

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1989

4



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
ГОСКОНЦЕРТ СССР



В Москве
состоялся VI
Международный
конкурс артистов
балета, который
стал важным
культурным
событием
в жизни
мирового
хореографического
искусства.

На снимке —
один из плакатов,
выпущенных
Министерством
культуры СССР
и Госконцертом СССР
к этому
форуму
молодежи.
Работа художника
В. Косорукова.

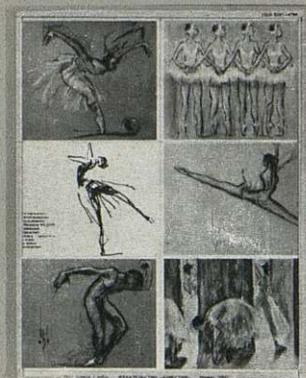
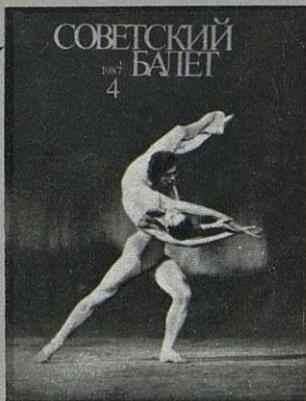
Материалы,
посвященные
итогам
VI Международного
конкурса
артистов балета
в Москве,
будут опубликованы
в ближайших номерах
журнала.



Международный
конкурс
артистов
балета

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

Выходит шесть раз в год
Основан в декабре 1981 года



На первой странице обложки:
солисты Московского музыкального
театра имени К. С. Станиславского
и Вл. И. Немировича-Данченко
Т. ЧЕРНОБРОВКИНА
и **В. КИРИЛЛОВ** в
балете «Лебединая песня».
Фото А. Степанова

На четвертой странице обложки:
произведения художника
Милана МЕДА.

Сдано в набор 5.05.89.
Подписано в печать 23.06.89.
Формат 60×90^{1/8}.
Бумага импортная, 100 г.
Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Усл. кр.-отг. 20,25.
Уч.-изд. л. 13,58.
Тираж 40 000 экз.
Заказ 306.
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

В ЧЕСТЬ МЕЖДУНАРОДНОГО ДНЯ ТАНЦА 2

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

Э. Бочарникова. Возрождение «Золушки» 4
В. Иванов. Еще одна встреча с героями Булгакова 6
В. Горшков. В союзе с фольклором 8
Ю. Чурко. Обращаясь к современнику 10
Т. Франтова. Диалог или дуэль? 14

В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ

А. Шелест, Р. Вагабов, Л. Линькова. «Чистейшей прелести чистейший образец» 16

ГАСТРОЛИ

С. Стахорский. «Русский балет» из Монте-Карло 22
В. Уральская. Встреча с «Театром танца» Пины Бауш 25
Н. Зозулина. Наталия Макарова — знакомая и незнакомая 27
Г. Иноземцева. «Терпсихора в кроссовках» 31

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

Н. Чернова. В Московском балете щепкинской поры 33
М. Ильичева. Еще один эпизод в биографии «Тщетной предосторожности» 38
Г. Тихменева. В эпоху свершений 40

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Н. Нурджанов. Пути становления таджикского балета 46

Г. Гуляева. К 150-летию со дня рождения М. П. Мусоргского 50

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА 55

ПРОБЛЕМЫ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

Г. Богданов. Карусель пополам с солнцем 62
Л. Шамина. Радость живого общения 62

Главный редактор
Р. С. ЛАПАУРИ
(СТРУЧКОВА)

Редакционная коллегия:

Г. В. БЕЛЯЕВА
(ЧЕЛОМБИТЬКО)
В. В. ВАНСЛОВ
В. В. ВАСИЛЬЕВ
О. М. ВИНОГРАДОВ
С. Н. ГОЛОВКИНА
В. М. ГОРДЕЕВ
Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ
Н. А. ДОЛГУШИН
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
(ответственный секретарь)
В. М. КУРЖИЯМСКИЙ
М. М. КУРИЛКО-РЮМИН
И. А. МОИСЕЕВ
К. М. СЕРГЕЕВ
Г. С. УЛАНОВА
В. И. УРАЛЬСКАЯ
В. Н. ФИЛИППОВ
(заместитель главного редактора)
Н. И. ЭЛЬЯШ
А. Я. ЭШПАЙ

Художник
А. Г. ЛУЦКИЙ

Художественный редактор
С. А. ВИНОГРАДОВА

Технический редактор
А. А. СУШИНА

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

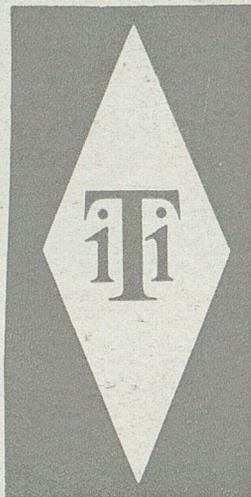
МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

Уже стало традицией ежегодно в день рождения великого реформатора балета Жана Жоржа Новерра отмечать по инициативе Комитета танца Международного института театра при ЮНЕСКО Международный день танца. И в этот знаменательный для деятелей хореографической культуры всего мира день к ним от имени Комитета танца обращается его вице-президент Дорис Лайне.

«Организация Объединенных Наций провозгласила 1988—1997 годы десятилетием культурного развития. Ценный вклад в успех предпринятой ООН акции могут сделать деятели искусства танца. Собирая и систематизируя имеющуюся у нас информацию о танцевальной культуре различных стран, мы призваны сохранить ее для будущих поколений. Танец обладает исключительными возможностями содействовать установлению понимания и доверия между людьми. Сообщения, которые мы передаем при помощи пластики наших тел, являются подлинными и нефальсифицированными, а язык, который мы используем, универсален. Мы верим, что распространение информации о культуре танца различных стран способствует солидарности между нациями. В этом направлении мы работаем ради лучшего будущего.»

Дорис ЛАЙНЕ,
вице-президент Комитета танца
Международного института
театра при ЮНЕСКО»

В ЧЕСТЬ МЕЖДУНАРОДНОГО ДНЯ ТАНЦА



В

свой знаменательный праздник советские мастера балета пригласили зрителей посмотреть свои лучшие спектакли и концертные программы. Фоторепортаж Д. Куликова, рассказывающий об этих событиях, редакция предлагает вниманию читателей журнала.

Творческий вечер Юрия ГРИГОРОВИЧА, посвященный двадцатипятилетию его деятельности на посту главного балетмейстера Большого театра Союза ССР, состоялся на прославленной сцене. В его программу вошли фрагменты из спектаклей «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Иван Грозный» в исполнении ведущих мастеров театра.

Юрий ГРИГОРОВИЧ
с артистами театра (после концерта).

Сцена из балета «Каменный цветок».

А. МИХАЛЬЧЕНКО и А. ВЕТРОВ исполняют
дуэт из спектакля «Легенда о любви».

Фрагмент из балета «Иван Грозный». В роли
Анастасии — Н. БЕССМЕРТНОВА.







Новые спектакли

ВОЗРОЖДЕНИЕ «ЗОЛУШКИ»

● Балет
«Золушка»
С. Прокофьева
в Московском
детском музыкальном
театре

Элла БОЧАРНИКОВА

Поистине радостное событие — постановка балета С. Прокофьева «Золушка» в Московском детском музыкальном театре! Трогательный, духовно светлый спектакль полон жизни. В нем реальность сплетается с волшебной фантастикой, романтический лиризм с затейливым гротеском, озорной буффонадой. Он создан

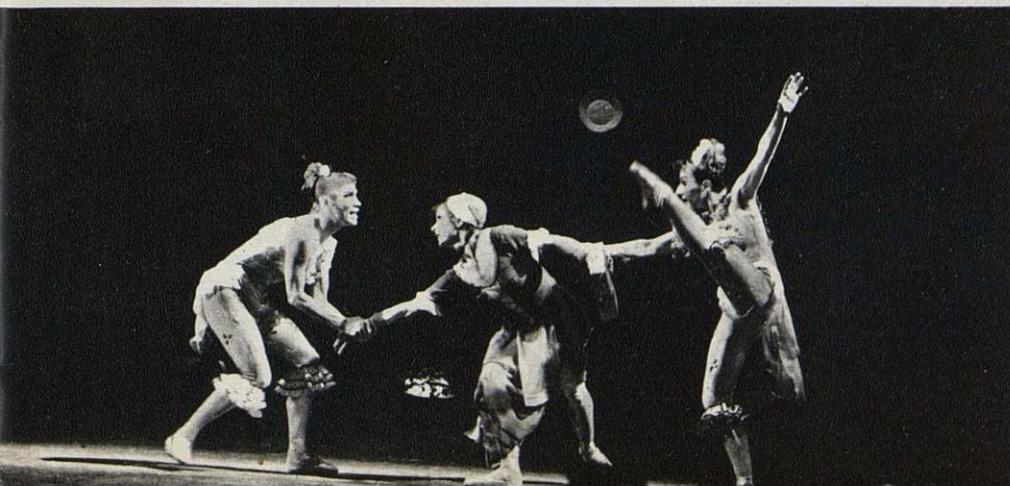
группой единомышленников — балетмейстером Б. Ляпаевым, дирижером Л. Гершковичем, художниками Э. Стенбергом и Н. Поваго, усилия которых цементируются художественным руководителем постановки — Наталией Ильичиной Сац.

Итак, очаровательная сказка о Золушке снова ожила на московской сцене, снова радуется зрителей. Вспоминаются страницы истории создания этого сочинения выдающегося композитора современности Сергея Сергеевича Прокофьева, невольно обращаешься к событиям тех далеких дней, вновь переживаешь все то, что было связано с войной... Начав сочинять «Золушку» еще в 1940 году, Прокофьев прервал эту работу — казалось, суровая действительность битвы с фашистами требует от художника иной музыки. И Прокофьев пишет оперу «Война и мир» (по роману Л. Н. Толстого), Пятую симфонию, Седьмую и Восьмую фортепьянные сюиты... Но и «Золушка» продолжает тревожить душу — верность мечте, духовная чистота, преданность тоже проходили на войне свою бескомпромиссную проверку. И композитор возвращается к начатой партитуре, которая была завершена им в 1944 году. Первая постановка этого балета состоялась в Большом театре Союза ССР в Москве, в ноябре 1945 года. Творцами того радостного балета-феерии стали балетмейстер Р. Захаров, дирижер Ю. Файер, художник П. Вильямс, две выдающиеся балерины, выступавшие в роли Золушки, — Г. Уланова и О. Лепешинская. Тот давний спектакль как бы стал образным выражением нашего торжества — мы победили, сбылись наши надежды, наши мечты! Вслед за Большим театром СССР «Золушка» увидела свет рампы в Ленинграде, на сцене Театра име-

ни С. М. Кирова, в Киеве, Риге и многих других городах у нас в стране и за рубежом.

Отдавая дань традициям классического балета, композитор внес в свою партитуру множество блистательной новизны в мелодический язык, в гармонию и ритмы, во все оркестровое «одеяние» балета с тем, чтобы воспеть красоту таких человеческих качеств, как скромность, благородство, искренность доброты и милосердия. Одновременно Прокофьев искал пути к созданию сценического действия, в котором, по его словам, зритель мог бы видеть «в сказочной оправе» «живых, чувствующих и переживающих людей». Он хотел, «чтобы балет «Золушка» получился наиболее танцевальным, чтобы танцы вытекали из сюжетной канвы, были разнообразны... Иными словами — великий автор балета стремился «говорить» со зрителем на современном ему языке, говорить о том, что ему близко, что его волнует сегодня, сейчас. И, думается, очень важным и ценным качеством постановки «Золушки» в Детском музыкальном театре на Ленинских горах стало то, что ее создатели тонко ощутили эту особенность мышления композитора и постарались отобразить ее в своем сценическом прочтении. И родился спектакль, трогательный своей чистотой и поэзией всех — и детей, и взрослых, спектакль занимательный, ясный в своем сюжетно-тематическом развитии, исполненный пронзительного лиризма и заразительного юмора.

Театр в ходе всей подготовительной работы вдумчиво, я бы даже сказала, мужественно преодолевал большие трудности постановки этого балета — и в овладении сложнейшим музыкальным материалом, заложенным в замечательной



партитуре «Золушки» артистами оркестра, и в освоении танцовщиками музыкальных форм и ритмов прокофьевского письма... Да, театр впервые ставил масштабный балет Сергея Прокофьева, впервые постигал музыкально-хореографические сокровища новаторской балетной музыки композитора последнего периода его творчества, когда «красота и сила человеческих чувств стали центральными темами» его произведений.

Свежесть хореографической концепции отличает работу Б. Ляпаева, балетмейстера-постановщика спектакля и автора новой сценической редакции либретто Н. Волкова. После «Синей птицы» и «Алых парусов» «Золушка» стала третьей его постановкой крупного многоактного балетного спектакля. Найденные им пластические решения «узловых» в драматургии сочинения эпизодов и персонажей придают развитию старого сюжета образную динамику и информативность, свойственные мышлению сегодняшних детей. И многие детали постановки вызывают веселое оживление в зале — юный зритель постоянно «включается» в перипетию сочинения, постоянно ждет от каждой сцены новых, веселых неожиданностей. Но, увлекаясь и фантазируя, хореограф, вместе с тем, строго контролирует себя. И поэтому в финальном дуэте героев, который разворачивается на фоне бескрайнего звездного неба, Б. Ляпаев как бы говорит своей молодой публике: «Сказка кончилась. Начинается жизнь, она призывает нас быть верными в отношениях друг с другом, чистыми в своих помыслах, благородными в своих чувствах».

Художественный такт и профессионализм дирижера Л. Гершковича способствовали выявлению философских концепций Прокофьева, мелодического богатства его музыки, достижению того звукового баланса, который столь важен в прочтении этой выдающейся партитуры. Сценическое решение спектакля Э. Стенберга, где изобретательно используются возможности имеющихся в театре современных осветительных установок (художники по свету И. Вишневский, Ю. Бондарев), костюмы Н. Поваго, своими штрихами и деталями подчеркивающие особенности характера того или иного персонажа, способствуют рождению в балете поэтической атмосферы.

В точно найденном общем темпо-ритме спектакля выявляются многие удачные постановочные находки — танцевальные и режиссерские. В манере острого гротеска подаются образы сварливой Мачехи (А. Пушкарев) и двух ее дочек — Кривляки (М. Сытина) и Злюки (И. Макарова), манерного Учителя танцев и церемониймейстера на балу (Д. Проценко). Таинственностью окружен Карлик (И. Голядин), символизирующий роковой двенадцатый час, — он является зрителю то горбуном в окружении серых мышей, то добрым гением Золушки, сопровождаемым свитой звезд. Живо и естественно разыгрывают исполнители так называемых эпизодических партий смешные жанровые картинки на балу во дворце у Принца и во время его «погони» за Золушкой. Рядом с такими, со вкусом выписанными, реальными портретами живых людей (они так и названы — «Провинциальная», «Близорукая», «Толстый», «Нахальный»...) — образы-символы, образы-ме-

Е. КОПЫЛОВА (Золушка), М. СЫТИНА (Кривляка) и И. МАКАРОВА (Злюка) в балете «Золушка».

ЕЩЕ ОДНА ВСТРЕЧА С ГЕРОЯМИ БУЛГАКОВА

Владислав ИВАНОВ, кандидат искусствоведения

тафоры. Это, к примеру, образ феи-бабушки с ее превращениями из птицы в старую нищенку, а затем — в прекрасную фею, что требует от исполнительницы органичного ощущения стилистики самых разных пластических стихий. И. Г. Клевенко добивается здесь немало успеха. Ее портрет дополняют и укрупняют феи весны (Ж. Шестернева), лета (И. Лобыкина), осени (А. Резник), зимы (З. Волина), одаривающие Золушку перед ее поездкой на бал. Их партии балетмейстер решает средствами классического танца. На этом же поэтически возвышенном языке «говорят» и главные герои сказки — Золушка и Принц. Но сначала скажем еще об участниках фантастического, вихревого путешествия Принца со сказочной туфелькой в руках по разным странам в поисках исчезнувшей в полночь Золушки: чеканное танцевальное трио (И. Лобыкина, А. Резник, Д. Руднев), показавшее испанский танец, возникшие в иллюзорной дымке плясуньи Востока (О. Котова, Ж. Шестернева, Е. Светлова) свидетельствуют о том, что труппа Детского театра настойчиво овладевает и выразительными средствами, имеющимися в арсенале народно-сценической хореографии.

Золушка в исполнении М. Носовой — живая, добросердечная девушка. Овеяны поэзией ее мечты, ее чувства, поступки. Артистка выразительно передает в танце оттенки разнообразных настроений своей героини. В. Симонаев вместе с хореографом «лепит» оригинальный характер Принца, действиями которого руководят отвага, мужество, готовность бороться за свое счастье. Дуэты Золушки и Принца впечатляют своей эмоциональностью, что особенно свойственно их диалогу в финале балета. Так и остаются в памяти его замечательные эпизоды: на фоне таинственно мерцающего звездного неба красивые очертания силуэтов Золушки и Принца, которые говорят нам о том, что высокие чувства — всегда в гармонии с окружающим миром, с природой...

Что показалось в созданном спектакле, на мой взгляд, недовершенным и требующим доработки? Получивший развернутую танцевальную характеристику образ отца не обрел в балете пока драматургически убедительного места. Видимо, роль этого персонажа в событийной канве спектакля пока еще недостаточно четко определена. Необходимо постоянная работа над синхронностью исполнения артистами всех танцевальных ансамблей, поскольку точное сценическое воплощение блистательно чеканных ритмов музыки Прокофьева — это обязательный знак качества профессиональной культуры балетного коллектива. Ну, а более мелкие погрешности, свойственные первым представлениям нового спектакля, надо надеяться, известны и артистам, и репетиторам. И потому хочется верить, что от спектакля к спектаклю они будут изживаться. В целом же, работа педагогов-репетиторов Э. Власовой, Н. Федоровой, Н. Харитоновой заслуживает добрых слов.

Постановка балета «Золушка» — это не только радость для юных зрителей. Она важна и для самого балетного коллектива театра, поскольку раскрывает перед ним новые широкие творческие горизонты.

Доброго пути «Золушке» на Ленинских горах! Постановка балета — подарок Детского музыкального театра предстоящему в будущем году столетнему юбилею выдающегося композитора современности Сергея Сергеевича Прокофьева.

С героями пьесы Михаила Булгакова «Бег» на балетной сцене советский зритель еще не встречался, хотя само произведение после его многократных постановок на сцене и экранизации обрело широкую популярность. Автор «Мольера», «Мастера и Маргариты», «Дней Турбиных» и здесь говорит о трагедии изувеченных судьбою людей, которые, так и не поняв грандиозных перемен в судьбе своей родины и предав ее в трудную минуту, оказались выкинутыми на обочину жизни. Тема нравственных исканий, душевных переживаний человека, находящегося по «ту сторону» революции, стала одной из главных в творчестве М. Булгакова. «Дни Турбиных» и «Бег» — тому подтверждение.

Сегодня вышедшие из глубокого забвения сочинения великого мастера заняли свое достойное место в нашем искусстве, сохраняя и ныне свою остроту и актуальность. И поэтому каждое новое сценическое прочтение булгаковских пьес и романов вызывает у зрителей большой интерес; не стала здесь исключением и премьера молодого коллектива, родившегося в Перми, — театра современного балета «Эксперимент», показавшего своим зрителям хореографический спектакль «Бег» (музыка А. Шнитке, постановка Е. Панфилова).

Своеобразной экспозицией к балету стало первое отделение концерта, состоящее из хореографических миниатюр, в каждой из которых поднимаются важные нравственные проблемы нашего бытия. Это композиции «Жажда», «Искушение», «Офелия», «Мустанги» и другие выглядят в программе своеобразными мини-спектаклями со своим кругом жизненных вопросов, приемами балетмейстерского решения, образным строем. Есть здесь и свои актерские удачи. Такими представляются выступления О. Посохина в «Паяцах» и «Офелии», Н. Даниловой в «Жажде», Н. Масленниковой в «Мустангах», А. Гориной и В. Давыдова в «Искушении», Е. Панфилова в «Жажде» и «Мустангах», хотя, конечно, еще не все возможности молодой труппы реализованы. Ее профессиональное мастерство нуждается в дальнейшем совершенствовании. Но то, что достигнуто сегодня, немало.

Взяв пьесу М. Булгакова «Бег» как основу своего сочинения, Е. Панфилов не стремился пересказывать ее сюжет. Автора спектакля волновало иное — нравственная проблематика творения писателя, и прежде всего — идея морального долга человека перед настоящим и будущим, идея ответственности за содеянное.

Фигура генерала Хлудова с его большой совестью, мучительными переживаниями — в центре постановочного решения. Исходя из заданной Булгаковым сценической образности, Е. Панфилов обнажает перед нами глубину духовного падения Хлудова, его ненависть к новому

рождающемуся на его глазах миру, которая оборачивается предательством Родины, кровавым глумлением над ее народом, бессмысленной жестокостью. Но вместе с тем балетмейстер, следуя духу булгаковской пьесы, стремится показать трагедию своего героя, утратившего контакт с добром и испытывающего от этого тяжкие духовные муки. Но слишком велика вина Хлудова перед людьми, слишком велика тяжесть содеянного им. Его истерзанная совесть может вызвать сострадание, но прощение — никогда. Образ такого Хлудова и вырастает в спектакле «Эксперимента».

...Планшет сцены застлан зеленым сукном и напоминает огромный бильярдный стол. Он — своеобразное олицетворение арены жизни, где люди, словно бильярдные шары, послушно склоняются над ударами судьбы-киа. Звучит диалог двух молодых людей, играющих в бильярд, — диалог Первого и Второго убийцы из трагедии В. Шекспира «Ричард Третий». Такой звуковой коллаж подчеркивает вечность темы нравственных мучений человека, угрызенный совестью во все времена... А в центре сцены сжимается в судорожных конвульсиях от каждого удара кия фигура Хлудова — предавшего, убившего, потерявшего свою родину. Жизнь сталкивает Хлудова с разными людьми, такими, как и он, изгнанниками. Фигуры этих персонажей мечутся по сцене в жутком фантазмагорическом танце. Они пытаются поймать бильярдные шары как символ их жизненного благополучия и удачи. Но миг удачи изменчив, а счастье недолговечно и мимолетно. Всех их закручивает хаос жизни, и они сами превращаются в бильярдные шары, по которым жестоким кием бьет и бьет безжалостная судьба...

Огромный ободраный абажур, расположенный над бильярдным столом, — своего рода символ утраченного житейского благополучия. Опушенный на сцену, он как бы ограничивает жизненное пространство, в котором существуют герои, подчеркивая тем самым идею ограниченности мира бытования изгнанников, ограниченности их миропонимания. Они находятся как бы в плену собственных представлений о прошлом, навсегда разрушенной революцией жизни и не могут вырваться за их пределы, осмыслить перемены, происходящие вокруг. Они все — в прошлом и потому обречены. Гигантский абажур постепенно преобразуется в спортивную арену, на бесконечных дорожках которой идет состязание за жизнь среди бывших людей.

Главным действующим лицом спектакля является, безусловно, Хлудов, в роли которого выступает Е. Панфилов. Спектакль, по сути — развернутый монолог Хлудова, дополненный и развитый пластическими репликами других персонажей. Где бы ни появился Хлудов, о чем бы он ни подумал, куда бы ни стремился — на

● Балет «Бег»
на музыку А. Шнитке
в Пермском театре
современного балета
«Эксперимент»

Новые спектакли

умирающего генерала.

Как актерскую удачу необходимо отметить исполнение партии Хлудова Е. Панфиловым. Нервно-изломанный характер его пластики, актерская выразительность движений заставляют зрителя заглянуть в мятущуюся душу героя, ужаснуться его страданиям. Однако партии Хлудова, на наш взгляд, при всей ее яркой актерской характерности недостает более точного хореографического решения. Значительной удачей спектакля оказался и образ

Театр современного танца «Эксперимент» показал премьеру. Одноактный камерный балет цепко держит внимание зрительного зала, напряженно следящего за происходящим на сцене. Пластический парафраз на тему пьесы М. Булгакова «Бег», на наш взгляд, удался. Надеемся, и коллектив театра, и постановщик еще продолжат работу над произведением, углубляя трактовку созданных образов, шлифуя свое исполнительское мастерство, — все это впереди. Но, думается,



его пути, как больная совесть, встает загубленный им солдат Крапилин (О. Посохин). Он является генералу то в образе послушного служака, то девушки, то старухи, то ребенка. Крапилин стал тенью Хлудова, образом его истерзанной совести. Не поняв и не приняв мир будущего, Хлудов погибает от неразрешимых нравственных противоречий. То ли злобно грозя, то ли нерешительно вопрошая, застывает освещенная угасающим лучом света рука

Сцена из спектакля «Бег».

Фото А. Лыжина

Крапилина, созданный О. Посохиним. Его герой предстает перед нами в разных обликах и везде артист находит убедительные актерские и пластические нюансы для показа цельности характера Крапилина.

опыт создания балета «Бег» обогатит молодую труппу, поможет ей в дальнейших поисках.

О чем будет следующий спектакль, какие проблемы он поднимет? Покажет время. В театре «Эксперимент» время — понятие конкретное и означает одно — репетиция, репетиция, репетиция. Оно спрессовано поразительной работоспособностью коллектива и его руководителя Евгения Панфилова.

Владимир ГОРШКОВ

Одна из старинных народных легенд повествует о том, что при постройке феодального замка помещиков Шереметевых на марийской земле в одну из его стен замуровали женщину. Такой бесчеловечный обряд жертвоприношения должен был, по мнению хозяев, стать залогом долговечности сооруженного жилища. Эта трагическая история несколько лет назад привлекла внимание режиссера С. Кирилловой, которая и написала первоначальный вариант сценария для балета, а композитор А. Луппов начал работать над его музыкой.

Анатолий Борисович Луппов — известный композитор, педагог Казанской консерватории — не новичок в марийском балетном театре. Напомним, что долгое время он возглавлял Союз композиторов Марийской АССР, что с его именем связано рождение первых национальных хореографических спектаклей. В 1973 году на марийской сцене состоялась премьера первого национального балета: им стал балет А. Луппова «Лесная легенда» (в постановке Э. Рая), кстати, клавир этого спектакля выпущен в свет издательством «Советский композитор» в 1987 году, затем (в 1978-м и 1980-м годах) увидели свет рампы другие балеты композитора «Прерванный праздник» (постановщик М. Мурашко) и «Музыкальная история» (балетмейстер А. Бедичев). Надо сказать также, что с местным музыкальным фольклором А. Луппов знаком хорошо — его детство прошло в одной из деревень Марийской АССР, и мелодии края навсегда остались в памяти.

Однако при работе над «Заком Шеремета» он также обращался к фольклорным сборникам, в особенности к сборникам таких авторов, как Яков Эшпай и Кузьма Смирнов.

Но, хотя работа над партитурой была завершена, постановка спектакля раз за разом откладывалась. Дело сдвинулось с мертвой точки, когда в театр пришел на должность главного балетмейстера Анатолий Гольшев. Правда, сценарий пришлось кардинально переработывать, написать заново несколько новых сцен было предложено и композитору.

А. Гольшев привлек в свой вариант либретто «Замок Шеремета» и другие мотивы марийского сказочного фольклора: о Чоткаре-патыре — богатыре и великане, который по зову народа поднялся на помощь ему из своей могилы, о злом духе Тукане — губителе человеческих душ. И финал спектакля обрел глубоко символическое значение: появившаяся вдруг над стенами замка белоснежная птица воспринималась как олицетворение страдающей души народа, его чистоты, мечты, вольных устремлений...

В балете нет общепринятой увертюры — спектакль предваряет небольшое музыкальное вступление, где композитор «заявляет» лейттему народа. Своеобразную пластическую увертюру спектакля создает хореограф. Здесь, в поставленном им прологе, Гольшев в обобщенно-образной форме возрождает легендарные события далекого прошлого, когда благодаря козням и коварству бесчестных людей лишился марийский народ своего защитника и покровителя Чоткара-патыра. И воцарился на этой земле страх и ужас, насаждаемый слугами Тукана-Шеремета. И постановщик дает почувствовать это зрителю сразу же в первом действии —

поистине сатанинский танец слуг Шеремета у дома Нидуш словно источает злобную силу, ею буквально насыщены движения участников сцены. Но жестокость палачей не может сломить духовную стойкость народа, его жизнелюбие, нравственную чистоту. О том повествуют следующие затем лирические эпизоды, напоенные ароматом марийского плясового фольклора, который придает строгой орнаментике классического танца естественность пластической интонации, поэтичность, достоверность хореографического слога, гибкость в выражении эмоций героев. Эти качества постановочного решения Гольшева наиболее органично раскрылись в трактовке им образа матери героини — Нидуш. Рисуя этот характер, балетмейстер «дает в руки» исполнительнице весьма развитый в техническом отношении танцевальный текст, где выделяет лексический оборот, весьма важный в драматургическом отношении и обретающий по мере развития действия законченный образный смысл — стремление матери укрыть дочь, охранить ее собой, своим телом. Потом, когда Нидуш, спасая дочь, отдаст себя вместо нее в руки слуг Тукана-Шеремета, чтобы быть замурованной в стену, то движение словно обретет свое логическое обособление, станет завершающим штрихом в этой трагической истории материнского самопожертвования.

...Но вот на сцене опять Шеремет-Тукан со своими слугами, в танце которых одновременно и экспрессия безнаказанного разбоя, и лакейская покорность пресмыкающихся перед владыкой рабов. Надо заметить, что постановщик в первом действии намеренно сгущает краски, показывая силы зла. Эта вакханалия зла продолжается и во втором действии, в картине бала в замке Шеремета. Пластика



В СОЮЗЕ С ФОЛЬКЛО- РОМ

● Балет
«Замок Шеремета»
А. Луппова
в Музыкальном
театре
Марийской АССР

Сцена из балета «Замок Шеремета».
В роли Шеремета — А. МУРЗИН.

гостей и придворных подчеркнута аморфна, изломанные, дисгармоничные линии, рисунок их поз и движений постоянно меняются. Перед нами — то ошетилившиеся клыками существа, готовые уничтожить всех, кто им противостоит, то услужливые церемонные дамы и господа... Фигуры артистов в этой картине на планшете сцены А. Голышев располагает таким образом, что они, группируясь, образуют несколько движущихся огромных пауков, которые в определенный момент сливаются в гигантское чудовище. Кульминацией сцены становится эпизод травли «зверя» — издевательства «охотников» над насильно «зашитом» в шкуру медведя юношей Юанаем, возлюбленным Юкчи, которую Тукан-Шеремет готовится замуровать в стену замка.

В последнем третьем акте интересен дуэт Нидуш и Юкчи. Балетмейстер искусно сплетает здесь в гармоничный узор танцевальные темы этих персонажей. И здесь тоже ярко просматриваются национальные хореографические мотивы, обогащающие пластическую ткань дуэта. Самобытный марийский рисунок ощутим в положении рук артисток, корпуса, где присутствует некоторая волнообразность, в движениях ног. Знаю, что Анатолий Голышев, готовя новый спектакль, вдумчиво изучал национальный фольклор, привлекал в качестве консультанта известного специалиста Александра Чеботкина.

Однако в том же действии есть, на наш взгляд, некоторые просчеты. К ним, в частности, относится сцена, когда Нидуш тайно подменяет дочь, чтобы погибнуть вместо нее. Постановщик и сценарграф, думается, еще не нашли образного поэтического решения этой кульминационной сцены. А следующий за ней эпилог с белой птицей-лебедем — символом

чистоты, верности, самоотвержения требует именно экспрессивного эмоционального импульса.

Исполнительский состав в течение жизни спектакля (в силу специфики существования балетной труппы театра) неоднократно менялся. Неустойчив он и сейчас.

В роли Тукана-Шеремета мне довелось видеть А. Мурзина, танцовщика выразительной, динамичной пластики. Его нервная, прерывистая хореографическая речь в чем-то напоминает бред человека с неуравновешенной психикой — погрязший в злодействе Тукан-Шеремет живет в мире жестоких мрачных химер, что танцовщик убедительно показывает. Образ матери Нидуш выглядит в спектакле антитезой образу Тукана-Шеремета. Шеремет как бы гипнотически закручивает вокруг себя все действие, а Нидуш постоянной готовностью к самопожертвованию нейтрализует его усилия, как бы разрывает паутину его злодеяний. Л. Голышева в этой роли успешно реализует свои природные и профессиональные данные.

Созданный ею портрет Нидуш исполнен обаяния, женственности, глубокой духовности. Выступающая в роли Юкчи А. Александрова обладает кантиленной пластикой, развитой техникой танца, выразительной мимикой. У В. Морозкова-Юаная в танце присутствует героическое начало, он хорошо чувствует позу, техничен. Однако ему недостает еще культуры исполнения отдельных движений, а в пластике рук и корпуса хотелось бы видеть больше собранности, четкости, аккуратности.

Вувер в исполнении В. Ялпаева — это дьявол. Балетмейстер наделяет его образ змеиной пластикой. Слуги Тукана-Шеремета (А. Козьмин, В. Новожилов, В. Шабалин, Ю. Челпанов) — словно руки-щупаль-

ца своего страшного хозяина, хватающие, мучающие, убивающие. Артисты успешно решают свои сценические задачи, свободно чувствуя себя в предложенном им балетмейстером остроконтрастном лексическом материале.

Сценография спектакля, живописная и образная (особенно пейзажи), выполнена художником Леоном Тирацуюном. К сожалению, костюмы, созданные по эскизам Татьяны Мартынок, не во всем удовлетворяют. Например, женские платья кажутся из зрительного зала по цвету и крою почти одинаковыми.

Необходимо продолжать работу над народными сценами, где представлен лишь женский, к тому же весьма немногочисленный состав балета. Для исполнения массовых картин в коллективе постоянно не хватает людей, поэтому нередко к участию в спектаклях привлекаются и артисты хора, и учащиеся балетной студии театра. Но это не вина, а беда марийского балета. С труппой в три десятка человек — не просто «держать» полноценный в художественном отношении репертуар. В таких условиях каждый спектакль — подвиг в самом прямом смысле этого слова. А ведь в афише театра, кроме «Замка Шеремета», — «Доктор Айболит» И. Морозова, «Кармен-сюита» Ж. Бизе-Р. Щедрина, «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» А. Рыбникова, «Барышня и хулиган» Д. Шостаковича, «Щелкунчик» П. Чайковского, «Тщетная предосторожность» Л. Гертеля...

Постановка балета «Замок Шеремета» — принципиальная удача труппы. Она свидетельствует о том, что марийский балет, преодолевая постоянно возникающие трудности на пути своего нелегкого становления, продолжает развиваться.



Новые спектакли

О. КОМЛЕВА — Нидуш.

Фото Е. Зеленко



Юлия ЧУРКО,
доктор искусствоведения,
профессор

Шекспир, Прокофьев — имена эти обладают для хореографов огромной притягательной силой, их неспадающий интерес к партитуре «Ромео и Джульетты», созданной композитором на основе знаменитой трагедии, свидетельствует об этом. И в то же время величие этих имен способно, кажется, заставить затрепетать самое отважное балетмейстерское сердце, — трудно создать хореографию, соответствующую уровню подобной литературы и музыки. Сложность усугубляется еще и тем, что первая постановка «Ромео и Джульетты» на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова на долгие годы стала эталонной и проложила достаточно глубокую колею художественных традиций. Композитор С. Прокофьев и балетмейстер Л. Лавровский, оказавшись соавторами либретто, сочинили такую музыкально-хореографическую драматургию, основные узлы которой явились опорными пунктами для многих последующих постановок. Контуры ее, естественно, проглядывают и в спектакле, созданном на белорусской сцене балетмейстером В. Елизарьевым, дирижером Г. Проваторовым, художником Э. Гейдебрехтом. И в то же время минский «Ромео» — это самостоятельная и новая хореографическая версия, где постановщик стремится слить воедино как бы три времени — Шекспира, Прокофьева и свое, увидеть повесть, которой нет «печальнее на свете» глазами нашего современника.

И. ДУШКЕВИЧ (Джульетта) и В. ИВАНОВ (Ромео) в балете «Ромео и Джульетта».

Новые спектакли

ОБРАЩАЮЩАЯСЯ К СОВРЕМЕННОМУ

● Балет
«Ромео и Джульетта»
С. Прокофьева
в Большом театре
оперы и балета
Белорусской ССР

Хореограф уходит от эпически повествовательного плана, свойственного первой постановке балета, убирает персонажи, кажущиеся ему второстепенными (кормилица, герцог), некоторые жанровые сцены и танцы, картины-связки, разъясняющие действие, многие из которых, как известно, были дописаны С. Прокофьевым по просьбе Л. Лавровского и являлись нередко результатом компромиссного разрешения противоречий между композитором и балетмейстером, а вернее, между эстетическими принципами поэтики балета-симфонии и хореодрамы. В споре, развернувшимся между авторами первой постановки, В. Елизарьев определенно становится на сторону композитора. Ему, как и С. Прокофьеву, ближе не исторически-конкретный взгляд на трагическую гибель влюбленных и борьбу родов, ведущую когда-то в Вероне, а понимание их как событий из общечеловеческой истории, которые имеют надвременной характер. Стремясь вывести пластическое решение спектакля из колеи хореодрамы, В. Елизарьев, по аналогии с музыкой, пронизывает танцевальную ткань целой системой хореографических лейттем, разворачивает цепь контрастных сопоставлений и мощных конфликтных кульминаций, придает хореографической драматургии характер непрерывного потока.

Движущей силой основных коллизий спектакля является противодействие двух хореографических тем, которые можно было бы назвать темами любви и вражды. Их противопоставление у Елизарьева остроконтрастно и масштабно: любовь в балете сильнее смерти, но и вражда сильна и бессмертна, как смерть. Первая из них претворяется в образах Джульетты, Ромео, Меркуцио, Лоренцо. Танцевальный язык их возвышен, светел, мягок.словно игривый луч солнца, появляется в пластике Джульетты, передается Ромео и Меркуцио, варьируется *rond de jambe en l'air*, придавая их танцевальному языку

воздушный, игриво своевольный характер.

Но у каждого из главных действующих лиц есть и свои отличительные особенности. Поэтична и трогательна Джульетта (И. Душкевич). В наиболее экспрессивной в партии Джульетты сцене — в склепе, где ужас и оцепенение передаются то с помощью ломких, словно оборванных, то замедленных, будто улывающих куда-то движений, в адажио с Ромео, с его то партерно-стелющимися, то порывисто полетными движениями раскрывается цельная и тонкая натура. Этому немало способствует и актерская индивидуальность И. Душкевич, балерины глубоко эмоциональной, умеющей проникновенно передать свои чувства.

Мечтательность, правда, несколько умеренная нашим трезвым XX веком, отличает Ромео (В. Иванов). В полной мере волнение и порывы его души раскрываются в драматических сценах и монологах, где танцовщик мастерски использует возможности, предоставленные ему постановщиком. На первых спектаклях несколько недобирал до запрограммированного балетмейстером уровня художественного звучания исполнитель роли Меркуцио А. Фурман. В лексике этой партии много больших, «раскрытых» прыжков (в отличие от «закрытых» у Тибальда), мелких, шутивных по окраске движений, ироничных поз. Меркуцио живет, сражается, умирает, смеясь и балагурия. Молодому солисту подчас еще не хватает легкости в решении этой сложной художественной задачи. Мягка, человечна пластика патера Лоренцо. Хореограф и исполнитель роли А. Нецветов создают образ, избегая традиционной суховатой аскетичности. Лоренцо в минском спектакле —

мудрый наставник, подлинный гуманист эпохи Возрождения.

Оригинальное и многоплановое превращение получает в спектакле тема Вражды. Прежде всего надо сказать о том, что балетмейстер дает ей зримое пластическое воплощение в символическом коллективном образе, — затянутых в серое зловещих фигурах, которые живут среди людей, «рядятся» в им подобных, в считанные мгновения возникают словно ниоткуда и делают эти мгновения роковыми: подталкивают руку, занесенную для удара, подают клинок безоружному. Серой пленкой, липкой паутиной Вражда опускается на город, смертным покровом окутывает спящую Джульетту, «прорастает» отовсюду как нечистое воинство зла из зубов дракона. Носители Вражды лишены человеческих лиц, но зато на их телах четко проступает некое подобие «кровеносной системы». Черная, злобная кровь, просвечивающая сквозь все покровы, — вот характеристика, которую дает этим существам художник. А их пластическая характеристика разнообразна и, на первый взгляд, может показаться пестрой. Но позже выясняется, что она построена на едином принципе: серые фигуры как бы вторят пластике основных действующих лиц, но переводят ее каждый раз в систему гротеска. Слово двойники, возникают они, например, рядом с ранеными после схватки Монтеки и Капулетти и вместе с ними будто бы обессиленно клонятся к земле. Но в их последних судорогах и смертных корчах чудится вдруг издевка и злорадное торжество. Будто азартные болельщики повторяют носители Вражды движения сражающихся Ромео и Тибальда. Но это — кровавадный призыв к убийству и одновременно злобное фиглярство, маска ненависти. Апогея достигает звучание темы Вражды в третьем действии балета, в фантазмагорической пляске над телом Джульетты — здесь, словно в кривом

Сцена из балета «Ромео и Джульетта»



зеркале, в издевательски искаженном виде отражаются те пластические мотивы, на которых были основаны два предыдущих танца — шутов и масок. Характер передразнивания, циничного паясничанья подчеркивается еще и тем, что здесь вновь повторяется мелодия танца под оркестр мандолин, используемая авторами минского спектакля как своеобразный драматургический рефрен.

Замысел хореографа потребовал перепланировки и некоторых других фрагментов партитуры. Подобные действия почти всегда возбуждают споры. Вопрос разрешается обычно без особого труда, когда трансформация музыки производится с согласия композитора. Так было, скажем, со «Спартакoм», который во многих театрах имел самостоятельные музыкальные редакции, соответствующие замыслу постановщиков и одобренные А. Хачатуряном. Дело становится более сложным, если необходимость в изменениях возникает, когда автора уже нет в живых. На стражу тотчас же становятся «неподкупные» ревнители его прав — музыковеды, отказывая хореографам в возможности малейшего вмешательства в партитуру. Думаю, что это связано с рас пространенным в музыковедческой среде взглядом на композитора как на единственного автора балета. Балет Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан», балет А. Меликова «Легенда о любви», читаем мы в различных публикациях, — то время как и Асафьев, и Меликов — авторы музыки балета, а хореография и постановка, то есть то, что делает балет балетом, созданы хореографами Р. Захаровым и Ю. Григоровичем. Именно балетмейстер — основной автор балета, или, в крайнем случае, полноправный соавтор композитора. В нашей литературе уже высказывалась мысль о том, что правильнее было бы авторами балета называть, как минимум, двоих — композитора и хореографа. Охраняя же права композитора, музыковеды нередко несправедливо оставляют за балетмейстерами лишь обязанности, ограничивая их роль пассивным пластическим толкованием музыки, визуальным выражением ее содержания. Не учитывается иногда и тот факт, что прошлое, как сказал кто-то, меняется вместе с настоящим, и время приносит новое видение событий и произведений прошлого.

Очевидно, вопрос о правах балетмейстера по отношению к уже созданной музыке не имеет безотносительного, абсолютного решения, и в каждом конкретном случае должен рассматриваться отдельно, с учетом того, кто, во что, для чего и как вносит изменения.

Музыкальный руководитель минской постановки «Ромео» Г. Проваторов проявил бережность и такт по отношению к композитору, соблюдая логику развития его мысли (не совсем оправданной, на мой взгляд, является, однако, замена трагического вступления к третьему акту на совсем иную по звучанию «Утреннюю серенаду»), стремясь сделать швы максимально незаметными. Его задачу облегчил тот факт, что при наличии стройной системы лейттем, партитура построена по номерному принципу и многие фрагменты музыки были дописаны и вставлены самим С. Прокофьевым. Дирижер чутко и темпераментно интерпретировал партитуру, выявляя в ней все потрясающее многоцветье прокофьевских красок — от трагического накала страстей, звучащих у композитора с шекспировской мощью, до тонкой, прозрач-

ной лирики. Г. Проваторов и В. Елизарьев сумели слить воедино музыкальную и хореографическую стихии, вновь и вновь заставляя убеждаться, как ошибались те, кому музыка Прокофьева казалась когда-то «недансантной» и слишком сложной для балета. Сегодня хореограф стремится даже усложнить образность, создавая, к примеру, в описанной выше пляске Вражды контрапункт музыки и хореографии, что рождает особый художественный эффект, своеобразный пластический «трагифарс». Мы как бы воочию видим сардоническую ухмылку смерти, празднующей свою победу над жизнью, гаерское надругательство уродства над красотой. Оценивая этот впечатляющий прием, понимаешь, почему постановщики решились на троекратный повтор музыки танца под оркестр мандолин. Жаль только, что пойдя на это, авторы не довели свой замысел до полной реализации, — пляске Вражды несколько не хватает химерического размаха и силы. Не дотягивают здесь, пожалуй, и исполнители, танцующие без необходимой в этом случае повышенной экспрессии. (Кстати, и некоторые другие танцы и сцены, особенно в первом акте, требуют от артистов кордебалета, в этом спектакле почему-то формально отнесшихся к своей роли, более заинтересованного прочтения).

Тема Вражды разрабатывается хореографом и в ином ракурсе. Ее носителями становятся вполне реальные персонажи — члены семейств Монтеки и Капулетти.

Первые штрихи к их коллективному портрету набрасывает Тибальд в прекрасном исполнении О. Корзенкова. Его ищущая выхода агрессивная энергия тотчас же провоцирует ссору, быстро переходящую в настоящее сражение, которое словно затягивает в свой вихревой круговорот даже стариков. Разъяренными быками идут друг на друга враждующие кланы, а расступаясь, словно открывают двери в царство смерти, где медленно, почти в рапиде, сопровождаемые ироническими кривляниями фигур в сером, падают и умирают люди.

Следующая сцена рисует уже «парадный» портрет Капулетти. В торжественно грозном маршеобразном танце тяжело ступают мужчины, несущие большие мечи, которые становятся символом тупого и безжалостного фанатизма, олицетворением общества, где все держится на силе. Оружие вообще играет в спектакле определенную «сквозную» роль. Мечи несут как хоругви, под ними, будто под образами, произносятся клятвы. Шпага становится не только орудием убийства — раскачиваясь, словно маятник часов, она способна отмерять оставшиеся секунды жизни, она может, напоминая стрелку весов, колебаться между «быть» или «не быть», взвешивая цену жизни и смерти. В характеристику семьи Капулетти входят и другие, великолепно найденные В. Елизарьевым пластические мотивы. Один из них — сложные и разнообразно переплетения рук, которые каждый раз приобретают свой иносказательный смысл. Вначале тесно сомкнутые руки отца, матери и брата Джульетты воспринимаются как неразрывные кровные узы. Затем в эту связь рук влетают ладони Париса, символизируя уже объединение в Клан. Эти цепко соединенные, ни на секунду не размыкающиеся руки становятся цепью, сковывающей Джульетту кольцом, в котором она задыхается, тщетно пытаясь выбраться.

Подобных запоминающихся образных

Сцена из балета «Ромео и Джульетта».

находок, своеобразных хореографических афоризмов в спектакле немало. Выразительным пластическим лейтмотивом, проходящим через весь балет, является абрис креста, который можно было бы назвать, пожалуй, определенным символом эпохи. Он используется в балете многопланово и изобретательно, разворачиваясь в динамике всевозможными ракурсами и приобретая метафорическое значение.

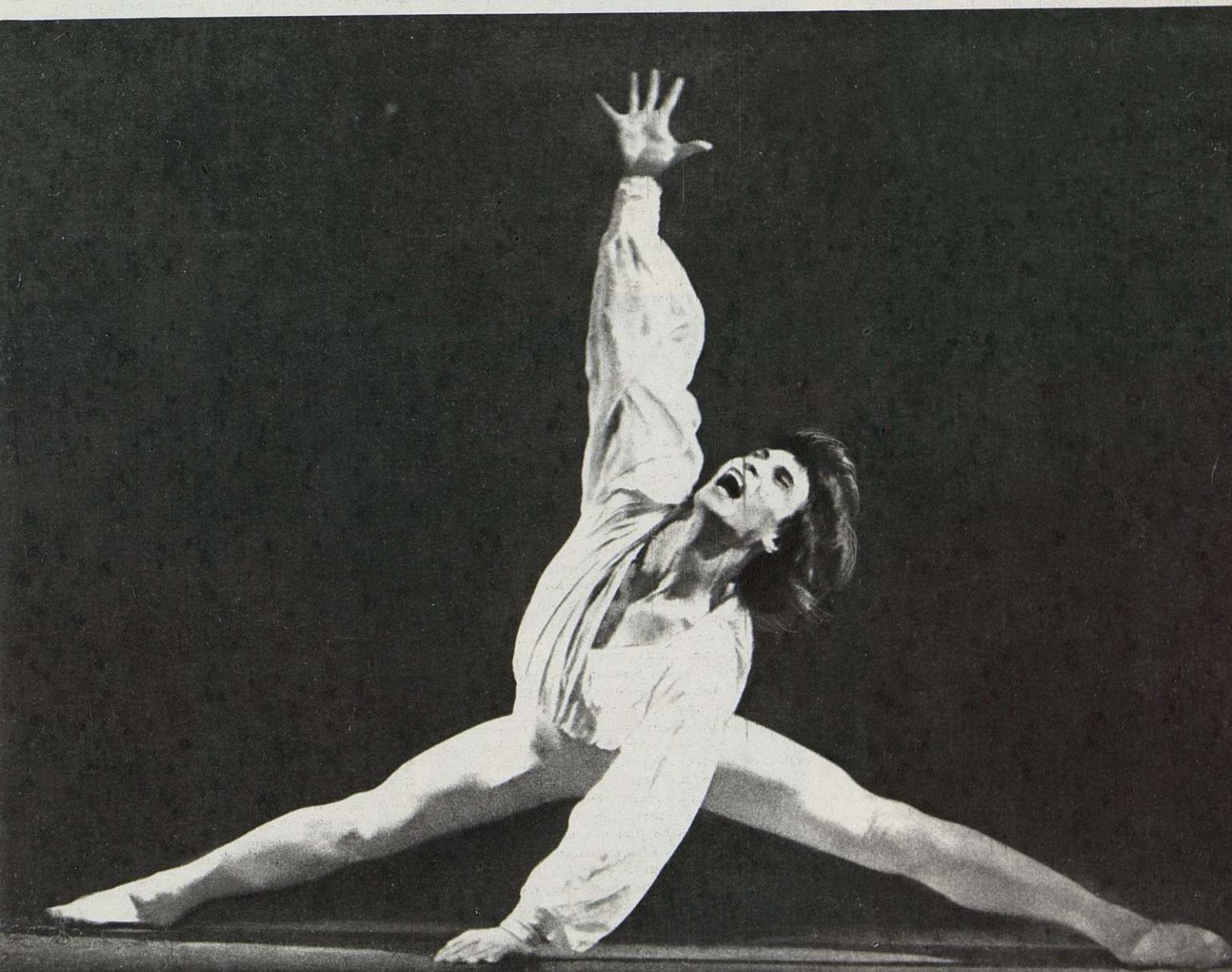
Пронизанность хореографии целым рядом пластических лейттем, контрастность сопоставлений, особенности драматургии — все это приближает структуру балета к симфонической. Но все же В. Елизарьеву не всегда удается преодолеть принципы хореодрамы. Излишне традиционен финал, решенный в статично-пантомимном плане. Иллюстративной выглядит сцена, в которой патер Лоренцо предлагает Джульетте сон вместо смерти. Неубедителен, на мой взгляд, эпизод, когда Ромео дает пощечину Тибальду после убийства Меркуцио. Можно было бы также пожелать балетмейстеру и исполнителям психологически точнее выстроить первые мгновения встречи Джульетты и Ромео. Но все эти мелкие недочеты не ослабляют сильного и яркого впечатления, которое оставляет спектакль в целом.

То же самое можно сказать и о его сценографии. Отдельные просчеты художника (невзрачный, «дежурный») суперзанавес, неоправданно светлый костюм Париса, приближающий его к двум одетым в белое героям и выстраивающий некий драматургический треугольник, в то время как хореограф сознательно делает Париса «безликим»), не снижают высоких достоинств его работы в целом. Решенные в серо-красном колорите, богатым цветовыми оттенками и световыми эффектами, мобильно модифицирующиеся декорации являются органичной и действенной частью драматургии спектакля. Символами Вражды становятся разьедающиеся, будто поднимающиеся на дыбы, половинки моста. Высоко вверх уносит Джульетту внезапно взмывающий к колосникам знаменитый балкон, и он же в финале становится как бы соединяющей частью моста между враждующими кланами, моста, «наводимого» любовью.

Подобная драматургическая «выстроенность» спектакля, продуманность его общего решения ни в коей мере не делает балет сухо умозрительным или сложно рационалистичным. Серьезная и глубокая музыкально-хореографическая сценографическая концепция облечена в ясные, прозрачные, эмоциональные формы. События давних времен, о которых рассказывает спектакль, волнуют и сегодня. Победенная Любовью Вражда покидает сцену, но готова, кажется, спуститься к нам в зал, чувства героев балета кипят и переливаются через рампу, заставляя присутствующих в зале сострадать им. И это типично для «театра Елизарьева», который сilen своими контактами с аудиторией, со своим думающим, сопереживающим и (что особенно ценно сегодня!) многочисленным зрителем.

Сцена из балета «Ромео и Джульетта». Ромео — В. ИВАНОВ.

Фото В. Драчева



Татьяна ФРАНТОВА,
кандидат искусствоведения

Когда в 1914 году С. Дягилев, познакомившись с С. Прокофьевым, захотел поставить балет на основе Второго фортепианного концерта, автор воспротивился. Будущий гений балетной музыки, но тогда — всего лишь начинающий композитор не позволил самому С. Дягилеву (!) «обалетить» свое детище, не предназначенное для театральной сцены. Всегда ли композитор может отстоять собственное мнение в подобной ситуации? Но разве сегодня, возразят мне, балетмейстер не вправе выбирать для своих замыслов любую музыку? Вопрос почти риторический в свете свершенных многих талантливых постановок — начиная от произведений М. Фокина, Ф. Лопухова и кончая композициями Дж. Роббинса, И. Бельского, Л. Якобсона и других. Однако вопрос этот неизбежно возникает, когда на балетную сцену очередной раз переносится классический шедевр инструментальной музыки. Как балетмейстер ведет диалог с композитором и его замыслом? Опровергает его или дораскрывает, отвергает или оправдывает?

Поводом для этих размышлений послужил новый спектакль Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко «Балет... Балет... Балет», который дове-



Новые спектакли

● Спектакль

«Балет... Балет... Балет...»
на музыку С. Прокофьева,
Э. Шоссона, Дж. Гершвина
в Московском музыкальном
театре имени
К. С. Станиславского и
Вл. И. Немировича-Данченко

лось увидеть. Зрителям предлагалось познакомиться с тремя одноактными хореографическими полотнами «Скифы» (на музыку скифской сюиты «Ала и Лоллий» С. Прокофьева), «Лебединая песня» (на музыку «Поэмы для скрипки с оркестром» Э. Шоссона), «Ковбои» (на музыку «Рапсодии в блюзовых тонах» Дж. Гершвина). Соавтором С. Прокофьева, Э. Шоссона и Дж. Гершвина выступал главный балетмейстер театра Д. Брянцев — автор сценария и постановщик всех трех балетов.

Избранные музыкальные «первоисточники», уже не раз привлекавшие внимание многих хореографов, чрезвычайно разнятся и языком, и общей стилистикой, и образным строем. Прокофьевское «скифство», романтические образы любовного томления в «Поэме» Э. Шоссона, темпераментные джазовые ритмы Дж. Гершвина... Они, как острова в океане: далеки и неведомы друг другу. К чести постановщика, надо сказать, что не менее контрастны по хореографии, постановке и балеты. В каждом — свой отдельный мир и ... свои проблемы.

ДИАЛОГ ИЛИ ДУЭЛЬ?



Нельзя не приветствовать благородную цель Д. Брянцева еще раз вернуть музыке С. Прокофьева ее изначальный смысл. Ведь в оркестровую сюиту почти полностью вошел материал балетного перенца «Ала и Лоллий», причем композитор сохранил тот же порядок и структуру (четыре части сюиты соответствуют четырем картинам несостоявшегося балета). С. Прокофьеву, по его собственному признанию, виделась языческая Русь IX—X веков. Соответственно планировалось и оформление спектакля художником Н. Рерихом — глубоким знатоком русской старины, создавшим образы славянского язычества «Весны священной» И. Стравинского.

Д. Брянцев мыслит иначе, отталкиваясь от блоковских строк: «Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы, с раскосыми и жадными глазами!». По рисунку танца и сценграфии спектакль явно обнаруживает восточно-азиатские ориентиры, но никак не праславянские. И, надо признать, ориентализм многих тем сюиты С. Прокофьева вполне оправдывает такое решение. В основе спектакля — несколько сцен из жизни восточных кочевников: повседневный быт степного племени, военный набег, ритуал жертвоприношения, праздник.

С первых же тактов музыка С. Прокофьева увлекает лавинообразной мощью звукового натиска. Грандиозный состав оркестра, буйство тембровых красок, неукротимая энергия ритмов охватывают слушателя, исключая всякую возможность сопротивляться этому напору. Как передать это в танце?

Ощущение могучей силы, все сминаящей на своем пути, рождается, начиная с экспозиционного мужского танца, и сохраняется как ведущая сквозная линия до конца балета. И, пожалуй, это — главная удача спектакля. Преобладающие массовые мужские танцы избилуют резкими, жестко фиксированными жестами, напряженными позами. Их нарочитая угловатость воспринимается как высшая естественность: словно оживает вязкая и одновременно метричная гетерофония прокофьевской партитуры. Контрапунктическая многослойность танцевального рисунка, как в фокусе, концентрируется на фигуре Царя, лидирующего во всех сценах. Его партию прекрасно исполнил В. Тедеев. Эффектна и С. Цой в лирических дуэтах Царя и Царицы.

Нельзя умолчать о цветовом решении балета. Бурные, рыжеватые, красные тона костюмов и декораций, рассыпающиеся по сцене отблески золотого ритуального шлема Царя, пунцовые «сплохи» платья Царицы — все стягивается к финальной кульминации, где великолепным стройным аккордом сплетаются звуки, краски, пластика. Ослепительное сияние фанфарных тем С. Прокофьева, экзотическая жизнерадостность танца скифов — все словно устремлено навстречу огромному багряному диску, целиком охватывающему сцену. «Гимн Солнцу» несомненно состоялся. Успех спектакля был бы невозможен без подвижнической работы дирижера Г. Жемчужина и оркестра театра, успешно справившегося со сложнейшей партитурой С. Прокофьева.

Не все, как мне кажется, удалось в «Скифах» в равной степени. Несколько прямолинейна эротика женских танцев, спорна третья картина «Жертва». Соответствующая ей третья часть сюиты («Ночь») вполне допускает некое ритуальное истолкование: в музыке много мистического, зловещего. Чего стоит одно только крещендо среднего эпизода! Однако сценическое и хореографическое решение показалось довольно бедным, лишенным фантастичности и таинства и даже просто фантазии. Завершающая картину сцена (тело жертвы спускают вниз головой со скалы) особенно резко диссонировало с характером и стилем музыки.

Название балета «Лебединая песня», основанного на известном сочинении Э. Шоссона «Поэма для скрипки с оркестром», — несколько настораживало. «Лебединая» тематика в отечественном балете разрабатывалась столь талантливо и разнообразно, что пытаться сказать здесь нечто оригинальное почти невозможно. Изложенное в программке либретто не обнаддеживало: озеро, улетающие в дальние страны лебеди, раненая птица... Еще один вариант лебединого озера в духе «Умирающего лебедя»? Стоит ли пытаться превзойти пластическую «симфонию» танца Г. Улановой или М. Плисецкой?

Французский композитор Э. Шоссон остался в истории мировой музыкальной культуры прежде всего автором этого сочинения, одного из самых популярных и ярких в виртуозном романтическом репертуаре скрипачей. Известная интерпретациями крупнейших музыкантов мира — от Я. Хейфеца до В. Третьякова — «Поэма» Э. Шоссона и сегодня не сходит с концертной эстрады.

Вот в таких жестких условиях Д. Брянцев старается отстоять свое понимание этой музыки. Сюжетный балет с лирической фавулой уже прославил имя балетмейстера А. Тюдора, создавшего на музыку «Поэмы» Э. Шоссона постановку «Сириенский сад». Д. Брянцев предлагает вниманию зрителя новое решение. Картина, открывающаяся взору с подъемом занавеса, привлекает своей неожиданностью и поэтичностью. Нет привычных классических пачек, лебяжьих перышек в прическах. Ниспадающие белесые волны тумана, непрерывно струящиеся на горизонте, сине-зеленый свет, тонкие перекрещивающиеся тени. Гибкие силуэты танцующих в серо-жемчужных трико настолько органично вписаны в цвето-световое пространство, что как бы постепенно материализуются на наших глазах.

Стержень хореографического замысла — сольный и дуэтный танец, вернее, пластическая композиция, близкая стилистике балетного симфонизма. В разворачивающейся на сцене сквозной хореографической разработке необычные поддержки, выразительная пантомима гибко сочетаются с элементами ритмопластического танца и отдельными вкраплениями классических па (исполнители сольных партий — Т. Чернобровкина и В. Кириллов). Нервная экспрессия пластического рисунка солистки как бы стремится непосредственно отразить каждый изгиб мелодии (к сожалению, исполнение не всегда было безупречным). В партиях солистов немало интересных и выразительных деталей. Думаю, что для романтической инструментальной лирики избранный ракурс пластического и драматургического решения приемлем и даже удачен. Но, может быть, постановщику и исполнителем стоило больше довериться

безграничным обобщающим возможностям чисто пластических символов, не стремиться чуть ли не проиллюстрировать движением каждый звуковой интервал? Такое «сверхвнимание» губительно влияет на волшебство музыкальной интонации. Под натиском буквального следования звуковому рельефу разрушается хрупкий мир изысканно тонких оттенков лирики Э. Шоссона, стирается их неуловимое многообразие. Возможно, мое мнение субъективно, но не от просчетов ли хореопластики так рыхла драматургия балета, не потому ли в целом преобладает впечатление от сценграфии (кстати, великолепно осуществленной В. Арефьевым)?

В «Ковбоях» на сцене устанавливается совсем иная атмосфера непритязательного развлечения. И будь это представлением в рамках эстрадного шоу, можно было бы сказать, что спектакль вполне удался — незамысловатым сюжетом, грубоватым юмором, эксцентричностью танца. Но рядом со «Скифами» и «Лебединой песней» он не вытгиивает на нечто равноправное по уровню художественности, изобретательности замысла и тонкости его воплощения. Удручают плоские шутки, элементарность танцевальных решений, «лобовая» доступность пантомимы.

Жаль также, что постановщик воспринял в многосоставном стиливом букете музыки Дж. Гершвина только одну краску легкомысленной эстетике Бродвея. Балетмейстер как бы прошел мимо пряхих блюзовых гармоний, пикантных синкопированных ритмов. А ведь современный балет уже вполне освоил плавную жестикуляцию негритянского фольклора и темпераментную джазовую импровизацию.

Сочинение Дж. Гершвина — художественно смелое и безупречное по вкусу слияние элементов американского джаза с традициями европейской классической музыки. Эта гармония двух культур и составляет благородную прелесть «Распосиди в блюзовых тонах». Качество, на фоне которого происходящее на сцене выглядит вполне банально и чужеродно музыкальному ряду. Еще одно. В «Распосиди» Дж. Гершвина царит дух артистического соревнования блестящих виртуозов-инструменталистов. Соревнуются словно две импровизационные стихии — джаза и романтического роаяля листовской традиции. Увы, исполнительского блеска не ощущалось ни в музыкальном воплощении, ни в хореографии.

Мне кажется, что когда в начале XX века М. Фокин, обратившись к инструментальной музыке, начал разрабатывать бессюжетный балет, он был многократно прав. Прямолинейность фавулы, (например, в «Ковбоях» по Дж. Гершвину) ощущению мешает восприятию. Ведь содержательный мир музыки прекрасен и специфичен именно своей многозначностью, летучей многослойностью рождающегося ассоциативного ряда. Музыка почти всегда сопротивляется одномерности фавульной канвы. Может быть, еще и поэтому балетный вечер в Музыкальном театре, начавшись диалогом между балетмейстером и композитором, постепенно перешел в дуэль без победителя.

Не нравятся заканчивать на грустной ноте. Хочется поддержать автора постановки за энтузиазм, поиск нового, за искренне стремление «перелить» пластику звуковой интонации в «музыку» жеста, полифонию танцевального рисунка. Пока это, вероятно, не всегда и не во всем получается, но ведь не ошибаются только боги...

В творческой лаборатории

„Чистейшей прелести



Романтическими грезами называл
Михаил Фокин свою «Шопениану»...

чистейший образец”



азмыслиения о балете «Шопениана» М. Фокина — о жизни спектакля на современной сцене ведут беседу Алла Яковлевна Шелест, балерина, педагог, балетмейстер, Рафаил Юсуфович Вагабов, балетмейстер, педагог, Людмила Андреевна Линькова, историк балета, искусствовед.

Л. ЛИНЬКОВА:

«Беседуя, мы открыли для себя, что «Шопениана» не сходит со сцены Кировского театра вот уже несколько десятилетий, что она не потеряла свежести и сегодня, но исследователи обращаются к ней мало. Если не считать аннотаций в театральных программках, мы знаем только работы В. Красовской и Г. Добровольской, посвященные «Шопениане». Тщательней всего изучена история создания балета. Известно, что первый вариант «Шопенианы» был показан Фокиным на благотворительном спектакле в 1907 году. Это была сюита разнохарактерных номеров, куда, помимо «Полонеза», характерной «Тарантеллы», жанровой «Мазурки», входил «Седьмой вальс», представлявший собой стилизацию хореографии балетов Ф. Тальони. Дуэт в исполнении А. Павловой и И. Обухова современники называли «Перро и Тальони». Он вошел в концертный репертуар, и его успех побудил Фокина продолжить работу в том же ключе. Весной 1908 года он показал «Балет под музыку Шопена» (вторая редакция «Шопенианы») и спектакль Театрального училища «Grand pas» (вариант второй редакции). Вторую редакцию, названную «Сильфиды», Париж увидел во время гастролей здесь русского балета. В таком виде «Шопениана» вошла в репертуар Мариинского театра и с тех пор считается жемчужиной русской хореографии. Она впитала в себя лучшие традиции балетного театра эпохи романтизма. Конечно, сформулировать концепцию спектакля сложно, но все же, Алла Яковлевна, чем, по-Вашему, обуславливает «Шопениана» свою столь длительную жизнеспособность?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Духовностью. Здесь не последнюю роль сыграла природа русского танца — «душой исполненный полет». Она проявилась в том, как Фокин услышал музыку Шопена. Высочайший профессионализм балетмейстера выявился в совершенстве композиции спектакля — тоже одна из причин ее долговечия. Россия вообще славна долговечием в балете».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Шопениана» по форме стоит где-то на стыке программного балета и бессюжетного. Как определить ее содержание?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Шопениана» — балет по духу, способу выражения мысли. В ней нет литературного либретто, но драматургия держится крепко. Мне легко ее оценить — я протанцевала всех трех сильфид и отчетливо ощущаю взаимоотношения, складывающиеся между ними и юношей».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Драматургия намечается через взаимоотношения?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Не только. Она складывается через сопоставление частей, номеров, из характера самой хореографии. Драматургия начинается сразу, в «Ноктюрне». Кордебалет сильфид отделяется от центральной группы. Затем начинается Одиннадцатый вальс, который танцует одна из солисток. В «Ноктюрне» она выступает как своего рода организующее начало, входит в хоровод сильфид, минуя юношу и двух центральных сильфид. Где-то в середине «Ноктюрна» она удаляется со сцены, потом уходит танцовщица, исполняющая Прелюд, Юноша остается с той, которой доверено показать Мазурку. Она хочет убежать от него, он ее удерживает — они уходят вместе. Возвращается та, что танцует Прелюд, Юноша выходит к ней. Затем возвращается исполнительница Мазурки. Трио. Сильфиды расходятся, Юноша остается в центре один. Затем и он уходит. Такова общая экспозиция балета. Здесь важно, за кем и в какую кулису танцовщице убежать — все «играет» на драматургию. Далее открывается серия вариаций-портретов: изящный своей кокетливостью Одиннадцатый вальс*, созерцательный в романтическом порыве юноша, динамичная Мазурка, на удивление прекрасный лирический Прелюд. Как видите, экспозиция номеров выстроена в контрастной последовательности. Она имеет четкую закономерность. Троица сильфид (девичья непосредственность чувства, самоуверждающая власть красоты, величие силы духа) развивается в последовательности, подчеркивается их антонимом (неброское мужество юноши) и подводит к дальнейшему движению драматургии. Дуэт Седьмого вальса закрепляет взаимоотношения, «Кода» подводит итог. Начинает «Коду» кордебалет, затем маленькое соло Одиннадцатого вальса, снова кордебалет, кода юноши соло, затем с Мазуркой (у нее нет самостоятельной коды, только в дуэте с ним). Потом появляется та, что показывала Прелюд, кордебалет «подхватывает» ее движения, второе соло исполнительницы Одиннадцатого вальса. Кульминация «Коды» в финале, когда танцует весь кордебалет, единым движением

выходят солисты, сливаются с кордебалетом и разбегаются на свои места, с которых начиналась экспозиция балета. Круг замыкается, ретроспектива завершена, ничего не произошло. Из сказанного для меня совершенно ясно, что исполнительница Одиннадцатого вальса не соприкасается с юношей и вообще с центральной группой, танцевавшая Прелюд, как начала соло, так и заканчивает соло, а та, что появлялась в Мазурке, проходит в дуэте весь балет до конца. Взаимоотношения юноши с Мазуркой и Прелюдом развиваются в Ноктюрне, разрешаются с Мазуркой в Седьмом вальсе и закрепляются в «Коде».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Алла Яковлевна, Вам, как актрисе, какая партия больше по душе?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Я любила все, и Одиннадцатый вальс, и Мазурку, и Прелюд. Мазурка для меня была трудна, не знаю даже почему, ведь я прыжковая танцовщица, у меня прыжки с маху идут. И тем не менее. В чем ее трудность? В «Шопениане» надо уметь «растворяться». «Растворяться» в музыке, пространстве, в танце. Если техника становится самодовлеющей — теряется «летучесть» образа. «Шопениана» камерная, таковы все ее танцы, несмотря на полетность, но динамику полета надо скрыть — только «взлететь». По всей «Шопениане» нужен прыжок, но выполнение его не должно иметь видимых силовых усилий».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Как Вы себе представляете Мазурку?»

Р. ВАГАБОВ:

«Это блистательное самоутверждение».

А. ШЕЛЕСТ:

«Парящая мечта», наверное, все-таки так. Взаимоотношения центральной тройки солистов складываются в Ноктюрне».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Как интересно, Алла Яковлевна, у Фокина так и сказано — «Крылатая Надежда». Юноша, тяготеющий к общению с надеждой, которая всегда впереди. Вы говорите вещи очевидные, но мне никогда не приходилось проследживать; скажем, Мазурка — развитие образа через дуэт, Одиннадцатый вальс только соло. Прелюд в какой-то момент появляется в дуэте, но в общем постоянно одна. С психологической точки зрения, по-моему, все они — ипостаси одного человека. Вся «Шопениана» — персонафикация внутреннего мира романтически настроенного юноши. Все сильфиды, и три в особенности, которые ближе к нему, и сам он — это мир его воображения».

А. ШЕЛЕСТ:

«Я не думаю, что они — ипостаси, в «Шопениане» проходят четкие взаимоотношения. Когда танцуешь, невольно возникают ощущения: стоят трое...»

Р. ВАГАБОВ:

«Заметьте — экспонируются все одновременно, то есть существуют самостоятельно, каждый вне зависимости от других».

А. ШЕЛЕСТ:

«Да. Потом Мазурка убегает вперед, и юноша стремится за ней, а Прелюд вынуждена направиться в противоположную сторону. Возникают взаимоотношения. Еще многое зависит, кто раньше нарушит трио: если Прелюд, то юноша остается с Мазуркой, Мазурка убегает с юношей — Прелюд вынуждена покинуть сцену, если сильфиды разойдутся одновременно — юноша делает выбор».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Прелюд и Мазурка пластически отличаются?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Немного, поскольку обе имеют разные адажио в первом номере, но как только Мазурка выходит на трио — с этого момента они танцуют одинаково до конца Ноктюрна».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Алла Яковлевна, мне кажется Вы идете от собственной темы. Я не уверена, что этим занимается каждая балерина, и наверняка знаю, как многие копируют своих предшественниц».

Р. ВАГАБОВ:

«Либо делают то, что предлагает репетитор».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Да, выучивают текст и танцуют, оглядываясь вокруг. Это, конечно, позиция — почувствовать роль и предложить свою интерпретацию, исходя из собственного ощущения музыки, понимания образа. Было ли в Вашей практике вообще, и здесь в частности, чтобы Вы отталкивались от образа каких-нибудь других исполнительниц?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Нет, совершенно. Я даже забыла, что об этом можно подумать».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Алла Яковлевна, Вы начали говорить, что взаимоотношения складываются еще в Ноктюрне. В чем они?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Меняются партнерши. Примерно с середины Ноктюрна Прелюд убегает, и юноша танцует с Мазуркой, пытаясь удержать ее возле себя. Она все время снимает с себя его руки, освобождается, пытается от него «улететь»... Он за ней... Арабеск — он ее останавливает — ее: «отпусти»... Юноша убегает за Мазуркой, Прелюд возвращается самостоятельно, имеет два сольных рисунка танца... Выходит юноша,

* В дальнейшем в разговоре исполнительницы сольных эпизодов «Шопенианы» часто будут называться именем того эпизода, какой они танцуют в балете.

она к нему «летит»... И склоняется на грудь... Идет адажио... Она ему что-то шепчет...»

Л. ЛИНЬКОВА:

«Так что в Седьмом вальсе диагональ, когда он пытается удержать Мазурку за крылышки, — это уже повтор образа?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Да. Далее выходит Мазурка... Юноша пытается примирить их... Наконец, сильфиды расходятся... Юноша уходит вслед за Мазуркой. Контраст в том, что у Мазурки вся направленность от него, а Прелюд юношу духовно принимает, хотя в дальнейшем он остается с Мазуркой. Я в этом вижу ко всему еще и внутреннюю драматургическую связь образов. Дело в том, что Прелюд самоуглублена, да, но она одинока. И если о ней говорить, как об отражении чувств юноши (Ваша мысль), то он тоже одинок: мужчина и две женщины, они поочередно то уходят, то возвращаются, дуэты переходят в общее трио, которое заканчивается, — они расходятся».

Л. ЛИНЬКОВА:

«А в Коде взаимоотношения, которые завязались в Ноктюрне, не развиваются?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Они не осуществились. Только последняя позировка возвращает в исходное положение... Одиннадцатый вальс капризна, она вся в полете: летит звук, и танцовщица «летит» сама вслед за звуком. Прелюд пытается подняться в воздух, прислушивается к голосам сильфид... Все время слушает природу и «растворяется» в ней».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Прекрасная мысль...»



А. ШЕЛЕСТ:

«Она слушает шепот сильфид в одном кружочке, во втором... Бежит к третьему кругу и вот тут «вдыхает ароматный нежный воздух» (мне говорила Елена Михайловна Люком — здесь надо «вдохнуть ароматный воздух»). За третьим музыкальным проведением отходит назад, замирает в этом состоянии, три шажочка, показывает на ногу и в оркестр: «тише, затихните». Музыку остановила и «улетела»... Мы сейчас пытаемся детально разобрать уже с наших позиций, а Фокин когда-то импровизировал. Тем и хороша «Шопениана», что смотрится на едином дыхании. Благогоразивает душу, в этом ее жизнестойкость».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Считается, что Фокин импрессионистичен, и, как пример импрессионизма в хореографии, приводят «Шопениану». Можно сформулировать, скажем, в чем разница между хореографией «Сильфиды», как мы ее знаем у Бурнонвиля, академизмом танцев Петипа и пластикой Фокина? Всюду классический танец, и всюду разница стиля? Я предполагаю, что Бурнонвиль тяготеет к школе Вестриса, и в этом Бурнонвиль и Фокин несравнимы. Бурнонвиль сравним с Петипа: почти в одно время работали, один источник творчества. Фокин в «Шопениане» — продолжатель традиций Петипа».

А. ШЕЛЕСТ:

«Сильфида» — самая ранняя из сохранившихся до нас постановок, она получила развитие во времени как идея, стиль. В балете Бурнонвиля зарождаются хореографические формы, которые в дальнейшем обретают более совершенный абрис. Скажем, много танцевальных движений делается ногами, а руки «молчат» в строгой позиции, малоподвижны, отсутствуют привычные нам музыкально-хореографические квадраты, строгая соразмерность частей, нет лирических отступлений в крупной хореографической форме. «Шопениана», понятно, стилизация романтического балета первой половины XIX века, и при ее трактовке приходится оглядываться назад, но с оговоркой, что после этого стиля десятилетия царствовал короткотюниксовый балет. На ней печать академизма Петипа. Подобного спектакля я не знаю в нашей практике, для меня он раритетен. Что касается планшетного решения сцены, то по соотношению к «Сильфиде» балет Фокина приобретает динамизм решений Петипа».

Л. ЛИНЬКОВА:

«А в чем отличие от Петипа?»

А. ШЕЛЕСТ:

«В основе восприятия музыки».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Это результат стилизации?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Думаю, да».

Р. ВАГАБОВ:

«Не сбрасывайте со счета знание Фокиным музыкальной драматургии. Сочиняя хореографию на концертную музыку, не предназначенную для танцев, он не мог уйти от них. Скорее даже наоборот, извлек пользу в построении драматургии хореографической, а Шопен дал ему возможность стилизации».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Импрессионизм» в буквальном переводе — впечатление. Каково оно в «Шопениане?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Это впечатление от «Сильфиды», пропущенное через школу Петипа».

Л. ЛИНЬКОВА:

«У Фокина, наверное, трансформация позиций рук?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Необязательно, совершенно необязательно! Линии немного смягчены за счет спущенного локтя, опущенной кисти, и то не все время. Я говорю, разница в том, что руки, положим, в «Тенях» из «Баядерки», каноничней, более строги по рисунку».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Получается, что у Петипа руки академичней, а у Фокина смягчены?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Да, смягчены, иногда смещены музыкально, иногда брошено смыслово конкретное движение: «слушает», «говорит», «призывает к тишине», «дышит ароматным воздухом».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Но в «Спящей красавице» принцесса Флорина тоже «слушает» Глубую птицу?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Верно, но и в «Спящей красавице», и в «Сильфиде» есть пластические мизансцены, а в «Шопениане» — танец, решающий задачу создания образа, движения драматургии, танец с отдельными вкраплениями конкретного жеста, насыщенный разнообразной игрой корпуса и рук. В этой игре смысл балета, его жизнь. Танцевать Фокина в «Шопениане» невозможно с позиций некоторых современных артистов, то есть двигаться ногами до тех пор, пока звучит музыка, «укладываться» в нее. «Шопениана» допускает, нет, требует «допевания» практически во всех комбинациях».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Какая-то раскрепощенность, может быть, несколько иная координация? Или все упирается в специфику ритма?»

А. ШЕЛЕСТ:

«И это тоже. Разнообразие ритмического рисунка танца не всегда совпадает с музыкальной нюансировкой, тем самым возникает впечатление капризности (Одиннадцатый вальс, например, или дуэтные диагонали в Ноктюрне и в Седьмом вальсе)».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Может быть, сформулировать движения у Петипа в романтических балетах и в «Шопениане»? Есть буквальный повтор комбинаций, но с изменением ритма, темпа, и они уже образно иначе звучат».

Р. ВАГАБОВ:

«Это не простой повтор, а реминисценция. Возьмите, к примеру, простую диагональ *relevé* на пальцах в *arabesque*. У Петипа в вариации в «Тенях» диагональ вперед, у Фокина в Седьмом вальсе назад. У Петипа активное наступательное движение, утверждающее, стабильное, в Седьмом вальсе впечатление невесомости фигуры. Взгляд на движение переосмыслен».



А. ШЕЛЕСТ:

«В том-то и дело. Отсюда координационное сочетание этих движений именно Фокина. И если он повторяет, то в другом контексте. Например, помимо уже названного *relevé*, в той же вариации Петипа средняя часть начинается дви-

жением *pas de chat, dégagé* в сторону, *couré*. В «Шопениане» этот мотив встречается трижды у Прелюда и один раз у Мазурки, каждый раз разрабатывается иначе. Далее, в вариации Одиннадцатого вальса, возникает падение всем корпусом из V позиции на пальцах в движение *tombé, pas des bourgées* (вспомните выход солисток в вальсе в «Тенях»). Агриппина Яковлевна заставляла меня падать всем корпусом. Стоя на пальцах в V позиции падать — падать — падать, и только в последний момент *tombée*. Теперь перегибаются. Смысл движения не тот. Так что можно сказать и об оригинальности, и о преемственности, ведь Фокину в «Шопениане» просто необходим «аромат» романтического балета, а танцу репертуар Петипа, он иначе не мыслит».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Все-таки впечатление, что «Шопениана» живет...»

А. ШЕЛЕСТ:

«Своей жизнью?»

Л. ЛИНЬКОВА:

«Да. Как туман, все клубится. А в «Лебедином озере», например, все больше как тростник колышется».

А. ШЕЛЕСТ:

«Само сравнение, которое Вы сейчас высказали, импрессионистично».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Конечно, потому что это впечатление, причем индивидуальное! А вот есть ли возможность научно сформулировать стилистическое различие?»

А. ШЕЛЕСТ:

«...Музыку я разъял, как труп...»

Л. ЛИНЬКОВА:

«Ну, хорошо, тогда о другом. Можно ли сформулировать разницу между Петипа и Фокиным в их отношении к музыке, связать с метроритмом в хореографии?»

Р. ВАГАБОВ:

«По моим наблюдениям, Петипа строит танцевальную фразу, используя, в основном, кратные повторы движений часто вне зависимости от развития музыкального материала. Фокин хореографию разрабатывает, сочетая законы танца и музыки, и в своих новациях опирается на вторые. Отсюда совершенно иное ощущение внутреннего ритма комбинаций. К примеру, вариация Прелюда. При кратных (как и у Петипа) повторах Фокин добивается необычайной наполненности благодаря пластической насыщенности внутри каждой фразы, ярким (дважды!) подчеркиванием кульминации. Там, где Фокину нужны две диагонали, скажем, начало дуэта в Ноктюрне, там Петипа может обе музыкальные фразы уложить в одну хореографическую. Она будет масштабна, уравновешена, более абстрагирована (если уместно здесь так сказать), но в ней не будет зыбкости, чуткой легкости отношений».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Это касается момента, так сказать, разработочной плотности движения. Алла Яковлевна обратила внимание на другой момент — на особенности ритма в хореографии в отличие от музыкальной основы: разница фокинского ритма по отношению к музыке Шопена и его отличие от ритмов Петипа по отношению к той музыке, на которую он ставит».

Р. ВАГАБОВ:

«Здесь чисто балетмейстерский индивидуальный подход. Петипа развивает хореографическую мысль, порой игнорируя музыкальный метро-ритм. Фокин в «Шопениане» четко следует букве музыкального закона. Время диктует способ мышления. Вспомните первую дуэтную комбинацию из Ноктюрна с поддержками *sissonnes* за талию, *fouetté, cabriole* — в чистом виде Петипа, не правда ли? С той лишь разницей, что Фокин добавляет мужской *cabriole*, вся комбинация вдвое быстрее. Фокин заполняет каждую музыкальную фразу и тем самым создает большое полотно. В плане такого решения музыки я сохраняю безусловный приоритет за Бурновилем. Беда, однако, в том, что «Сильфиды» оказалась изолированной от балетного мира более столетия. Ее префикс открылся, когда, образно говоря, Фокин балетмейстерской мыслью в «Шопениане» проложил тропу поисков новых форм за пределами «дансатной» балетной музыки с позиций ее разработки».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Фокин стилизует «Сильфиду». Но между Фокиным и «Сильфидой» есть Петипа. Фокин смотрит на «Сильфиду» сквозь опыт балетного театра Петипа. Получаются образы «Сильфиды», впечатления, плюс опыт Петипа, и все это у Фокина проявляется на новом витке (1832—1908) — танец романтический, академический, и танец импрессионистический, пластика... Здесь, конечно, разработка, но мне не хочется отступать, потому что она дается не только более насыщенно, но и каким-то особым отношением музыкального ритма и хореографического».

Р. ВАГАБОВ:

«Одно другое не исключает».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Если меняется ритм, образность совсем другая, даже в тех же комбинациях. Можем ли мы проанализировать хореографический

текст «Шопенианы» с точки зрения пластических мотивов, хореографической темы и ее разработки?»

Р. ВАГАБОВ:

«Группа движений *сильфид*, в основном, как были у Бурноввиля, осталась у Петипа и перешли к Фокину: *port de bras, pas de bourgée, jeté, pas de chat, cabriole, arabesque* во всех видах и с вращениями — вот неполный перечень. Фокин совершенно исключает заноски из лексики *сильфид*, сохраняя их в мужской партии. Сейчас мы знаем подлинный текст «Сильфиды» Бурноввиля, можем воочию проследить эволюцию сценического танца, сравнить творческие манеры балетмейстеров. Их родство и ход развития я представляю себе так. Бурноввиль уделяет большое внимание музыкальности танцевальных комбинаций, лейттемности, богатству разработки. Петипа велик динамичностью сценического пространства, ощущением танцевальной темы. Фокин работал по принципу музыкальности, лейттемности композиций Бурноввиля на основе сценической динамики Петипа. Бурноввилю важна активность сюжета, его балет богат и разнообразен пластически-условной пантомимой, танцевальной действенностью. Петипа, выстраивая действие, обращает внимание на внутреннее, психологическое состояние героев, поэтому четко разграничивает пантомимное движение драматургии и танцевальные кульминации в крупных хореографических формах. Фокин «Шопенианой» невольно синтезирует обе манеры, дает новое качество балету, намечает направление поисков».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Может быть, сформулировать суть образов, а потом — какими движениями или комбинациями движений образ достигается?»

А. ШЕЛЕСТ:

«С «Шопенианой» будет сложнее, здесь сам образ ретроспективен. Затем Фокин интерпретирует концертно-фортепьянные произведения, которые, конечно, сознательно противопоставил балетным клавирам среднего достоинства. Меня сейчас заинтересовало композиционное построение по аналогии с музыкой. Петипа на репризу обязательно будет ставить что-то новое. Иначе Фокин в «Шопениане» — он ненароком придерживается музыкального построения».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Но всегда с разработкой?»

Р. ВАГАБОВ:

«Не совсем, возможен тематизм. Вот Одиннадцатый вальс. Фокин дает в экспозиции хореографический тематизм и в финале возвращается к нему. Или Прелюд. За первым проведением третья фраза, кульминация, подчеркивается движением «вдыхания ароматного воздуха». В третьем периоде Фокин приходит к этой же кульминации. Получается «залигванность» всей вариации. Таким образом, хореографический тематизм закрепляется в пределах одной вариации».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Значит, можно определить какие-то основополагающие комбинации. Получается: Фокин дает хореографический образ, потом идет разработка, и на этой разработке вновь закрепляет уже заявленный. И это принцип построения всех номеров. Очень важная мысль. А с точки зрения соотношения музыки и хореографии — там, где музыкальный тематизм, он отражен в хореографии буквально всегда?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Дело в том, что музыкально Прелюд у Шопена содержит всего один период. Фокин повторяет его три раза и дважды обновляет хореографически. Поэтому музыкально каждое хореографическое проведение будет на «А», и говорить о буквальном тематизме не приходится».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Здесь, наверное, нельзя сказать: более музыкально — менее музыкально. Разное восприятие. Можно посчитать, что Фокин несколько шире, чем Петипа, использует взаимоотношения хореографического тематизма и музыкального, у него больше вариантов. Кроме того, у Петипа все время идет обновление хореографических тем, у Фокина может быть частичное обновление и разработочные моменты».

Р. ВАГАБОВ:

«В мужской Мазурке крайние части вариации состоят в основном из *sissonne*, как лейттемы, значит, тот же принцип. Вообще-то его основное танцевальное движение *cabriole*. *Sissonne* в вариации он занимает у *сильфид*, *cabriole* отдает Мазурке в Седьмом вальсе и Одиннадцатому вальсу в Коде. Седьмой вальс Фокин скрепляет диагонально *pas de bourgée* *сильфиды* и *cabriole* юноши, дважды затем даёт перекличку с Ноктюрном: *sissonne* из стороны в сторону с поддержкой в первом случае просто, во втором с развитием, вводя *cabriole*, диагонально с обводками в первый раз просто (в Ноктюрне с Прелюдом), во второй раз усложненная с Мазуркой в Седьмом вальсе. Мазурка берет на себя тему Прелюда из Ноктюрна...»

А. ШЕЛЕСТ:

«Так получается, что она перехватывает тему и задает адажио».

Р. ВАГАБОВ:

«Я и говорю: в Седьмом вальсе она перехватывает тему и, таким образом, закрепляет свои отношения с юношей».



А. ШЕЛЕСТ:
«Седьмой вальс закрепляет все взаимоотношения, а вариации становятся подходом к этому дуэту».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Кто участвует в дуэте, танцующая Мазурку или Прелюд?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Мне кажется, Мазурка. Почему? Сама хореография соло и дуэта ближе Мазурке, она несет собой полетность, а Прелюд партерный. Согласно, станцевать Прелюд — самое сложное в «Шопениане». Сложное сложностью состояния. Что я имею в виду? С одной стороны, классическая форма, с другой — романтические позировки. Прелюд берет на себя, сосредоточивается на внутреннем мире. В ней неуловимая градация флюидов, все время должно быть ощущение «воздуха», но не как в «Жизели» второго акта — там другая воля носит по сцене...»

Л. ЛИНЬКОВА:

«Я почему спросила? Смысл в том, что нельзя переставлять последовательность Мазурки и Прелюда, нарушая логический ход построения, сосредоточивающий внимание зрителя на духовной стороне балета. Я склонна расценивать «Шопениану» как портрет внутреннего мира человека. Для меня Мазурка и Седьмой вальс — образы жизни, тогда как Прелюд — высшее состояние духа. В Прелюде есть момент драматизма, который в Седьмом вальсе сглаживается».

А. ШЕЛЕСТ:

«Нивелируется. Вальс — о другом. Да и потом, танцевать Мазурку и сразу Седьмой вальс очень сложно для исполнительницы — это «адская» Мазурка. Сначала выдаешь две диагонали больших прыжков (а между ними бежишь за кулисами от рампы до верхней кулисы, чего зритель не видит), третий раз с разворотом на полукруг. Потом *relevé* на одной ноге с перекидными назад, «блинчики» на месте в повороте, затем пируэты. Отход назад и снова прыжковая диагональ с редко употребляемым на сцене *jeté passé*. Не перекидное спиной в зрительный зал, а *jeté passé*. Его по недоразумению многие принимают за перекидное и так его и делают. Любопытная деталь: все комбинации больших *jeté* здесь надо делать не с *pas de bourrée*, а с *pas sougu*, не три перебора, а бег. Надо успевать в этом ритме. На это я обратила внимание Аллы Осипенко на одной из ее репетиций, и сразу получился большой перелет. Я любила эту вариацию. Конец Мазурки изменился. Там серия *relevé* делается со спины и с продвижением вокруг себя. Первый *gond* спиной, потом на разворот, потом с отскоком в сторону. Сейчас их танцуют на одном месте вокруг себя. Понимаете, упрощают, не детализируют! Здесь первое положение — идет четвертый *agabesque*, и надо заглянуть со спины под руку с отскоком вперед, потом разворот по прямой и поменять положение на открытое».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Это полукруг?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Рисунок не полукругом, получается некая запятая: спиной, разворот на прямую, по прямой, с другой ноги... Все танцуют по-разному, поэтому я могу говорить сравнительно с тем, что было на моих глазах. В мужской Мазурке в комбинации после *sissonne*, *entrechat six* идет *développé* вперед. Некоторые танцовщики тянут одну руку вперед за ногой, а другую открывают на вторую позицию. Это неверно. Борис Васильевич Шавров все время боролся, чтобы обе руки раскрывали в стороны. Обязательно через приготовительную позицию раскрыть на вторую. «Маленькие» руки, и абсолютно ровно. Это нюансы, которые уходят. Или Одиннадцатый вальс. Я его танцевала в восьмом классе ученицей и до сих пор помню, что начинается вариация с комбинации *pas sougu*, *jeté* в *agabesque*, *balancé* обратно и *ricqué* в «летающий» *agabesque*. Мне режет глаз, когда я вижу эту комбинацию измененной, а именно: *pas sougu*, *jeté-balancé*, *balancé* обратно и *ricqué* в простой *agabesque*. При такой «трактовке» нога после *jeté* «падает», выглядит тяжелой, фигура приземистой, «сминается» музыкально-хореографическая фраза, образность утрачивается. А комбинация трудная: после *jeté* необходимо зафиксировать второй *agabesque*, сразу «толкнуться» обратно на *balancé* назад с запаздыванием корпуса и снова «толкнуться» на *agabesque* вперед, но уже «ле-

тящий». Задержать, продлить его, все заключение фразы стоять в *agabesque*. Возникает грубая ошибка, если исчезает фиксация полета. На мой взгляд, это трудность, для преодоления которой нужна координация и владение техническими приемами танца».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Утрата техники, отсюда приземленность?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Приземленность и банальность».

Р. ВАГАБОВ:

«Банальность из-за ритмического однообразия исполнения вразрез с музыкальным разнообразием».



А. ШЕЛЕСТ:

«Или примитивности восприятия хореографии. Потом (не хвастаясь, а потому, что я так делала): весь такт, все «продление» звука надо стоять на пальцах в *agabesque*. Я говорю о танцевальном ходе по рампе, в котором солистка встает на пальцы в *agabesque* и складывает руки возле рта наподобие рупора, посылающего звук. Часто это движение делают на *demi-plié* — сход плавный, но «воздух» теряется, а вариация строится на задержании. Коля идет имитация звука — продли его руками вперед, куда направляется вся позировка, голова, взгляд — все направлено вперед! Я наблюдала, как танцовщица на сцене разводила руки на стороны. Прямо ото рта в сторону! Почему? В каждом моменте танцев «Шопенианы» заложена логика пластического поведения. Иначе на смену простоте приходит простецкость».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Алла Яковлевна, до сих пор речь шла о солистах, какова роль кордебалета? Она всегда аккомпанирующая или меняется? У меня впечатление, что кордебалет как мимикрия...»

А. ШЕЛЕСТ:

«Кордебалет довольно самостоятелен. Во всяком случае Ноктюрн и Коду он начинает как самостоятельный персонаж и, по-моему, активно действует: в обоих номерах задает хореографическую тему, солисты ее подхватывают, развивают, обогащая, возвращают, и в результате все приходит к единой теме. В вариациях наоборот, в основном аккомпанирует и очень мало входит в прямой контакт с солистами».

Р. ВАГАБОВ:

«В каждом сольном эпизоде рисунок кордебалета меняется, что тоже создает определенное настроение всему номеру. Вы обратили внимание, как Фокин подчеркивает Коду? На конец дуэта он впервые убирает со сцены весь кордебалет».

А. ШЕЛЕСТ:

«Я обратила внимание, но сейчас мне хочется сказать о другом, о музыкальном сопровождении. Конечно, самая верная редакция балета у нас, в Ленинграде. Однако почему нужна деформация музыкального темпа в Коде, когда кордебалет исполняет один из красивейших моментов «Шопенианы»? Я имею в виду комбинацию *balancé-balancé*, *pas grand jeté* в *attitude*. Кордебалет на *jeté* перестал прыгать. Темп в этих тактах дирижеры стали брать значительно медленнее общего. Зачем? В «Шопениане» музыка должна держать крепко. Допустим, Шопен в нюансах капризен, но не до степени развала музыки! И вот, чтобы танцевали ровно, сняли *jeté*. Теперь кордебалет делает «перевалку» с ноги на ногу».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Наверное, это беда не «Шопенианы», а методики обучения?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Методики, методики, когда центр тяжести корпуса не попадает на крестец, а образуется через вертлужную впадину, потому что прыгают бросковой ногой. Они хорошо ее держат, но надо уметь прыгать толчковой, а она практически у всех «висит». Отсюда толчок проходит мимо, таз остается либо сбоку, либо сзади, и перелета нет».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Сильфиды — по немецким легендам — духи воздуха. Однако получается, что сегодня в «Шопениане» мы видим целый ряд утрат, снижающих поэтичное начало образа. Есть ли такие явные нарушения танцевального текста, которые бросаются в глаза и, в общем-то, искажают смысл или портят его? Так вот, с первого взгляда».

А. ШЕЛЕСТ:

«Есть, конечно. Седьмой вальс, например. Начало хорошо, а в обратной диагонали партнеры «честно» поднимают танцовщицу за талию и за ногу и получается нефокинское положение».

Р. ВАГАБОВ:

«Здесь переключка с первой диагональю как развитие: при подъеме под спину у балерины закрытое положение. Поскольку поддержка заменена, получается в воздухе и при спуске effacée. Сам приход с поддержки неточен по позировке. Кроме того, поддержка не фиксировалась долго и исполнялась как «вздох».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Не говоря о том, что croisée или effacée — разный смысл сам по себе».

А. ШЕЛЕСТ:

«Потом, в репризе есть комбинация: *sissonne ouverte* в поддержке с проносом, *glissade*, *piqué* в *arabesque*. С двух ног из стороны в сторону параллельно рампе. Так вот, зачем же на *sissonne* танцовщице запрокидываться за спину партнера? Одно дело, когда тюник на уровне талии и, допустим, нога поднята чуть выше 90 градусов, другое, когда нога поднята почти перпендикулярно планшету! Мне кажется, цирковая ловкость в «Шопениане» неуместна, тюник обязывает к определенным меркам».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Может быть, этот прогиб назад современным балеринам кажется более эмоциональным, более выразительным?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Может быть, но это момент упрощения. Задача поддержки упрощается, возникает трафарет».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Это искажение текста или нюансы?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Нюанс, идущий на разрушение внутренней драматургии, ее цельности, чистоты стиля. «Шопениана» требует определенных рамок. Фокина надо танцевать по возможности естественно, обладать чувством фокинского стиля. Этим он и прекрасен».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Утрачены какие-то моменты, заменены или упрощены и сейчас воспринимаются как должное. Может быть, они объективно забыты всеми восстановителями?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Возможно, но есть еще актеры, которые помнят и, если надо, в состоянии помочь театру».

Р. ВАГАБОВ:

«Некоторые изменения, на мой взгляд, возникают по балетмейстерской неграмотности. Например: в Коде комбинацию *balancée*, *pas grand jeté* в поддержке Мазурка заканчивает *tours chaîné* с остановкой в *arabesque* на пальцах. Так вот, как это *chaîné* с остановкой в *arabesque*, так предшествующее в Ноктюрне и последующее идентичное у Прелюда в Коде у Фокина начиналось с *croisée*. Тогда *arabesque* падает на последний такт фразы. У Фокина выход начинается с правой ноги на сильную музыкальную долю из предыдущей комбинации через четвертное *chaîné*. Иначе возникает ритмическая разница: пересидеть такт перед толчком в *arabesque* или сразу встать в позу — чувствуете разницу?»

Л. ЛИНЬКОВА:

«Динамика меняется, совсем другой смысл!»

Р. ВАГАБОВ:

«И сам выход на *chaîné* становится более капризным по рисунку, не банальным: первый шаг идет правой ногой вперед на *croisée*, корпус уже поворачивается в четвертое положение. Поза закрытая».

А. ШЕЛЕСТ:

«Точно, я всегда здесь мучилась. Переход трудный, но в этом вся «Шопениана»».

Р. ВАГАБОВ:

«Ну, да, ведь она по структуре «закрытая», хотя и полетная».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Упрощается технически, что приводит к снижению поэтичности образов».

Р. ВАГАБОВ:

«В общем, да. Начать движение со спины или *effacée* — часть текста, раскрывающего образ».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Алла Яковлевна, один из вариантов своего произведения Фокин назвал *Grand pas*. Вы сомневаетесь в возможности провести параллель?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Форма нарушена».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Нет двух аналогичных *Grand pas*, все они варианты, но там обязательно присутствуют три пласта: ведущие, корифеи, кордебалет. Каждый из них может иметь антре, адажио, вариации и коду, и, в общем, получается тройное наслоение. Все части взаимопроницаемы, могут быть и купюры. «Шопениана» подпадает под какую-то разновидность. По музыкальной форме, по темпу Ноктюрн может

быть приближен к хореографическим адажио. Потом идут вариации, дуэт и многослойная кода».

А. ШЕЛЕСТ:

«Элементы адажио есть в Ноктюрне».

Л. ЛИНЬКОВА:

«В прямом смысле его так назвать нельзя, но вся разработочная форма, возможность вариантности все-таки больше тяготеет к адажио. Потому что антре, в основном, бывают динамичные, в них очередность выходов. В этом спектакле оно просто отсутствует. Для *Grand pas*, как и для всякого *Pas d'action*, очень важно иметь тему и ее последующую разработку».

Р. ВАГАБОВ:

«Но это для любой формы важно! *Pas des deux* — тоже «тема с вариациями»».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Да. Это основной принцип любого *Pas d'action* и *Pas d'ensemble*. Смысл любой хореографической композиции в том, чтобы был заявлен тематизм и потом шла его разработка. Порядок может быть разный, а в балете все-таки «темы с вариациями» в хореографической форме нет. Я исключаю единичный опыт Бурнонвиля («*Conservatoire*»), пробу Балачина на музыку П. Чайковского. Об этом можно сказать так: балет собственным путем развития дошел до уровня, когда стало возможным заимствование музыкальной формы и перенос ее в хореографическую сферу. Для классического приема *Grand pas* «Тени» больше всего подходят».

А. ШЕЛЕСТ:

«Я тоже о них подумала, и вспомнила еще «Раймонду», но сейчас не хочется отвлекаться от «Шопенианы»».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Словом, начиная с вариаций, «Шопениана» близка к *Grand pas*. Нет четкой границы между *Grand pas* и *Pas d'action*. Между ними может быть много промежуточных моментов, что связано со степенью обаятельности действия. Все они условны. Если действие активно проявляется, будет *Pas d'action*, если завуалировано — ближе к *Grand pas*».

А. ШЕЛЕСТ:

«С этим я согласна, но не хочу проектировать фокинское произведение как *Grand pas*. Для меня «Шопениана» все же остается формой одноактного балета «ильфид, порхающих вокруг одинокого юноши, влюбленного в Красоту»».

Р. ВАГАБОВ:

«Иллюзию «порхания» Фокину нужно было создать, не используя театральную машинерию, бывшей в распоряжении Бурнонвиля и Петипа».

А. ШЕЛЕСТ:

«Они использовали приемы сценической изобразительности, Фокин — только хореографической выразительности... Некоторые моменты «Шопенианы» мне по рисунку напоминают виньетки мирискусников. Помните? Лежащие *visàvis* ильфиды в Седьмом вальсе или та, которой заканчивается узорная композиция кордебалета, Ноктюрн».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Я думаю, только ли мирискусники?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Стиль времени. Вообще «Шопениана» проще, но дыхание времени в ней есть».

Л. ЛИНЬКОВА:

«Алла Яковлевна, в 1989 году «Шопениане» восемьдесят лет. Я хочу понять объем — идет ли спектакль на упрощение образности или мы, теряя что-то, компенсируем находками, помогающими поддерживать художественность на неизменном уровне по отношению к требованиям времени? Может быть, есть тенденция, естественная закономерная потребность внести какие-то изменения в нюансах без упрощения образа, с переосмыслением?»

А. ШЕЛЕСТ:

«Нет. Не вижу. Понимаете, мне трудно говорить. Для меня быть современной — значит ощущать связь времен. Я воспитана школой Вагановой на координационной и музыкальной точности исполнения, балетами Лавровского на смысловой и образной наполненности танца. За все время жизни на сцене меня всегда интересовали новые тенденции, в которые я «вживалась» сразу. «Шопениана» — истинно балет. Очарование ее композиции в жизнеспособности и многомерности обобщения, но... На мой взгляд, никогда не стоит забывать, что «Шопениана» в первую очередь произведение высокой эстетической направленности. Ей нужна исполнительская школа, чувство стиля, поэтическая индивидуальность солистов и основного, конечно, проникновение до мельчайших подробностей в музыкально-хореографическое мышление балетмейстера, сегодня достойное изучения. Для меня балет всегда остается искусством, о котором сколько ни говори, его надо видеть...»

Беседу с Аллой ШЕЛЕСТ вели
Л. ЛИНЬКОВА и Р. ВАГАБОВ

„РУССКИЙ БАЛЕТ” ИЗ МОНТЕ-КАРЛО

Э. ДЕСЮТТЕ и Ф. ОЛИВЬЕРИ
исполняют па де де на музыку
П. И. Чайковского.

Фото. А. Степанова



Гастрольная жизнь в Москве в последнее время заметно оживилась, стала намного насыщеннее и разнообразнее, чем прежде. Театрам, приезжающим к нам, теперь приходится вступать в конкурентную борьбу с теми, кто гастролировал до них, и далеко не все оказываются готовыми к такому соперничеству.

Однако труппа, официально именуемая длинно и торжественно — «Балет Монте-Карло под покровительством Ее Высочества «САС» принцессы Каролины Монакской» — сумела собрать зрителей, и к концу гастролей неизменно оставляла у театрального подъезда публику, которой не повезло с лишним билетиком, хотя в первые дни предложения лишнего билетов явно превышали спрос. Зрительский интерес, как мне кажется, среди прочего был вызван тем, что привезли к нам из Монте-Карло русский балет, сказать точнее, «Русский балет». Не в смысле принадлежности к определенной национальной культуре (в этом смысле, конечно, тоже), а в том специфическом значении, какое словосочетание Les Ballets Russes приобрело в начале XX века. Это примерно так же, как «Пекинская опера», которая означает не место ее постоянного пребывания, а своеобразный стиль.

Внешняя история «Русского балета» хорошо известна. После смерти Дягилева в 1929 году он постоянно менял место и формы своего бытования, фигурировал под разными именами, распался казалось бы навсегда, но потом рождался вновь. Что, однако, примечательно, в эстетическом сознании Запада «Русский балет», какие бы метаморфозы он ни претерпевал, тем не менее, продолжал жить как некое художественное целое.

Монте-Карло — одно из постоянных обиталищ «Русского балета». Так было при Дягилеве и после него. В нынешнем своем виде балетная труппа Монте-Карло возникла несколько лет назад и не связана напрямую с дягилевской антрепризой. Тем более ценной представляется сама идея возродить «Русский балет» как целостное художественное явление. Балет Монте-Карло, который мы смогли увидеть, — это театр, где постоянно идут спектакли разных периодов «Русского балета», произведения Фокина, Мясина, Баланчина, соперничая и дополняя друг друга, как это было в реальной истории.

Гастроли балета Монте-Карло открывались «Шопенианой» М. Фокина. Произведение это у нас хрестоматийно известное, не в пример другим спектаклям дягилевских сезонов ставится практически всеми оперными театрами. Между тем «Шопениана» монашеских артистов принесла

много неожиданного и подлинно нового. Во-первых, исполнялась версия, отличная несколькими номерами от той редакции, которую мы знаем. Но дело даже не в этом. Спектакль поразил каким-то странным, таинственным колоритом, своеобразной стилистикой «ночного», романтического балета, в котором стираются грани сна и бодрствования, фантомы и призраки затевают мистические хореводы. Понимаешь, что такой балет мог сочинить художник-петербуржец, каким и был М. Фокин. Я бы назвал «Шопениану» монашеской труппы балетом петербургских сновидений.

В одном из первых откликов на гастроли, статью В. Гаевского,¹ прозвучал упрек спектаклю в нарочитой архаизации. К мнению критика следует отнестись со вниманием. Но мне кажется, что архаизация заложена в самой эстетике фокинского балета. Я, может быть, не владею материалом настолько, насколько автор «Дивертисмента». Однако я достаточно владею им, чтобы отличить стилизацию от стиля, а то, что «Шопениана» представляет художественную стилизацию, для меня совершенно очевидно. Более того, стилизация определяет художественный строй всего мирискуснического балета, всего Фокина, причем и тогда, когда оставалась вне непосредственных эстетических заданий. Стилизация наиболее отвечала стремлению художников того времени «осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур, пережить все прошлое», как писал Андрей Белый в книге «Символизм». Если это не учитывать и пытаться подогнать «Шопениану» под ее первоисточник — тальониевский балет, тогда обесмысливается замысел хореографа, в котором соединились и чувство ностальгии, и известная ирония, хотя скрытая, и другое. В результате теряем Фокина и не получаем Тальони. Я думаю, артисты из Монте-Карло верно поняли существо стиля фокинского балета.

В книге «Против течения» Фокин назвал «Шопениану» первым абстрактным балетом. И действительно, абстрактный балет не имел аналогов в предшествующей истории, в дальнейшем не получил развития в советском балетном театре, если не считать немногих осторожных опытов Голейзовского и Якобсона. В «Русском балете» — это целое направление.

Абстрактный балет в репертуаре гастролей был представлен знаменитым «Концертом для скрипки» Д. Баланчина на музыку И. Стравинского, спектаклями «Листья

Сцена из балета «Листья вьнут».

¹ «Правда» от 23 февраля 1989 года.



вянут» (хореограф А. Тюдор, музыка А. Дворжака) и «Другой танец» (балетмейстер Д. Вэйн, на музыку концерта К. Сен-Санса). Балеты — не равноценные в художественном отношении. Баланчин — это, конечно, классика, тогда как два других спектакля оставляют впечатление ученических подражаний. Особенно это относится к «Другому танцу». (Тут я вполне согласен с В. Гаевским). Зрелище получилось весьма эклектичное, с миру по нитке собранное, такая смесь Баланчина, Якобсона и... Игоря Моисеева. Но смотреть все равно интересно. Прежде всего благодаря артистам. Определенно это их эстетика, которой они владеют совершенно органично (мне довелось увидеть П. Канталупо, П. Лютонна, Б. Беландо, Н. Мюзэна, А. Эно).

Абстрактный балет — такая же тайна, как и абстрактная живопись. Попробуйте определить, где пролегла та невидимая черта, которая отделяет бессмысленные комбинации цветовых пятен от великих полотен В. Кандинского. Что она, эта граница, существует, мы чувствуем. Мы видим это собственными глазами. Но вот сформулировать я, пожалуй, не смогу. И не потому, что мне не хватает слов и понятий. Абстрактное искусство существует за гранью слова.

В чем убедили монашеские артисты? Для абстрактного балета не так важна техника. Это отличает его от классических divertissements, подобных показанному на гастрольях «Неаполю» А. Бурнонвиля (в партиях Дженнарро и Терезины выступили Ф. Оливьери и Э. Десютте). Там техника сама по себе способна создавать эстетический эффект. Гораздо важнее для абстрактного балета ощущение музыки — не темпа и ритма, а музыки как таковой. Но это еще не все. Необходимо то, что я назвал бы интуицией пластической формы, когда поза, жест, движение выражают сами себя, а не служат знаками характера, жанра, сюжета. Здесь артистам нашим есть чему поучиться у балета Монте-Карло. Наша балетная школа (несколько возможно такое собирательное понятие) тяготеет к началу образности, тогда как абстрактная хореография безобразна, или являет образ образа, танец танца, балет балета.

Вторую группу спектаклей гастрольного репертуара составили сюжетные, жанровые балеты. Это «Шехеразада» Фокина, «Блудный сын» Баланчина, «Парижское веселье» Мясина.

В отличие от «Шопенианы» балет «Шехеразада» в оригинальной редакции Фокина у нас не ставился никогда. Между тем этот спектакль принадлежит к числу наиболее значительных произведений «Русского балета» первого периода. В нем приемы и принципы мирискуснического театра были доведены до последней черты, до крайнего предела, когда каждая мизансцена, каждая композиция становится законченным произведением не столько хореографии, сколько живописи. Предпочтение декоративных форм конструктивным, яркая зрелищность, пышная орнаментика, извилистость линий, украшательство, нарядная расточительность, роскошь, блеск и мощь в соединении с пестротой, — все эти составляющие стиля «Мира искусства» были выражены в «Шехеразаде» с удивительной художественной силой. В какой-то мере это тоже абстрактный балет. Персонажи «Шехеразады» не являются характерами в смысле комбинации душевных свойств и стремлений. Они подобны изгибам и рельефам огромного персидского ковра, созданного причудливой фантазией М. Фокина.

Режиссеры и артисты балета Монте-Карло проявили немало стараний при восстановлении спектакля. В этом убеждаешься, сравнивая увиденное на сцене с многочисленными описаниями балета. Текстуально все соответствует оригиналу. Но вот в атмосфере, настроении действия произошли некоторые трансформации. Действию недоставало динамики и экспрессии, внутреннего накала, особенно необходимых в сцене вакханалии. Мирискуснический балет был во многом театром «живых картин», но не сводился только к этому.

Бесспорной удачей спектакля стал дуэт главных персонажей — любимой жены султана Шахрияра Зобейды (Л. Барикалла) и Черного раба (Ф. Оливьери), отмеченный соответствием не только букве, но и стилю фокинской хореографии. Артистам удалось выдержать тот градус роли, которого явно не хватало аморфному кордебалету.

Удачу фокинских постановок обусловило еще и то, что была воссоздана оригинальная сценография А. Бенуа («Шопениана») и Л. Бакста («Шехеразада»). Это важный момент с точки зрения эстетики мирискуснического театра. Например, балеты М. Петипа можно исполнять в



Сцена из балета «Шопениана».

нейтральном оформлении, не нарушая их художественной строй. У Фокина же сценография вплетается в пластическое действие как неотъемлемая его часть.

Если «Шопениана» и «Шехеразада» представляют начало «Русского балета», то «Блудный сын» Д. Баланчина приходится на его завершение. Спектакль был поставлен в последний дягилевский сезон в мае 1929 года.

Характеризуя этот период «Русского балета», Дягилев незадолго до смерти писал: «Новая оценка моих теперешних спектаклей — это ряд восклицаний: спектакль «странный», «эксстравагантный», «отталкивающий», а новый термин для теперешней хореографии: «атлетизм» или «акробатизм».

Подобные характеристики во многом совпали с оценкой С. Прокофьева. Композитор остался недоволен хореографией Баланчина, «плохо ввязавшейся с музыкой и не без досадных выдумок, не идущих к сюжету». Между тем в «досадных выдумках» Баланчина ключ к драматургии этого балета. Библейская притча была поставлена Баланчиным в приемах эксцентриады и гротеска, что в сочетании с музыкой Прокофьева с ее торжественностью и местами даже величием создавало своеобразный драматургический эффект. Причем, эффект был, действительно, «странным», парадоксальным. Странным казалось это соединение «трагической пантомимы» (определение Дягилева) и буффонады, цирковых трюков, эксцентрических приемов. В жанровом отношении балет Баланчина является мистерией-буфф, что создает серьезные трудности при его сценическом воплощении.

Артисты из Монте-Карло показали себя мастерами

Л. БАРИКАЛЛА (Дама в красном) в спектакле «Парижское веселье».

Фото Д. Куликова



пластического гротеска. Сложнейший рисунок Баланчина они выполняли с завидной легкостью и азартом. Однако второй план балета, его «трагическая пантомима», остался в значительной степени не освоенным. Это относится в первую очередь к Блудному сыну (Ф. Оливьери). Артист хорошо передал порыв, страсть, вожделие, но для заключительных сцен не находит интересных красок. Эти сцены надо играть острее, драматичнее и более весомо, мистериально.

Блестящим финалом гастролей стал балет Л. Мясина «Парижское веселье» на музыку Ж. Оффенбаха. Создание этого спектакля принадлежит к тем временам «Русского балета», которые наступили со смертью Дягилева и прекращением его сезонов. Утратив прежние формы своего существования, «Русский балет» продолжал жить как художественная идея, формируя свои экстерриториальные зоны в разных частях балетного света.

Если пересказывать сюжет «Парижского веселья» так, как он изложен в либретто, то это займет много места и мало что объяснит. Сюжетная канва в нем особой роли не играет и служит лишь предлогом для танцевальных номеров. В парижском ресторанчике появляются разные посетители, каждый со своим номером и со своим трюком, чередование их образует действие балета, подкрепляемое незамысловатыми драматическими положениями. Между персонажами вспыхивает любовь, ее сменяет ревность, кто-то кому-то изменяет и т. п. Яркий и красочный спектакль Л. Мясина поражает неистощимой фантазией и изобретательностью. Даже тривиальный канкан в руках хореографа превращается в поистине феерическое зрелище. Среди солистов следует выделить П. Канталупо — Продавщицу перчаток, А. Дерье — Продавщицу цветов, Л. Барикалло — Даму в красном, Ф. Оливьери — Перуанца.

Этот спектакль высветил еще одну черту труппы из Монте-Карло. У артистов великолепно развито чувство юмора. Игра их подкупает обаятельным лукавством, самоиронией, тонким комизмом, чуждым нарочитости и шаржирования.

Гастроли балета Монте-Карло тем были замечательны, что, независимо от больших или меньших удач отдельных постановок, позволили соприкоснуться с традицией театра Дягилева и его последователей. Сегодня мы переживаем процесс воссоединения русской, российской культуры. Рассеянная по всему миру, загнанная во внутреннюю эмиграцию у себя дома, расстрелянная в подвалах ГУЛАГа, ныне она возвращается к нам бесценными памятниками литературы, философии, живописи, музыки.

Балетный театр по непонятным причинам оказался вне этого процесса. Между тем, потери, понесенные в свое время этим искусством, были поистине катастрофическими. Балет утратил целое художественное направление, которое в дальнейшем определило и ныне во многом продолжает определять развитие мировой хореографии.

В прежние десятилетия изредка предпринимались попытки возобновления «дягилевских» балетов. Но делалось это без системы, от случая к случаю. Постановки в репертуаре долго не задерживались.

Нельзя, конечно, оживить танец Павловой или Нижинского. Однако дать новую жизнь балетам, в которых они выступали, вернуть искусство выдающихся хореографов, — это вполне возможно. И не говорите мне, что театр, мол, не музей и коллекционирование не его дело. Я это знаю. Речь идет не о музее. А хотя бы и о нем. Стоит ли доказывать, что отрыв от культурного фонда прошлого, невладение им, — это такой тормоз, который не оправдать всеми мыслимыми противопоказаниями музея театру. Одно дело, когда культура развивается органически, следуя только своим имманентным законам, и совсем другое дело, когда она становится объектом искусственного конструирования. Тогда, возвращаясь к органическим началам культуры, приходится заново проходить ее пройденный в свое время путь.

Говорю это потому, что убежден в необходимости создания особого театра, школы хореографического искусства, где были бы представлены в полном объеме произведения Фокина, Мясина, Баланчина, Лифаря. Есть и имя этому театру — имя Сергея Павловича Дягилева. Пускай хотя бы теперь обретет он дома собственный театр, чего не дано ему было в земной жизни.

До тех же пор остается довольствоваться тем, что русский балет будут привозить к нам из Монте-Карло

Сергей СТАХОРСКИЙ,
кандидат искусствоведения

ВСТРЕЧА С „Театром танца“ ПИНЫ БАУШ

Н

аша весьма ограниченная информация о явлениях жизни зарубежного балета делает, к сожалению, для нас новыми явления, которые и обрели репутацию, и родились достаточно давно. Тем не менее мы должны поблагодарить Союз театральных деятелей СССР за то, что программа Фестиваля театров Федеративной Республики Германии, проходившего в начале года в нашей стране, включала показ спектакля театра из города Вуппертала «Гвоздики». Имя создателя и руководителя этой труппы Пины Бауш широко известно: она лидер направления театрального искусства, которое получило название «театр танца».

Пина Бауш получила образование в «ФольквангшULE» в городе Эссене, где занималась под руководством Курта Йосса, затем изучала различные концепции движения выразительного танца (das Ausdruckstanz) и его традиции импровизационности у других мастеров. Несколько лет она провела в Нью-Йорке, где знакомилась с методом работы разных представителей танца модерн. Только после такой фундаментальной подготовки Пина Бауш решила начать создавать собственные хореографические произведения.

Итак, спектакль «Театра танца» города Вуппертала «Гвоздики», поставленный Пиной Бауш. Сцена — цветник из «миллиона» розовых гвоздик в начале спектакля олицетворяет собой мир красоты, мир природы. В конце спектакля мы видим тот же цветник, но истоптанный, мятый, одичалый — здесь побывали люди. Они играли и росли, встречались и разлучались, радовались и боялись, строили нечто и это нечто сами же разрушали, но были ли они счастливы? Этот вопрос задаешь себе, но имеешь в виду далеко не только то, что происходит на сцене. Театр достигает удивительно сильного ассоциативного эффекта. Возникают не какие-то мгновенные конкретные ассоциации у зрителей, а общее восприятие жизни и времени. Нашей жизни, нашего времени — волнения за саму жизнь на земле, мысли о ее смысле и бессмыслице, о ее ценности, о твоей сопричастности к происходящему. И это надолго остается жить в тебе независимо от желания и, я бы даже сказала (наверное, такое чувство характерно для многих), вопреки твоему желанию и оценке сценического произведения.

Слишком многое происходившее на сцене, было даде-

ГАСТРОЛИ

ко от принятой в нашем хореографическом театре эстетики, более того, выглядело как-то совершенно не связанным с самим пониманием слова «танец». Поэтому традиционно-балетный зритель в своем большинстве не принял, да и не мог принять это искусство.

Выступления театра, безусловно, вызывали споры. Были люди, которые уходили со спектакля, жалуясь на отсутствие танца, растянutosть действия, его скуку. Тем не менее успех представления был явным — театр из города Вуппертале привлек к себе внимание совершенно иной театральной публики, резко отличающейся от традиционной «балетной». Хотелось бы, чтобы московские, да и не только московские, зрители могли получить узнать этот театр и увидеть не один его спектакль, но и другие работы Пины Бауш, получившие мировое признание: «Весна священная», «Синяя борода», «1980», «Две сигареты в темноте». Часть этих произведений мне довелось увидеть на сцене самого театра в городе Вуппертале, часть — в видеозаписи.

Честно признаюсь, я не стала поклонницей театра, хотя понимаю, что у такого выдающегося художника, как Пина Бауш, есть свои преданные поклонники и среди зрителей, и среди критики. В родном же городе театр просто обожают. Его помещение окружено цветниками, его интерьеры любовно оформлены, его зрительный зал всегда переполнен. Спектакли труппы волнуют своей проблематикой, волнуют всех, особенно молодежь, что очень важно.

Тема театра Пины Бауш, если можно так выразиться, — состояние души человека. При этом она активно использует приемы абсурдности действия. Просто пересказать его невозможно — происходящее во время того или иного сценического эпизода, того или иного спектакля предельно спрессовано, события развиваются одновременно и параллельно, и из этого частного (коллажного) складывается целое. Пластическая партитура строится по определенным законам, сформированным в театре Пины Бауш. Танцы или собственно танцевальные сцены (если не говорить о «Весне священной») встречаются здесь редко: ими могут быть или танцевальные пассажи в стиле экспрессивного танца, или хороводно организованное движение по сцене, или отдельные движения-«всплески» солистов, или кордебалетно размноженный язык жестов — своего рода речь глухонемых... Сама же динамика поведения актеров на сцене, с

ГАСТРОЛИ

их непрерывной и активной сменой поз и па, безусловно, выявляет в них профессиональных танцовщиков. Но спектакли Пины Бауш могут исполнить только артисты, владеющие всеми средствами актерской техники современного театра, в том числе словом, органикой сценического действия. Контакт артистов со зрителем создается сознательным включением его в творческий процесс — или приглашением выйти вместе на минутку из зала на сцену для того, чтобы посекретничать (как в «Гвоздиках»), или принять из рук «официанта»-актера чашечку с кофе (как в «1980»), или обращением непосредственно к нему с рассказом о себе каждого актера, что включается в разные спектакли. Вообще установление взаимосвязей между людьми — это постоянная тема творчества Пины Бауш. Отсюда активные поиски языка общения в самых разных сферах жизни.

Размышляя о корнях театра Пины Бауш, приходишь к выводу, что он безусловно рожден на немецкой художественной почве, впитал в себя законы свободной пластики того направления европейского танца модерн, называющего себя сегодня «художественный танец», то есть в «Театре танца» — многое от стилистики школ Р. Лабана и М. Вигман. Однако театральность приемов характеристики действующих лиц восходит также к творчеству Курта Йосса. Многие в палитре Пины Бауш родственно манере Бертольда Брехта. И вместе с тем театр Пины Бауш — это только театр Пины Бауш, и тем он интересен. Она создает необычное поле действия, рассказывающее не о том, как люди «двигаются», а о том, что ими движет. «Вещи, которые мы открываем для себя, и есть самые важные», — говорит хореограф. И в своем экспериментальном театре она утверждает это.

Пина Бауш смело воссоздает на сцене мир реальных людей. И независимо от того, нравятся они вам или не нравятся — это живые люди, и они не могут оставить зрителя равнодушным. Ее творения заставляют занять определенную позицию. И в этом смысле ее нетрадиционный театр — есть театр в самом его высоком традиционном назначении.

Сцена
из спектакля
«Гвоздики».

Фото
Д. Куликова

Валерия УРАЛЬСКАЯ,
кандидат философских наук



Наталья МАКАРОВА в балете
«Лебединое озеро»



*Наталья Макарова-
знакомая и незнакомая*

Е

обытие, поднявшее на ноги весь балетный Ленинград, произошло, как это ни странно, благодаря кинематографистам. Состоявшийся в городе на Неве первый Международный фестиваль негровых фильмов принимал в числе своих участников «первую леди западного балета», танцовщицу Наталию Макарову — в прошлом нашу соотечественницу, начинавшую свою карьеру на сцене Кировского театра. Макарова и документальное кино?.. И тем не менее приглашение ее на фестиваль имело свой, хотя и неожиданный резон: на конкурс представлялась ее авторская четырехсерийная (!) картина «Балерина» (она получила специальный приз «За человечность») — кинодокумент «из первых рук» о служении балету и — предоставим слово Макаровой — «о рождении танца, о постоянном преодолении себя, об отношениях с партнером, словом, обо всем, что я пережила и выстрадала на сцене».

Две недели длился творческий визит гостьи в Ленинград, где ее жаждали видеть все и всюду. Восстанавливались, связывались разорванные нити — дом, театр, хореографическое училище, круг близких и друзей. Немало было встреч с ленинградскими зрителями, перед которыми Наталия Макарова выступала и как собеседница в диалоге с залом, и как деятель культуры, пропагандирующий посредством кино балетное искусство, и, наконец, как исполнительница двух дуэтов из «Онегина» в постановке Джона Кранко. Во всей этой многоликости открывалась дотоле неизвестная для нас Макарова — большой, зрелый мастер и притягательная артистическая личность с выношенными творческими принципами.

Н. МАКАРОВА
на репетиции
с солистами
Ленинградского
театра
оперы и балета
имени
С. М. Кирова
Ж. АЮПОВОЙ
и **А. КУРКОВЫМ.**

Первой «трибуной», откуда прозвучал для ленинградцев голос Наталии Макаровой, стали страницы городских газет, сразу напечатавших свои интервью с ней. В результате как бы получился один сквозной монолог танцовщицы, из которого многое мы услышали с опозданием на восемнадцать лет.

— Сказать, что счастлива — не сказать ничего... Было время, когда не смела даже мечтать приехать в Ленинград еще танцующей балериной. Думала, когда-нибудь, в старости. То, что случилось — чудо... Все эти годы живя и работая на Западе, я ощущала себя до глубины души русской. Я не человек политики, я балерина, артистка, и меня волнует только искусство. Я осталась, чтобы расширить свой артистический горизонт, здесь мне не доставало материала. У меня творческий голод, он мучил меня с детства... Идея отдать свое искусство миру — географические границы для меня абстрактны, у искусства нет границ — была во мне давно. И я это сделала.

Первая зрительская встреча с балериной в огромном зале Дворца культуры имени Ленсовета произошла еще до ее сценических выступлений. «Живое» появление полугендарной, овеванной славой бывшей ленинградской танцовщицы, которую никакие запреты и наветы не смогли вычеркнуть из памяти ее любивших, прямо-таки взорвало зал в единодушной радости приветствия. И вот начался направленный немалой долей юмора рассказ артистки — о том, как она случайно попала «в балет», о курьезах, происходивших с ней на сцене Кировского театра, например, при первом исполнении Одетты-Одиллии: «На фуэте, на котором все обычно продвигаются вперед, я вдруг начала двигаться назад и на шестнадцатом пируэте вовсе исчезла из виду в задней кулисе». Но, размышляя о своей судьбе, Макарова делалась серьезной: «Поначалу я как-то плохо представляла себе, что стану балериной. Только, пожалуй, за год до выпуска родилось сознание, что моя жизнь будет посвящена балету, и надо сосредоточиться на этом. В то время я впервые почувствовала счастье от самого танца — движения были у меня внутри (да, наверное, и есть), и музыка заставляла меня двигаться, отдаваться им... А выпускалась я как лирико-романтическая танцовщица, и, конечно, меня сразу определили «на классику».

Классика и современность — эта тема просто не могла не возникнуть на встрече с балериной, в которой с самой ранней юности открылась, по словам В. Красовской, «интуитивная способность осовременивания роли», склонность «к остроте пластического рисунка». Напомним, что в своей





давшей статье о Макаровой Красовская смотрела на танцовщицу сквозь призму современных и даже злободневных ассоциаций и видела ее то девочкой с рисунка Пикассо, то «стильной девочкой» Ренессанса в «Ромео и Джульетте», то «балетной Джульеттой Мазиной» в «Жизели». В той же статье немало страниц было посвящено первым работам с балетмейстером, чье имя сразу назвала уже зрелая Макарова, отвечая на вопрос о памятных для нее исканиях «российского периода». Как о скульпторе, вылепившем ее такой, какая она есть, говорила она об этом хореографе и своим слушателям в зале Ленсовета, и тем, кто встречался с ней в Музее театрального и музыкального искусства, и зрителям телевизионной передачи. И снова сложился как бы единый монолог:

— Мне необыкновенно повезло — я работала с Якобсоном. Леонид Вениаминович заметил меня еще в школе, а затем взялся за меня в театре, когда я танцевала массу классических вариаций. А у него было все наоборот — и колени завернуты, и пальцы не вытянуты. К тому же он ненавидел арабеск. Как только я вставала в арабеск, он приходил в отчаяние. Когда мы с ним работали, он как будто плел кружева. Что он делает, я понимала только своим телом. Он ставил как-то все отдельно, а потом неожиданно выходило целое. Думаю, лишь он один знал результат заранее... Да, Якобсон — гений. Если бы он смог тогда побывать на Западе, увидеть все, что делалось в те годы там, он бы далеко ушел. Но, к сожалению, ему приходилось черпать только из своей головы. Конечно, в этом тоже есть хорошая сторона — он не терял своеобразия, но все-таки видеть мир — так важно... Работа с Якобсоном научила меня двигаться свободно, поскольку он раскрепостил мое

Н. МАКАРОВА
вновь на сцене
Кировского...

Фото
С. Шевельчинской

тело, руки, весь «верх». Свободу корпуса я получила именно от него. И внесла затем в классику. Ведь балерины, одевая пачку, сразу заковываются как бы в броню, вероятно, думая, что тюник обязывает. Но я так не считаю. И все классические балеты танцую с этим развитым во мне Якобсоном, ощущением экспрессивности и раскованности корпуса.

Такое необычное признание из уст классической балерины, воспитанницы наиболее канонической ленинградской школы, воспринималось, скажем прямо, откровением. Но откровением вдвойне стал сам танец Наталии Макаровой в классических спектаклях, который мы увидели в фильмах «Ассольюта» и «Балерина». Балеты, освященные традицией, балеты, известные как читанные-перечитанные книги, «Лебединое озеро» и «Жизель» в исполнении той, «западной», Макаровой нельзя было узнать, хотя их установленный хореографический текст не изменился. В хрустальных формах этой классики все зажило, запело, задышало...

Особый эффект увиденного заключался в возможности сопоставить макаровскую интерпретацию Жизели и Одетты с ее же размышлениями о содержании и хореографической природе этих двух партий. В фильме «Ассольюта» в идеальной гармонии у балерины сошлись видение и воплощение «Жизели»: «Второй акт балета — акт духа. Дух, не тело, вершит в нем мастерство. Меня здесь манит мистика, я представляю себя частью этого таинственного мира. Жизель-виллиса — олицетворенный символ женственности, дышащий покоем. В создании такой атмосферы невесомость, конечно, главное: Жизель буквально парит в воздухе. Поэтому я не должна дотрагиваться до пола, ведь я танцую по мановению ветра...» Метафору Макаровой подхватывал на экране ее бесплотный, как отлетающий пух, танец. Тонким грифелем пуантов и пастельным, без единого нажима, летом ног набрасывалась в воздухе легкая канва его рисунка, тотчас как бы смывавшегося белым газом тюника. Руки мягким колыханием навевали странное успокоение, отрешая от всего земного.

По словам Макаровой, «Жизель», сопровождавшая ее от выпуска всю творческую жизнь, никогда ей эмоционально не приедалась, поскольку героиня внутренне взрослела и изменялась вместе с ней. Сегодня, на исходе этого совместного пути, балерина убеждена: «Жизель» — лучшее, что я сделала в балете». Не нам, увы, не увидевшим и половины из того, что было ею сделано, спорить с балериной. Да и, спору нет, танец ее в Жизели — эта льющаяся музыка души — воистину прекрасен. Но и ее Белое адажио из «Лебединого озера» — та же «песнь песней».

Сердечное тепло проникло в танец Одетты у Макаровой — танец изысканных прозрачных форм. Чего стоили одни только певучие и тающие руки — не привычные «лебединые крылья», а ласковые, любящие руки женщины. Да и весь он предстал внутренне подвижным, даже произвольным в распределении акцентов, интонировании фраз, «вздохах» и затянках пластического голоса — словно бы сегодня так, а завтра по-другому — «все в зависимости от того, что я чувствую и что говорит мне музыка». Макарова, кстати, исполняет Белое адажио заметно медленнее, чем принято у нас, но в зримой мелодии ее танца подобный темп в высшей степени оправдан. Оправдан потому, что каждый миг звучания для балерины словно бы на вес золота — все «расширившееся» пространство музыки буквально потапно оказывается выраженным, пропущенным через эмоционально-хореографическую кантилену, длящуюся с первой и до последней ноты без единого разрыва ткани.

Счастливым случаем помог попасть в «творческую лабораторию» актрисы и увидеть, какой труд души и тела, обдуманый и кропотливый поиск скрывается за свободным и проникновенным танцем ее Одетты на экране: Наталия Романовна согласилась прорепетировать «лебединый акт» с одной из начинающих солисток Кировского театра Жанной Аюповой (партнер А. Курков). Даже тезисный «конспект» этой репетиции, думается, способен обогатить молодых танцовщиц бесценным опытом в подходе к старым, «затанцованным» партиям классического репертуара.

Из технических задач танца Макарова коснулась тех специфических ощущений формы, с которыми связан своеобразный характер пластики Одетты. «Хорошая, мягкая спина, а не работает, — начала с удивлением Наталия Романовна, — не работает в том месте, где должна: в лопатках, откуда как бы и растут «крылья». Гнуться в позах, пор де бра важно не столько много, сколько правильно:

выгибание не в талии, не в бедрах, а именно в лопатках и предплечьях — они должны «дышать» в движениях, чтобы спина казалась живой и говорящей». Так, например, в вариации Одетты перед каждым *sissone* по диагонали — «вздох спины в плие и новое усилие», а выход в конце фразы в арабеск — «с подачей корпуса вперед и сразу сильным прогибом назад». Такие же импульсивные «контракции» или же плавные «колебания» спины — в адажио: «Не надо этого бояться». Спина важна и в мизансценах — она, говорит Макарова, первая «показывает», что Одетту всякий раз неудержимо тянет обратно к Принцу, едва лишь сделан шаг, чтобы уйти... Внимание обращается на ноги. «Мягкие ноги — еще не значит «вкусные». А танцевать надо через «вкусные» мышцы, не должно быть «пустых» ног, — замечает Наталия Романовна и советует в позировках на пуантах — аттитюдах, арабесках — не принимать сразу готовую позу, а постепенно «растить» ее, стараясь достичь всей возможной амплитуды мышц. «Тянись наверх, еще наверх, и перед тем, как идти вниз, еще раз надо все-таки успеть податься вверх». Той же мышечной тягучести, именно процесса, она требует и от любого из подъемов, выниманий ног в больших движениях адажио («В музыке нет бросков, она течет...»), и от каждого плие в арабесках перед сменой позировок («Не застревай в плие: оно еще не кончилось, но ты уже уходи с ноги...»)

Макарова настойчиво подводила подопечную к тому, что ни одно движение в дуэте не должно себя исчерпывать, а на грани завершенности лишь перерождаться в другое. Непрерывность, слитность потока формы заявлялись законом выразительности для Одетты, и ему подчинялась вся работа и корпуса, и ног, и рук. Что касается рук, то их секреты, пожалуй, менее всего поддавались объяснению и передаче — слишком произвольна и индивидуальна была найденная для них пластика. Но и тут Наталия Романовна призвала не бояться ни «релаксации» в руках, с которых должно быть полностью снято напряжение, ни совершенной естественности в жестах — и показывала, как Одетта, например, может взять в свои ладони руки Принца.

При всей ценности этих рецептов «технологии» Белого адажио главный интерес репетиции заключался все же в том, как балерина подбиралась к «духовным корням» составляющих данный танцевальный текст движений. Ее не устраивало само по себе их выполнение, как бы красиво то ни выглядело. Она въедалась в форму, допытываясь, обдумана ли исполнительницей ее суть. «Что ты хочешь здесь сказать? Просто сделать красивую позочку? А что ты чувствуешь в ней? Что она для тебя значит?» Через такую внутреннюю мотивацию Макарова стремилась пропустить чуть ли не каждое звено хореографической цепи, доказывая тем, что у нее самой все движения адажио нанизаны на стержень насыщенной психологической драматургии. В ее основе — трагическое знание Одетты о своей судьбе, и логика танца вырастает из этого главного для Макаровой ядра. Не то или иное классическое па, а «жалоба», «порыв в воздухе», «нахлынувшая вдруг усталость», «стремление уйти, так как тебе известно, каким будет конец», «неодолимость своей тяги к Принцу», «покой и упоение»... И, что примечательно, эта эмоциональная конкретизация абстрактного языка не шла вразрез с его возвышенной и обобщенной сутью. Напротив, на все ложился ответ одухотворенности, какой была объята балерина, даже здесь, на репетиции с другой танцовщицей. Что ж, в этом сказывалось ее кредо: «Выражение должно выходить из духовного настроения. Именно на репетиции нужно создать вокруг себя атмосферу, тогда та возникнет и на сцене».

Но вернемся в зал Ленсовета, где состоялся показ фильмов с танцующей Макаровой. Поистине, «лучше один раз увидеть...» Ведь до этого просмотра большинство не имело представления, кем собственно стала за эти годы Наталия Макарова, что такое ее танец, за который она была удостоена на Западе титула «Балерины-ассолюта». На встречу с ней шли по старой памяти о чудесно одаренной молодой артистке, шли из-за интереса к самому имени — еще недавно «запретному плоду», шли из-за ажиотажа, возникшего вокруг ее приезда. Но после фильмов в зале уже сидели люди, которые смотрели на эту элегантно «заморскую» женщину новыми глазами. И настал долгожданный час ее триумфа на родной земле. Впервые за восемнадцать лет она услышала горячие аплодисменты и крики «браво» соотечественников, приняла из их рук цветы. Волна любви, похоже, застигла ее виновницу врасплох — она явно этого не ожидала и выглядела растроганной, даже чуть растерянной. «Сколько тепла... как мне отдать его

обратно? Вероятно, только на сцене я смогу отблагодарить за всю эту любовь». Да, уже близился выход на ленинградскую сцену — на сцену того театра, в котором прошла ее беспокойная артистическая юность.

Выбор для выступлений в Ленинграде сцен из балета «Онегин» на музыку П. Чайковского красноречиво свидетельствовал и о связи Макаровой с отечественной культурой, русской классикой (помимо пушкинской Татьяны, в ее репертуаре и героиня тургеневского «Месяца в деревне»), и о тяге к драматически развитым образам. Исполнив десятки хореографических опусов, испробовав множество возможных форм в работе со всеми известными хореографами мира (Д. Баланчин, А. Эйли, Д. Роббинс, Р. Пети, М. Бежар, Д. Ноймайер, Ф. Аштон и т. д.); Макарова пришла к тому, что принципиально ограничила свой репертуар «большими спектаклями». «Мне интересней всего делать роли, давать образы в развитии, быть не Наташей Макаровой, а теми, кого я исполняю. А это значит участвовать в полнометражных балетах, созданных, главным образом, Д. Кранко и К. Макмилланом. Поэтому я, в основном, сейчас танцую Манон, Джульетту и Татьяну».

Ежедневно в течение недели в балетных классах Кировского театра шли макаровские репетиции (партнером балерины был английский танцовщик А. Сомбат). И если на встречах с ленинградцами открывалась новая, неизвестная нам Макарова, то здесь, в пространстве без прожекторов и публики, мировая знаменитость оборачивалась той душевной и простой «Наташей», какой в театре знали ее прежде. Даже ее облик, едва она сбрасывала с головы модные заграничные платки, сразу становился по-прежнему девчоночьим и совершенно русским, с этими раскиданными по сторонам исхудалого лица непокорными солончонными вихрами. Но самая удивительная метаморфоза «западной» Макаровой в «нашу», кровную, родную, наступала всякий раз (и на репетициях, и затем на концертах), как только раздавались звуки музыки Чайковского, сопровождавшей дуэты из «Онегина». Мелодия лишь начиналась, но все существо танцовщицы уже оказывалось в плену вдохновения, в плену той образной стихии, в которой ее русская природа заговаривала в полный голос. В Макаровой словно открывались эмоциональные створы, и пушкинская «Татьяна, милая Татьяна» тотчас узнавалась в этой горячей впечатлительной натуре. Полнота актерского самозабвения, искренность и сила чувств явно не зависели от того, где рождался макаровский танец — на сцене или в балетном зале. Ни разу и нигде Наталия Романовна не отменила для себя закон перевоплощения и переживания. «Я больше чувствую себя танцующей актрисой, чем балериной, исполняющей роль. Вместо того, чтобы играть, я стараюсь жить». Примером того и явилось ее исполнение двух ключевых сцен «Онегина» («Письмо и сон Татьяны», «Отвержение») на вечере балета Кировского театра.

Первый дуэт Татьяны и Онегина — это греза юной девы на грани сна и яви о любимом, это порывы и мечты души, возбужденной первым чувством. Закончено письмо ко Евгению, отложено перо, и героиню охватывает тихая ночная дрема. Но в пространство ее сна врывается Онегин и страстными призывами смущает целомудренный девический покой. И вот Татьяна открывает в себе женщину... Вся хореография дуэта сочинялась Д. Кранко с расчетом на импульсивность, непредсказуемость посылов, на эмоциональную заряженность классических по стилю па, на какое-то учащенное дыхание в поддержках и движениях. И Макарова заставила это ощутить и в летящем, упоенном беге ее Татьяны за Онегиным, и в ее вспыхивавших колеблющимся пламенем свечи и тотчас словно задуваемых от ветра пируэтах, и в головокружительных, как в бездну, срывах высоко с воздуха прямо на руки Евгению, и в ее отчаянных попытках удержать в объятиях этот фантом счастья, все более воспламеняющий ее воображение. Тревожный сон выдавал тайные мечты макаровской Татьяны, пугал ее саму жаром родившегося в ней желания...

Между первым и вторым дуэтом, «Отвержением», у Макаровой пролегалась жизнь Татьяны. Истрадавшаяся, но глубоко захоронившая свою драму женщина встречала бросившегося к ее ногам Онегина. В хореографии повторение поддержек, позировок, мизансцен как бы провоцировало, искушало героиню отдаться прежней страсти. Однако, «перечитывая» текст, Макарова давала здесь понять, как страшит Татьяну эта власть хорошо знакомых ей движений, в которых живет память о былом экстазе, как пытается она противостоять их эмоциональному воздействию. Мучительный диалог с Онегиным — в рывках друг к

другу, друг от друга — исчерпывал ее сопротивление и тогда молниеносно раскручивалась зажатая в ее душе пружина страсти... Но то был лишь пьянящий миг последнего глотка свободы. Героиня оставалась в одиночестве, чтобы вечно переживать муку своей победы над собой.

В тот вечер Кировский театр стал Меккой поклонников прекрасного. И, как принято говорить, успех превзошел ожидания. Но успех этот мерился не количеством вызовов, не официальными речами, а множеством счастливых лиц в переполненном голубом зале. В шуме оваций прослушивалось биение взволнованных зрительских сердец. И с ними в унисон явно билось сердце самой Макаровой. Подыскивая в торжественный для нее момент слова признательности, адресованные ленинградцам, она вдруг заговорила стихами Пастернака: «Моя любовь так сильно разрослась, что мне не охватить и половины...»

Полная оценка случившегося события, как и влияния его на умы молодого артистического поколения, думается, еще впереди. А пока доверимся высказанным «по горячим следам», вероятно, самым авторитетным мнением профессионалов — известных ленинградских балерин, которые знали Макарову до эмиграции и, конечно же, с пристрастием смотрели на нее сегодняшнюю.

АЛЛА ШЕЛЕСТ:

«Макарова стала настоящей балериной-актрисой. Выразительна она всегда была, но теперь она — и чрезвычайно глубока. Ее отличает ныне предельная чистота в технике исполнения, когда видны лишь результаты профессиональных приемов, когда предельно сделан каждый момент танца, в каждом достигнут «абсолют». И впечатление подлинных ситуаций, подлинных реакций...»

ИРИНА КОЛПАКОВА:

«Наташа и там, на Западе, — другая, не такая как все. Мне кажется, что у нас в театре почва именно для нее, спектакли для нее были бы. Это — все классические и все те, которые ставились. Конечно, она поражает сейчас своей невероятной экспрессией, пластичностью, свободой танца. Но это у нее уже было и раньше, в ее Девиге-Красе из «Страны чудес». А вот от западной школы она взяла устойчивость, выворотность, вытянутость, которые и дают такую эластичность ног, эластичность ощущения своего тела, а следовательно, и большую душевную свободу.»

НИНЕЛЬ КУРГАПКИНА:

«За эти годы Макарова не только ничего не потеряла, но все предельно развила, чему способствовала ее огромная творческая нагрузка и обращение к разному репертуару. Сейчас у нее все работает на выразительность — идеальная форма, координация, владение корпусом, наконец, устойчивость: у нее в принципе нет в танце статичных поз — пока она стоит на пальцах, поза длится, достигая своего апогея. Она приобрела не хватавшую ей раньше стабильность и абсолютную раскованность. Здесь бы она никогда так не раскрепостилась, потому что танцевала бы считанное количество раз в год...»

АЛЛА ОСИПЕНКО:

«С сегодняшней Макаровой я не могу провести никакой аналогии. Меня не поражает хореография, которую она исполняет, меня поражает, как она владеет этой хореографией. Раньше в ее танце превалировала всегда эмоция, что, бывало, шло ей во вред, но теперь ее танец стал «умным» — она умеет себя контролировать, доходить до предельной высоты исполнительства. Да, в ней все выросло до глубокой зрелости. Это русская балерина, доведенная до совершенства. И это — свободная личность, которую никто не зажимает, — она свободно мыслит, свободно говорит, свободно двигается на сцене...»

ОЛЬГА МОИСЕВА:

«Макарову всегда отличало понимание задачи, ради которой она выходила на сцену. Ее всегда тянуло к драматизму, к раскрытию образности. И за это время все эти качества усилились. Наташа — это сама музыка. Впечатляют и ее тонкость, чувство стиля, выразительность корпуса и рук. Притом весь танец идет для того, чтобы создать требуемое состояние. Поэтому для меня встреча с Макаровой — это встреча с Искусством с большой буквы.»

Наталья ЗОЗУЛИНА

“ТЕРПСИХОРА В КРОССОВКАХ”

«III»

ерпсихора в кроссовках» — так американский балетный критик Салли Бейлз назвала свою книгу, посвященную постмодернистскому танцу — направлению, к которому в начале своей творческой деятельности принадлежала хореограф Триша Браун из Соединенных Штатов Америки, чья труппа недавно гастролировала в Москве. Оно зародилось в конце шестидесятых — начале семидесятых годов. И основным принципом творчества его апологетов стал отказ от театральности танца — исполнители во время представления катались на роликовых коньках или, оснащенные альпинистским снаряжением, ходили по стенам под прямым углом... Отдала дань этим увлечениям и Триша Браун. Действие одного из осуществленных ею в ту пору представлений «Пьеса на крыше» (1973) происходило на крышах одиннадцати домов, расположенных на территории нескольких кварталов нью-йоркского района Сохо: танцовщики, находясь на них, передавали друг другу сигналы по семафору. Зрители, наблюдавшие эту картину, тоже расположились на крышах и, как отзывался один из них, им казалось, что они видят прием сигналов от инопланетян. Тогда Триша Браун достаточно скептически относилась к сцене и ее возможностям. Но прошли годы, и путь творческой эволюции все же привел ее на театральные подмостки. Свои эксперименты прошлых лет она объяснила следующим образом: «Многое в той моей работе сделано в противовес условностям, претенциозности...»



Танцует
Триша
БРАУН.



Танцует
Триша БРАУН.

Фото
Л. Гринфельда

В Москве, во Дворце культуры Автомобильного завода имени Ленинского комсомола, труппа, руководимая Тришей Браун, показала композиции «Аккумуляция с водяным насосом», «Ледяная ловушка», «Сет и ресет», «Звездная обратимость». Эти произведения относятся к разным периодам творчества хореографа, а «Звездная обратимость» шла на московской сцене как премьера. Они знакомили столичную аудиторию с непривычной, новой для нас эстетикой хореографического действия, где трудно, почти невозможно сопоставить название произведения с тем, что происходит на сцене. И когда мы спросили пришедшую к нам в редакцию журнала «Советский балет» Тришу Браун о содержании, сюжете ее спектаклей, она ответила: «Обычно начинаю работать над постановкой, о которой еще ничего не знаю. Для меня основное — движения, и те из них, что родились в моей голове, я пытаюсь организовать в единую композицию, учитывая логику того образного мира, что складывается в моем воображении». Эти ее слова перефразируются с теми, что были сказаны хореографом в одном из ее давних интервью: «Я работаю абстрактно, без опоры на сюжет».

Действительно, абстрактные композиции, предложенные московским зрителям, представляли им широкое поле для многозначных эмоциональных восприятий. Думается, здесь вполне правомерными могут оказаться аналогии с музыкальным искусством — ведь создают же композиторы сочинения, которые не имеют определенной программы и которые каждый из слушающих воспринимает очень индивидуально. Так и здесь — внутренняя мелодика пластики исполнителей развивается по драматургическим законам, близким законам музыкальной драматургии, тщательно проработан ритмический узор движений, хореографическое мышление автора тяготеет к кантлене и непрерывности композиционных построений... И, как уже говорилось, отсутствует конкретный сюжет, но, отрицая его, Триша Браун тем не менее считает, что образ, мысль должны возникнуть в танце одновременно с действием, без мысли есть лишь физическое мастерство.

Рассказывая сотрудникам редакции о своем творчестве, Триша Браун употребляла слова «аккумуляция», «аккумуляция» (кстати, и ее пластический монолог, открывавший гастрольную программу, также назывался «Аккумуляция с водяным насосом»), объясняя, что аккумуляция предполагает привлечение, добавление в ткань хореографических представлений компонентов из других видов искусства и не только искусства. Например, в «Звездной обратимости» используются автомобильные фары, размещенные на восьми сооруженных из металлических конструкций башнях, усилители для музыки. Кроме того, здесь еще применяется специальный сенсорный аппарат, который «руководит» осветительной техникой во время действия. Так танец артистов, оснащенный всей этой современной «машинерией», обретает новые импульсы воздействия на зрительское восприятие. Вместе с тем Триша Браун далека от мысли подчинить хореографию всем этим достижениям научно-технической революции. Как представляется, хореографу подобные объекты современного дизайна нужны как знаки эпохи, как определенный жизненный фон. Они помогают ей с большей достоверностью и органичностью выявлять человеческие эмоции, человеческие отношения. Их спектр в постановках американской гостьи подвижен и многозначен. И ее хореография — постоянно в движении, в развитии, в становлении. «Наш стиль, — отмечает она, — связан и со скульптурой, и с живописью, и с музыкой...» Характер этих связей очень гибкий, но главный принцип их существования — не подчинение, но самостоятельность, независимость. Именно это диалектическое взаимодействие, как думается, сказалось и на особенностях стиля танцевального искусства Триши Браун, который американские рецензенты называют «шелковым». Действительно, хореографическая речь исполнителей ее спектаклей лишена грубых пластических «выкриков» — антиэстетических поз, движений, ее образная мелодика отличается свободой, грацией, плавностью. «В основе моей работы, — говорит Триша Браун, — знание возможностей человеческого тела, законов его двигательных функций. Я стремлюсь к тому, чтобы движения моих танцев были легкими, полетными, чтобы моя хореография доставляла исполнителям (а значит и зрителям) удовольствие». Именно такое удовольствие и получили московские зрители от встречи с американскими гостями.

Галина ИНОЗЕМЦЕВА



Выступает труппа
«Балет Монте-Карло».

Сцена из спектакля «Гвоздики»
«Театра танца» Пины
Бауш из Вупперталя.

Фото Д. Куликова



ГАСТРОЛИ

Природа русского танца —
«душой исполненный полет» — проявилась
в том, как Фокин услышал музыку
Шопена.

Фрагмент из балета «Шопениана»
в исполнении артистов Ленинградского
театра оперы и балета имени
С. М. Кирова.

Фото В. Барановского



Екатерина Александровна САНКОВСКАЯ. Портрет работы Н. Федорова.



В московском балете Щепкинской поры

Наталия ЧЕРНОВА,
кандидат искусствоведения

В тридцатые-сороковые годы прошлого столетия отношения между московскими актерами драмы, оперы, балета, университетскими профессорами, студенчеством, писательской братией напоминали давно родившиеся и тесно поддерживаемые семейные связи — держалась, пока не умирая, старинная родовая психология в древней русской столице. Не порывались личные отношения, родившиеся еще в театральной школе, — труппа-то, как известно, была единой. Мемуары, пресса тех лет пестрят рассказами о семейных обедах, где за один стол садился не один десяток человек. Вместе ели, пили, вели нескончаемые, чисто русские разговоры о литературе, театре и нищие студенты, и будущие знаменитости, фанатики театра, и те самые мэтры, которым ежевечерне рукоплескал зрительный зал.

Сейчас мы много говорим о потере «среды существования» нашей интеллигенции, о разрыве и человеческих, и творческих контактов. В Москве прошлого столетия такая среда была естественной средой обитания. Не только из книжек узнавали тогда молодые о необходимости общественного служения. В знаменитых кофейнях рождалась «жажда подвига общественного», создавались свои кумиры.

Художественный быт Москвы воздействовал и на приезжавших в древнюю русскую столицу иностранцев и оседавших в ней. Читая о том, как жили (а следовательно, и воспитывались) в доме Щепкина его ученики, вспоминаешь, что ведь так же привечала, например, у себя своих юных учениц француженка Гюлень-Сор, что первую из них — Карпакову-Богданову она на собственные деньги возила за границу. А когда подросла ее главная надежда — Екатерина Санковская, Гюлень поехала с ней в Париж и Лондон, чтобы «довершить раз начатое дело, показав ей всех... знаменитых танцовщиц... Тальони, Фанни Эльслер и даже Карлотту Гризи, тогда еще совсем молоденькую»¹.

О том, что в ту пору на московский балет сильно влияло искусство драматического театра, мы знаем из учебников с юных лет. И все-таки, когда начинаешь задумываться о том, что же стоит конкретно за этим, возникает множество вопросов. Конечно, внимание к актерской стороне ролей на балетной сцене во многом выросло из того, что будущие балерины и драматические артисты, как известно, вместе учились в театральной школе, постигая одни и те же дисциплины. Конечно, эстетические требования и к драме, и к балету в основе своей, в своих корнях у московской критики были общими. Недаром имена Михаила Щепкина и Екатерины Санковской, ее партнера Теодора Герино произносились рядом. Не зря первую романтическую балерину Москвы «поддержали», приняв ее за «свою», Белинский, Герцен, Салтыков-Щедрин. Но что же общего было у той же Санковской, например, со Щепкиным или у Герино с Мочаловым, кроме той «жажды подвига общественного»? И было ли оно вообще это общее? Или в одно и то же время вышли на авансцену московской театральной жизни драматические актеры, и актеры балетные, и каждый совершил в своем виде искусства реформу, от другого вида театра не зависящую? Ведь реформа-то на сцене драматической и на сцене балетной в Москве происходила приблизительно в одно и то же время и в самой своей ос-

нове двигались в одном направлении. Однако определенные эстетические связи между балетом и драмой существовали и ранее. Балету были близки традиции идеализированного мира, которым жил весь русский театр на рубеже XVIII—XIX веков, — ведь сама эстетика хореографии тяготеет к идеализации, неразрывной с обобщением. В начале XIX века к этой традиции прибавился лиризм, пронизывающий спектакли драматической сцены, которая заражалась идеями сентиментализма. «Лиризация действия», по определению Б. Асафьева, — одно из неперменных условий жизни музыкального театра, готовила московскую сцену к восприятию романтической эстетики балета. Это была благодатная почва для того, чтобы захиревший, живущий воспоминаниями о прекрасном прошлом, о триумфах перенесенных в Москву балетов Шарля Дидло, оригинальных постановках Адама Глушковского балетный театр почувствовал возможность обновления. Для этого ему нужна была новая исполнительская техника и новая эстетика спектакля.

И в драме, и в балете театр, освобождаясь от классицистских канонов, прорывался к жизненной правде. Истоки этой правды крылись в повышающейся общественной роли театра. В годы николаевской реакции он становился тем местом, где, пусть в завуалированной условной форме, можно было говорить об общественных идеалах, бороться за права личности.

В каждую эпоху, как правило, разные слагаемые сценического действия оказываются носителями новизны спектакля. В тридцатых-сороковых годах XIX века на московской сцене таким «тройским конем» театрального новаторства стал актер. Очарование театра стало «очарованием актера»². Связано это было, в первую очередь, не только с новым пониманием сценического искусства, но и с поисками новой актерской техники. И драма, и балет ко времени реформы оказались засоренными штампами, всевозможными «грубостями», «нелепостями». Сама зрелищность, превращавшаяся в приметы иного, чем прежде, стиля, носила характер явно балаганный. На сцене властвовали изжившие себя, превратившиеся почти в лубочный вариант актерские маски, которые требовали определенного типа игры — схематизированной — и на балетной, и на драматической сценах. Как известно, М. Щепкин начал свою театральную реформу внутри старого расхожего репертуара, разрушая их масочную поэтику.

Простота, естественность как основа сценического поведения актера, а не качества изображаемого им персонажа (как это было в просветительстве, сентиментализме), становились теперь главной целью театрального искусства. Простоту и естественность Щепкин «задался целью сделать... законами сценического творчества, закономерными, а не случайными»³. Возникла новая школа актерской игры и новая актерская техника. На первый взгляд, реформа Щепкина с балетом была связана мало. Щепкин в первую очередь нес на сцену быт, знакомый, близкий, нес ту узнаваемость персонажей, которой дорожил и он сам, и его современники. Балет с его особым, традиционным и условным языком не мог, да и не должен был идти за реформой драматического

театра напрямую. Как известно, балет отвергает откровенный быт просто в силу своей специфики, тяготеющей к обобщению и условности. К естественности и простоте хореографическому театру следовало идти своими путями, и в первую очередь — провести смену танцевальных школ. Уродливое, грубое, напыщенное будет изгнано с балетных подмостков только в том случае, если персонажи балетных спектаклей обретут иную, более строгую лексику, если артисты овладеют подвижной танцевальной стилистикой. Щепкин в драме создавал новую стилистику актерской игры сам. На московскую балетную сцену ее «привела» француженка — Фелицата Гюльен-Сор. Она изгнала из балета «уродливые прыжки и разные кривлянья», прививала исполнителям «благородную грацию» и мягкость, «отсутствие резкости при

пантомимной, какой славились былые любимцы публики, а новой, продиктованной уже иными эстетическими требованиями московского театра. «Восхищаясь» соответствием жестов к предмету ощущений и выражений, уместных в эстетике маски, С. Аксаков упрекал Карпакова в «постоянстве» ее мимики, «холоде».⁷

В тридцатых годах прошлого века московская балетная критика, идя за критикой драматической, начинала требовать от исполнительского искусства в балете того же, что видела она на драматической сцене в искусстве Михаила Щепкина: соединения новой танцевальной техники с новой актерской техникой. Удовлетворить этим требованиям смогла замечательная ученица Гюльен — Екатерина Санковская. Она неожиданно и логично воплотила эти принципы в новом и, на первый взгляд, чуждом щепкинскому реализму лирико-романтическом балетном репертуаре.

И щепкинская реформа, и переворот, совершенный Санковской на ее дебюте в балете «Сильфида», замешаны в своей основе на одних и тех же дрожжах. Щепкинская формула, гласившая, что «искусство настолько высоко, насколько близко к природе»,⁸ выросло, конечно же, из эстетики просветительской. Она формировала в тридцатые-сороковые годы XIX века у деятелей московского театра понимание природы как основы жизни. Балет Ф. Тальони «Сильфида» стал первым лирико-романтическим спектаклем мировой хореографической сцены. Безусловно, целиком романтическими были его образная структура, техника танца, его стилистика. По самой же своей концепции «Сильфида» была еще тесно связана с просветительскими идеалами — пониманием природы как загадочной, недоступной и одновременно как живой, естественной. Она еще не требует прививки духа, ее еще не отягощают мистические искания романтиков, отголоски которых возникнут чуть позже в «Жизели». Мечта-Сильфида была прекрасна в своей безыскусной простоте.

Натуральность героев Щепкина на драматической сцене по-своему преломилась в естественность героинь балерины. Она создала ей славу «не только танцовщицы, но и актрисы». Здесь и произошел тот прорыв сквозь театральные схемы, который определил сущность московской театральной реформы в тридцатые-сороковые годы XIX века.

Начав избавляться от театральных масок, Щепкин менял отношение к слову в сценическом действии пьесы. Санковская в параллель ему заново интонировала освоенный в Париже лирико-романтический танец. И в драме, и в балете утверждалась мысль о необходимости пронизывать роль единой идеей, мысль, близкая к учению К. Станиславского о сверхзадаче роли, родившемуся много лет спустя. От приверженности идее у Щепкина возникло понятие «толкующего лиризма», подразумевающего необходимость самостоятельной трактовки роли актером, — сказывалась «освободившаяся в конце александровской эпохи воля к личности».⁹ Когда внимательно читаешь отклики прессы на выступление Санковской в партии Сильфиды, чувствуешь, как сказывались на ее искусстве общеэстетические вкусы и нравственные поиски современников.

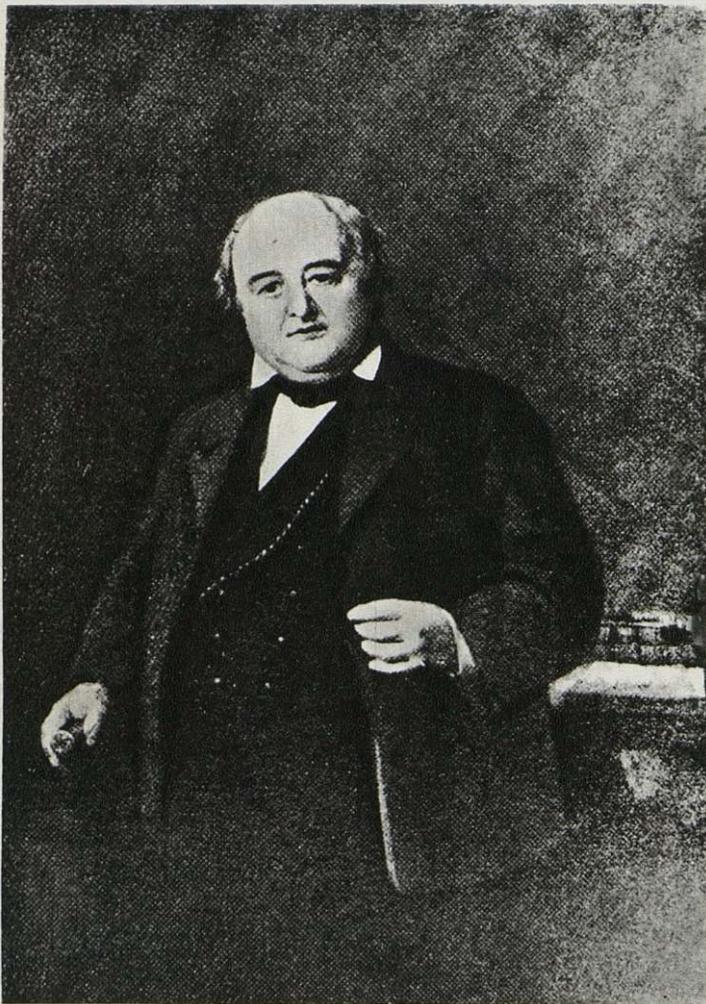
Московский спектакль весьма далек от парижского подлинника. Достаточно прочитать, например, в газетах про «шабаш» ведьм, доволно нестрашных, несмотря на помело и фонари, снятые с улиц», про морды «с носами и клинками, которые так аккуратно появляются, как только спадает вниз черная заслонка, их покрывающая».¹⁰ Балерина танцевала, как тогда говорилось, «вкладное па» из балета Тальони «Тень» — «па танцев по разбросанным цветам», демонстрирующее необычайную легкость героини. Строилось оно на трюке — в цветах были спрятаны пружины, по которым и ступала танцовщица.¹¹

Огромную роль играла машинерия — Москва любила всевозможные зрелищные эффекты, и весь театр в это время уделял большое внимание «видеоряду». В первом акте «вверху было окно... почти под самыми паддугами, в котором появлялась Сильфида, и, скользя, спускалась на приставленной к стене косе.

...В глубине сцены была висячая лестница, и, скользя по ее перилам, с пола паддуг, вертясь, поднималась Сильфида. В конце первого акта зрители видели полеты Сильфиды с Джеймсом».¹² Во втором акте машинист использовал еще один трюк — Сильфиды ложились в живописных группах на пол, на то место, где в полу находился люк, и он медленно опускался вместе с танцовщицами.¹³

Хореографические комбинации, сочиненные Филиппо Тальони для своей дочери Марии в «Сильфиде», Санковская интонировала по-своему. Московская Сильфида имела очень маленький рост. Она не любила статичных поз, в которых Мария Тальони давала зрителям возможность полюбоваться своими удлинненными линиями. Нивелируя «готическое» в танце Сильфиды, Санковская акцентировала внимание на мелких движениях, подчеркивала подвижность, быстроту «дочери воздуха», ее полувоздушную легкость.

Так возникало свое «толкование» технической стороны роли. Смещение пластических акцентов от «беспредельной» протяженности линий, как бы размыкающих замкнутое сценическое пространство к существованию в пространстве более ограниченном, «земном», заполненном мелкими, быстрыми движениями, воспринималось как предпосылка иного, чем в Париже, прочтения образа. Такая Сильфида,



Михаил Семенович ЩЕПКИН.
Портрет работы Н. Неврева
(1862).

переходе из одного движения в другое», «строгое соотношение каждого па к целому», «соразмерность художественных поз».⁴ Позже это позволило ее ученицам сохранять естественность и непринужденность при постижении новых для них технических трудностей.

Уже в конце двадцатых годов XIX века критика отмечает первые ростки нового исполнительского стиля в балете. Отзываясь, например, на выступления А. Ворониной-Ивановой, «Московский телеграф» как величайшую похвалу балерине сравнивал ее со «славной Госелень»⁵ — знаменитой западноевропейской балериной преромантической поры. Новая техника соединялась у русской танцовщицы с актерской выразительностью исполнения. В. Белинский не зря восхищался тем, как артистка «роскошествовала на сцене жизнью и страстью».

Татьяна Карпакова продолжала на московской сцене преобразование в стилистике танца. Интересно, что, как и Щепкин, она осуществляла их, выступая в ролях комических. Сюда принесла танцовщица «беглость и чистоту в отделке самых трудных па...»⁶ Но это пока было лишь освоение новой формы. Нового содержания артистке принести на сцену не удалось. Карпакова, как видно, была лишена актерских данных, а критика требовала актерской игры — не той старой

как Санковская, предполагала его большую «уютность» и большую конкретность. Природа представляла в ее облике естественной, близкой той полянке, на которой героиня показывала Джеймсу свое царство, своих подруг. Но это было лишь обещание новизны. Важнее, конечно, иное — соотношение пантомимного начала и танца, а, главное, актерское прочтение образа, качество «толкующего лиризма» Санковской.

Самые большие восторги вызвали у современников пантомимные эпизоды Санковской-Сильфиды, ее мимическая игра. «Когда я смотрел на нее, — пишет современник балерины, — я видел перед собою Сильфиду — веселую, игровую, с лицом одушевленным, с глазами, полными жизни».¹⁴ «Как она, стоя на коленях, смотрела на этого бессмысленного шотландца, не понявшего ее свободной любви, хотевшего ее держать на привязи».¹⁵

После «Сильфиды» Санковская перетанцевала много тальониевских спектаклей, выступала в ролях, созданных для Фанни Эльслер. Под конец карьеры ее видели в таких разных балетах, как «Пахита», «Заколдованная скрипка». Однако новизну, близкую новизне драматической сцены тридцатых-сороковых годов, балерина привнесла лишь в тальониевский репертуар. Когда в 1838 году она дебютировала в «Деве Дуная», критика отозвалась на исполнение главной роли, в первую очередь, как на работу актерскую, восхищаясь тем, как «она приводит в чувство беснующего конюшего, и потом, видя, что он опаматывается, полная радости и беспредельной страсти, бросается в его объятия». В «Деве Дуная» Санковскую увидел В. Белинский и написал: «...В ее танцах столько души и грации, что восхищению зрителей нет пределов. Мы никогда не забудем этой грациозности, с какой Дева Дуная старается казаться неловкою и неуклюжею перед бароном Виллибальдом, — это очарование».¹⁶ Великий критик компактно сформулировал то новое, близкое проповедуемой им эстетике, что привнесла Санковская в московский балет — стремление к непринужденности, естественности, актерскому началу образа. За все это и ратовал Щепкин.

Как известно, Мария Тальони нашла для своих лирико-романтических балетов один варьируемый в разных сюжетных ситуациях образ «идеальной мечты». Санковская, которая первой на московской сцене станцевала «Сильфиду», выступая затем в других партиях, наоборот, стремилась к разнообразию создаваемых ею человеческих характеров, той бытовой «натуральности», что отличала героев Щепкина. Но балерина тоже вдумчиво искала, соотносясь с условностью специфики своего искусства, пути к воплощению образов живых людей на балетной сцене. Не случайно критики писали об умной и осмысленной игре актрисы: «Жест ее, каждый взгляд ее имеет значение, вы понимаете столько же, сколько поняли бы из его слов, и в этом случае слова замедлили бы действие — вам надобно бы было понимать посредством слуха, а здесь вы все понимаете мыслью. Драма сама собой составляется в уме вашем... и вы вместо безмолвного балета смотрите уже полную жизни, движения и блеска драму».¹⁷ Или как у Щепкина, «роли ее отличались... идеею, характером». «В свои легкие, воздушные создания она вносила живую игру страстей. Ее Ундины, Сильфиды, Пери то сливались со стихийным миром, из которого брали свою бесплотность, то сходились с участью человека, с его радостями, счастьем, мечтами живых людей. Игра ее сообщала балету изящную грациозную серьезность художественного создания. Зритель выносил из балета впечатление живого образа, художественного типа».¹⁸

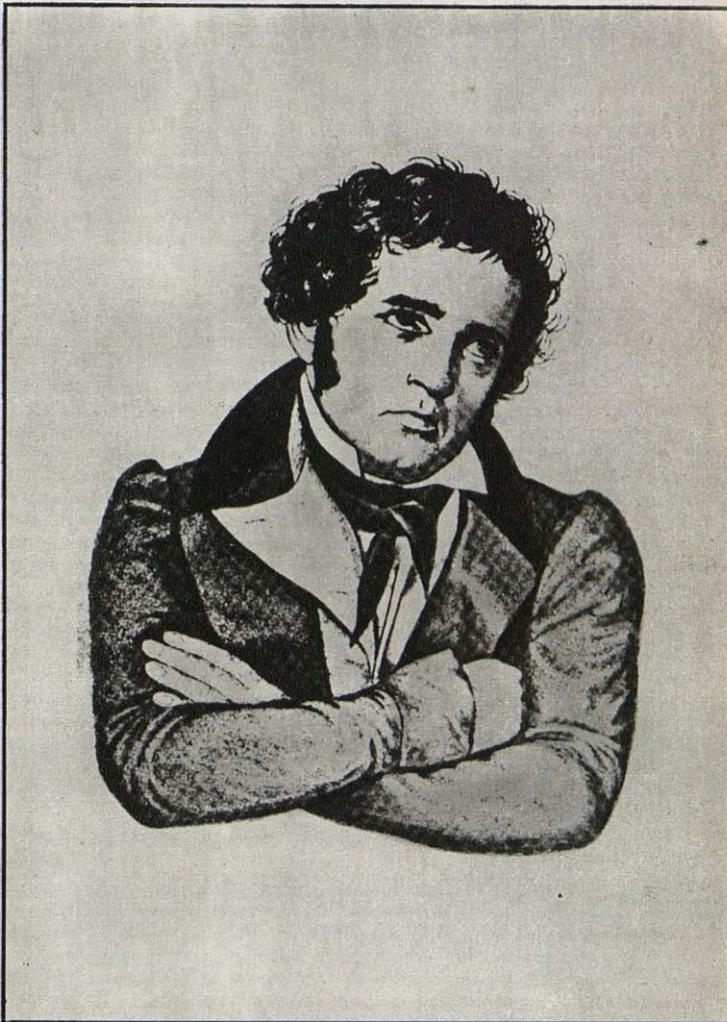
Традиции, как известно, передаются в искусстве не впрямую. Прямая «переимчивость», как правило, ведет к эпигонству. Не могла и не должна была Санковская копировать Щепкина. Но она была его ученицей не только «по фактам биографии». Конечно, то, что в школе первая московская Сильфида училась у великого актера, что Щепкин рядом с ее именем в таблице написал: «Талантливая, но капризная», очень важно. Но не менее важно и другое — когда в 1848 году Санковская гастролировала в Петербурге, рецензенты, писавшие о ней в своих статьях, упоминали имя Щепкина. «Щепкинское» в искусстве Санковской прорастало изнутри, выявлялось из общеэстетических и общественных мотивов. Вспомним, фундаментом этики и эстетики тридцатых-сороковых годов XIX века стала проповедь выявления личностного начала в человеке, закрепощенном мрачной николаевской реакцией. Актерская школа, по-своему воплощавшаяся в каждом из жанров театрального искусства, создавала новое представление о человеке, провозглашала ценность его личности, говорила о необходимости в жизни духовного начала, о служении идеалу. И при встречах со сценическими созданиями Михаила Щепкина и Екатерины Санковской, Павла Мочалова и Теодора Герино «сладость подвига общественного окрыляла душу». Думается, потому-то М. Салтыков-Щедрин и считал Санковскую с Герино «пластическими разъяснителями нового слова». А финал «Сильфиды», когда в ней танцевала балерина, звучал совсем иначе, чем у Марии Тальони: «Ты отнял у меня свободу, — значит, ты отнял у меня жизнь».

В Центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина мне удалось найти одно из последних писем Санковской. Адресовано оно дочери ее бывшего партнера Ф. Манохина — Марии Федоровне Манохиной и хранится в ее архиве. Хочется привести его целиком не только потому, что это письмо никогда не публиковалось. Здесь — и почти

режиссерские, чисто балетные советы досконально знающего сцену мастера молодой танцовщице, и горечь, усталость старой балерины, и выражение ее неверия в новые времена, пришедшие на смену тем далеким дням ее былых триумфов. Но, главное, вы найдете в нем актерское кредо Санковской.

Написано письмо, как видно, накануне дебюта М. Манохиной, которая, как можно предположить, репетировала «Сатаниллу» Мариуса Петипа:

«Любезная Мария Федоровна! Знаю, как Вы вчера устали и собралась заехать к Вам, но вернулась с дороги, расхворалась, и, вероятно, не буду сегодня в театре — очень расслабла и сегодня утром не в состоянии заехать к Вам, а многое хотелось бы передать. Во-первых,



Павел Степанович МОЧАЛОВ
в пьесе А. Коцебу
«Ненависть к людям и раскаяние».

все, что Вы учили с Кузнецовым, идет очень хорошо и все в музыку, но другие не знают своей музыки, и потому все сцены кончаются раньше, и, как будто, Вы виноваты. Прошу Вас припомнить хорошенько, что я скажу, если с Гертом (?) не репетировали сегодня, то перед спектаклем пройдите с ним за кулисами, а то Вы очень рано пришли к люку, где платье сдерживается, если Герт опять поспешит, то наклонитесь к нему и постоит до тихого мотива, когда Вы должны идти к Кузнецову и побольше на него смотрите. Идите вообще тихо, и когда из камня выходите при начале — когда Ваннера у дверей пугаете, все равно приходите, а то Вы вчера его ждали. Не забудьте особенно: «Нет! Нет!» Это оживает. Когда у Вас спрашивают, как Вы сделали, что кредиторы остолбенели, то остановитесь после жеста с вытянутым пальцем. Время будет. Когда... (нрб) * в круг, не очень спешите уходить. Особенно в конце акта непременно скажите: «Денег? Ни-ни-ни!». И тогда уже бегите, но не спешите, не хорошо, когда кончите прежде музыки. С Николаевой делайте, как я сказала, — вчера, разговоривая с ней, Вы очень расколдовали сцену. Как услышите мотив... (нрб), сейчас идите... (нрб) — а как у Вас остальная музыка, то после жеста презрения не скоро к ней подходите — пусть ее ломается. Не прозевайте, когда она кончит с... (нрб), чтобы подойти сказать им:

«Расходитесь!» Вчера они прежде Вас ушли. Здесь уже не музыку придется слушать, а смотреть на них — их нечего учить, не таковские, чтобы послушаться, — я просила Гербера (дирижер Большого театра — Н. Ч.) всю эту сцену вести поскорее, но Николаева попросила наперекор вести еще живее. Берегитесь — будьте готовы. Теперь самое главное. Так как Вы во второй раз сыграли последнюю сцену, будет очень-очень хорошо, но так ли будет дирижировать ее Гербер? Вот вопрос. Не забывайте Кузнецова, когда он говорит, что должен жениться, после него начинайте, если он сам не опоздает. Когда притягиваете его во второй раз, не надо близко подходить к нему, а то лица Вашего не видать, да и сохрани Бог, на платье себе наступите, и притом, это вышло скромнано. Начинайте плакать под мотив, и не раньше как через четыре такта спускайте руки — идете во второй раз зажигать бумагу по спинкой к столу, только голову поверните к Кузнецову — бумагу бросать под тремоль, под мотив показывать на нее и говорить, что умрете — и все тихо, очень слабо. Вчера бумага хорошо горела. Но, если она мало будет гореть у Вас в руке — опустите конец, если очень скоро — поднимите его. Не знаю, помете ли Вы, что я Вам написала, но постарайтесь припомнить, чтобы Вы не играли школьницей, побольше уверенности в себе, а, главное, свою музыку помните, тогда все будет хорошо. Танцы все очень хороши, не сердитесь, если и будет что не так, это Вас расстроит. Гербера советую поблагодарить в конце — даже, если и не совсем хорошо он будет дирижировать. Ну, Господь с Вами. Забудьте все, кроме того лица, которое будете представлять. Не говорите, что я не буду в театре, а то Гербер нехорошо будет дирижировать. (нрб) Дай Вам Бог успеха! Преданная Вам Санковская».

Вспомним Щепкина: «Влазь в кожу действующего лица». Это теперь все нам кажется самим собой разумеющимся. По выражению А. Герцена, Щепкин первым стал «нетеатрален на сцене». Человеческие идеалы, отвечающие общим законам справедливости, внутренней свободы, актер воплощал в образах людей, живущих проблемами, близкими его современникам. В своем творчестве великий реформатор исходил из своего представления об идеальном образе положительного героя. Идеал своего времени воплощала в условном, предельно «театральном» мире лирико-романтических балетов и Санковская. «Обращаясь к Щепкину, — пишет в своей знаменитой книге «Театр Мочалова и Щепкина» Б. Алперс, — мы как будто оказываемся перед спочившим ландшафтом с прозрачным воздухом, с гармоничными линиями, с открытым горизонтом».¹⁹ Его искусство «просветляло, воспитывало веру в свои силы, звало к подвигу, может быть, маленькому, житейскому подвигу, но в котором проявляется нравственная сила человека».²⁰ А вот воспоминания о «Сильфиде» с участием Санковской: ее Сильфида — «чуждое существо, не небесное, но не земное, манившее в мир лучший, в мир красоты и поэзии, в мир любви спокойной и блаженной, именно в тот мир, к которому постоянно стремится сердце человека... Смотри на московскую Сильфиду, «сладость подвига общественного окрыляла душу, а громкое имя артистки заключало в себе неисповедимую силу. В нем было все, что молодое горячее воображение может представить себе лучшего и чистого. Оно было знаменем, под веянием которого мы шли на всякое благородное великодушное дело».²¹

Уйдя со сцены, Екатерина Александровна Санковская стала преподавать танцы в одной из московских женских гимназий. Жила вместе с сестрой Александрой, тоже танцовщицей Большого театра. Купили дом в селе Всехсвятском (недалеко от нынешней станции метро «Сокол»). Умерла Екатерина Александровна там в 1878 году, похоронена на кладбище у церкви, которая и сейчас стоит здесь.

Судьба готовит иногда невероятные совпадения. Сестра Константина Сергеевича Станиславского, Зинаида Сергеевна, в своих воспоминаниях пишет, что, когда они были детьми, учительницей танцев в доме купцов Алексеевых была бывшая балерина Екатерина Санковская. Костю она учила матросскому танцу. Так скрестились пути. При желании здесь можно увидеть и нечто символическое — от Щепкина, как известно, получил начало тот психологизм в русском актерском искусстве, который привел к реформе Станиславского. Санковская не была ему чужда.

Пути актеров тридцатых-сороковых годов скрещивались в разных жанрах театрального искусства. Объединяло их иное, чем прежде, понимание задач и целей театра, направление его эстетической реформы. Исходя из школьного представления об игре Павла Мочалова, мы говорим о романтическом начале в его искусстве, о стихийности его таланта, о ярких, выпуклых и локальных красках сценического рисунка. Реже приходят на память воспоминания современников, отмечавших, что на сцене Мочалов был нарочито прост, намеренно снижал жанровые признаки амплуа своих героев. Практически этот «актер-плебей», подынявший мелодраму до уровня трагедии, принес на сцену ту же новую стилистику, в основе которой лежали естественность и простота. Но воплощались они в иных, чем у Щепкина, красках, иной тональности. Щепкин возвышал, размывал амплуа комика. Мочалов снижал амплуа трагического героя. В его искусстве идеал утверждался как бы «от противного» в первую очередь внутри модного и популярного тогда жанра мелодрамы. «Зритель мелодрамы и романти-

ческой драмы увлекало и побеждало то особенное сценическое очарование, тот особенный театральный мир, в котором жили, страдали, умирали и любили их герои».²² Отсюда принес Мочалов одновременно с естественностью и простотой, «демократизацией» своих героев яркую изобразительность, красочность сценического рисунка, обнаженную патетику, локальную контрастность красок. Когда читаешь описание игры Мочалова, будто видишь актера, читаешь почти «по-балетному» созданный сценический видеоряд. Здесь и «взгляды, как молнии, и рука, стремительно поднятая вверх, которая, как клинок», засверкала в воздухе, и «львинные прыжки» в роли Гамлета. Тут внезапные переходы к бешенству «после некоторого успокоения» в «Отелло». И звуковые контрасты — то рычание, то тихие, нежные интонации, а рядом — простая разговорная речь.

Романтический балет впитал традиции мелодрамы и романтической драмы. Филиппа Тальони интересовало новаторство в женском танце, воплощенное в искусстве его дочери. Из мелодрамы, из романтической драмы пришел в его лирико-романтические спектакли демократизированный по сравнению с классическим, говорящим на языке «данс нобль» аристократом «сниженный» герой. И Джеймс «Сильфида», и многие другие герои балетов Ф. Тальони не были аристократами по происхождению. Так Джеймс из «Сильфиды» — крестьянин, герой «Девы Дуная» — конюший.

Если Санковская по своему мироощущению была близка Щепкину, то романтического актера, схожего с Мочаловым, в московской балетной труппе первой половины тридцатых годов не оказалось. Первый партнер балерины Ж. Ришар принадлежал уходящей эпохе. Он не воспитан в московской танцевальной школе танцовщика, равного ученице Гюльен-Сор. Не дала результатов в этом отношении и деятельность самой Гюльен-Сор. Отсутствие крупных танцовщиков привело к тому, что Москве пришлось искать «героя на стороне». Спустя год после премьеры «Сильфиды» на афишах Большого Петровского театра появились сразу три новых мужских имени — Альфонс Карель, Гюстав Карэ, Теодор Герино.

Первый — танцовщик гротескового плана — выступал, естественно, в сольных номерах соответствующего репертуара или в сугубо бытовых партиях. Гюстав Карэ обладал прыжковой техникой, прекрасным верчением. Но уже молодой, он, показавшись в требующей воздушности роли Зефира и выступив с Санковской в знаменитой сцене монахинь из оперы «Роберт-Дьявол», через несколько месяцев покинул Большой Петровский театр.

Новизну в мужской танец на московской сцене привнес Теодор Герино. Его дебют здесь состоялся в 1838 году — он станцевал сальтареллу вместе с Александрой Вороиной-Ивановой. После второго выступления артиста в сальтарелле в газете «Московские ведомости» появилась подробная рецензия, где говорилось: «Характер этого танца (сальтареллы — Н. Ч.), прекрасно постигнутый обоими артистами, есть итальянская живопись. Быстрота, ловкость и грациозность движений г. Герино описать нельзя: их надобно видеть. Смотри на него, вы забываете, как я сказал выше, что он изучал весь ход этого танца, вы не помните, что, может быть, одно и то же движение было повторено несколько раз, прежде чем дошло оно до такого совершенства; вы точно думаете, что он танцует по вдохновению, и что каждая быстрая перемена в его движениях есть порыв его собственной фантазии, а не требование изобретенной пляски. Артиста тем приятнее видеть несколько раз, что каждый раз он может делать изменения в его частях: это не то, что какое-нибудь па де ле или соло, где каждое движение соответствует какой-нибудь ноте в оркестре, где каждый шаг должен быть вступлен в такт, — в этом танце все живо, дико, нестройно; артист может увлечься этой беспорядочностью, не забывая при том своих границ, и всякий раз придавать танцу новую физиономию».²³ Так Герино заявил о новом исполнительском стиле в мужском танце — с его эмоциональными взлетами и падениями, импровизационностью, глубокой внутренней наполненностью.

О «живости» и «грациозности», о «дикости» и «нестройности», о «пламенной жгучей страсти» и «счастливейших минутах при переходе от бешенства к глубокому чувству нежности и страстной любви» писали и В. Белинский, и С. Аксаков в связи с выступлениями П. Мочалова. И, наверно, не случайно великий критик, откликаясь на постановку в Большом театре балета «Дева Дуная», разговор об его исполнителях начинает с разбора выступления Т. Герино в роли Конюшого: «Г. Герино показал нам, что и мужчина мог иметь собственное значение в танцах. Он столько же превосходный актер, что и танцовщик: жесты его выразительны, танцы грациозны, лицо — говорит. Мимикой и движениями он разыгрывает перед нами многосложную драму».²⁴

Журнал «Галатея» написал о Теодоре Герино подробнее: «В «Деве Дуная» есть места, где он превосходен выражением лица: сцена безумия сыграна так, что лучше сыграть невозможно. Глаза его неподвижны; действия бессмысленны, видно только, что его преследует страх; каждое человеческое лицо обдаёт его ужасом... Он всегда будет в состоянии создать свои роли — у него есть воображение. Танцы его все отличаются вкусом; он умеет придать им характер местный и отличительный».²⁵

сцен тридцатых-сороковых годов XIX века в Москве, чем о равенстве масштабов их актерских дарований.

После премьеры «Девы Дуная» Герино утвердился в Петровском театре и как хореограф. За свое семилетнее пребывание в Москве он поставил двенадцать балетов, не считая танцев в операх и дивертисментах. Это были тальониевские балеты, несколько старых спектаклей, где имелись выигрышные мужские роли, в том числе «Сомнамбула», получившая теперь название «Эдмонд и Тереза» (Герино был Эдмондом, Санковская — Терезой), «Телемак на острове Калипсо». Авторами этих постановок были разные хореографы, но на московской афише значилось, что новые танцы в том или ином спектакле сочинены Теодором Герино. Наверное, он имел на это право: танцовщик «с чувством местного колорита», он расширял в своих балетах мужские партии, придавал спектаклям большую конкретность, развивал игровые эпизоды ролей. Вслед за «Девой Дуная» последовал балет «Восстание в серале». За «Восстанием в серале» — «Морской разбойник», начало которого немного напоминало пушкинский «Бахчисарайский фонтан» и появившуюся в конце века «Раймунду» Глазунова-Петипа.

В «Озере волшебниц», из которого Герино поставил второй акт, выршировались многие сюжетные мотивы и предшествовавшего тальониевского репертуара, и будущего, ведущего уже к постановкам Перро. Большинство эпизодов «Озера волшебниц» происходило в реальной обстановке — фантастике были посвящены лишь начало и финал спектакля. Действие кончалось так же, как и в «Деве Дуная» — героиня из потустороннего мира уходила в мир земной, чтобы обрести счастье в реальной любви. Вслед за «Озером волшебниц» последовала «Тень». Выбирая балеты тальониевского репертуара, Герино ориентировался на собственную индивидуальность и индивидуальность Е. Санковской.

«Киа-Кинг», «Герта, повелительница эльфрид» последовали за «Тенью», но успеха не имели и скоро сошли с репертуара. Эпоха романтического балета подходила к концу. На западноевропейской сцене его вытесняли зрелищные феерии. Откликом на новую моду стал последний балет, осуществленный Герино в Москве, — «Асмодей, или Хромой колдун», сочиненный модным парижским хореографом Жаном Коралли, но предназначался он уже не Санковской, а ее молоденькой сопернице Ирке Матиас. Год спустя в Москве, в 1843 году, состоялась премьера «Жизели». Партия Альберта стала последней ролью Герино на этой сцене. Откликов на нее найти не удалось. Да и вряд ли Герино этот образ оказался близким. Романтическое начало в его искусстве — совсем иного качества.

На балетном горизонте Москвы появились имена Жюль Перро и Фанни Эльслер. Наступала новая пора истории.



Фелицата ГЮЛЛЕНЬ-СОР в роли Золушки.
Литография Н. Баранова. 1825

Конечно, очень соблазнительно провести прямую параллель между театром хореографическим и театром драматическим — увидеть в Герино «балетного Мочалова». Но до высот таланта великого трагика Герино, как видно из свидетельств современников, на сцене подняться не смог. И в жизни он был иной, чем Мочалов, — красавец, баловень женщин. Вместе с тем, дерзкий, вспыльчивый, мало почитавший власти, Герино всегда оставался единомышленником Санковской. Как явствует переписка А. Верстовского и А. Гедеонова, независимый танцовщик воспринимался высокопоставленными чиновниками дирекции императорских театров как своеобразный продукт французской революции, весьма неугодный для казенной сцены.

Наверное, и на сцене он воплотил новый тип демократического героя романтической драмы и мелодрамы. Эти романтические мотивы сближали искусство Герино с искусством Мочалова, схожи были и приемы их игры. Только вряд ли в Герино звучали те демонические ноты, та боль за человека, которыми потрясал зрителей великий трагик.

Критика не меньше «образует сцену», чем сцена ее. Выражения, описания, почти одинаковые в рецензиях на выступления Мочалова и Герино, говорят скорее о единстве идеала драматической и балетной

1 П. Арапов и А. Раппольт. «Драматический альбом». М., 1850, с. 82.

2 П. Марков. О театре. В 4-х томах. М., 1974, т. 1, с. 53.

3 Там же, с. 96.

4 «Молва», 1834, № 7, с. 107—108.

5 «Московский телеграф», 1829, ч. 27, № 11. Русский театр Бенефиса гжи Верони

6 ной-Ивановой. В. У. — В. Ушаков.

7 С. Аксаков. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 3. М., 1956, с. 537.

8 Там же.

9 Сборник «Михаил Семенович Шелкин. Жизнь и творчество». М., 1984, т. 1, с. 105.

10 П. Марков. Цит. соч., с. 49.

11 «Московский наблюдатель», 1837, ч. 13, кн. 1.

12 Переписка Верстовского с Гедеоновым. Рукопись, 1847, л. 231.

13 В. Р. Родиславский. «Антракт», 1867, № 6, с. 7—10.

14 «Антракт», 1868, № 2, с. 1.

15 «Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», 1839, № 25, с. 556.

16 Там же.

17 В. Белинский. Собр. соч. М., 1891, т. 3, с. 123.

18 «Галатей», 1839, № 36, с. 64, 69.

19 Н. Дмитриев. Недалекое прошлое. СПб., 1865, с. 243—247.

20 Б. Алперс. «Театр Мочалова и Шелкина». М., 1972, с. 266.

21 Там же, с. 303.

22 Н. Дмитриев. «Недалекое прошлое». СПб., 1865, с. 273—275.

23 П. Марков. Цит. соч., с. 71.

24 «Московские ведомости», 1839, № 90, с. 136.

25 В. Белинский. Собр. соч., т. 3, с. 123.

26 «Галатей», 1839, № 36, с. 69.



1 июля 1789 года балетмейстер Жан Доберваль показал в Бордо премьеру — «Балет о соломе, или От худа до добра всего один шаг». Заменяв привычную пастораль реальной крестьянской жизнью, сорвав кружева и банты с балетных простолоудинов, Доберваль заставил их плясать под знакомые зрителям песенные мотивы, рожденные народом в этот революционный год. Недаром на премьере, когда в сцене жатвы исполнитель роли Кола провозгласил тост за предоставление гражданских прав третьему сословию, зал взорвался ликующими возгласами и овациями, а затем, подхватив мелодию оркестра, запел:

Не надо жалеть ни о чем и никак,
От худа к добру всего один шаг.

Отзвучала музыка революции, а балет, возникший под ее аккомпанемент, продолжал радовать изящным совершенством постановки, человеческой лирико-комедийной интонацией. Он распространялся по Европе подобно меткой эпиграмме. Ученики Доберваля — участники спектакля, получая ангажементы в разных городах, все дальше несли бесхитростный шедевр. Наконец, в 1800 году, «балет о соломе» дошел до Москвы. Джузеппе Соломони поставил его в Петровском театре Медокса под названием «Обманутая старуха».

Истоки петербургской «Тщетной предосторожности» совершенно затерялись, хотя трудно поверить, что северная столица, ревниво следящая за европейской модой, не видела прежде москвичей знаменитого создания признанного мастера. Упоминаний о премьеры в Петербурге историки балета не обнаружили ни в мемуарах, ни в газетных или журнальных откликах той поры. Театральные афиши конца XVIII — начала XIX века не сохранились. Однако в самом раннем из имеющихся комплектов — за 1818 год — читаем: «На Большом театре, сего дня в пятницу 20 сентября, Российскими Придворными Актерами представлен будет «Урок кокеткам, или Липецкие воды», комедия в пяти действиях, соч. князя А. А. Шаховского... За оной последуют в первый раз по возобновлению «Лиза и Колен, или Тщетная предосторожность», комический балет в двух действиях, соч. Д'Оберваля»¹. Следовательно, балет ставился здесь и раньше. В брошюре «Тщетная предосторожность» Ю. Слонимский вскользь упоминает: «В 1808 году Ламираль показал балет на сценах Петербурга и Москвы»². Действительно, о московском спектакле сообщают «Московские ведомости»³, но о петер-



Жан Доберваль

ЕЩЕ ОДИН ЭПИЗОД В БИОГРАФИИ «ТЩЕТНОЙ ПРЕДОСТОРОЖНОСТИ»

бургском документальных свидетельств найти не удалось. Изучение же деятельности Ж. Ламираля вызвало серьезные сомнения в его авторстве этой постановки в Петербурге.

Французский танцовщик и балетмейстер Жан Ламираль приехал в Россию из Вены в 1803 году с семьей. Он был ангажирован антрепренером Мире для содержавшегося им Немецкого театра. На месте нынешнего Главного штаба, против Зимнего дворца стоял в ряду с другими дом Кушелева, где и располагался скромный театральный зал. Здесь давались драмы и оперы на немецком языке для выходцев из Германии, проживавших тогда в Петербурге. Сюда и пригласили Ламираля сочинять вставные танцевальные номера. В 1806 году театр перешел в казну, труппу расформировали, и Ламираль был отослан в Москву исполнять обязанности первого балетмейстера и педагога Театрального училища.

Ламираль приехал на пепелище. В тот год Петровский театр Медокса сгорел, и труппа давала спектакли на домашних сценах московских дворян. Главным ее пристанищем стали ветхие подмошки театра на Моховой, переделанные когда-то из циркового манежа. Однако по проекту молодого Карла Росси началось строительство деревянного Арбатского театра, который должен был открыться в начале 1808 года. «Театр бесподобный, легкий, жаль только, что деревянный, потому, что он внутри красивее петербургского Большого», — делился впечатлениями И. Вальберх, приехавший в Москву для подготовки открытия нового театра⁴. Появление здесь Вальберха означало, что дирекция не очень-то полагалась на Ламираля. Вслед за Вальберхом сюда прибыли корифеи петербургской сцены: Е. Семенова, Е. Колосова, А. Яковлев, Огюст Пуаро. Однако



Вид Малаго (французского) театра и Аничкина дворца, в начале нынешнего столетия.

Вид Малаго (французского) театра и Аничкина дворца в начале XIX века.

открытие задерживалось, и в марте, так и не выйдя на новую сцену, петербургские актеры уехали. Открывать Арбатский театр, создавать и поддерживать репертуар пришлось самому Ламиралу. Тогда, вместе с другими балетами, и появилась «Худо сбереженная дочь, или Тщетная предосторожность»⁵. В тот год о выезде Ламирала из Москвы не могло быть и речи. Едва ли он мог ставить что-либо в столичном театре и позже: слишком скромна была его творческая репутация.

Но может быть «Тщетная» появилась на петербургской сцене еще раньше?

В репертуарном списке конца XVIII века, составленном к публикации Архива дирекции императорских театров в 1892 году, балет не значится⁶. В перечень вошли сочинения Г. Анджелини и Д. Канциани, работавших в России до создания «Тщетной предосторожности», Ш. Ле Пика, выступавшего в добервальском «Дезертуре», но не видевшего «Балета о соломе». Из иностранцев, служивших тогда в России, его могли знать только балетмейстер Шевалье и танцовщик Огюст Пуаро, которые служили в Бордо в преддверии премьеры. Интриги Шевалье де Бриссоля в 1789 году доставили много неприятностей Добервалю. Тогда королевским указом Шевалье был выслан из Бордо, и Доберваль торжественно победою над противником на премьеры «Балета о соломе». Шевалье спектакля не видел, но мог познакомиться с произведением своего врага позже, однако, разумеется, не стал бы пропагандировать его в России. Через десять лет после скандала в Бордо имя Шевалье фигурировало в указе другого монарха и совсем в ином контексте. Павел Первый назначил его «отныне и впредь навсегда быть сочинителем балетов»⁷ в Петербурге. Судьба распорядилась иначе: вскоре Павла не стало, а Шевалье покинул Россию. С ним уехал и Огюст, но в 1803-м вернулся и возобновил контракт.

В лице Огюста Пуаро, или просто Огюста, как его именовали по сцене и в документах конторы императорских театров, русский балет обрел отменного профессионала и преданного служителя, ставшего сподвижником И. Вальберха и Ш. Дидло. Он имел большой опыт работы в театрах Европы. Прекрасная внешность счастливо сочеталась у него с разноосторонним актерским талантом, что позволяло ему успешно выступать как в трагических, так и в комедийных ролях. К тому же он обладал даром сочинительства, если и не слишком оригинального, но всегда занимательного, логично выстроенного и эффектно поданного. Особенно ему удавались народно-характерные дивертисменты. Большой поклонник и великодушный исполнитель русского танца, Огюст в 1799 году поставил балет на русскую тему, взяв за основу популярную оперу Е. Фомина «Мельник — колдун, обманщик и сват»⁸.

Память артиста хранила немало хореографических сочинений разных авторов, в том числе и «Тщетную предосторожность». Но сначала рядом был Шевалье, ненавидевший Доберваля, а с 1801 года в Петербурге уже работал Шарль Дидло, лишь десятилетие назад выступивший в роли Колена в лондонском «Пантеоне» с женой Доберваля танцовщицей Теодор — Лизой и Сальваторе Вигано — Никезом (Аленом). Он помнил спектакль и преклонялся перед талантом Доберваля. В частности, Дидло посвятил в 1795 году глубоко чтимому им мэтру свой балетмейстерский дебют — спектакль «Метаморфоза», ставший предтечей его знаменитого «Зефира и Флоры». Но с постановкой «Тщетной предосторожности» почему-то не торопились.

В Петербурге он нашел отменно устроенное театральное дело. Три постоянные труппы — русская, французская и немецкая — ставили драматические произведения, оперы и балеты европейской и отечественного репертуара. На обширной площади близ Коломны, между Мойкой и Екатерининским каналом, стояло огромное здание Большого театра. Невиданные размеры сцены, высочайшее искусство театральных художников и машинистов, богатство гардероба позволяли осуществлять самые смелые постановочные фантазии. Скромнее была сцена Малого театра, примыкавшего к павильону Аничков дворца. Здесь шли спектакли, не требовавшие сценических просторов и сложной машинерии.

В первые годы пребывания в Петербурге Дидло танцевал и сочинял свои маленькие балеты и дивертисменты на сценах многочисленных придворных театров, главным образом Эрмитажного и Таврического. В летнее время спектакли давались на Каменноостровском, Павловском, Гатчинском, Ораниенбаумском, Петергофском, Царскосельском театрах, а также на даче директора императорских театров, преуспевавшего царедворца А. Нарышкина. На природе сельский балет Доберваля мог быть вполне уместным. Но гоф-фурьерские журналы обычно писали: после драмы или оперы такой-то был дан балет — без указания названия.

Наиболее обширные сведения о спектаклях того времени содержатся в «Повседневном репертуаре Российского театра», воссозданном в 1950-1954 годах тогдашним директором Ленинградской театральной библиотеки М. Трояновским. Он собрал данные о репертуаре с 1757 по 1861 год, опираясь на архивные, библиотечные и музейные материалы. Увы, и здесь нас ожидало разочарование: биография «Тщетной предосторожности» начиналась здесь с 1818 года.

Оставалось вернуться к первоисточникам и попытаться найти хотя бы косвенные данные о первом представлении балета в Петербурге.

При изучении описи Архива дирекции императорских театров обратили на себя внимание «Книги прихода и расхода поспектакльной суммы», которые велись с 1801 года. Память подсказывала, что бухгалтерские книги уже служили кому-то для реконструкции репертуара. Возможно, в документах за 1808 год найдутся сведения о спектакле, который упоминал Ю. Слонимский...

Казначейские книги — толстые тома в переплетах старинной коричневой кожи — оказались настоящим кладом. В них отразился репертуар Большого, Малого и Немецкого театров. На крепких еще голубовато-серых картонных листах гусиным пером написано: «При русской комедии Бригадир и большом дивертисменте Золотая свадьба получено 1704 рубля». На правой странице записывались расходы: свечному фабриканту Тимпо, бекетным, то есть дежурным военного пикета, караульным, декораторам, машинистам, капельдинерам, портным и прочим казенным и вольным театральным служителям. Дальше шли расходы по буафории и аксессуарам, взятым на прокат, по буфету, который поставлял угощения то ли на сцену, когда это требовали условия действия, то ли в ложу дирекции... Но и здесь о «Тщетной предосторожности» — ни слова.

Петербургские театры начала XIX века поразили пестротой названий и разнообразием жанров. Произведения классиков музыкального и драматического искусства соседствовали с поделками авторов, чьи имена давно канули в Лету. Музыкальный театр еще не отделился от драматического, и спектакли разных жанров давались не только в одном здании, но и в одном и том же представлении. В «поспектакльной книге» так и записано: «При французской трагедии Танкред (Вольтера — М. И.), балет Жертвоприношение благодарности (И. Вальберха — М. И.), или «при русской опере Богдаский калиф (имеется в виду опера Бульдьде в исполнении русской труппы — М. И.), комедия Слуга двух господ (К. Гольдони — М. И.) и дивертисмент Золотая свадьба (Дидло — М. И.)». Поднявшись из народного творчества, русская театральная культура развивалась в тесном контакте с европейским искусством, и картина сменяющихся друг друга имен и течений нашла своеобразное отражение в зеркале петербургской сцены.

С 1801 по 1805 год пост первого балетмейстера снова занимал Ле Пик, отстраненный с приездом Шевалье. Хранитель устоев классицизма, один из любимейших учеников Новерра, он перенес на русскую сцену репертуар реформатора, придав его спектаклям пышность и великолепие, свойственные русскому императорскому театру. В Петербурге ставились «Медея и Язон», «Смерть Геркулеса», «Аппелес и Кампаспа», «Аннета и Любен». Ле Пик русский балет обязан и постановкой добервальского «Дезертира». Из произведений, сочиненных им самим, шли балеты «Кастор и Поллукс», «Два савойяра». Сохранились в репертуаре и балеты Джузеппе Канциани, который работал в России с 1778 по 1792 год: «Пигмалион», «Пирам и Тизба», «Дон Жуан», «Инесса де Кастро», «Счастливые кораблекрушение, или Американцы». Их поддерживал и возобновлял его ученик Иван Вальберх. Влияние классицистской трагедии, преобладавшее в балетах Новерра, Ле Пика, сменялось у Канциани все более ощутимым воздействием чувствительной драмы, занявшей, наконец, основное место в постановках Вальберха. Сами названия балетов: «Счастливые раскаяние», «Бланка, или Брак из отщепеня», «Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства», «Евгения, или Тайный брак» говорят о том, что сентиментализм как художественное направление проникает и на балетную сцену. В репертуаре сохранялась и поставленная Вальберхом опера-балет Глюка «Орфей и Евридика», где отдавалась дань жанру, возникшему под влиянием оперы-серии. Шли его спектакли-аллегории «Увенчанная благодать» и «Жертвоприношение благодарности», но уже родился «Новый Вертер», осуществленный Вальберхом на современный сюжет из городской жизни.

На первый взгляд названия, появившиеся с приездом Дидло, нового в репертуар не вносили: «Аполлон и Дафна», «Пастух и Гамадриада» и, наконец, вариант «Зефира и Флоры» продолжали анакреонтический жанр, в котором достаточно «поднаторело» танцевальное искусство прошедшего века. Но в привычной среде амуров, зефиров, нимф, фавнов рождалось нечто новое, заставившее лучших поэтов России восхищаться образами Дидло. В одухотворенности его персонажей, в фантастических композициях кордебалетных трупп, казалось, обретала зримый облик само вдохновение, сама красота. То был переходный период, когда в репертуаре сосуществовали произведения, еще несущие в себе явные признаки классицизма, порой смешанные с элементами сентименталистской чувствительной драмы. Вместе с тем в эти сочинениях то здесь, то там все заметнее «прорастали» побеги романтизма.

Балет начала XIX века умел воплощать не только серьезное, чувствительное и возвышенное. Область комического уже давно разрабатывалась хореографией. Балетные спектакли, восходящие к итальянской комедии дель арте и опере-буфф, показывали, как правило, сцены из жизни простолюдников. Во второй половине XVIII века французская комическая опера, сюжеты и музыку которой балет часто заимствовал, влила в этот жанр новые животворные

соки. От дивертисментных танцев XVII века «с мельницей», «с саботами», «с волынкой» западноевропейский балет, насаждаемый на русской сцене, подошел к добервальевскому «Дезертиру», где реальные, а не фарфоровые крестьянка и солдат отстаивали свои человеческие права, где характеры обрели реалистическую объемность, социальную глубину, а их судьбы — подлинный драматизм. Трагическое и комедийное здесь тесно переплеталось, заставляя зрителя сопереживать героям. Успех «Дезертира» вызвал появление балетов, разрабатывавших сходные сюжетные коллизии. «Деревенская героиня» Огюста, «Следствие деревенской героини» Вальберха и Огюста, «Новая героиня, или Женщина-казак» Вальберха продолжали это героико-комедийное направление в русском балете.

Как известно, Доберваль создал «Дезертира» по драме М. Седена с музыкой П. Монсиньи. Таких балетов, поставленных на сюжеты фарсов и водевилей, мелодрам и комических опер, русская сцена знала немало. Среди них были и те, что предшествовали появлению «Тщетной предосторожности» во Франции, а затем и в России.

В 60-х годах XVIII века русская публика познакомилась с оперой Блеза «Аннет и Любен». Опера вошла в обиход. Ее исполняли профессионалы и любители. Постепенно Любен превратился в Любима, получив имя традиционного персонажа русского театра, олицетворявшего влюбленного. В 1785 году Петербург увидел одноименный балет Новерра в одном действии. Оно протекало на сельской лужайке. Невинные игры строящих шалаш Аннеты и Любена предвосхищали сцены Лизы и Колена. Аннета, как и Лиза, предназначалась не любимому, а другому, Любен, как и Колен, отстаивал свое право на счастье. Но здесь к счастливому финалу приводило благородство сеньора.

Приток на русскую сцену театральных произведений со сходными ситуациями был велик. Доказательством того служит появление русских спектаклей с сюжетами, как две капли воды похожими на сюжеты Фавара, Мерсье и Седена. Так в комедии П. Плавильщикова «Бобыль» (1790) бедный работник Матвей любит дочь старосты Власа Анюту. Но богатый предпочитает выдать ее за купеческого сына, дурачка Аксена. В опере Княжнина — Титова «Ям» (1805) крепостной Андрей любит племянницу зрителя почтовой станции Парашу, но тот не дает согласия на брак с бедняком, а хочет насильно выдать Парашу за сына богатого приказчика, дурака Филатку. Спасение в этих произведениях всегда приносили благородные представители высших сословий. У Доберваля же «идейная нагрузка» отсутствует вовсе: случайная комедийная развязка все расставляет по местам. В ее жизненности, намеренное, и заключен секрет долголетия нехитрого либретто.

Среди балетных комедий петербургской сцены той поры самыми репертуарными были «Дезертир» и «Деревенская героиня», реже ставилась «Любовная хитрость». В 1803-м возобновили «Аннету и Любена». Большая часть из них основывалась на оперных либретто. Комическая подоплека часто подготавливала дивертисменты, например, «Одному обещана, другому досталась», «Четыре нации на ярмонке» и другие. Таков фон, на котором должна была появиться «Тщетная предосторожность».

При изучении очередного казенного фолианта внимание остановило название балета, не встречавшееся прежде, — «Обманутые предосторожности». Оно значится в книге прихода и расхода за 1809 год, 13 сентября, где написано: «При французской трагедии Гастон и Баярд и балете Обманутые предосторожности получено 1395 рублей». Что и говорить, словосочетание было многообещающим. Но для доказательства идентичности этого балета с искомым нужны были еще какие-нибудь данные. К счастью, они нашлись. В общем перечне сентябрьских расходов записано: «За время бывшего спектаклей в Большом театре сего сентября выдано за следующие бутафорские расходы: ...13 числа при французской трагедии Гастон и Баярд с балетом Обманутые предосторожности за прокат двух шлаг 1 руб., за 3 аршина лент 60 коп., за оттяжку 4-ем капелъдинерам 1 руб. и по приказанию конторы выдано к означенному выше балету 6 плетеных корзин ручных 9 руб. за 20 снопов соломы 2 руб. 40 коп.¹⁰». Соображения рассеялись. Другого балета со сопам история не знает. Ручные корзины предназначались для подруг Лизы, 20 снопов — для парней, которые приносили их в дом Марцелины, спрятав за ними Колена, а 3 аршина лент — как раз та мера, которая нужна для известного дуэта Лизы и Колена. «Балет о соломе» найден! Его премьера в Петербурге состоялась 13 сентября 1809 года на Большом театре.

Находка вызвала множество вопросов, касающихся названия балета, постановщика, исполнителей. Об этом разговор особый...

Афиши, 1818, ЛГТБ имени А. В. Луначарского. Ю. Слонимский. «Тщетная предосторожность», 1967, с. 53.

«Московские ведомости», 1808, №№ 78, 79. И. Вальберх. Из архива балетмейстера, 1948, с. 1.

«Московские ведомости», 1808, № 78.

АДИТ, вып. 1, отд. III.

Там же, с. 94.

Там же, с. 86.

ЦИАЛ, ф. 497, оп. 4, д. 147.

Там же.

Балетный театр Великой французской революции — этот значительный период развития французской хореографии недостаточно изучен советскими балетоведами. Что дал он мировому хореографическому искусству, какие открытия сделал, что изменил? Автор предлагаемой читателю статьи стремится воссоздать картину жизни балетного искусства в Париже в эту знаменательную эпоху — с 1789 года по 1794-й.



В ЭПОХУ СВЕРЖЕНИЯ

Галина ТИХМЕНЕВА

Балет времен французской революции был, главным образом, балетом Парижской оперы. И каким он виделся в годы революции можно представить себе, читая воспоминания выдающегося русского историка Н. М. Карамзина, посетившего французскую столицу весной 1790 года. «Кто был в Париже, — писал он, — и не видал Большой оперы, подобен тому, кто был в Риме и не видел папы. В самом деле, она есть нечто весьма великодушное и наиболее по своим блестящим декорациям и прекрасным балетам... Здесь торжествуют искусства на высочайшей степени совершенства, и все вместе производят в зрителе чувство, которое без всякой гиперболы можно назвать восхищением».

Как некогда при Людовике XIV Версаль, так и теперь при Людовике XVI Парижская опера служила местом ежевечерних встреч представителей различных сословий Франции, средоточием активной общественной жизни столицы, где уже ощущалось приближение революции, что не могло не оказывать заметного воздействия на творческие процессы в балетной труппе театра.

...Розовато-сиреневые сумерки опускались на серые громады Нотр-Дама, Лувра, Пале-Рояля, Тюильри, Консьержери... А в зале Оперы в это время зажигались тысячи свечей и искусство артистов ее балета, которое по праву может считаться частью знаменитого французского «esprit»² заставляло неистовствовать от восторга тысячи его поклонников.

Какие же накопления имел французский балет в преддверии революции и что привнесла в его сокровищницу революция? Ответ на этот вопрос неоднозначен и искать его нужно в сдвигах самой истории.

Как известно, во второй половине XVIII века во Франции шел бурный процесс накопления новых капиталистических форм производства, которые сковывались, тормозились феодальными отношениями, все еще господствовавшими в стране. К концу восьмидесятых годов в условиях государственного банкротства, неурожайного года, торгового промышленного спада назревала острая кризисная ситуация, грозившая перерасти в революцию. В общественной жизни Франции активно росло влияние новой политической силы — буржуазии или, как ее тогда называли, третьего сословия. Выразителем ее идеологии стало просветительство — то прогрессивное направление в философии, к которому примыкали многие выдающиеся умы Франции того времени — Монтескье, Вольтер, Дидро, Д'Аламбер и другие.

Общественно-исторический процесс, столь бурно протекавший во Франции конца восьмидесятых годов, так или иначе нашел свое отражение во всех сферах духовной жизни Франции: литературе, живописи, театре, в том числе и в балетном.

Итак, балет Парижской оперы предреволюционной поры. Напомним, что с 1776 года по 1781 год им руководил Жан Жорж Новерр. К тому времени он уже был автором своих знаменитых «Писем о танце и балетах» (1760), создателем многих спектаклей, где практически претворял свои принципы действенного, содержательного балета. К сожалению, консервативные силы Парижской оперы повели против него

и его реформ ожесточенную борьбу, и в 1781 году Новерр вынужден покинуть Париж. Но зерна, посеянные новатором, дали всходы позже, когда труппу возглавил его единомышленник и последователь Пьер Гардель.

Штурм и падение Бастилии 14 июля 1789 года ознаменовали начало Великой французской революции. Эта историческая эпоха вызвала к жизни новый стиль во французском искусстве — стиль революционного классицизма. Утверждался он, несмотря на все трудности и противоречия, и в балетном искусстве. Ибо творцом этого процесса воистину стала сама жизнь.

РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ПРАЗДНИКИ

Свобода, равенство, братство! С шумным ликованием встретили парижане низвержение белого с золотыми лилиями знамени Бурбонов. Повсюду — праздничные гуляния, собрания, шествия, где поются революционные песни, где много танцуют...

Самыми знаменитыми народными песнями и плясками были в то время «Са ига», «Карманьола» и «Марсельеза». Они нередко становились основой различных танцевальных действ. Так, в 1790 году парижане пришли на Марсово поле, чтобы отметить годовщину взятия Бастилии. Перекапывая землю, они плясали и пели: «са ига, са ига!» (что в переводе означает — это сбудется). Высмеивала свергнутого короля и королеву пляска-хоровод «Карманьола», возникшая в августе 1792 года. И, наконец, в период войны революционной Франции за свою независимость против Австрии и Пруссии инженер французской армии Клод Руже де Лиль создал «Военную песню рейнской армии». Марсельские войска вошли в Париж с исполнением этой песни, и она стала называться «Марсельезой». Захватывающая революционная патетика мелодий этих песен-плясок будет затем широко использоваться в партитурах как революционных празднеств, так и балетов.

Массовое исполнение этих плясок-песен вылилось в форму театрализованных представлений: шествий, церемоний, кортежей, маршей. Их авторы и участники — сам народ. Их сценическая площадка — улицы и площади Парижа.

Французский исследователь и историк Кастиль-Блаз³ дает интересные описания революционных праздников того времени. Например, в церковном приходе Святого Людовика в Париже 19 июня 1790 года была разыграна театрализованная пантомима на революционную тематику. Ее аллегория легко читалась многочисленными зрителями. Главная героиня — прекрасная женщина — олицетворяла

Францию. Рядом с ней — кошка. Изогнув спину, она готова броситься на летающих птиц, в которых угадывались обобщенные образы аристократов.

Содержание этой пантомимы как бы развивалось и дополнялось во втором представлении, разыгранном месяцем позже на поле Федерации столицы при стечении огромных масс народа. Оно получило название «Праздника Свободы». Эта аллегорическая пантомима с хором и танцами, участием национальных войск и детей, была также построена на мелодии песни «Са ига». Здесь в центре действия оказывались два женских образа. Один символизировал Францию, другой — Конституцию.

Известно, что в 1792 году была поставлена еще одна крупномасштабная пантомима, на этот раз в защиту революционно настроенных солдат, восставших против офицерства. Действие пантомимы разыгрывалось вокруг статуи Свободы, установленной на колеснице. Символика и атрибутика пантомимы прославляла низвержение тирании, деспотизма, религиозного фанатизма, предрассудков, прославляла свободу и разум.

Как свидетельствует все тот же Кастиль-Блаз, все эти пантомимные представления, где широко использовались танцевальные и песенные формы, именовались тогда революционными праздниками. Основные их исполнители — актеры бродячих балетных трупп (ballet ambulateur), а в массовых сценах могли участвовать все желающие, то есть любой французский гражданин. Однако в главных ролях выступали ведущие танцовщики Парижской оперы. Постановкой этих монументальных зрелищ занимался руководитель балета Парижской оперы Пьер Гардель. Декорировал эти празднества первый художник революции Луи Давид. Музыкальное оформление создавали композиторы Этьенн Мегюль, Франсуа Госсек. А общее идеологическое руководство осуществлялось Максимилианом Робеспьером. Все работало с энтузиазмом, так как чувствовали себя глашатаями новой революционной эры. Возникавшие по разным поводам празднества утверждали монументальную эстетику революционного классицизма.

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ БАЛЕТ

И вот уже сделан следующий естественный шаг в истории французского балета: танцовщики Парижской оперы — участники народных празднеств перенесли их идеи, пафос, энтузиазм, а иногда и форму на сцену академического театра.

В 1792 году над фронтоном здания Оперы взвился трехцветный флаг революции, символ провозглашенной Республики. А десять дней спустя состоялась премьера спектакля «Даропринижение Свободе». Его постановщик — Пьер Гардель. В остову музыкальной партитуры сочинения положена «Марсельеза», которая уже стала любимой песней народа. Уже упоминавшийся нами Кастиль-Блаз оставил нам патетическое описание этого исторического зрелища.

Оркестр и хор Оперы куплет за куплетом исполняли «Марсельезу». А на сцене содержание каждого куплета обретало зримое воплощение. Спектакль открывался массовой картиной — мужчины, женщины, дети сбегали на зов барабана, образуя грозную толпу, вооруженную пиками, топорами, факелами. Они готовятся к бою против тиранию и деспотизма и призывают присоединиться к ним... Мощно звучит рефрен, исполняемый хором: «К оружию, граждане!»

Исполнялся второй куплет, где слышна угроза: «Трепещите, тираны!» А на сцене — пляски воинов... Но вот возникает пауза. А если погибнут юные герои? И в ответ звучит: «Франция вырастит им на смену новых!» И опять в хореографии отражается смысл куплета: место павших героев занимают новые бойцы.

...Смолкает голос хора, под едва слышный аккомпанемент оркестра на сцене появляется вереница детей, одетых в белое. Они медленно приближаются к изображению Свободы, чтобы воскурить ей фимиам.

Снова вступает хор, но на этот раз его пение звучит почти молитвенно: он поет о священной любви к отчизне, во имя свободы которой шел на штурм тирании народ. Мощен зов набата, и на сцене развертывалась картина битвы. И в заключение вновь: «К оружию, граждане, к оружию!»

И еще один рывок истории — 1793 год: вновь восстает народ, и во Франции устанавливается якобинская диктатура. По этому поводу готовится еще один спектакль-праздник в честь завоеванной свободы. Чтобы подчеркнуть общественную значимость этого зрелища, его осуществили не на сцене Парижской оперы, а в Соборе Парижской богоматери.

Действие строится на основе «Гимна свободе» Ф. Госсека. Слова гимна были написаны революционным поэтом Мари Жозефом Шенье. Декорации спектакля — в античном стиле: греческий храм в честь философии, алтарь со светильником, символизирующим истину. Действие открывал кордебалет. Медленными размеренными движениями танцовщицы приближались к алтарю, чтобы поклониться истине. Затем следовал выход солистки, олицетворяющей свободу. Подражая искусству древних эллинов, танцовщица исполняла сольный танец у алтаря, а затем торжественно направлялась к своему трону. Эта хореографическая аллегория посвящалась высшим завоеваниям революции, служила ее апофеозом.

На 10 термидора второго года революции (28 июля 1794 года) намечалась премьера еще одного спектакля — грандиозной церемонии на музыку Э. Мегюля, в декорациях Л. Давида. Однако днем раньше, 9 термидора (27 июля 1794 года) произошел контрреволюционный переворот, и премьера не состоялась. Однако план его сохранился, его публикует Кастиль-Блаз в своей уже упоминавшейся выше книге. Предполагалось, что действие будет разворачиваться перед Пантеоном, где покоятся останки великих людей Франции, чтобы возвестить их деяния и выразить скорбь по поводу их кончины. Э. Мегюль написал похоронные марши, скорбные хоры, траурную музыку для пантомим и танцевальных эпизодов. Для финала церемонии готовился исполненный патетики апофеоз в соответствии с канонами античных празднеств.

Заслуживают упоминания и постановки представлений той поры на музыку А. Гретри — «Республиканская избранница» и «Денис — тиран».

Главный мотив «Республиканской избранницы» — отрицание религии. Герой, молодой священник, рвет молитвенник и начинает служить разуму. Спектакль был насыщен ритмами плясового фольклора, а финальная хореографическая композиция включала *pas de trois*, где в костюме санкюлота танцевал Огюст Вестрис. «Избранница» завершилась исполнением «Карманьоль» всеми участниками. Как «Республиканская избранница», так и «Денис — тиран», несли в себе многие качества и особенности стилистики революционных празднеств и могли использоваться как составные их части.

Итак, за пять лет революции в Парижской опере были осуществлены и готовились к постановке по крайней мере пять балетных спектаклей, откликнувшихся на события тех дней. Они отразили в той или иной мере эмоциональный тонус, содержание революционных праздников народа, характер их постановочных средств. В музыке таких зрелищ широко использовались популярные революционные песни, в костюмах исполнителей получили свое преломление элементы одежды революционером. Необычность, острая актуальность хореографии этих полотен дала возможность историкам назвать их республиканским балетом. Так революция способствовала становлению нового стиля во французской сценической танцевальной культуре.

Постановка республиканских балетов на революционную тематику — это только одна сторона влияния идей и духа революции на жизнь академического балета. Другая, не менее важная и, может быть, более сложная часть этого процесса заключалась в «революционизации» основного балетного репертуара, так сказать, «изнутри».

Для академической сцены специально создавались балеты, которые, не прямо, как в республиканских балетах, но косвенно отражали идеалы и патетику Великой французской революции. И, что не менее важно, для их постановки использовалась техника действенного балета, разработанная Жаном Жоржем Новерром.

Центральное место в репертуаре Парижской оперы в 1789-1794 годах занимали три оригинальных балета в постановке Пьера Гарделя — «Телемак на острове Калипсо» (1790), «Психея» (1790), осуществленные на музыку Э. Миллера, и балет «Суд Париса» (1793) Э. Мегюля. Все они имели большой успех у зрителей и удерживались в репертуаре Оперы в течение многих лет.

«Телемак на острове Калипсо» увидел свет рампы в 1790 году, вскоре после принятия Учредительным собранием «Декларации прав человека и гражданина» (1789). Выбор сюжета не случаен для того времени: он отражал антидеспотические и тираноборческие настроения широких слоев французского народа. В основу сценария балета положен роман Франсуа Фенелона «Приключения Телемака», который автор, будучи воспитателем внука Людовика XIV, написал для него в назидательных целях (1699)¹. Телемак — сын героя Троянской войны Одиссея отправляется на поиски пропавшего без вести отца. Переезжая из страны в страну, он знакомится с разными формами политического правления, что дает автору возможность изложить свою политическую программу. В романе осуждается тирания критского царя Идомена. В противовес ему Фенелон рисует фантастическое государство Беатика, все граждане которой равны и имеют общее имущество, живут простой высоконравственной жизнью, выступают против войн и завоевателей. Правит страной идеальный властитель — защитник мира, друг своих подданных. За эту книгу Фенелона отправили в ссылку, где он умер. Но в годы революции «Приключения Телемака» пользовались большой популярностью.

Идеями романа Фенелона вдохновлялся Пьер Гардель, создавая свой новый балет, где сам танцевал главную роль.

Необычным выглядел не только сюжет, выбранный хореографом для балетной сцены. Новаторскими можно назвать и приемы его сценической интерпретации — использование методов действенного балета, где танец передавал не только состояние, но и действие, и поступки героев.

Гардель изменил баланс мужского и женского танцев: мужской танец занял более скромное положение, а женский получил приоритет, в связи с чем постановщик отказался от «мелкодетальной» жеманной манеры исполнения, наделив танцовщицу более крупной, масштабной пластикой, отработывал и укрепил технику «высоких полупальцев». Балетмейстер отошел также от фронтального построения танцевальных мизансцен, предложил такие композиции, которые создавали возможность «овладеть» всем объемом сцены, расширил и обновил роль кордебалета.

Второй многоактный балет Гарделя «Психея» также возрождал образы античной мифологии. Выбор этого сюжета определялся, как думается, воздействием идей философов-просветителей: фигура Психеи олицетворяла душу «естественного человека», высокое значение его личности, ее права на счастье.

Спектакль также решался в традициях действенного танца. Об этом свидетельствует Шарль Дидло. «Экспозиция, завязка, развязка ясны и понятны, — пишет он. — Сцена танца Терпсихоры — законченный отрывок, шедевр, идея розы свежа, как и сам сюжет. Тысяча прелестных подробностей заполняют это произведение, чья двадцатилетняя репутация служит ему гораздо большей похвалой, чем любые мхи».

Совершенным по форме образцом действенного балета в «Психее» были два *pas de deux*. Первое (Зефира и Флоры) исполнялось Нивелонном и Периньон, второе (Психеи и Терпсихоры) — Шовиньи и Роз.

В 1793 году, в кульминационный период революции, когда к власти пришли якобинцы, в Парижской опере ставится «Суд Париса», сюжет которого также «подсказан» нравственными идеями философов-просветителей. В образе Париса защищаются права простого человека на естественную и свободную жизнь, которая противопоставляется

извращенному и фальшивому феодальному миропорядку. Отстаивая интересы своей личности, своей любви, Парис во имя любви отказывается от карьеры полковника, от богатства. В этом (также многоактном балете узловых и побочных линии сюжета выражались пантомимой и дополнялись в кульминационные моменты действенным танцем.

Итак, высшее достижение сценической хореографии Великой французской революции — действенный балет. Но и он не статичен. Балетмейстеры и исполнители все чаще вводят в него элементы, которые воспринимаются как предвестия нового стиля — романтического. Можно считать, что «Телемак» и «Психея» — эти кульминации действенного балета — уже перекидывают мостик к романтическому балету начала XIX века.

После 1791 года, когда Парижская опера, называвшаяся до того Академией музыки, обрела свое современное имя, к ее спектаклям начали выпускаться афиши (и это тоже было демократическим новшеством) с перечнем фамилий исполнителей. Поэтому сегодня мы можем установить, кто выступал на сцене в этот период. Это премьеры Пьер Гардель, Огюст Вестрис, Луи Нивелон, первые танцовщицы Мари Роз, Сольнье, Периньон, солистки Мари Миллер, Хелисберг, Кулон, Лор, Делиньи, танцовщики — Фавн, Пьер Лоран, Гойон и другие. Нельзя не вспомнить, что в этот же период здесь состоялся повторный дебют Ш. Дидло.

В соответствии с новой эстетикой Воверра и антиклизированной модой конца XVIII столетия изменился и балетный костюм. Танцовщики-мужчины надевали одежду санюлотов, и первым это сделал Огюст Вестрис. Женский костюм конца семидесятых годов также упрощен, юбки заменены туниками, открывавшими ногу до бедра. Ноги танцовщицы, наконец, свободны. Изменился и общий облик балерины. Из века XVIII в век XIX, в эпоху романтизма, шагнет танцовщица нового типа.

Советский балетовед Л. Блок пишет в этой связи: «Благодаря легкости туник, дающих почти обнаженное тело, линия обобщилась и смягчилась, нет отчетливой дифференциации тела, типичной для XVIII века. Новый легкий танцевальный костюм, освободив движения рук и ног, помог почувствовать всю линию в целом».⁵

НОВОЕ В ОРГАНИЗАЦИИ ТЕАТРАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

Революция осуществила глубокую перестройку всех общественных институтов Франции. Не обошла она стороной и систему французских театров. В 1791 году Законодательное собрание приняло известный декрет об упразднении феодально-абсолютистской системы театра и отмене старых театральных привилегий, которые представлялись Парижской опере прежде всего в виде огромных финансовых дотаций королевского двора. По этому декрету все театры Франции, в том числе Опера, передавались в ведение муниципальных властей и переводились на самоокупаемость. На первых порах жироидистские власти революции уделяли театрам мало внимания. Положение изменилось с приходом к власти якобинцев. Правильно оценивая огромное воздействие искусства на общественное мнение, Комитет общественного спасения активно использовал театры для усиления своего идеологического влияния. Был выдвинут новый принцип организации театров, которые передавались в ведение Комитета народного просвещения Конвента.

Известно, что Максимилиан Робеспьер весьма активно курировал деятельность Парижской оперы, в том числе и ее балетной труппы. Он осуществлял также политическую и организационную помощь в устройстве городских революционных празднеств, работая бок о бок с Давидом, Мегюлем, Госсекком, Гарделем. Его деловые визиты в Опера носили регулярный характер, он участвовал в формировании репертуара театра, бывал на репетициях.

Нельзя обойти молчанием и такой драматический факт в жизни Оперы того периода: двадцать два ее танцовщика были занесены в проскрипционные списки как роялисты. И только вмешательство влиятельных руководителей, высоко оценивших профессиональный уровень этих служителей Терпсихоры, спасло им жизнь.

Театральный декрет представлял также право каждому гражданину Франции открыть свой театр, и во французской столице появилось сразу около двадцати новых театров. Во многих из них с успехом ставились и балеты. Так, в театре Гете (Театр веселья) давались феерические балеты. В театре Амбигю Комик (Театр комического двусмыслия) также ставились балеты, которые заслужили высокую

оценку современников. В некоторых театрах успешно работали детские балетные труппы. Высокопрофессиональная труппа выступала в театре «Порт-Сен-Мартен».

Со временем в этих театрах выросла плеяда крупных французских хореографов, которые придут потом в Парижскую оперу на смену Пьеру Гарделю. Среди них — Жан Коралли, Жан Омер и другие.

ДВЕСТИ ЛЕТ СПУСТЯ...

И

скусство Советской России обратилось к великому прошлому Франции уже на самых ранних этапах своего существования.

Образ мощного революционного вихря, который несла в себе знаменитая «Карманьола», вдохновил композиторов на создание целого цикла балетов.

В ноябре 1918 года Б. Асафьев написал музыку к балету «Карманьола». В постановке Б. Романова и под фортепианный аккомпанемент самого композитора спектакль впервые был показан в одном из клубов Петрограда.

В 1930 году состоялась премьера еще одной «Карманьолы» в Одесском театре оперы и балета. Ее создатели — композитор В. Фемиллиди, балетмейстер М. Моисеев. Еще одна редакция балета В. Фемиллиди «Карманьола» была показана труппой «Московский художественный балет», руководимой В. Кригер, сначала на гастролях в Архангельске, а затем и в Москве (балетмейстеры Н. Болотов П. Вирский). Продолжая свое шествие по советской сцене, «Карманьола» затем увидела свет рампы в Свердловске, в Баку...

Еще один этап в освоении советским балетом тем Великой французской революции — полотно Б. Асафьева «Пламя Парижа» (хореография В. Вайнонена). Со дня премьеры на сцене Ленинградского театра оперы и балета в 1932 году это произведение несколько десятилетий украшало афиши многих советских и зарубежных трупп.

В этом спектакле выступали все выдающиеся мастера советского балета тридцатых-пятидесятых годов.

И еще один хореографический образ высвечивает эту тему. О нем можно вспомнить как об интересном историческом факте. В 1921 году в Москву приехала знаменитая Айседора Дункан. 7 ноября 1921 года на торжественном вечере в Большом театре она с огромным успехом исполнила хореографические композиции «Марсельеза» и «Интернационал». На этом концерте присутствовал В. И. Ленин, который вместе со всеми зрителями аплодировал великой актрисе.

Недавно образ Марсельезы пластически воплотила М. Плисецкая и сделала это с присущим ей мастерством и темпераментом. Она как бы оживает в своем танце величественный барельеф «Марсельеза», который украшает Триумфальную арку в центре Парижа.

Советские мастера балета продолжают свои поиски на пути наиболее органичного воплощения тем и образов Великой французской революции.

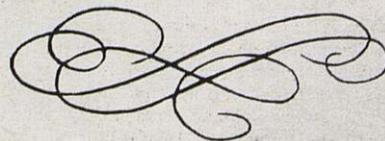
¹ Н. Карамзин. Письма русского путешественника. М., 1980, с. 325, 328.

² Esprit в переводе с франц. — дух

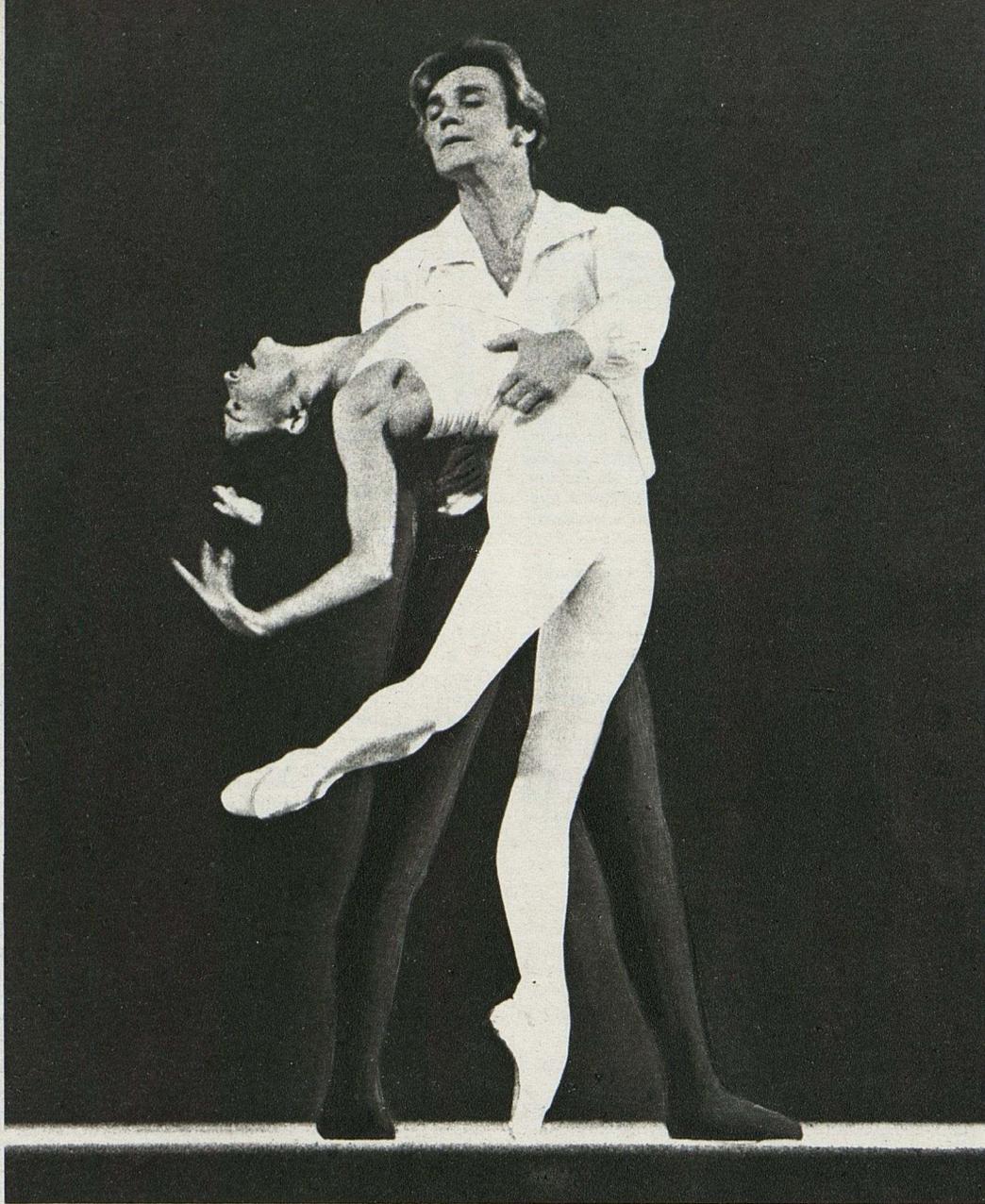
³ Castil-Blaze, «La danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à Mademoiselle Taglioni», Paris, 1832.

⁴ T. Fénelon. «Les aventures de Télémaque» 1699.

⁵ Л. Блок. Классический танец. История и современность. М., 1987, с. 220.



Солисты
Большого
театра СССР
Е. МАКСИМОВА
и В. ВАСИЛЬЕВ

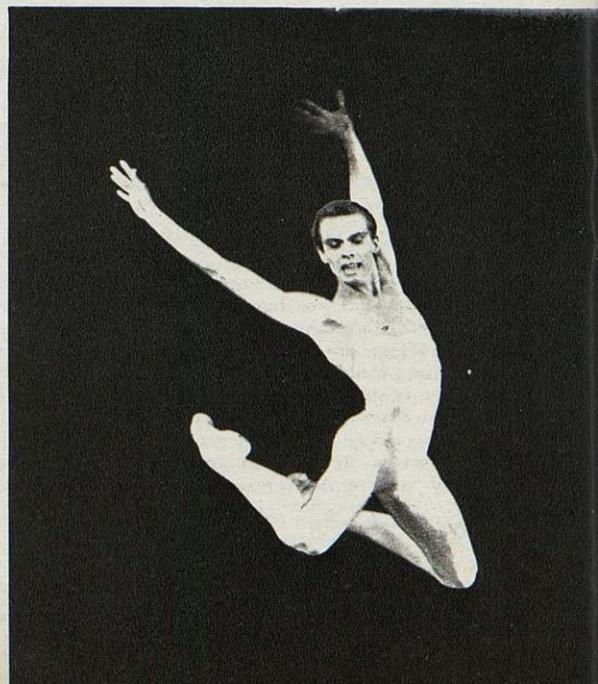


Солисты
Большого
театра оперы
и балета
Белорусской ССР
И. ДУШКЕВИЧ
и О. КОРЗЕНКОВ

Солисты
Театра оперы
и балета
Литовской ССР
Н. БЕРЕДИНА и
П. СКИРМАНТАС

Солист
Московского
театра
балета СССР
В. МАЛАХОВ

Солисты
Большого
театра СССР
А. АРТЮШКИНА
и В. АРТЮШКИН

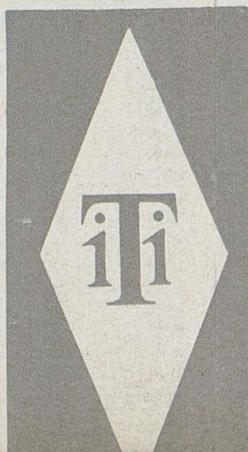




В ЧЕСТЬ МЕЖДУНАРОДНОГО ДНЯ ТАНЦА

На следующий день после праздничных концертов в Кремлевском Дворце съездов редакция журнала «Советский балет» и балетная секция Ассоциации деятелей музыкальных театров при Союзе театралов СССР пригласили молодых артистов на встречу. В разговоре, посвященном вопросам концертного репертуара, приняли участие известные мастера балета Владимир ВАСИЛЬЕВ, Вячеслав ГОРДЕЕВ, Андрей ПЕТРОВ, а также критики Наталия ЧЕРНОВА, Валерия УРАЛЬСКАЯ, Галина ИНОЗЕМЦЕВА. На снимке запечатлен один из моментов встречи в редакции.

Большой вечер балета «В мире танца» состоялся на сцене Кремлевского Дворца съездов. Его организовали дирекция Кремлевского Дворца съездов и Большого театра Союза ССР и балетная секция Ассоциации деятелей музыкального театра при Союзе театралов СССР. В концерте участвовали артисты Большого театра СССР, Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Московского театра балета СССР, Московского театра «Русский балет», Ленинградского Малого театра оперы и балета, Большого театра оперы и балета Белорусской ССР, Театра оперы и балета Литовской ССР.





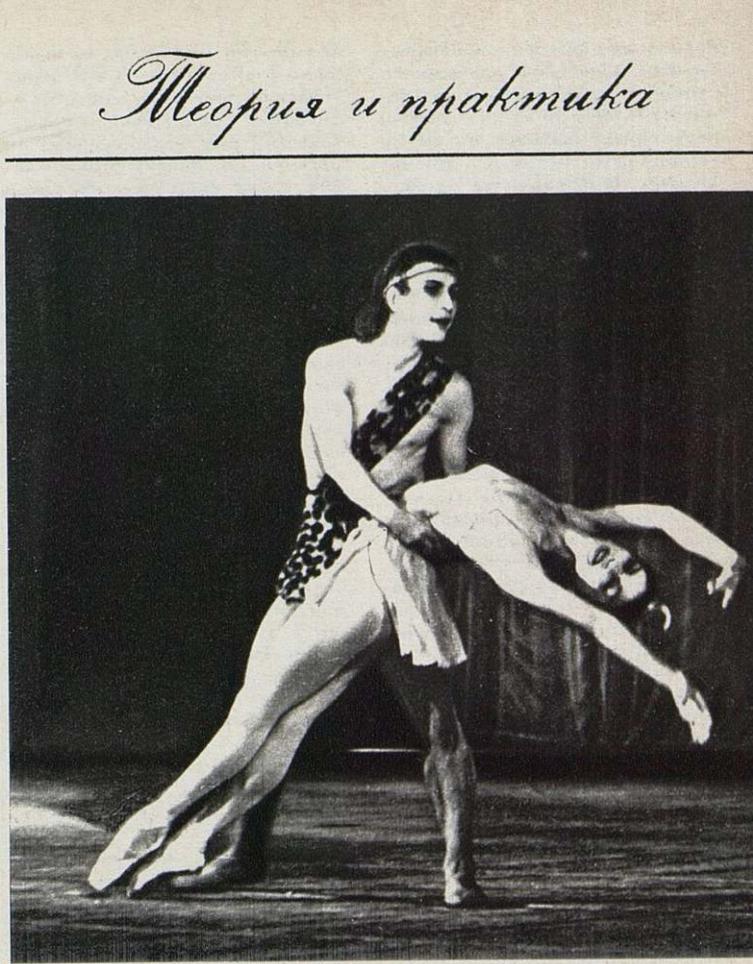
М. САБИРОВА и К. ХОЛОВ в спектакле «Сын родины».

сического танца на сцене таджикского театра. Их усилия не прошли даром — местный зритель начал постепенно постигать эстетические ценности нового для него искусства, открывая для себя вдохновенную красоту музыки П. Чайковского, хореографии М. Петипа, Л. Иванова, приобщаясь к эмоциональным открытиям А. Адана, Ж. Перро...

В труппе творчески формировались самобытные артисты. И первая из них — Лютфи Захидова. Она пришла в театр из художественной самодеятельности — из ансамбля песни и танца при ВЦСПС. Работая над ролью Лизы в «Тщетной предосторожности», которую осуществил на таджикской сцене А. Проценко, Захидова одновременно проходила курс обучения искусству классического танца. В дальнейшем танцовщица выступала в партиях Марии, Одетты, Золушки, Шехерезады, Эсмеральды, Лауренсии, исполняла ведущие роли во всех национальных балетах сороковых-пятидесятых годов. Лютфи постоянно совершенствовала свое мастерство и, став первой таджикской прима-балериной, многое сделала благодаря природному драматическому таланту, большому обаянию и артистизму для того, чтобы поднять интерес зрителей к искусству балета. Певучая плавность дви-

жений ее рук, гибкость корпуса, изящные вращения, — в каноническую технику академического балета она привнесла аромат национальной пластики, способствуя восприятию таджиками искусства классического танца. Круг его поклонников постепенно расширялся. Этот процесс пошел еще быстрее, когда в 1958 и 1961 годах в балетную труппу Таджикского театра оперы и балета имени С. Айни влилась большая группа выпускников Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой. Юные таджикские танцовщицы и танцовщики освоили там традиции русской школы классического танца. Их появление в труппе создало здесь основу для творческого подъема и профессионального роста коллектива в целом. Началась интенсивная работа над созданием новых спектаклей — и современного («Шурале» Ф. Яруллина, «Тропой грома» К. Караева, «Барышня и хулиган» Д. Шостаковича), и классического репертуара («Щелкунчик» и «Спящая красавица» П. Чайковского, «Баядерка» и «Дон Кихот» Л. Минкуса), над воплощением и популярных балетных партитур А. Адана, Ц. Пуни, С. Прокофье-

Д. ВАЛИЕВА и В. ГОЛОВЯНЦ в балете «Серенада».



Теория и практика

НИЗАМ НУРДЖАНОВ,
доктор искусствоведения

ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ ТАДЖИКСКОГО БАЛЕТА

Вот уже полвека идет процесс постижения хореографической культурой Востока европейского классического танца, хотя, казалось бы, весь уклад жизни, обычаи, традиции, своеобразие искусства противоречат природе академического балета. И тем не менее эта новая для Востока форма хореографического театра становилась все более и более интересной и близкой его народам. Кажется, первыми ее восприняли республики советского Закавказья и Средней Азии. А за ними — Китай, Япония, Иран, Турция, Египет и другие страны. Приняли не как дань моде, а для того, чтобы расширить спектр возможностей национального танцевального искусства в выражении больших мыслей и чувств современного человека в создании высокопрофессионального балетного театра.

Хотя история прихода классического танца на Восток не превышает полувека, она — легкая. В ней были подъемы и спады, расцвет и кризис, как это имеет место, например, в таджикском балете.

Таджики — древнейший на-

род Средней Азии, который имеет богатые и древние хореографические традиции. Он донес их до наших дней. И тем не менее первый балетный спектакль «Ду гуль» («Две розы») на музыку А. Ленского, показанный впервые в 1941 году, был для таджиков явлением непривычным, хотя создавался он исключительно на фольклорной основе, на знакомом и близком зрителям материале, да и исполнители были свои умельцы-таджики, носители национального начала. «Ду гуль» поставил замечательный советский мастер Касьян Ярославич Голейзовский, глубокий знаток хореографических традиций Востока. Музыка спектакля, танцы, действенные и дивертисментные, подчас новые по форме, сплетенные в длинную цепочку, — все эти особенности сочинения, при всей их приближенности к национальной танцевальной традиции, тем не менее, местному зрителю казались новыми, необычными. Постановки балетов «Тщетная предосторожность», «Бахчисарайский фонтан», «Лебединое озеро», где таджикские балерины А. Азимова и Л. Захидова появились на сцене в открытых балетных костюмах, встали на пуанты, с каждым представле-

нием все больше и больше следуя канонам европейской школы классического танца, оказались уж совсем чуждыми местной аудитории, которая, не приобщенная к такой форме сценического зрелища, в какой-то степени почувствовала себя даже шокированной.

Осенью 1947 года афиши оповестили жителей столицы Таджикистана о предстоящей в местном театре оперы и балета премьеры второго национального балета — «Лейли и Меджнун» С. Баласаняна. Люди, знавшие и очень любившие эту древнюю легенду о трагической любви восточных Ромео и Джульетты, созданную по преданиям и произведениям таджикских поэтов-классиков, проявили большой интерес к новой работе коллектива. На премьеру, как говорится, яблоку негде было упасть. Но после первого акта зрительские ряды стали постепенно редеть. Ни замечательная музыка С. Баласаняна, признанная ныне классическим достоянием советской музыкальной культуры, ни трепетное исполнение главных партий Л. Захидовой и М. Кабиловым, ни интересные пластические решения, основанные на сочетании элементов таджикского

танца с классической европейской лексикой, найденные постановщиком Г. Валамат-заде, ни живые пантомимно-игровые сцены, впечатляющие пышные шествия — ничто не вызывало в душе пришедшего в театр зрителя ответного отклика. Но деятели таджикского балета не опустили руки, неустанно боролись буквально за каждого нового посетившего театр человека, тщательно искали пути к его восприятию, предлагая ему то сказочный сюжет («Шехерезада», «Золушка», «Голубой ковер»), то полотна, исполненные тираноборческого пафоса («Лауренсия»), то трагедийные судьбы героев («Эсмеральда»), то солнечный парад темпераментных танцев («Дон Кихот»), то воплощение событий сегодняшней действительности Советского Таджикистана («Дильбар»). Малочисленность солистов и кордебалета, недостаточная профессиональная подготовка балерин и танцовщиков-премьеров, попытки восполнить подобные изъяны пантомимными и чисто игровыми средствами — эти, как и множество других трудностей, преодолевались благодаря энтузиазму, любви, преданности делу тех, кто посвятил свою жизнь пропаганде клас-



ва, И. Стравинского, и произведений, редко исполняемых, таких, как «Дафнис и Хлоя» М. Равеля, «Любовь-волшебница» М. де Фальи. В ходе этой работы раскрылись интересные актерские индивидуальности. В главных партиях успешно выступали С. Азаматова, Б. Исаева, Ш. Турдыева, Т. Джавад-заде, Н. Мадьярова, Т. Холова, позже — Г. Сабирова, Л. Гусакова и другие. Выпускники ленинградской школы Б. Джурабаев, М. Бурханов, К. Холов, В. Ишанходжаев подняли авторитет мужского танца, продолжив и развив традиции, заложенные зачинателями мужского классического танца на таджикской сцене А. Проценко, М. Кабиловым, В. Кормилиным.

В становлении балетного искусства в республике, в обретении им своей аудитории неоценима творческая деятельность замечательной таджикской балерины Малики Сабировой. Воспитанница Ленинградского хореографического училища, она обладала уникальным дарованием. Тонкое ощущение жизненной правды сценического построения из балета «Эсмеральда» (1953). В роли Эсмеральды — Л. ЗАХИДОВА, Феба — В. КОРМИЛИН.

ведения, способность к глубокому постижению внутреннего мира своих героинь, умение сообщать создаваемым образом высокую поэтичность сочетались у нее с естественностью танцевального выражения, технически безупречным мастерством. В ее танце нас радовало буквально все: очарование и гармония движений, их широта, кантиленность. Мы восхищались ее головокружительными вращениями, стремительными воздушными полетами, поразительно высоким шагом в адажио, ее чувством позы, ее искусством наполнять каждую, даже внешне очень статичную, позу внутренней динамикой. «Пластическая речь» балерины отличалась непосредственностью, выразительностью, была одухотворена большой внутренней культурой, отмечена изысканным художественным вкусом. Вместе с тем строгий академизм танца Малики Сабировой нес на себе и отблески многовековой таджикской хореографической культуры — восточную прихотливость линий, ритмическую чистоту и точность, изящную гибкую грацию поз и особенно — выразительность и четкость узорчатых движений кистей рук.

Балерина выступала во всех

новых постановках национальных балетов. Они были разными по своим художественным достоинствам. Многие из них давно и справедливо забыты, и тем не менее, даже в самых несовершенных произведениях ощущались попытки их авторов найти наиболее плодотворный путь решения проблем таджикского балета. Обратимся к сочинениям Г. Валамат-заде, чьи постановки оставили след в национальной хореографии. Например, в своем балете «Дильбар» (музыка А. Ленского, 1954), который рассказывал о молодой колхознице-таджичке, ставшей известной балериной, балетмейстер включил в классические композиции элементы таджикского танца: характерные движения кистей рук, своеобразные быстрые повороты с перегибанием корпуса, круговое вращение корпуса в сидячем положении, поочередное движение плеч... Валамат-заде раздвинул также и рамки народной хореографии, введя в ее лексикон паде бурре, арабески и т. п. Это придало отдельным оборотам национального пластического языка легкость, воздушность, стремительность, осветило их хореографическую образность. Показателен в этом смысле вальс в первой картине балета — движения на пунтах сочетаются с таджикскими чархами (кружением) и движениями рук.

В третьей сценической редакции балета С. Баласаняна «Лейли и Меджнун», созданной Н. Конюс (первые две были созданы Г. Валамат-заде в 1947 и 1957 годах), хореограф не цитировала дословно отдельные элементы таджикского народного танца, а смело трансформировала, скорее даже растворяла национальные мотивы в ткани классического танца. Благодаря этому хореография спектакля, целиком основанная на классике, обогащалась пластическими интонациями, штрихами, духом, колоритом таджикского танца, не потеряв при этом строгости, законченности, чистоты. Такой принцип в советском балете в шестидесятые годы осуществил Ю. Григорович в «Легенде о любви» (1961, Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова). По-своему развил эту линию К. Голейзовский, когда готовил «Лейли и Меджнун» в Большом театре СССР (1964).

Воспринимаемая и перосмысливая своеобразный стиль «восточных» балетов Ю. Григоровича и К. Голейзовского, Н. Конюс творчески развивала их принципы пластической кантилены. Создавая сложные, гибкие, подвижные танцевальные структуры и щедро используя для этого всю многообразную систему классического танца, она, сотрудничая с исполнителями главных ролей спектакля М. Сабировой и М. Бурхановым, стремилась придать их пластике не только национальную, но и со-

временную интонацию. Возникали во многом отличные от классических движения, ходы, комбинации, поддержки, позы... Словом, она искала наиболее органичную форму преломления языка классического танца через призму эпохи, стиля, традиции, среды, в которой существовали персонажи балета.

Так шло дальнейшее развитие синтеза реалистических принципов русской балетной классики с традициями таджикского хореографического искусства. Органично сплавленные в танце М. Сабировой, исполнявшей роль Лейли, эти две культуры и придавали ее искусству неповторимую своеобразную красоту пластики, которая отличалась необыкновенной точной грацией, кантиленностью и одновременно академической чистотой. Такой синтез выражал одну из сторон глубокого процесса взаимоотношения и взаимовлияния таджикской и русской культуры.

Этот сложный процесс требует от балетмейстеров глубокого знания не только достижений мирового хореографического искусства, но и богатств национальной танцевальной сокровищницы.

Я убежден, что именно национальная культура во всех ее проявлениях должна постоянно питать воображение хореографа, будить их творческую фантазию, помогать им находить оригинальные комбинации танцевальных движений, новые пластические ансамбли или группировки, а в дуэтных танцах, как у Голейзовского, безостановочно льющиеся движения, которые могут создавать «настоящую пластическую кантилену», способствовать музыкально-поэтическому осмыслению сущности образов.

Слабое знание художественной культуры родного народа, ее традиций, ограниченность выбора выразительных средств в арсенале классического танца обеднили фантазию постановщиков спектаклей «Али-баба и разбойники» Г. Александрова, «Волшебный лук» М. Атоева, «Поэма гор» Ю. Мамедова. И естественно оказались малоинтересными для зрителей. Примитивность, художественная незавершенность — одна из причин недолгой жизни многих национальных таджикских балетов, созданных почти за полвека.

Проработали бы музыкально-хореографический материал глубже, вдумчивее либреттисты и балетмейстер-постановщик М. Бурханов и композитор Ф. Бахор, родился бы не одноактный балет «Прекрасная Дувальрони», а «полнометражный» трехактный спектакль на основе одной из лучших поэм классика таджикско-персидской литера-

туры XIII века Амира Хосрова Дехлеви «Дувальрони и Хизрхон».

Возможно, одноактный балет станет заявкой на создание многоактного. Тем более, что интересна музыка Ф. Бахора. Композитор тонко ощущает пластичность движений, зримо представляет их в живом воплощении. В балете яркая по колориту оркестровка. Постановщик «Прекрасной Дувальрони» положил в основу хореографии спектакля классический танец, местами украсив его элементами характерной индийской пластики. К тому же движения классического танца усложняются, что особенно сказывается в дуэте Дувальрони и Хизрхона.

Бурханов вводит в классическую лексику элементы акробатики. Он ставит перед солистами сложнейшие технические задачи, развивая их мастерство, мобилизуя их способности, требуя от них редкой виртуозности. Вместе с тем чрезмерная техническая перегруженность, обилие хореографических эффектов (это наблюдается и в поставленном им спектакле «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирава) затрудняют работу артистов над выявлением психологической достоверности характеров, нарушают уравновешенность композиций, оказываются в противоречии с правилами восточного этикета. Увлечение поисками современного стиля в лексике мешает балетмейстеру искать свои собственные пластические средства, что особенно сказывается при постановке Бурхановым народно-сценических танцев. Жаль, что в последние годы они постепенно «вытесняются» из балетов национального репертуара, не получая дальнейшего развития в новых спектаклях. А между тем сочетание классических сольных и дуэтных танцев с народно-сценическими вносит самобытные пластические краски, обогащает образное мышление художника, его лексику. Любое хореографическое решение этих двух танцевальных стихий способствует формированию ярких исполнительских индивидуальностей. Невнимание к национальному плясовому искусству вызвало снижение танцевальной культуры и в оперных спектаклях, где ныне царствует стилизованная псевдонародная хореография. Балетмейстеры относятся к работе в опере как к незначительному, второстепенному для них и для балетной труппы делу. Отсюда — забвение истоков, торжество штампов, преобладание здесь примитивных, наспех сочиненных сцен, безразличия исполнителей.

Думается, следует возродить интерес у деятелей балета к традиционным таджикским видам народных представлений (например, к очень развитому в прошлые века театру панто-

мимы), что, надо надеяться, будет способствовать появлению таких произведений, где автор сможет сливать в единое целое классический и народный танец, развернутые пантомимно-мимические эпизоды со свободной пластикой. Поиски новых сценических форм послужат расширению жанрового многообразия таджикского балета, в частности, рождению новых концертных номеров (они полностью отсутствуют), одноактных национальных композиций, комедийных хореографических полотен (в этом плане традиционное сценическое искусство таджиков дает богатейший материал), детских балетов. Кстати, если говорить о детском репертуаре, то в Таджикистане поистине родилось свое самобытное направление: для маленьких зрителей предназначены такие балеты, как «Золотая лань» Г. Александрова, «Малыш и Карлсон», «Винни-Пух и все, все, все...» Ю. Тер-Осипова, «Волшебный лук» М. Атоева. Этот путь нуждается в продолжении, как и работа в области телевизионного балета, представлений пока такими произведениями, как «Восточное сказание», «Рубай Хайяма».

Нынешнее состояние национального балета вызывает обостренную тревогу. Многие из того, что было достигнуто в шестидесятые-семидесятые годы, сейчас утеряно. Ушла из жизни гордость таджикского искусства Малика Сабирова. Обеднел репертуар, оскудела классика, заметно ослабела балетная труппа театра имени С. Айни, снизился профессиональный уровень ее спектаклей. Более чем трехлетний ремонт театрального здания не способствовал укреплению творческой дисциплины. Вышли на пенсию пришедшие в труппу в пятидесятые-шестидесятые годы воспитанники Ленинградского хореографического училища. В труппе возникла сложная конфликтная атмосфера. Солисты, испытывая острое чувство творческой неудовлетворенности, то уходили из коллектива, то возвращались. Дефицит ярких актерских индивидуальностей постоянно растет, поскольку зашла в тупик проблема подготовки кадров в республике. Хореографическая школа, существующая почти сорок лет и вечно испытывающая трудности во всем, даже в самом необходимом, а также небольшое хореографическое отделение в музыкальном училище, где продолжают совершенствовать свое мастерство выпускники хореографической школы, в какой-то степени могут решить вопрос подготовки танцовщиков для кордебалета театра, но никак не в состоянии удовлетворить потребности в профессионально грамотных исполнителях для оперного театра, танцевальных ансамблей, музыкально-драматических кол-

¹ Федор Лопухов. Шестидесят лет в балете. М., 1966, с. 234.

лективов республики. Много лет поднимается вопрос о создании в Душанбе хореографического училища, но фактического решения до сих пор нет. Выпускники Ленинградского хореографического училища, выйдя на пенсию, разбрелись кто куда, а ведь они могли стать хорошими педагогами в нашем таджикском хореографическом училище.

Балетной труппе театра имени Айни нужны высококвалифицированные артисты, свободно владеющие техникой классического танца, органично ощущающие себя в национальной пластике. Правда, когда выяснилось, что танцевать в хореографических спектаклях некому, срочно набрали способных детей и отправили их учиться в Москву, Киев, Ленинград. Но когда они кончат учение и кто из них станет настоящим артистом, это пока неясно. Так благодаря некомпетентности и нераспорядительности бывших руководителей Министерства культуры республики утрачены достигнутые позиции, растеряно накопленное творческое достояние. А ведь молодой таджикский балет вышел на мировую арену. Труппа театра имени Айни во главе с Маликой Сабировой успешно гастролировала в Финляндии, Индии, Сингапуре, Малайзии, Пакистане. Намечались новые маршруты.

Сегодня балетный коллектив театра имени С. Айни малочислен по составу, не имеет художественного лидера. Предполагается приглашать разных балетмейстеров на отдельные постановки с тем, чтобы преодо-

леть кризис. Но вряд ли это выход из положения. Балету нужен постоянный крепкий руководитель, который мог бы не только создавать новые спектакли, но и направлять всю творческую деятельность труппы, заботиться об ее общей профессиональной культуре, выявлять в ней интересные художественные индивидуальности, просто следить за ходом творческого процесса. Почти полувекковая история таджикского балетного театра — подтверждение такого взгляда на жизнь коллектива. Вспомним его прежних лидеров. К. Голейзовский, кратковременно возглавлявший труппу в период подготовки и проведения Первой декады таджикского искусства в Москве в 1941 году, сосредоточил внимание на выявлении и пропаганде на профессиональной сцене танцевальных богатств народа. А. Проценко посвятил себя воспитанию первого поколения артистов балета и созданию разностороннего балетного репертуара. Г. Валамат-заде сыграл важную роль в рождении новых национальных балетов. Л. Серебровская приобщила труппу к современной тематике, а В. Пяри — к классическому наследию. С. Азаматова открыла дорогу новым произведениям таджикских композиторов. М. Бурханов развивал у артистов интерес к стилистике современного балета.

Однако труппе необходим не только лидер-руководитель — ей очень нужны грамотные, квалифицированные репетиторы.

Несмотря на бедный репер-

туар, малочисленность состава, отсутствие ярких звезд, главного балетмейстера и другие трудности, труппа, тем не менее, старается удержать былой интерес зрителей к балетному искусству. С каждым годом творчески растут молодые И. Каткасова, Д. Валиева, Б. Юлдашев, Б. Давлатов, В. Головянц.

Театр стремится осваивать новые темы, новую стилистику, новую хореографическую образность. Приглашенный из Музыкального театра Марийской АССР балетмейстер А. Голышев поставил в Душанбе рок-балет «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», который пользуется успехом у зрителей, особенно у молодежной ее части. Балетмейстер Г. Алексидзе из Грузии перенес на таджикскую сцену балет «Серенада» в хореографии Дж. Баланчина, «Павану мавра» Х. Лимона. В «Паване» замечательный исполнительский квартет в составе В. Ишанходжаева, И. Кузнецова, И. Каткасовой и Д. Валиевой уверенно овладел новой для себя манерой хореографического мышления. Партнеры идеально понимают друг друга, на одном дыхании раскрывая трагическую концепцию шекспировского «Отелло».

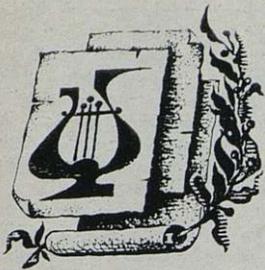
Понятно, что встреча с высоким искусством — это всегда наслаждение истинной красотой, облагораживающей человека, делающей его добрее, луч-

ше, выше. Каждая такая встреча — радостный праздник, оставляющий неизгладимый след в душе, во многом определяющий наше мироощущение. Об этом думается, когда вспоминаешь тот прочный контакт, который возникал между сценой и зрительным залом в моменты выступления Малики Сабировой и ее коллег — замечательных балерин и танцовщиков театра имени Айни, во время гастролей на таджикской сцене наших земляков — ныне ведущих солистов балетных трупп страны, в частности, солиста Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Фаруха Рузиматова.

И в будущем наши актеры только своим мастерством смогут поднять авторитет классического танца, авторитет балета как искусства. В республике есть талантливые композиторы, знающие специфику балетного искусства, имеющие опыт сочинительства в этом жанре. История, фольклор, классическая литература, современная жизнь богата интересными темами, сюжетами, очень подходящими для воплощения в танце. Они могут стать основой рождения новых произведений, новых художественных идей, новых необычных музыкально-сценических форм хореографии, что несомненно будет способствовать развитию и утверждению самобытности таджикского балета. Но эту работу должен возглавить художник, кому дорога судьба национальной хореографической сцены. Кто же возьмет на свои плечи трудное бремя лидера?

Сцена из балета «Дильбар» (1957).





Страницы календаря

Модест Петрович Мусоргский, гений русской музыки, один из величайших ее революционеров, получивший всенародное, всемирное признание. Казалось бы, все почти ему уже воданы, его творения звучат вот уже более ста лет на лучших сценах театров и концертных залов нашей планеты. Но нет, благополучие судьбы его наследия мнимое. Судьба эта поистине трагична, как и трагична была вся жизнь Мусоргского.

Вглядимся еще раз, но уже умудренные теми знаниями о Мусоргском, которые буквально по крупицам добывают наши ученые, в его портрет, написанный Ильей Ефимовичем Репиным в предсмертные дни композитора. При этом будем помнить, что Репин — беспощадный реалист и психолог, не осквернивший своего творчества неправдой, ложью во спасение. Среди суеты, вносимой посетителями палаты военного госпиталя, давшего Мусоргскому последнее пристанище, Репин выбрал момент истины, момент абсолютного погружения Мусоргского в себя. Да, реалии устрашающие — полная заброшенность человека окружающими его друзьями, неяркость в одежде, во всем внешнем облике (а как он любил быть элегантным!). Но почему Репин, очень близко знавший композитора, встречавшийся с ним в обществе, у себя дома, оставил нам, потомкам, именно этот портрет? Прозрение истинного художника двигало тогда его кистью. В этом уже нет сомнения — так опосредованно он показал нам как холодно, одиноко и беспросветно тяжело этому человеку было жить. «Сердце озябло» — эти слова протопопа Аввакума Модест Петрович любил повторять в своих письмах. И они имели прямое отношение к нему. Не потому ли так трагичен в своей безысходности его взгляд на портрете, в который Репин вложил все свое магическое умение проникать в души людей. Одинокая жизнь и смерть от одиночества и в одиночестве в сорок два года — она была уже рядом с композитором в те горькие дни.

Но позвольте, какое одиночество, какая трагичность, откуда они? Вглядимся теперь в жизнь Мусоргского, проследим ее основные вехи, остановим свое внимание на фактах, явлениях, до недавнего времени не привлекавших особого интереса профессионалов и любителей музыки композитора. Пожалуй, из всех «кучистов» он был самым жизнерадостным, удивительно нежным и деликатным человеком, ни разу не обидевшим никого ни словом, ни делом. Семнадцатилетним офицером Преображенского гвардейского полка он вступил в жизнь просвещенного петербургского общества, обладая пытливым умом, благодаря которому светский юноша был не по возрасту образован (известно, что

его знания, интересы очень беспокоили начальство гвардейской школы, настолько неординарными они были). Привлекали к нему его живость, веселость, его юмор. Юный Модест Мусоргский был признан душою дружеских собраний. Наверное, все это результат счастливого детства, прошедшего в кругу любящих, заботливых родных, рано заметивших его способности и многое сделавших для их развития.

Мусоргский знал, что род его древний, ведущий начало от Рюриковича, князя Юрия Смоленского. Но бабушка по линии отца была крепостной. По линии же матери, Юлии Ивановны Чириковой, родоначальником фамильной династии является Берк — племянник ордынского царя. Его правнук Петр Чириков служил при Дмитрие Донском*. Таковы истоки, и, задумавшись над ними, начинаешь понимать более отчетливо, что многие черты характера Модеста Петровича, его натуры имеют глубокие корни. И прежде всего врожденный аристократизм, проявляющийся в достоинстве, благородстве, чести, высокой культуре души и сердца, полным пренебрежением к материальным ценностям, в огромной всепоглощающей любви к людям, угнетенным, сирым и бедным. А с другой стороны — врожденная готовность к знанию народного мелоса и его бытования в самых различных социальных срезах. Ведь в том, как понимал народное Мусоргский, в отличие от Римского-Корсакова, сказались те же истоки рода. Для того, чтобы проникнуться народным духом, строем народной песни, Римскому-Корсакову понадобилось долго изучать фольклор, обрабатывая русские народные песни, в гармоническом языке, голосоведении, формообразовании постигать их сущность (результатом явился сборник из ста народных песен — заметный труд в фольклористике). А Мусоргскому не надо было специально изучать народную песню, знание ее было заложено в нем изначально. Потому-то он так свободно писал музыку в стиле народном, не прибегая к цитатам, что полностью владел музыкальным мышлением народа. А это вещи суть разные!

«Под непосредственным влиянием няни, — пишет композитор в «Автобиографической записке», — близко ознакомился с русскими сказками. Это ознакомление с духом народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций до начала ознакомления еще с самыми элементарными правилами игры на фортепиано». И далее, в той же «Записке»: «В школе (гвардейских прапорщиков — прим. ред.), часто посещая законоучителя отца Крупского, он успел, благодаря ему, глубоко проникнуть в самую суть древнецерковной музыки,

греческой и католической». Заметьте, какая редкая запрограммированность интересов у композитора, все, к чему он прикасался пытливым умом и чутко слушающим сердцем, все годилось для осуществления главной цели — создания в будущем вершин в мировой оперной драматургии, народных музыкальных драм «Борис Годунов» и «Хованщина».

В Петербурге товарищ по полку привел его как-то в дом Александра Сергеевича Даргомыжского. Это первая знаменательная веха творческой биографии Мусоргского. Здесь произошло первое знакомство с музыкой М. И. Глинки, которую он боготворил до конца жизни. Здесь он услышал новаторские сочинения хозяина дома, девиз которого «Хочу, чтобы звук выражал слово, хочу правды» запал глубоко в душу молодого музыканта. Иначе и не могло быть: это подтверждается всем его творчеством. Музицирование у Даргомыжского, участие в интереснейших беседах, знакомство с новыми романами композитора, а затем со сценами знаменитой речитативной оперы «Каменный гость» (на текст автора), в исполнении которых бывали заняты и сам хозяин, и гости, — это был первый и самый главный университет Мусоргского. Здесь истоки его поисков «мелодии, творимой говором человеческим», музыкального речитатива, раскрывающего тончайшие и разнообразнейшие нюансы не настроения человека, а его речи, что открывало необозримые горизонты для воплощения человеческих характеров, их взаимоотношений в реальных жизненных ситуациях с их непредсказуемостью, когда высокое обрачивается комическим, а комическое вырастает до трагических обобщений.

Второй университет — это занятия с Мишем Алексеевичем Балакиревым, образованным музыкантом, талантливым композитором, возгласившим кружок «Могучая кучка». «С последним юный композитор девятнадцати лет прошел всю историю развития музыкального искусства, — пишет Мусоргский в «Автобиографической записке», — на примерах, при строгом систематическом анализе всех капитальных музыкальных творений музыкантов европейского искусства в их исторической последовательности, это изучение шло при постоянном совместном исполнении музыкальных сочинений на двух роялях».

Вскоре состоялось знакомство с Владимиром Васильевичем Стасовым, сестрою Глинки Л. И. Шестаковой, с Ц. Кюи, Н. Римским-Корсаковым, А. Бородиным. «Сближение... с талантливым кружком музыкантов, постоянные беседы и завязавшиеся прочные связи с обширным кругом русских ученых и литераторов (а среди них Тургенев, Костомаров, Григоревич, Писемский, Шевченко...) ...особенно возбудило мозговую

* Эти сведения публикуются в статье «Его родословная» Н. Новикова (журнал «Советская музыка» № 3 за 1989 год).

деятельность молодого композитора и дало ей серьезное, строго научное направление» (из «Автобиографической записки»). «Результатом этого сближения было обширное философское, естественно-историческое самообразование композитора... Результат этой умственной работы сказался в 1866 году рядом оригинальных сочинений» (вариант авторской рукописи «Записки»).

Вот основные вехи его внутреннего, подспудного движения к делу своей жизни. 1863 год. Задумывается опера «Саламбо» по роману Флобера. Но уже в разработке либретто им переосмысливается содержание романа настолько, что писатель оказался попросту забытым. Прежде всего это касалось изменения самой идеи сочинения. Мато теперь не просто ослепленный роковой страстью ливец, но бунтарь. В его уста Мусоргский вкладывает фразу, придуманную им: «Я грозный мститель за рабство родины моей, я враг заклятый, враг смертельный Карфагена!» То была не игра ума и фантазии. В этой ранней работе уже проявляется с огромной покоряющей силой основополагающий принцип творчества Мусоргского — «Прошедшее в настоящем», открывающий ему возможность опосредованного воссоздания исторической, социальной, нравственной атмосферы своего времени со всей обличительной силой своего художнического темперамента. Как пишет в статье «Мусоргский и Флобер» И. Кубиков: «...В сознании Мусоргского судьба Мато связывается с судьбой политического борца эпохи 60-х годов». Это очевидно в таких деталях, как использование в сцене перед казнью Мато текста «Песни плененного циркезца» поэта Александра Полежаева, загубленного Николаем I. В ремарке Мусоргского к написанному им тексту сцены казни Мато, к моменту появления в подземельи жрецов и пентархов, читаем: «...Подойдя к Мато, они образуют полукруг, держа факелы над головами, пентархи с жезлами и крашеными дочечками, на которых написан приговор, становятся впереди». И дальше: «...Если мы припомним, что осужденные царизмом политические деятели 60-х годов — Михайлов, Обручев и Чернышевский — вывелись на площадь с дочечками на груди, на которых были слова предвещающего характера — «государственный преступник», то мы придём к выводу, что за этой фантазией композитора скрываются черты реальной действительности 60-х годов».

Оперы Мусоргский не заканчивает. Н. Компанейский в своих воспоминаниях о Мусоргском пишет: «Однажды я обратился к Модесту Петровичу с вопросом, почему он оставил начатую работу. Он пристально посмотрел на меня, потом рассмеялся и, махнув рукой, сказал: «Это было бы бесплодно, занятый вышел бы Карфаген». Вдумываясь в слова ком-

К столетию со дня рождения Модеста Петровича Мусоргского



Модест Петрович МУСОРГСКИЙ

позитора, вдруг обнаружишь его беспощадное критическое отношение к своим сочинениям. А в этом — поразительно острый, живой и стремительный ум, не позволяющий автору трогать бесплодно свои усилия на исчерпанном им материале. Значит тогда уже Мусоргский знал точно, что ему нужно, к какой цели он идет.

Если не останавливаться на его гениальных сочинениях камерно-вокального жанра (некоторые песни тех лет Мусоргский назвал «народными картинками» к «Борису Годунову»), в которых оттачивалось мастерство владения им «мелодией, творимой говором человеческим», дальнейшие вехи творчества композитора распределяются следующим образом. 1867 год. Создана «Иванова ночь на Лысой горе». Эта симфоническая картина была дорога Мусоргскому, по его словам, верным вос-

произведением народной фантазии. «Я вижу в моей греховной шалости самобытное русское произведение» — писал он в письме В. Никольскому, профессору истории и русской словесности. Вот что было для него важно — не импровизация на народный фантастический сюжет, но верное воспроизведение народного понимания сказочности. В этих скромных, для нас привычных словах содержится очень важное для него признание.

1868 год. Обращение к длинному тексту гоголевской комедии «Женитьба», которое дало ему возможность под влиянием «Каменного гостя» Даргомыжского (и по его предложению) развить идею музыкального рецитатива, но на русской, знакомой ему досконально почве. Отсюда такое естественное его движение, пронизанное то певучим

говором, то метким характеристичным, полным не нарочито комического, но комического как важнейшего компонента народного острого ума, подмечающего забавное и радующегося этому забавному. «...Если отрешиться от оперных традиций вообще и представить себе музыкально разговор на сцене, разговор без зазрения совести, так «Женитьба» есть опера. Я хочу сказать, что если звуковое выражение человеческой мысли и чувства простым говором верно воспроизведено у меня в музыке и это воспроизведение музыкально-художественно, то дело в шляпе» (из письма М. Мусоргского к Н. Римскому-Корсакову). Нам важно уяснить, какое место определил сам композитор этому своему творению. Вот ряд его высказываний: «Женитьба» многое раскроет по части моих музыкальных дерзостей, «жизненная проза в музыке, это ...уважение к языку человеческому...», «после «Женитьбы» Рубикон перейден, а «Женитьба» — это клетка, в которую я засажён, пока не приручусь, а там на волю». Из этого последнего признания Мусоргского ясно, почему он не докончил оперу, но оно предопределило ее судьбу на долгие десятилетия: исполнив увлеченно, общими усилиями «Женитьбу» в кружке, друзья забыли о ней, как о мало значащей музыкальной шутке. А Мусоргский в письме к В. Стасову отмечал: «Вы знаете, как я дорожу ценю ее — эту «Женитьбу». Пожалуй, в его судьбе не было более столь беззаботных, полных безоблачного веселья дней. Сочиняя музыку с восторгом, он отдался работе целиком и так увлекся, что не мог равнодушно слышать никакой речи без того, чтобы тут же не переложить ее на музыку.

Как долго опера считалась экспериментом, не имеющим права на сценическую жизнь! А вот московские консерваторы представили ее в концертном исполнении, в костюмах и под рояль — сначала к столетию со дня смерти композитора в Малом зале Московской консерватории, а теперь к столетию со дня его рождения в Бетховенском зале Большого театра СССР. И мы убедимся, как свежо, неожиданно, талантливо это сочинение, сколько в нем искрометного юмора, тонко подмеченных нюансов человеческих характеров, сколько бытовых зарисовок, реально воскрешающих сценки из жизни чиновников и меццан тех давних лет! И сейчас этот «эксперимент» Мусоргского вызывает восхищение.

1868 год. Начат «Борис Годунов». К маю 1869 года окончена полностью клавиру опера, к декабрю завершена партитура. Эта работа принесла композитору счастье понимания того, что огромная задача, поставленная им, решена так, как он хотел, как мечтал. Мы давно уже знаем, что рождение «Бориса» стало событием мирового значения. Но в

личной судьбе композитора его гениальный первенец сыграл роковую роль. Впервые Мусоргский столкнулся с непостижимыми трудностями театральной постановки своего сочинения, которые нанесли ему тяжелые удары. Ради того, чтобы увидеть все-таки оперу на сцене, он шел на все доделки партитуры. И когда 27 января 1874 года премьера оперы состоялась в дополненной второй редакции благодаря вмешательству известнейших певцов Мариинского театра, успех был потрясающий. Вспомним, что известный историк Николай Иванович Костомаров сказал: «Да, вот эта опера — настоящая страница истории!» Но именно тогда Мусоргский получил еще один удар, тем более страшный, что нанес его близкий друг. Цезарь Кюи, которому нравилась музыка «Бориса» (он это не скрывал), разразился разностной рецензией, причем сбил это так несправедливо, так мелко и оскорбительно для автора, что Модест Петрович долго не мог с этим смириться. Это уже было предательство ничем не объяснимое. Так возникло первое непонимание, неприятие того, что сделал композитор, первая трещина в отношениях его с близкими друзьями, которая, расширяясь, отдаляла их все больше. Мусоргский волею своей творческой судьбы стремительно приближался к «новым берегам» русского искусства, друзья же постепенно отставали, в силу многих объективных и субъективных причин не сумевшие подняться до тех творческих высот, которые покорила композитор.

О «Борисе Годунове» написано много прекрасных исследовательских работ, утвердивших значение оперы как гениального сочинения, открывшего новые горизонты для понимания оперы как драмы из народной жизни, в которой главным действующим лицом становится народ, персонафицированный, далеко не прилаженный, а поданный с такой реалистической правдой, с такой любовью автора за его страдания, с такою верою в его право на лучшую долю. Хотелось бы только остановить внимание на такой детали. «...Между друзьями, поэтом (Голицыным) - Кутузовым — прим. ред.) и музыкантом шел спор, — пишет Б. Асафьев в работе «Борис Годунов» Мусоргского как музыкальный спектакль из Пушкина», — кончат ли «Бориса Годунова» смертью Бориса, т. е. так, чтобы везд Самозванца ей предшествовал, или же совсем снять сцену торжества Самозванца. К удивлению Голицына-Кутузова, стоявшего за непеременимое сохранение всего акта под Кромаки, Мусоргский «высказал, что полного его пропуска требует не только ход самой драмы и условия сцены, но и его — Мусоргского — авторская совесть. Я удивился и повторил объяснений.

— В этом акте, — ответил мне Мусоргский, — я, и притом единственный раз в своей жизни, на-

гнал на русский народ. Издевательства народа над боярином — это неправда, это нерусская черта. Рассвирепевший народ убивает и казнит, но не издевается над своей жертвой. Я должен был согласиться». Вот пример подлинного уважения к народу, пример гражданственности композитора, историзма его знаний о судьбах народа, бескомпромиссности в отстаивании Мусоргским своего мнения.

«Хованщину» Модест Петрович задумал еще в 1872 году, когда шла работа над «Борисом», и писал ее трудно, ибо писал весь ее текст, взрываясь в исторические первоисточники, готовя тут же музыку, писал медленно, ибо привык давать отстаиваться материалу в голове. Параллельно — такой работе! — он писал «Сорочинскую ярмарку», первую русскую комическую оперу, признавая, что работа над ней давала ему отдых, экономию творческих сил между такими «пудовиками, как «Борис» и «Хованщина», которые придавить могут». В 1873 году он еще верит, что ему удастся завершить все задуманное, только бы времени и здоровья. Но время для композитора спрессовывалось, здоровье все ухудшалось, и масса всяких убивающих волю неурядиц отвлекала от писания музыки... Он так и не успел их закончить.

Наши представления о Мусоргском обогатились теперь новыми фактами, новыми исследованиями, утвердившими в принципе новый концепционный подход к изучению жизни и творчества композитора, открывшими новый путь к Мусоргскому, на котором нас ждут (хочется верить в это) капитальные труды по разработке важнейших проблем, поставленных наследием гения русской музыки. Мы вдруг свободно, широко и во всеулышание заговорили о Модесте Петровиче Мусоргском, со страстью открывшего истину, с любовью и преклонением перед его творческим подвигом. Третий номер журнала «Советская музыка» за нынешний год весь посвящен композитору; читаешь и не можешь оторваться, вновь перечитываешь — поистине революционный номер! Завершение публикации (без купюр) работы Асафьева «Мусоргский — четыре диалога», блистательные статьи М. Сабининой, С. Слонимского, Б. Покровского, Е. Нестеренко, Н. Новикова — всех невозможно назвать, но во всех материалах так неприкрыто остро звучит боль, сострадание, какое-то подспудное чувство вины... Произвел, очевидно, взрыв в нашем сознании, осветивший истинные ценности, сбросивший с нас оковы предвзятости, равнодушия.

Трагично, что так долго — целыми десятилетиями — мы преодолевали ложное, вопиюще несправедливое отношение к Мусоргскому. Трагично, что истоки этого негатива — в кругу его самых близких друзей, не сумевших смириться с тем, что наступило

время, когда их послушный ученик перестал подчиняться поучениям, твердо, жестко отстаивая свою правду. Не раздавшие в его исканиях откровений, они увидели в них только профессиональную несостоятельность. И тогда родилось это страшное определение — «гениальный самоучка» (здесь второе слово убивает первое). Его можно было услышать и в сороковые, и в пятидесятые годы, да и совсем недавно — таким живучим оно оказалось. Состоялась подлинная трагедия — композитора лишили права на посмертную неприкосновенность его наследия, к которому многие — и знаменитые, и незначительные — приложили руку, создавая свои вариации на тему «Мусоргский». Так был открыт путь для беспрецедентного в истории музыки настойчивого вмешательства в авторский текст, вмешательства, которое его бук-

композитора, вопреки распространенным досужим домыслам, открыла мне человека глубочайшей интеллигентности... Я поклялся себе, что обязательно поставлю «Бориса» в оригинале.

Легко сказать! Авторская партия и сегодня, на исходе XX века, слушается как современнейшее произведение, очень не легкое и для оркестра, и для дирижера. Здесь все предельно обнажено, спрятаться не за что — нет ни пышных tutti, ни красочных удвоений, ни роскошных педалей... Оркестр у Мусоргского скорее камерный, каждый голос у него более подобен четкой линии в графике, чем сочному мазку в масляной живописи. Здесь каждый оркестрант, прежде всего оркестрант-духовик, должен чувствовать себя солистом. Предельные регистры (особенно трудны в этом смысле партии валторн), неожиданные — даже по нынеш-

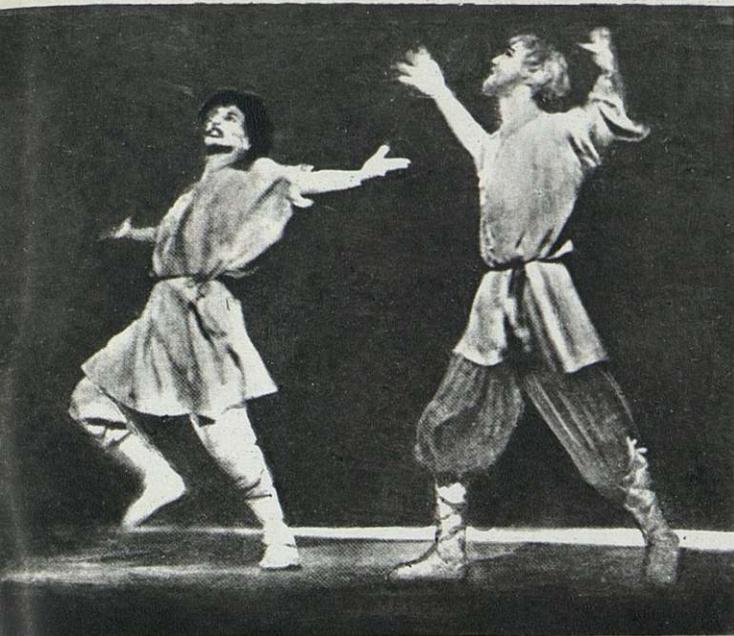


важно похоронило. Оглядываясь на прожитые годы, думаешь, в чем причина такого нашего нигилизма, такой глухоты — и сердечной, и исследовательской? Может быть «правда, как бы ни была солона» (Мусоргский) при всем том, что ее не надо было добывать в археологических раскопках (она была на поверхности — в письмах композитора, в его высказываниях, очень ясных и четких), не стояла на повестке дня нашей жизни?

Пожалуй, больше всего вмешательства в авторский текст состоялось в области инструментальной «Советской музыке» дирижер И. Шаврук по поводу найденной им в Ленинградской театральной библиотеке авторской партитуры «Бориса Годунова». «Над ней можно было проводить целые дни напролет! ...Рукопись

ним временам — гармонические сочетания... Словом, чтобы поставить «Бориса» в оригинале, надо было преодолеть преубеждение консервативного сознания, понять психологическую достоверность авторской речи».

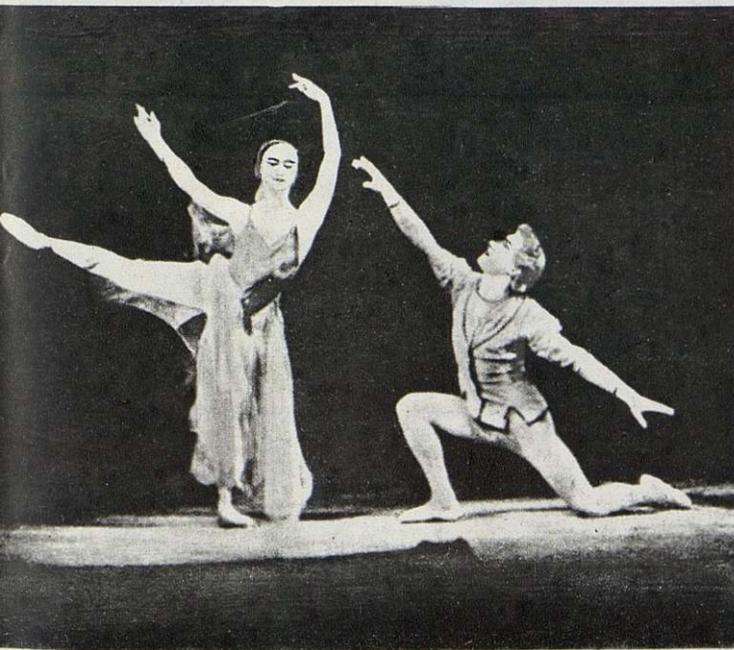
А вот что пишет там же Борис Александрович Покровский в статье «Размышления режиссера»: «...Театр наш не дорос до Мусоргского. Для освоения его искусства нужны новые художественные принципы, нетрадиционные коллективы музыкантов, актеров, новые критики, исследователи», «театр Мусоргского» по-прежнему не освоен, не понят, не оценен, хотя и признан». По его мнению, в музыке Мусоргского много сюрпризов, загадок, еще не разгаданных. «Мусоргский сегодня смотрит на нас с укором и страданием. Его личность для меня, например, загадочна. И пусть не объясняют мне ее «спе-



Сцена «Быдло» из спектакля Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко «Картинки с выставки».

Сцена «Избушка на курьих ножках» из спектакля Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко «Картинки с выставки».

В. ЕРМИЛОВА и Ю. СУВОРОВ в спектакле Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко «Картинки с выставки» («Старый замок»).



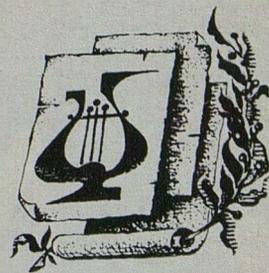
циалисты». Единственная «ясность» Мусоргского для меня в его непостижимой сложности..., в таинственном лабиринте его сознания, в понимании человека, общества, противоречий в их взаимодействии».

Работая над своими уникальными операми «Борис Годунов» и «Хованщина», Модест Петрович выбирает страшные мгновения истории Руси, называемые смутным временем, которое тяжким непосильным бременем ложилось на плечи народа. Какие же глубины его взлетов и падений, высочайшей духовности и мерзости предательства, возвышающей любви и мертвящей ненависти познал он. Кровью своей, страстью своей напитал он образы своих опер, переживая и воспроизводя на бумаге все то, что выдержать под силу не многим крепким натурам. Смутное время, раскол,

фанатизм приверженцев старого — какие страшные рубцы они оставили в народном знании, не предвещая просвета и покоя... Мусоргский всей сущностью своей прикоснулся к какой-то непостижимой для обыкновенных людей тайне судьбы России, которая оставила в его душе кровавые меты. Старое и новое — вечная борьба этих философских категорий выхватывала из гущи народной избранных вести Родину к новым берегам, обрекая оставшихся на проклятие забвения и безысходность прошлого. Какая же сила духа потребовалась для постижения этой тайны, какой могучий ум и какое чистое сострадающее сердце...

Мусоргский. И хочется рядом поставить — Достоевский. Им, великим русским художником, была ведома тайна души народной, тайна человеческой души во всех ее ипостасях. Они не утверждали — это хорошо, а это плохо, жизнь народа понималась ими в таинственной совокупности правды и неправды, любви и ненависти, веры и безверия. Но с такой силой показывали они первозданную ценность великих истин правды, любви и веры в нравственный закон, что сами стали апостолами этих истин. «За то, что живую душу в юродивом усмотрел, за то, что на стон голодного сироты отозвался, за то, что народ понял и в звуках описал, за то, что родину, как самого себя, любил, за то, что на служение ей отдал все свои силы и свою душу, за все это имя Модеста Петровича Мусоргского никогда не умрет в благодарной памяти русского народа», — писал А. Керзин в биографическом очерке «Модест Петрович Мусоргский» (1906 год). Пришедшие с той поры нелегкие для нашей Родины десятилетия, когда, казалось, не до музыки, и подтвердившие любовь русского народа (да и не только русского!) к Мусоргскому, показали, насколько прав был человек, сказавший в начале века пророческие слова.

Сегодня в оправдание этой клятвы мы должны всем миром взяться за дело восстановления в правах наследия композитора. Здесь велик долг и нашего отечественного балета. Его деятели весьма редко обращались к произведениям великого художника — вспомним К. Голейзовского, Ф. Лопухова, Л. Якобсона, И. Моисеева, наверное, есть еще два-три имени в этом списке... А ведь музыка Мусоргского необычайно естественно пластична в самом высоком значении этого слова, она содержит благодатный для самых смелых и неожиданных хореографических решений материал, в ней запрограммировано движение чувств и мыслей человеческих, и, как признал Борис Александрович Покровский, она сама себя ставит. Верим, это подвластно нашей сегодняшней хореографии.



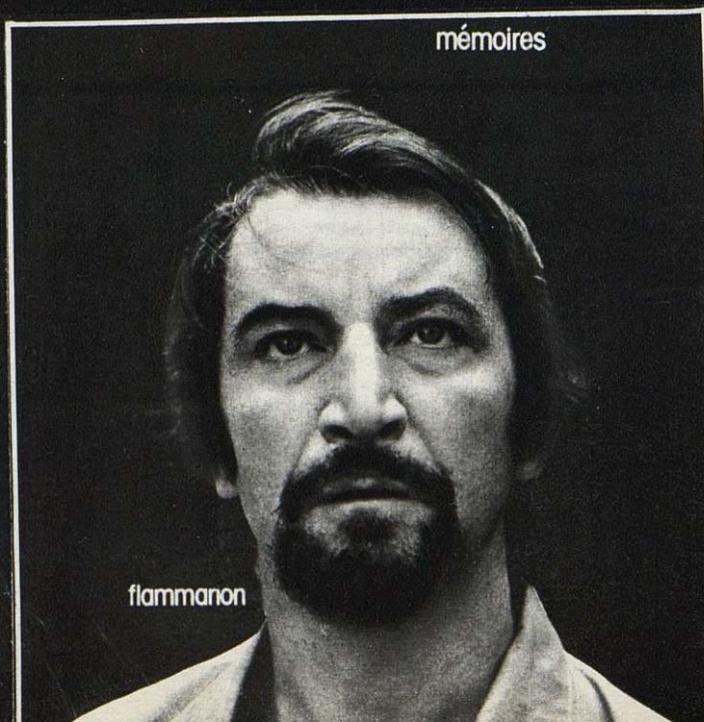
Страницы календаря

Морис Бежар

МГНОВЕНИЕ В ЖИЗНИ ДРУГОГО
мемуары

«Танец — я в этом абсолютно убежден и с каждым днем все тверже — искусство XX века... Танец позволяет соединить эстетическое наслаждение, динамические наслаждения и наслаждение эмоциональное. Минимум объяснений, минимум фабулы и максимум чувств» — так написал в своей книге «Мгновение в жизни другого» знаменитый хореограф Морис Бежар. Фрагменты из этого произведения журнал «Советский балет» публиковал на своих страницах в начале минувшего года.

В нынешнем году книгу Мориса Бежара «Мгновение в жизни другого» выпустила в свет Главная редакция театральной литературы Всесоюзного объединения «Союзтеатр».



Выдающийся хореограф выступает здесь в качестве блестящего эссеиста, размышляет о природе танца в контексте проблем современной культуры, а также рассказывает об Игоре Стравинском, Марии Казарес, Федерико Феллини и многих других.

Заказы на книгу принимаются по адресу: 103001, Москва, Благовещенский пер., д. 3.

КАЗАНОВА ПРИХОДИТ И УХОДИТ

Судьба хореографов складывается по-разному. Известный мастер Михаил Лавровский свои первые спектакли создавал на различных советских и зарубежных сценах. Например, его новый балет «Казанова» впервые увидел свет ramпы в американском городе Атланта. Посмотрев его, балетный критик Хелен С. Смит написала в рецензии, опубликованной в местной газете: «В этом многогранном балете есть юмор, глубина, пафос и удивительная хореография, созданная М. Лавровским... Для Казановы и Волтера он создал дуэт — это настоящая дуэль. Она может исполняться отдельно, как составная часть любого дивертисмента, настолько интересно следить за быстрыми летящими действиями танцовщиков».

Чтобы окончательно понять смысл этой одноактной драмы, надо сказать, что произведение раскрывает эмоциональное состояние человека, который оставил след в памяти людей своими любовными похождениями, а в трактовке г. Лавровского он выглядит как один из величайших людей XVIII века».

Мы обратились к народному артисту СССР, лауреату Ленинской и Государственной премий СССР М. Лавровскому с просьбой рассказать о созданном им спектакле.

«Я задумал этот балет достаточно давно, — сообщил он. — А когда увидел фильм Федерико Феллини, желание создать хореографическую версию истории этого человека не только не пропало, но увеличилось».

Сложность и противоречивость как образа Казановы, так и его судьбы в том, что человек этот, добившись всего, — не добился ничего. Весь мир считает его судьбу счастливой, а он глубоко страдает. Я, естественно, отобрал из его сложнейшей биографии те события, что близки образной системе моего хореографического повествования».

Лавровский решил, что противоречивость устремлений Казановы должна символизировать люстру — безжусная, громоздкая, но одновременно — дающая приятный свет. И для героя эта люстра — как некий трон, добившись которого, он умирает. «Казанова мечтал достичь признания в обществе — достиг и понял, что жизнь ушла на пустое дело, — говорит Михаил Леонидович. — История с люстрой — обрамление, сопутствующее действию спектакля. А само действие, спрессованное в один акт, повествует о надеждах, поисках, разочарованиях. Отдельные события жизни Казановы как бы происходят на фоне эпизодов бала. Они врываются в его сценическое бытие новыми встречами, увлечениями, чувствами, но они же приносят и разочарования, обман, не-

примиримые бессмысленные дуэли.

Центральная сцена спектакля — монолог Казановы: на его руках белая и черная перчатки — символы надежды и душевной атмосферы жизни, губящей героя. Последний его бал — бал марионеток, где он, наконец, встречает женщину, способную понять его. Но поздно... Звучит «Реквием» Моцарта. Жизненный путь Казановы закончен...

Все, что я поведал в этом балете, мне самому очень близко, и я рад, что среди и исполнителей, и зрителей я нашел глубокое понимание, принесшее нам успех».

На вопрос, увидят ли этот спектакль советские зрители, М. Лавровский ответил уклончиво. Просмотрев видеовариант понравившегося мне балета, я простилась с его автором в надежде на встречу со спектаклем на московской сцене.

Материал подготовила
В. УРАЛЬСКАЯ

Буклет, выпущенный к спектаклю
«Казанова».

The Atlanta Ballet presents



Casanova



ТЕАТР ДЖОНА НОЙМАЙЕРА

Джон Ноймайер, директор и хореограф балетной труппы Гамбургской оперы, принадлежит к числу крупнейших балетмейстеров современного мира. Автору данной статьи довелось несколько раз побывать в Гамбурге и посмотреть многие его спектакли. Советские зрители знают по гастролям «Сон в летнюю ночь» (показан в Ленинграде в 1981 году) и, как предполагается, увидят «Пер Гюнт» в Москве в 1990 году во время Дней музыки Федеративной Республики Германии в нашей стране. Балетмейстер работает в самых разных жанрах — от глубоко психологического балета-драмы до бессюжетного балета-симфонии. Он ставит также танцы в операх («Орфей и Эвридика» Глюка) и мюзиклах («Вестсайдская история» Бернштейна), дает хореографическую интерпретацию ораторий («Страсти по Матфею» Баха). И никогда хореография не является для него самоцелью, а танец — набором движений. Любой его спектакль — даже поисково-экспериментальный и не полностью результативный — всегда концепционен и проблемен, решает одновременно новые идейные и художественные задачи. Ноймайер — балетмейстер-философ, мыслящий хореографическими образами.

Он родился в 1942 году в Соединенных Штатах Америки, учился сначала в своем родном городе Милуоки, а затем в Копенгагене и Лондоне. Среди его учителей была представительница русской школы В. Волкова. Его «открыла» известная балерина Марсия Хайде, и Джон Кранко пригласил в качестве солиста в Штутгартский балет. Ставить Ноймайер начал, работая во Франкфурте-на-Майне, в 1969—1972 годах.

В Гамбургский театр Ноймайер, где он трудится с 1973 года, пришел уже сложившимся художником, имея за плечами постановки многих одноактных балетов и больших спектаклей, таких, как «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Щелкунчик» П. Чайковского и другие. Но именно в Гамбурге начался подлинный расцвет его творчества.

В одной из своих статей Джон Ноймайер написал: «Моим всегдашним желанием было руководить балетом с определенным лицом». И он смог создать такой балетный театр, который отличается ясностью и постоянством творческих принципов. Профессиональный уровень труппы Ноймайера высок, что позволяет решать сложные художественные задачи. Творческое лицо ее определяется взаимопониманием между артистами и балетмейстером, осмысленностью исполнительского искусства, стремлением к воплощению идеала танцующего актера. Труппа гамбургского театра имеет большой репертуар, включающий спектакли, поставленные Ной-

майером не только в Гамбурге, но и ранее, а здесь возобновленные, нередко в новой редакции. Создания Ноймайера, независимо от того, являются ли они одноактными или многоактными, можно разделить как бы на три типа.

Прежде всего, это балеты-драмы, как правило, связанные с произведениями классической или современной литературы. Через все творчество Ноймайера проходят произведения В. Шекспира. Он ставил «Ромео и Джульетту», С. Прокофьева (вторая редакция 1974), «Сон в летнюю ночь» (1977, на музыку Ф. Мендельсона и Г. Лигетти), «Падение Гамлета» (1977, на музыку А. Копленда), «Отелло» (1985, на музыку нескольких композиторов, в том числе с использованием «Кончерто грассо» А. Шнитке), «Как вам это понравится» (1985, на музыку В. Моцарта). И в трагедиях, и в комедиях хореографа в равной мере интересовали человеческие характеры, психология взаимоотношений, накал страстей. При этом Ноймайер, не избегая пантомимы, всегда стремился, чтобы и в балетах-драмах главным выразительным средством был танец, хотя развернутые симфонические композиции в этих балетах им не применяются. В шекспировском цикле Ноймайер учитывал, конечно, опыт Д. Кранко, в «Укропении строптивой» которого он танцевал, однако, своеобразие его постановок проявилось здесь в усилении романтического начала, в щемящей ноте несоместности идеала и реальности, которая звучит даже в комедиях (например, в грустном образе шута в «Как вам это понравится»).

Нередко в драматических балетах Ноймайер обращается к историческим сюжетам, раскрывая в них проблематику, созвучную современности. Действие балетов И. Стравинского или, скажем, «Дон Кихота» на музыку Р. Штрауса, «Песен Рюккерта» на музыку Г. Малера, отнесено к прошлому. Но идейные и нравственные проблемы таких балетов сугубо современны. Показателем в этом отношении большой спектакль «Сказание об Артуре» (1982) на музыку Я. Сибелиуса, в основу которого легла средневековая легенда о короле Артуре и рыцарях круглого стола. Через довольно запутанный сюжет со сложными взаимоотношениями героев, разного рода злодеяниями, предательством и коварством раскрывается идея общей катастрофичности мира, во многом созвучная современному мироощущению, повествуется о тщетности стремления к идеалу, о торжестве зла над добром, о дисгармонии и хаосе, вносимыми в жизнь военными конфликтами. Но в этом мире зла светлым лучом пробивается идея дружбы между людьми (рыцари круглого стола), бескорыстной любви (Артур и Гинерва), безупречной нравственной чистоты (Рыцари Грааля), идеального царства, к которому обращены вечные мечты и стремления людей (Грааль). Эта светлая нота, выражающая веру хореографа в добро, во многом снимает мрачное впечатление от болезненных и кровавых сюжетных событий.

У Ноймайера нет спектаклей, построенных по шаблону. Он каждый раз находит драматургические формы, вытекающие из данного конкретного содержания и образа мира спектакля. Порою эти формы изобретательны, оригинальны, новы. Примером может быть «Дама с камелиями» (по А. Дюма, на

музыку Ф. Шопена, 1986). Спектакль мог бы, в принципе, получиться интересным и при простом хореографическом пересказе знаменитого романа (разумеется, при талантливости хореографии и исполнении). Но Ноймайер усложняет драматургию двумя важными и типичными для него приемами. Во-первых, весь спектакль подается как рассказ-воспоминание его главного героя Армана Дюваля, во-вторых, в историю «Дамы с камелиями» вплетается история «Манон Леско». Хореограф прибегает для этого к своему излюбленному приему «спектакля в спектакле». В каждом действии Арман и Маргарита присутствуют на представлении «Манон Леско», и оно стимулирует развитие их собственных отношений, толкает на аналогии, обуславливает поступки, то есть становится важной движущей пружиной основного действия. Таким образом, в едином спектакле оказываются сплетенными две истории на общую тему, и каждая из них помогает глубже понять другую. Эти приемы — «театр в театре» и действие-воспоминание, видение, мечта — Ноймайер применяет во многих спектаклях. В драматических балетах хореограф обращается и к современной литературе. Примером может быть «Трамвай «Желание», созданный по пьесе Т. Уильямса на музыку С. Прокофьева и А. Шнитке (первая редакция Штутгарт, 1983, вторая — Гамбург, 1987). Здесь раскрывается трагедия некоммуникабельности и отчуждения людей в современном мире.

Второй тип спектакля, красной нитью проходящий через творчество Ноймайера, — это бессюжетный балет-симфония, например, на музыку Баха (Вторая и Третья оркестровые сюиты) и Моцарта (дивертисмент № 15 и симфония № 338). Если в драматических балетах Ноймайер выступал как глубокий психолог и философ-драматург, то здесь раскрывается прежде всего богатство его хореографической фантазии, его композиционно-пластическая изобретательность. В балетах-драмах Ноймайер исходил из опыта Д. Кранко, здесь же он отдает дань высокочтимому им Д. Балачину, продолжая и развивая жанр, в котором тот создавал свои шедевры. Что является критерием в оценке такого рода произведений? Видимо, прежде всего музыкальность, логичность, изобретательность хореографии, богатство фантазии и красота танцевальных композиций. Симфония Моцарта До мажор, поставленная Ноймайером, в полной мере отвечает этому критерию. Танцевальные композиции, точно воплощая структуру музыки, не кажутся здесь, однако, формальными, не сводятся к «отанцовыванию» нот. Они несут свет и красоту, воплощают лирику возвышенных и чистых чувств, диктуемую музыкальными образами. Такие спектакли воспринимаются как своего рода противовес тем трагическим коллизиям, которые Ноймайер раскрывает в драматических балетах. Здесь утверждается идеальный человеческий мир, который противостоит уродствам и деформациям реальной жизни. Поэтому в контексте творчества хореографа эти постановки тоже приобретают романтический оттенок.

Что же касается симфоний Г. Малера, то они выходят за пределы жанра бессюжетного балета, хотя и не являются балетами-драмами. Эмоционально напряженная, порывистая, мятущаяся,



воплощающая то бездны мрака и боль отчаяния, то просветленную надежду и возвышенную мечту, музыка Малера, видимо, наиболее созвучна мироощущению Ноймайера. Он обращался к творчеству венского композитора неоднократно. В 1974 году поставил спектакль «Ночь» на музыку четвертой части Третьей симфонии, в 1976 — балет на темы песен Малера на слова Рюккерта, в 1980 — балет под названием «Любовь и страдание, мир и мечта» на музыку, заимствованную из Первой и Десятой симфоний. Но особенно значительным явилось хореографическое воплощение Третьей и Четвертой симфоний Малера как самостоятельных балетных спектаклей (1975 и 1986).

В балетной интерпретации малеровских симфоний Ноймайер явился первооткрывателем. Симфонии эти очень сложны и по содержанию, и по форме. Они в значительной мере программны, в них введены тексты, сольное и хоровое пение. Поэтому «чистые» бессюжетные хореографические композиции здесь не соответствовали бы художественной задаче. И Ноймайер пошел особым путем. В развернутые, симфонического характера хореографические композиции влетают отдельные сюжетные моменты, привносятся метафоры и символы, намечаются состояния и характеры, даются намеки на взаимоотношения людей. Все это вызывает у зрителя широкий круг ассоциаций, пробуждает воспоминания и фантазию. Эти спектакли точнее всего, вероятно, можно определить как балеты-симфонии с символическими образами и элементами сюжетности.

При воплощении Третьей симфонии Ноймайер исходил из тех названий частей, которые были в черновиках композитора, но оказались сняты в окончательном варианте партитуры. Первая часть рисует рождение одушевленного, человеческого начала из некой первоначально инертной и неодоушевленной массы. Здесь господствует тема пробуждения жизни, выражены мотивы весны, рассвета. Они воплощены в ансамблевых танцевальных композициях с использованием пластических метафор (напри-

мер, мотива распускающегося цветка). Вторая часть — «Что мне рассказали цветы» — рисует картину летней природы, соответствует расцвету человеческой жизни и выражает состояние беззаботности, порою идиллии. Танцевальные композиции имеют спокойный рисунок, наполнены светлым лирическим чувством. Третья часть — «Что мне рассказали звери» — выражает состояние томления, стремления к теплу и любви. Здесь применены танцевальные дуэты лирического характера. Четвертая часть — «Что мне рассказали люди» — сумрачная и трагичная. Хореографически она решена как квартет четырех солистов. Это своеобразный танцевальный ноктюрн. Пятая часть — «Что мне рассказали ангелы», музыка проникнута чистотой детства, выражает как бы небесные радости. В танцевальных композициях нет нарочитой инфантильности, но есть элементы беззаботной игры, радостных шалостей. И, наконец, в шестой части — «Что мне рассказала любовь» — любовь раскрывается как высшее проявление человечности, как воплощение совершенства мира. Балетмейстер стремится выразить это торжественностью и красотой самих танцевальных композиций.

Третья симфония Г. Малера — глубоко философское произведение с элементами и религиозности, и пантеизма. Страданиям и трагизму человеческой жизни здесь противопоставляется гармония и красота природы, идиллия небесных радостей. Спектакль оставляет впечатление масштабного и глубоко-мысленного полотна, рожденного осмыслением проблем современной жизни. Аналогичным путем стремился Ноймайер воплотить и Четвертую симфонию Малера. Она удалась ему меньше, но тяга к большому идейно-философскому содержанию проявилась и здесь.

Как бы ни оценивать отдельные спектакли Ноймайера, могущие вызвать и восхищение, и споры, но в его постановках всегда поражает интенсивное творческое начало, ищущая мысль, стремление к воплощению острых проблем современного мира. Это проявилось и при постановках классики. Ноймайер дал

оригинальное сценическое воплощение всех трех балетов П. Чайковского, поставив их в едином концепционном ключе видения, мечты, грезы. Спектакли эти небесспорны и не во всем убеждают. В некоторых случаях оригинальные сценические решения спорят с музыкой, но постановки эти не являются ни ремесленно-бездушными, ни музейно-репродукционными, ни стилизаторскими, а воплощают глубокую и напряженную творческую мысль. Покажу это на примере «Щелкунчика» (Гамбург, 1974).

Идея духовного становления и развития личности, перехода от детства к юности и одновременно от наивных грез к миру больших чувств, заложена в произведении Чайковского, сохранена Ноймайером. Но она раскрыта в ином сюжетном воплощении. Главными действующими лицами здесь являются не Маша и Принц, а Маша и Дроссельмейер. Детские мечты Маши вдохновлены прекрасным, волнующим, волшебным миром танца. Дроссельмейер же выступает здесь как балетмейстер, учитель танцев, и он ведет Машу в этот волшебный мир, начиная с азов искусства и подводя к его вершинам. Концепция оригинальная, хотя и спорная. В особенности это относится к первому акту, где заметны явные противоречия с музыкой. Так, приветливый облик доброго Дроссельмейера плохо связывается с его несколько гротескной, таинственной, отчасти даже сумрачной музыкальной темой. Сцену боя мышей и оловянных солдатиков пришлось купировать. Зато введены эпизоды с музыкой других произведений Чайковского. Щелкунчиком в этом спектакле является лишь бутафорская кукла, неизвестно для чего появляющаяся время от времени в руках Маши. Елка в спектакле вообще отсутствует. На музыку ее роста совершается преобразование комнаты Маши в танцкласс, причем на мощную музыкальную кульминацию отодвигается задний занавес и открываются балерины, стоящие у станка. Если эти и другие подобные моменты первого акта кажутся идущими вразрез с музыкой, то второй акт вполне убеждает. Здесь Маша находится уже в волшебном мире танца, и Дрос-

Хореограф
Джон
НОЙМАЙЕР
и композитор
Альфред
ШНИТКЕ.



сельмейер одну за другой демонстрирует перед ней танцевальные пары, исполняющие национальные номера. Маша же исполняет па де де с Принцем своей мечты — одним из товарищей ее брата, появившемся в первом акте. Танцы второго акта поставлены с подлинным блеском и хореографической изобретательностью.

Романтическая тема грез, видений, противстоящих реальной действительности, — одна из «сквозных» в творчестве Ноймайера. Определив постановочные замыслы балетов Чайковского, она проявилась и в ряде других спектаклей. Так, в спектакле «Мейербер — Шуман» (1974) обе его части даны не как изображение реального мира, а как «видения» композиторов-творцов: Мейербер словно выводит на сцену грезящиеся ему образы своих опер, а Шуман обуреваем воспоминаниями, в которых раскрывается контраст образного мира его героев Флорестана и Эвсепия. В спектакле же «Сон в летнюю ночь» (1977) все приключения, происходящие в волшебном лесу, предстают как сон героини Ипполиты.

И вот — «Пер Гюнт» (преьера состоялась в Гамбурге 22 января 1989 года). Думаю, что не ошибусь, если скажу, что этот спектакль принадлежит к лучшим созданиям Ноймайера, а может быть, и вообще является вершиной его творчества. Балетмейстер вынашивал замысел в течение многих лет. Здесь соединились для раскрытия глубочайшего философского содержания различные тенденции и методы его предшествующего творчества, и потому спектакль имеет синтетический, обобщающий характер. В частности, это относится к синтезу балета-драмы и балета-симфонии, которые ранее у Ноймайера существовали в основном разобщенно, синтез их лишь кое-где намечался, а здесь он обнаружил себя в гораздо большей мере.

В лице советского композитора Альфреда Шнитке Ноймайер нашел удивительно близкого ему творца и единомышленника. Музыка Шнитке давно привлекала балетмейстера, и он использовал ее в спектаклях «Отелло» и «Трамвай «Желание»». Теперь же композитор специально написал музыку к этому балету, который создавался по сценарию Ноймайера, и музыка писалась с учетом ее хореографического воплощения. Насыщенная контрастами, богатая по оркестровке, новаторская по многим музыкальным приемам и всегда выразительная, образная, музыка Шниткешла в спектакле превосходного интерпретатора в лице советского дирижера Эри Класа, специально приглашенного для этой постановки. Под его управлением оркестр Гамбургской оперы звучит словно один многоликий инструмент, характеризующий эмоциональную атмосферу и воплощающий смысл хореографического действия.

Исходным моментом балета послужила одноименная драма Ибсена. Но она в значительной мере переработана, и потому в афише стоит: «балет по мотивам Ибсена». Ибсенский «Пер Гюнт» со специально для него написанной и широко популярной музыкой Э. Грига неоднократно был предметом хореографического воплощения. В шестидесятые годы по сценкам советских театров прошел ряд таких спектаклей, поставленных разными балетмейстерами. Автору данной статьи довелось видеть эти спектак-

ли в Перми, Свердловске, Казани, Воронеже и некоторых других городах. Как правило, постановки были колоритны, красочны, порою не без хореографической выдумки. Очаровательная музыка Грига придавала им известное обаяние и, безусловно, доминировала, определяя общее впечатление и компенсируя порою хореографическую слабость. По сути же, спектакли эти были чрезвычайно поверхностны, и потому ни один из них не удержался в репертуаре и не стал художественным событием. Центральное место занимал бы норвежской деревни, фантастика подземного царства, экзотика восточных стран и лишь очень слабо прочерчивалась линия взаимоотношений главных героев, а образ Пер Гюнта лишился глубокого драматизма и, по сути дела, отодвинулся на второй план.

Создание Ноймайера-Шнитке является собой разительный и принципиальный контраст такого рода постановкам. За тридцать лет моей работы как балетоведа мне очень редко приходилось видеть спектакль, столь масштабный по концепции, психологически сложный и богатый образным содержанием. Это произведение говорит о человеческой судьбе, о серьезной духовной и нравственной эволюции главного героя, через которую раскрываются общие философские проблемы современной эпохи, ее мнимые и подлинные ценности, ее тенденции обездуховливания и обесчеловечения жизни, ее трагизм, но вместе с тем и ее надежды.

Для этого хореографу понадобились необычные, во многом символические танцевально-драматургические и сценические средства. Оформление спектакля (художник Ю. Розе) условно и символично, действие происходит как бы в мире вообще. Вместе с тем в каждой картине отдельные детали конкретизируют место действия. Музыка обобщена и симфонична, она развивается как непрерывное целое, насыщенное контрастами, кульминационными взлетами, волнами нарастания и спадов, отражая прежде всего внутреннюю драму героев. Но главное — приемы хореографической драматургии, глубокие и новаторские.

Их характеристику необходимо начать с того, что главного героя в спектакле окружают и сопровождают (вместе или по отдельности) семь его двойников, которые названы в программе «Аспектами» его личности. Это — Душа, Детскость (Ребязество), Полетность, Эротика, Смелость (Напористость), Агрессия, Сомнение. Каждый из «Аспектов» имеет свою танцевально-пластическую характеристику, а вместе они образуют своеобразный «портрет» главного героя, дополняющий его образ и раскрывающий, конкретизирующий его внутренние свойства и черты характера. Этот прием кажется совершенно новым, но не коренятся ли его истоки в па де сис фей из Пролога «Спящей красавицы», где, кажется, фея тоже выступает как будущее свойство героини Авроры, которым ее наделяет фея Сирени?

В ноймайеровском спектакле есть небольшой пролог, идущий без музыки, — предьстория Пер Гюнта. Вокруг фигуры его матери Озе, одетой здесь, словно античная героиня, в красную тунику, копошатся, движутся, раскрывают свои особенности все семь «Аспектов» будущей личности Пер Гюнта. Мать слов-

но поглощает их все, и тогда рождается Пер Гюнт — в этот момент вступает музыка. А далее «Аспекты» на протяжении действия удваивают или дополняют танец Пер Гюнта. Так, когда юноша Пер предается мечтам, его двойник Детскость резвится с матерью Озе, превратившейся здесь из отвлеченной носительницы женственно-материнского начала в обычную деревенскую жительницу (изменился не только ее костюм, ставший бытовым, но и пластика, которая из отвлеченно-возвышенной и плавной превратилась в угловато-резкую, жанровую, с элементами бытовой конкретности). Когда Пера в царстве Троллей соблазняет Зеленая, на заднем плане танцует его двойник — Эротика. В некоторых сценах двойники дублируют танец Пера, образуя своего рода хореографический резонанс его пластике. Иногда они окружают Пера, иногда выступают с ним по отдельности. Они, словно бремя его души, мешают Перу вырваться из подземного царства Троллей и усиливают его отчаяние в сцене сумасшествия. При этом надо иметь в виду, что это отнюдь не реальные двойники, а лишь театрально-хореографическое олицетворение свойств личности героя. Хотя, на первый взгляд, такой прием может показаться надуманным, в спектакле он осуществлен тактично и выглядит художественно-убедительным. Без него вряд ли возможно было хореографически раскрыть всю сложность и противоречивость характера Пера.

Особенностью данного спектакля является также то, что образ Пера дан в развитии, в процессе огромной психологической эволюции, позволяющей выдвинуть проблему смысла жизни. В первых сценах Пер — озорник и мечтатель. Его забавы с матерью, его стремление к полету вдаль (легкая прыжковая вариация), его танцы с деревенскими парнями, с которыми он вскоре сорится, — все это не предвещает еще той трагедии, которая разыгрывается дальше, но рисует Пера как одного из многих. Это принципиально важно, ибо усредненность характера Пера, взгляд на него как на обычного человека будет существенен и в дальнейшем ходе спектакля, входя в самую суть его концепции.

Поразительна сцена встречи Пера и Сольвейг на свадьбе Ингрид. Роль Сольвейг исполняет та же артистка (Гити Хиатт), которая танцует Душу среди «Аспектов» Пера. Это, разумеется, не случайно, ведь именно в любви к Сольвейг раскрывается истинная сущность души Пера, и любовь эта, в конечном счете, является его искуплением и дает надежду на возрождение после жизненной катастрофы. И потому так многозначительна их встреча. С этого момента начинается эволюция характера Пера. Его роль исполняет выдающийся танцор-артист, премьер труппы Ноймайера — Иван Лиска. В сцене встречи с Сольвейг, в поведении Пера — и растерянность, и восторг, и неуклюжая робость, и горячий порыв, наталкивающий на смущение и застенчивость девушки. Все это передается Лиской с талантом подлинного драматического артиста, одновременно являющегося незаурядным танцовщиком.

А далее ревнивый жених Ингрид с друзьями избивают Пера, а тот в отступку похищает Ингрид, и этот поступок вызывает в нем смутнение и расте-

рянность, муки совести и стыд. Впервые обнаруживается у Пера стремление бежать из окружающего его обывательского деревенского мира.

Это стремление приводит Пера в подземное царство Троллей, где Пера соблазняет Зеленая, что еще более усиливает его душевное смятение. Выравшись же из царства Троллей, Пер поспевает домой, как раз к смерти своей матери Озе. Эта смерть переживается им как глубокое горе с раскаянием за былые проказы.

Если первое действие (кроме Пролога) в целом развивалось по Ибсену, то во втором действии сохранен лишь мотив бегства Пера из Норвегии, его устремленности во внешний мир, но решено это иначе и, быть может, даже глубже, чем у Ибсена. Первый и второй акты идут без антракта. Но второму действию предшествует изумительная по теплоте и красоте музыкальная интермедия (первое действие имело пролог без музыки, второе, наоборот, музыкальное вступление без сценического зрелища). Музыка Шнитке в первом действии то загадочно-таинственная, то драматичная, то мечтательная, то жанровая (свадьба, царство Троллей), к концу акта достигает необыкновенной выразительной силы, воплощая душевные мучения и метания Пера. И вдруг весь этот драматизм сменяется своего рода идиллией, напоминающей григоровское «Утро». Звучит простая напевная мелодия кларнета на фоне теплых гармоний струнных. Музыка как бы напоминает и о искренней, чистой, бескорыстной любви ждущей Пера Сольвейг, и о простых бесхитростных человеческих радостях, от которых бежит Пер, и о ценности естественного, незамутненного человеческого бытия. Драматургическое значение этой красивой интермедии огромно. Ибо дальше все развитие музыки будет идти словно ее отрицание, то есть как характеристика пошлости и заурядной обывденной жизни с одной стороны, ее драматизма и нарастающей трагедии — с другой. И лишь ослепительный катарсис в конце спектакля снова напомнит (хотя и на другой музыкально-тематической основе) о светлых идеальных сторонах жизни, воспевавшихся в интермедии.

Итак, второе действие сюжетно неибсеновское, но с ибсеновской идеей суетных и тщеславных странствований Пера. Действие переносится в Америку. Мы попадаем в танцкласс на репетицию представления мюзик-холла, где под пошленький мотивчик ту-степа или кек-уока, наигрываемый на пианино тапером, идет подготовка к спектаклю. Оказавшийся тут же Пер начинает танцевать со всеми и покоряет продюсера. Он ангажирован в труппу и завоевывает все больший и больший успех. И тут на его жизненном пути встает Анитра. Роли Ингрид, Зеленой и Анитры исполняет одна и та же танцовщица Шанталь Лефевр. Все эти три женщины — олицетворение ложных увлечений и падений Пера. Поэтому они и поручены одной актрисе. В последнем акте, когда видения прошлого окружают Пера, исполнительница этих трех ролей появляется даже в costume, составленном из элементов одеяния всех трех ее героинь.

Вместе с Анитрой Пер делает блистательную карьеру. При этом он постепенно оттесняет некогда знаменитую актрису на второй план, а потом и го-

нит ее от себя вообще. Пер на вершине славы и успеха. И вот, во время съемок фильма «Царь мира» с Пером в главной роли — роскошного экзотического шоу в голливудском духе — перед Пером возникает призрак: он видит себя самого с умершей матерью. Его окружают и другие видения из прошлого. Он впадает в отчаяние и крушит все вокруг. Пер сходит с ума. В конце второго акта он и все «Аспекты» его личности оказываются в смиренных рубашках. В музыке здесь использован прием алеаторики (свободной игры всех инструментов по едва намеченной схеме), создающий впечатление развершейся бездны, ужасающего хаоса, душераздирающего крика отчаяния. Так кончается столь светло и оптимистично начавшийся второй акт.

В третьем акте концепция спектакля раскрывается во всей ее глубине. На сцене одинокий серый челн, в котором сидит Пер, одетый тоже во все серое — в бытовые пальто, костюм, шляпу. Обросший щетиной и безучастный, медленно, словно через силу, гребет он веслом — это его путь на Родину. А на заднем плане, как его греза, высвечивается хижина в горах, где живет Сольвейг и куда сокрушенный и отчаявшийся Пер стремится вернуться.

Но что это? На сцене показывается еще один человек, одетый так же стандартно, как Пер. Затем еще и еще один. Это «Аспекты» личности Пера, выглядящие здесь как усредненные безликие существа. Они приближаются к Перу, тот отказывается их узнавать. Постепенно вся сцена заполняется подобными людьми в сером, похожими друг на друга, как две капли воды. Их общий танец уныл и механичен, основан на нарочито невыразительных, однообразных движениях. Измученный, опустившийся, отчаявшийся Пер — один из них. Его снова обступают видения прошлого.

И вот из одинокой хижины в горах спускается Сольвейг. Слепшая, она вместе с тем узнает Пера в безликой толпе. И тут происходит чудо. Толпа останавливает свое механическое движение и медленно-медленно, словно в замедленной киносъемке, в тягучих, вязких движениях проплывает по заднему плану, образуя фон для изумительной сцены Пера и Сольвейг. Жизнь сломала Пера, он безволен и неподвижен. И Сольвейг постепенно раздевает его, освобождает от безликой одежды. Снимая с него одну за другой его серые обывденные вещи, она раскладывает их по полу так, что получается цельный костюм, образующий силуэт человеческой фигуры. С Пера словно сняли кожу, которой он оброс в своей фальшивой жизни. Слепая Сольвейг ведет за собой безвольного, покорно следующего за ней Пера. И она тоже снимает с себя «кожу»: ее платье падает на пол и расстилается рядом с костюмом Пера.

В дальнейшем совместном танце с Сольвейг в Пера словно начинается пробуждаться новая жизнь. Нагие, отрешившиеся от прошлого люди, остались одни на голой земле и пытаются начать все сначала. К оркестру здесь прибавляется хор, поющий без слов за сценой. И вот к главным героям присоединяются новые полубогаженные пары в голубых трико. Постепенно они заполняют всю сцену. Их танец вместе с главными героями, основанный на осто-

рожных, бережных, нежных движениях, — разительный контраст танцу людей в сером. Музыка становится все более просветленной. Вся эта сцена символично выражает надежду на обновление человечества. Музыка постепенно затихает. Замолкает оркестр, звучит только хор за сценой. И звуки, и движения как бы истаивают, замирают. Спектакль кончается тихим, но многозначительным многоточием.

В предисловии к буклету спектакля Ноймайер подчеркнул, что считает Пера одним из обыкновенных людей. Он даже назвал его антигероем. Но через драму обыкновенного человека, через трагедию обывденной жизни хореограф раскрыл борьбу гуманистических начал и бесчеловечивающих тенденций, выразил конфликтный драматизм мира и надежду на обновление жизни.

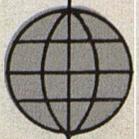
Концепция спектакля воплощается постановщиком с поразительной чисто хореографической рельефностью. Пер имеет, например, три дуэта с Сольвейг, и каждый из них — это этап в развитии их взаимоотношений, пластически совершенно непохожий на предыдущий. Он имеет также три дуэта с другими героинями — Ингрид, Зеленой, Анитрой — и каждый из них, словно зеркало, отражает разную сущность этих героинь и разное отношение к ним Пера. А если сопоставить пять массовых танцев — деревенской молодежи на свадьбе, Троллей, голливудской толпы, людей в сером, обновляющегося человечества в конце спектакля, то остается только удивляться хореографической изобретательности балетмейстера и его умению находить неповторимо точные художественные средства для пластической характеристики образов и выражения драматургической сущности ситуации.

Подчеркивая главенствующее значение танца в балете, мы в последнее время несколько недооценивали пантомиму. Некоторые балетмейстеры стремились свести ее роль к минимуму или даже изгнать из балета вообще. Но достаточно посмотреть изумительные пантомимные эпизоды Пера и Сольвейг в ноймайеровском спектакле, чтобы понять, каких художественных высот может достигнуть пантомима у талантливых хореографов и исполнителей.

Ноймайер принадлежит к числу не только наиболее талантливых, но и прогрессивных хореографов современности. Его спектакли, будучи вкладом в мировое хореографическое искусство, помогают людям осознать самих себя, становятся путеводной звездой их поисков счастья. Советским балетмейстерам есть чему поучиться у Ноймайера. И глубокой идейной проблематике, гуманизму его спектаклей и их драматургическому новаторству, образному богатству, танцевально-пластическим находкам. Чем больше будут усиливаться контакты между народами мира, тем плодотворнее станет взаимовлияние различных культур. В этом взаимовлиянии творчество хореографа-философа Джона Ноймайера может иметь глубокое плодотворное значение.

Виктор ВАНСЛОВ,
действительный член
Академии художеств СССР,
доктор искусствоведения

Вячеслав
Мандрама



КОГДА "ТАНЦУЮТ" КАРТИНЫ ...

Милан Мед впервые вошел в балетный класс в 1950 году двадцатилетним студентом Пражской Академии изобразительных искусств. Совет своего педагога по рисунку Олджиха Оплты заняться изучением человеческой пластики в танце и гимнастике он расценил лишь как одно из обычных заданий, каких, как он считал, в его жизни будет немало. Но, как показало время, именно здесь художник столкнулся с темой, ставшей в его творчестве главной, — процесс постижения природы движения людей с момента зарождения и до кульминации захватил художника. Он захотел постичь все тонкости работы танцовщиков, понять сколько же физических сил, эмоциональных импульсов, какая мера вдохновения требуются артисту, чтобы добиться естественности и красоты движений... Постичь и понять, чтобы затем отразить в своем творчестве. В осуществлении этой глобальной цели Милан Мед в течение многих лет опирался на свой опыт художника, который накапливался им еще со времен учебы в гимназии, затем в Академии изобразительных искусств, во Всеобщей школе профессора Милослава Голого, позднее в мастерской портретной и фигурной живописи профессора Вратислава Нехлебы, на теоретических занятиях антропологией естественноведческого факультета Карлова Университета в Праге... Он также посещает вместе с будущими врачами лекции по анатомии и принимает участие в научной работе Анатомического института, главным образом, в той области, которая связана со строением и развитием двигательного аппарата человека. Медицина увлекла его настолько, что впоследствии Мед стал исправным слушателем лекций факультета общей медицины Карлова Университета в Праге. Настал момент, когда художнику пришлось выбирать между искусством и наукой, ибо каждая из этих областей человеческих знаний требовала его целиком. Победило в этом «поединке» изобразительное искусство.

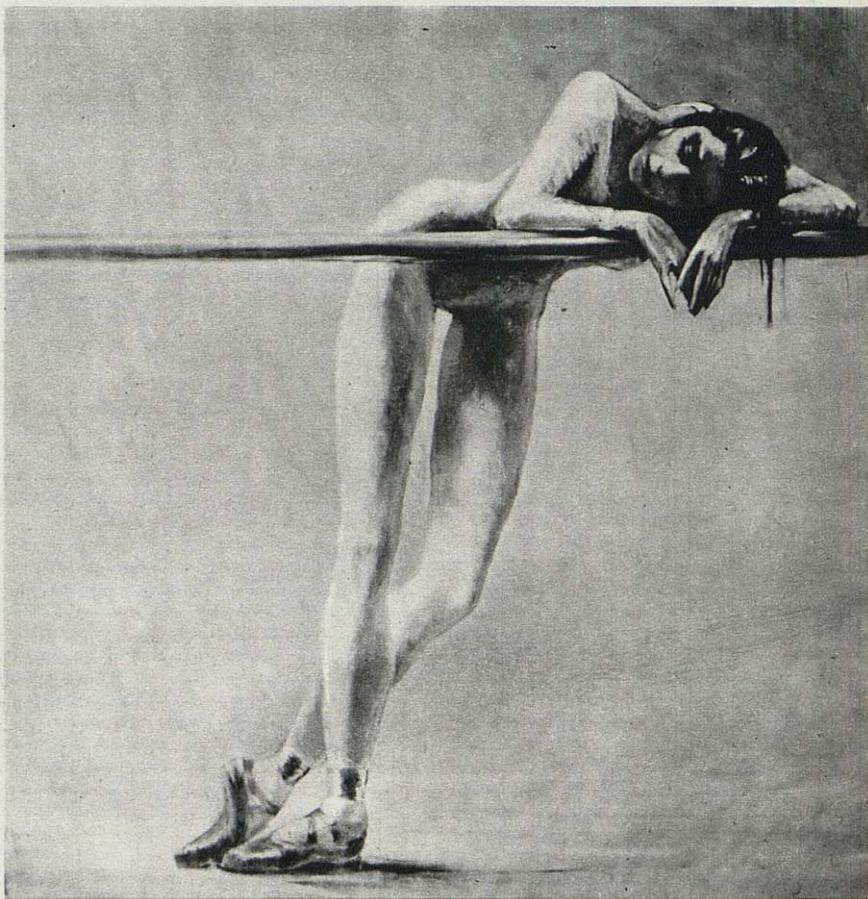
Эскизы, эскизы, эскизы — сколько их написано художником! Каждый из них — это еще одна ступенька к вершинам мастерства, в котором профессиональная техника, доведенная до совершенства, проверяется силой эмоционального заряда. Нескончаемые часы сосредоточенной работы оплачивались несчастными моментами озарений, открывавшими психологические и эстетические тайны двигательной специфики балетного искусства и гимнастики. Художник находил здесь все новые и очень важные детали, открывал для себя в характере движений человеческого тела определенные закономерности, буквально впитывал всем своим существом каждое мгновение его пластической жизни... И вот рядом с многочисленными набросками, эскизами, зарисовками стали появляться

картины, написанные масляными красками. Это были портреты известных балерин и спортсменов. Одновременно создавалась и целая галерея произведений, выполненных пером и тушью, где очарование лаконичности, хрупкости, нежности сочеталось с динамикой. К ним впоследствии прибавились работы, подготовленные в новой для него технике — пастели. Схваченное художником движение приобретало в этих листах новые измерения. Совершенная гармония красок рождала у зрителя впечатление будто фигуры танцовщиков, танцующих на невидимых сценах, излучают иллюзорный таинственный свет, укрупняла характер, образ.

Герои Милана Меда, одетые ли в оригинальные костюмы или в простые тренировочные трико, словно «прорвавшись» сквозь суровую двухмерность листа, помогают нам увидеть их живой танец. В картинах художника мы вдруг заметили нечто новое, создающее в нашем восприятии вполне реальное ощущение движения жизни, течения времени. У персонажей Милана Меда, какие бы позы они ни принимали — статичные или динамичные, есть не только настоящее,

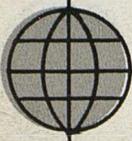
своим законам, но почему так гармонично сочетаются в балете? Как-то художник попробовал на партитурном листе набросать на лету несколько рисунков, зафиксировавших движения прямо на нотном стане. Результат получился поразительный, он обнаружил, что между танцем и музыкой существуют невидимые, но совершенно реальные связи, ибо динамика энергетической среды того и другого искусства совпадает абсолютно (конечно, при истинно художественном исполнении).

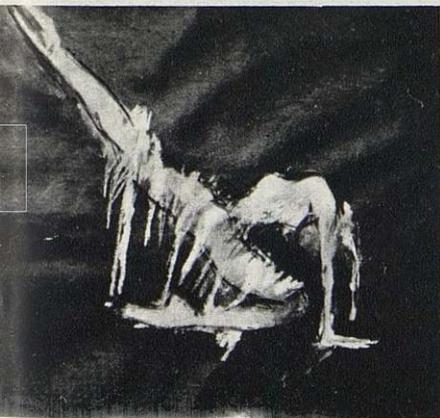
Длительное время, наблюдая творческую жизнь танцовщиц и гимнасток, Милан Мед открыл для себя еще одну проблему. Сколько раз он сталкивался с явлением максимальной концентрации психических и физических сил, необходимой исполнителям в моменты выступлений и возникающей в результате предшествующих многочасовых тренировок. Он уже научился, предугадывая, переживая вместе с артисткой или гимнасткой, схватывать эти самые выразительные кульминационные моменты движения, однако технику их воплощения карандашом и кистью разрабатывал в течение почти тридцати лет.



но и прошлое, и будущее, ибо запечатленное мановением кисти художника мгновение пластической канители их танца как бы тончайшими нитями воображения мастера связано не только с предшествующим ему моментом движения, но уже содержит и посыл к последующему действию, к продолжению. У Милана Меда нет «остановленных мгновений» — такова диалектика его видения балетного искусства.

Пытливая мысль художника ведет его к решению все новых и новых проблем. Музыка и танец. Они живут по





Милан МЕД создал целую галерею произведений, где очарование нежности в изображении балерин, хрупкости, лиризма сочеталось с динамикой движения.

Что же все-таки делается в душе артистки в моменты предельной собранности духовных и физических сил перед ответственным выступлением? Как переживает она — совершенный исполнительский инструмент и в то же время человек с его весьма чувствительной нервной системой — мгновения эмоционального освобождения, мышечного расслабления, отдыха? Как рождаются неожиданные идеи у хореографа при создании новых произведений? Подобные вопросы особенно волнуют Милана Меда сейчас, в годы его творческой зрелости. И он взялся за осуществление очередного необычайно трудного проекта. Полотна, где человеческие фигуры изображены почти в натуральную величину, призваны приоткрыть зрителю завесу над глубинными размышлениями художника о том, что такое творческий процесс, по каким законам он развивается, какие силы участвуют в его реализации, какова здесь роль вдохновения. Так рождаются замечательные психологические этюды художника, являющиеся венцом его творческого подвига. В мастерской Меда я «встретилась» с известной балериной, солисткой Народного театра Праги Мартой Дроттнеровой, художник показал ее перед самым выходом на сцену, с Анетой Волески, тоже солисткой балета Народного театра, «застигнутой» кистью художника в минуты отдыха. Павла Шмока Мед увидел

во время работы над постановкой новой хореографической композиции руководимого им Пражского Камерного театра. Запечатлен художником его советский друг — известный танцовщик Юрий Жданов. По приглашению Юрия Жданова Милан Мед приехал в Москву. Посмотрев в Большом театре СССР балет «Чайка» с Майей Плисецкой в главной роли, он написал картину, сюжет которой — одно из драматичнейших мгновений жизни ее героини.

В углу мастерской Меда одиноко стоят пять полотен. Он подходит к ним, ставит их рядом, и мы неожиданно оказываемся за кулисами театра, где двадцать восемь «лебедей» ждут своего выхода на сцену. Каждая поза, каждое выражение лица говорит о разнообразии внутреннего мира артисток, об их готовности к танцу... Этим удивительным циклом художник как бы выразил свое уважение к труду тех, кого обычно называют кордебалетом, ведь его роль в сотворении хореографического спектакля так же важна, как и роль солистов.

Один из преподавателей Милана Меда когда-то сказал, что балет уже раз и навсегда написал Дега. Но ученик доказал своим многолетним служением этому искусству, что мир прекрасного необъятен и бесконечен...

Иржина НОВА

КАРУСЕЛЬ ПОПОЛАМ С СОЛНЦЕМ

Выступает детский фольклорный ансамбль «Подмосковная карусель».

Фото А. Степанова



Как сохранить фольклорную традицию национальной культуры? Как сделать образцы народного творчества неотъемлемой частью духовной жизни современного человека? Многие — ученые-исследователи, и деятели искусства, и просто любители-непрофессионалы — пытаются найти ответы на эти вопросы, выявить закономерности жизни произведений фольклора в сегодняшнем народном быту, постичь тайны формирования творческого потенциала у людей, живущих в конце XX века. Авторы публикуемых ниже материалов Л. Шамина и Г. Богданов рассказывают, как пытаются решить эти проблемы практики фольклорного движения, работающие в Москве и Таллине.

ЛИДИЯ ШАМИНА

Когда думаешь, что такое фольклор в нашей жизни, в представлении возникает образ праздничного родника, вечно живого и чистого, из которого каждое поколение исполнителей черпает святую влагу искусства, внося в любимые песни и танцы свои представления о красоте и щедрости родной природы, о счастье любви, радости труда... Живой дух общения, пронизывающий атмосферу коллективного творчества, — вот, по-видимому, та доминанта, что изначально определяет непреходящую ценность произведений народного искусства.

В процессе такого общения, скрепленного сходством понимания и толкования жизненных явлений, их образного отражения, в процессе коллективного творчества рождается своего рода фольклорный код — понятный лишь данной группе людей особый художественный язык. Подобно тому, как в больших друж-

ных семьях просто и естественно возникает своя «система координат», свои нравственные и эстетические критерии, так и у людей, объединенных географическими, трудовыми, бытовыми и другими особенностями общественного уклада, существует внутренний, глубоко прочувствованный, прожитый многими поколениями строй этических и художественных ценностей, на первый взгляд, часто «закрытый» для постороннего человека. Проникнуться духом народа, понять особенности его художественного восприятия и мышления, постичь своеобразие эстетических воззрений и нравственных устоев — сегодня к этому стремятся многие фольклорные коллективы, чья деятельность направлена на возрождение национальных форм культуры, традиций народного творчества. Об одном из них наш рассказ.

Фольклорный ансамбль «Лейгарид» создан в 1969 году при Дирекции парков культуры и отдыха города Таллинна. С первых лет существования ансамбля его художественный руководитель Калев Ярвела поставил перед собой весьма многозначную цель. Задачи возрождения и пропаганды национального искусства Эсто-

нии он видит не только в необходимости собирать и демонстрировать людям народные песни, танцы, обряды, но и приобщать их к сотворчеству, вовлекая в исполнение. Об этом и была наша беседа с заслуженным деятелем искусств Эстонской ССР Кристьяном Торопом, осуществляющим консультации и постановочную работу в коллективе.

К. Тороп — филолог, сотрудник сектора эстонского языка Института языка и литературы Академии наук республики. Любовь к искусству родного края, глубокое понимание истинных задач возрождения и развития здесь фольклорных традиций убедили его в необходимости воссоздания атмосферы живого, непосредственного общения людей в процессе коллективного творчества.

По мнению Торопы, постижение духа фольклора начинается отнюдь не со знакомства с архивными или музейными экспонатами — необходимо не только изучать условия бытования его образцов, но активно участвовать в процессе их созидания. «Фольклор — это важнейшая сторона духовной жизни народа, ее всеобъемлющая художественная коммуникация, не требующая



Проблемы народного творчества

ГЕННАДИЙ БОГДАНОВ

В первое мгновение показало, что в зал заседания Международного фольклорного центра, работавшего на московском фестивале фольклора, неожиданно вкатилось солнце. Оно растопило по залу яркой подковой, раздробилось на множество солнечных зайчиков, которые тут же ожили, задвигались. Замелькали детские лица, красные сарафаны, белые платочки. Раздалось дружное пение. Послышались звуки свистулек, трещоток, дробные перестуки каблучков. Забурлила веселая ярмарка, завертелась солнечная карусель. Вскоре она рассыпалась на несколько кружков. Зазвучала плясовая «Ой, на горе калина». Замелился по залу хороводный узор. И тут в общем рисунке стало заметно, как каждый исполнитель несет свой образ, каждый выступает по-своему. Вижу Лену Косенко. Она, будто хозяйка, чинно ведет за собой цепь хороводниц, задает рисунок узора. Ее голова приподнята, лицо одухотворенное, светлая коса чуть вздрагивает при шаге. Лебедушка да и только! Лена учится в 10-м классе. А вот Наташа Казанцева пошла только в 1-й класс. Наташу выдают глаза. Чувствуется — озорница. И рада бы сделать что-то такое-эдакое, крутнуться, например, или ножкой

топнуть, да нельзя. Песня и танец требуют степенной поступи. Вот и приходится сдерживать темперамент. Поодаль выступает Дина Шульман — сама серьезность. Ей пять лет, но Дина уже опытная артистка, занимается в коллективе третий год и знает точно, где нужно показать «выходку», а где достаточно плечиком повести или глазками стрелянуть...

Когда в концерте выступают дети, это всегда умиляет. Их наивность, искренность, эмоциональная открытость, серьезность, наконец, с которой дети исполняют концертный номер, не может не растопить даже самое холодное сердце. Мы, зрители, все родом из детства и любое прикосновение к нему, воспоминание о нем душевно трогает. Но здесь другое дело. То, что показывает фольклорный ансамбль «Подмосковная карусель» Дома пионеров и школьников Советского района столицы, не только привлекает душевной трепетностью, природной артистичностью участников, незатейливой целомудренностью попевок, считалок, дразнилок, игр, хороводов, но и трогает душу, проникает в глубины сознания, заставляет задумываться о вопросах нашего сегодняшнего эстетического и нравственного бытия.

Здесь же, в фольклорном центре, я разговорился с некоторыми мамами, дети которых занимаются в ансамбле. Все они принадлежат к поколению, которое достаточно наслушалось лозунгов и призывов о том, что «чело-

век должен овладеть всеми богатствами культуры, накопленной человечеством», нежели воспитывалось этими самыми «богатствами культуры». Я это по себе знаю, тоже принадлежу к этому послевоенному поколению. Беседа с ними, вспомнил встречу с массовиком-культурным организатором пансионата «Клязьменское водохранилище». Он мне прямо заявил, что люди моего поколения, приезжающие к ним на отдых, «духовно неразвиты», «не умеют ни петь, ни плясать», «сидят буки-буками и ждут, чтоб их развлекали». Помнится, мне стало даже обидно за нас. Хотя, чего обижаться?!

Мое поколение, да и сегодняшнюю молодежь нередко обвиняют в том, что мы забыли свое родное, национальное. Неправда, не забыли. Мы его просто не знаем. Не знаем глубоко своей истории, своего языка, своего национального искусства, не чувствуем их живительного воздействия. Мы не воссали с молоком матери традиций родного фольклора и естественно оказались без «корней». И детей своих вырастили такими же «бескорневыми». Ни у Лены Косенко, ни у Наташи Казанцевой, ни у других нет настоящей генной наследственности к истокам народного творчества, которая бы стала их второй природой. И ни они, ни их родители в этом не виноваты. В них не заложили с детства основы национальной художественной эстетической культуры. Отсюда и следствие — наша почти поголовная прагматичность. Руководитель ансамбля Лариса Ми-

хайловна Шитова откровенно говорит: «Дети в ансамбле рациональные. Им больше нравится не петь, не играть (то есть делать не то, что свойственно детям), а «выступать на сцене перед зрителями, ездить на гастролы». У них, как и у большинства взрослых, на первом плане стоит престижность того, чем они занимаются. А чему удивляться?! На протяжении многих лет нам в сознание внедряли подспудно, если можно так выразиться, «мораль сиюминутности». Эту же мораль осваивают и наши дети. Смысл ее сводится к тому, что прошлое знать необязательно. Оно было слишком «темное». Зато будущее у нас «светлое», хотя его еще надо строить. Остается только настоящее. Отсюда вывод — живи сейчас, приспосабливайся. Вот и приходится Ларисе Михайловне, «окуная» детей в мир песни, танца, игры, меняя природу, психологию своих воспитанников, возвращать детей в детство.

Словом, нужна коренная перестройка и здесь, в вопросах эстетического и нравственного воспитания молодежи. Трудно, конечно, говорить о какой-то панacee, но есть вопрос, на мой взгляд, кардинальный и принципиальный, который необходимо решать в срочнейшем порядке. Если мы хотим добра своим потомкам, надо сегодня все дошкольное и школьное эстетическое воспитание ставить на базу освоения своего национального фольклора. Вряд ли есть смысл снова изобретать велосипед, выдумывать, сочинять какие-то новые «пути и мето-



Участники фольклорного ансамбля «Лейгарид» стремятся приобщить своих зрителей к сотворчеству, вовлекая их в свой танец.

Фото А. Степанова

пространной расшифровки. Фольклор — это колыбельная песня, это поговорки, шутки, возникающие в ходе работы в поле, на мызе, в саду. Это и деревенские свадьбы, и похороны, и сезонные обряды, когда люди собираются вместе, объединенные общими сопереживаниями. При этом демократический характер общения, обусловленный общностью жизненных интересов, помогает художественному самовыражению личности, и потому так легко, естественно органично рождаются песни, танец — коллективное творческое действо. Фольклор — это радость живого общения людей», — считает К. Тороп.

«В нашем коллективе, — продолжает наш собеседник, — принципы формирования репертуара.

Радость живого общения

ды» воспитания детей. Надо просто освоить принципы народной педагогики, которая прошла многовековой путь развития и накопила колоссальный опыт в этом деле. Конечно, учитывая современные условия жизни и быта детей, может быть придется внести некоторые коррективы в нее, но в целом, повторяю, воспитательные возможности традиционной народной педагогики в области эстетического и нравственного воспитания молодежи гораздо выше, чем все искусственно создаваемые в наше время «современные методы». И в этой связи считаю ансамбль «Подмосковная карусель», который базируется, в основном, в 560-й московской школе, явлением показательным.

Пятилетний опыт этого ансамбля говорит о том, что ребята воспитываются в нем комплексно. Фольклорное произведение, как известно, предполагает умение петь, плясать, играть, рассказывать, носить костюм, вести себя соответственно обстановке. Все это усваивается детьми незаметно, можно сказать, играючи, в процессе занятий и выступлений. Уверен, что во взрослой жизни не будут сидеть в компании «букамы», как порой сидим мы. Смогут подхватить и мотив песни, и на танцах не ударят в грязь лицом. Навыки импровизации, получаемые ими в ансамбле, пригодятся им в любой праздничной ситуации. Кстати, это уже было проверено не раз в совместных походах за народными песнями, танцами, играми, которые дети вместе с Ларисой Михайловной

осуществили за эти годы в села Зарайского и Орехово-Зуевского районов Московской области. Дети спокойно подпевали пожилым жителям, становились вместе с ними в хоровод.

Очень большое значение имеет и то, что ансамбль исполняет свой детский репертуар, близкий им по духу, уровню мышления и развития. Дети не насилуют свою природу, не тшатся обязательно отразить современную тему, не спекулируют на этом. Однако это никак не умаляет злободневности их выступлений. Актуальность их концертных номеров выражается тактично и в меру. В репертуаре «Подмосковной карусели» есть еще одно очень важное обстоятельство. Это то, что он не требует какой-то особой специальной подготовки к исполнению. Чего греха таить, нашу сегодняшнюю детскую художественную самодельность душит показушность, зарепетированность. Сплошь и рядом в «образцовых» детских ансамблях исполнители превращены в «ремесленников от искусства». Их годами натаскивают на исполнение того или иного эффектно-зрелищного произведения. Всего этого, к счастью, нет в «Подмосковной карусели». Здесь в цене естественность в тембрах, пластике, искренности в самовыражении, душевная раскованность. А что может быть важнее этих качеств?!

В этом коллективе я второй раз в жизни увидел, как можно быстро, просто, без больших физических затрат раскрыть творческий потенциал ребенка. Первый

раз я такое увидел в Горьком у известного руководителя оркестра русских народных инструментов Льва Алексеевича Подгурского. Ежегодно осенью Лев Алексеевич ходит по школам города, собирает желающих играть у него в оркестре. Он приносит в класс различные ударные инструменты (трещотки, бубны, барабаны, ложки и т. п.), раздаёт их детям, сам садится за фортепиано. Через несколько минут в классе играет уже шумовой оркестр. Пусть пока не все гладко идет, пусть пока он создает больше шума, чем музыки. Но это уже оркестр, и чтобы ребенку принять в нем участие, не надо долго учиться. Главное, он заинтересован, он уже получает удовольствие от того, что участвует в оркестре. С этого начинается раскрытие его творческих возможностей. Лариса Михайловна тоже постоянно пользуется этим безотказным приемом. У нее новичок не стоит в сторонке. Он сразу приступает к творчеству. Его затягивают в общее игровое действие, поощряют робкие попытки «топтаться» (импровизировать) под песню. Через некоторое время он увлекается и незаметно для себя становится полноценным «артистом». Очень важно, что этот единый комплексный процесс разучивания-воспитания, исполнения-творчества происходит «соборно», коллективно. Каждый ребенок видит, чувствует рядом своих собратьев по духу. Его никто не принуждает, не заставляет делать того, чего он не может и не хочет. И от этого коллективного соучастия-сотворче-

ства его собственные чувства и эмоции множатся...

Считаю особо важным подчеркнуть то, что ансамбль работает на своем анемном, подмосковном фольклорном материале. Убежден, ребенок с самого раннего детства должен впитывать в себя свою национальную культуру: русский — русскую, литовец — литовскую, казах — казахскую. Только таким путем мы можем воспитывать истинных патриотов своей страны, интернационалистов, уважающих культуру других народов...

...Крутится яркая карусель. То в одном, то в другом конце ее вспыхивают детские считалки, озорные попевки, разворачиваются игры, пляски. Легкое веселое настроение охватывает всех присутствующих в зале. Все улыбаются, кто-то начинает притопывать в такт ногам, кто-то хлопать в ладоши, кто-то подпевать. Прекрасно, когда окунаешься в мир детства, в мир, где карусель пополам с солнцем. Однако, чтобы этот мир существовал вечно, нужны мы, взрослые.



организация занятий, выступлений и главное — отношения между руководителем и участниками — все подчинено задачам выявления индивидуальностей, способности к импровизации. В практике ансамбля нет утомительных репетиций, направленных на совершенствование композиционных и технических приемов. Нам важно, чтобы каждый почувствовал интерес и вкус к исполнению народных песен и танцев. В своих выступлениях — летом под открытым небом в Эстонском этнографическом музее, зимой в танцевальных залах — мы стремимся к непосредственному общению со зрителем, к тому, чтобы по возможности вовлечь людей в хороводы и игры, как это происходит на сельских праздниках. Так ширится интерес к нашему коллективу, а точнее — к искусству Эстонии.

О популярности ансамбля «Лейгарид» свидетельствуют его гастрольные поездки — их география постоянно расширяется. Не раз он становился лауреатом республиканских и всесоюзных смотров и конкурсов народного творчества, а с 1973 года носит почетное звание «Народный коллектив».

В репертуаре «Лейгарид» бо-

лее сорока произведений эстонского народного искусства — старинные рунические песни и игры «Ручная мельница», «Волшебная страна», «Жених — обманщик», хороводы «Считалка», «Идем косить рожь», наигрыши и танцы «Правое и левое», «Инглиска», «Сетуская кадрили», танцы типа ладаляг, польки, рейнлендер, имитационные танцы.

В «Лейгарид» нет разделения на певцов и танцовщиков, здесь стремятся к присущему фольклору синтетическому единству видов искусства. Вот почему занятия вокальные и танцевальные объединяют всех участников, а их более восьмидесяти. Прием в «Лейгарид» не ограничен ни возрастом — в ансамбле есть и дети, ни родом занятий — здесь поют и танцуют люди самых разных профессий. Правда, в концертах не всегда участвует весь коллектив — трудно порой сочетать два-три выступления в неделю с учебной или рабочей.

«Однако, — подчеркивает К. Тороп, — нам нетрудно быстро пересмотреть программу выступления по числу собравшихся участников. Напротив, здесь-то и открываются возможности для импровизации — изменение рисунка танца, характера музы-

кального сопровождения, новый партнер — все это способствует выявлению творческого потенциала. В ансамбле должно быть множество вариантов исполнения уже известных образцов фольклора, вместе с тем мы постоянно расширяем репертуар».

Для гастролей в Федеративной Республике Германии, Швеции, Норвегии, Финляндии, Венгрии эстонские любители подготовили песни и танцы этих стран. При этом главным принципом заимствования остается стремление к постижению глубинного содержания народного искусства. Например, эстонцам близко танцевальное творчество соседнего архангельского края. И потому в «Лейгарид» увлеченно исполняют архангельскую кадрили, строгая, лаконичная манера которой сродни многим эстонским танцам, отражает общность характеров, жизненного уклада, нравственных устоев народов-соседей.

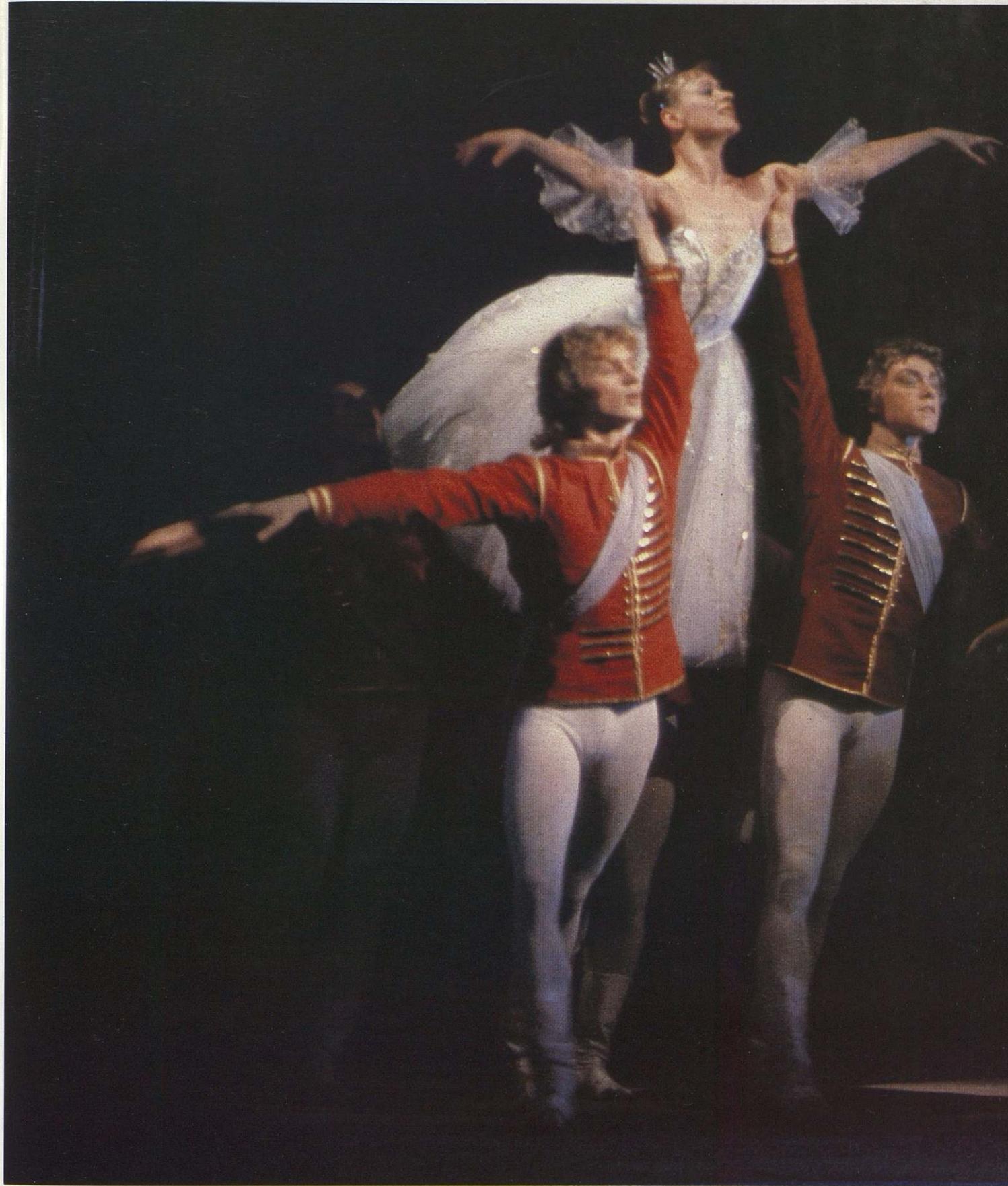
Вдумчивое освоение фольклора, воспитывающее культуру взаимопонимания через искусство, — такой подход обязывает лучше знать собственный фольклор, его приметы — духовные и материальные.

В «Лейгарид» особое отноше-

ние к костюмам. Выполненные под руководством специалистов-этнографов вручную, по образцам прошлого века, концертные костюмы вошли в быт артистов-любителей, которые с воодушевлением пропагандируют умение носить национальный костюм, легко и свободно чувствовать себя в нем в повседневной жизни. Показательно, что сегодня в Эстонии, особенно в праздничные дни, на улицах городов все чаще можно увидеть традиционную одежду. Ее популярность сами эстонцы справедливо связывают с возрождением интереса к художественному творчеству народа.

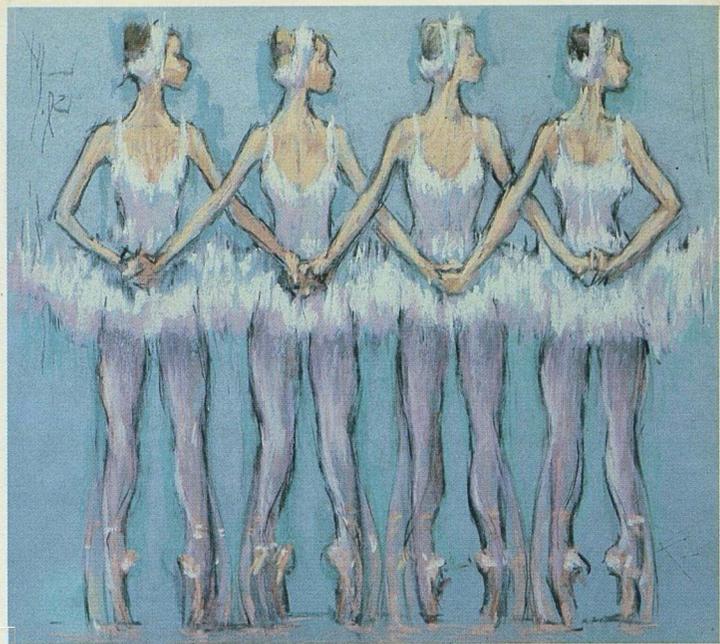
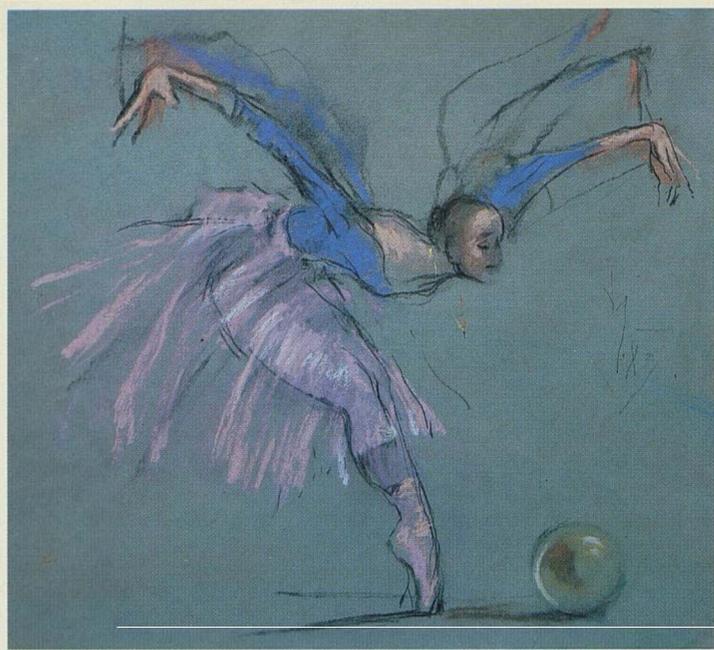
И потому символичен укоренившийся в «Лейгарид» обычай: с тем, кто уходит из коллектива, остается его концертный костюм как память о радости живого общения, которое дарит нам народное искусство, как память о днях, проведенных с друзьями-единомышленниками.





Сцена из спектакля
Московского детского музыкального театра
«Золушка».
В роли Золушки —
Е. КОПЫЛОВА.

Фото А. Степанова



«Схваченное»
чехословацким
художником
Миланом МЕДОМ
движение
предстает
перед зрителем
словно
в новом
измерении.

КОГДА
„ТАНЦУЮТ“
КАРТИНЫ ...

