в творчестве продолжается...



ОСЕНЬЮ МИНУВШЕГО ГОДА В МОСКВЕ СОСТОЯЛИСЬ ГАСТРОЛИ ДНЕПРОПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА. ПОКАЗАННЫЕ БАЛЕТНОЙ ГРУППОЙ СПЕКТАКЛИ ВЫЗВАЛИ В СРЕДЕ СТОЛИЧНЫХ КРИТИКОВ ВЕСЬМА НЕОДНОЗНАЧНОЕ ОТНОШЕНИЕ. ОНО ЯРКО ПРОЯВИЛОСЬ И НА ВСТРЕЧЕ, СОСТОЯВШЕЙСЯ В РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ» И

БЕЗ ПОКАЗНОЙ ПАРАДНОСТИ

Гастроли в Москве — не только творческий отчет так называемого «периферийного театра». На спектаклях балетной труппы Днепропетровского театра оперы и балета мы ясно увидели и часть общей картины нашего хореографического искусства, его нынешнего состояния. Днепропетровцы были мужественно честны. Они не готовились к гастролям, пополняя труппу звездными именами ради престижа и кассовых сборов. Как выяснилось, прекрасно можно обойтись без подкрепления: все спектакли проходили с аншлагами. И оказались достойными серьезного профессионального разбора, ибо все три балетмейстера труппы — три поколения хореографов со всеми признаками своих эстетических привязанностей — идут путем самостоятельного поиска, нередко творческого риска. Хотя репертуар во многом определяется вкусом, лексическим языком и художественной верой главного балетмейстера Л. Воскресенской. Она открывала этот театр, отбирала и воспитывала его труппу. З. Кавац пришла сюда после учебы в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского и успела вписать свои штрихи в творческий портрет коллектива. А. Соколов — самый молодой в тройке хореографов Днепропетровска — вошел в труппу после стажировки в Большом театре СССР, неся с собой идеи, витающие на его сцене.

Очевидно, что и гастрольные спектакли есть смысл рассмотреть по признакам балетмейстерского почерка.

Л. Воскресенская и в прошлый приезд театра в Москву заявляла о своем тяготении к масштабным балетным постановкам. В ту пору это был «Спартак». На этот раз гастроли открывал балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в постановке Л. Воскресенской. Спектакль необычный уже тем, что в режиссерскую партитуру Воскресенской, в ее хореографический текст вошли мизансцены и большие цитаты из знаменитой постановки Л. Лавровского. Нетрудно понять, почему это произошло. Воскресенская училась в институте как раз в то время, когда на сцене Большого театра СССР блистали в оригинальных шекспировских интерпретациях Лавровского Джульетта Г. Улановой и Р. Стручковой, Меркуцио С. Кореня, Тибальд А. Ермолаева и по-своему выдающиеся сценические создания их товарищей. Уйти от могущества такого созвездия и влияния Лавровского как первооткрывателя «Ромео и Джульетты» в балете было трудно, да и вряд ли нужно.

Но все же Л. Воскресенская по-своему ощутила и воссоздала шекспировский театр в лучших партиях и развернутых массовых сценах бала у Капулетти или распрей на улицах Вероны. И во «втором плане» спектакля непрерывно пульсируют шекспировские страсти, которыми, кажется, актеры живут даже за кулисами.

Были у балетмейстера все основания создать свою версию постановки. Прежде всего потому, что в труппе обнаружилась превосходная актриса на роль Джульетты. О. Загуменикова во всех своих партиях живет одухотворенно, вживляя в себя танец, сохраняя при этом редкостную чистоту и красоту линий. Она не видела на сцене Джульетту Г. Улановой — не могла видеть. Видела разве что экранизацию балета Лавровского. Она ни в чем не подражает великой балерине нашего времени, но пользуется ее ключом: лаконичностью и свободой жеста, мизансцены, знанием высокой цены танцевальной кантилены. Смее утверждать, что О. Загуменикова — балетная

ПОСВЯЩЕННОЙ ПРОШЕДШЕМУ В СТОЛИЦЕ ТВОРЧЕСКОМУ ОТЧЕТУ КОЛЛЕКТИВА. СОКРАЩЕННАЯ СТЕНОГРАММА ЭТОГО ОБСУЖДЕНИЯ НАРЯДУ СО СТАТЬЕЙ Н. ЭЛЬЯША И КРАТКИМИ РЕПЛИКАМИ ДРУГИХ КРИТИКОВ, КОТОРЫЕ НЕ СМОГЛИ ПРИЙТИ В РЕДАКЦИЮ, НО ВЫРАЗИЛИ ЖЕЛАНИЕ УЧАСТВОВАТЬ В ДИСКУССИИ, ПРЕДЛАГАЮТСЯ ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ.

актриса редкого дара. Ее Джульетта — художественный эталон спектакля, поставленного Воскресенской. По ней мы судили и о других. К этой вершине уверенно подходит Н. Войтенко — неожиданный на сцене во всех своих ролях, легкий и убедительный в переходах от бурных всплесков к сдержанному и подробным краскам характера. В его Тибальде поначалу удивляет аристократическая воспитанность, горделивая этика представителя знатного и славного рода. Но тем ударнее воспринимается Тибальд — бреттер, вояка, пьянеющий от одного вида и запаха крови.

Рядом с ним хочется поставить З. Зинченко в роли синьоры Капулетти. Вот откуда этикет поведения Тибальда! От нее — надменной «первой леди» Вероны, но в то же время и матери обеспокоенной судьбой любимой дочери. И в ней жив неистовый дух Шекспира, вырвавшийся наружу в сцене оплакивания Тибальда, в отчаянной смеси скорби, злобы и мести.

В актерских удачах спектакля достойное место заняла и А. Лядская-Кормилица с ее характерностью, тонко транспонированной для классического балетного спектакля.

Но на этом, к сожалению, обрывается список актерских побед в «Ромео и Джульетте». А ведь там, за его пределами, остаются ни мало, ни много — Ромео и Меркуцио.

Наверное, в труппе есть и другой актер на роль Ромео. В спектакле его не оказалось. Не увидели мы того юношу, которого П. Чайковский метко назвал ребенком, упившимся любовью до трагической катастрофы. В. Рогачев аккуратен и старателен в исполнении хореографического текста, но без внутренней пылкости, пластика его утяжелена. Не верится, что он может любить, пренебрегая боязнь смерти.

А чем жив на сцене Меркуцио, если он лишен ренессансного жизнеощущения? Не оно ли магнетически притягивает к нему толпы молодежи, и даже чопорные гости Капулетти завораживаются страстной и тонкой его изобретательностью?

Справедливости ради заметим, что и самой Л. Воскресенской не всегда удается органично войти своей хореографией в цитату из постановки Л. Лавровского. Где-то на линии «швов» происходит нисхождение: то урезается фрагмент, то предстает в размытом виде.

Но есть у нее в спектакле надежный союзник — декорации А. Арефьева. В гармонии с Прокофьевым художник создал на сцене гамму цветов в декорациях и костюмах.

Есть у меня свое отношение к балету Ф. Амирова «Тысяча и одна ночь», поистине репертуарному в театрах страны, удостоенному Государственной премии СССР.

Л. Воскресенская поставила двухактный спектакль на музыку Ф. Амирова со своей оригинальной хореографией. Она решительно изгнала со сцены восточную роскошь и цветистость, сняла с танцев приторную чувственность. А три сказочных сюжета, которыми Шехерезада развлекала своего шаха, поданы постановщиком мягко, точно в дымку. И снова здесь царит О. Загуменикова — Шехерезада с изыщной красноречивостью ее «говорящих» рук, гибким станом, органическим воплощением восточного танца, душевными качествами ее героини, которые покоряют воинственно-неугомонного правителя, а заодно и многочисленных зрителей. Успех О. Загумениковой не помешал нам судить и о великолепно исполненной партии Нуриды А. Петриной.

Встреча с постановками З. Кавац на днепропетровской балетной сцене вновь вернула нас к творчеству С. Прокофьева. Кавац увлечена новыми названиями и произведениями, которые редко видят свет рампы. На этот раз это прокофьевский «Блудный сын» (либретто Б. Кохно в редакции З. Кавац). Нынче театры всех видов любят притчу, находят в ней возможности поговорить о сложных и вечных проблемах жизни — от предназначения человека и его отношений с природой до верности отчету делу. Название балета-притчи определяет сюжет его и суть нравственного конфликта. Покинув отчий дом, неискушенный юноша закружился в водовороте жизни, попал в руки изменчивой порочной Красавицы, в нравственном падении своем дошел до убийства, испытал жестокие унижения от толпы, и, наконец, вернулся к родному порогу, где был прощен и обласкан отцом.

ДНЕПРОПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
В МОСКВЕ
ГАСТРОЛИ

Увы, конфликту драматургическому помешал конфликт постановочный: механические приемы «современной» пластики не вошли в соответствие с духом вечной темы. Вечность воспротивилась настолько, что сценограф-живописец В. Арёфьев создал на удивление холодный сценический образ отчего дома. Лаконизм только тогда достоинство, когда он подкреплен другими художественными качествами, как это имело место в декорациях и костюмах «Ромео и Джульетты».

В. Чурилов — Отец, Т. Омельченко — Красавица, Т. Завьялова и Е. Беленко — Сестры также ограничились бережным и верным исполнением предложенного балетмейстером хореографического текста. Спорно ли, что сама атмосфера притчи не может состояться без метафоры? И мне уже трудно упрекнуть О. Николаева в отсутствии драматизма — особого, изменчивого — от предательства родного дома до глубочайшего раскаяния. Его Сын оказался лишь мелодраматичным.

Привлек З. Кавац и «Шут» С. Прокофьева — плод ностальгии композитора в его парижский период. Не случайно он стал и автором либретто. Русская удаль, размах души, ее лукавинка и озорство пронизали музыку и либретто. И театр откликнулся скоморошным действием, изобретательным в неожиданных контрастах народных сцен. Заразительны в спектакле все основные исполнители: О. Грачев, В. Николаева, В. Чурилов, Н. Романов. И особенно — В. Арёфьев в яркой лубочной, лукаво смеющейся и быстро сменяющейся сценографии, начисто лишённой модной эстетики «промышленных» игрушек, от которой мы успели устать в театре. Его Россия полна солнечной живописи, свободно-прихотлива. Похоже, что от него-то и пошел этот скомороший дух в хореографии. Во всяком случае, без него она предстала бы достаточно бесхитростной.

Зое Кавац принадлежит и праздник закрытия гастролей днепропетровского балета в Москве. Она сочинила спектакль-

Т. ОМЕЛЬЧЕНКО (Беатриче) и О. НИКОЛАЕВ (Бенедикт) в балете «Много шума из ничего».



ДНЕПРОПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
В МОСКВЕ

ГАСТРОЛИ

ревию «Большой вальс» на бессмертную музыку И. Штрауса. Здесь снова блеснул изяществом и утонченностью А. Арёфьев, старший в семейном тандеме художников театра. Сами по себе декорации благополучно сливаются с музыкой в единый зримослышимый образ. И танец А. Шетинина в роли Штрауса сродни этому парению, легкости, почти невесомости взлетов. Герой Шетинина ищет счастья в России, во Франции, в Австрии. Находит его на родине, пережив отказ аристократки-матери в руке любимой, Ольги Смирницкой, затем, в Париже, — измену звезды варьете. Скромная и жизнерадостная Анна в исполнении А. Петриной как бы взлетает до уровня парения своего талантливого избранника, и это — достойное утешение в такой утрате, как любовь Ольги в артистичном, наполненном «вторым планом» воплощении О. Загуменникова.

И все же три новеллы — три маленьких спектакля не смогли помочь развитию образа Штрауса. Три новеллы о любви к трем женщинам стали лишь поводом к показу трех национальных сфер и бесчисленного множества вальсов и полек. Тут и русская аристократия с ее знаменитыми музыкальными бдениями в зале Павловского вокзала, и парижское варьете минувшего столетия, и добрая старая Вена. «Париж», однако, совсем выпал из общей вкусовой линии спектакля. Не удалась попытка воссоздать «шик» варьете прошлого столетия.

Да вот еще ждала душа, когда же образ спектакля совершит восхождение к Вальсу, который обобщит все три новеллы. К Вальсу вальсов, во множестве здесь прозвучавших. Не совершилось...

Боюсь быть понятым примитивно: критик похвалил — критик поругал. З. Кавац — бесспорно интересный художник. И не нам отнимать у нее право на свой путь проб и ошибок. Ей хочется спектакля — карнавала, затейливых мизансцен, трюков. Она доказала это не только в «Шуте» С. Прокофьева, но и в своей постановке балета Т. Хренникова «Много шума из ничего» («Любовью за любовь»). Да, можно было найти в музыкальном материале более разнообразную лексику, обогатить рисунки дуэтов. Но дороже другое: О. Николаев-Бенедикт, О. Загуменникова-Геро, Т. Омельченко-Беатриче, В. Рогачев-Клавдио и с ними все исполнители этого «многочисленного» балета составили дружный, заразительный актерский ансамбль. Это ли не счастливое достижение балетмейстера-постановщика?..

А. Соколов, самый молодой в балетмейстерской группе днепропетровцев, показал в Москве два своих дебюта. Мы с глубокой признательностью приняли его танцы в опере «Джоконда», увидев тонкий отклик на музыку, постановочную изобретательность, умение создать художественно-целостную хореографию. А. Соколов мастерски лаконичен в выборе средств: всего лишь несколько итальянских движений помогли ему воссоздать картину народной общей пляски.

По-видимому, настойчивое ощущение самостоятельности помешало молодому балетмейстеру найти общий язык с музыкой Ж. Бизе-Р. Щедрина и декорациями А. Арёфьева в балете «Кармен-сюита». Предчувствие непоправимой трагедии, насыщенная тревогой атмосфера всех сцен не подтверждается хореографией. И здесь в дуэтах и трио мы видим несомненно интересные находки А. Соколова. Но как и чем оправдать хрупкость и сублидность Кармен в неожиданном девственно-белом ее платье и с белым цветочком в причёске? А. Дубровина в скромном облике почти что гимназистка, далека от желания увидеть свою Кармен равной в рядах горных контрабандистов и способной на губительную власть над мужскими сердцами. Как далек П. Подшиваленко от острых углов в образе Тореро, неожиданно обернувшись героем романтического балета.

Все сразу смещается. Не только в отношениях героев с музыкой и сценографией, но и в их взаимоотношениях между собой. Несколько трио — Кармен, Хозе и Тореро, объединенных оригинальным и красивым рисунком, не помогают понять, что же движет этими людьми. Между тем, в спектакле смерть так часто была рядом с юной Кармен, что ее окончательная гибель уже не взволновала и воспринята как некий символ.

Благородное дело — поиск художника, его неусыпное стремление взглянуть на привычное по-новому. Но святое дело и чувство меры в искусстве. Всегда есть смысл помнить добрый завет старых мастеров театра: не сочинять поперек драматургии.

Но вернемся к изначальной нашей мысли о том, что гастроль периферийных театров отражают и дополняют общие для нынешнего дня искусства достоинства и недостатки. Несомненно актерский профессионализм, умение понять и воплотить замысел постановщика, выносливость труппы — след серьезной работы балетмейстеров-репетиторов Л. Элинской, З. Зинченко, Н. Войтенко. Но столь же очевидны и чисто



«лабораторные» просчеты — плод экспериментальных, не всегда уверенных поисков постановщиков.

Не только гастроли Днепропетровского театра наталкивают на предложение пересмотреть саму систему дорогостоящих и деловитых отчетов в Москве. Учрежден и широко пропагандируем Театр дружбы народов на Тверском бульваре. Дан ему художественный руководитель, эрудированный в поэзии, музыке, различных видах и жанрах театрального искусства. Так почему бы не приглашать на эту сцену лучшие спектакли страны, не регулируя их движение министерским гастрольным графиком? Пусть само искусство постучится к московской аудитории. И не тогда, когда не только декорации пожухнут и заплыются, но и утратится свежесть премьеры, нарушится режиссерский замысел от нескончаемых вводов. Пусть это будет свежий, премьерный спектакль — живая страница современного театра, желанная зрителям и поучительная для коллег.

Николай ЭЛЬЯШ,
профессор

О. ЗАГУМЕННИКОВА (Джульетта)
в балете «Ромео и Джульетта».

Сцена из балета «Шуг».

Фото Д. Куликова



...С НЕВОСТРЕБОВАННЫМ ПОТЕНЦИАЛОМ



Наталья САДОВСКАЯ:

«Затрудняюсь вспомнить театр, который привез бы на гастроли такое количество названий. Афиша днепропетровцев красочна и оригинальна. Примечательно, что все показанные балетные спектакли поставлены тремя днепропетровскими хореографами: Л. Воскресенской, З. Кавац и А. Соколовым. Однако при изобилии и разнообразии названий насторожило отсутствие классики, как известно, являющейся барометром профессионализма любой труппы. В то же время театр пошел на определенный риск, показав на сцене Большого театра СССР «Ромео и Джульетту» С. Прокофьева в постановке главного балетмейстера Л. Воскресенской. В связи с этим вновь и вновь встает серьезная проблема создания хореографического спектакля на материале подлинника. Это вопрос принципиальный, он ждет особого разговора.

В Днепропетровске постановщиком балета была названа только Л. Воскресенская. В Москве, к счастью, в программке появилось имя подлинного создателя «Ромео и Джульетты» — Л. Лавровского как автора сценической композиции и хореографических фрагментов, использованных в данной редакции. Но проблема в другом — сколь соответствует показанное гостями зрелище подлинности исходной концепции, а также музыкальности и образности танцевального текста Л. Лавровского. Мы не увидели ни одной сцены, идентичной первоисточнику. Искажение подлинника привело не только к дисгармонии отдельных эпизодов. Во многом разрушилась концепция замысла, целостность музыкально-сценической драматургии. Отсутствует значимость вражды кланов Монтеки и Капулетти, снивелирована индивидуальная разработка характеров, в частности, размытым оказался образ Меркуцио. Недостаточно выявлен народ как участник трагедии, непонятно, на чьей стороне его симпатии.

Безусловно, в воспроизведении балета С. Прокофьева трудно состязаться с артистами Большого театра СССР, тем более с уникальными его исполнителями первого состава. Но в труппе днепропетровского театра выявился ансамбль достойных интерпретаторов. Взволновала и убедила Джульетта вдохновенной актрисы О. Загуменниковой. В Ромео В. Рогачева чувствовалась патетика романтического героя. Прекрасную работу показала З. Зинченко в партии синьоры Капулетти.

Великолепна сценография А. Арефьева. В спектаклях этого выдающегося мастера театральной живописи всегда присутствует художественный образ.

В артистиче...

такль. Ни того, ни другого в данном случае сделано не было.

Думаю, что проблема, затронутая в связи с показом «Ромео и Джульетты», в не меньшей степени относится к балету Ф. Амирова «Тысяча и одна ночь» (постановка Л. Воскресенской). Драматургическая рыхлость, вторичность хореографических решений отличает этот спектакль труппы.

На протяжении пятнадцати лет в Днепропетровске работает балетмейстер З. Кавац. Основу гастрольного репертуара составили ее спектакли. Нельзя не оценить способного хореографа. Однако не все ее постановки равноценны по своим художественным результатам. Серьезной эмоциональной работой я считаю балет В. Губаренко «Дон Жуан» (по мотивам драмы Леси Украинки «Каменный властелин»). Сочинение Губаренко — яркое, темпераментное, выразительно оркестрованное. Стремление к симфонизации не увело композитора от ясных характеристик героев. На лексическом и эмоциональном противопоставлении выстраиваются основанные на классическом танце дуэты Дон Жуана с Долорес и Донной Анной. Экспрессивные дуэты, которые, как кажется, Дон Жуан ведет со всем современным ему обществом, эффектно сочинены исполнителем главной партии О. Николаевым. Сценограф спектакля В. Арефьев проявил тонкий художественный вкус, его постановочное решение действительно и пластично, неотъемлемо от драматургии балета.

Выбор сложнейшей балетной партитуры С. Прокофьева «Блудный сын» — доказательство творческой неуспокоенности З. Кавац. Ее балет можно воспринять как попытку приблизить библейскую притчу к веку нынешнему. Хореографический текст подчеркнута механистичен. Балетмейстер в этой постановке сделала шаг по направлению к современному танцу, но лексика балета весьма ограничена, присутствует элемент иллюстрации.

«Шут» С. Прокофьева, который крайне редко появляется на афишах наших театров, на мой взгляд, принадлежит к лучшим работам З. Кавац. Действие выстроено, динамично, излучает веселье, юмор, фантазию. Среди бесспорных удач талантливого хореографа — и «Много шума из ничего» Т. Хренникова, балет, блеснувший каскадом удивительной выдумки, живыми характерами. «Большой вальс» И. Штрауса в ее постановке красив, танцевален и романтичен. Благодаря сквозному сценическому действию музыкальный монтаж воспринимается почти без швов. Чуть старомоден язык танцев, но, возможно, это сделано умышленно в соответствии с эпохой и музыкой Штрауса. Однако хотелось бы пожелать хореографу доверять своей интуиции и меньше обращаться к известным комбинациям балетного класса. Безусловно, З. Кавац — одаренный хореограф, идущий своим путем. Ей знакомы навыки режиссера, она владеет разными красками пластической палитры. В настоящее время при явном дефиците балетмейстеров и хороших спектаклей работы З. Кавац мне представляется заметным явлением.

В своих первых опытах балетмейстер А. Соколов продемонстрировал знание классики и тяготение к современному танцу. Обратившись к «Кармен-сюите» Ж. Бизе-Р. Щедрина, А. Соколов предложил свой вариант балета, и в этом я вижу одно из достоинств дебютанта. Правда, не могу понять, зачем ему понадобилось переставлять музыкальные номера в неформальной драматургической партитуре. Увлеченный формою, он рисовал шаблоны, выходящие за пределы...

рые успешно перевоплощались из одного образа в другой. Стоит подумать о будущем балетной труппы, которую необходимо укомплектовать и омолодить. Сделать это непросто. Не стоит закрывать глаза на то, что сейчас популярны те коллективы, которые выезжают за рубеж. Днепропетровцы же не избалованы ни поездками, ни особым вниманием, однако успешно трудятся. Считаю, что они доказали свое право на творческую полнокровную жизнь».

Наталья
ЧЕРНОВА:

«Гастролям Днепропетровского театра оперы и балета в Москве не предшествовала атмосфера нетерпеливого ожидания. И не потому, что столичные критики, например, не знали, что они состоятся. Те, кто ездит по стране, смотрит спектакли в театрах различных городов, видели, что никаких открытий здесь на балетной сцене пока нет. Известно, что театр, возникший в свое время, как говорится, «по указанию сверху», волевым решением, и долго этим волевым решением поддерживаемый, уже не первый год переживает немалые творческие трудности. Можно, конечно, считать, что в столице нужны гастроли и таких коллективов, тем более, что наши руководящие искусством организации любой приезд театра в Москву именуют творческим отчетом. И тем не менее выбор театра для показа в столице вызвал, мягко говоря, недоумение: ведь в стране немало коллективов, которые всем своим творчеством давно заслужили право на показ своих работ в Москве. Их поиски вызывают оживленные и жаркие дискуссии. Я имею в виду, к примеру, балетные труппы Белоруссии, Эстонии. Можно называть труппы, работающие в других республиках страны. В этом отношении политика организации гастролей в столице у Министерства культуры РСФСР, по-моему, более продумана: здесь большое внимание уделено Кировскому театру, «не забыты» и другие коллективы. Правда, помимо всякой логики, российское министерство в течение уже многих лет не стремится показать в Москве, например, балет Ленинградского Малого театра оперы и балета, или Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского, где интересные, оригинальные постановки тоже вызывают неоднозначное отношение. Объяснить это какими бы то ни было уважительными причинами трудно».

Днепропетровский театр приехал в Москву, показал свои спектакли — разные, часто несопоставимые. И, как представляется, совсем необязательные для столичной площадки. Почему именно они оказались «фаворитами»? Создается впечатление, что в основу формирования гастрольной афиши была положена отнюдь не творческая платформа, а скорее соображения «плана», инструкции. Гастроли показали, что в труппе есть талантливые хореографы, исполнители, но общая профессиональная культура балетной труппы вызывает серьезные нарекания. Видимо, жизнь в замкнутом художественном пространстве пагубно влияет на творческую мысль и создателей балетов, и их интерпретаторов-танцовщиков. И касается это не только днепропетровского театра, о чем надо не просто говорить — бить в колокола.

Но закончились выступления труппы, прошло обсуждение гастролей в Министерстве культуры СССР, театр уехал домой. Получили что-нибудь, кроме «отметки» за официально «сданный экзамен» артисты, балетмейстеры? Думаю, что крайне мало. Наши обсуждения спектаклей приезжающих в Москву балетных трупп в последние годы превратились в своеобразные отчеты, вернее, в своего рода «подписи под протоколом». Для обсуждения приглашаются несколько человек — один на анализ балетных спектаклей, один на оперу, один — на разбор работы оркестра и дирижера и т. д. Дается строгий регламент — самое большое двадцать минут. А поскольку происходит такое обсуждение в Министерстве культуры, и от характера разговора, оценок нередко зависит дальнейшая творческая жизнь театра — его будущее.

жизнь продолжается, все повторяется.

Наверное, пришла пора менять и само планирование гастролей, и принцип отбора спектаклей, достойных показа в Москве, и, конечно, форму обсуждения. Они, эти формы, могут быть самые разные — круглый стол, свободная трибуна, диспут, в который включаются и постановщики, и исполнители, главное — сказанное здесь должно носить творческий, а отнюдь не административный характер. По-разному можно возвращать и сюда, в эту сферу нашей жизни дискуссионное начало, но возвращать его необходимо. Приезд днепропетровцев — тому наглядный пример».

Наталья
АРКИНА:

«Хочу остановиться на одном спектакле днепропетровского театра — балете «Кармен-сюита», поставленном хореографом А. Соколовым. Если бы речь шла просто о неприметном, слабом балете — было бы полбеды. Но перед нами помпезное зрелище, великолепно оформленное художником В. Арефьевым. Балетмейстер придал ему размах, масштаб, наполнив ансамблевые сцены экспрессивным, впечатляющим пластическим действием. В этом ему не откажешь. Но именно по причине зрелищной броскости этого балета особенно ошутимы его просчеты. Я бы сказала так: на фоне парадной зрелищности особенно броской стала его ущербность. Она — прежде всего в концепционном решении, укрупненно поданном непонимании музыки и образов Ж. Бизе и П. Мери-ме. Многочисленные перестановки музыкальных номеров нарушили логику балета. Остановлюсь подробнее на самих образах. Кто эти люди в днепропетровской «Кармен-сюите»? Кармен с чертами Джульетты, а также любой лирической героини балетной сцены. Хозе по облику, костюму восходит к рыцарю Жану де Бриену, а по «обращению» с Кармен — к образам современных «бичей», Тореро же решен вообще в стиле диско».

По ходу спектакля возникает множество вопросов. Почему так беззащитна героиня? Где ее уверенность, чары, всепобеждающая неподвластность? Что обозначают диалоги Хозе и Тореро, в которых герои не то братаются, не то вступают в единоборство друг с другом? Отчего они так едины в своем презрительном и грубом отношении к Кармен? Почему толпа ставит свою последнюю точку в драме Кармен-Хозе-Тореро? В балете Соколова именно толпа прерывает жизнь героини — уж не намек ли здесь на то, что Кармен, как Анну Каренину, убило общество, окружающая среда?

Можно задавать и другие недоуменные вопросы. Все они говорят лишь об одном: в нашем балете частым стало произвольное балетмейстерское толкование любого произведения. Идет это от самоуверенной убежденности хореографов в своих неограниченных правах, в том числе правах на собственное видение любого материала. Между тем, именно это право, как никакое другое, нуждается в серьезном, творческом обосновании. Балетмейстер может нас убедить лишь одним: целостной, стройной, во всех деталях точной концепцией. Балетмейстерская концепция, а не балетмейстерский каприз. Вот что нужно сегодня».

Наталья
БОРИСОВА:

«Московские гастроли театра из Днепропетровска, которые с большим успехом состоялись на сцене Большого театра СССР, несколько искажают подлинную картину положения дел в днепропетровском балете. Не секрет, что в Большом театре всегда будет полный зал, независимо от того, кто там выступает. В данном случае нам важно понять другое: какую роль играет театр в своем собственном городе, какое положение занимает он в современной городской культуре? По какому пути ему следует двигаться? Театр делает шаги в направлении создания оригинального репертуара и, на мой взгляд, приближается к тому, чтобы восполнить недостающие элементы культуры свое

достигнуто полное единство, но в большинстве случаев это удается.

Сильную сторону дарования А. Арефьева составляет умение выделить одну, но характерную черту в культурном облике эпохи, найти ей, а также музыке убедительное выражение на языке пластических искусств. Так, ведущим принципом оформления в «Ромео и Джульетте» стали благородные пропорции архитектуры, а в «Кармен-сюите» — ритмически организованная контрастная живопись.

Сценография В. Арефьева самостоятельна и оригинальна. Он вводит приемы изобразительной режиссуры, игровые элементы («Много шума из ничего», «Шут»), увлеченно разрабатывает партитуру непрерывного взаимодействия зрительных и музыкальных образов в течение спектакля («Дон Жуан»), смело опирается на ассоциативную способность зрителей («Блудный сын»).

Нельзя не отметить добротный уровень исполнения декораций и костюмов, культивируемый художниками. Их стараниями в театре подготовлена эстетическая почва для смелых, неадаптированных решений, для развития современных принципов оформления спектакля.

«Мне хотелось бы особо остановиться на днепропетровском варианте балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Я одна из немногих ныне здравствующих характерных танцовщиц Большого театра СССР, которая была занята в спектакле Л. Лавровского с первых репетиций и танцевала в нем долгие годы. Хотя на программке Днепропетровского театра стоит имя Лавровского, я утверждаю: Лавровского в этом балете нет. Хуже всего для зрителя и для театра, когда под предлогом сохранения классического наследия произведение неузнаваемо преобразуют, а если называть вещи своими именами — уродуют. Так, к сожалению, произошло со спектаклем «Ромео и Джульетта» на днепропетровской сцене. Очевидно, если балетмейстер Л. Воскресенская стремилась проявить свое творческое «я», взяв музыку С. Прокофьева, то ей не следовало бы трогать хореографию своего гениального предшественника и пытаться как-то втиснуть ее в рамки собственного пластического замысла. Трудно понять, как могли организаторы гастролей пойти на поводу у днепропетровских гостей и согласиться показывать редакцию Л. Воскресенской именно на сцене Большого театра. Вот сам по себе факт неуважения к наследию советской классики, а тем более к эстетическим принципам нашего искусства.

Днепропетровские коллеги могут работать самостоятельно и довольно интересно. Пример тому — спектакль композитора В. Губаренко «Дон Жуан» в постановке З. Кавац. Музыкальная партитура здесь яркая и театральная, хореограф сумела выстроить четкую драматургию, исполнители танцуют увлеченно и убедительно. Такой спектакль был достоин показа на лучшей музыкальной сцене нашей страны».

И СНОВА «ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ МИНИАТЮРЫ».

Непривычное для театральной жизни столицы гастрольное затишье летом минувшего года нарушили выступления ленинградского коллектива «Хореографические миниатюры». Почти две недели в Зеркальном театре старого московского сада «Эрмитаж» артисты известной труппы показывали спектакли, осуществленные хореографами различных творческих направлений и стилей.

Спектакли гостей привлекли к себе внимание самой широкой зрительской аудитории. Этому интересу не смогли помешать ни погодные условия, ни явное запустение некогда любимого москвичами сада, где на рубеже веков открылись знаменитые сезоны общедоступного Московского Художественного театра, где в начале века выступал Свободный театр К. Марджанова с первыми пантомимами А. Таирова, а в двадцатые годы удивлял своими постановками Театр Пролеткульта, руководимый С. Эйзенштейном. Увы, сегодня «Эрмитаж» не радует цветниками и фонтанами. Вместо этого — заросшие газоны и замусоренные пустыри, что объективно отражает прискорбную картину моссоветовского хозяйствования.

Но устойчива любовь москвичей к своему эрмитажному «оазису» и, несмотря ни на что, Зеркальный театр «Эрмитажа» продолжает собирать публику.

Здесь все не так, как в привычном театре. Холодный зрительный зал без фойе и буфетов, из сада публика сразу попадает на представление, минуя вешалку. И хотя не всякий мог отважиться в дождливую погоду простоять у закрытых дверей театра, а затем сидеть длительное время в холодном помещении театра, энтузиастов на спектаклях оказывалось предостаточно. Добавим также, что Зеркальный театр сада «Эрмитаж» удобен не только для зрителя балетного представления, но и для его исполнителей. Здесь плохо видны ноги танцовщиков и «пропадают» партерные композиции. Артистам же мало места в карманах кулис — не взять разбега, и не размяться как следует. Для этого помещения характерна неустроенность и «сиюминутность». Ощущали это и те, кто выступал на сцене, и те, кто присутствовал в зале.

Ансамбль «Хореографические миниатюры» не приезжал в столицу несколько лет. Каким он стал за это время? Для публики не только каждая программа, но и каждый номер представления становился словно встречей с новым коллективом — так отличались друг от друга постановки, и такими разносторонними оказались актеры труппы. Непривычным было и сочетание балетов. Гости впервые показали в Москве свою «Шопениану». Недавняя постановка фокинского произведения как бы отсылает нас к истокам того направления хореографической мысли, приверженцем которого стал Л. Якобсон, чьи творения составили славу коллектива. «Шопениана» восстановлена в «Хореографических миниатюрах» главным репетитором труппы Н. Петровой. Ленинградская постановка отличается четкостью линий, совершенной синхронностью исполнения массового танца и в то же время огорчает отсутствием воздушности. Возможно, причиной тому была непривычная сцена. Ведь даже В. Ким, обладающий замечательно легким прыжком, в номерах «Шопенианы» словно сдерживал себя, «недобирая» и полетности, и широты жеста.

Вслед за изысканной, романтической «Шопенианой» вполне мог идти соул-джаз-балет «Мушкетеры» (на музыку В. Лебедева), который поставил Л. Лебедев. Спектакль задорный, красочный определенно понравился части зрителей. В нем был незатейливый юмор, комичность ситуаций, хорошие актерские работы Е. Волынской (Королева), Е. Селивановой (Миледи), Т. Квасовой (Констанция), В. Чекашева (Кардинал). Этот балет во многом напоминал немой фильм с Максом Линдером и современные кинокомедии на тот же сюжет с участием французских комиков «Шарло». Однако, как думается, балет «Мушкетеры» не вполне оправдывает свое название, поскольку здесь главные действующие лица — королева и кардинал. Сами мушкетеры выглядят достаточно бледно, их сходство с портретами своих литературных собратьев лишь типажное. Загадочные слова «соул-джаз», определяющие жанр спектакля, скорее выдают желаемое за действительное и являются данью моде и рекламе, поскольку постановочное решение архаично и по

пластике, и по композиции, и, как представляется, является скорее достоянием мюзикхолльных программ и варьете, которые ныне, к сожалению, арсенал выразительных средств классического балета ничем новым обогатить пока не могут.

Труппа «Хореографические миниатюры» — одна из немногих у нас в стране, имеющая в своем репертуаре постановки современных зарубежных авторов. В этом большая заслуга художественного руководителя коллектива Аскольда Макарова, который пригласил к сотрудничеству хореографов Л. Шереги из Венгрии и П. Шмока из Чехословакии.

Если работы Шереги отличаются стилистическим единством, то Шмок, кажется, для каждого балета избирает свой танцевальный язык. Неравнозначны и по творческому замыслу, и по сценическому воплощению его балеты: «Шехеразада» (на музыку Н. Римского-Корсакова), «Прометей» (на музыку А. Скрябина), «Ночь просветления» (на музыку А. Шенберга). Наименее удачным оказался именно последний балет. И тут, как мне кажется, сказалась неустроенность гастролей ленинградцев в саду «Эрмитаж», их плохая организация, затруднившая полноценное самораскрытие актеров. Поэтому, видимо,

Фрагмент спектакля «Шопениана» Ленинградского ансамбля «Хореографические миниатюры».

Фото В. Зензинова

ЛЕНИНГРАДСКОГО АНСАМБЛЯ
«ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ
МИНИАТЮРЫ» В МОСКВЕ
ГАСТРОЛИ

многое из замысла хореографа в силу сложившихся обстоятельств оказалось невыявленным. Все это подтвердило неизбежность балетных законов — то, что непонятно из самого танца, не становится полноценным произведением хореографического искусства. И сочинение, хорошо принятое московской аудиторией в прочтении чехословацких артистов, незадолго до ленинградцев выступавших в столице, на этот раз не имело должного резонанса.

Постановки традиционного классического стиля П. Шмока демонстрируют неординарность творческого мышления балетмейстера и подтверждают, что язык произведения и форма выражения содержания зависят не столько от темы, сколько от индивидуальности мастера. Как в живописи — один и тот же объект может быть изображен и в реалистической, и в импрессионистской, и в абстрактной манере, так и в балете — не столько сюжет диктует выразительные средства, сколько художественное видение хореографа и его владение той или иной техникой. Необычна трактовка П. Шмоком известного мифа о Прометее. Аморфным существам, населяющим Землю, герой приносит творческую энергию, которая заключена в огне, в горении. Зевса же окружают люди, напоминающие айтматовских манкуртов. Наиболее органично выглядят здесь А. Семенов в роли Прометея и Н. Голубцова — Огонь.

Третий балет чехословацкого мастера, показанный ленинградцами в Москве, — «Шехеразада». П. Шмок поставил этот спектакль в 1983 году. В красочном зрелище ярко проявились особенности восприятия древней арабской сказки современным человеком: на «жгучие» страсти восточного деспота постановщик помогает нам взглянуть с немалой долей юмора. Раз за разом выбрасывает в оконный проем Шахрияр своих наложниц, но женская изобретательность, так же, как и любовь на земле, неистребимы. В финале спектакля соединяются в любовном порыве и шах, и раб со своими возлюбленными. И над судьбою властителя и над судьбами его слуг господствует любовь с ее капризами и неожиданными поворотами.

Тесное содружество сложилось у коллектива с балетмейстером Г. Алексидзе, поставившим здесь несколько спектаклей. Среди них «Орфей в аду» на музыку Е. Фомина, «Концерт» (на музыку М. Березовского), «Галантные забавы» (на музы-



Поправка: В статье, опубликованной в рубрике «Страницы календаря» (№ 2 журнала «Советский балет» за 1989 год) и посвященной девятидесятилетнему Нинет де Валу, не названа фамилия автора — английского критика Джейн Кинг. Редакция приносит свои извинения автору и читателям.

ку русских композиторов). В композициях Г. Алексидзе ощущается влечение к изысканности формы, мастерское владение средствами выразительности классической хореографии. В то же время его постановки отличает стремление к творческому развитию ее академических форм. Хотелось бы назвать стилистику Г. Алексидзе «неоклассической». Его балеты можно встретить на афишах многих театров нашей страны, они отличаются совершенно особым, возвышенным, и в то же время несколько отстраненным холодноватым танцевальным языком.

Когда знакомишься с весьма разнообразным репертуаром труппы «Хореографические миниатюры», создается впечатление, что ни одному из направлений хореографии здесь не отдается предпочтение. Все это можно было бы назвать всеядностью, если бы в этом не ощущалась определенная творческая позиция, стремление представить зрителю все разнообразие существующих в современной хореографии почерков и стилей. Макаров приглашает на постановку и совсем молодого, никому не известного балетмейстера, и прославленного мэтра. Правда, в последнее время он все же отдает предпочтение молодым. Напомним, что в его коллективе начинал Д. Брянцев, здесь осуществляет постановки Н. Волкова. Во время московских гастролей большое внимание привлекли композиции А. Полубенцева. Так же, как и работы других балетмейстеров, они не были равнозначны. Менее других, на наш взгляд, удался «Дуэт» Т. Альбини. Но сколько же оказалось яркого, неординарного, высокого искусства в постановках А. Полубенцева на музыку Ф. Крамаржа, Г. Генделя, Б. Бриттена, И.-С. Баха, Ф. Шуберта, Ф. Листа, Л. Бетховена, С. Рахманинова, В. Моцарта. Хореограф заявляет о себе как о серьезном мастере и, возможно, ближе всех подошел к тому направлению развития пластической мысли, зачинателем которого в коллективе был его выдающийся создатель Леонид Вениаминович Якобсон.

«Веселый квартет» (на музыку Ф. Крамаржа) — шалость, забава в духе Ватто. В решении используется элемент эрзерсиса, но вместе с тем здесь присутствует та свобода пластического выражения, когда привычное академическое движение может на ваших глазах приобрести совершенно иную форму и иную выразительность. Как представляется, Полубенцев ищет в той сфере хореографической выразительности, которую предложил зрителю якобсоновский «Экзерсис XX». Думается, что в случае с постановками Полубенцева происходит взаимовыгодное влияние балетмейстера на коллектив и коллектива, воспитанного Якобсоном в определенной стилистике исполнения, на хореографа. Не случайно так впечатляют исполнители в «Квартете» — Т. Павлова, Т. Шанина, А. Шанин, В. Зензинов, в «Па де труа» (на музыку Б. Бриттена) — О. Тестоедова, А. Гумалевский, В. Ким (который, кстати, стал подлинным открытием московских гастролей). В «Танцах для королевы» (на музыку Г. Генделя) весьма впечатляют образы королей Марии и Елизаветы, созданные В. Климовой и Л. Ермоловой.

Владение арсеналом разнообразных танцевальных средств продемонстрировали все артисты труппы в постановке А. Полубенцева «В честь танца» (на музыку И.-С. Баха, Ф. Шуберта, Л. Бетховена, Ф. Листа, Г. Генделя, В. Моцарта, С. Рахманинова). В калейдоскопе сменяющих друг друга различных стилей танца — от старинных до современных — словно возрождалось искусство Леонида Якобсона, ныне ставшее важной страницей истории развития мирового хореографического искусства.

Постановки Л. Якобсона и по сей день остаются золотым фондом ленинградской труппы, которая не только бережно сохраняет их, но и возрождает к жизни некоторые утраченные создания художника. В нынешний приезд в Москву ленинградцы показали фрагменты из знаменитых балетов Л. Якобсона — «Шурале» и «Спартак», а также сочиненные им «Триптих» (на музыку В. Моцарта) и миниатюры «на темы Родена» из хореографического цикла на музыку К. Дебюсси, С. Прокофьева, А. Берга. Нужно было присутствовать в зале, чтобы видеть как весьма разноликая аудитория, заполнявшая театр, и часто делившаяся на группы, в которых отдавалось предпочтение одному номеру, и не признавалось другого, замирала, увидев оживленные фантазией Якобсона прекрасные статуи великого Родена.

Нынешние гастроли в Москве ленинградской труппы «Хореографические миниатюры» показали, что коллектив ведет постоянный поиск в самых разных направлениях, давая возможность «высказаться» балетмейстерам различных манер и стилей. Широта и кажущаяся «всеядность» художественного руководства «Миниатюр» в проведении репертуарной политики сегодня, в сущности, себя оправдывает. Только, думается, делать это надо смелее и целенаправленнее. А о том, что такое направление развития труппы поддерживается зрителем, свидетельствовал постоянно заполненный зал Зеркального театра московского сада «Эрмитаж» во время выступлений там ленинградских гостей.

Владимир КРЕМЕНЬ



ЛЕНИНГРАДСКОГО АНСАМБЛЯ
«ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ МИНИАТЮРЫ»
В МОСКВЕ

ГАСТРОЛИ

БАЛЕТ „ВАНЕМУЙНЕ“: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА

В минувшем году в Тарту состоялся фестиваль балета театра «Ванемуйне». Он стал своего рода итогом полувековой деятельности хореографической труппы и дал обильный материал для разговора об особенностях становления национального балетного театра Эстонии, его настоящем, его перспективах. Но прежде немного истории. Начало балета в «Ванемуйне» — вопрос спорный: некоторые исчисляют его с момента, когда здесь начали танцевать на пуантах (1939 год), другие же, в том числе и главный балетмейстер театра Юло Вилимаа, склонны принять за начало весну 1937 года, ибо именно тогда была показана первая самостоятельная танцевальная постановка, осуществленная под руководством Иды Урбель. Есть и иные точки отсчета: 1935 год, когда руководителем труппы стала Ида Урбель, 1941 год, когда свет ramпы увидел здесь первый классический балет «Эсмеральда». Несомненно одно: рождение балетной труппы связано с именем замечательного художника Иды Урбель.

Театр выбрал компромиссное в отношении даты решение и отметил юбилей именно прошедшей весной: видимо, как и вся страна, он ощутил потребность осмыслить пройденный путь, оценить результаты и задуматься над будущим.



Артисты балетной труппы театра «Ванемуине» — после репетиции.

Программу юбилейных дней составили шесть балетных спектаклей (из одиннадцати репертуарных) и одна драматическая постановка — пьеса Д. Марреля «Память». Такое содержание афиши не случайно: во-первых, тартуский балет отдал дань уважения первой балетной примае — Вельде Оттус, впоследствии перешедшей в драму и добившейся там блистательных результатов, в пьесе-диалоге она исполняет главную женскую роль Сары Бернар. Во-вторых, это наглядное воплощение очень важной, если не главной, особенности балетной труппы, да и всего театра «Ванемуине» — синкретичности творчества, живой многосторонней связи балета с другими видами сценического искусства, что исповедовал всей своей многолетней деятельностью художественный руководитель «Ванемуине» Карел Ирди и поддерживала его единомышленница Ида Урбель. Особенно сильна связь балета «Ванемуине» с драматическим

театром, ибо именно здесь Ида Урбель, а затем и Юло Вилимаа искали и находили выразительные средства для своих хореографических постановок, а многие исполнители, закончив выступления на балетной сцене, продолжали в драме свой театральный век.

Среди балетных спектаклей мы увидели два спектакля, воплощающие сюжеты национального эпоса — «Калевипоэг» Э. Каппа и «Тийна» Л. Аустера, а также полотно современных авторов — сказку «Бэмби» Л. Аустера, «Марию Стюарт» А. Шендерова (все — в постановке Ю. Вилимаа), восстановленный В. Медведевым балет Ф. Бенуа, Н. Ребера и Ц. Пуни «Сатанилла, или Любовь и ад», а также балет Э. Оянена «Семеро братьев», созданный финским балетмейстером Марью Куузела.

Кроме того, в юбилейные дни в Тарту выступал побратим местного балета — труппа Оломоуцкого театра имени Олдриха Стибора, показав поставленные Робертом Балогом отдельные концертные номера и одноактный спектакль «Дом Бернарды Альбы» на музыку испанских композиторов. В гала-концерте, соединившем номера гостей и хозяев, кроме артистов Оломоуцкого балета, приняли участие посланцы театра «Эстония» (С. Краниг, И. Арро, Т. Воронина), Ленинградского театра

оперы и балета имени С. М. Кирова (О. Ляховская и В. Емец), Пражского Национального театра (И. Рандла-Заедова — в прошлом артистка «Ванемуйне»), финский танцовщик Т. Китти.

Обширный репертуар, представленный во время юбилейных торжеств, отражает основные тенденции развития современного тартуского балета. Во-первых, коллектив продолжает глубокие и животворные традиции, заложенные еще Идой Урбель и творчески развитые Юло Вилимаа. Они определяют самобытный *spectacle* коллектива — в его созданиях царит человек, показанный во всей своей глубине и противоречивости. Это подтвердили и увиденные на празднике произведения. Тщательно продуманная драматургическая концепция, раскрывающая силу человеческого духа, лаконизм и строгая простота решений (ради цельности сценического повествования Вилимаа не боится пожертвовать «количеством» танца) — вот главное, что свойственно всем показанным на фестивале балетным представлениям «Ванемуйне», как современным, так и принадлежащим классическому репертуару, как национальным, так и поднимающим проблемы общечеловеческого характера. Стремление ставить самые острые, самые злободневные вопросы времени помогает театру всегда идти своим путем в искусстве, вести за собой зрителя. Во-вторых, важное качество тартуского балета — постоянная связь с национальными истоками культуры. Это особенно ярко отражается в спектаклях «Тийна» (1984) и «Калевипоэг» (1985). Оба произведения ставились здесь в пятидесятые годы Идой Урбель, которой удалось воссоздать здесь эстонский национальный характер во всей его многозначности и неповторимости. Хореограф добился органичного слияния элементов народного и классического танца, определив во многом направление поисков художников последующих поколений. И Юло Вилимаа безуловно строил свои концепции на фундаменте опыта своей наставницы. Вместе с тем он пошел дальше по линии еще большей психологизации, детализации в разработке характеров героев, выявления нравственно-философской проблематики сочинения.

«Калевипоэг» (музыка Э. Каппа) — это размышление об историческом предназначении и судьбах эстонского народа на материале народного эпоса, воплощение его главной идеи — призыва к освобождению заключенного в подземелье богатыря, олицетворяющего здесь образ народа, пробуждению дремлющих в нем сил, к надежде на его выход к свету и солнцу. Спектакль находит отклик в сердце современного зрителя, тоже стремящегося выйти из длительного оцепенения и состояния дремоты, собрать духовные силы для того, чтобы начать новую жизнь. Подлинными единомышленниками балетмейстера показали себя и актеры — А. Кикинов, Р. Ноор, Е. Позняк, А. Калласте.

Как представляется, «Тийна» Л. Аустер особенно близка идейно-эстетическим устремлениям балетной труппы «Ванемуйне». Композитор, например, считает, что в Тарту сочинение нашло наиболее близкое ее авторским замыслам воплощение, а исполнение главной роли Еленой Позняк идеальным. И здесь, как и в «Калевипоэге», легенда обрела актуальные, животрепещущие черты. Балет воспевае человека, который живет, исповедуя сострадание к ближнему, находясь в гармонии с природой. Душа Тийны полна отваги: натура искренняя, богатая, глубоко чувствующая, она восстает против узкого, мещанского, косного мира хуторян и гибнет в этой борьбе. Но именно ее гибель и становится вызовом всем, кто попирает ради корыстных интересов право любить человека и быть любимым.

Еще одна важная особенность тартуского балета. Его руководитель Ю. Вилимаа — приверженец актерского спектакля. Он всегда ставит балет на определенных исполнителей. Так, в «Тийне» его соавтором становится замечательная артистка Елена Позняк, на выдающееся искусство которой рассчитана постановка. «Тийну» нельзя исполнять — Тийной надо родиться», — считает Ю. Вилимаа.

Хореография этих двух балетов основана на фольклорной лексике, но в своей партитуре Ю. Вилимаа широко использует и элементы классического танца, которые он преломляет через призму национальной пластики. Оба балета танцуются на полупальцах. Критики наполовину в шутку, наполовину всерьез именовали «Тийну» балетом в пстолах, а «Калевипоэг» — балетом на пятках. Некоторая приземленность, тяжеловесность эстонской танцевальной манеры, опоэтизированная в свое время И. Урбель, доведена здесь Ю. Вилимаа до уровня пластического символа. Лишь одному действующему лицу в «Калевипоэге» — Чертовке балетмейстер «дозволил» подняться на пуанты, вернее — одна ее нога обута в балетную туфлю, другая — в ботинок, напоминающий копыто. Это мифическое существо находится как бы между фантастическим и реальным миром, что и отражает двойственность ее танца. Кстати, тот же принцип остроумно использовал Ю. Вилимаа в композиции

«Аве, Аннели» (на музыку И.-С. Баха), открывшей гала-концерт и вызвавшей (с некоторым элементом самопародии) *spectacle* постановщика: равенство, если не приоритет, современного танца с классическим. Соответственно и вся миниатюра выстраивалась на причудливом сплетении (даже шаржировании) классической поэзы и современного пластического языка. Поскольку «Аве, Аннели» исполняла юная танцовщица, только что окончившая школу и принятая в труппу Аннели Суйтс — ее выступление в гиперболизированном виде как бы являло зрителю будущий облик тартуского балета.

Но, возвращаясь к национальным спектаклям, отметим, что хореография, музыка и сценография в них образуют единый сплав, где все компоненты взаимодополняют друг друга. И все же хочется сказать, что сценография, рисующая неяркую, суровую, исполненную затаенного лиризма эстонскую природу, и величественно стилизованные национальные костюмы (художник Меэри Сяре) помогают нам глубже «заглянуть» в души героев этих произведений.

В-четвертых, большинство балетных постановок «Ванемуйне» отличает высокая принципиальная трактовка нравственных проблем. В этом плане показателен детский балет «Бэмби», ибо когда же еще, как не в раннем детстве, закладываются нравственные основы личности. Юло Вилимаа не боится показать детям высокий трагизм жизни как таковой: расцвет и упадок, рождение и смерть, любовь и убийство — все соседствует в своем естественном единстве. Через весь спектакль проходит мысль о моральной ответственности каждого, и взрослого, и ребенка, перед его огромным домом — природой, мысль о неповторимости жизни, о красоте природы, такой хрупкой и беззащитной перед человеком. Своеобразен хореографический язык постановки: грациозно и осторожно ступают по высокой траве постоянно поднятые на пуанты-копытца олени и косули, опускаясь на ступню лишь перед тем как взвиться ввысь в причудливом прыжке с чуть согнутыми коленями. Для танца оленей Ю. Вилимаа избирает необычную пластику рук: здесь руки — те же копытца, как у вставшего на задние ноги и тянущегося к высокой ветке оленя. Движения прочих лесных зверей и птиц порой столь характерны, что, думается, современный городской ребенок благодаря рисунку танца вполне может «опознать» лесное животное или птицу. Нежный и шаловливый, а впоследствии мужажущий Бэмби (В. Медведев) вызывает искреннюю симпатию зрителя, кокетлива и грациозна его подруга (Р. Ноор), чутко и настороженно движется по сцене Мать (А. Удовенко), главная забота которой — оградить свое дитя от опасности. Поэтичны картины летнего и зимнего леса, созданные М. Сяре. А над всем этим живым светлым миром словно царит музыка Л. Аустер.

Но человек ответственен не только перед природой, не только перед самим собой, но и перед историей, ее движением и направлением. Такова, как представляется, основная мысль нового балета А. Шендерова «Мария Стюарт» (по роману С. Цвейга), поставленного Ю. Вилимаа. Здесь все — и музыка, написанная композитором «по заказу» хореографа, и танец, и художественное оформление Георга Сандера (роскошные, в стиле эпохи выдержанные костюмы, передающие не только линии покроя, но, кажется, даже фактуру ткани, лаконичные и выразительные декорации, тщательно разработанная световая партитура), и чистое, одухотворенное звучание небольшого, но выразительного оркестра (дирижер Эндель Ныгене) — подчинено главной мысли сочинения: человек должен осознать свою личную ответственность перед историей.¹

В репертуар театра «Ванемуйне» входят и балеты классического наследия. В программу фестиваля была включена восстановленная В. Медведевым старинная «Сатанилла, или Любовь и ад». Эта работа начинающего хореографа на прошедшей в дни праздника конференции вызвала различные отклики. Известно, что реставрация забытого произведения — дело хотя и благородное, но отнюдь не всегда благодарное. И стиль, и лексика старинного спектакля порой трудно уживаются с восприятием современного человека. Думается, в этом плане постановка В. Медведеву удалась: она не выглядит рутинной, поскольку в ней ощущается следование не букве, но духу хореографии середины прошлого столетия. Однако именно «Сатанилла» обнажила слабые стороны тартуского балета, о чем и говорили участники конференции. Высказывались мнения (и с ними нельзя не согласиться), что труппа, как показал спектакль, значительно снизила нарабатанный некогда необходимый для выступлений в такого рода произведениях технический потенциал. Причина — в том, что полотна классического ре-

¹Рецензия Г. Челомбитко на спектакль «Мария Стюарт» опубликована в № 6 журнала «Советский балет» за 1988 год.



Международная выставка «Интерфотобалет-89» под девизом «Танец — язык общения человечества» проводится журналом «Советский балет» и Пермским обществом любителей хореографического искусства «Арабеск». Спонсором выставки выступает Пермский телефонный завод.

Фотовыставка «Интерфотобалет-89» состоится в Перми в августе-сентябре 1989 года.

Цель выставки — пропаганда гуманистических идеалов хореографии, ее роли в духовной жизни современного человека.

В выставке могут принять участие профессиональные фотожурналисты и любители всех стран мира. На выставку принимаются как отдельные цветные и черно-белые фотографии (не более 7), так и фоторепортажи, серии (максимум 2, не более 9 фотографий каждая). Формат снимков — не более 40×50 и не менее 24×30 см.

К каждой фотографии необходимо приложить два контрольных отпечатка форматом 18×24 см для каталога. На обратной стороне фотографии должны быть указаны фамилия автора, страна, название. Название фотографии (серии), полный адрес с указанием страны проживания автора, места его работы сообщаются на отдельном формуляре, на котором подписью фотограф подтверждает свое авторское право на снимки и уполномочивает организаторов выставки «Интерфотобалет-89» выставлять его фотографии и располагать ими бесплатно в целях популяризации в течение одного года со дня открытия выставки.

Присланные фотографии автору не возвращаются.

Фотографии должны быть представлены по адресу: СССР, 614600, Пермь, ул. Окулова, 14, Пермское общество любителей хореографического искусства «Арабеск» с пометкой «Интерфотобалет-89».

Все представленные работы рассматриваются в отдельности каждым из следующих жюри:

- а) профессиональным, состоящим из известных советских мастеров художественной фотографии, участников всесоюзных и международных выставок;
 - б) артистическим, состоящим из признанных деятелей хореографии страны;
 - в) зрительским, составленным из любителей хореографического искусства страны.
- Профессиональное жюри произведет отбор снимков для экспозиции.

Лучшие работы будут отмечены призами, дипломами и медалями (золотыми, серебряными и бронзовыми), учрежденными журналом «Советский балет», балетной труппой Пермского государственного театра оперы и балета имени П. И. Чайковского, Пермским хореографическим училищем, Пермским обществом любителей хореографического искусства «Арабеск» и другими творческими организациями города Перми.

Каждый участник выставки получит Диплом и каталог выставки.

К СВЕДЕНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ!

Продолжается подписка на журнал

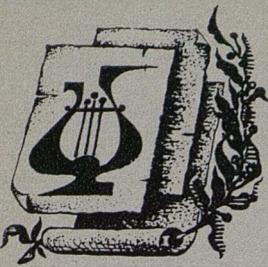
СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

Вы можете выписать наш журнал в любом почтовом отделении, в агентстве «Союзпечать». Напоминаем Вам: в каталоге «Газеты и журналы 1989» он значится в разделе «Центральные журналы» под индексом 70947.

О всех случаях отказа принять подписку просим сообщать в редакцию по телефону: 299-50-67 или по адресу: 103050, Москва, ул. Горького, 22-б.

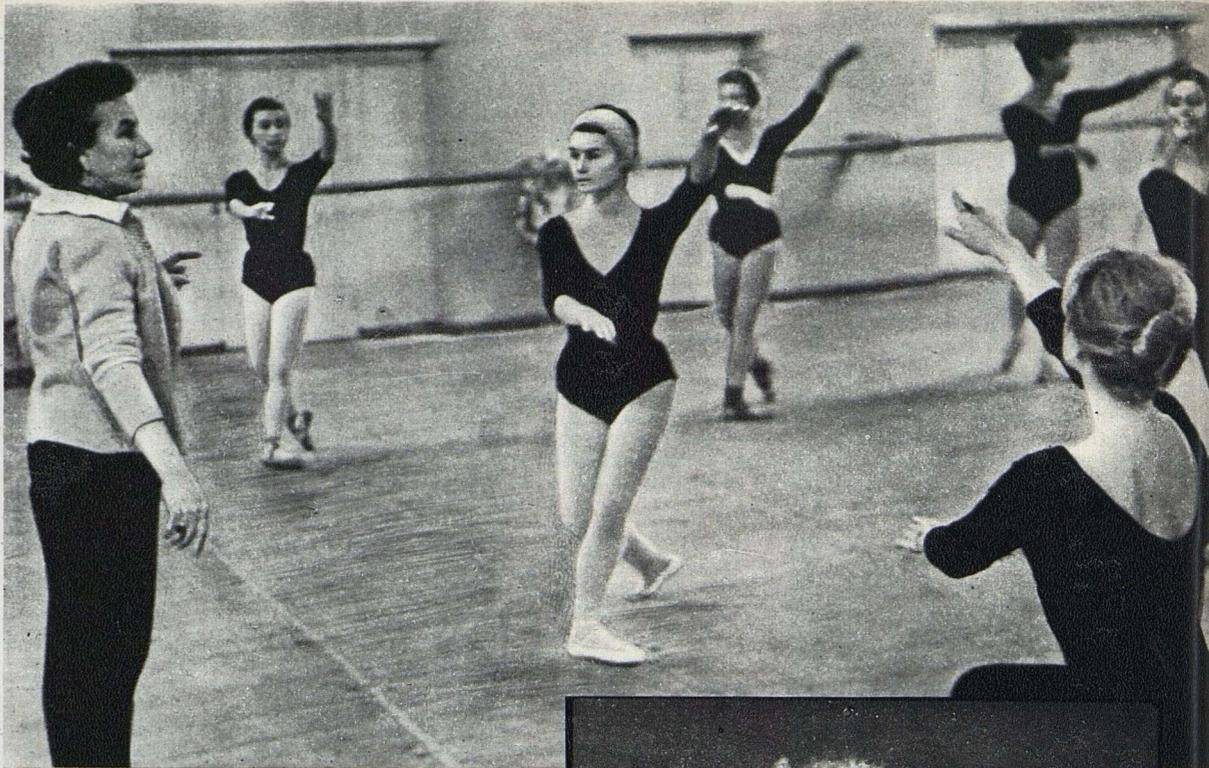
В розничную продажу журнал «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ» поступает в ограниченном количестве.

Марина РАУДАР



календаря

Страницы



К восьмидесяти-
пятилетию
заслуженного
деятели
искусств РСФСР
Тамары
Петровны
Никитиной

Т

Тамара Петровна
Никитина —
известная артистка,
исполнявшая в
балетных спектаклях
Большого театра СССР
сольные партии.
Она, еще продолжая
активную сценическую
деятельность, начала
успешно работать
в труппе как
балетмейстер-
репетитор. Сорок
лет она трудилась на
этом поприще. С ней
готовили свои партии
Галина Уланова,
Ольга Лепешинская,
Елена Чикваидзе,
Раиса Стручкова,
Марина Кондратьева
и другие ведущие солистки
труппы...
Поздравляем Тамару
Петровну с юбилеем!

К 230-летию
со дня
рождения
выдающегося
деятели
французского
балета
Пьера Габриеля
Гарделя

К семидесяти-
летию
со дня
постановки
Александром
Горским
балета «Стенька
Разин».



Заслуженный деятель
искусств РСФСР Тамара
Петровна НИКИТИНА

Пьер Габриель Гардель (1758-1840) — выдающийся деятель французского балета эпохи Просвещения и Великой французской революции. Танцовщик, хореограф, педагог, он на долгие годы связал свою жизнь с Жаном Жоржем Новерром, великим реформатором балета, был его сподвижником и последователем.

Гардель родился и вырос в балетной семье. Его старший брат Максимилиан (он был старше на семнадцать лет) — известный деятель французской хореографической сцены, оказал на Пьера заметное влияние. Тринадцати лет Гардель поступает в Королевскую академию музыки, а уже год спустя выступает на парижской сцене в операх К. Глюка, А. Гретри, Ф. Госсека. В 1776 году восемнадцатилетний Пьер Габриель встречается с Жаном Жоржем Новерром, назначенным главным балетмейстером Парижской оперы, и получает счастливую возможность работать с прославленным маэстро, автором знаменитых «Писем о танце и балетах». К 1780 году Гардель становится премьером парижской балетной сцены. Новерр, содействовавший профессиональному

росту молодого артиста, писал о нем: «Он обладал редкими данными для серьезного жанра. Природа наделила его всеми качествами, нужными для того, чтобы стать воспреемником Вестриса-отца». Великий художник высоко ценил искусство Гарделя, о чем свидетельствует такой факт: в 1781 году Новерр включает П. Гарделя и его жену в группу парижских исполнителей, которые сопровождают его в поездке в Лондон. Добавим, что чета Гарделей имела в столице Англии огромный успех.

К сожалению, карьера Гарделя-танцовщика закончилась рано и несчастливо. Как свидетельствует Новерр, причиной этому стали «какие-то странные и часто повторяющиеся боли», которые «заставили его отказаться от танца и посвятить себя балетным постановкам».

После возвращения в Париж Гардель работает в Парижской опере под началом у своего старшего брата Максимилиана.

В 1787 году Максимилиан Гардель умирает, а в



1788 году, буквально в канун революции, Пьер Гардель становится руководителем балета Парижской оперы, а через год и директором ее балетной школы.

Деятельность Пьера Гарделя как хореографа и педагога проходит в годы, когда Франция переживает бурные исторические потрясения. Как сложилась его творческая биография? Какой путь в искусстве он выбирает — продолжать ли дело брата или искать свою дорожку? Ответ мы снова находим в книге Новерра. «Этот постановщик не пошел узкой тропой, проложенной его братом, — пишет он. — Гигантскими шагами двигается он вперед по пути действенного балета, на который впервые вступил я».

Чутко улавливая предвестия революционных перемен во Франции и зарождение новых художественных стилей, Гардель стремится найти созвучные настроениям своих зрителей сюжеты, обращаясь к трагедиям античных авторов, мифам и легендам древнего мира, а также к пасторалям.

Начал П. Гардель с того, что в память о брате «перенес» на сцену Парижской оперы показанный ранее Максимилианом на придворном представлении в Фонтенбло балет «Дезертир», но постановка не

Пьер ГАРДЕЛЬ. Литография М.-Р. Берто. Середина XIX века. Париж.

удержалась на сцене. В дальнейшем Пьер Гардель осуществлял свои оригинальные постановки, следуя принципам Жана Жоржа Новерра, сочетая танец с пантомимой с тем, чтобы создать живую картину, как пишет Новерр, «страстей, нравов, обычаев, обрядов и костюмов всех народов».

В 1790 году Пьер Гардель поставил балет «Телемак на острове Калипсо», который рассказывал о сыне Одиссея, отправившемся на поиски своего отца. Гардель поставил его как сложный по объему, разнообразию действий и драматургии спектакль о великих героях древних мифов. Это было уже самостоятельное многоактное представление. Тот первый в своем роде опыт, по мнению Новерра, был мастерски выполнен.

Создавая «Психею» (1790), хореограф откликнулся на призыв просветителей изучать природу и человека в их естественном проявлении. Образ Психеи — олицетворения человеческой души, души страждущей, мучающейся и в финале обретающей бессмертие, был близок передовым людям Франции. Основным средством раскрытия образа Психеи, изображения ситуаций, в которых она действовала, были средства действенного балета: пантомима, ритмизированная пластика, где движения артистки обнаруживали устремление души ее героини — Психеи. Вместе с тем, как пишет В. Красовская, «танцевальность пронизывала это лучшее детище Гарделя и была его отличительным свойством».

«Суд Париса» (1793) также по-своему защищал в противовес классицистским канонам просветительскую идею о естественности простых человеческих чувств, о Парисе, который отказался от военной славы, власти и богатства во имя любви.

Могучий порыв революции вынес балет на улицы и площади Парижа, где бурлили страсти восставшего народа. Гражданским вкладом Пьера Гарделя в революцию была постановка крупномасштабных массовых зрелищ и празднеств на революционную тематику. Вместе с художником Л. Давидом и композиторами Ф. Госсекком и Э. Меюлем он сочиняет «Даропринижение Свободе» — апофеоз сво-

боде от тирании, свергнутой революцией, а также «Праздник в честь Разума» как основы всего сущего в соответствии с философией французских просветителей. Огромным успехом пользовалась осуществленная Гарделем хореографическая постановка на музыку гимна поднявшегося против королевской власти народа — «Марсельезы», что было с восторгом встречено воставшим Парижем.

В 1800 году на музыку Меюля был поставлен балет «Танцемания», где были показаны все жанры танца и щедро продемонстрировались виртуозные достижения балетной техники второй половины XVIII века. Как отмечает Новерр, в нем «много веселья и очаровательных па. Но в нем Гардель выставляет в смешном виде благородный танец и этим напоминает ребенка, который бьет свою кормилицу».

К числу оригинальных балетов, поставленных П. Гарделем, относятся, в первую очередь, «Возращение Зефира» (1802), «Ахилл на острове Скирос» (1804), «Поль и Виргиния» (1806), «Праздник Марса» (1809), «Блудный сын» (1812), «Оправданная служанка» (1818). Эти балеты пользовались большим успехом у зрителя, некоторые из них выдерживали до шестисот представлений.

Современник П. Гарделя известный датский балетмейстер Август Бурнонвиль пишет: «Счастливым последователем Новерра был Гардель младший: «Телемак», «Прозерпина», «Парис», «Психея» и «Блудный сын» — оригинальные произведения, создавшие эпоху в своем высоком жанре... У него было бесконечно много вкуса и знаний. Никогда исполнение не достигало такого блеска, как именно в его балетах, где Огюст Вестрис, Дюпор и Гардель, Шевиньи, Клотильд и Шамруа восхищали парижан чудеснейшим сочетанием музыки и танцев». И далее: «Трудно сказать, чему приходилось больше удивляться — неисчерпаемой ли его изобретательности или же необыкновенной расчетливости в использовании времени и артистических сил... Я... восхищался его огромным талантом и до последних дней придерживался его принципов, руководивших мною и подкреплявших меня в борьбе с... проявля-

ниями дурного вкуса».

К 1820 году в творчестве Пьера Гарделя можно отметить некоторый спад, что объясняется, по-видимому, и возрастом балетмейстера, и неблагоприятной общеполитической ситуацией, сложившейся во Франции и повлиявшей на репертуарную политику в балете Парижской оперы. Гардель сочиняет в последние годы своей жизни только вставные балетные номера для опер, где танец и пантомима были необходимой частью действия.

В 1829 году хореограф уходит из Оперы, а в 1840 году умирает.

Итак, более четырех десятилетий Пьер Гардель руководил балетом Парижской оперы. Начав как деятель классицистского балета, он сыграл большую роль в становлении на балетной сцене эстетики просветительства и сентиментализма, предвосхитившей всей своей творческой деятельностью приближение эпохи романтизма.

Галина ТИХМЕНЕВА

Подвигом назвал деятельность Александра Алексеевича Горского (1871—1924), который возглавлял балетную труппу Большого театра в течение почти четверти века (1902—1924), его ученик и последователь, выдающийся хореограф наших дней Игорь Моисеев. «Он, — пишет Игорь Александрович, — поставил на московской сцене 52 балета и в каждом из них стремился к целостности драматургии, решал проблемы балетной режиссуры. Он боролся с банальностями и стандартами в классике, не выносил неподвижности в балете. Всегда оставаясь реалистом, многого достиг Горский и в реформе массового танца».

В своей творческой деятельности Горский всегда отчетливо ориентировался на широкую демократическую аудиторию. После Великого Октября он, создавая новый репертуар труппы, с большим воодушевлением стремится воплотить свои идеалы в жизнь — ведь в театр пришел тот самый демократи-

ческий зритель, о котором Александр Алексеевич мечтал. Одним из таких программных спектаклей Горского следует считать его балет «Стенька Разин», осуществленный им силами артистов Большого театра к первой годовщине Великого Октября на сцене так называемого экспериментального театра (позднее — филиала Большого театра).

Музыкальной основой своего произведения хореограф выбрал симфоническую поэму А. Глазунова «Стенька Разин», где автор использовал в качестве главной темы известную народную песню «Дубинушка». Ее мелодия пронизывает все музыкальное развитие сочинения, а в финале звучит мощно и жизнеутверждающе как победный гимн. Напомним также, что эта бурлацкая песня пелась в 1905 году как массовая революционная песня.

Следуя программе Глазунова, Горский строил сюжет по мотивам другой известной народной песни — любви Стеньки Разина к персидской княжне, ропот дружины и финал: ради боевого товарищества Степан отказывается от любви, бросая княжну за борг. Конечно, спектакль во многом (если судить по критериям сегодняшнего дня) был наивен и несовершенно, но в нем явственно проглядывали ростки нового в трактовке образа народного героя как человека, верно воинскому содружеству, готового ради высшей цели освобождения от тирании, поступиться своим личным, что отвечало бытовавшим в те годы настроениям. Исполнитель заглавной партии Алексей Булгаков, артист романтического склада, придал образу Степана Разина значительность, внутреннюю силу, революционный пафос. Новым было и желание Горского показать вольнолюбивый и мятежный дух казачьей вольницы, поставив для московского кордебалета динамичные темпераментные танцы. Их, как думается, можно назвать, перефразировав слова Чайковского, тем жолудем, из которого затем выросли грандиозные народные сцены, которые мы увидели позже в балетах В. Вайнонена, В. Чабукиани, Ю. Григоровича...

Г. ВИКТОРОВА



Страницы календаря

Книжное обозрение

Для читателей, интересующихся театром и музыкой — так издательство «Советский композитор» определило предзнаменование сборника «Большой театр СССР». Это — периодическое издание, начатое в 1969 году, его цель — собрать и систематизировать материалы, посвященные деятельности коллектива. Редактор-составитель Марина Чурова. В течение этих двадцати лет выпущено четыре сборника. Последний — четвертый — охватывает шесть сезонов творческой жизни прославленной труппы — с 199-го по 204-й и состоит из восьми разделов: «Репертуар 199—204 сезонов», «Премьеры», «Гастроли», «Награжденные орденами и медалями, присвоение почетных званий, присуждение премий», «Юбилейный и памятный календарь», «Большому театру — 200 лет (1776—1976)», «Из истории Большого театра СССР», «Приложение. Коллектив Большого театра СССР и Кремлевского Дворца съездов (списки)». Значительное место в издании отведено материалам, посвященным жизни балетной труппы. В частности, здесь можно найти и подробную информацию о спектаклях, составляющих афишу коллектива, и рецензии на его премьеры — «Иван Грозный», «Любовью за любовь», «Ангара», «Икар», «Чиполлино», «Эти чарующие звуки...», «Калина красная», «Ромео и Джульетта», «Гусарская баллада», «Чайка», «Макбет»... Серьезным подспорьем в работе будущего историка балета будут и документы, публикуемые в других разделах сборника. Еще раз напомним, что он охватывает тот период жизни театра, рамки которого ограничены 1974 и 1980 годами. Читатель, интересующийся театром и музыкой, ждет продолжения.

Белорусский балет в лицах — так назвала свою книгу, выпущенную изда-

тельством «Беларусь», ее автор — Ю. Чурко. И название это органично отображает содержание работы известного балетоведа — она рассказывает о тех, кто возводил здание белорусского балетного театра. И его историю Ю. Чурко стремится воссоздать, как она пишет, «сквозь призму творческой личности исполнителя, создателя балетного спектакля». И перед глазами того, кто прочтет книгу, родится многоликий портрет деятелей национального балета — хореографов, исполнителей, художников, музыкантов... Как отмечает автор предисловия Н. Эльяш, Ю. Чурко «все время «слышит» вопросы зрителя, читателя книги и делает его как бы соавтором, вовлекая в свои рассуждения, раскрывая перед ним двери в творческие лаборатории художни-

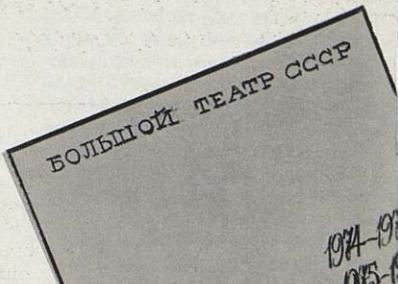
Умя Лили Гварамдзе неразрывно связано с историей развития грузинского хореографического искусства. Исполнительница ведущих партий в первых национальных балетах, она затем обрела широкую известность как первый выдающийся исследователь танцевального искусства Грузии. Лили Гварамдзе — профессор, доктор искусствоведения. Ее книга «Грузинский танцевальный фольклор», выпущенная издательством «Хеловнеба», как пишут в своем предисловии Д. Джанелидзе и М. Гижимкрели, — «книга об одном звене в неразрывной цепи братских культур», «энциклопедия грузинского танца». Такое глубокое историческое исследование народных истоков национальной хореографии впервые предлагается читателю на русском языке.

Творчеству выдающейся советской киргизской балерины, народной артистки СССР Бибисары Бейшеналиевой посвящена книга «Бибисара Бейшеналиева», предложенная читателям фрунзенским издательством «Кыргызстан». Книга имеет подзаголовок «Воспоминания современников». Да, именно современники — композиторы, артисты — коллеги по театру и по искусству, хореографы, искусствоведы, видевшие Бибисару на сцене и восхищавшиеся ее искусством, создают удивительный по

своей внутренней красоте портрет замечательного художника танца. «Судьбою посланная великая балерина», «Рожденная танцевать», «Великолепный мастер», «Чудесный талант», «Прекрасная балерина, прекрасный человек», «Выдающаяся актриса и балерина» — таков очень неполный перечень названий статей, опубликованных в сборнике. Его составитель — Р. Уразгильдеев.

Замет «Шурале», обошедший сцены многих советских и зарубежных театров, ныне вошел в сокровищницу советского хореографического искусства и занял свое достойное место рядом с такими выдающимися полотнами, как «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Лауренсия», «Ромео и Джульетта»... К сожалению, о его авторе — композиторе Фариде Яруллине современному любителю балета известно очень немного. Этот пробел восполняет выпущенная Татарским книжным издательством книга А. Алмазовой «Фарид Яруллин и татарский балет». Исследуя творческое наследие музыканта, анализируя его принципы построения музыкальной драматургии балета, использования традиций национальной музыки, автор стремится выявить роль сочинения Яруллина в становлении татарской балетной музыки. В книге широко представлен также документальный материал.

Глубокую благодарность приносит автор всем народным исполнителям танца за их память, сохранившую для современности и будущих поколений жемчужины старинного казахского танцевального творчества», — пишет в книге «Пять казахских танцев» ее автор — О. Всеволодская - Голушкевич. Тщательно изучив сохранившиеся в памяти народа традиции танцевального творчества, проанализировав богатейший исследовательский материал, который содержится в трудах казахских ученых разных научных специальностей, она предлагает вниманию читателя подробные описания сценических композиций женских танцев. Они



Книжное обозрение

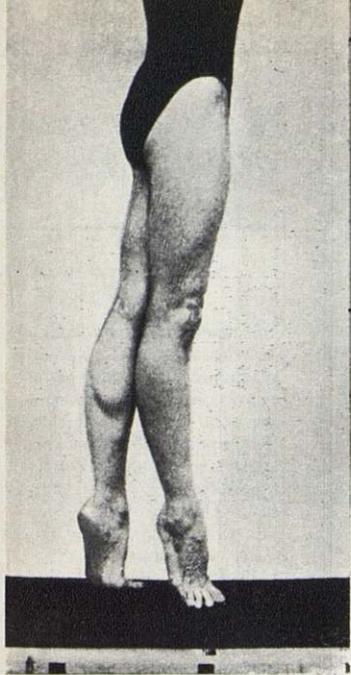
поставлены Всеволодской Голушкевич для Казахского фольклорно-этнографического ансамбля «Сазген», который существует при Государственном музее народных музыкальных инструментов. Это — «Шалкыма», «Ормек ору», «Жезтырнак», «Кылышпен би», «Айда былтым».

В приложении читатель найдет также ноты музыкального сопровождения, использованного хореографом при создании танцев. Книга богато иллюстрирована. Рисунки Л. Борзых точно передают неповторимую самобытность пластики казахской женщины. Весьма полезен и для теоретика-исследователя, и для практика раздел книги, посвященный национальному костюму.

Танец и игра — это две неразрывно связанные ипостаси любого национального фольклора. Иногда игра порождает танец, является отправной его точкой... И потому для человека, который интересуется народной хореографией, немалый интерес может представить книга Виолы Мальми «Народные игры Карелии», которая недавно увидела свет в издательстве «Карелия».

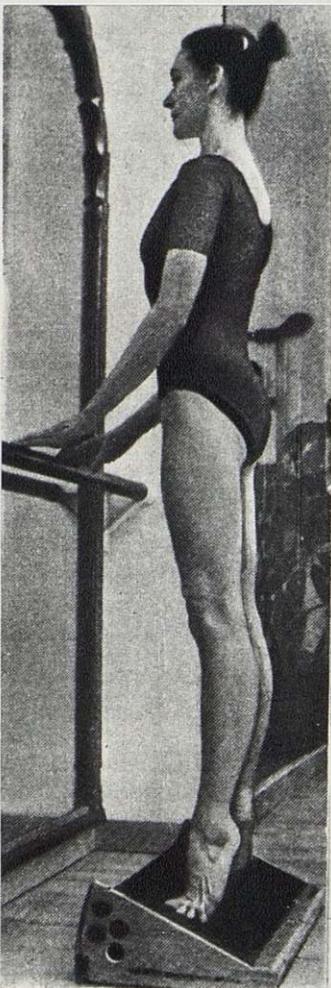
Виолетта Валентиновна Мальми — известный собиратель карельского фольклора, руководитель популярного в республике фольклорного ансамбля «Карьяла». Эта ее работа рассказывает о малоизвестной стороне духовного мира жителей Карелии — народных играх. В ней впервые представлены старинные и дошедшие до наших дней народные игры, бытовавшие в разных районах Карелии», — сказано в аннотации, предпосланной книге «Народные игры Карелии».

Материал
готовила
О. ШЕСТАКОВА



ФУНКЦИИ СТОПЫ И ЛОДЫЖКИ

При танцевании стопа артиста выполняет три важных функции — отталкивания, приземления, поддержки тела при балансировании, связанных с большими нагрузками (напомним, что вертикальная сила тяжести тела танцовщика, приземляющегося после прыжка, увеличивает вес его тела в семь раз). И неудивительно, что треть всех травм в балете связана именно со стопой и лодыжкой. И потому пра-



ДРИС РЕЙНЕКЕ — В ПРОШЛОМ ТАНЦОВЩИК ТРУППЫ «БАЛЛЕ РАМБЕР». ЗАКОНЧИВ АКТИВНУЮ СЦЕНИЧЕСКУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, ОН ПОСВЯТИЛ СЕБЯ ИССЛЕДОВАНИЯМ В ТОЙ ОБЛАСТИ МЕДИЦИНЫ, КОТОРАЯ ЗАНИМАЕТСЯ ВОССТАНОВЛЕНИЕМ ЗДОРОВЬЯ ТАНЦОВЩИКОВ, ПОЛУЧИВШИХ ТРАВМЫ. ЕГО РАБОТЫ В ЭТОЙ СФЕРЕ НЫНЕ ПРИОБРЕЛИ ХАРАКТЕР ЛЕГЕНДЫ. ВМЕСТЕ С ТЕМ, РЕЙНЕКЕ ПРЕДЛОЖИЛ АРТИСТАМ БАЛЕТА СЕРИЮ УПРАЖНЕНИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ПРОСТЕЙШИХ ДОСТУПНЫХ ВСЕМ ТРЕНАЖЕРОВ. ЭТИ УПРАЖНЕНИЯ СНИЖАЮТ ВОЗМОЖНОСТЬ ТРАВМ, ТАК КАК НАЦЕЛЕННЫ НА УКРЕПЛЕНИЕ И ИСПРАВЛЕНИЕ ПОЛОЖЕНИЯ ЛОДЫЖКИ. ИХ МОЖНО ПРЕДЛАГАТЬ ТАКЖЕ УЧАЩЕМУСЯ, КОТОРЫЙ ГОТОВИТСЯ ВПЕРВЫЕ ВСТАТЬ НА ПУАНТЫ.

вильное развитие стопы очень важно для нормальной деятельности танцовщика, становления его мастера.

Важность работы стопы и лодыжки стала для меня очевидна сразу, как только я стал работать танцовщиком в труппе «Балле Рамбер» в 1960 году. В 1966 году мы перешли от исполнения классического танца к исполнению танца модерн, что потребовало нашего переключения на иную технику, ее тщательного освоения. Нас обучали целой серии упражнений для стопы. Многие дали нам простое хождение босиком маленькими параллельными шажками и медленное — «задом наперед».

Органичное ощущение стопы как опоры движения должно стать второй натурой танцовщика. Но чтобы ничто не мешало этому, необходимо добиваться того, чтобы лодыжка была гибкой и сильной: при отталкивании и при приземлении только стопа контролирует вес всего тела, что создает в суставе лодыжки большое напряжение.

Для развития силы сустава и эластичности связок лодыжки я предлагаю ряд упражнений.

1). Вращения:

а) медленное вращение ступней, при этом большие пальцы должны быть подняты вверх. Повторите по четыре раза упражнение в каждом направлении, каждое упражнение должно длиться по шесть секунд;

б) медленное вращение ступней с пальцами, прижатыми к полу, повторяется четыре раза.

2) Изгиб «аркой»:

а) поставить пятку на пол, ступню поднять вверх, затем медленно опустить ступню, сохраняя большие пальцы в поднятом положении, все пальцы на полу расправлены;

б) нажать большими пальцами на пол и затем сжать их вместе с остальными пальцами. Это положение — касания пола кончиком большого пальца надо сохранять во время всего упражнения. Выгибайте ступню ровно, спокойно, без скручивания, большие пальцы вытягиваются, пятки — на полу;

в) потяните ступню и поднимите пятку, вся ступня поднимается как в положение «на пуанты».

КАК КОНТРОЛИРОВАТЬ ВЕС СВОЕГО ТЕЛА

Конечно, очень важно соблюдать правильное положение стопы, контролируя вес тела от колена и бедра, но это, хотя и бесспорно, но трудно достижимо. Реальнее, когда такой общий контроль осуществляется от передних и задних мышц таза и талии. Это помогает сохранить ощущение центра тяжести тела. Степень выворотности для каждого танцовщика индивидуальна.

Самое важное здесь — это почувствовать, что вы уверенно контролируете деятельность этих мышц в их соотношении с дыханием. Как обрести такое чувство? Я предлагаю танцовщикам лечь на спину, колени согнуты в параллельном положении, ступни поставлены плоско на полу, тоже параллельно. Они делают небольшой легкий вдох и выдыхают медленно, контролируя себя, через шесть секунд. В конце вдоха мышцы нижнего раздела брюшной полости подтягиваются и прижимаются к задней части полости. Пока это происходит, танцовщики стараются растянуть мышцы спины на всем протяжении: от низа спины до макушки головы. Таким путем талия и нижний раздел брюшной полости как бы шнуруются в корсет.

Чтобы усилить это состояние, я провожу упражнение при поднятых ногах. Одна нога в нижнем положении прижимается слегка к той, что находится в верхнем положении. Очень важен угол, образуемый ногами и торсом. Если ноги слишком сжаты, то таз также сжимается, если ноги слишком далеко вытянуты, то нижняя часть спины выгибается.

После того, как вы овладеете этими упражнениями, находясь в положении лежа, попытайтесь проделывать их, идя медленно спиной вперед. Это помогает переносить центр тяжести вперед, располагая его как бы над ногами. Опять попытайтесь сочетать это с медленным выдохом и подтягиванием мышц брюшной полости, стараясь усилить выворотность.

Когда мы добавим к этому упражнению еще и выполнение пор де бра в аттитюде, мы зложим основу технического приема, который в один прекрасный день может стать вашей второй натурой и позволит вам легко преодолеть любые технические трудности.

КАК ИСПОЛЬЗОВАТЬ «РЕЙК»

Многие не любят наклон («рейк») на сцене, так как при этом вес тела неожиданно переходит вперед. Чтобы вновь обрести контроль над своим телом, танцовщик должен откинуться



Медицина —

Балету

КАК УКРЕПИТЬ СТОПУ И ЛОДЫЖКУ

Дрис РЕЙНЕКЕ

Перевод Н. Кашкаровой

назад и сбалансировать вес тела в соответствии с наклоном пола. Голень и икры начинают болеть, так как получают нагрузку, к которой не привыкли. Это может спровоцировать их заболевание. Вернувшись на плоскую сцену, которая не требует специального балансирования, вы первые два дня чувствуете, что падаете назад. Чтобы избежать этих неприятных ощущений, я предлагаю упражнения на наклонной доске.

Работая на наклонной доске, я кое-чему научился. Она стала моим учителем, и это очень пригодилось мне через несколько лет.

В декабре 1982 года известная балерина Элани Макдональд вернулась на сцену после семи месяцев, проведенных в постели с тяжелой травмой спины. Она довольно хорошо репетировала, несмотря на то, что в левой ноге ощущалась боль. Из-за этого ей было трудно работать на пуантах. Она рассказала мне, что каждый подъем и опускание вызывает неприятное ощущение в спине. Артистка провела весь

курс лечебных упражнений для стопы, но ничто не помогало.

Я сконструировал для нее крохотную сцену с наклонным полом. И занятия на нем стали частью ее ежедневных упражнений для разогревания. Ее ступни стали сильнее и тверже, а ее подъем лучше, чем когда бы то ни было. Через три месяца она смогла танцевать «Сильфиду» Бурнонвилля. Я понял, что многие танцовщики могли бы пользоваться этим приспособлением и постарался усовершенствовать его.

Итак, применение «машины для ступни». На фотографиях показано ее нехитрое устройство. Упражнения в течение десяти минут обычно достаточны для стопы и лодыжки, но им должны предшествовать упражнения для вращения и выгибания лодыжек и стопы для контроля центра баланса (центра тяжести тела), о которых я говорил выше.

Я полагаю, что начинать пользоваться этим приспособлением надо при наклоне в пять градусов. Это легко устроить, так как там есть стержень, который может вставляться в разные отверстия, изменяя таким образом угол наклона от пяти до двадцати градусов. После того, как были освоены упражнения при маленьком наклоне, наилучшие результаты дают занятия на доске с наклоном в пятнадцать градусов. При большом наклоне нельзя делать многие упражнения, особенно на одной ноге.

Следующие упражнения отобраны как наиболее удачные для показа того, как надо использовать машину, чтобы поддерживать мускулатуру в наилучшем состоянии. Такие упражнения могут способствовать выздоровлению после травм. Только осторожно, прошу вас!

1. Вытягивание икры ноги. Дополнительное вытягивание, которое дает машина, усиливает мышцы для плие, особенно при подъеме и при приземлении.

2. Плие и релеве. Это основные упражнения, которые развивают силу икроножной мышцы. В зависимости от положения, которое занимает танцовщик на наклонной доске, в работу могут включаться различные мышцы ног и тела.

3. Работа на одной ноге. После того как все упражнения отработаны на двух ногах с хорошим контролем, работа на одной ноге развивает силу в конкретной мышце.

В каждом случае очень важно работать при правильном положении всего тела и делать упражнения медленно и точно, останавливаясь, когда утомление мешает точности исполнения упражнения.

На фотографиях, иллюстрирующих эту статью, вы видите балерину «Скотиш Балле» Элани Макдональд. Автор фотографий Аллан Кунлиф.

(Из журнала «Dancing Times»)

А. ОРЛОВ,
заслуженный
юрист
РСФСР

ЕЩЕ РАЗ О ПЕНСИОННОМ ОБЕСПЕЧЕНИИ АРТИСТОВ БАЛЕТА

Артисты

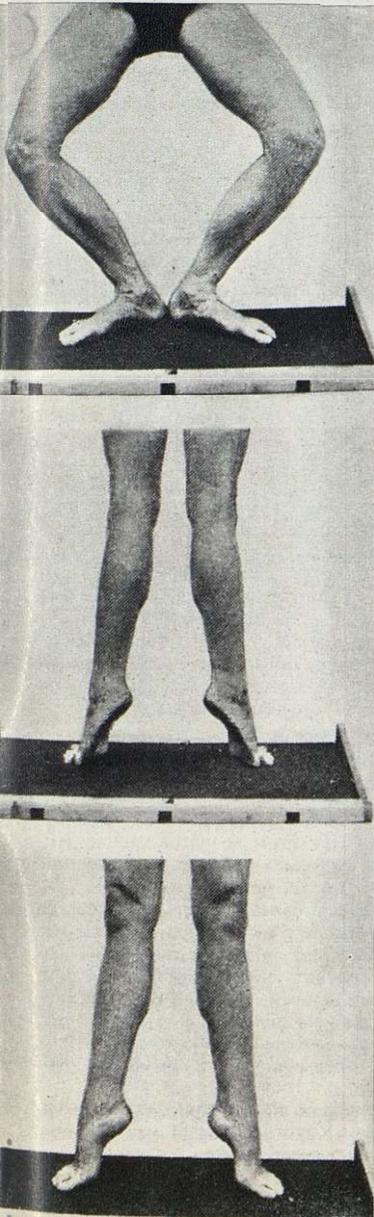
балета названы первыми среди артистов различных жанров, которые по действующему законодательству имеют право на пенсию за выслугу лет в зависимости от стажа творческой работы на сцене.

Государственный комитет СССР по труду и социальным вопросам разъяснил, что пенсии за выслугу лет назначаются также танцовщикам музыкальных театров, концертных организаций и цирков, артистам профессиональных хореографических танцевальных коллективов (групп), ансамблей песни и танца (пляски) и народных хоров. Причем исполнитель обретает это право, имея стаж творческой работы не менее двадцати лет и не дожидаясь достижения общеустановленного возраста для получения пенсии по старости (мужчины — 60 лет и женщины — 55 лет). Пенсии по выслуге лет артистам балета назначаются в размерах, установленных Законом о государственных пенсиях для общих пенсий по старости рабочим и служащим.

Что касается стажа творческой работы артистов, то в него включается время пребывания в составе Вооруженных Сил СССР и в партизанских отрядах при условии, если не менее двух третей стажа, требуемого для назначения пенсии за выслугу лет, приходится на работу в должностях, дающих право на эту пенсию.

Пенсии за выслугу лет исчисляются из среднемесячного фактического заработка, получаемого только за работу в должностях, дающих право на пенсию за выслугу лет. В этот заработок включаются также и премии, выплачиваемые по установленным премиальным системам, вознаграждение за общие результаты работы за год и премии по итогам социалистического соревнования. Другие поощрительные выплаты из фонда материального поощрения, носящие единовременный характер, в заработок, из которого начисляются пенсии, не включаются.

Одно из основных правил выплаты пенсий по выслуге лет артистам балета, так же, как и другим категориям артистов, имеющим право на такие пенсии, состоит в том, что выплата пенсий за выслугу лет производится при оставлении работы, дающей право на такую пенсию. При возвра-



Художественная
консультация

щении на эту работу по ранее действующему правилу выплата пенсии приостанавливалась. В случае же поступления на другую работу (то есть не дающую права на пенсию за выслугу лет в зависимости от стажа творческой работы на сцене) пенсии выплачивались в таком размере, чтобы сумма пенсии и получаемого заработка не превышала в общей сложности суммы оклада перед назначением пенсии.

Одной из существенных задач пенсионного обеспечения артистов балета является создание наиболее социально-справедливых условий для сочетания заслуженной пенсии за творческий стаж с возможностью дальнейшей трудовой деятельности. Речь идет о решении двуединой задачи — наиболее рационального использования в интересах общества и работника трудовых возможностей человека, вынужденного после достижения сорока-сорока пяти лет, то есть находящегося еще во вполне трудоспособном возрасте, прекращать работу в силу специфики своей профессии и, вместе с тем, должного материального стимулирования продолжения трудовой деятельности и создания возможности не только не снижения, но и, по возможности, роста уровня материального обеспечения, достигнутого к этому времени.

Сама по себе пенсия за выслугу творческого стажа в размерах общих пенсий по старости таких условий создать не может.

Одновременно необходимо было и решать третью, не менее важную задачу — дать возможность для дальнейшего творческого развития тех, кто находится в расцвете сил и еще не достиг того возраста, когда объективно снижаются его возможности сказать свое слово в искусстве. Это вызвало к жизни правило о том, что пенсия за выслугу лет творческого стажа выплачивается только при оставлении работы, дающей право на эту пенсию.

Такова в своих основных чертах система пенсионного обеспечения артистов балета, существовавшая до 1988 года. В 1988 году она пополнилась двумя весьма существенными новыми правилами — о доплате к государственным пенсиям, назначенным членам Союза театральных деятелей СССР, и о разрешении артистам, его членам, в том числе и артистам балета, имеющим право на пенсию по старости или по выслуге лет и продолжающим трудовую деятельность на предприятиях, в учреждениях или организациях, получать пенсию в полном размере в пределах 300 рублей в месяц вместе с заработной платой.

Рассмотрим каждое из этих положений. Доплаты к государственным пенсиям членам союзов театральных деятелей союзных республик назначаются за счет средств театральных фондов этих союзов, предусмотренных на социальные нужды. Правительство СССР поручило союзам театральных деятелей союзных республик определить порядок этих доплат.

Таким образом, статус доплат к пенсиям полностью определяется республиканскими союзами театральных деятелей. Первый и главный вопрос — располагают ли они для этого соответствующими финансовыми средствами. Имевшиеся до этого средства на социальные нужды в большинстве союзов почти полностью использовались: велось строительство домов творчества и других социально-бытовых объектов, оказывалась материальная помощь, дотируются путевки и т. д. Значит ли это, что за счет сокращения расходов на эти цели должны выдаваться средства на доплаты к пенсиям? Полагаем, что нет.

Если республиканские союзы поставят перед собой задачу реализовать на деле это

чрезвычайно существенное средство улучшения положения пенсионеров, то им предстоит разработать и провести организационно-творческие мероприятия с целью пополнения средств на социально-бытовые нужды. Существенный вклад могли бы внести целевые благотворительные спектакли и концерты. В ведении республиканских союзов находятся 29 производственных предприятий, выпускающих продукцию, необходимую для театров, а также товары народного потребления широкого спроса. От того, насколько эффективно будут использованы республиканскими союзами театральных деятелей и театрами все эти и другие, находящиеся в их ведении источники накопления средств, будет зависеть возможность такой доплаты и ее размеры.

Вместе с тем, по решению бюро Правления Союза театральных деятелей СССР, существенно уменьшены с 1 января 1989 года отчисления Союзов театральных деятелей союзных республик в распоряжение Союза театральных деятелей СССР на мероприятия, централизованно проводимые Союзом с тем, чтобы создать дополнительные возможности для образования фондов в республиках на доплаты к пенсиям.

Союз театральных деятелей РСФСР уже утвердил решением секретариата Правления от 1 ноября 1988 года Положение об установлении доплат к государственным пенсиям своим членам. В этом положении предусмотрено начать доплаты к пенсиям с 1 января 1989 года, определен четкий порядок оформления доплат и их выплаты. Положение разослано во все отделения союза, где с ним можно ознакомиться и получить необходимые разъяснения.

По мере образования необходимых фондов союзов театральных деятелей других союзных республик, ими также будут вводиться указанные доплаты.

В отношении права артистов балета — членов Союза театральных деятелей СССР после выхода на пенсию работать и получать заработную плату надо сказать следующее. В 1987 году членам всех творческих союзов было разрешено после перехода на пенсию, если они продолжают творческую деятельность, но не работают на предприятиях, в учреждениях или организациях, получать государственную пенсию по старости в полном размере, в пределах 300 рублей в месяц, вместе с вознаграждениями. При этом вознаграждения (гонорар) за разовые работы (в сумме до 70 рублей в месяц) не учитываются.

Это правило стало очень существенной льготой для тех творческих работников, которые в силу характера своего труда могут продолжать творческую деятельность вне предприятий, учреждений и организаций (писатели, композиторы, художники, критики и др.). Однако оно оказалось неприемлемым для артистов, так как продолжать творческую деятельность по своей специальности вне театрально-зрелищного предприятия они не могут.

Поэтому для артистов — членов Союзов театральных деятелей СССР было сделано исключение, которое распространяется, естественно, и на артистов балета. На период до принятия нового Закона СССР о пенсионном обеспечении трудящихся принято решение правительства выплачивать артистам — членам союзов театральных деятелей, перешедшим на государственную пенсию по старости или по выслуге лет и продолжающим трудовую деятельность на предприятиях, в учреждениях и организациях, пенсию в полном размере в пределах 300 рублей в месяц вместе с заработной платой. При этом так же, как и для всех членов творческих союзов, вознаграждение

(и гонорар) за разовые работы в сумме до 70 рублей в месяц не учитываются...

Это правило значительно повысит уровень материального обеспечения лиц, перешедших на пенсию по старости и ведущих творческо-педагогическую работу или занимающих другие должности в театре. В то же время оно будет способствовать укомплектованию специалистами школьных и внешкольных детских учреждений, испытывающих в настоящее время в них острую нужду.

Что же касается высказывавшихся опасений о том, что лица, получающие пенсии по старости, будут стремиться возможно дольше занимать ту или иную должность, затрудняя продвижение молодежи, то речь в данном случае идет не о чисто творческих должностях, а о педагогических и организационно-технических. Кроме того, введенное в 1988 году новое дополнительное основание увольнения по инициативе администрации и с согласия профкома лиц, достигших пенсионного возраста и имеющих право на полную пенсию по старости, создает необходимые возможности для соблюдения интересов производства и наиболее рационального использования кадров.

Более сложным является вопрос о выплате пенсии артистам балета, продолжающим трудовую деятельность после перехода на пенсию по выслуге лет.

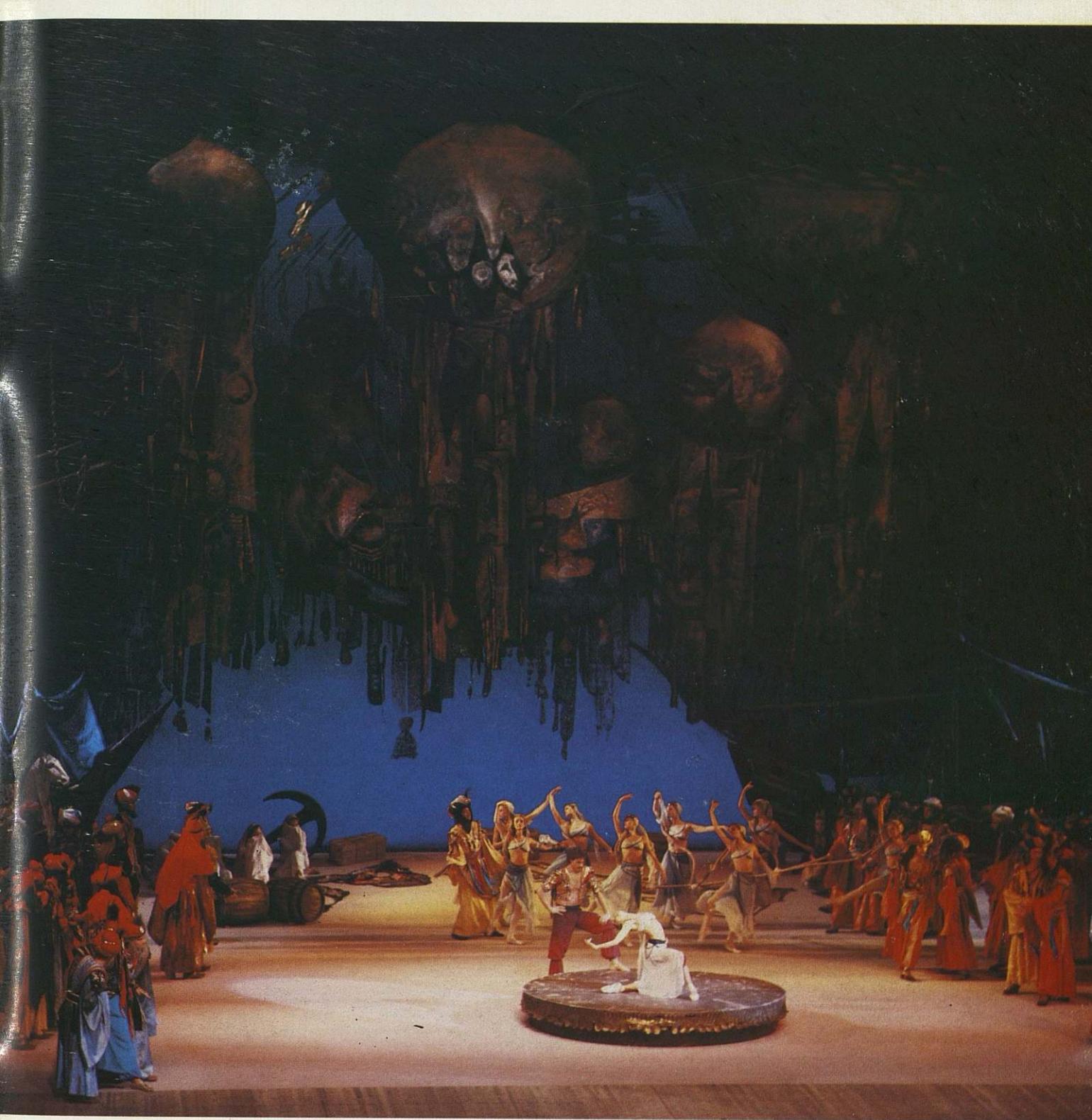
С выходом нового решения, разрешающего артистам балета, которые перешли на пенсию по выслуге лет, продолжать трудовую деятельность и получать пенсию и заработную плату в сумме до 300 рублей, у них появилась возможность выбора одного из двух вариантов сочетания трудовой деятельности с получением пенсии за выслугу лет.

Во-первых, артист балета, по ранее установленному правилу, может, перейдя на пенсию по выслуге лет, продолжать трудовую деятельность, выполняя любую работу, кроме той, за которую назначена пенсия за выслугу лет, и получать новый заработок вместе с пенсией в общей сумме, не превышающей оклад, из которого назначена пенсия. Напомним, что при этом порядке пенсия по выслуге лет выплачивается только при оставлении работы, дававшей право на пенсию за выслугу лет.

Во-вторых, артист балета, если он член Союза театральных деятелей СССР, перейдя на пенсию по выслуге лет, может продолжать трудовую деятельность и выполнять любую работу, в том числе и ту, которая дала право на пенсию за выслугу лет. Однако по этому варианту сумма заработка и пенсии не должна превышать 300 рублей, как и у всех членов творческих союзов, которым разрешено получать пенсию по старости при продолжении трудовой деятельности. Иными словами, если артист балета перешел на пенсию по выслуге лет, а затем его пригласили на прежнюю работу, с которой он уходил на эту пенсию, он может получать пенсию в полном размере, в пределах 300 рублей в месяц, вместе с заработной платой. При этом вознаграждение (гонорар) за разовые работы, в сумме до 70 рублей в месяц, не учитывается.

Если артист балета после перехода на пенсию по выслуге лет вернулся на любую другую работу, то он может по своему выбору или получать новую зарплату и пенсию, в сумме не превышающей оклад, из которого назначена пенсия за выслугу лет, или получать новую заработную плату и пенсию, не превышающие в сумме 300 рублей в месяц.

В тех случаях, когда зарплата и пенсия в сумме превышают установленные пределы, уменьшается размер пенсии.



Сцена
из спектакля
Ленинградского
театра
оперы
и балета
имени
С. М. Кирова
«Корсар».

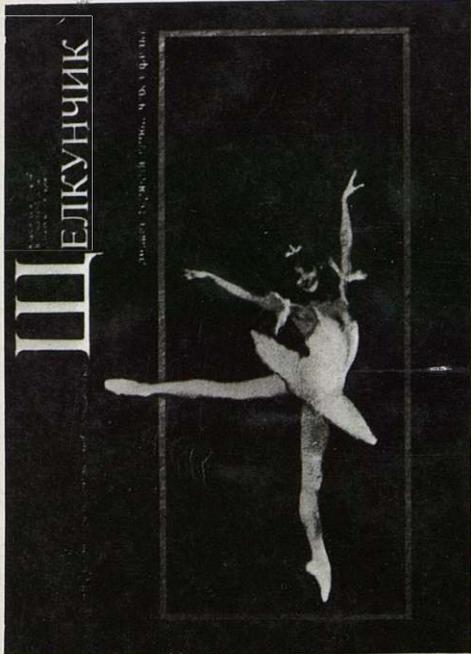
Фото Д. Куликова

Всесоюзное
творческо-
производственное
объединение

К **VI**

• СОЮЗТЕАТР •

МЕЖДУНАРОДНОМУ КОНКУРСУ АРТИСТОВ БАЛЕТА
В МОСКВЕ



Впервые изданы

30

классических вариаций
из балетов русских
хореографов!



• СОЮЗТЕАТР •

предлагает
записи вариаций
из классических балетов
советским и зарубежным
партнерам, а также артистам
и любителям балета.

Каждая вариация
проиллюстрирована
фотографиями и нотным
материалом.

Обращаться в фирму

• СОЮЗТЕАТР •

по адресу:
Москва, 103001,
Благовещенский
переулок, 3.
Телефон 209-69-36.



ISSN 0207-4788

Индекс 70947

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

Цена номера 1 рубль